

BOLETÍN TITIKAKA: PRENSA ANDINA DE VANGUARDIA

by

FERNÁN CERRÓN-PALOMINO

(Under the Direction of NICOLÁS LUCERO)

ABSTRACT

This dissertation focuses on the radical originality of an avant-garde indigenista little magazine, *Boletín Titikaka*, published in Puno, Peru, between 1926 and 1930. I discuss the novelty of *Boletín Titikaka* in Peruvian and Latin American print culture, highlighting the vanguardist publishing strategies of its editors, including design and channels of distribution, which were key to their political goals of critique and democratization of culture. In doing so, I propose a new reading of the significance of this periodical for an understanding of emerging figures of intellectuals in the first quarter of the 20th century. Indigenous subjects attained new forms of agency as writers, printers, visual artists, and illustrators. Published in Puno, far away from Lima, and with limited resources, I assess the singularity of *Boletín Titikaka* vis-a-vis the urban and metropolitan avant-gardes in Brazil and Argentina. My research contributes to the study of the role of avant-garde small cultural magazines published in the 1920s in Latin America. Studies about *Boletín Titikaka* have typically focused on the figure of its editor in chief, Gamaliel Churata, an important Indigenista figure, renowned for his magnum opus, *El Pez de Oro* (1957). My research focuses on this small magazine as an object of study in itself. This study allows me to revise, confirm or contest hypotheses that have been put forward about this magazine.

INDEX WORDS: Modernist little magazines; Modernism; Periodicals; Print culture; Latin American Vanguards; Indigenism; *Boletín Titikaka*; Intellectuals; Gamaliel Churata

BOLETÍN TITIKAKA: PRENSA ANDINA DE VANGUARDIA

by

FERNÁN CERRÓN-PALOMINO

B.A., Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú 1996

M.A., Arizona State University, 2003

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2021

© 2021

Fernán Cerrón-Palomino

All Rights Reserved

BOLETÍN TITIKAKA: PRENSA ANDINA DE VANGUARDIA

by

FERNÁN CERRÓN-PALOMINO

Major Professor: NICOLÁS LUCERO

Committee: ELIZABETH WRIGHT

ALBERTO VILLATE-ISAZA

Electronic Version Approved:

Ron Walcott

Vice Provost for Graduate Education and Dean of the Graduate School

The University of Georgia

August 2021

DEDICATION

A los Churatas y Guamán Pomas del mundo que aún creen en causas (no) perdidas.

ACKNOWLEDGEMENTS

Le agradezco a los miembros de mi comité: a la Dra. Elizabeth Wright y al Dr. Alberto Villate-Isaza, por sus oportunas observaciones, y en especial, al Dr. Nicolás Lucero, por su guía y supervisión y la fe que tuvo en este trabajo desde el principio.

Asimismo, quisiera agradecer a aquellas personas que de una u otra forma me ayudaron con este proyecto, brindándome datos bibliográficas, respondiendo consultas, facilitándome el acceso a textos y el permiso al uso de imágenes, o con sugerencias y aspectos técnicos de la investigación desde sus inicios: Christian Reynoso, Katia Ibarra, Cecilia Eraso y la editorial Nómada, Esteban Quiroz Cisneros, de Lluvia Editores, Gonzalo Cornejo Soto, del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, José Valqui, Betina Kaplan, Barbara Lafford, Laura Shedenhelm, Sergio Cangahuala, Jorge García, Greg Timmons y Angela Pfile y a Rodolfo Cerrón-Palomino, por su asesoría lingüística.

A Maruja y Alejandra, ruwarqanchik, usyarqanchik! A María y Rodolfo, quienes con su esfuerzo e integridad me dan un ejemplo de conducta a seguir. A Álvaro, Rosita, Ana María y Jairo.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
LIST OF FIGURES	viii
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 Principales estudios del <i>Boletín Titikaka</i> y ediciones facsimilares.....	1
1.2 Revista entre revistas	17
1.3 El <i>Boletín Titikaka</i> como obra de arte de vanguardia	19
1.4 La revista como taller: la emergencia de nuevas figuras de intelectual.....	22
1.5 El <i>Boletín Titikaka</i> : ¿una revista provinciana?	25
2 EL <i>BOLETÍN TITIKAKA</i> COMO REVISTA-OBJETO	29
2.1 La revista como objeto cultural.....	29
2.2 Código hemerográfico y revistas culturales.....	31
2.3 Un boletín.....	39
2.4 Diagramación de página: experimentación y programa	44
2.5 Secciones y géneros del <i>Boletín</i> : la carta y la reseña.....	56
2.6 La polémica en el <i>Boletín</i>	66
2.7 Un boletín visual: xilografías, caricaturas, fotos	69
2.8 Código externo: anuncios, financiamiento, ventas, distribución	73
2.9 Publicidad en el <i>Boletín Titikaka</i>	80

2.10	Revistas de vanguardia y mercado.....	89
2.11	Periodización: hacia una posible biografía de la revista.....	93
3	EL <i>BOLETÍN TITIKAKA</i> Y LAS NUEVAS FIGURAS DE INTELLECTUAL.....	101
3.1	Modernización y democratización en América Latina.....	101
3.2	El rol de la prensa periódica.....	104
3.3	Perfiles de Gamaliel Churata y el elenco del <i>Boletín Titikaka</i>	107
3.4	Mateo Jaika (1900-1977): la figura del escritor neo-indio.....	112
3.5	Francisco Chuqiwanka Ayulo (1877-1957): el ideólogo indio.....	123
3.6	Inocencio Mamani (1903-1990): el dramaturgo y poeta indio.....	129
3.7	Figuras de intelectual: superposiciones y convergencias.....	136
4	EL LUGAR DEL <i>BOLETÍN TITIKAKA</i>	139
4.1	La modernización en la periferia.....	139
4.2	Puno en el <i>Boletín Titikaka</i>	143
4.3	Ejes, tensiones.....	150
4.4	<i>Amauta</i> : asimetrías y márgenes.....	158
4.5	La gran diversidad de revistas del “interior”.....	167
4.6	<i>Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel</i> : polémica y confraternidad.....	168
5	CONCLUSIONES.....	173
	BIBLIOGRAFÍA.....	183

LIST OF FIGURES

	Page
Figure 2.1: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 1, agosto de 1926, p. 1	40
Figure 2.2: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 2, setiembre de 1926, p. 1	40
Figure 2.3: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 13, agosto de 1927, p. 1	41
Figure 2.4: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXV, diciembre de 1928, p. 1	41
Figure 2.5: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 13, agosto de 1927, p. 4	44
Figure 2.6: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 14, septiembre de 1927, p. 2	44
Figure 2.7: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 28, julio de 1928, p. 4	45
Figure 2.8: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXX, mayo de 1929, p. 3	45
Figure 2.9: <i>Rascacielos</i> , no. 2, noviembre de 1926, p. 2	47
Figure 2.10: <i>Hangar</i> , no. 2, octubre de 1926, p. 5	47
Figure 2.11: <i>Rascacielos</i> , no. 3, noviembre de 1926, p. 5	47
Figure 2.12: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 27, junio de 1928, p. 2	47
Figure 2.13: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 1, agosto de 1926, p. 1	49
Figure 2.14: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 2, setiembre de 1926, p. 1	49
Figure 2.15: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 3, octubre de 1926, p. 1	50
Figure 2.16: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 4, diciembre de 1926, p. 1	50
Figure 2.17: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 5, diciembre de 1926, p. 1	50
Figure 2.18: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 6, enero de 1927, p. 1	50
Figure 2.19: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 7, febrero de 1927, p. 1	52

Figure 2.20: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 8, marzo de 1927, p. 1.....	52
Figure 2.21: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 9, abril de 1927, p. 1	53
Figure 2.22: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 10, mayo de 1927, p. 1.....	53
Figure 2.23: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 12, julio de 1927, p. 1	55
Figure 2.24: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 23, junio de 1928, p. 1	55
Figure 2.25: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 17, diciembre de 1927, p. 4.....	61
Figure 2.26: “El ídolo”. <i>Boletín Titikaka</i> , no. 5, diciembre de 1926	70
Figure 2.27: “Mamacuna”. <i>Boletín Titikaka</i> , no. 11, mayo de 1927	70
Figure 2.28: <i>Boletín Titikaka</i> No. XXV, diciembre de 1928, p. 1	72
Figure 2.29: <i>Martín Fierro</i> No. 1, febrero de 1924, p. 1	72
Figure 2.30: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXVI, enero de 1929, p. 4.....	74
Figure 2.31: <i>Martín Fierro</i> 12, p. 3	77
Figure 2.32: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 4, noviembre de 1926, p. 2	81
Figure 2.33: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 14, p. 2	84
Figure 2.34: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 8, marzo de 1927, p. 4.....	85
Figure 2.35: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 14, septiembre de 1927, p. 3.....	85
Figure 2.36: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 18, julio de 1927	86
Figure 2.37: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXXII, julio de 1929	86
Figure 2.38: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 24, julio de 1928	87
Figure 2.39: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXXII, julio de 1929	87
Figure 2.40: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXXII, julio de 1929	87
Figure 2.41: <i>Amauta</i> , no. 17, setiembre de 1928	93
Figure 2.42: <i>Boletín Titikaka</i> , no.1, agosto de 1926, p. 1	95

Figure 2.43: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXVI, enero 1929, p. 1	95
Figure 3.1: <i>Boletín Titikaka</i> , no. XXIX, abril de 1929, p. 3: “El escritor aymara Mateo Jaika” por Joaquín Chávez	115
Figure 4.1: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 6, enero de 1926.....	150
Figure 4.2: <i>Boletín Titikaka</i> , no. 11, junio de 1927	150
Figure 4.3: <i>Boletín Titikaka</i> , abril de 1927, p. 4	159
Figure 4.4: <i>Amauta</i> , no. 3, noviembre de 1926.....	162
Figure 4.5: <i>Timonel</i> , no. 3, octubre de 1928	169

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1 Principales estudios sobre el *Boletín Titikaka* y ediciones facsimilares

En la última década se ha puesto en relevancia la necesidad de estudiar las pequeñas revistas culturales dentro del contexto de otras publicaciones periódicas como diarios, *magazines*, suplementos, panfletos y cuadernos académicos. Más específicamente, resulta de interés ver cómo las revistas de vanguardia de los años 20 del siglo XX buscan diferenciarse de otras revistas culturales contemporáneas a ellas, y en qué medida presentan una ruptura con las tradiciones que las anteceden. En esta disertación estudio el *Boletín Titikaka*, revista peruana de vanguardia, en tanto publicación periódica, privilegiando la consideración de algunos interrogantes que ha suscitado esta revista en la crítica: las figuras emergentes de intelectuales en relación al proceso de modernización, la marginalidad de las vanguardias provinciales respecto de centros culturales nacionales e internacionales. Mi aporte principal a los estudios sobre el *Boletín Titikaka* en particular y sobre el sistema de revistas de vanguardia peruano en general es una lectura más detallada de la producción de la revista, como un trabajo y una práctica cultural específicos, prestando atención a códigos hemerográficos tales como su diagramación, la selección de contenidos, sus líneas editoriales y su política de reseñas e intercambios, entre otros. Es decir, hago una lectura del *Boletín* en tanto revista como objeto, en comparación con otras revistas culturales y revistas de vanguardia del periodo.

Dentro del contexto de los procesos de modernización de los medios gráficos en la década del veinte del siglo XX, la publicación de revistas tiene una función importante: éstas no

son solo un mero órgano de expresión de los grupos de vanguardia que las publican, sino que muchas veces constituyen en sí mismas el centro alrededor del cual se nuclean dichos grupos. Cynthia Vich (2000) resalta la importancia del estudio de las revistas culturales en la introducción a su libro sobre el *Boletín Titikaka*, donde reclama: “la necesidad de investigaciones más profundas y minuciosas que se enfoquen en el papel de las revistas en períodos claves de la formación cultural latinoamericana” (13).

El *Boletín Titikaka*, revista periódica de publicación mensual ligada al grupo vanguardista puneño Orkopata y a la Editorial Titikaka, se publicó en Puno entre 1926 y 1930. En un inicio, esta publicación se caracterizó por difundir las publicaciones de libros de la incipiente editorial, pero también por presentar, articular y promocionar una estética indigenista, mediante una selección de textos que privilegiaba la poesía andinista. Es cierto que el *Boletín* no alcanzó el reconocimiento de una revista como *Amauta* (1926-1930), dirigida en Lima por José Carlos Mariátegui, que es el eje de la modernización cultural de Perú en los años veinte y una de las revistas de vanguardia más programáticas e influyentes en la historia cultural de América Latina. Sin embargo, a través de sus múltiples contactos locales e internacionales, la revista puneña obtuvo cierta visibilidad gracias sobre todo a los canjes que generaron una “extensa red de relaciones establecidas ... con publicaciones y grupos intelectuales dentro y fuera del continente americano” (19). Se ha llegado incluso a describir el alcance continental de la revista como un fenómeno de “irradiación cultural” (Mamani 2005, xii).

El estudio del *Boletín Titikaka* ha cobrado mayor relevancia en las dos últimas décadas¹ y se han publicado numerosos artículos y tres libros dedicados completa o parcialmente a esta

¹ Hasta los años ‘90, existen contados estudios sobre Gamaliel Churata y su obra principal, *El pez de oro* (Moraña 71). A fines de los años ‘90, el interés se va desplazando del libro hacia el *Boletín Titikaka*, debido a la edición en facsímil de la revista en 1997 y al énfasis en el estudio de publicaciones periódicas en América Latina.

revista². El interés que suscita el *Boletín* se debe principalmente a algunos factores que han vuelto atractivo su estudio: su internacionalismo latinoamericanista, su propuesta de un discurso indigenista descolonizador y su lugar de publicación periférico o “provinciano”. Estos estudios se centran fundamentalmente en el lugar que ocupa la revista dentro de la historia de las ideas de post-colonialismos, indigenismos y vanguardias, y se enfocan principalmente en la figura de Gamaliel Churata, el líder del grupo Orkopata. Mi aporte consiste en revisar algunas de esas hipótesis luego de un análisis más detallado de la revista como objeto específico y de las prácticas editoriales particulares que supuso su producción y su distribución.

El estudio del *Boletín Titikaka* ha estado íntimamente ligado al estudio del grupo Orkopata y a su fundador, Arturo Peralta, más conocido por su pseudónimo, Gamaliel Churata. Asimismo, en estas investigaciones y ensayos críticos se presta atención a dos importantes movimientos culturales que confluyen a comienzos de la segunda década del siglo XX en América Latina: el vanguardismo y el indigenismo. Sobre la coexistencia de estos dos movimientos heterogéneos dentro del contexto de la modernización, la mayoría de los críticos han visto en el surgimiento del grupo Orkopata un caso atípico y novedoso. Jorge Cornejo Polar lo sintetiza así:

Frente a la innovación de la vanguardia puneña, el indigenismo, en sus planteamientos parece incompatible con su posición iconoclasta y la búsqueda de la novedad y la no consideración de la problemática social que es característica de la poesía de vanguardia. Incompatibilidad que no consideraron los poetas indigenistas del grupo Orkopata, vanguardismo que aparece más como una simbiosis y algo heterogéneo. (Cornejo Polar 210)

² Me refiero a los libros de Cynthia Vich, del año 2000, al de Elizabeth Monasterios, publicado en el 2015, y al de Begoña Pulido Herráez, de 2017.

En este aspecto, el grupo Orkopata seguía la línea ideológica expuesta por Mariátegui, que concebía como natural la relación entre socialismo y vanguardia en el Perú, debido a la búsqueda reivindicatoria socialista de las clases obreras. En vista de que la mayoría de las bases populares en el Perú eran campesinas e indígenas, el vínculo entre indigenismo y vanguardia quedaba claramente establecido para Mariátegui.

Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka (2000) de Cynthia Vich estudia en primer plano la revista misma y, en segundo plano, la figura de Gamaliel Churata. El libro rastrea polémicas que se circunscriben a la historia de las ideas, particularmente en torno al indigenismo y las vanguardias. Vich propone que, dada la heterogeneidad social e ideológica del grupo que publicaba el *Boletín*, es necesaria “una comprensión más profunda de los espacios de coexistencia de estas dos tendencias [vanguardismo e indigenismo]” (14). El aporte de Vich es particularmente valioso para contextualizar el lugar del *Boletín* en el contexto del debate intelectual peruano y latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX”.

Creo que es necesario estudiar el rol que cumple el *Boletín* en el proceso de democratización del saber y las prácticas culturales, y para eso es preciso tomar en cuenta el papel que tienen tanto los editores como los colaboradores en la producción, difusión y circulación de la revista. Uno de los aspectos que trata Vich, que resulta más relevante para mi investigación, es el del grupo Orkopata como un “centro generador de intelectuales”, el hecho de que la revista *produce* nuevos intelectuales. Sin embargo, Vich tiende a leer esa modernización en las formas de sociabilidad alrededor de la revista (grupos de estudio, veladas literarias, programas culturales) y no tanto en la revista como espacio específico de trabajo intelectual y producción cultural. Vich basa su estudio en los testimonios y ojeadas retrospectivas de algunos

de los integrantes de Orkopata para reconstruir las dinámicas del grupo y la sociabilidad en torno a la revista. Emilio Vásquez (1971), integrante del grupo, da una mirada retrospectiva y brinda una descripción de las reuniones que organizaba Orkopata: “Cada tarde, Churata organizaba seminarios de estudios libres a los que acudían gentes de variada ocupación; maestros, artesanos, pintores, empleados públicos y otros” (28). De esta manera se daba cita a un grupo muy diverso de concurrentes, entre los que destacaban, entre otros, algunos campesinos o artesanos indígenas como Mateo Jaika e Inocencio Mamani, quien luego fuera el autor y realizador de obras de teatro neoquechua (o “neo keswa”, en la ortografía del *Boletín Titikaka*). El historiador cuzqueño Tamayo Herrera (1982), destaca las actividades culturales del grupo, de corte pedagógico: “el Grupo lejos de contentarse con sus relaciones internacionales y con la edición de su “Boletín”, pasó a ser un centro casi académico, un seminario de estudios” (264). Vich añade “[el] único requisito para la asistencia era el de poseer inquietudes intelectuales y comprometerse al estudio para poder llevar a cabo los informes y las discusiones con los demás participantes” (28). Churata, un autodidacta, lideró este novedoso grupo de intelectuales, algunos de los cuales participaron en diferentes tareas (escritores, ilustradores) como colaboradores en el *Boletín* (29). Detrás de la organización de estas tertulias o grupos de estudio estaba presente la idea de la democratización del saber, la voluntad de hacerlo accesible a sectores excluidos de la cultura, fuera de los ámbitos y las prácticas institucionalizadas, habituales en la formación de intelectuales tradicionales. La revista propició la conformación de un grupo intelectual, fuera del sistema institucional escolar y universitario, situado al margen de las instituciones tradicionalmente a cargo de la difusión del saber.

Aún queda por analizar cuál es la función específica de la producción concreta de la revista en ese proceso de democratización de la cultura. Muchas de las figuras que participan en

el *Boletín* eran personas ajenas al ámbito intelectual para las cuales ser parte de la revista implicaba pasar por un proceso de formación. Mi investigación procura analizar en mayor detalle la función de la revista como práctica específica en ese proceso. Cabe aquí recordar la función crucial que Walter Benjamin, en su ensayo “El autor como productor”, le asigna a la prensa periódica de principios de siglo como un medio que no solo integra a lectores antes excluidos, sino que los eleva a la categoría de colaboradores³. La revista tiene un gran potencial para convertir a los lectores en escritores (e ilustradores), tema que desarrollo en detalle en el capítulo 3 de esta disertación.

Como es común en los estudios de revistas de vanguardia, se ha hecho hincapié en la pregunta por la existencia o ausencia de un manifiesto explícito en el *Boletín Titikaka* y, consecuentemente, sobre la existencia o no de una línea editorial ideológica coherente en la publicación. Al respecto, Vich dice:

A diferencia de *Amauta*, que a partir de 1928 asumió una posición ideológica concreta y estrechamente vinculada al partido socialista fundado por Mariátegui, el *Boletín Titikaka* nunca abandonó su discurso abstracto y ambiguo, y continuó presentando colaboraciones provenientes de distintos grupos y personalidades del campo político-ideológico. (100)

¿Tenía el *Boletín Titikaka* un programa estético ideológico claro y consistente? Si era así, ¿cuál era esta línea y cuáles fueron sus textos programáticos? Jorge Schwartz (1982) puntualiza que los manifiestos, como textos programáticos, son un género clave en los movimientos de vanguardia. Define el manifiesto como: “...un proyecto teórico que se postula como renovador,

³ Dice Benjamin: “A la par de la asimilación indistinta de hechos va la asimilación también indistinta de lectores, que en un instante se ven aupados a la categoría de colaboradores.....El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor...Cobra acceso a la autoría como perito, y no tanto de una disciplina como sólo de un puesto que ocupa” (298)

una voz - autoritaria, reflexiva o paródica- que se alza contra el pasado, un intento por introducir una nueva sintaxis poética, en fin, un “grito revolucionario” (12). Schwartz piensa en el “Non serviam” de Huidobro, los manifiestos ultraístas de Borges, el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade, el “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, la introducción a la revista *Klaxon*, entre varios otros. Si bien no encontramos un manifiesto en las páginas del *Boletín Titikaka*, es importante notar, como afirma Schwartz, que hay textos que, “aunque no se presenten bajo el rótulo específico de manifiestos, presentan una estructura manifiestaria inconfundible” (12).

Quienes han estudiado el *Boletín* (Vich, Mamani, Pulido Hernández) han señalado una serie de textos que permiten seguir el lineamiento de la revista y también hacer su periodización según puntos de inflexión en ese recorrido. Entre estos, el que más presenta los rasgos de una “estructura manifiestaria” es “Indoamericanismo”, publicado en mayo de 1928 y firmado por ‘ch’. En él “se explica el carácter confederativo de América y (se) exhorta a los gobiernos de indoamérica a unificar América” (Mamani 2016, ix). La propuesta identifica y divide a su público lector: “...formado en su mayor parte por intelectuales y otros individuos predispuestos a un determinado tipo de consumo cultural que la revista tenía que satisfacer” (Vich 29). En realidad, un horizonte latinoamericanista ya está explícito en una larga entrevista al poeta puneño Emilio Armaza, publicada en el número inicial del *Boletín*, quien desde Buenos Aires observa que: “Las juventudes suramericanas no se conocen. Hay que aproximarlas” (*Boletín Titikaka*, no. 1, agosto de 1926, p. 4).

Sin embargo, más que preguntarse por la presencia de un manifiesto ideológicamente definitorio y coherente en el *Boletín*, es más productivo analizar su estrategia o su política de reseñas: qué se elige reseñar, qué lugar tienen las reseñas en la revista, qué estilo de reseña se

privilegia. Esto permite definir mejor los debates estéticos y políticos en los que participa la revista y, de ese modo, tener un mejor entendimiento de su línea editorial. En ese sentido, la revista requiere un tipo de lectura específico, porque la revista tiene una *sintaxis* particular. Beatriz Sarlo observa que: “la sintaxis de una revista es casi siempre producto de juicios de valor tanto como la elección de los textos que se ordenarán según esta sintaxis” (12). Uno de mis propósitos en la disertación es intervenir en el debate sobre la línea editorial del *Boletín* a partir de prestar mayor atención a su “sintaxis”, a la forma fragmentaria como son representadas las luchas de las ideas y los estilos en las páginas de la revista.

Elizabeth Monasterios, en su libro *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (2015), sostiene la hipótesis de que el grupo Orkopata trascendió el indigenismo de vanguardia. La propuesta de Orkopata se aparta de las corrientes indigenistas que le son contemporáneas, principalmente las de la revista *Amauta*. Ella puntualiza que no se debe considerar al grupo Orkopata como parte del intento por modernizar al mundo indígena dentro de los parámetros del mundo occidental, sino que representa una forma auténtica y autónoma de concebir la cultura como expresión y cosmovisión andinas. En otras palabras, Monasterios no considera al *Boletín* como parte del “indigenismo de representación”, en el que los intelectuales ofician como mediadores entre el mundo occidental y el indígena:

La dupla modernidad/etnicidad generaba desafíos que el paradigma indigenista (y la crítica a ese paradigma) difícilmente podían resolver, básicamente porque en ambos casos el discurso se articulaba desde la mediación intelectual de escritores que movidos por una ética de responsabilidad se atribuían la prerrogativa de hablar por el indio y de subordinar contextos locales a horizontes internacionales. (31)

El grupo Orkopata fue más allá de estos límites del indigenismo, funcionando como un “ayllu” (una comunidad y unidad de producción incaica) de formación de intelectuales indígenas:

Orkopata apuntaba a un indigenismo de ayllu que conoció la auto-representación del indio y potenció su auto-realización, porque al lado de los poetas y escritores ... estaban las multitudes de indios para los que el ayllu-Orkopata fue la única escuela que tuvieron, en la que se formaron como periodistas, dramaturgos, industriales, etc.... (157)

A partir de una exhaustiva investigación, Monasterios sostiene que estos ‘ayllus’ funcionaba como una pequeña comunidad andina, a la antigua usanza incaica: “Más que un ‘centro casi académico’ o un ‘seminario de estudios’, en la visión de Churata el grupo Orkopata se perfila como una *comunidad de pensamiento y acción* en la que se practicó un indigenismo que no quería ser el indigenismo de la representación” (157).

Así, dentro de este “ayllu”, se organizaron seminarios de cultura popular y exposiciones de arte y se llevó a cabo la dramaturgia neo-quechua de Inocencio Mamani, entre otras actividades (158). Para Monasterios, ahí radica la novedad y la diferencia de la política cultural indigenista del grupo Orkopata: el *Boletín Titikaka* como un ente difusor de una propuesta estético, político-ideológica claramente definida, de carácter original y sin precedente alguno: “como síntoma de una vanguardia de raíz india que planteó por primera vez la posibilidad de una literatura indígena moderna, y que en su realización generó en el debate indigenista discusiones estéticas, ideológicas y culturales verdaderamente inéditas...” (161).

Monasterios propone que la experiencia del *Boletín Titikaka* constituye una suerte de taller de formación para el mismo editor principal, Churata, puesto que la realización del *Boletín* es el espacio donde desarrolla su “pensamiento descolonizador”, que alcanzaría su punto

culminante en el libro *El pez de oro* (161). A mí me interesa resaltar especialmente cómo el espacio de la revista es el lugar (beligerante, polifónico, polémico) de producción de pensamiento.

El libro de *Monasterios* se centra principalmente en el pensamiento y la poética de Gamaliel Churata, y en su figura como líder del grupo Orkopata. La autora es muy exhaustiva en sus fuentes, y es generosa en información sobre la historia intelectual e ideológica de los integrantes del grupo. Uno de los puntos interesantes para discutir a partir de su trabajo es la articulación entre el internacionalismo de la revista (colaboradores, canjes, reseñas de revistas de vanguardia contemporáneas, experimentaciones formales en el armado de la revista) y las prácticas locales del ayllu. *Monasterios* privilegia los “close readings” de los poemas y textos programáticos publicados en la revista en función de los debates en torno al indigenismo, en un estudio que comprende también la producción literaria de los hermanos Peralta desde fines de la década del diez hasta los años sesenta.

A diferencia de tantas otras revistas, el *Boletín* nunca imprimió los nombres de un comité editorial. Sabemos que los “editores” del *Boletín Titikaka* fueron los hermanos Arturo (Gamaliel Churata) y Alejandro Peralta. Sin embargo, se sabe comparativamente poco del resto de los miembros del grupo Orkopata ya que la información sobre éstos sólo puede reconstruirse a través de entrevistas y ojeadas retrospectivas, lo cual trae consigo inexactitudes y contradicciones con respecto a los integrantes y asistentes a las tertulias. Un problema similar surge al tratar de definir propiamente al consejo editorial del *Boletín Titikaka* que, como observé, nunca aparece explícitamente en la revista, hecho o elección muy relevante sobre el que me explayaré en la disertación.

Puede hacerse una lista, sin embargo, de los colaboradores más asiduos y diferenciar los que participan de las tertulias de Puno y los colaboradores externos (puneños en Lima o puneños en el exterior, los intelectuales de *Amauta*, los apristas exiliados en México y los muchos y variados escritores extranjeros que colaboran o remiten cartas desde distintas ciudades de América Latina). Aparte de los hermanos Peralta, aparecen textos de Luis de Rodrigo, Dante Nava, Inocencio Mamani, Mateo Jaika, Emilio Vásquez, Benjamín Camacho y Francisco Chuqiwanka Ayulo y Eustaquio Aweranka. Por otro lado, Demetrio Peralta o ‘Diego Kunurana’ (el hermano menor de Arturo y Alejandro), Florentino Sosa, Morales Cuentas, Armando Lazarte, René Magarinos Usher, Camilo Blas y Joaquín Chávez son los que ilustran la revista con sus grabados y diseños. Adicionalmente, otros que participaron solo por temporadas fueron: Julián Palacios, Emilio Armaza, Emilio Romero y Segundo Núñez Valdivia (Vich 28-29, Monasterios 156).

La mayor parte de la bibliografía se centra en la producción y la biografía de Gamaliel Churata (1897-1969), como activista cultural, líder del grupo Orkopata y escritor de *El pez de oro* (1957). La familia Peralta estaba conformada por comerciantes que pertenecían a una nueva clase media cuyo surgimiento se debía a importantes cambios sociales y económicos en la ciudad de Puno a partir de fines del siglo XIX, que siguieron a la incursión de la ciudad en el trazado ferroviario peruano y la llegada de colonos, particularmente misioneros adventistas. Luego de estar involucrado en varios proyectos locales⁴ en su juventud, Churata viaja a Bolivia y forma el grupo Gesta Bárbara en Potosí en el año 1917, junto con Carlos Medinacelli y otros críticos y literatos bolivianos que publican la revista homónima. A diferencia de sus proyectos anteriores,

⁴ Churata formó parte del grupo “Bohemia andina” desde 1915, el cual publicó el diario *La tea* (1917). Para mayor información ver *Historia social e indigenismo en el altiplano* (1982) de José Tamayo Herrera (1982), páginas 254-255

es en *Gesta Bárbara* que Churata dirige por primera vez su atención a la cuestión indígena y a la estética vanguardista (Vich 26). A su regreso de Bolivia, Churata fue nombrado director de la Biblioteca de Puno y esta posición le permitió llevar a cabo sus proyectos, entre los cuales figuraba el grupo Orkopata y la fundación de la editorial *Titikaka*.

Varios autores señalan diversos factores que propiciaron el surgimiento del grupo Orkopata, Monasterios y Vich coinciden en señalar a José Antonio Encinas, el reconocido educador que tuvo a su cargo la dirección del Centro Escolar de Varones número 881, como una influencia importante en la formación del grupo. Monasterios resalta también el rol de otros pedagogos como Manuel Allqa Camacho y Telésforo Catacora. Según esta autora, la génesis de la propuesta de Gamaliel Churata y el grupo Orkopata es la culminación de un proceso que se inició en el siglo XIX, que incluye una larga tradición de luchas por la reivindicación social y rebeliones indígenas puneñas como la de Juan Bustamante Dueñas en Huancané en 1868. Esa es la genealogía ideológica y epistemológica de la que provienen Churata, el grupo Orkopata y el vanguardismo del Titikaka: “Su figura (la de Churata) emerge como predecesora del vanguardismo del Titikaka y sugiere que la genealogía de esta vanguardia hay que buscarla en las luchas de reivindicación indígena que protagonizaron los aymaras puneños durante las primeras décadas del siglo XX” (54).

Mabel Moraña, en *Churata postcolonial* (2015), busca situar la propuesta estética de Gamaliel Churata, sobre todo en su obra cumbre, *El pez de oro*, no solo dentro de los debates sobre el indigenismo andino, sino en los debates teóricos postcoloniales. Nuevamente, se trata de un estudio centrado en la figura de Arturo Peralta, que hace un balance de los estudios realizados sobre su obra en conjunto para verla a la luz de teorías críticas, modelos analíticos y paradigmas metodológicos de la teoría postcolonial (14).

En el libro, Moraña también sugiere potenciales estudios sobre la obra de Churata, vista en su totalidad y siempre con la idea de *El pez de oro* como la fase culminante de la evolución del pensamiento del intelectual puneño. Al tratar sobre el *Boletín Titikaka*, la autora describe el indigenismo vanguardista del grupo Orkopata como: “un programa al mismo tiempo regionalista y occidentalista”, resaltando que:

Tal fórmula intenta no ya propiciar una mera estrategia transculturadora de transvase o imposición de modelos representacionales, sino explorar las formas, grados y posibilidades de apropiación de propuestas simbólicas que permitieran canalizar contenidos localizados en los márgenes del capitalismo y sus grandes circuitos culturales. (38)

Juan Ulises Zevallos en *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926- 1930)* (2002), aborda el estudio de la revista en términos de la autoridad del discurso del “otro”. Para tal propósito, considera la representación del indio propuesta por el grupo Orkopata como parte de un proyecto de nación, en el cual los intelectuales puneños ocupaban una posición de intermediarios entre el estado y las masas indígenas. Mediante el análisis de los textos aparecidos en el *Boletín Titikaka*, Zevallos intenta definir la posición de los intelectuales puneños. El autor resalta la función del grupo Orkopata como mediador y traductor de los intereses de los indígenas, particularmente, los de la región altoandina en el contexto de las luchas sociales de los campesinos. Dicha función fue posible gracias a la familiaridad y cercanía que tenían los miembros del grupo con la cultura de la región, por ser ellos mismos del interior y estar en contacto con las masas indígenas. En este sentido, Zevallos Aguilar considera que los artículos presentados en el *Boletín* son precursores de la etnografía en al Perú, ya que los integrantes de Orkopata: “adoptaron la posición de sujetos de

conocimiento que describían y explicaban la cultura indígena” (117) para lo cual se valían de los avances de las ciencias sociales y legitimaban su discurso de otredad, esencializando la cultura autóctona. Dicha representación no dejó de ser problemática en tanto buscaba suplir el interés de los círculos urbanos por conocer la racionalidad indígena y autorizaba a los editores del *Boletín Titikaka* a convertirse en intermediarios de los indígenas frente al gobierno:

Los artículos y ensayos de representación cultural sobre la “zona de contacto” de Puno fueron escritos en castellano por escritores-etnógrafos para una población urbana ávida de tener información etnográfica acerca de la población rural que la modernización capitalista del gobierno de Leguía buscaba integrar económica y culturalmente. (117)

Así, Zevallos se enfoca en los límites de la representación indigenista, en la medida en que su posición de intelectuales les otorgaba privilegios frente a la masa subalterna en lugar de apoyar el movimiento indígena que existía en aquella época. En conclusión, el autor aboga por “una relación más horizontal y solidaria entre los intelectuales y los grupos sociales subalternos” (135)

Por su parte, Begoña Pulido Herráez en su libro *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina* (2017) analiza el proyecto estético-ideológico del grupo Orkopata: el programa indigenista-andinista, en su relación con el impulso de renovación vanguardista en el campo del arte. La autora busca ubicar la posición de dicha ideología dentro del debate del indigenismo, y al mismo tiempo abordar el problema de la nueva estética que propone en el campo de la vanguardia artística. Para este propósito, analiza los géneros que la revista expone, no sólo las secciones de reseñas, sino, sobre todo, la poesía y la propuesta narrativa presente en el *Boletín*: “Mediante el análisis de los textos y ensayos de carácter indigenista que son publicados en el *Boletín*, quiero conocer el modo en que el grupo de Puno se posiciona frente al debate del

indigenismo Y qué tipo de indigenismo promueve, tanto en términos literarios como políticos o sociales” (35).

De esta forma, la autora hace un sesudo análisis del contenido textual de la revista (ensayos, reseñas, poemas y cuentos)⁵ para llegar a definir la nueva estética propuesta por ella. Con este estudio se propone ampliar el conocimiento de las vanguardias históricas en Latinoamérica y contribuir a la historia intelectual del período.

En esta disertación me detendré en sopesar cómo la trayectoria de Churata inscrita en la relación con la prensa y la imprenta, incluida su participación en la revista *Gesta bárbara*, incidirá luego en la particular forma de producción del *Boletín Titikaka* y en la formación de nuevos intelectuales. Mi contribución en este rubro será recomponer las biografías intelectuales de algunos colaboradores de la revista, para comprender en qué medida estos miembros del equipo se formaron como trabajadores de la cultura dentro del *Boletín*. Por último, es importante recalcar los grandes avances en la accesibilidad al *Boletín* en los últimos años. En esto cumplen un rol importante las recientes reproducciones facsimilares del *Boletín Titikaka* (1997, 2004, 2015, 2016)⁶. Aunque no haya una versión digitalizada, la existencia de estas ediciones facilita el abordaje de la revista y de sus textos en el contexto en el que aparecieron originalmente. Gracias a su reproducción facsimilar, el *Boletín Titikaka* es más accesible en su versión original, lo cual ha contribuido a generar un mayor interés en su estudio. Podemos dividir estas ediciones en dos grupos: por un lado, se encuentran las ediciones locales, hechas en Puno, publicadas dentro de un

⁵ Aunque el trabajo de Pulido Herráez tiene un carácter bastante exhaustivo, llama la atención el hecho de que no haya muchas referencias específicas al rol que juegan las artes plásticas en el *Boletín*. Así, vemos que la reproducción que se hace en el libro de las páginas de la revista puneña (incluso en la portada), cumple una función meramente ornamental. No hay ninguna alusión a la composición de las páginas o a las xilografías que acompañan los textos.

⁶ La edición de 1997 estuvo a cargo de Juan Alberto Osorio, la de 2004, a cargo de Dante Callo Cuno, la de 2015 fue editada por la Universidad Nacional del Altiplano, mientras que la de 2016 fue editada por Mauro Mamani y Lluvia Editores.

marco estatal (con apoyo del Municipio de Puno, por ejemplo), que le asignan al *Boletín Titikaka* la categoría de monumento cultural puneño. Asimismo, dentro de este grupo están las ediciones en facsímil apoyadas por el rectorado de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno (2015), o la Universidad Nacional San Agustín, Arequipa, que publicó la primera edición dirigida por Juan Alberto Osorio en 1997. Dicha edición, fue pionera en dar acceso a la colección, aunque solo parcialmente, pues tan solo reprodujo el “primer tramo” (números 1 al 25). Luego, fue completada en la segunda edición (2004). Por otro lado, tenemos la edición del Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar y Lluvia Editores (2016)⁷, que en sus textos introductorios a cargo de Mauro Mamani y Helena Usandizaga brinda información útil y hacen aportes críticos para el estudio de la revista, más en línea con las recientes ediciones facsimilares de otras revistas de vanguardia latinoamericana, por ejemplo la edición de las revistas brasileñas de vanguardia organizada por Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. en el año 2015; las ediciones de *Martín Fierro* o el *Correo literario de Alfonso Reyes*, entre otras). En su estudio preliminar, Mauro Mamani introduce los conceptos de “irradiación cultural” y de *tinkuy*⁸ (término quechua que significa “encuentro, convergencia”) para describir la circulación y el alcance de las redes editoriales del *Boletín*. Por último, cabe mencionar que la edición de la Universidad del Altiplano (2015), editada por José Luis Velásquez Garambel, con nota introductoria de Luis Veres Cortés, incluye dos números de revistas publicadas con el nombre “Titikaka”, las cuales no forman parte del corpus del *Boletín*. Estos números fueron publicados años después y no fueron dirigidos por los hermanos Peralta. Incluiré reflexiones sobre estos dos números adicionales puesto que

⁷ Christian Reynoso ha notado que todas estas ediciones incurren en un notorio error, la inversión de páginas 3 y 4 en los números XXVII y XVIII. Para mayor información, ver: http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Reynoso-T.php

⁸ Esta idea propuesta por Mamani ha sido desarrollada por Aymará De Llano en su artículo “Tinkuy en el Boletín Titikaka” (2016)

contienen colaboraciones de otros miembros “menores” del grupo Orkopata, cuyas trayectorias intelectuales seguiré en mi estudio.

1.2 Revista entre revistas

En la presente disertación me aproximo al estudio del *Boletín Titikaka (BT)* como un objeto “revista”, es decir, como una práctica textual y una intervención cultural específica dentro del contexto de la prensa periódica, en comparación con otras publicaciones de los años veinte con las que el *Boletín* estableció una red de canje e intercambio, y a las que asiduamente leyó y reseñó. La comparación se hará con las revistas peruanas *Amauta*, *Trampolín*, *Flecha* y *Rascacielos* y *La sierra*, y con otras revistas latinoamericanas de vanguardia como *Proa*, *Martín Fierro*, *Klaxon*, *Estética*, *Revista de Antropofagia* y *Verde*. Para este propósito, me propongo partir de la lectura de los códigos hemerográficos que caracterizan al *Boletín* tanto en su aspecto de formato de presentación como en su periodización y contenido: sus textos programáticos, los géneros privilegiados, su política y estética de reseñas, en comparación con otras revistas que le son contemporáneas y con las que estaba en permanente contacto. Particularmente, me interesa indagar las relaciones que se establecen entre las revistas del interior y las de la capital, y en qué medida pueden trazarse analogías en la relación entre el *Boletín Titikaka* (Puno) y *Amauta* (Lima), en Perú, con la relación entre la revista *Verde* (Cataguases) y la *Revista de Antropofagia* (Sao Paulo) en Brasil. En tal sentido, no será un estudio meramente descriptivo, sino que pretende indagar sobre la singularidad del *Boletín* dentro del contexto mencionado.

Jorge Schwartz y Roxana Patiño reconocen que la especificidad de las revistas como “objeto” es incuestionable: “(las revistas) pueden ser pensadas y estudiadas como el espacio de circulación e intersección de discursos altamente significativos para el estudio no sólo de la literatura, sino de la historia cultural, la historia de las ideas y la historia intelectual, sin que ello

signifique limitarlas a un carácter instrumental” (Artundo 2000, 13). En tal sentido, el estudio de las revistas requiere una mirada crítica que vaya más allá de considerarlas complementarias al estudio de un período o a la producción de un artista. Ahí radica la importancia de los estudios de prensa gráfica, prestando atención a los códigos visuales, las estrategias de diagramación, los géneros incluidos en los números de la revista, los comités editoriales, los tipos de publicidad, las formas y los canales de distribución.

Annick Louis (2014) insiste en la importancia de “considerar las revistas como objetos autónomos y no como realizaciones de otros objetos (ya sean autores o escuelas)” (32). Patricia Artundo, por su parte, advierte la necesidad de una “mirada interdisciplinaria” y rescata los aportes obtenidos desde la historia del arte para entender la revista como un todo integrado que haga “posible reconstruir proyectos ideológicos individuales o grupales” así como “el universo de lectores al que aspiran llegar” (14). En relación con las estéticas de vanguardias, las revistas no se limitan a ser el vehículo de ideas rupturistas, sino que pueden ser pensadas como objetos estéticos de vanguardia.

Dentro de esta nueva línea de análisis, que no es la perspectiva principal en los estudios del *Boletín*, mi disertación abarca tres capítulos centrales. El primero, propone una hipótesis sobre la singularidad del *Boletín Titikaka* como objeto estético de vanguardia; el segundo, busca reconocer y rastrear la producción del elenco estable de colaboradores de la publicación, y desde ahí abordar el papel de la revista en la creación de nuevas figuras de intelectual. Finalmente, el tercer capítulo estudia la dinámica capital/provincia o metrópolis/periferia entre el *Boletín Titikaka* y las publicaciones de Lima, en comparación fundamentalmente con revistas brasileñas. Un análisis del *Boletín* invita a revisar debates clásicos en los estudios de vanguardia

latinoamericano, tales como las tensiones entre cosmopolitismo y localismo, entre nacionalismo y regionalismo, entre indigenismo y vanguardia.

1.3 El *Boletín Titikaka* como obra de arte de vanguardia

El primer capítulo presenta un análisis de los códigos hemerográficos del *Boletín Titikaka* para establecer una hipótesis acerca de su singularidad en tanto revista. Propongo que el *Boletín* mismo “rompe” con las formas de las publicaciones periódicas del período precedente, y se distingue del formato de revista más monográfico de *Amauta*. Esto implica realizar un examen detallado de la presentación formal del *Boletín*: formato, diseño, composición, diagramación de páginas, secciones, estructura y periodización. El cotejo con otras revistas contemporáneas locales e internacionales, en particular aquéllas con las que el *Boletín* participó en un sistema de canjes, permite evaluar mejor sus elecciones así como sus condiciones de producción específicas, en especial como se da una vívida experimentación en un contexto de limitaciones financieras y técnicas. El sistema de canje y las reseñas mutuas con otras revistas es un rasgo bastante común en la circulación de revistas literarias por lo que es importante prestar atención a la forma singular en que adopta este proceso en el caso del *Boletín*: ¿cuáles son los textos que deciden reseñar?; dada las limitaciones materiales de papel, ¿cómo se innova con las reseñas, con su estilo y con su diagramación en página?

En el primer capítulo, abordo también la pregunta por la línea editorial del *Boletín*. Peter Brooker y Andrew Thacker, en su introducción a *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* (2009), señalan la importancia de la relación entre manifiesto y revista y recuerdan la observación de Ezra Pound: (a diferencia de otras revistas) una revista menor (“small magazines”) debe tener un programa claramente enunciado. También aclaran que, para Pound, en muchos casos, la revista misma funciona como un manifiesto: “a magazine does not

only publicize the manifestos of a movement, the magazine itself functions as a form of manifesto” (2). Creo que este es el sentido más justo como uno puede hablar de la relación entre revista y manifiesto en el caso del *Boletín Titikaka*: en sí mismo, en su existencia y en su forma específica de revista, el *Boletín* cumple una función de manifiesto y es una intervención de vanguardia. Si bien se da un notorio aplazamiento de la aparición de un texto programático, analizaré como la divulgación del poemario *Ande* de Alejandro Peralta y las numerosísimas reseñas sobre la recepción de su libro conforman una suerte de declaración de principios estéticos, que se va configurando como la línea editorial de la revista. Dos innovaciones por lo pronto: el poema *Ande* y las reseñas sobre el poema van tomando la forma de un texto programático. Por otro lado, cabe notar que, a medida que avanzan los números, la revista adhiere más consistentemente a la propuesta del indoamericanismo, lo cual le da una dimensión continentalista, ideología que profetiza la extensa red editorial de canjes e intercambios que pone en práctica desde su primer número.

Parte de la singularidad del *Boletín Titikaka* en tanto revista es el hecho de que tiene la forma de un “boletín de tabloide”, en lo cual se combinan lo bélico-panfletario propio de las proclamas, los manifiestos y los boletines de guerra, y lo informativo. En este sentido, se discute cómo el uso del nombre *Boletín* puede aludir tanto a un “boletín de guerra” como a un boletín de reseñas bibliográficas o al boletín de noticias de la editorial.

En cuanto a la periodización, hay un consenso sobre una primera serie o “tramo” del *Boletín Titikaka*, de 25 números entre agosto de 1926 y agosto de 1928. En el número 25 se escribe una nota que marca el fin del “primer tramo”. Un segundo período, de 13 números, va de diciembre de 1928 a agosto de 1929, y finalmente aparece un último número monográfico en homenaje a Mariátegui después de su muerte en abril de 1930. Como he mencionado, en mi

análisis incluyo los dos números “apócrifos”, uno de julio de 1932 y otro de julio de 1934, que forman parte de la selección para la edición en facsímil de la Universidad Nacional del Altiplano (2015). Ninguno de los números fue dirigido por los hermanos Peralta, pero presentan poemas de algunos ex-colaboradores del *Boletín*.

En cuanto al formato, la revista consiste en una simple “hoja” aunque las dimensiones de página varían entre la primera y segunda etapa. Este hecho resultó ser funcional para la distribución y circulación de la revista ya que el *Boletín* era doblado como una carta, lo cual facilitaba el envío postal, el canje y su circulación. Era un objeto ligero, liviano. Este es un rasgo importante ya que se aprovecha la escasez de recursos en favor de la divulgación de la revista. El pliego de imprenta rinde y es ideal para el canje: su circulación es ágil y logra un nivel continental. La revista tiene pocos anuncios, entre los que resaltan las clases de quechua y aymara por correspondencia y el anuncio de futuros proyectos de publicación en la editorial *Titikaka* (la mayoría de los cuales nunca se concretó). En este capítulo, presto particular atención a los anuncios, en comparación con otras revistas de vanguardia, que son un buen lugar para leer las revistas en contextos disímiles de modernización (publicidad comercial, canjes, ventas, relación con los diarios y la industria editorial).

Asimismo, el *Boletín* empieza a dejar su “forma” de boletín y se va transformando cada vez más en una “revista” de cuatro páginas sobre todo a partir de su segunda serie, es decir, luego de una interrupción de tres meses (agosto a diciembre de 1928). Vich entiende que la publicación “fue adquiriendo mayor espesor y mayor fuerza a medida que las colaboraciones se diversificaron”. Hay un punto de inflexión cuando la revista encuentra una línea más definida en el indoamericanismo (a partir del número 25). Se reduce el tamaño de la fuente tipográfica y se aumenta el tamaño de la página. “La revista gana en caracteres, pero pierde su previa agilidad”

(Lucero mimeo). Si el poema y la reseña breve habían sido los géneros más recurrentes en la primera época de la publicación, el ensayo más extenso (literario, sociológico o pedagógico) pasa a ser el género dominante y el *Boletín* va hacia un tipo de revista cultural con menos prisa, pero también con menos fragmentación y experimentación formal, cuyos textos empiezan a asemejarse más a los ensayos de revistas como *Amauta*.

De esta forma, en este capítulo también hago una propuesta de periodización de la revista no solo en base a criterios ideológicos, sino a factores hemerográficos tales como: el lugar que las cartas y diversos géneros (poema, reseña, ensayo, ilustración) ocupan en el *Boletín*, cambios y decisiones editoriales sobre la diagramación y tipografía (por ejemplo, el uso de la primera página), y el proceso de surgimiento y utilización de textos programáticos, cómo se va gestando cada etapa en un período anterior, a manera de un *work in progress*. Con ese fin, hago una comparación con la forma cómo funcionan y la forma que adoptan estos géneros en otras revistas de vanguardia, particularmente, las limeñas y las canónicas latinoamericanas, algunas de las cuales mantienen canje con el *Boletín* y que son leídas con avidez por sus editores.

1.4 La revista como taller: la emergencia de nuevas figuras de intelectual

El segundo capítulo está dedicado a la biografía intelectual de algunos miembros que forman el grupo Orkopata, sobre todo aquellos colaboradores principales del *Boletín*. Presento al “elenco estable” detrás de la publicación de la revista, diferenciándolos de colaboradores esporádicos. Una vez identificados, recupero breves historias de la vida intelectual de los miembros, sus oficios antes y después de formar parte del grupo, sus antecedentes y sus aportes específicos en la revista. Presto especial atención a los testimonios sobre las reuniones literarias y los grupos de estudio, la incorporación de nuevos actores al campo intelectual: cómo se van transformando de trabajadores, artesanos y empleados a intelectuales del grupo Orkopata. En dicho grupo, hay un

elemento bastante único que merece ser desarrollado: cómo se forman como productores de cultura, gremialmente en la redacción, pero también en los talleres de imprenta. Algunos colaboradores aprenden el oficio de escritor o ilustrador en la misma revista, sin haber tenido formación previa. Mi contribución en este campo es hacer la biografía intelectual de escritores como Mateo Jaika, Inocencio Mamani y Francisco Chuqiwanka Ayulo, comparado con el énfasis actual que se da a las biografías intelectuales de las figuras centrales del movimiento, Gamaliel Churata y Alejandro Peralta; o la de Mariátegui en el caso de la revista *Amauta*. En este capítulo planteo la relación específica entre revista y la aparición de nuevas figuras de intelectual, profundizando en un eje de lectura ya propuesto por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1983) y en *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), es decir, la hipótesis sobre cómo distintas fases de modernización, sobre todo en la prensa periódica, inciden en la ampliación del público lector y en la incorporación de nuevos contingentes intelectuales a la producción de bienes simbólicos.

Con respecto a la función del grupo Orkopata como “seminario de estudios”, muchos autores lo presentan como un grupo de personas que, a la vez que tenían inquietudes artísticas, iban iniciándose en las artes del periodismo, mientras combinaban actividades intelectuales con oficios manuales. Al respecto cabe mencionar el uso que hacen Thacker y Brooker del concepto “formación intelectual” elaborado por Raymond Williams. Dichos autores resaltan la idea de que las publicaciones periódicas se desarrollan en un espacio complejo en el que es necesario usar el concepto de formación cultural: “a formal or informal association of individuals engaged in some nature of cultural production which in turn sets them in different relations with broader trends in society” (18). Vilchis Cedillo (2013) recurre al concepto de “formación cultural” para estudiar al grupo Orkopata, responsable del *Boletín* al señalar: “la importancia de captar el

significado del grupo mismo, como acontecimiento literario distinto -aunque relacionado- de la obra individual de sus miembros más sobresalientes” (92). Así, Vilchis utiliza el término de Raymond Williams como una denominación más apropiada para el grupo Orkopata: “La ausencia de reglas definidas en la estructura del grupo “Orkopata” y entre sus miembros, suele dotarles del aire informal de un grupo de amigos y los distingue de cuerpos regulados, como la universidad o las asociaciones profesionales, es decir, de una sociedad de escritores” (92). De esta forma, dicha idea de la reunión de “un grupo de amigos” que no están necesariamente ligados a una institución oficial, va de la mano con la experiencia autodidacta de muchos de sus miembros y con una formación que se da por fuera de canales más institucionalizados de escolarización. Sin embargo, este énfasis en la informalidad del “grupo de amigos” (el aspecto de la mera sociabilidad) no permite ver en toda su dimensión la función de la revista como práctica cultural que da forma al grupo. La revista no es una mera sucedánea de una reunión de amigos. En esta parte de mi estudio parto de la caracterización que hace Beatriz Sarlo sobre las revistas como práctica cultural: “Entre todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto” (9).

Un intelectual de Orkopata en el que me detengo es Mateo Jaika (Víctor Enríquez Saavedra). Peletero de profesión, Jaika comienza a escribir cuentos, aprende a ilustrar, a tallar en linóleo y madera y burilar con el grupo en el *Boletín Titikaka*. En una entrevista, Jaika describe literalmente cómo era la cocina del *Boletín Titikaka*:

[Churata] conseguía avisos mínimos, una que otra vez de algún amigo. Churata sostenía con su peculio las invitaciones a sus amigos en Orkopata, pagaba la edición del correo, los canjes, las cartas. Pacho ayudaba a Brunilda en la cocina, a cargar los bultos, Mamani alcanzaba los alimentos. Churata no ganaba mucho, pero lo poco que tenía lo compartía,

casi nadie llevaba digamos insumos Porque todos éramos adolescentes pobres y trabajadores manuales. (Ayala 152)

Así, no es difícil imaginarse a Gamaliel Churata como un “Sócrates puneño”, tal como señala Arbulú Vargas: “...Orqopata funcionaba de una manera no institucionalizada. era como un Sócrates puneño en su ágora de Titikaka, sentado sobre una piedra grande, comparaba esa piedra con la piedra donde se sentaba el filósofo Epicuro, así comenzaba sus discursos: “sentado sobre la piedra como Epicuro, voy a leer un libro” (Ayala 113). Resulta pues de sumo interés prestar atención a estos otros miembros de la publicación del *Boletín* para reconstruir sus vidas intelectuales y las dinámicas de producción y distribución de la revista. Finalmente, me centro en el proceso de construcción de imagen de escritor indio que hace la revista tanto para Jaika como para Inocencio Mamani, el joven dramaturgo quechua del grupo.

1.5 El *Boletín Titikaka*, ¿una revista provinciana?

El tercer capítulo de mi disertación se centra en la discusión sobre las tensiones entre la vanguardia urbana, metropolitana, cosmopolita, y el localismo provinciano regionalista (asociado con lo rural, lo telúrico, lo indígena) ¿Cómo puede compararse esta oposición entre capital y provincia, centro y periferia en el *Boletín* con otros casos de revistas en América Latina, en sistemas culturales nacionales donde parece observarse una dinámica similar entre revistas de la capital y revistas del interior? ¿En qué medida los debates expuestos y las extensas redes editoriales desafían dichos parámetros de clasificación? Las redes del *Boletín* desafían simples contrastes binarios. En particular, me propongo revisar la historia de la relación entre el *Boletín Titikaka* y la revista *Amauta*, así como la relación del *Boletín* con una red de exiliados del partido

aprista en México dentro del contexto general del oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930)⁹. También indago la red de contactos con otros grupos vanguardistas latinoamericanos a través de colaboradores peruanos (algunos de ellos puneños) que trabajan como periodistas en la prensa en Buenos Aires (Emilio Armaza y Alberto Hidalgo, por ejemplo, en el modernísimo diario porteño *Crítica*) o los exiliados apristas en Ciudad de México (Magda Portal, Serafín Delmar y Esteban Pavletich).

¿Cuál es la relación entre regionalismo (una cultura puneña o una cultura de la sierra) y el indigenismo? ¿En qué medida los debates del *Boletín Titikaka* son locales o superan las barreras del regionalismo? ¿Qué hace posible que esta publicación provinciana local tenga una dimensión nacional o internacional? Haré esta revisión comparando y contrastando con otras publicaciones de vanguardia, en particular, *Amauta*, pero también con revistas que obedecen a una dinámica similar entre centro modernizante y periferia dentro de un mismo sistema literario nacional, tales como los casos de la revista *Verde* y la *Revista de Antropofagia* en Brasil. Dichas revistas proporcionan un espacio comparativo relevante para ver cómo funcionan relaciones de “padrinazgo” y corresponsalías, y también cómo se plantean las alianzas o se manifiestan las tensiones entre vanguardias metropolitanas y vanguardias de provincias.

Se resalta con frecuencia el hecho de que Puno, la cuna del *Boletín Titikaka*, no era una ciudad cosmopolita y, por lo tanto, un lugar atípico para la aparición de un movimiento de vanguardia. El caso del *Boletín* desafía prejuicios acerca de las condiciones de posibilidad que deben existir para la emergencia de poéticas y acontecimientos culturales de vanguardia. Como ha estudiado Beatriz Sarlo para el caso de *Martín Fierro* en Buenos Aires, la especificidad de

⁹ Un estudio que relaciona los cambios ocurridos durante el oncenio de Augusto B. Leguía con el surgimiento de revistas de vanguardia es “Editorial Titikaka, Puno (1926-1930). La producción editorial en el Perú” de Ulises Juan Zevallos Aguilar.

una vanguardia particular es una respuesta al campo intelectual y las condiciones materiales de producción locales en las que emergen. En su clásico ensayo sobre teoría de la vanguardia, Peter Bürger (1984) postula que la vanguardia histórica cuestiona la función del arte en la sociedad burguesa cuando ésta llegó a un punto de evolución en el que el arte se autonomiza de la praxis. La vanguardia responde a la institucionalización y la autonomía extrema del arte por el arte. Sólo dado este grado de desarrollo se puede proponer la idea de la vanguardia como reconciliación entre arte y praxis. Como explica Bürger, en algunas ciudades europeas (París, Zürich, Berlín, Munich) se da esta situación como respuesta dialéctica a la autonomización de lo estético (49). Si varios movimientos de vanguardia latinoamericano invitan a revisar esa hipótesis sobre la teoría del arte de vanguardia, el caso del *Boletín Titikaka* es más paradójico aún. Una de las singularidades mayores del *Boletín* es la unión entre arte y praxis, entre estética y política, en una publicación rupturista que aparece en el contexto histórico y cultural puneño, que está muy lejos del grado de modernización que Bürger juzga necesario para la emergencia de un movimiento de vanguardia.

De hecho, una de las más notorias diferencias del *Boletín Titikaka* con respecto a los rasgos comunes de la poesía vanguardista señalados por Jorge Schwartz (1982) es el carácter no urbano de su poesía. Varios poetas vanguardistas toman como referente de sus poemarios a las ciudades de donde son originarios: “...Borges vuelve de Europa para redescubrir su ciudad natal en *Fervor de Buenos Aires*; Gironde se vuelca hacia la cosmópolis de sus *Veinte poemas*, Mário de Andrade retrata en *Paulicéia desvairada* la misma São Paulo que Oswald de Andrade sintetiza en la visión mínima de la *Poesía Pau Brasil...* Maples Arce aborda en *Urbe* la ciudad moderna” (13). La relación entre urbe moderna y vanguardismo es innegable. Si prestamos atención a los poemas de *Ande*, libro de Alejandro Peralta, notaremos que la mayoría se refiere al

ambiente rural, la altura de la sierra, las montañas. No es un poemario dedicado a la misma ciudad de Puno, ni a ambientes citadinos. Sin embargo, cabe aquí preguntarnos entonces, ¿cómo aparece la ciudad de Puno en el *Boletín*? Vich, al analizar los poemas de Alejandro Peralta, sugiere que aunque el referente es andino rural, las figuras retóricas son de carácter moderno (116-7). Con respecto a esto, resulta interesante el comentario del escritor puneño Federico More (desde Buenos Aires, impulsor del movimiento andinista, que influyó en el grupo Orkopata) sobre el poemario *Ande* cuando anota que la edición de *Ande* es “digna de una gran ciudad” y tiene la capacidad de convertir a Puno en “una vasta urbe fecunda”. Por su parte, Monasterios (2015) resalta la importancia de pensar la provincia de Puno en términos de una ciudad y sobre todo explica que la novedad del poemario radica en ver los Andes con una nueva sensibilidad (175). Más significativo es que los poemas de Peralta son publicados en una revista que por momentos tendrá osadías formales afines a las *small magazines* más rupturistas de la vanguardia, al punto que hoy, un siglo más tarde, es justamente el *Boletín* mismo el que sigue concitando nuestra admiración como fenómeno y como objeto de vanguardia.

CAPÍTULO 2

EL *BOLETÍN TITIKAKA* COMO REVISTA-OBJETO

“The expression of modernism in the field of magazines applies to more than its content.”

Patrick Rössler “The Bauhaus at the Newsstand: Die Neue Linie 1929-1943” (2013) (42)

2.1 La revista como objeto cultural

En agosto de 1926 se publica en la ciudad de Puno el primer número del *Boletín Titikaka*, considerada en la actualidad como una de las más importantes revistas culturales del Perú, entre otras razones porque, a lo largo de sus cuatro años de publicación, en ella se combinaban de una forma muy particular dos vertientes ideológicas y estéticas predominantes en la época: el indigenismo y el vanguardismo. La proliferación de estudios sobre esta revista cultural en las últimas décadas ha brindado notorios aportes sobre diversos aspectos de esta publicación. Dichos estudios pueden agruparse en dos tendencias principales: o bien se enfocan en la biografía intelectual y la contribución ideológica de su principal editor, Gamaliel Churata (pues ven en la revista la génesis de su propuesta ideológica), o conciben al *Boletín* como un órgano de expresión y difusión de las ideas del grupo Orkopata, de su forma de pensar un indigenismo de vanguardia y de “pensar la nación” (Monasterios 2015, Vich 2000).

En este capítulo, me enfoco en aspectos que tienen que ver con la hechura de la revista, con decisiones editoriales y estéticas que hacen de ella un objeto concreto y específico. En este sentido, considero a la revista no sólo como el soporte ideológico de un proyecto cultural de vanguardia o el mero órgano de difusión de las ideas del grupo Orkopata, sino como un objeto cultural específico que busca y logra hacer una intervención en el campo intelectual de los años

veinte del siglo pasado. Este enfoque invita a tener en cuenta y ver en mayor detalle los aspectos materiales propios de una revista cultural tales como la composición, la tipografía, los géneros que incluye (o que incluso inventa o parodia), la diagramación, las ilustraciones, la existencia (o ausencia) de anuncios comerciales, el lugar de los textos programáticos, las secciones, la constitución de un elenco de colaboradores, entre otros. De esta forma, es posible reevaluar la revista y plantear hipótesis sobre cuál es su contribución a los debates sobre indigenismo y vanguardia, aporte que depende de una serie de prácticas editoriales y experimentaciones formales que la distinguen de otras revistas vanguardistas peruanas y latinoamericanas del período.

La postura rupturista del *Boletín Titikaka* no sólo debe buscarse en las ideas expresadas en los textos que la componen, sino también en su innovación en las etapas de producción y circulación, en cómo sus realizadores la piensan en tanto un artefacto “revista”. A partir de una lectura de los códigos hemerográficos del *Boletín*, iré postulando algunas hipótesis que dialogan con los estudios sobre su lugar en los debates entre indigenismo y vanguardia de principios del siglo XX. Patrick Rössler entiende que el modernismo de las revistas de vanguardia hay que buscarlo no sólo en sus contenidos explícitos. Por su inventiva, por sus apuestas formales, y acaso como consecuencia de las propias limitaciones materiales que enfrentaron sus editores y colaboradores, el *Boletín Titikaka* es una de las revistas más experimentales de las vanguardias latinoamericanas. Simultáneamente, por las características de su producción y por su desenfado moderno, la revista misma hace una intervención en la cultura que no puede ser entendida sólo

en términos exclusivamente estéticos, sino que es, simultáneamente, una actividad política e ideológica.¹⁰

2.2 Código hemerográfico y revistas culturales

Como ya se adelantó en la introducción, el estudio de las revistas culturales en los últimos años ha tenido un carácter interdisciplinario, con aportes y análisis cada vez más precisos desde la historia del arte, de las ideas, hasta la historia del periodismo y la historia cultural. Gracias a dichos avances, las revistas han tenido la capacidad de trascender su mera consideración de documento histórico para pasar a ser un objeto de estudio autónomo. Así, dejan de ser simples contenedores y depósitos de textos que no tienen ningún valor en sí (Ehrlicher 2014, Pita 2014). Por tratarse de estudios relativamente recientes, la metodología para estudiar dichos objetos aún no ha sido expuesta completamente de forma explícita y sistemática (Pita y Grillo 2015). El aspecto material se vuelve mucho más relevante para discernir las características propias de las revistas en relación al libro, el panfleto, el diario, los cuadernos académicos y otros objetos. Para estudiar mejor las revistas como un objeto *sui generis*, Annick Louis (2018) propone tener en cuenta aportes interdisciplinarios, sobre todo, en el aspecto visual: el formato físico, el diseño editorial, las ilustraciones, los grabados, la fotografía, la caricatura, las reproducciones de obras de arte, entre otros. Además, se entiende la revista como un agente cultural activo, de autoría colectiva, que adquiere una especie de personería propia e interviene en tanto revista en los debates de su época. Esto se vuelve más visible en las pequeñas revistas de vanguardia, ya que éstas encarnan o asumen la persona de un grupo colectivo: Martín Fierro, los antropófagos, Amauta, Dada.

¹⁰ Brecht llama “intervención conceptual” (“eingreifendes Denken”) a los objetos o acontecimientos artísticos que desafían la división entre práctica y teoría, y que no pueden ser entendidos sólo en el nivel del pensamiento ideológico o exclusivamente en un nivel estético. Sobre este punto, ver Jameson 159.

Parte de la idea de que un texto aparecido en una revista, por la forma en que es presentado y por el lugar que se le asigna dentro de ella, conlleva una totalidad significativa que va más allá de su mero contenido verbal. Vale la pena imaginarnos cuál habrá sido la reacción de un lector de la revista al leer tal o cual poema, no de manera aislada, sino en el contexto de la revista. Para eso hay que tomar en cuenta aspectos como el formato, la disposición de la página, el número de la página y el lugar en que apareció en ella, así como junto a qué otros textos fue publicado. Como dicen Peter Brooker y Andrew Thacker (2007) en su introducción general a las revistas modernistas europeas y norteamericanas: si el mismo poema, con las mismas palabras, se reproduce fuera de su contexto, se pierden los códigos bibliográficos del texto, dándole prioridad tan sólo a los códigos lingüísticos.

Es fundamental entender esta división entre códigos lingüísticos y bibliográficos, que fuera originalmente propuesta por Jerome McGann:

[a] division [...] between the linguistic codes (the semiotics and semantics of the actual words) and the bibliographic codes of a text (such matters as ‘typefaces, bindings, book prices, page format’). [...] Meaning is transmitted through bibliographic as well as linguistic codes and [...] these two signifying systems work together to generate the overall meaning of a text. The physical material of the magazine itself is, therefore, a crucial factor in understanding the text and images found within its pages. (Brooker y Thacker 6)

Se entiende por esto que una alteración hecha a los códigos contextuales y bibliográficos cambiaría el sentido de un poema a pesar de que las palabras se reprodujeran *verbatim*, porque quedarían afectados los contextos de lectura. Brooker y Thacker van más allá del concepto de McGann al hacerlo más preciso y utilizar el término ‘códigos periódicos’. Dichos códigos son

propios de toda publicación periódica, incluidas las revistas, y comprenden una vasta gama de rasgos, entre ellos: el diseño de la página, los tipos, el precio, el tamaño del volumen, la periodicidad de la publicación (si es semanal, bimensual, mensual o aleatoria), el uso de ilustraciones (las formas de reproducción tecnológica empleadas), el uso y ubicación de anuncios, la calidad del papel y el encuadernamiento, los medios de financiación y los géneros literarios y periodísticos publicados (si se prioriza la poesía, las reseñas, los manifiestos, las editoriales, las cartas del lector, la crítica social o política). Asimismo, dichos autores también sugieren que lo más significativo es la relación entre los códigos periódicos internos (relacionados con el diseño: papel, tipos, layout) y los externos (sus canales de distribución, su financiamiento, su política de canjes, la publicidad) (Brooker y Thacker 6).

Robert Scholes y Clifford Wulfman, en el capítulo seis de su libro *Modernism in the magazines: An introduction* (2010) insisten en que es preciso investigar las revistas como una totalidad, como si fuera toda la revista un objeto cultural (de una manera análoga a cómo analizamos una ópera, una novela o un recital). Ellos proponen un minucioso listado de elementos a tener en cuenta que comprende el análisis de tipos de anuncios publicitarios, géneros de ficción publicados, editoriales, frecuencia de publicación, cifras de circulación real, colaboradores regulares, colaboradores esporádicos, el posicionamiento de la revista dentro del espectro estético y político, los cambios de comité editorial, el formato y sus posibles cambios, los modos técnicos de reproducción, las vías de venta y circulación, entre otros puntos (Scholes & Wulfman 2010, 146-148). Prestar atención a dichos detalles enriquece la investigación del objeto, que no se limita a aspectos formales, sino que abarca también el estudio de los contenidos textuales, pero ahora integrados al conjunto de la revista.

En su libro *Materialidades de lo impreso*, Antonia Viu recurre a la teoría del actor red (TAR) de Bruno Latour para referirse a las revistas como ensamblajes materiales: todo fenómeno social es socio-técnico, por lo que consiste en un plano de relaciones materiales que une aspectos heterogéneos del mundo como lo político, lo tecnológico o lo semiótico, redefiniendo así las ideas convencionales de “agencia” en relación a la capacidad de acción de los “no-humanos” (artefactos, máquinas, archivos, etc.) (42). Las revistas son un ejemplo claro de este tipo de ensamblaje de lo humano con la técnica. Así, para mi propósito, debe verse a la revista-objeto no sólo como un órgano de difusión, ni como un mero vehículo de ideas, sino como un actor-red. El aspecto material tecnológico de la revista, y todas las decisiones que pueden tomarse en ese plano, son una parte inseparable de esa agencia, no solo las ideas de los ensayos, los manifiestos o las notas editoriales. Esta noción va de la mano con la relación que existe entre la vanguardia y los medios masivos de producción: la innovación afecta todos los aspectos, desde la producción hasta la circulación. En otras palabras, la militancia cultural y política de los editores es inescindible de la creatividad en el uso de tecnologías disponibles. El componente tecnológico no es secundario, ya que se concibe la revista como un artefacto que busca hacer una intervención en lo social, provocar un cambio.

Annick Louis (2018) ha realizado un especial esfuerzo por sistematizar los principios teóricos y metodológicos para abordar las especificidades del objeto “revista”. Ella resalta la importancia de estudiar las fases de producción, edición, publicación, distribución y lectura como parte integral de las investigaciones sobre revistas culturales. Louis concluye que la revista, estudiada como “objeto simbólico productor de relaciones e ideología” funciona como agente cultural activo y no solo como un espacio de exposición de tendencias de la época. (Louis 2018, 27-30)

Por su parte, Alexandra Pita (2014) explica que debemos considerar las revistas como sistemas simbólicos complejos o construcciones sociales complejas. Así, éstas deben ser vistas como micro-espacios de análisis que “permiten pensar la dinámica interna del campo intelectual al hacernos accesibles las prácticas y espacios de sociabilidad intelectual implícitas en este tipo de formación” (Pita 2014, 228). Valiéndose de la teoría de Bourdieu sobre los esquemas generativos, considera a las revistas culturales como una “estructura (soporte material), estructurada (por la práctica social) y estructurante (del espacio de sociabilidad)”. En este sentido, “la revista como espacio de sociabilidad define también a su materialidad como soporte, y éste tiene una influencia significativa en las prácticas de quienes participan de la publicación” (229).¹¹

Los autores que he mencionado demuestran cómo la concepción tradicional del estudio de las revistas culturales consiste en enfocarse principalmente en el contenido de sus textos (sobre todo en sus ensayos más programáticos), lo cual limita la comprensión del fenómeno y también las hipótesis que pueden hacerse sobre la función de las revistas en los debates estético-ideológicos en los que participan. Por tal razón, para la parte prioritariamente descriptiva del presente estudio, además de seguir los lineamientos metodológicos de Annick Louis, me valdré de las unidades de análisis presentadas por Alexandra Pita y María del Carmen Grillo en “Una propuesta de análisis para el estudio de las revistas culturales” (2015).

Estamos tan acostumbrados a encontrar el *Boletín Titikaka* catalogado dentro de las revistas latinoamericanas de vanguardia que se suele pasar por alto qué tipo de publicación es o, para ser más precisos, qué formas va tomando a lo largo de sus tres años de publicación. En

¹¹ Al analizar a las revistas culturales como construcciones sociales complejas y un microcosmos de análisis, se permite acceder a las prácticas y espacios de sociabilidad del campo intelectual. (Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.): *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. 2014, p.228)

principio, puede pensárselo como una revista cultural o lo que en el mundo angloparlante se denomina “small magazines”. Brooker y Thacker (2007), resumen las características de este tipo de revistas de una manera que se ajusta plenamente a los rasgos principales que tuvo el *Boletín*: “often thought to be short-lived, committed to experiment, in constant financial difficulties, and indifferent or directly opposed to commercial considerations” (11). Entre estas características cabe resaltar que las revistas se consideran pequeñas sobre todo en contraste con las publicaciones periódicas de gran circulación, como pueden ser los diarios y los magazines de variedades que tienen un propósito comercial claramente establecido. En Perú y América Latina este tipo de publicaciones tuvo su auge entre el último cuarto del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Como aclaran Brooker y Thacker, las revistas pequeñas, a veces, no son tan pequeñas, y el sentido de “small” es en esos casos más bien metafórico. El caso de *Amauta* es un buen ejemplo de esa paradoja. Además de la breve duración, Júlio Castañón Guimaraes (2015) menciona otras dos características que suelen tener las revistas pequeñas de vanguardia: el tipo de público al que apelan y la presencia de una orientación no sólo artística, sino política (Castañón Guimaraes 2015, 13). Habría que notar que la duración del *Boletín Titkaka* no fue tan corta en comparación con otras revistas culturales de la época, ya que se publicó durante cuatro años, a pesar de la precariedad económica en que fue producida.

También resulta pertinente diferenciar a las “small magazines” modernistas de los cuadernos publicados por distintos tipos de instituciones (universidades, asociaciones profesionales o sindicales, partidos políticos); el gesto y la posición anti-institucional de las revistas de vanguardia hace este contraste más evidente. Paulina Iglesias (2012) subraya el carácter de “propaganda y agitación” de las revistas:

Al hablar de revistas culturales nos referimos intrínsecamente a un producto editorial alejado por una serie de rasgos de sus parientes cercanos: el libro y otro tipo de revistas. Caracterizadas por un acento en lo público y la búsqueda por interlocutores y escuchas contemporáneos, las revistas culturales son instrumentos de propaganda y agitación. Especialmente las vanguardistas buscan construir su propio público y en el mejor de los casos -siempre unidas a otras iniciativas- reformar la sensibilidad y crear un ambiente artístico literario, no alternativo, sino que reemplace al predominante. (Iglesias 1)

Es importante resaltar estos dos aspectos de las revistas culturales, sobre todo las de vanguardia: la formación (o la escisión) de un público lector y el deseo de hacer una intervención polémica en la sociedad. Beatriz Sarlo (1989) ha definido a las revistas como una práctica específica de producción y circulación; y como una modalidad de intervención cultural, una respuesta a la coyuntura histórica. Se hacen revistas culturales para intervenir efectivamente en debates estéticos y políticos del presente. Las revistas muestran la voluntad de un colectivo de intervenir para modificar su presente histórico: polemizando, organizando los temas de discusión, abriendo debates y tomando posiciones explícitas en asuntos políticos, sociales y culturales, adhiriendo a otras revistas y enemistándose encarnizadamente con otras. Además, Sarlo entiende que las revistas, más aún que libros o autores individuales, son los mejores indicadores para marcar los puntos de giro en el espacio cultural de una sociedad en el siglo XX (Sarlo 9-10). En la misma línea de Sarlo, Iglesias considera que el interés de las revistas culturales de vanguardia: "...por el presente, que radica en una voluntad de intervenir en él para modificarlo, determina su pronto envejecimiento. Así, el final de la publicación de una revista cultural es el inicio de un objeto histórico" (2). Con el último número de una revista se completa un objeto. La revista tiene su propia trayectoria, su propia (corta) vida y en consecuencia puede

escribirse su “biografía”. La abundancia de ojeadas retrospectivas y memorias sobre revistas de vanguardia, escritas por sus editores y colaboradores, es una evidencia de esa “vida propia” que ellas alcanzan.

Cynthia Vich (2000) pone el acento en la naturaleza fuertemente dialógica o polifónica de las revistas de vanguardia:

[una revista cultural] es por su propia naturaleza un texto en movimiento; un proceso continuo de producción colectiva que además se extiende durante un determinado período temporal de maduración. Como texto esencialmente dialógico, una revista es un espacio de múltiples facetas (creativa, intelectual, doctrinaria) que se cruzan y articulan en una propuesta global. La flexibilidad que ofrece el género le permite combinar elementos provenientes de distintas esferas: el discurso ideológico-programático, la creación poética y narrativa, las artes plásticas, etc. (Vich, 35)

En realidad, por su constitución misma, las revistas como otras complicaciones de autoría colectiva, son productos que convocan una multiplicidad de voces y géneros. Me interesa señalar aquí que al considerarla un “género” (como si fuera una novela, por ejemplo), Vich abre la posibilidad de leer una revista particular como un texto de autor múltiple. Las características que menciona Vich aluden principalmente al contenido textual de la revista. Sin embargo, resulta interesante preguntarnos en qué medida rasgos como “texto en movimiento” y “maduración” de una revista pueden ser usados para abordar otros de sus elementos constitutivos como la diagramación, los títulos, la organización en secciones y las caricaturas, entre tantos otros. Estos términos pueden ser también abordados en términos de dialogismo y polifonía.

2.3 Un boletín

A todo lo largo de su publicación, el *Boletín Titikaka* fue una sola hoja doblada en dos, es decir, un total de cuatro páginas. Una revista sin tapa ni encuadernación. Begoña Pulido Herráez (2017) observa que es una “hoja cultural llamada por la crítica *Boletín Titikaka*” (14). Del primer número hasta el número 25, el tamaño de página fue de 32 x 22 centímetros; luego, desde el número XXV (en romanos, pues existen dos ejemplares numerados como número 25, uno en arábigos y otro en romanos) hasta su último número (XXXIV), la página fue más grande, de 44 x 34.5 centímetros¹². De aquí se pueden desprender dos de las características que definen la singularidad de esta “hoja” apreciada como pequeña revista de vanguardia: un aprovechamiento al máximo de recursos escasos y una gran agilidad. Un papel doblado, ágil, liviano, ideal para el canje postal.

La revista fue hecha en diferentes imprentas: el primer número se imprimió en los talleres tipográficos “Comercial”¹³, mientras que los números 2 al 12 se imprimieron en la Tipografía “El eco de Puno”. Del número 13 hasta el último se imprimió en la Tipografía Fournier, imprenta en la que según Tamayo Herrera (1982), Churata había trabajado como redactor en años anteriores. Esto pone de relieve la experiencia de Churata no solo en la edición de revistas culturales, cuyo antecedente más famoso es *Gesta Bárbara*, en la cual colaboró en La Paz entre 1918 y 1919, sino también en los oficios de imprenta como cajista y redactor.

¹² Las ediciones facsimilares no reproducen el tamaño de la revista en su escala original. La guía bibliográfica del *Boletín Titikaka*, elaborada por Miguel Ángel Rodríguez Rea en 1981, consigna la información sobre el tamaño de la revista.

¹³ El litigio que los hermanos Peralta sostuvieron con José Herrera, dueño de la tipografía “Comercial”, puede seguirse desde el número 2 hasta el número 15 de la revista. Herrera fue el fundador, junto con Ignacio Frisancho y Carlos Barreda, del diario *Los Andes*, un linotipo también de cuatro hojas, el diario decano de Puno. El primer número se publicó en octubre de 1928 en la imprenta de Herrera.

El nombre inicial de la revista fue “*Editorial Titicaca - Boletín*” y, a partir del número 2, “*Editorial Titikaka - Boletín*” (ver figs. 2.1 y 2.2)¹⁴; este último nombre se mantuvo hasta el número 13 de agosto de 1927, al cumplirse un año de su publicación. Posteriormente, se cambia



Fig. 2.1. *Boletín Titikaka*, no. 1, agosto de 1926, p. 1



Fig. 2.2. *Boletín Titikaka*, no. 2, setiembre de 1926, p. 1

el orden de los términos del título; ahora: “*Boletín - Editorial Titikaka*”. La palabra “boletín” queda encerrada en un rectángulo, optando por un diseño más geométrico y menos recargado que la guirnalda de libros del primer número (ver fig. 2.3). La observación de este detalle ha llevado a algunos críticos, como Alberto Tauro, a proponer que el número tres marca un punto de inflexión en la relación entre editorial y boletín (Vich 33). La mayor autonomía del boletín respecto de la editorial, que puede leerse en el título mismo de la publicación, se da gradual o escalonadamente, pero ya desde el primer número. El abandono del recuadro de libros en pedestales del primer número puede responder a un intento de simplificar y evitar el estilo más atiborrado y con predominio de líneas curvas, que remiten a los adornos de imprenta de publicaciones más modernistas, en el sentido hispanoamericano del modernismo, es decir correspondiente a la cultura de entresiglos. El motivo de “libros sobre un pedestal” se relaciona demasiado estrechamente con la editorial y con la función del boletín como limitada a la divulgación de los libros de la editorial. El diseño del título del primer número se corresponde efectivamente con los contenidos del primer número, dedicado a alabar y promocionar el

¹⁴ Las imágenes del *Boletín Titikaka* que uso en esta disertación son reproducidas con el permiso de Lluvia Editores y el Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”.

poemario *Ande* de Alejandro Peralta. Si bien este objetivo se mantiene hasta el número 13 inclusive, como analizaré en mayor detalle, es relevante que la palabra “Boletín” empieza a emanciparse y a tomar un lugar prioritario en el título, ya desde el número 2. Finalmente, a partir del número 25 (XXV, en romanos), que da inicio al segundo período de la publicación, el título finalmente cambia a *Boletín Titikaka* (ver fig. 2.4), nombre con el que se conoce la revista (Rodríguez 184), y del que desaparece toda mención a la editorial, cuyos proyectos anunciados (entre ellos, un poemario de Magda Portal y Enrique Díez Casanueva) no se realizan.



Fig. 2.3. *Boletín Titikaka*, no. 13, agosto de 1927, p. 1



Fig. 2.4. *Boletín Titikaka*, no. XXV, diciembre de 1928, p. 1

A partir del número XXV, entonces, la publicación “llega” a su diseño de título final, lo “logra”, y con ese título podría conjeturarse que adquiere su identidad. BOLETIN TITIKAKA, en mayúsculas, ocupa el centro del cartel. El diseño maximiza la eficacia geométrica del uso de los rectángulos para resaltar el nombre de la publicación. El título queda colocado como en un pedestal más abstracto, rectilíneo u ortogonal, que es más propio de las vanguardias y que, visualmente, puede asociarse al estilo arquitectural que algunos vanguardistas favorecieron para ligar arte precolombino y vanguardia.¹⁵

Como puede observarse, entre el primer número y el pivotal número XXV, también cambia la información de lugar y tiempo de publicación. El primer número presentaba el título en la parte superior central, ocupando dos espacios de columna. Está enmarcado por una cadena de tipos de imprenta que representan pequeños libros sobre un pedestal, conformando un

¹⁵ Sobre este punto, ver Schwartz, *Fervor de las vanguardias* 146.

rectángulo alrededor del título, que en negritas y con mayúsculas, se lee: “Editorial Titicaca” (ver fig. 2.1). Debajo de estas palabras, en un tipo más pequeño se lee “boletín”. Más abajo, se lee el lugar de publicación (Puno), el mes de publicación (la periodicidad es mensual, por eso el mes ocupa una posición central) y el año. Asimismo, se abandonan las mayúsculas para el título, y en consonancia con tantos textos de vanguardia, se opta por el uso exclusivo de minúsculas. La diagramación del título del número 2 se mantiene hasta el número 13 (ver fig. 2.3). Encima del título, se leía la palabra “Suramérica” en letra cursiva.

Uno de los aspectos más importantes del título es la toponimia y la importancia que se le asigna al lugar de publicación (Puno, Titicaca/Titikaka) y a su ubicación en una cartografía mayor. El lugar de publicación, que es un dato obligado y un elemento básico de cualquier revista, cobra un protagonismo inusitado. Es el lugar donde la revista sintetiza, como si fuera un eslogan, su posición y su diferencia. En este sentido son relevantes los cambios de ortografía. Solo en el primer número se escribió la palabra “titicaca” con la letra “c”. A partir del segundo número y en adelante, se opta por usar la letra k. Esa preferencia es una declaración de principios: no debía transcribirse el nombre del lugar con las letras del castellano. Ya desde los cambios de título se ve lo que será un eje programático de la revista, el “Alfabeto científico” de Francisco Choquehuanca Ayulo, notorio colaborador de la revista, cuyo aporte analizaré en el siguiente capítulo.

En la segunda etapa, a partir del número XXV, en la arquitectura del diseño gráfico del título, aparecen los topónimos “Indoameriq̃a” y “Tyawanaqũ”. Nuevamente, se puede apreciar que estos términos están escritos utilizando el alfabeto científico de Choquehuanca. Pero, además, el uso de estas dos palabras sirve para indicar que la publicación es parte de un continente que tiene su raíz en la cultura andina; es decir, se trata de una declaración ideológica

de adhesión al indoamericanismo, como desarrollaré en mayor detalle en el capítulo 4. Se nota que el título es el espacio privilegiado por la revista para definirse. Hay una tendencia a añadir texto en ese espacio. Así como en el número 2 optaron por las letras cursivas pequeñas, distanciadas, para formar una cinta o bandera con la palabra “suramérica”; a partir del número XXV, una faja en mayúsculas dice “CIRCULACIÓN CONTINENTAL”, haciendo hincapié en la red latinoamericana que configura.

El espacio del título sirve para hacer declaraciones de principio. En el título definitivo, la ciudad de Puno aparece ubicada dentro de un continente (Suramérica, después Indoamérica) y un pasado histórico de la región altoandina, la cultura Tyawanaqu o Tiahuanaco. Hay una abundancia de topónimos. Ése es el lugar de enunciación de la revista, desde donde se esgrime no solo su ubicación geográfica, sino ideológica. Podemos tomar como contraste la revista limeña de cuatro títulos, uno para cada número, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1927-1928), que también se autodefine como “supra-cosmopolita” en el espacio del subtítulo y apenas consigna la ciudad de Lima como lugar de publicación. Si bien esta combinación connota la voluntad de poner a Lima en un contexto cosmopolita, esto no está elaborado en el diseño de título. En su ojeada retrospectiva sobre la revista, Magda Portal subraya que *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* era urbana y cosmopolita, y señala que esto se puede constatar: “si revisamos los nombres de los colaboradores donde figuran peruanos, latinoamericanos y hasta un francés firmando un poema en alemán, inglés y francés” (102). El *Boletín*, en contraste, hace en el diseño de tapa un verdadero espectáculo del lugar de publicación y del alcance de su irradiación cultural.

2.4 Diagramación de página: experimentación y programa

A lo largo de los cuatro años de publicación del *Boletín*, puede notarse un esmero por parte de los editores en la diagramación de la página, que va cambiando según se incorporan nuevos contenidos (sobre todo las xilografías a partir del número 5 y el predominio del ensayo ideológico o estético a partir de la segunda etapa o “volumen”, es decir a partir del número XXV). Churata se ufana de que las imprentas que hacían el *Boletín* eran las mejores de Puno; y esa preocupación por la impresión se manifiesta en el cuidado que puede observarse en la variedad y nitidez de los tipos, y en las ideas de diagramación que van introduciendo en cada número.



Fig. 2.5. *Boletín Titikaka*, no. 13, agosto de 1927, p. 4



Fig. 2.6. *Boletín Titikaka*, no. 14, septiembre de 1927, p. 2

Durante la primera etapa predomina un diseño en dos columnas (ver figs. 2.5 y 2.6). En el número 22 de mayo del 28 optan por vez primera por cuatro columnas para la sección “Nuestros canjes” en la página 4 (ver fig. 2.7). El diseño en cuatro columnas empieza regularmente en el número XXV, es decir en la segunda época del *Boletín*, caracterizada por la decisión de publicar

más texto (ver fig. 2.8). El diseño a dos columnas de los 25 primeros números se ve interrumpido a veces por la introducción de algún recuadro en el centro de página (dedicado a notas editoriales en los primeros números) y, con mayor asiduidad a partir del número 7, por la decisión de usar la primera página para un solo poema, o ensayo programático, o xilografía, cuya importancia analizaré más adelante.

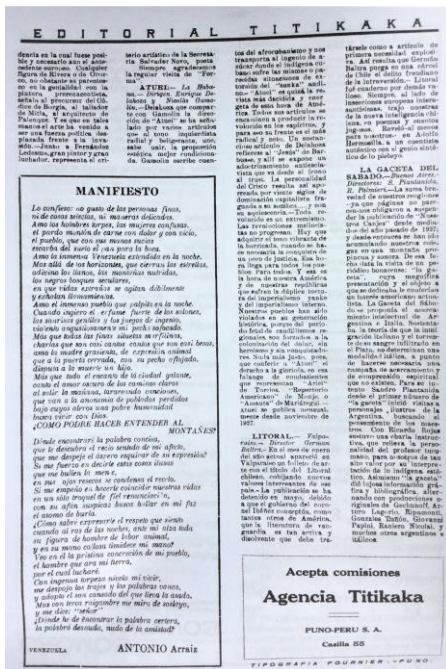


Fig. 2.7. Boletín Titikaka, no. 28, julio de 1928, p. 4



Fig. 2.8. Boletín Titikaka, no. XXX, mayo de 1929, p. 3

Dado el límite de espacio que tiene el *Boletín* (solo 4 páginas) y la variedad de materiales que publica, el diseño de página es un desafío. Suelen aparecer en una misma página contenidos misceláneos (poemas, reseñas, xilografías, pequeños anuncios), y la diagramación los diferencia mediante un uso intensivo de recuadros y cambios de tamaño y tipos de letra (como se pudo apreciar en la fig. 2.8). El efecto visual que esto provoca es de fragmentación.

Una de las características de la revista es que la diagramación es inestable; por ejemplo, algunas secciones emblemáticas como el “glosario de arte nuevo”, “barricadas de américa” o

“signos de la raza” son reconocidas por su tipografía (gótica), pero esas secciones no aparecen en todos los números ni en las mismas páginas.

Vale la pena contrastar la diagramación del *Boletín* con la de una revista también pequeña y ostensiblemente vanguardista, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*. Contemporánea del *Boletín* (sus cuatro números salieron entre 1926 y 1927), esta revista consiste en una hoja de 45 x 34 cms. que, doblada en cuatro, resulta en cuatro páginas en el anverso y una gran página de poemas en el reverso. Si bien las primeras páginas de estas cuatro revistas son tan variables como sus títulos (*Trampolín* y *Hangar* dedican sus primeras páginas a los nombres de editores y colaboradores; *Rascacielos* y *Timonel*, a ensayos programáticos), el criterio es agrupar todos los textos de un mismo género en un mismo espacio. Por ejemplo, *Rascacielos*, la número 3, presenta en primera página, en una sola columna, el manifiesto “Bandera” (firmado, entre otros, por Churata y Alejandro Peralta); en la página 2, tres minicuentos de Serafín Delmar (ver fig. 2.9), numerados y dispuestos en una sola columna; en la página 3, opiniones sobre poetas, todas escritas por Carlos Oquendo de Amat; en la página 4, breves reseñas separadas apenas por una línea. La mayor astucia de esta(s) revista(s) es que, al abrir el papel, los lectores y las lectoras encontraban una gran página con poemas (entre seis y siete), lo que hace de esta revista un objeto material que se distingue de los formatos de otras publicaciones periódicas (ver figs. 2.10 y 2.11). La distribución de materiales en la revista es estable: los editores destinan las cuatro páginas “externas” para prosa ensayística o narrativa; y la gran hoja central para poemas. Al desplegarse esta gran página central se asemeja a una revista cartel o mural. Por la forma como está doblada, es como si se tratara de dos revistas.

3 cuentos de un golpe y lejos del meridiano

al otro lado de la tarde se paseaba bethie del brazo de mi recuerdo de pronto saltó la noche con miradas de apache que cayó a su dulce sonrisa entonces era argonauta de su cuerpo caminado de auroras este carión como la rosa de los vientos bethie luz tiene un retazo de cielo en las pupilas tu acierto en nacer de su garganta un pájaro de alas rojas será por eso que su boca tiene sabor a fruta piceoteada

tristes marinos avizoran el mar yo he visto arder en sus pipas mis ojos en el muelle un golfo amarró su grito de angustia cuántos velámenes cargaron su esperanza el sol se paseaba sembrando gavotas de ali salió la primera patrulla de sombras hoteando la ciudad centinela de la costa el mar sujetaba las calles donde se alargaban obreros desparatados silbando tatuaban mujeres miserables el deseo de los golfos abandonados nunca más quisimos la vida a lo lejos los perros mordían la noche

tensión de la mañana arrastrándose llegó al campo hermano mio tu te paseabas por el paisaje midiendo con tus ojos el horizonte de mi esperanza ella de tanto mirarme era yo enredado en su alia caminamos por este tiempo de hollada tristeza palpemos el cuerpo todavía tiene fresca de hierba mojada quién pudiera creer de sus ojos saltaron las primeras golondrinas del alba en los árboles amanejó el cielo huecudo jugaban tanto con el sol que el campo está quemado costado del mar alla cualquier día se romperá en mi vida así enhebrada como las para la eternidad vagabundo solitario barajará las ciudades masticadas por mi juventud abierto el libro de la alegría he tendido los brazos a lo largo de tu carino amada donde estoy como un párvulo oh este presente tan miserable donde se han embarrado de rojo las cinco ciudades del hombre no da ganas ni siquiera de pronunciar alegría

serafín delmar

Fig. 2.9. Rascacielos, no. 2, noviembre de 1926, p. 2

poema
viento haiduro
los faroles y la noche en las vitrinas
comedor
alejandra gutierrez
penetración
amador huanko
trébol
madra portal

Fig. 2.10. Hangar, no. 2, octubre de 1926, p. 5

poema
pablo neruda
biombo del japon
julian petrovic
campo
alejandra peralta
hombres ultrabricos
rosamel del valle
h diaz casanueva
gamaliel churata

Fig. 2.11. Rascacielos, no. 3, noviembre de 1926, p. 5

EDITORIAL TITIKAKA
alberto hidalgo
descripción del cielo
pablo de rokha
glosario de arte nuevo
pablo palacio
xavier icaza

Fig. 2.12. Boletín Titikaka, no. 27, junio de 1928, p. 2

Tanto en el *Boletín Titikaka* como en *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* hay un empeño por experimentar con la diagramación. En el caso de la(s) revista(s) limeña(s) hay menos variaciones tipográficas, y éstas ocurren principalmente en la sección de poemas. Las prosas, publicadas a una columna, en cambio, tienden a ser visualmente más monótonas, aunque en algunos casos se apela a resaltar los números mediante su tamaño y el uso de negritas, un recurso muy notorio en una de las revistas pioneras de la vanguardia latinoamericana, la paulista *Klaxon* (1922-1923). En comparación, el *Boletín* es mucho menos regular y apela a una diversificación de tipos, tamaños (ver fig. 2.12), y uso de blancos entre las letras de una misma palabra, como ocurre, por ejemplo, con la diagramación del título “Ande”, una palabra de apenas cuatro letras, justificada cubriendo el ancho total de la página (ver, más adelante, fig. 2.16)

Si bien, como coinciden Tamayo Herrera, Cynthia Vich y Begoña Pulido Herráez, el *Boletín Titikaka* no tuvo un claro manifiesto que estableciera su posición ideológica y estética, podemos pensar que las primeras páginas de varios de sus números son una declaración de sus posturas, no exclusivamente por su contenido textual, sino por la osadía con que seleccionaron sus materiales y las diagramaron. Alexandra Pita observa que la primera página de una revista tiene una gran relevancia en la medida en que “nos lleva a pensar en el impacto que se pretendía tener desde que el lector [la] tuviera en sus manos” (9). Al no ser una revista con tapa, la primera página del *Boletín* funciona también como una portada.

En los primeros seis números del *Boletín* los editores privilegiaron los comentarios de algunos intelectuales sobre el poemario *Ande* de Alejandro Peralta, primer libro y libro insignia de la editorial. Lo más inusitado y curioso de esta operación es el uso hiperbólico del procedimiento, y el hecho de que esos comentarios, en el primer número publicados como un “ramillete” (el término es de Churata) de extractos de cartas (ver fig. 2.13) y, posteriormente,

como ensayos críticos más desarrollados, fueron los textos que vendrían a propagar la nueva estética. Así, el segundo número reproduce la reseña “Alejandro Peralta y su libro *Ande*” publicada por Federico Bolaños en *Varietades* de Lima (ver fig. 2.14). El número 3 exhibe el ensayo “nueva estetica”, en minúscula, sin tilde en la “e” y con un título y una diagramación de título (letras minúsculas justificadas cubriendo el ancho de la página, que promete un manifiesto, ver fig. 2.15). El autor es el poeta César A. Rodríguez, que tampoco es un miembro de Orkopata. En el número 4, en dos columnas el ensayo “a n d e”, firmado por el escritor boliviano Lucio Diez de Medina, extenso ensayo celebratorio sobre el poema de Peralta que se continúa con la página 2 (ver fig. 2.16). El número 5 presenta varios comentarios, entre ellos uno del poeta modernista José María Eguren, bajo el título “estetica andina” (fig. 2.17). En el 6, último número de esta serie de comentario, bajo el título de “rutas de ‘ande’”, se publica un comentario desde Londres de Raúl Haya de la Torre y otro, desde Potosí, de Carlos Medinaceli, ideólogos prominentes de Perú y Bolivia, respectivamente (fig. 2.18).



Fig. 2.13. *Boletín Titikaka*, no. 1, agosto de 1926, p. 1



Fig. 2.14. *Boletín Titikaka*, no. 2, setiembre de 1926, p. 1



Fig. 2.15. Boletín Titikaka, no. 3, octubre de 1926, p. 1

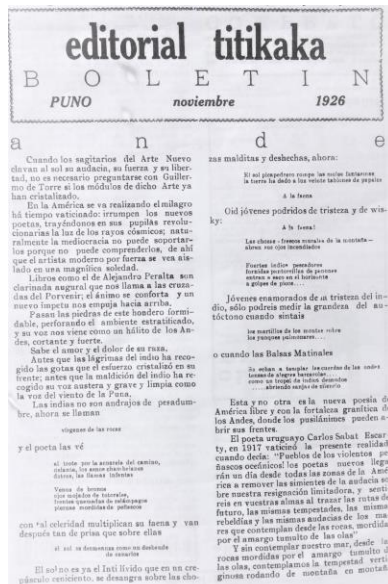


Fig. 2.16. Boletín Titikaka, no. 4, noviembre de 1926, p. 1



Fig. 2.17. Boletín Titikaka, no. 5, diciembre de 1926, p. 1

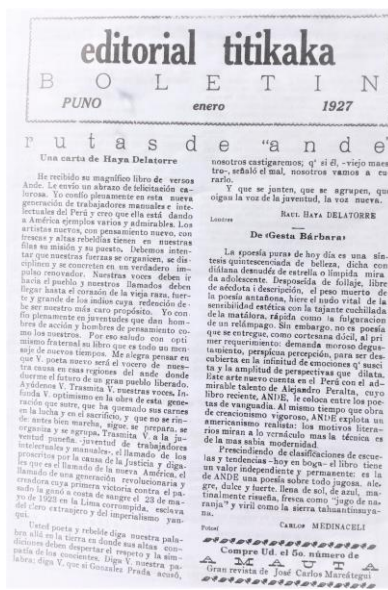


Fig. 2.18. Boletín Titikaka, no. 6, enero de 1927, p. 1

Una nota editorial aparecida en la primera página del tercer número (octubre de 1926), firmada por “la dirección”¹⁶, anuncia explícitamente el nuevo derrotero que tomará la revista en el futuro, con las siguientes palabras: “Nos complace anunciar que desde este número, “editorial titikaka”, además de sus propagandas editoriales, insertará selecta colaboración del continente” (*Boletín Titikaka* No. 3, octubre de 1926). De esta forma, no sólo se promociona el nuevo proyecto de la revista de incluir colaboraciones de autores nacionales y extranjeros, sino que también se deja traslucir la transición de un boletín editorial hacia una revista cultural con propósitos más amplios. Javier Ágreda (2019)¹⁷ y Cynthia Vich (2000) consideran esta nota como un punto de inflexión explícito para entender la periodización del *Boletín*. Sin embargo, me interesa resaltar aquí que la revista sigue articulándose alrededor de la repercusión del poemario “Ande” hasta el número 6 inclusive, como es evidente en las primeras páginas de estos números, y que es recién en el número 7 donde se percibe un cambio más visible en ella.

A partir del número 7 hasta el número 10, se produce un “momento de inflexión del recorrido de la publicación”, para usar la terminología de Fernanda Beigel (39). En esos cuatro números se nota la decisión de ocupar la totalidad de la primera página con un poema, con una xilografía o con un ensayo programático. Las reseñas de Ande, que tanto fruto habían dado en los primeros números, son relegadas a la segunda o tercera página hasta que acaban por desaparecer del todo a partir del número 12. En efecto, el número 7 (febrero de 1927) presenta, por primera vez desde los comienzos de la revista, un poema inédito de Alejandro Peralta,

¹⁶ La nota de la dirección del número 3 se refiere además a dos asuntos: en primer lugar, alude a un problema legal que tuvo la editorial con el taller tipográfico donde se imprimió el primer número del *Boletín* (“Tipografía comercial”); asimismo, anticipa la posible edición de obras de Magda Portal y del escritor chileno Enrique Díaz Casanueva (proyectos que no fueron concretados). Estos asuntos sugieren que en el número 3, el eje sigue siendo las publicaciones y las noticias de la editorial.

¹⁷ Javier Ágreda en: <https://perulibertario.wordpress.com/2019/11/15/pdf-los-34-numeros-del-boletin-titikaka-1926-1930/>

“Lecheras del Ande”, que ocupa toda la primera página. El poema será incluido siete años más tarde en el libro *El Kollao* de 1934. Lo más significativo es que la revista cambia radicalmente de imagen debido al diseño de página al que obliga el poema y, como sugiere Pita, tiene un efecto visual diferente en sus lectores. Dados los muchos blancos de la caja de página, el poema de Peralta está trabajado como un poema visual (ver fig. 2.19).

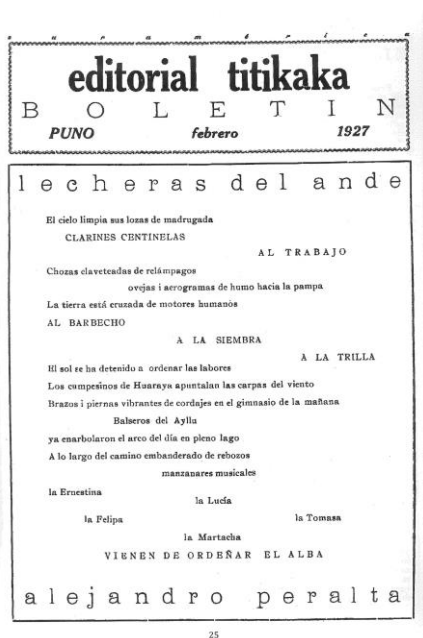


Fig. 2.19. *Boletín Titikaka*, no. 7, febrero de 1927, p. 1

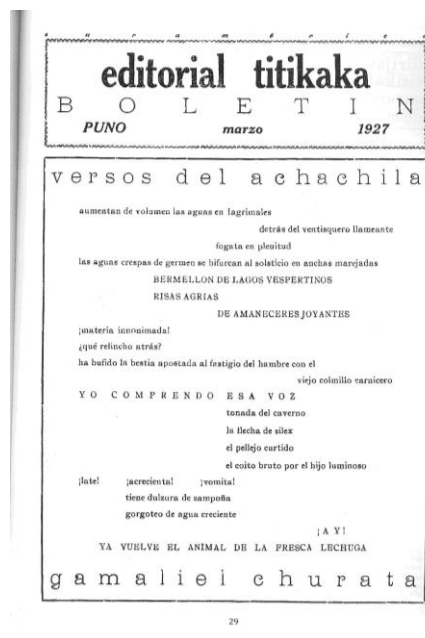


Fig. 2.20. *Boletín Titikaka*, no. 8, marzo de 1927, p. 1

La primera página del siguiente número (marzo de 1927) repetirá este formato, pero, esta vez, el poema que ocupa la totalidad de la portada es “Versos del achachila” de Gamaliel Churata (ver fig. 2.20). En lugar de un manifiesto, el *Boletín* publica un poema de cada uno de los que sabemos fueron sus editores. Sus nombres propios aparecen centrados y justificados a lo ancho de la página debajo de los poemas, en minúsculas, pero usando caracteres más grandes que el tamaño de los caracteres de los textos de los poemas, y del mismo tamaño que los títulos. Los nombres propios de los editores tienen aquí un lugar prominente en una revista que, como

sabemos, nunca explícita su comité editorial. El número que le sigue reproduce parte del ensayo “El andinismo” de Federico More en toda la primera página (ver fig. 2.21). Si bien es un extracto de su libro *Deberes del Perú, Chile y Bolivia* (1918), la diagramación de página en la revista lo convierte en un texto programático. El primer comentario sobre poemario *Ande* en el número inicial de la revista está también firmado por Federico More, un puneño emigrado a Buenos Aires. El ensayo “el andinismo” está enmarcado por una breve introducción de Gamaliel Churata, quien introduce a More como un ideólogo precursor de la estética del *Boletín*:

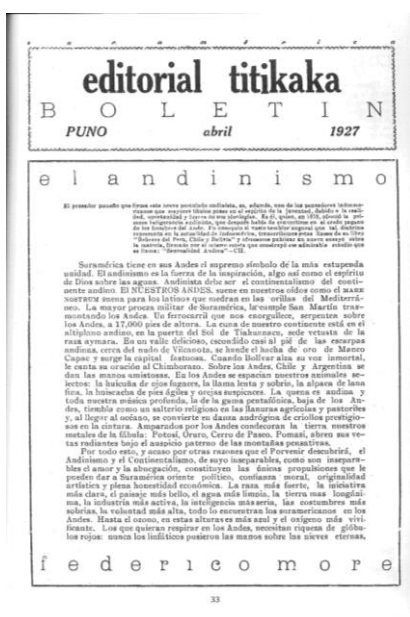


Fig. 2.21. *Boletín Titikaka*, no. 9, abril de 1927, p. 1

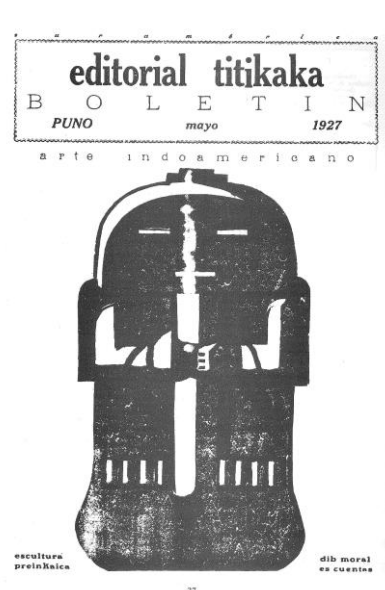


Fig. 2.22. *Boletín Titikaka*, no. 10, mayo de 1927, p. 1

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

en la actualidad de indoamérica, transcribimos líneas de su libro “Deberes del Perú, Chile y Bolivia”. (33)

Nótese que la publicación de “este breve postulado andinista”, en la pluma de un colaborador externo, continúa la tendencia que tiene el *Boletín* de “ceder la voz” a intelectuales afines al momento de definir en prosa sus postulados estéticos e ideológicos.

El número 10, de mayo de 1927, con el encabezamiento de “arte indoamericano”, presenta un dibujo del artista puneño Manuel Morales Cuentas, titulado “Escultura preinkaica”, que ocupa toda la primera página (ver fig. 2.22). Por primera vez, una xilografía ocupa la totalidad de la portada. Es un tipo de arte comprometido con la ideología *andinista* de la revista, una muestra del arte indoamericano. Además, revela la decisión editorial de promover a los artistas plásticos del grupo. En el número 5, de diciembre de 1926, ya había aparecido por primera vez una xilografía, “El ídolo”, de Pacho Mamani. Sólo ocupaba un cuarto de la primera página y llevaba el sugerente subtítulo de “ensayo xilográfico”. En las primeras páginas, entonces, la revista empezaba a “ensayar” sus postulados programáticos mediante la forma del poema y la forma de la xilografía, además de los “postulados” en prosa. Las xilografías en primera página serán uno de los rasgos más atractivos del *Boletín* en su primera etapa, y una apuesta visual fuerte, considerando que era una publicación “humilde” de cuatro páginas (ver figs. 2.23 y 2.24)

A lo largo de los primeros 25 números (es decir el primer período o “tomo”, como lo llaman los editores) puede notarse una experimentación constante en la diagramación y un deseo cada vez mayor de imprimir el *Boletín* como un objeto que fuese atractivo visualmente (diagramación de títulos, xilografías, diagramación de página de los poemas, uso de recuadros). No es coincidencia que en los números que mencioné anteriormente, o sea, a partir del número 7,

haya también un uso más audaz de la variación tipográfica (en tamaño, tipo de caracteres, uso de cursivas y negritas), sobre todo en la diagramación de los poemas y los títulos de las secciones. Queda claro que la revista fue pensada e impresa con pericia, creatividad y esmero. Hay una gran labor por parte de los cajistas de página, y un cuidado por la calidad de reproducción de las xilografías. Los editores trataron de maximizar los recursos disponibles para producir un objeto revista, atentos a las experimentaciones de otros “gaceteros vanguardistas”, cuyas revistas recibían y reseñaban en la editorial. En una carta a José Carlos Mariátegui, fechada el 8 de septiembre de 1928, Churata no oculta su orgullo de “revistero” al afirmar que la tipografía Fournier (utilizada desde el número 13, el primer aniversario del *Boletín*), era “la mejor tipografía de Puno”.

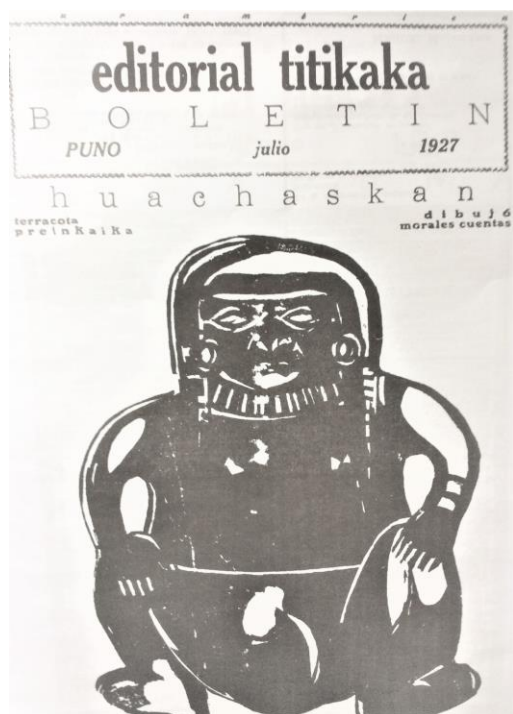


Fig. 2.23. *Boletín Titikaka*, no. 12, julio de 1927, p. 1



Fig. 2.24. *Boletín Titikaka*, no. 23, junio de 1928, p. 1

2.5 Secciones y géneros del *Boletín*: la carta y la reseña

Las cartas de lectores es el género dominante en los primeros números del *Boletín*. La primera página del primer número se abre con el título ““Ande” y la opinión de América”, que consiste en siete fragmentos de cartas enviadas a la editorial Titikaka sobre el libro *Ande* de Alejandro Peralta (como se vio en la fig. 2.13). Vierten sus opiniones sobre *Ande* consagrados escritores y críticos de toda Latinoamérica: Federico More y Oliverio Gironde desde Buenos Aires, Enrique Morales Martínez desde Madrid, Gastón Figueira desde Montevideo, Gustavo Adolfo Otero desde La Paz, Luis E. Valcárcel desde Cuzco y J. Moraga Bustamante desde Santiago de Chile. Los comentarios son en realidad fragmentos extraídos de cartas. La revista pone en primer plano los nombres y las ciudades desde donde escriben los remitentes. La nota editorial del primer número señalaba cómo el *Boletín* ofrecía: “un ramillete de valiosas opiniones suscritas por escritores eminentes de Indoamérica” y seguiría ofreciendo “en sucesivos números las opiniones producidas con motivo de *Ande*, opiniones periodísticas de gran valor y que evidencian nuestro triunfo editorial y cimentan el prestigio del poeta Alejandro Peralta” (*Boletín Titikaka*, no. 1, p. 1).

De esta forma, se inaugura un espacio para una vasta comunidad de lectores, constituyendo y exhibiendo así una red intelectual en América Latina desde el primer número de la publicación. Así, por ejemplo, Vich piensa que hacer propaganda del libro *Ande* no era estrictamente la única función del *Boletín*, sino que éste abría “el terreno para la participación de un público lector destinado a comentar el éxito de lo publicado por la editorial”, y de esa manera configuraba “un espacio más amplio y más complejo que el de un mero volante informativo” (32-33).

El recurso de publicar opiniones favorables como publicidad de una editorial no es inusual. Sin embargo, lo que llama la atención es el grado con que el *Boletín Titikaka* lo utilizó. En este sentido, podemos mencionar dos puntos importantes: en primer lugar, esta decisión editorial tuvo un efecto en el diseño, ya que los extractos de las cartas fueron desplegados como un “ramillete” fragmentario de opiniones y al mismo tiempo como una constelación de nombres propios exhibidos para legitimar el proyecto. Esto es evidente en algunas cartas (como la de Oliverio Gironde, por ejemplo) que son apenas un acuse de recibo del poemario, que parecen importar más por el nombre y el lugar del remitente que por su apreciación del libro¹⁸. En segundo lugar, sin embargo, este conjunto de opiniones “suscritas por escritores eminentes de Indoamérica”, van a funcionar como una especie de texto programático o una estética del *Boletín* mismo. Así, la exhibición que los editores hacen de las cartas de los lectores de *Ande* le imprime un carácter peculiar a la revista: ceden la voz a los lectores, quienes son los que definen (o reconocen) sus postulados estéticos, en primera página, durante los seis primeros números de la publicación.

El número 2 presenta dos reseñas y cinco cartas con el título “Alejandro Peralta y su libro *Ande*”. En este ejemplar se reproduce en la primera página una extensa reseña de *Ande*, escrita por Federico Bolaños, originalmente aparecida en la revista limeña *Varietades* (1908-1931), el magazine comercial de mayor tirada en el Perú. Otra reseña, igual de extensa, cierra el número. Se trata del comentario de Mario Nerval, titulado “El poeta de los Andes”, publicada en un diario de La Paz, *La República*. Entre estas dos reseñas, se publican fragmentos de cartas de Juana de Ibarbourou desde Montevideo, José Santos Chocano desde Lima, José Antonio Encinas desde

¹⁸ Al respecto, César Coca Vargas sostiene que “a Churata nunca le interesó lo que se dijese sobre el poemario” (58). Sobre este punto, postulo que a Churata no solo le interesan las opiniones sobre el poemario, sino que las publica de tal manera que son justamente las cartas de lectores las que van postulando un programa estético para el *Boletín*.

Londres, Ramón Gómez de la Serna desde Nápoles y César Vallejo desde París. Los fragmentos presentan subtítulos variados. Por ejemplo, la carta de Ibarbourou aparece con el subtítulo “Doña Juana de Ibarbourou”, mientras que las demás aluden a los autores de las cartas con los siguientes subtítulos: “la palabra de Chocano”, “opinión de un maestro” para la carta de Encinas, “una carta de Ramón” para la de Gómez de la Serna y “del poeta Vallejo” para su carta enviada desde París. De cierto modo, el espectáculo de ciudades de envío (y no de nacionalidades) muestra el espíritu cosmopolita y la confraternidad vanguardista en el que la vanguardia de Puno se inscribe, aunque como queda claro en los remitentes a los que he aludido, muchos de ellos son escritores o escritoras que asociamos no con la vanguardia, sino con el modernismo hispanoamericano (Ibarbourou, Chocano y Eguren, entre otros).

El número 3 marca un cambio temprano en la organización de la revista, ya que además de las cartas, introduce por primera vez una sección de reseñas, que titula “glosario de arte nuevo”. Esta sección aparece en la página 4 de la revista e incluye reseñas de obras de Humberto Díaz Casanueva, María del Mar y Emilio Oribe. Además, por primera vez se incluyen dos poemas: “Madre” de Alejandro Peralta (que no era parte del poemario *Ande* y estaba inédito en ese momento) y “Boxing” del futurista chileno Juan Marín. La reproducción de las cartas repite el mismo patrón del número anterior, aunque la extensa carta de César A. Rodríguez que abre el número, adquiere la forma de un ensayo sobre la estética “andinista”, y es publicada con el título “nueva estética”. La carta de José María Benítez lleva el subtítulo “un poeta de México”, mientras que las cartas de Juan Marín, José Carlos Mariátegui y Magda Portal son publicadas bajo el subtítulo “La vanguardia de América”. Curiosamente, éstas no consignan las ciudades desde las que fueron enviadas, sino simplemente los países (Chile y Perú). En este número 3 comienza a advertirse el intercambio del *Boletín* con algunos poetas: en la correspondencia

llegan las opiniones sobre *Ande* y poemas de los remitentes para ser publicados o autorizaciones para ser reproducidos en el *Boletín*.

Con el transcurrir de los números, el uso de las cartas se va transformando, y éstas devienen en textos más desarrollados, a manera de ensayos sobre estética que son aprovechados y presentados por la revista como textos programáticos. Asimismo, gradualmente, la revista empieza a dedicarle más espacio a los poemas que a la publicación de acuses de recibo, reproducción de reseñas o cortas opiniones sobre *Ande*. Este es el periodo de la revista que se caracteriza por el predominio de ensayos sobre estética andina, inspirados por *Ande*, pero que exceden los propósitos de una reseña. Al mismo tiempo se incrementan las secciones de reseñas de libros y revistas, en secciones como “glosario de arte nuevo”, “panoramas de América” y “barricadas de América”. A medida que se acercan al fin del “primer tramo”, las cartas de lectores “ilustres” van pasando a un plano más secundario. Incluso, al no existir una sección específica para las cartas de los lectores, algunos números ya ni las presentan.

En el segundo período de la revista, que comienza con el número de noviembre de 1928, se continúa con la reproducción de algunas cartas, sin embargo, con menor frecuencia. En ese mismo número se publica una carta de Francisco Chuqiwanqa (Choquehuanca) Ayulo que aparece con el título de “Ortografía indoamericana”. La publicación de esta carta marca la segunda aparición de este estudioso puneño. Éste había contribuido con un pequeño artículo, escrito para el *Boletín* un año antes, que ocupó la primera página del número 17, de diciembre de 1927. En aquel número, Choquehuanca presentó el concepto de la ortografía indoamericana y del alfabeto científico que él proponía a los lectores del *Boletín* (analizo este artículo con mayor detenimiento en el capítulo 3). El autor explica el significado en quechua de la palabra “titicaca”

que acompaña el nombre de la editorial y celebra la elección de dicho nombre, escribiendo a la vez según las reglas de dicho alfabeto:

pronunsyada la palabra keshwa TITIKAKA qorrejtamente bertida al qastellano sijnifica RROQA DE PLOMO ¡qe ejspresibo nombre para una editoryal! parodyando podría desirse qe la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroqa de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso” (*Boletín Titikaka*, no. 17, diciembre de 1927, p. 1).

La breve nota de Choquehuanca es seguida por una nota editorial de Churata, donde presenta a dicho intelectual, con muchos elogios. Esta es la nota predecesora a la carta aparecida en el número XXV, página 1, la cual también va acompañada de una breve nota editorial, donde se alude al carácter fundamental y polémico del alfabeto propuesto por Choquehuanca. Los editores la introducen así:

La interesante carta que insertamos renovará entre nosotros el pleito de la ortografía indoamericana, que tantos discípulos y adversarios se conquistara entre poetas y escritores. Es el deseo del *Boletín Titikaka* que dicha publicación inicie el debate filológico de trascendencia incalculable en los actuales momentos de nuestra cultura. (*Boletín Titikaka*, diciembre de 1928, p. 1).

La carta se extiende desde la tercera columna de la primera página hasta la segunda, donde ocupa más de un cuarto de ella. La extensa misiva reproducida en el *Boletín* consigna la fecha y el lugar de remitencia: “Lampa, diciembre de 1927”. Esta carta es publicada para cumplir un rol polémico; se imagina su publicación como una provocación a los lectores que va a generar adhesiones y rechazos, es decir, busca escindir el campo. La carta está firmada en Lampa, que es un pueblo puneño (en contraste con el “ramillete” de ciudades cosmopolitas); y esto sugiere que la revista da batalla o hace una intervención cultural en un campo intelectual local. Como dice

Churata, los lectores no pueden, sino “mostrar sus puntos de vista”. Con excepción de esta carta, el *Boletín* no se caracteriza por la publicación de cartas abiertamente polémicas, que es una operación muy común en otras revistas de vanguardia del periodo (los cruces epistolares entre Florida y Boedo o las cartas satíricas de *Martín Fierro*, las polémicas y los debates que se sostienen en *Amauta*, por ejemplo)¹⁹.

A partir del número 3, a partir del cual el *Boletín* se va transformando gradualmente en una revista cultural más diversificada, van apareciendo secciones relativamente consistentes. Durante la primera etapa, la de mayor continuidad es el “Glosario del arte nuevo”, cuyo nombre figuraba casi siempre escrito en letras góticas (ver fig. 2.25). Esta sección se mantiene, con algunas pocas excepciones, hasta el número 23 de junio de 1928. La firma uno de los editores, Alejandro Peralta, siempre con iniciales (A.P.), y se dedica exclusivamente a la reseña de la obra poética de autores contemporáneos. El énfasis en “arte nuevo” es una clara alusión al propósito de reseñar poesía de vanguardia.



Fig. 2.25 *Boletín Titikaka*, no. 17, diciembre de 1927, p. 4

Una de las características más llamativas de la revista es el carácter ágil de sus reseñas, sobre todo en la primera etapa. El análisis de las reseñas no sólo nos habla de cómo el comité editorial del *Boletín* se mantenía al día en cuestiones literarias, sino cómo cultiva una manera particular de reseñarlas. Las reseñas literarias, exclusivamente sobre poesía, son un campo en el

¹⁹ Una polémica famosa que sostiene la revista es con Vallejo y su artículo “Contra el secreto profesional”. Sin embargo, el *Boletín* sólo publica la respuesta de Churata al ensayo de Vallejo y no la secuencia del intercambio polémico. El texto de Churata no tiene forma de carta.

cual se procuró una escritura rupturista, en contraste con la prosa informativa y analítica de las reseñas en otras publicaciones literarias. Peralta utilizó un estilo telegráfico, fragmentario, con elisión de conectores lógicos, imprimiéndole una velocidad *sui generis* a cada reseña. Otro rasgo que le brinda un carácter innovador a las reseñas, es el uso de una ortografía particular, desviada de la norma estándar. Como bien nota Pulido Herráez, “[el estilo de Peralta en las reseñas] busca romper con el uso establecido, con la norma, en un gesto vinculado con los vanguardismos y sus rebeldías frente a la gramática” (189). Como ocurre en el caso de otros reseñistas de vanguardia, como el brasileño Oswald de Andrade, el uso de guiones y las agramaticalidades buscan generar un efecto de velocidad, de modernidad, reminiscente del telégrafo y otras tecnologías de comunicación.

Tomemos por ejemplo la sección del “glosario de arte nuevo” correspondiente al número 17, de diciembre de 1927. En esa oportunidad, Peralta reseña tres poemarios, aparecidos en 1926 y en el mismo 1927: *Poemas interdictos* (1927) del estridentista Manuel Maples Arce, *La musa de la mala pata* (1926) de Nicolás Olivari, poeta de Boedo, *Talca* y *Los asesinos de la niña* (1926) del chileno Samuel Letelier Maturana. Las reseñas respetan una convención: incluyen el nombre del autor en primer lugar, el nombre del libro, y consignan la editorial y el lugar de publicación. Sin embargo, innovan y sorprenden con cómo están redactadas. La reseña al libro de Maples Arce comienza: “palabras de vértebra - joven rebato de multitud - voz de maples arce fogarada libertaria en tierra indoamericana - arado en el surco bandera matinal - después de la lucha bien está un poco de aire florido” (*Boletín Titikaka*, no. 17, diciembre de 1927, p. 4).

Como puede apreciarse, Peralta opta por una seguidilla de rápidas anotaciones separadas por guión, sin darle la forma de oraciones completas, ni articularlas entre ellas. Esa fragmentación invita a leer cada frase como si fueran versos o imágenes autónomas, que quieren

condensar la estética y el impacto de la poesía de Maples Arce. La reseña de algún modo busca mimetizarse con el objeto, es decir, con las imágenes estridentistas del poemario: “palabras de vértebra”, “arado en el surco bandera matinal”.

En la página 3 del número 7, de febrero de 1927, Peralta había reseñado *Andamios interiores* (1922) de Maples Arce y el relato policial *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio. La reseña de *Andamios* comienza con una estridente semblanza del autor: “este hombre bravamente enmedulado desde el surco proficuo de su gran país levanta a los ojos de américa nueva el brazo membrudo de la revolución social i artística”. El segundo párrafo, que alude a la obra en sí, la despliega en una serie de imágenes que conjugan versos del libro de Maples Arce con sentencias e imágenes no menos líricas acuñadas por el propio Peralta:

“*andamios* [título del poemario] anuncio de *urbe* [nombre de la editorial que lo publica] canto del HOMBRE mordido de fiebre genesiaca canto de blusa i martillo a veces por el fragor de las usinas líricas pasa el ‘verde fogonazo’ de unos ojos”. El “fragor de las usinas líricas”, sin puntuación, anima también el estilo de la reseña. De esta forma Peralta niega la separación convencional entre texto poético y reseña crítica en prosa.

Como puede observarse en ésta y otras reseñas de “glosario de arte nuevo”, hay una estrategia editorial de integrarse mediante la reseña en un movimiento latinoamericano de vanguardia (nótese toda la referencia a médulas, vértebras, “brazos membrudos”). En la misma reseña sobre *Andamios*, Peralta vuelve a aludir a Maples Arce para situarlo en un grupo con otros artistas mexicanos como Germán List Arzubide, Salvador Novo, María del Mar y Diego Rivera; pero también junto a Esteban Pavletich, escritor peruano exiliado en México, que será un colaborador importante en el *Boletín* para definir su ideología indoamericanista. Es decir, con

estas referencias y con estas imágenes de articulación continental, Peralta divulga el arte nuevo y, al mismo tiempo, construye un espacio cultural estético-ideológico: “Indoamérica”.

Por su parte, la reseña de *Un hombre muerto a puntapiés* comienza: “Anunciamos a pirandello que en volcanes de ecuador ha nacido pablo palacio”. Este inicio resulta también un elogio (como en el caso de Maples-Arce), pero que pone en primer plano la tensión entre Europa e Indoamérica, entre vanguardias metropolitanas y vanguardias periféricas, y celebra la fuerza emergente y “volcánica” de la producción vanguardista del continente. La reseña de la obra en sí misma también alude al contenido policial y a la forma fragmentada y novedosa de la narrativa de Pablo Palacio y, como en el caso anterior, adopta la forma de un torrente de imágenes desarticuladas: “dedos rayos x en la autopsia espiritual hai momentos que el sol se escalofría i el lírico bisturí de pablo palacio hace picadillo de nervios prosa de períodos eléctricos fuerte espíritu i un cambio firmemente asfaltado por delante”. La reseña no es solo un elogio fervoroso, sino que capta la forma de la narrativa de Palacio. Por tratarse de la reseña de una obra de intriga policial, la reseña tiene elementos forenses-policiales, pero fragmentados poéticamente. La reseña desmembrada es como una autopsia del libro.

En este punto conviene comparar las reseñas que Peralta escribe sobre poesía o narrativas vanguardistas con las reseñas similarmente rápidas y breves de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*. En los dos casos podríamos pensar que hay un límite de espacio que condiciona la extensión de las reseñas (son todas revistas efectivamente pequeñas); en los dos casos, también, los editores optan por reseñar sobre todo poemarios contemporáneos de otros escritores vanguardistas hispanoamericanos. La agilidad de las reseñas en la revista limeña se relaciona con el carácter sentencioso del elogio o la descalificación polémica, y la sección mezcla reseñas con simples brulotes irreverentes. Un ejemplo de elogio: “federico bolaños- su

gesto es una línea de poema. hoy nos da una prosa amanecida” (*Rascacielos*, no. 3, noviembre de 1926). Un ejemplo de brulote (3 ejemplos): “Qué modositos los ‘vanguardistas’ de *Amauta*” (*Trampolín*, no. 1, octubre de 1926).

Como puede verse, hay diferencias notables con las reseñas breves de “glosario de arte nuevo”. La primera es la decisión de los hermanos Peralta de trabajar la reseña como un texto poético. La segunda, no menos significativa, es que en el caso de *Boletín Titikaka*, la sección de reseñas sirve más para articular afinidades estéticas e ideológicas continentales que para la virulencia polémica, tan típica de otras revistas de vanguardia.

Los nombres elegidos para designar las secciones (Glosario de Arte nuevo, panorama de América, barricadas de América, Signos de la raza), reseñas o acuses de recibo de otras revistas. contienen ciertas cargas semánticas que vale la pena comentar. Por ejemplo, el término “glosario” alude a la idea programática de introducir nuevos conceptos de la estética de vanguardia (proyecto de renovación estética). Por su parte, el uso del término “panoraa” guarda relación con la idea de que un boletín informativo, que, si bien ya no es bibliográfico, se encarga de informar sobre la actualidad, el presente e introducir la idea de “lo nuevo”, es decir una suerte de boletín de noticias estéticas. Finalmente, la elección del término “barricadas” connota un título de sección vanguardista, por su relación con el sentido militar, bélico, de resistencia. La sección “barricadas de América” también aparece en letras góticas aunque es menos constante y alterna con “signos de la raza”, con “Panorama periodístico” y, finalmente con “nuestros canjes” que será uno de los nombres de las secciones que logra continuar hasta la segunda fase, donde finalmente dará paso a “periódicos, libros, revistas y comentarios”. Dicha sección se encargaba de consignar los canjes de la revista y elegía algunas de ellas para hacerles reseñas. Esta selección se debía probablemente principalmente a los límites del espacio dentro de la revista.

Churata estaba mayormente a cargo de las reseñas de las revistas, aunque en algunas ocasiones, no se firman.

2.6 La polémica en el *Boletín*

Las polémicas ocupan un lugar relevante en muchas revistas de vanguardia. Contestatarias frente a los espacios institucionales, irreverentes y sarcásticas, las revistas culturales de polémica se caracterizan por su beligerancia, rasgo que se conjuga con la negatividad vanguardista. Ellas buscan “cuestionar al público pasivo y dejar pocas posibilidades para las posturas neutrales” (Pini y Ramírez Nieto 14). Con esta belicosidad, las vanguardias escinden al público lector. Esto se puede apreciar en el hecho de que se exhiben las peleas con otras revistas o con escritores asociados con otras revistas. Como ejemplos célebres, tenemos los epitafios que se escriben en *Martín Fierro* contra la revista *Nosotros* y las polémicas estridentes entre Florida y Boedo. Asimismo, la escritura de Oswald de Andrade en las columnas polémicas de la segunda dentición de la *Revista de Antropofagia* ilustran esta actitud. Revista de debate, parte del programa de *Amauta* es discutir y polemizar sistemáticamente, lo cual se refleja desde el título mismo: *Amauta. Revista mensual de doctrina, arte, literatura, polémica*.

A partir de estos ejemplos, podemos preguntarnos por el lugar que tiene la polémica en el *Boletín*. A partir del análisis que hemos hecho de las cartas en el *Boletín*, podemos concluir que no se trata de una revista que se caracterice por su belicosidad. No hay una tendencia a la animosidad, ni un intento explícito de enfrentamiento abierto a otras posturas dentro de la vanguardia. La revista es un espacio integrador, más que confrontativo, para el desarrollo y difusión de ideas y no tanto para las disputas polémicas.

En este sentido, encontramos otro rasgo que caracteriza a las vanguardias y es la adhesión de los contemporáneos. Se resalta más lo que hay de común entre distintos grupos que las

disidencias. Este eclecticismo se manifiesta primero con las opiniones sobre el poema “Ande”, donde se publican comentarios de escritores y críticos de diversas posiciones, aún de modernistas como José Santos Chocano. Esta tendencia se mantiene a lo largo de toda la existencia del *Boletín*. Es una revista de adhesiones, algo que se puede notar incluso en el momento en que el *Boletín* presenta los textos programáticos del indoamericanismo.

A lo largo de la publicación, sin embargo, se produjeron algunas polémicas dignas de resaltar. Son respuestas. Churata decide responder a la publicación del célebre ensayo “Contra el secreto profesional” de César Vallejo, publicado en la revista *Variedades* en 1927. A pesar de que la opinión de Vallejo sobre el poemario “Ande” aparece en el número 2 del *Boletín*, Churata siente que su propuesta estética y la de su hermano Alejandro son aludidas en el texto del poeta trujillano, que ataca el vanguardismo latinoamericano. En el número 10 del *Boletín Titikaka*, de mayo de 1927, Churata escribe una nota con el título de “Septenario” que alude a los 7 puntos críticos de la propuesta de Vallejo. Utilizando un estilo no exento de sarcasmo (pues habla de un “J’acousse neogalo”), Churata ejerce una férrea defensa de la vanguardia “plebeya” y “descastada”, acusando a Vallejo de emitir juicios apresurados con un “criterio historicista primitivo” y de realizar una crítica que se queda en la superficie.

En segundo lugar, en el número XXV, se publica una carta de Francisco Chuqiwanqa Ayulo, con expreso intento de generar polémica, al sugerir que dicha publicación “renovará el pleito de la ortografía indoamericana”, que cuenta con admiradores y detractores. La publicación de esta carta es la primera vez que en la revista se hace expresa la intención de promover el debate abierto: “es deseo del boletín titikaka que dicha publicación inicie el debate filológico” y se alienta a los lectores a “mostrar sus puntos de vista” (*Boletín Titikaka*, número XXV, diciembre de 1928).

Sin embargo, además de estos dos ejemplos, la polémica que más me interesa rescatar es la breve polémica con *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*²⁰, que tiene la sintaxis clásica de una polémica: ataque-respuesta.

Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel se definía claramente como una revista de vanguardia urbana y tenía una actitud irreverente: su propósito principal era el de crear polémica. Como ya se ha dicho anteriormente, el *Boletín* es comparable con la revista de los 4 nombres por dos razones principales: el lugar que ocupa la poesía en ambas revistas (las dos son revistas hechas por poetas) y la mayor inclusión de la negatividad vanguardista y la polémica estética en la revista limeña. Su tono belicoso contrasta con el *Boletín Titikaka*.

Portal dice que se trataba de una “revista no demasiado formal ni con muchas pretensiones” que “cumplió la función de conectar a los poetas del continente” (Portal 126). Además, utiliza los adjetivos “ágil y novedosa” (102), para definir su formato, rasgos que podrían también describir al *Boletín*. Por su multiplicidad de nombres, algunos críticos la llaman “una revista en 4 folletos” (Pulido Herráez 23).

La relación de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* con el *Boletín Titikaka* fue cercana ya que tanto Alejandro Peralta como Gamaliel Churata fueron colaboradores principales de la revista²¹. Serafín Delmar sostiene una postura crítica con respecto a las más grandes figuras poéticas de la época²² y esa se trasluce en el tono de la revista. El estilo de su prosa es

²⁰ Los cuatro números de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* fueron reproducidos en facsímil en el número 7 de la revista *Hueso húmero*, de octubre de 1979. Dicha reproducción iba acompañada de una breve nota retrospectiva escrita por Magda Portal. La revista se define desde su primer número como “supra-cosmopolita”. A partir del tercer número, sin embargo, se convierte en una “revista de arte internacional”.

²¹ Cabe notar que el tercer número, *Rascacielos*, presenta un manifiesto en su primera página llamado “bandera”, que es firmado por Serafín Delmar, Magda Portal, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Julián Petróvick.

²² Delmar tenía una posición crítica frente a Vallejo al sostener que su poesía tenía “20 años de atraso”.

desenfadado, sarcástico y agudo. Una de las principales críticas que se realiza a los poetas peruanos desde las páginas de *Trampolín* es la falta de originalidad, ya que se tilda a muchos poetas de meros imitadores. La polémica que surge entre ambas revistas se origina con la crítica que le hace Carlos Oquendo de Amat a Alejandro Peralta, acusándolo de tener influencias de Oliverio Girondo. Churata le responde al hacer la reseña de la revista limeña, defendiendo la propuesta poética de Peralta. Tanto en el caso de las polémicas con Vallejo y con Oquendo de Amat, es digno de destacar que los debates más importantes en la revista hayan sido sobre cuestiones de estética y poética, y que el tono general de la polémica haya estado signado siempre por la necesidad de responder y defenderse. Sobre este punto, volveré al final del capítulo 4.

2.7 Un boletín visual: xilografías, caricaturas, fotos

Las ilustraciones ocupan un lugar central en el *Boletín Titikaka* y, en especial los grabados en madera o xilografías, elaboradas por Joaquín Chávez, Pacho Mamani, Carlos Morales Cuentas y Diego Kunurana (Demetrio Peralta). Como ha notado Christian Reynoso (2017) al estudiar las xilografías de Kunurana, el arte pictórico en la revista forma parte de la agenda programática e ideológica de la revista. Este tipo de grabados empiezan a aparecer en el ejemplar número 5, donde se presenta una ilustración al pie de la segunda columna derecha. Se trata de una representación gráfica enmarcada en líneas simples, titulada “el ídolo, un “ensayo xilográfico”, de Pacho Mamani, que ocupa un cuarto de la primera página (ver fig. 2.26).

Los grabados, que presentan motivos andinos, son muy variados e ilustran una gama de imágenes, desde paisajes andinos, hasta retratos de personajes y de arte incaico y preincaico. Rostros de personajes autóctonos como comuneras campesinas (ver fig. 2.27) aparecen tanto en



Fig. 2.26. “El ídolo”. *Boletín Titikaka*, no. 5, diciembre de 1926



Fig. 2.27. “Mamacuna”. *Boletín Titikaka*, no. 11, mayo de 1927

la portada como en el interior²³. El uso de retratos, tanto de personajes anónimos como de personalidades conocidas en el mundo literario y artístico, es recurrente en la revista. Al pasar a hablar de las fotografías, estableceré una relación entre la escasez de éstas y el uso de xilografías, ya que, en efecto, las fotos no abundan en la revista. La primera fotografía aparece en el No. 14 (septiembre de 1927). Se trata de una foto del abogado que defendió a los hermanos Peralta en su juicio a José Herrera, dueño de la tipografía “Comercial”, donde se imprimió el primer número del *Boletín*. Luego, en el número XXVII, página. 2, se reproduce una foto de Juan Guillermo Guevara, director de la revista *La sierra* (1927-1930). Hay una breve alusión a la visita de Guevara en Puno y a las actividades realizadas por él, lo que hace pensar en una incipiente sección de “sociales” en la revista. Sin embargo, esta tendencia no continúa en los siguientes números. En este sentido, las fotos tienen un carácter aleatorio y es difícil establecer un patrón de los criterios para su uso. En el número XXVIII, página 3, aparece el poeta chileno Juan Marín y en el número XXXII, página 3, la foto de Esteban Pavletich, “vistiendo un traje como Emiliano

²³ Entre los grabadistas, resalta el hermano menor de los Peralta, Demetrio, quien firma con el seudónimo de “Diego Kunurana”. Él presenta la mayor cantidad de xilografías en el *Boletín*.

Zapata”. En vista de su carácter aleatorio, podemos concluir que se trata de fotos de autores, fotos de intelectuales. Pero, en general, pueden ser consideradas fotos homenaje o fotos de agradecimiento. Su reproducción puede estar asociada a su disponibilidad. Se puede inferir que el costo de la reproducción de fotografías o el acceso a originales resultaba costoso o conllevaba dificultades técnicas. En cualquier caso, se hallaba, al parecer, fuera de las posibilidades de la revista. Entonces, al momento de optar por las xilografías, se da una decisión editorial programática que, por un lado, le permite exponer o exhibir la producción de sus artistas plásticos, pero a su vez, al presentar múltiples retratos, suple la falta de fotografías. En este sentido, la utilización de xilografías era idónea para la revista, pues no sólo resolvía una situación de carestía sino que daba la oportunidad para un despliegue de arte comprometido y para la divulgación de la obra de los artistas del grupo.

Si comparamos el aspecto visual del *Boletín* con otras revistas de vanguardia del período hay diferencias notables. Por ejemplo, en la revista *Amauta* (1926-1930), había una sección dedicada exclusivamente a reproducir obras de arte presentada en otro tipo de papel, y con variedad cromática, ya que era impresa en azul. Nuevamente, por tratarse de un formato diferente, por cuestiones económicas y de espacio, se entiende que la hoja cultural puneña no contaba con estas opciones. Las ilustraciones en el *Boletín*, alternan con los textos y en algunos casos, ocupan la primera página, a manera de portada (por ejemplo, los números 10 y 11). En general, el tipo de arte presentado en el *Boletín* a través de sus xilografías es serio. Las caricaturas son muy escasas en el *Boletín*, lo cual contrasta grandemente con otras publicaciones de vanguardia, como *Martín Fierro*, en las que las caricaturas formaban parte de una actitud irreverente y de burla.

Podría decirse que el número XXV del *Boletín*, que da inicio al segundo período o tomo de la revista, sorprendió por la presencia de una ilustración con un nuevo estilo que se asemeja al de una caricatura, por sus trazos simples. Se trata del dibujo de Emilio Armaza firmado por Lazarte. A diferencia del estilo de las caricaturas de *Martín Fierro*, sin embargo, tiene un carácter burlesco (ver figs. 2.28 y 2.29), pero comparte los trazos simples. El ejemplar de la revista argentina se publicó 4 años antes, y el estilo de caricaturas es común a lo largo de toda la revista. Es razonable decir que hubo una posible influencia ya que las caricaturas no son comunes en el *Boletín*. En los números posteriores, el *Boletín* no utiliza más caricaturas y mantiene su preferencia por la xilografía y un arte de trazos y líneas simples. Por su parte, *Martín Fierro* llega a presentar en sus páginas fotografías de arte precolombino. Este es un punto de acercamiento entre dos revistas que guardan muy poco en común, sólo por el tipo de arte presentado.



Emilio Armaza, por Lazarte

Fig. 2.28. *Boletín Titikaka* No. XXV, diciembre de 1928, p. 1



Fig. 2.29. *Martín Fierro* No. 1, febrero de 1924, p. 1

Como ya se mencionó, un aspecto interesante presente en el *Boletín* son las xilografías que retratan autores ligados a la revista. Podemos rastrear este uso de las ilustraciones en la segunda *Proa*, donde estos retratos artísticos son reproducidos al lado de textos que no

necesariamente los referencian. Louis, al tratar sobre la autoría colectiva en las revistas culturales, ve en la utilización de estos retratos, una “reivindicación de la individualidad del artista”, ya que dichas ilustraciones son generalmente independientes de los textos publicados (46). Esta es una característica que está presente en la composición gráfica del *Boletín*. Resulta difícil probar la influencia que tuvieron estas revistas en la composición de las páginas del *Boletín Titikaka*. Sin embargo, por tratarse de revistas que gozaron de una gran circulación, no es descabellado conjeturar que el *Boletín* tomó ciertas ideas de estos formatos. Tal argumentación es acorde con nuestra propuesta de que los editores de la revista eran asiduos lectores de revistas.

2.8 Código externo: anuncios, financiamiento, ventas, distribución

Llama la atención que la revista se publicó constante y regularmente sin contar con fuentes de financiación sólidas ni un sistema de ventas. En efecto, no hay ningún indicio que el *Boletín* fuera vendido. Esto se hace más evidente si lo comparamos con publicaciones tales como *Martín Fierro* (1924-1927), diario bimensual, que tenía un proyecto comercial, y que incluía su primera página el precio, similar a todos los diarios de gran tirada en Buenos Aires a fines de la década del veinte. Tampoco estaba destinada a un público intelectual selecto (y pudiente) como el de los suscriptores y compradores de revistas como las brasileñas *Klaxon* y *Estética*, cuyos precios son comparativamente elevados y que cuentan con distribución en Suiza, Bélgica y algunos otros países europeos.

A pesar de esa precariedad económica, el *Boletín* se propuso salir (y de hecho salió) mensualmente, aun cuando en algunos números no contaba con suficientes “noticias anuncios bibliográficos”. Vale la pena resaltar que mantuvo rigurosamente su periodicidad mensual en sus casi cuatro años de existencia, a excepción de los números entre agosto a diciembre de 1928 y el

breve periodo antes de su último número. El comité editorial se esforzó por cumplir con la periodicidad estipulada, hecho que exaltó con orgullo en varias de sus notas editoriales. Está claro que la consistencia en la periodicidad era una de las razones que los editores esgrimían para promocionar la revista, e invitar a escritores a contribuir en ella. En el número XXVI, por ejemplo, aparece el siguiente recuadro en la columna central de la página 4, bajo una ilustración del dios Tiahuanaco (ver fig. 2.30):

EL BOLETÍN TITIKAKA ha logrado la mayor difusión en el Continente debido a la regularidad de sus entregas y a que circula entre todas las juventudes de sus veintitres [sic] repúblicas, como circula en Europa y Estados Unidos, pues de las de su género es la publicación nacional que más se reclama. Su colaboración es selecta y rigurosamente inédita. Para dirigirse a BOLETÍN TITIKAKA bastan sentimiento americanistas [sic] y juventud auténtica". (*Boletín Titikaka*, no. XXVI, enero de 1929, p. 4)

BOLETIN TITIKAKA
CIENCIA ARTE LITERATURA POLEMICA
PUNO-PERU MENSUAL

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

ECONOMIA:
Suscripción anual, pago adelantado.....S. 1.00
Avisos á razón de cincuenta centavos pulgada,
considerándose descuentos del 25 y 50 % en
contratos de seis y doce meses.

POR SU VASTA CIRCULACION ES LA HOJA PERIODISTICA QUE MAS RENDIMIENTO PRODUCE AL ANUNCIADOR.—ENVIENOS SUS ORDENES.—CASILLA número 55

Fig. 2.30. *Boletín Titikaka*, no. XXVI, enero de 1929, p. 4

En ningún momento se menciona el tiraje de la revista; un dato que tampoco se ha podido averiguar en la correspondencia de Churata. Se sabe que el *Boletín Titikaka* contó con una amplia distribución a través del sistema de canjes, y muchos autores han insistido en la vasta difusión geográfica de la revista. A partir de este dato es que Mauro Mamani (2016) habla de ella como una “irradiación cultural”. Sin embargo, resulta curioso que el *Boletín Titikaka* no aparece mencionado en revistas con las cuales realizó canjes. Por ejemplo, a pesar de que Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Mateo Jaika publicaron poemas y cuentos en las páginas de *Amauta*, esta revista nunca mencionó al *Boletín* en sus páginas. Lo que hace *Amauta* es publicar la información de la editorial Titikaka, indicando que ésta “publica obras de escritores y artistas americanos que, dentro de la Raza, tienen una dirección revolucionaria” (*Amauta*, no. 6, noviembre de 1926, p. 3). En este sentido, la promoción entre ambas revistas no fue recíproca, ya que, mientras que no hay alusión alguna al *Boletín* (como revista propiamente dicha) en *Amauta*, hay múltiples referencias a ésta en la revista puneña. Esto se explica en parte por la construcción de la figura de Mariátegui como líder intelectual generacional en las publicaciones periódicas peruanas de la década del 20, y también porque Churata era el distribuidor regional de *Amauta* en Puno (Vich 27). Nótese que, a diferencia del *Boletín*, *Amauta* es un emprendimiento que se sostiene en un sistema de distribución, suscripciones y ventas más complejo y desarrollado. Si bien Churata publicó poemas en *Amauta*, así como en *Trampolín/ Hangar/Rascacielos/ Timonel*, no hay mención alguna de la revista que él dirigía en estas publicaciones de la capital. Por esta razón, es difícil saber cuál fue el alcance real de la difusión del *Boletín* y el único modo de constatar esa recepción y esa red de contactos, además de las menciones (o la falta de ellas) en otras publicaciones del periodo es a través de la correspondencia que mantuvo el director, Gamaliel Churata, con Mariátegui, que se ha preservado en el archivo de este último.

Es pertinente traer a colación aquí la afirmación que hace Pita sobre la diferencia entre el espacio concreto de circulación de la revista y el espacio-bricolage (el término es de Sarlo) donde ella se imagina que circula y es leída. Suele existir una tensión entre la geografía real y la geografía deseada (Pita 12). Para el caso específico del *Boletín*, la comunidad imaginada de lectores es llamada “Indoamérica” y comprende a los países hispanos y a todos aquellos lectores que consideren la raíz indígena como la base de su identidad americana y de su ideología. Éste es el lector implícito al que se dirige la revista, que es permanentemente evocado cada vez que el *Boletín* habla enfáticamente de su “circulación continental”. La revista insistentemente construye y exhibe su lugar de enunciación: desde Puno para los lectores de Indoamérica.

El contraste más extremo que puede hacerse del *Boletín* con una revista del periodo es con el “periódico quincenal de arte y crítica libre” *Martín Fierro*, la revista de vanguardia más urbana y moderna en cuanto a su inserción en los modos de producción y circulación de los medios masivos impresos. Como toda publicación periódica, presenta en cada número información detallada sobre el precio del número y los precios de suscripción anual. Se vendía por suscripción, pero sobre todo en kioskos, junto con diarios, revistas, libros de divulgación y libros de consumo masivo publicados por editoriales populares. En el encabezado principal de la primera página de *Martín Fierro* se incluyen datos sobre el carácter quincenal de la revista, el precio, la fecha en el mismo encuadre del título, brindando una información muy importante que contrasta por su ausencia en el caso del *Boletín*. Sarlo (1991) alude a un tiraje de 14000 ejemplares vendidos según declaración de la misma revista, cifra que, según ella, incluso si se redujera a la mitad, era muy alta para una “little magazine” de vanguardia (Sarlo 1988, 27). *Martín Fierro* publicaba regularmente los precios de suscripción (fig. 2.31) y constaba con

MARTIN FIERRO	
Subscripción, por año, (números extra y simples) \$ 2.50	
Nro. atrasado \$ 0.20	
AVISOS	
Página	\$ 250
5 cm. por col. „	20
1 centímetro „	4
NECESITAMOS AGENTES	
En todas las ciudades y pueblos del país.	

Fig. 2.31. *Martin Fierro* 12, p. 3

variados y copiosos anuncios comerciales, mientras que el *Boletín* solo en el número XXVI, en su segundo tramo dio a conocer dicha información. Recién en su segunda etapa el *Boletín* empieza a dar tardía importancia a los precios de suscripción y a la publicidad en sus páginas, a posibles “rendimientos” económicos: “Por su vasta circulación es la hoja periodística que más rendimiento produce al anunciador”. No hay información alguna sobre precio y anunciantes en los números anteriores.

Los intentos del *Boletín* de promoción, la constancia en la distribución y la regularidad de la publicación muestran dos cosas. En primer lugar, demuestran el profesionalismo periodístico de los editores. sin embargo, al mismo tiempo demuestran los límites materiales que encuentran por hacer la revista en un lugar que no es un centro metropolitano, que no cuenta con un mercado para revistas culturales. En otras palabras, a pesar de tener anuncios publicados en recuadros similares al de otras revistas más conocidas, sus pedidos por anunciantes terminan por no recibir respuesta. los editores se topan con el límite económico material. Por ejemplo, un detalle

que puede echar luz sobre este profesionalismo periodístico, es el uso de papel membretado para el envío de cartas. Castañón Guimarães habla de cómo la revista *Verde* llegó a tener papel membretado, datos que se conoce gracias a una carta de Rosário Fusco a Mário de Andrade. Castañón explica que: “O cabeçalho do papel trazia o nome da revista, *Verde*, acompanhado das indicações “revista de vanguarda” (15). Del mismo modo, se tiene conocimiento de una carta enviada por Churata a Mariátegui el 24 de abril de 1929, en papel membretado impreso en color verde que decía “Editorial Titikaka”, con la dirección del apartado y con el subtítulo “*Boletín Titikaka - Circulación Continental*”. El uso de este papel membretado da cuenta de los intentos del comité editorial por brindar una imagen profesional y constituía una carta de presentación. Esto es, a pesar de que la Editorial Titikaka no contaba con mayores publicaciones, mientras que el *Boletín* era el proyecto con difusión continental. En este contexto es que debemos entender el intento, aunque no muy exitoso, por buscar financiación externa para la revista.

Que la revista pusiera un anuncio buscando agentes de venta es un indicio de la existencia de una cadena de distribución y el deseo de ampliar el número de suscriptores y de cumplir con las entregas de los números. Este es un dato destacable dado el tamaño de la publicación. Cabe recordar que Churata mismo ejercía la función de “agente” de la revista *Amauta* en Puno; es decir, Churata no sólo era un intelectual afín y un colaborador de la revista limeña, sino que también cumplía un rol comercial, del que da testimonio su correspondencia con Mariátegui. Una de las pocas noticias que tenemos respecto a la distribución del *Boletín* es una nota en la que se habla de las contingencias de las suscripciones. En el número XXXI, de junio de 1929, aparece un aviso al final de la última página, el cual, a la vez que permite constatar la existencia de un público lector por suscripciones, nos permite vislumbrar las dificultades de la distribución por correo. El aviso indaga y busca reparar el hecho de que varios

suscriptores han dejado de recibir números, a la vez que suplica a los morosos que se pongan al día y renueven los pagos:

La administración del BOLETIN TITIKAKA ruega a los suscriptores (sic) de provincias y de la localidad, se sirvan indicarle qué números son los que han dejado de recibir, pues habiendo practicado regularmente sus remisiones, no encuentra explicación a las quejas recibidas en ese sentido. Igualmente les suplica renovar oportunamente sus pagos.

(*Boletín Titikaka*, no. XXXI, junio de 1929)

Mientras que esta nota confirma que había un grupo de suscriptores locales que habían abonado su cuota para recibir la revista por correo, también deja ver que este sistema de distribución parece no haber funcionado del todo bien. A pesar de estas dificultades, la constancia en la distribución y la regularidad de la publicación son dignos de destacarse para una revista de apenas cuatro páginas, hecha con gran esmero. Por ejemplo, un detalle que muestra el profesionalismo periodístico del *Boletín* es el uso de papel membretado para el envío de cartas. El uso de membrete para la correspondencia puede servir como indicio de las ambiciones de la revista. En un caso análogo, Castañón Guimarães (2015) habla de cómo la revista *Verde*, de Cataguases, un pueblo del interior de Minas Gerais en Brasil, llegó a usar papel membretado, dato que se conoce gracias a la existencia de una carta con membrete de Rosário Fusco a Mário de Andrade. Castañón explica que: “O cabeçalho do papel trazia o nome da revista, *Verde*, acompanhado das indicações ‘revista de vanguarda’” (15). Del mismo modo, una carta enviada por Churata a Mariátegui el 24 de abril de 1927 está escrita en papel membretado impreso en color verde. El membrete tenía como encabezamiento “Editorial Titikaka”, con la dirección del apartado postal, y con el subtítulo “Boletín Titikaka - Circulación Continental”. El uso de este papel membretado da cuenta de los intentos del comité editorial por brindar una imagen

profesional y constituía una carta de presentación de la seriedad y consistencia del proyecto. Si bien podemos pensar que el proyecto comercial central había sido en el inicio la Editorial Titikaka, ésta no contaba con mayores publicaciones, mientras que al *Boletín* se lo promocionaba por su “difusión continental”, el motivo de orgullo de los editores y frase que constituye casi un eslogan publicitario de la revista. En este contexto es que debemos entender el intento de buscar financiación mediante anunciantes.

2.9 Publicidad en el *Boletín Titikaka*

La publicidad en el *Boletín Titikaka* contrasta con la de otras revistas ya que, en vista de que no hay ventas o comercialización, los anuncios tienden a limitarse a promocionar actividades, publicaciones y servicios ligados al grupo Orkopata. En este sentido es importante ver cómo cambia la función de los anuncios en la revista. Por ser una parte importante del género de publicaciones periódicas, vale la pena preguntarse cómo se refuncionaliza el anuncio en la revista puneña, puesto que permite entrever cómo fue variando la idea y el proyecto que tenían sus realizadores de ella. Los anuncios llegan a ser tan “endógenos” que, en algunos casos, el anuncio es el lugar donde aparecen textos programáticos. Por ejemplo, se ofrecen cursos de quechua y aymara por correspondencia que publicitan el proyecto lingüístico del grupo Orkopata. Las clases estaban a cargo del profesor Julián Palacios quien participó en el alfabeto científico propuesto por Francisco Choquehuanca Ayulo. El aprendizaje y el uso estético de las lenguas indígenas es uno de los postulados del programa vanguardista de Orkopata; el anuncio es una proclama y una puesta en práctica de ese postulado.

En los primeros números, el *Boletín* cumplió una función de promoción de las publicaciones de la editorial Titikaka. La hoja entera, concebida como un boletín bibliográfico, funciona como un anuncio de promoción para el poemario de Alejandro Peralta, *Ande*. El boletín

es en su conjunto una publicidad del primer libro de la editorial. En el número 4, al final de la tercera página, aparece un anuncio propiamente dicho que invita a comprar el poemario de Peralta: “le hemos comunicado los varios juicios pronunciados en américa i europa sobre ande nuestro poemario puneño ¿lo ha leído usted? COMPRELO” (*Boletín Titikaka*, no. 4, noviembre de 1926, p. 3, ver fig. 2.32). Aunque no se registra el precio, es la primera y única vez en que se menciona al libro como una mercancía. Todas las cartas y reseñas apuntaban más bien a elogiar la nueva estética y a lanzar a Alejandro Peralta como el escritor insigne de esa nueva vanguardia. En contraste el anuncio pone el énfasis, las mayúsculas, en el deseo de que los lectores lo compren. El diseño del anuncio es curioso: privilegia las minúsculas y la ortografía como otros poemas de vanguardia publicados en el *Boletín* (“europa”, “américa”, “i”), marca el título del libro variando los espacios entre sus cuatro letras (“a n d e”), y reserva las mayúsculas para el imperativo publicitario, que justifica en el ancho total de la columna. En lugar de un eslogan vanguardista, aparece un eslogan publicitario básico: “¿lo ha leído usted? COMPRELO”. Nótese que lo que se publicita y pone a la venta, en este primer tramo de la publicación, es el libro de la editorial y no el Boletín.

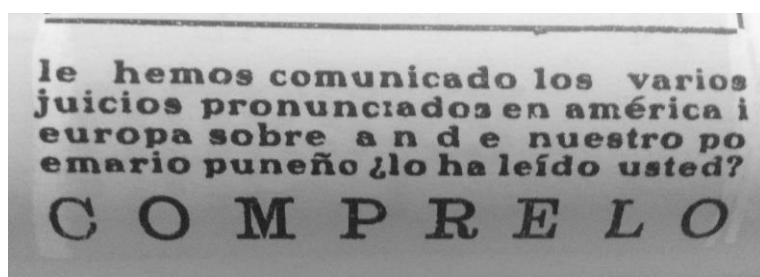


Fig. 2.32. *Boletín Titikaka*, no. 4, noviembre de 1926, p. 2

Además de este, no hay avisos publicitarios propiamente dichos hasta el número 14 y el segundo que aparece (en rigor, el primero que promociona un negocio que no es la editorial misma), es la publicidad de la tipografía “Fournier”, donde se imprime el boletín. Los colofones

y los esporádicos avisos publicitarios de la imprenta (generalmente para ofrecer servicios básicos de papelería) son un lugar privilegiado para entrever las actitudes y las limitaciones comerciales que tuvieron los editores del *Boletín*. Como ya mencioné, el *Boletín* cambió de imprenta dos veces y los hermanos Peralta sostuvieron un litigio legal con la imprenta que publicó el primer número. Según los editores del *Boletín*, el dueño de la tipografía “Comercial” quiso apropiarse del nombre de la Editorial Titikaka para promocionar otras publicaciones realizadas en sus oficinas²⁴. Este conflicto se puede seguir a partir del número 2, en el que se hace público el rompimiento de la relación profesional con la tipografía en una nota editorial que aparece en la primera página: “Hacemos presente que el propietario de la Tipografía Comercial, que debido a convenio aparecía gestando esta empresa, ha dejado de tener parte en ella”. (*Boletín Titikaka* número 2, septiembre de 1926). Por el contenido de la nota, se puede deducir que el convenio al que se alude, era un trato entre los hermanos Peralta y el propietario para la publicación y distribución del *Boletín*. En el número 3, otra nota, también en la primera página, brinda más detalles sobre el litigio y hace de conocimiento público que la revista cuenta con el apoyo del abogado Enrique Gallegos para su defensa legal (¿un anuncio publicitario velado?). A lo largo de sus publicaciones, hasta el número 14, la revista informa sobre el estado del juicio abierto contra la tipografía “Comercial”²⁵, consignando como principal responsable a José G. Herrera²⁶, el propietario de dicha imprenta. Curiosamente, en el número 14, de septiembre de 1927, se publica

²⁴ Christian Reynoso señala que Herrera “pretende adueñarse de los derechos del poemario *Ande* de Alejandro Peralta” (Reynoso 2017, 190)

²⁵ Este conflicto demuestra que los hermanos Peralta cuidaban celosamente el uso del nombre de la editorial titikaka. No querían que se usara para cualquier publicación ajena al proyecto de la revista. Tanto el poemario *Ande* como el libro *Falo* de Emilio Armaza se publicaron en la tipografía comercial, pero solamente *Ande* pertenecía a la colección ‘plebeya’ de la editorial titikaka.

²⁶ Como ya se señaló en la página 43, Herrera fue socio fundador, junto con Ignacio Frisancho y Carlos Barreda, del diario *Los Andes*, el diario decano de Puno que era un linotipo también de cuatro hojas. El primer número se publicó en octubre de 1928 en la imprenta de Herrera.

la primera foto aparecida en el *Boletín* y ésta es reservada para el abogado Gallegos (!). La coexistencia en la misma página de una estética andina de vanguardia con el seguimiento periodístico del litigio local que ocupa a la editorial es muy indicativo del particular contexto de producción y recepción del *Boletín Titikaka*. Al parecer, el comité editorial estaba tan agradecido con él por sus acciones legales en favor de la revista, que decidieron promocionar su figura con una fotografía. O tal vez pagaron parte de sus honorarios haciendo propaganda de sus servicios.²⁷ Sea como fuere, la publicación del caso y la fotografía del abogado son un indicio de los tipos de intercambio comercial en que se produjo el *Boletín* en Puno y de los conflictos entre las imprentas de los incipientes periódicos locales y la revista misma.

Del número 2 al 13, la revista fue impresa en la tipografía del diario “El eco”, y a partir del 14 se imprime en la tipografía “Fournier” hasta el último número.²⁸ En el número 14 aparece un anuncio comercial de la imprenta. Ubicado en la parte superior de la primera columna de la segunda página, el anuncio reza: “Toda clase de trabajos modernos. Tipografía Fournier. Especialidad en impresiones nítidas” (*Boletín Titikaka*, no. 14, p. 2; fig. 2.33). La modernidad y la nitidez de impresión son dos valores que el *Boletín Titikaka* puede reclamar para sí mismo, valores de los que se enorgullece. Es de suponerse que la revista promocionaba la imprenta “Fournier” a cambio de una buena tarifa de impresión. Inclusive, José Tamayo Herrera (1982) apunta que Churata trabajó de imprentero para dicha tipografía cuando era joven. Se trata de uno

²⁷ Además, en un recuadro al final de la página, debajo de la foto de Gallegos, la revista anuncia que “está tramitando” la publicación de lo que parece ser un tratado jurídico llamado *Delito indígena* bajo la editorial Titikaka. El tratado es de autoría de Gallegos, con lo que se sospecha que su aparición pudo ser una promesa por parte de los editores como otra forma de compensación por los servicios prestados a la revista. El hecho de que sea un tratado jurídico sobre indígenas llama la atención pues es un libro cuya temática cabría dentro del proyecto ideológico del *Boletín*. Se ignora si el libro llegó a publicarse ya que no se menciona más.

²⁸ El último número tardío en homenaje a José Carlos Mariátegui no tiene colofón. Sin embargo, por el diseño de página y la tipografía, puede inferirse que se imprime también en Fournier.

de los pocos casos en que aparecen formateados, redactados y diseñados como anuncios publicitarios.

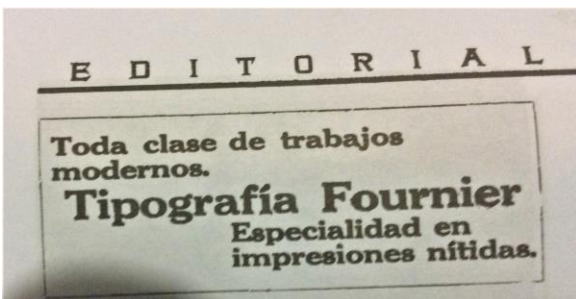


Fig. 2.33 *Boletín Titikaka*, no. 14, p. 2

Hasta aquí he analizado anuncios comerciales que no son ajenos a la empresa del *Boletín*, ya sea porque publicitan el proyecto editorial que les da origen o, apenas de manera más satelital, hacen propaganda a las tipográficas donde se imprimen. A partir del número 8, el comité editorial empieza a enunciar explícitamente el potencial de divulgación y promoción que podía brindar la revista a los posibles auspiciadores externos, con las siguientes palabras: “PUEDE INTERESARLE. La gran circulación de este boletín nos permite asegurar a todo anunciador completo éxito si, persuadido de esta ventaja, nos envía sus órdenes” (*Boletín Titikaka*, no. 8, marzo de 1927, p. 4) ver fig. 2.34. La nota se encuentra ubicada estratégicamente al final de la última página de la revista. No aparecerá otro anuncio de este tipo hasta el número 14, donde, en un recuadro, encabezando la segunda columna de la página 3, se ofrece la disponibilidad de espacio para anuncios: “la organización de esta editorial permite una publicidad ventajosa- la más ventajosa que pueda ofrecerse en el sur del Perú” (*Boletín Titikaka* no. 14, septiembre de 1927, p. 3) ver fig. 2.35. Como se puede ver, se trata de otro aviso que resalta las ventajas publicitarias de la revista y llama la atención que dicha ventaja se ofrezca en términos regionales (“en el sur del Perú”), definiendo por primera vez una circulación más local para el *Boletín*, en

contraste con su más estridente eslogan de su “circulación continental” y el vasto alcance de su “irradiación cultural”.

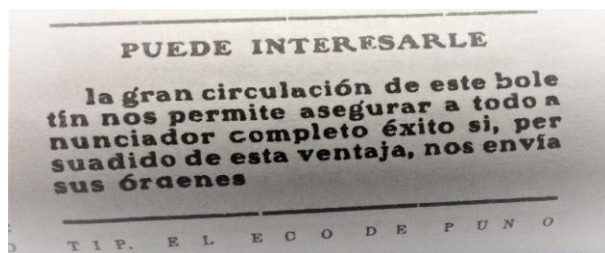


Fig. 2.34. *Boletín Titikaka*, no. 8, marzo de 1927, p. 4

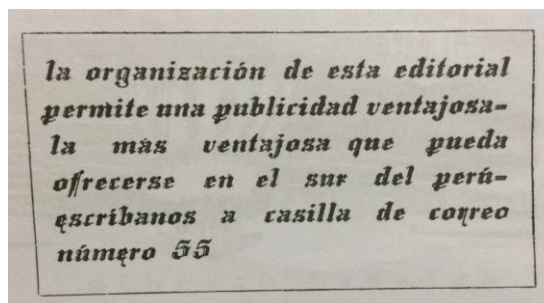


Fig. 2.35. *Boletín Titikaka*, no. 14, septiembre de 1927, p. 3

Estos breves anuncios evidencian la voluntad de procurar auspiciantes externos, y sirve sobre todo para entrever cómo los editores imaginaban o iban reformulando la idea de la publicación y su sustento. Como ya observé, queda claro que el proyecto o el objeto que ahora se buscaba financiar y distribuir era la revista misma y no la editorial. A juzgar por la escasez de anuncios conseguidos, es claro también que la búsqueda de anunciantes fracasa. No se volverá a promover la oferta de espacio de publicidad hasta el número XXVI, en el “segundo tomo” del *Boletín*. Se trata de un caso excepcional, como ya vimos, en el que la revista brinda información detallada sobre su precio de venta y las tarifas de publicación de anuncios (ver, más atrás, figura 2.30). Por primera vez, en un recuadro rectangular, se consigna el precio de la suscripción a la revista, que consiste en el pago por adelantado de un sol S.1.00 (piénsese que *La escena contemporánea* de Mariátegui, publicada en los mismos años por la Editorial Minerva costaba S.1.80). A continuación, se da a conocer, por primera vez, la tarifa para la publicación de avisos “a razón de cincuenta centavos” por pulgada y “considerándose descuentos del 25 y 50% en contratos de seis y doce meses”.

El único anuncio de servicios que aparece regularmente en las páginas del *Boletín*, es el de las clases del profesor Julián Palacios²⁹. En el número 18, de enero de 1928, aparece al final de la última página, dentro de un recuadro, un aviso donde se ofrece la enseñanza por correspondencia de las lenguas quechua y aymara, denominados “idiomas andinos”. El título del recuadro es “Indoamérica”: se trata de un servicio lingüístico que es la puesta en práctica de uno de los puntos programáticos de la revista. El título y la consigna “Indoamérica” son claves en los artículos de estética andina en los primeros números del *Boletín*. Los avisos sobre la enseñanza de estas lenguas a cargo de Palacios volverán a aparecer en dos números futuros (18 y XXXII), en donde se añade, tal vez con mayor pragmatismo comercial, la prestación de servicios de traducción. Los interesados en los cursos debían contactar al profesor Palacios en la casilla de correo de la editorial (ver figs. 2.36 y 2.37).

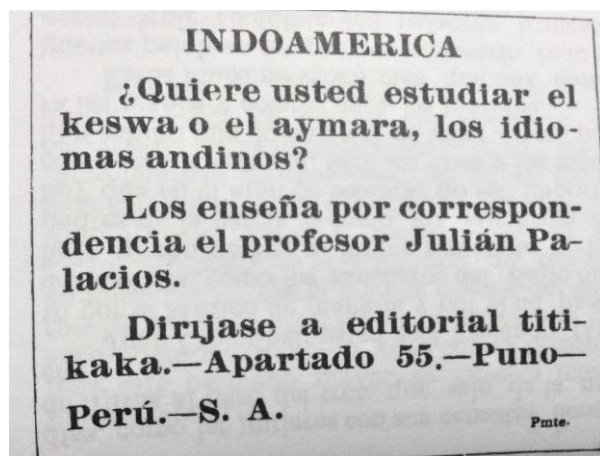


Fig. 2.36. *Boletín Titikaka*, no. 18, julio de 1927

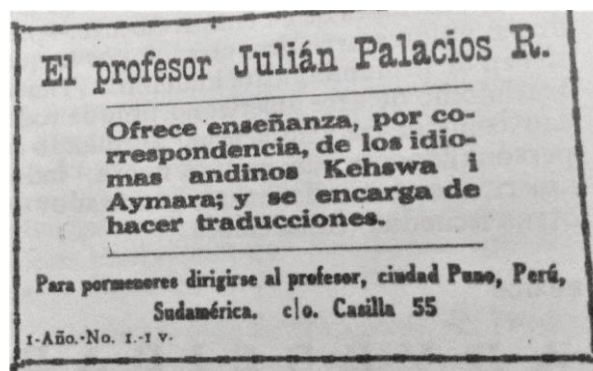


Fig. 2.37. *Boletín Titikaka*, no. XXXII, julio de 1929

²⁹ Palacios no era ajeno al *Boletín* ni al proyecto cultural del grupo Orkopata, ya que ayudó a Francisco Choquehuanca Ayulo en su proyecto de alfabeto de ortografía indoamericana, específicamente con la lengua aymara.

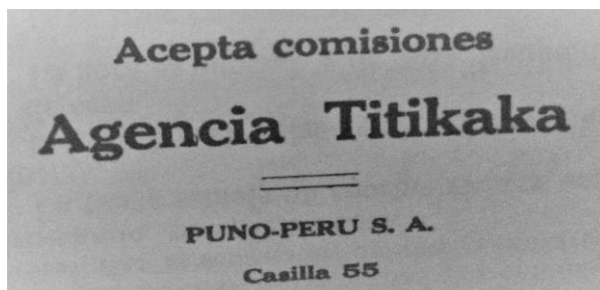


Fig. 2.38. *Boletín Titikaka*, no. 24, julio de 1928

“La casilla 55”, dirección oficial de la editorial, era también la referencia postal de un intrigante anuncio aparecido en el número 24 que promociona la “Agencia Titikaka”, dispuesta a “[aceptar] comisiones” (ver fig. 2.38). Como sabemos, Churata oficiaba de agente de distribución y ventas de las publicaciones de Minerva en Puno; del anuncio se desprende que el *Boletín* ofrecía ese servicio más ampliamente. En el mismo lugar postal coincidieron la editorial, el boletín, la “agencia” y los cursos por correspondencia de aymara y quechua.

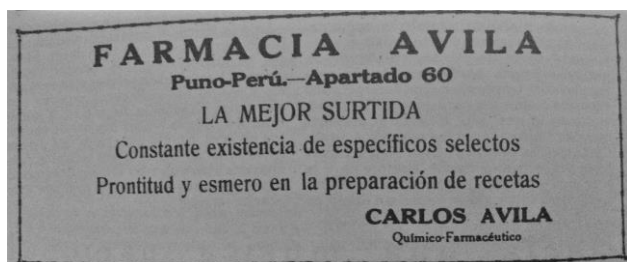


Fig. 2.39. *Boletín Titikaka*, no. XXXII, julio de 1929

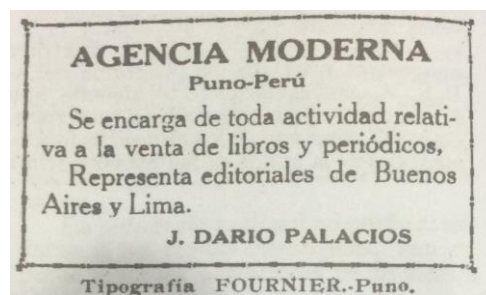


Fig. 2.40. *Boletín Titikaka*, no. XXXII, julio de 1929

La página 4 del número XXXII fue una ocasional (y excepcional) página de anuncios. En primer lugar, ocupando la parte superior de la página (ocupando el espacio de 2 columnas), aparece, por única vez, un aviso de la farmacia local puneña Ávila (ver fig. 2.39), del químico farmacéutico Carlos Ávila. Esta tardía aparición de un anuncio comercial (cuyo remitente no es

la casilla postal 55), llega apenas un par de números antes de la desaparición de la revista y no volverá a repetirse. Asimismo, en la misma página, aparece un anuncio de una agencia de distribución, “Moderna”, la cual “se encarga de toda actividad relativa a la venta de libros y periódicos” y que “representa editoriales de Buenos Aires y Lima”, un negocio afín a los propósitos de irradiación cultural del mismo *Boletín* y que era propiedad de la familia Palacios (ver fig. 2.40). En la misma página, se promocionan los cursos de aymara y quechua por correspondencia del profesor Julián Palacios. La página 4 del número XXXII sintetiza, simultáneamente, una voluntad comercial del *Boletín* y su alcance: los avisos publicitarios nunca pudieron exceder los límites de un grupo muy reducido de allegados.³⁰

Cynthia Vich sostiene que “la publicidad no era únicamente una manera adicional de asegurarse cierto apoyo financiero, sino también un mecanismo a través del cual se ratificaba a un determinado público consumidor” (201). Según ella, esto demuestra “la existencia de una cierta lógica de mercado” (36). Revisando la cantidad y la índole de los avisos efectivamente publicados en el *Boletín* puede concluirse que la publicidad no aseguró un apoyo financiero adicional, y que menos que ratificar un público consumidor existente, el *Boletín* buscó crearlo. En cambio, insistentemente, sí puede notarse un afán de mercado en sus variados intentos de obtener ingresos comerciales (precio de venta, ofrecimiento de anuncios, servicios de agencia editorial, cursos por correspondencia), que no rehuyen la lógica del mercado, pero que, al mismo

³⁰ Si bien el acuse de recibo de otras revistas vanguardistas de América Latina aparece con relativa consistencia a lo largo de toda la publicación del *Boletín*, el número XXXII contiene pequeños recuadros que promocionan revistas de Lima y otras ciudades latinoamericanas. Se adopta el formato y la sintaxis más típica de los anuncios. Los recuadros consignan el título de la revista, el nombre del director y la dirección de correo. Aparecen las limeñas *Amauta* y *la Sierra*, la caraqueña *Cultura venezolana*, *El tiempo* de Guatemala, *La vida literaria* de Argentina y la *Revista mexicana de economía* de México. Estos anuncios obedecen a una lógica de intercambio, cortesía y canje entre revistas, y no implican un ingreso comercial. Me interesa resaltar aquí que la idea de esta página de anuncios no prosperó, justamente por falta de anuncios.

tiempo, ponen en evidencia sus dificultosas condiciones de posibilidad. La disonancia entre una comunidad de lectores implícitos continentales y el relativo fracaso para procurarse auspiciantes en el Puno es un síntoma de esas contradicciones. Una comparación con otras revistas latinoamericanas ayudará a percibir la singularidad del *Boletín*.

2.10 Revistas de vanguardia y mercado

La mayoría de las revistas culturales latinoamericanas se produjeron en contextos de producción y recepción muy diferentes del *Boletín Titikaka*, contextos más modernos y urbanos que Puno y la región altoandina. Esto dio lugar a formas variadas de financiación que tienen que ver con el desarrollo específico, en cada ciudad, del mercado de libros y de revistas culturales, y de la existencia de comercios y marcas interesadas en convertirse en anunciantes. En algunos casos existe un público especializado en revistas de estética, lo que permite que las “little magazines” de los años veinte se financien en parte mediante suscripciones, que tienen un precio elevado en comparación con otras publicaciones periódicas coetáneas. Por ejemplo, la revista carioca *Estética*, con sus 126 páginas, y con un formato y un estilo que remedan los de *Criterion*,³¹ o la revista *Proa*, cuyos últimos números excedían las 60 páginas, contaban con los holgados aportes de algunos de sus colaboradores. En el otro extremo del espectro, la impresión de revistas mucho menos costosas como *hangar/rascacielos/trampolín* (un pliego doblado en cuatro, similar al *Boletín*) o como la revista mural *Prisma* de Buenos Aires fueron costeadas por quienes las hacían.³² En ambos casos, se trató de proyectos de corta duración. Ni *hangar/rascacielos/trampolín* ni los dos números de *Prisma* tuvieron (y posiblemente tampoco

³¹ Sobre la relación entre *Criterion* y *Estética*, ver Eduardo Coelho, “Estética: uma afirmação construtiva do modernismo”, p. 12

³² Sobre la financiación y distribución “caseras” de *Prisma*, ver Carlos García, *Revistas hispanoamericanas de vanguardia*.

necesitaron) anuncios ni un sistema de suscripción y fueron simplemente costeados por sus realizadores.

Cuando hablamos de “revistas de vanguardia”, caemos en los riesgos de una gran abstracción puesto que se trata de objetos muy disímiles. Por ejemplo, si comparamos aspectos de distribución y publicidad entre el *Boletín* y la revista paulista *Klaxon* (1922-1923), dirigida por Mario de Andrade y Oswald de Andrade, pueden señalarse fuertes contrastes. Visualmente innovadora, con un estilo desenfadado e irreverente, y con una propuesta bilingüe, en portugués y francés, desde su primer número, *Klaxon* publica en su segunda hoja la información sobre representantes en otras ciudades de Brasil (Sérgio Buarque de Holanda en Río de Janeiro) y en Europa (Charles Baudouin en Suiza y Roger Avermaete en Bélgica). Desde el primer número, *Klaxon* exhibe (y se sustenta) en una red de distribución internacional. La “circulación continental” del *Boletín*, está fundada en bases de distribución más precarias.

La publicidad en *Klaxon* se redujo a sólo dos auspiciantes, cuyos anuncios ocuparon toda la contratapa en los dos primeros números. No se trata de comercios locales, sino de dos grandes marcas: los chocolates Lacta en la primera entrega y Guaraná espumante en la segunda. Curiosamente, éstos fueron los mismos auspiciantes que tuvo la revista *Estética*. Los anuncios publicitarios en *Klaxon* sirvieron para la experimentación visual de los editores, quienes lejos de utilizar una publicidad tradicional que mostrara los logotipos de las marcas, decidieron ser más creativos. Para la publicidad del chocolate utilizaron el imperativo: “Coma Lacta” en letras rojas que “flotaban” a lo largo de la página. Hicieron algo similar para la propaganda del guaraná espumante. Gênese Andrade (2015) explica que la reacción de los auspiciantes fue de sumo descontento, y que decidieron retirar la publicidad (18). Así, en el número 4, los editores “se vengán” al instar a sus lectores a que no compren ninguna de las dos marcas porque no apoyan

más a la revista. Quiero resaltar dos aspectos: en *Klaxon* puede verse las tensiones y la complementariedad entre publicidad moderna y creatividad vanguardista (experimentación gráfica y discordia con los auspiciantes); en *Klaxon* la relación con la publicidad es objeto de sátira y parodia. Los anunciantes nos dejan, no les comprenden. Andrade también comenta el uso lúdico del espacio publicitario para crear “anti anuncios”. Se trata de los avisos sobre la “Grande Fábrica Internacional de Sonetos, Madrigões, Balladas e Quadrinhas”, que buscaban banalizar formas fijas ya desgastadas. Con estos “anti anuncios” atacaban a los poetas parnasianos pasatistas de una forma desenfadada y con comicidad (19). *Klaxon* coquetea con la publicidad.

La revista *Verde* (1927-1929), publicada en Cataguases, una ciudad pequeña de Minas Gerais, como muchas otras revistas culturales de su tiempo, se caracteriza por tener varias páginas de auspiciantes locales (un promedio de 10 por número). Los miembros del grupo Verde financiaron la revista vendiendo publicidad a negocios locales, como surge de la correspondencia entre Rosario Fusco, editor de *Verde*, y Mário de Andrade (Castañón Guimarães 2015, 16). Una comparación entre *Verde* y el *Boletín*, dos revistas provincianas, resulta ilustrativa. Cataguases está presente en todos los números de la revista *Verde*, ya sea a través de sus anuncios publicitarios, como en las referencias a la ciudad en los poemas. Como observamos en el *Boletín*, conseguir anuncios de los comercios locales en Puno fue casi imposible para el *Boletín*. La ciudad misma no aparece en una red de anunciantes; y, si bien el Puno y el Titikaka son topónimos simbólicamente cruciales en la publicación, escasean las referencias a la ciudad de Puno en los poemas y en las narraciones. La ciudad de Puno no está integrada del mismo modo en el *Boletín*, punto que desarrollaré en el capítulo 4.

Como en otros aspectos que he desarrollado, *Amauta* aparece como el gran punto de referencia para los hermanos Churata. *Amauta* mostraba una gran gama de avisos comerciales de

toda índole. Por lo general, las primeras tres o cuatro páginas contenían anuncios publicitarios, los cuales estaban impresos en color azul o rojo. Se podían encontrar anuncios muy variados, desde casas distribuidoras de libros a tiendas con artículos para el hogar y compañías de seguros, librerías, imprentas, bibliotecas; avisos de joyerías y relojerías hasta anuncios de productos para la mesa. Los negocios estaban ubicados o bien en Lima o en el puerto del Callao. Sin embargo, también había avisos de negocios en el extranjero. Asimismo, algunos anuncios estaban en francés o inglés, una evidencia o un alarde de cosmopolitismo. En el aspecto publicitario, las diferencias con el *Boletín Titikaka* saltan a la vista en términos de cantidad y variedad de auspiciantes, y del espacio que ocupan los avisos en la publicación. Los anuncios de *Amauta*, estrictamente contemporánea del *Boletín*, nos permiten ver el panorama de un centro urbano en pleno proceso de modernización y un desarrollo de la prensa periódica sin el cual no puede entenderse el surgimiento de la publicación y del proyecto de la editorial Minerva. A pesar de las diferencias en los disímiles medios de producción, Mariátegui y Churata tienen en común un orgullo de revisteros, un orgullo por el esmero con que imprimían sus revistas. Uno de los anuncios comerciales de la editorial Minerva, publicados en *Amauta*, muestra este orgullo por el oficio (“Los mejores trabajos de imprenta se hacen en los talleres de Minerva”) y una conciencia de la modernidad que comprende la necesidad de la mayor actualización posible de las técnicas de impresión (“se ha instalado un linotipo último modelo y ha recibido un completo equipo de tipos italianos” (ver fig. 2.41, *Amauta*, no. 17, setiembre de 1928)³³.

³³ Dicho linotipo fue adquirido por los hermanos Mariátegui en 1928. También, con *Amauta* se tentó un esquema de accionariado difundido en forma de contribuciones que fue, junto con la publicidad y el grupo de suscriptores “Amigos de Amauta”, la base de su economía.

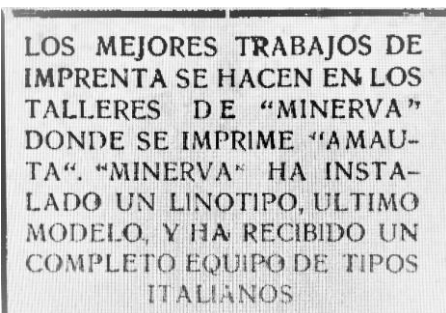


Fig. 2.41. *Amauta*, no. 17, setiembre de 1928

2.11 Periodización: hacia una posible biografía de la revista

Para establecer una periodización de una revista cultural, se presta atención a ciertos puntos de inflexión que suelen ser indicadores de las diferentes etapas por las que ésta pasa.

Tradicionalmente, las periodizaciones se fundan en criterios tales como cambios en el comité editorial, separación de épocas y cambios drásticos de formato. Un ejemplo de periodización nítida es la que permite la *Revista de antropofagia*, donde un cambio simultáneo de director, formato y época da cuenta de la marcada diferencia entre la “primera dentición” y la “segunda dentición”, esta última dirigida por Oswald De Andrade. El contraste entre un periodo y el otro es tan marcado que cabe preguntarse si se trata de la misma revista. Otro criterio claro es cuando hay largos periodos de discontinuidad después de los cuales una misma revista aparece “refundada”. Tal es el caso de la primera y la segunda época de la revista *Proa* o la reaparición del periódico *Martín Fierro*. También suelen ayudar a periodizar los cambios radicales de formato o tamaño, o el aumento o disminución del número de páginas. Nuevamente, la *Revista de antropofagia* brinda un buen ejemplo ya que, en su segunda etapa, pasa de ser una publicación de ocho páginas a ser una hoja en un diario de circulación masiva. Otro criterio de periodización es la aparición de textos programáticos en la revista como manifiestos o ensayos editoriales claves que jalonan su orientación estética o ideológica.

La “biografía” del *Boletín Titikaka* presenta algunas particularidades. Algunos de los criterios mencionados sirven para periodizarla, como, por ejemplo, el cambio notorio en el número de columnas por página, entre el número 23 y el 24, y el tamaño de la hoja, entre el primer y segundo “tramo” (tomo I y tomo II). En general, los críticos se basan en las indicaciones explícitas que el mismo comité editorial hace sobre el fin de un “primer tramo”, el cual coincide con el segundo aniversario de la revista y que va desde agosto de 1926 hasta agosto de 1928. Después de un lapso en que no se publica (entre el mes de agosto hasta diciembre del mismo año), la revista reaparece cambiada. La diferencia entre ambas etapas es visible; aparte del tamaño de la hoja, hay cambios notorios en la diagramación, donde se consolida el uso de cuatro columnas, que había comenzado al final del primer tramo. Estos son los marcadores más ostensibles, que aparecen en todas las periodizaciones que los críticos han hecho del *Boletín*.

Hay criterios que no se pueden aplicar a la revista. Tal es el caso de los cambios en el comité editorial. Aunque el comité del *Boletín* nunca se menciona explícitamente, se asume que los hermanos Peralta estuvieron continuamente a cargo de la dirección y su labor editora se mantuvo a lo largo de todo el proyecto. Por lo tanto, cualquier cambio introducido, no puede asociarse a un cambio en el comité editorial. Por otro lado, con respecto a los manifiestos, la ausencia explícita de estos en la revista hace que la hipótesis sobre una periodización estético-ideológica haya que buscarla en otros artículos o en otras ediciones editoriales, como el uso de la primera página. La ausencia de un manifiesto ha obligado a algunos críticos a seleccionar algunos textos y a apoyarse en ellos para postular la orientación ideológico-estética del *Boletín*. A veces se asume que estas ideas (el indoamericanismo, por ejemplo) estuvieron presentes a lo largo de toda la publicación, cuando en realidad surgieron y dominaron la “línea editorial” por un tiempo determinado dentro de la vida de la revista. El “indoamericanismo” y la frecuencia de

“ensayos indoamericanistas”, por ejemplo, comienzan a dominar en la publicación a partir del número 13.

Si tomamos en cuenta la periodización hecha por el propio comité editorial, éste tuvo 3 tomos. El primer tomo comprendía los dos primeros años, del número 1 al 25; el segundo tomo comienza al cumplirse el tercer aniversario de la revista, del número XXV al XXXII; a partir del número XXXIII, los editores proponían un tomo III, que quedó inconcluso. Esta última fase habría de ser muy breve, ya que la siguiente entrega, XXXIV, apareció al menos 7 meses después, en 1930, y habría de ser el último número, sin fecha consignada, un homenaje a José Carlos Mariátegui, muerto en abril de ese año.³⁴



“ANDE” Y LA OPINION DE AMERICA

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

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

Federico Mera
BUENOS AIRES

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

Enrique González Marín
MADRID

He leído sus poemas con interés y simpatía. En ellos se revela un espíritu nuevo, personalísimo, con una privilegiada visión de las cosas, y que ha logrado dar a su obra, sobre todo, días de las más salientes características del arte moderno: intensidad y originalidad. Su modalidad estética difiere de la mía, pero ello no me ha impedido apreciar el valor de su obra.

Mostravivro
Gestión Figueroa

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

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

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

Gustavo Adolfo Otero
LA PAZ

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

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

Luis E. Valdez
Cuzco

NOTA EDITORIAL

Las ideas sobre que en la impagada Editorial Titikaca se venon quedadas inconclusas son difamadas, el dato de que publicamos y no publicamos los que va a iniciar de inmediato.

Tal el objeto de este boletín.

En el presente número ofrecemos un resúmen de varias opiniones escritas por escritores amigos de Indiferencia, desde el gran poeta Enrique González Marín, hasta Otero, Otero, el poeta y periodista que de a fuerza por una parte del pueblo en un libro de América. Hasta luego una idea, donde se vuelven los horizontes de Otero y proponen un nuevo tipo de cultura.

Los demás pareceres, ya el Federico Mera, hasta hombre de letras de Puno, considerado por Blasco Ibañeta, como el más riguroso, intelectual americano; ya a Mera, Juan Manuel de Chile, poeta original y figura de primer orden en la literatura generadora de su país; ya Valdez, poeta de los Andes, escritor que de un libro de América, manifestando americano. Gustavo Adolfo Otero, editor de Indiferencia de Bolivia, poeta crítico y ferocísimo y Gustavo Pizarro, poeta argentino, valor indolable de esa hermosa república.

Y así fueron ofrecidos en sucesivos números, las opiniones producidas con motivo de ANDE, sustituyendo periódicamente de gran valor y que evaluamos nuestro interés, editorial y temático el prestigio del poeta Alejandro Freyre.

F A L O

EDITORIAL TITIKACA

Fig. 2.42. Boletín Titikaka, no.1, agosto de 1926, p. 1



Fig. 2.43. Boletín Titikaka, no.XXVI, enero 1929, p. 1

³⁴ Veres Cortés (2006) afirma que el último número apareció en agosto de 1930.

Después de haber analizado en detalle el *Boletín Titikaka* en tanto un objeto revista, habiendo prestado atención a los códigos hemerográficos internos y externos, propongo algunas ideas para repensar la cuestión de su periodización. Lo más llamativo de la vida del *Boletín* es la paradoja de que, por un lado, se caracteriza por una gran continuidad y, al mismo tiempo, si tomamos uno de los primeros números de 1926, un número de 1927 y un número de 1929 (ver figs. 2.42 y fig. 2.43), son textos muy diferentes en los géneros que predominan, en la diagramación de página e inclusive en aspectos tan notorios como el título y el subtítulo. Mi hipótesis es que el *Boletín* se desarrolla como una especie de *work in progress*, como una búsqueda tenaz, en la que cada etapa va gestando la siguiente, y estas etapas no coinciden necesariamente con la periodización propuesta tradicionalmente.

Propongo tres etapas. La primera está determinada por la idea manifiesta de que el *Boletín* fuera un proyecto complementario y subsidiario de ese emprendimiento mayor, que era la Editorial Titikaka. En ese primer tramo se privilegia las cartas de repercusión y las reseñas del poemario *Ande*, y esas celebraciones y ensayos críticos sobre el poema generan a su vez los textos programáticos de una poética andina. Si bien las alusiones al libro de Peralta continúan hasta el número 13, el eje de la postulación del neo-indianismo domina la revista hasta el número 6 inclusive. Si bien la referencia en el título a la Editorial Titikaka desaparece recién en el número XXV de 1928, la publicidad de la editorial pasa a segundo plano ya en el primer tramo y el boletín progresivamente va alcanzando su autonomía y cobrando su propia forma de revista.

El *Boletín* va cambiando de número a número, y esa etapa de exploración formal (tipografías, géneros, diseños de página) conduce a un tipo de revista que pasa a privilegiar la publicación de poesía, xilografías y ensayos programáticos en una audaz diagramación de primera página. En cada número del 7 al 25 se destina la totalidad de la primera página para

publicar un poema, una xilografía o un ensayo programático. Los poemas son: “Lecheras del Ande”, de Alejandro Peralta (número 7); “Versos del Achachila” (número 8), de Churata; un poema sin título del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (número 11); “Su Excelencia Francisco de Paula Romero”, de Mariblanca Sabás Alomá (número 16), “Onfano” de Alejandro Peralta (número 20) y “La quinta estación” de Cardoza y Aragón (número 24).

Este es también el período de mayor experimentación tipográfica, y de mayor creatividad y desafíos en el diseño de páginas y diagramación. Esto está relacionado con la decisión editorial de trabajar con gran esmero el aspecto visual de la primera página, ya sea por la impresión de la xilografía en color o por la diagramación rigurosa de los poemas y los ensayos en una sola página. Hemos visto en este capítulo cómo gradualmente se llega a un diseño de título que va de representaciones figurativas de pedestales y libros hacia un diseño más abstracto y geométrico. Asimismo, va surgiendo un concepto de portada, tomando como modelo a otras revistas contemporáneas, privilegiando las xilografías en primera página (siguiendo posiblemente el ejemplo de las emblemáticas xilografías de tapa de José Sabogal en *Amauta*) y dándole un rol central a la divulgación de los artistas del grupo. También en este período se consolidan las secciones de reseñas y noticias culturales americanas: “glosario de arte nuevo” y “barricadas de américa”.

Así como la poética neo-andina se gesta en la primera fase y se desarrolla y se exhibe en la producción poética y xilográfica de la segunda, la tendencia hacia el ensayo ideológico-estético indoamericanista y las propuestas programáticas de ortografía indoamericana emergen en la segunda etapa, pero terminan de desarrollarse y de determinar la forma del *Boletín* en una tercera fase, que comienza con el pivotal número XXV con el que los editores decían comenzar una segunda época en la publicación. Esta tercera fase, en mi periodización, no abandona la

poesía ni las reseñas ni las xilografías pero tiende a privilegiar cada vez más el ensayo como género dominante. Esto se potencia con un diseño de página a cuatro columnas, con la ampliación del tamaño de página y con el uso de caracteres más pequeños. A partir del número XXV, el *Boletín* contiene mucho más texto; se abandonan las reseñas ágiles, fragmentarias y poéticas de la segunda fase a favor de reseñas más extensas y redactadas en un estilo más tradicional. La regularidad de las cuatro columnas solo es interrumpida por algunos poemas en recuadros o por xilografías, pero ya ni un poema ni una xilografía ocupan la totalidad de la página. Ningún ensayo es publicado con el formato de una proclama. Así como la imagen y la poesía dominan la forma de la revista en la segunda fase; el ensayo rige la tercera. En ese sentido, podría pensarse que el *Boletín*, sin aumentar el número de páginas, se acerca más al formato de revista de *Amauta*, y se distingue menos de otras publicaciones regionales de los años veinte, tales como la revista cuzqueña *La sierra*. El solitario número XXIV, que es un número monográfico en homenaje a José Carlos Mariátegui, corona esa última fase ensayística del *Boletín Titikaka*. Como mencioné anteriormente, no hay discontinuidades abruptas, pero estas son las fases en que se va desarrollando la vida de la revista. El concepto de maduración o evolución que emplean algunos críticos (Vich y Mamani) es insatisfactorio para dar cuenta de este proceso. De hecho, la publicación alcanza su momento de mayor creatividad y singularidad durante su etapa intermedia.

Un problema con la periodización del *Boletín* atañe a la presunción de unidad que acarrea el título de la revista. No me refiero aquí a las reformulaciones o al *work in progress* del título entre 1926 y 1930, sino a dos revistas que en 1932 y 1934 usaron el nombre *Revista Titicaca* y que fueron incluidas en la edición facsimilar del *Boletín Titikaka* lanzada por la Universidad del Altiplano en 2015. Estos dos ejemplares son incluidos como números adicionales, tardíos, del

Boletín Titikaka. La edición facsimilar no justifica su inclusión, que es, por lo menos, discutible. No son ediciones conmemorativas: no guardan relación con el *Boletín* y tampoco los dos ejemplares están relacionados entre ellos. El primero de estos números, de 24 páginas, se publicó dos años después de la desaparición del *Boletín*, el 28 de julio de 1932. Por ser publicado el día de la independencia del Perú y debido a que se menciona que es una “publicación eventual”, se puede inferir que no es una revista de publicación periódica y que muy posiblemente contó con un solo número. El director es Andrés Andrade Aza, quien aparece como autor de la nota editorial y de algunos poemas. También se mencionan como redactores a Osvaldo Zea y Jesús Perea. Por su parte, el otro número, de 46 páginas, que se incluye no se relaciona con el anterior, y se publicó en julio de 1934. El ejemplar es identificado como tomo 1, número 1. Esta revista fue publicada por el Centro Cultural Titicaca, fundado ese mismo año, con motivo del IV Centenario de la fundación del Cuzco. La revista tiene como cuerpo de redacción a Joaquín Chávez, Isaías B. Palma y Antonio Arenas. Se ignora si existen más números o si el proyecto quedó trunco. Como colaboradores figuran, entre otros, varios puneños relacionados con la revista de los hermanos Peralta, como Julián Palacios (el profesor de quechua y aymara), Emilio Vásquez, Mateo Jaika y Dante Nava.

En estos dos números reproducidos, no hay ninguna referencia al *Boletín*, pero se reconoce a Gamaliel Churata y a Alejandra Peralta como, dice Vladimiro Bermejo en el artículo “El porvenir de la literatura de Puno”, los primeros puneños “en reclamar un puesto en el panorama cultural americano para la literatura indigenista peruana” (*Revista Titikaka* tomo 1, no. 1, p. 37). La editorial de la revista dirigida por Andrade Aza, en cambio, tiene un carácter de arenga o manifiesto y maneja una retórica indigenista propia de su época, más afín a la retórica de revistas como *La sierra*. No hay mención de ninguna de estas dos publicaciones en la

correspondencia de Churata que, ya para entonces, vivía en Bolivia. La revista hecha por los puneños Chávez, Palma y Arenas plantea un problema teórico más fructífero: ¿es otra o es la misma una revista que cuando “reaparece”, lo hace solo con sus colaboradores, sin Churata ni Alejandro Peralta?

Vale la pena discutir un aspecto más ligado a la periodización. El primero es el recorrido “póstumo” de la revista, que se puede rastrear fundamentalmente en la publicación de sus varias ediciones facsimilares. Hanno Ehrlicher (2020) repasa las dificultades para periodizar revistas culturales (su estudio se centra en *Amauta*), y observa que hay una relación ambigua entre la temporalidad de las revistas (su presente) y su transformación en ediciones facsimilares y archivos digitales (2). Al aparecer reunidas se crea un nuevo objeto y una ilusión de unidad, que no se condice con los contextos de lectura de las revistas. El *Boletín Titikaka* es reconocido, al menos desde hace dos décadas, como una revista icónica de la vanguardia latinoamericana y del indigenismo, y se ha transformado no solo en un objeto de estudio, sino también en un objeto de culto. Como muchos textos marginales o subalternos, la historia de su lectura es enigmática y sorprendente. Si tenemos en cuenta la concepción original del *Boletín* como mero difusor de la editorial Titikaka, ésta no prosperó, mientras que aquel cobró larga vida propia. Incluso el *Boletín*, en tanto revista de vanguardia, ha atraído más interés que el mismo poemario *Ande* de Alejandro Peralta, alrededor del cual se vertebró. Elizabeth Monasterios lúcidamente observa la revelación que fue para Churata el descubrimiento de Guamán Poma de Ayala en 1941 (379). Hay algo paradójico y de justicia poética en que la revista que Churata dirigió con su hermano entre 1926 y 1930 haya tenido un derrotero y un destino análogos.

CAPÍTULO 3

EL *BOLETÍN TITIKAKA* Y LAS NUEVAS FIGURAS DE INTELLECTUAL

3.1 Modernización y democratización en América Latina

Existe un consenso sobre el hecho de que el *Boletín Titikaka* no fue solo un espacio de intervención pública e innovación estética, sino también un lugar de iniciación y formación intelectual para editores y colaboradores (Tamayo Herrera, Vich, Vilchis Cedillo, Monasterios *La vanguardia*). Además de los principales miembros del comité editorial, el director, Gamaliel Churata, y su hermano, Alejandro Peralta (quienes ya realizaban actividades periodísticas y literarias), en el *Boletín Titikaka* participaron sujetos que se iniciaron en el periodismo, la literatura, las artes y los trabajos de imprenta. De esta forma, los colaboradores fueron adquiriendo agencia social como trabajadores intelectuales. Dicho proceso de adquisición de agencia se da dentro de un contexto en el que un sector emergente reemplaza el perfil de intelectual tradicional como resultado de cambios introducidos en la sociedad por fenómenos externos. Cynthia Vich define estos cambios como un reajuste en la dinámica de las relaciones entre intelectuales, poder y sociedad en el Perú de principios de siglo XX. Ulises Juan Zevallos Aguilar distingue tres actores sociales: un estamento intelectual mestizo regional, el Estado nacional y, en tercer lugar, los grupos indígenas de la región. Los intelectuales del grupo Orkopata y del *Boletín Titikaka* pertenecían principalmente al sector mestizo y, según la hipótesis de Zevallos, cumplían un rol de intermediarios entre el Estado y los indígenas.

Sin embargo, como afirma Monasterios, el grupo Orkopata proponía una vanguardia “plebeya” que trascendía el indigenismo puramente representativo. ¿Cómo podemos rastrear esto

en el *Boletín Titikaka*? ¿Cómo estaba conformado el comité editorial de esta revista? ¿Cuál era su elenco estable de colaboradores? ¿En qué medida esta revista impulsó la emergencia de un nuevo perfil de intelectuales y qué tipo de circuito utilizó para promover a dichas figuras?

Para comprender cómo se redefine el rol de los intelectuales y ver qué tipo de actores sociales les correspondía dentro de este esquema en Latinoamérica y específicamente en el Perú, pasaré primero a bosquejar el contexto histórico dentro del cual surgen estos nuevos modelos de intelectual, y en qué sentido se diferenciaban y alejaban del perfil de intelectual anterior.

Ángel Rama en *Las máscaras democráticas de la modernidad* plantea la emergencia de estas figuras como resultado de la transición y los cambios introducidos en la sociedad por la modernidad. Rama explica cómo, a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo xx, se introducen notorios cambios en las sociedades latinoamericanas como resultado de cambios tecnológicos y demográficos, y a la instauración de programas estatales de alfabetización. Una de las principales consecuencias que traen dichas transformaciones a América Latina es la transición de sociedades oligárquicas hacia un proceso de democratización que integra a nuevos sectores al mercado de bienes simbólicos, principalmente a las instituciones educativas, a las editoriales y a la prensa gráfica. En este contexto e influidas por las ideas revolucionarias y las prácticas culturales y editoriales del anarquismo y el socialismo de fines del siglo XIX, se multiplican y especializan las revistas culturales. En este contexto de cambio, las revistas vanguardistas de los años veinte proliferan en las ciudades latinoamericanas más cosmopolitas, como es el caso de Buenos Aires, São Paulo, México y Río de Janeiro.

El contexto inmediatamente anterior a la época en que se desarrollan las revistas culturales de vanguardia es descrito por Rama como un conjunto de etapas en las que, a diferencia de Europa, se superponen diferentes tendencias, escuelas y movimientos. En un

momento inicial que abarca desde el año 1870 hasta 1885 aproximadamente, los miembros de la clase intelectual, conforman una élite urbana muy restringida: “una sociedad estancada, señorial y jerárquica” (34). Se trata de escritores “patricios”, ideólogos y educadores que “actúan indistintamente en los campos de la política, la filosofía y las letras; tienen una decidida vocación internacionalista, con un registro de amplitud universal” (37). Cumplen funciones diversas en la vida pública como de periodistas, ministros, educadores y son “hombres de letras” o “letrados” (36) o “custodios del saber” que se enorgullecen de “la nota minoritaria y aristocratizante” del conocimiento (38). Rama sí le reconoce a esta generación liberal un proyecto de enseñanza que lleva, entre otras cosas, a la aparición de escuelas técnicas, que serán una vía de acceso a la educación de sectores antes excluidos.

Los nuevos sistemas de producción van gestando el surgimiento de un segundo momento, a partir de mediados de los 80 en el cual no desaparece la conciencia aristocratizante de los intelectuales, pero la concepción del saber cambia debido a que son cada vez más los jóvenes que se educan en diarios y revistas. Aparece el *intelectual de café* que va a ir “sustituyendo los templos del saber laico: los Ateneos y logias masónicas” (40). La nueva generación pasa mucho tiempo en la redacción de periódicos, y se reúnen en otros espacios públicos como el teatro. Los intelectuales jóvenes de este período también son autodidactas y escépticos frente a la educación formal institucional: “Es característico de este segundo momento la floración de autodidactas y la reticencia respecto a la vida universitaria, que había sido la norma del intelectual del XIX. Los jóvenes no encuentran en las aulas cabida a sus vocaciones ... o no tienen tiempo ni ganas de cumplir con los rituales de la formación académica” (40). Como producto de la creciente división del trabajo que introduce la modernización, las letras se constituyen en especializaciones autónomas ya que los nuevos letrados deben atender a demandas económicas inmediatas,

trayendo como resultado una incipiente profesionalización. Como resultado de estos cambios, la base social de lectores se amplía, dando paso a sectores emergentes de clase media:

A pesar de las trabas que oponían los sectores dirigentes, hay una impetuosa democratización, notoria en las ciudades, donde no sólo está surgiendo un proletariado que se organiza sobre los modelos sindicales europeos y con cuyos cuadros intelectuales comparten los poetas un vago espíritu rebelde (...) sino también una baja clase media que a partir de familias de artesanos o familias pueblerinas venidas a la capital, procuran ascender en los grados de la administración, de la enseñanza, de las profesiones y aún del ejército. (39)

Muchos de estos rasgos con que Rama describe el estado del campo intelectual de las grandes ciudades latinoamericanas del último cuarto del siglo XIX, resultan apropiados para describir algunas características de los intelectuales en Puno en la segunda mitad de los años veinte: el autodidactismo, la formación en los periódicos, cierta bohemia, la organización sobre la base de modelos sindicales, los trabajos administrativos en dependencias estatales.

La cultura en Latinoamérica entre 1870 y 1920, para Rama, es cumulativa e integrativa. La verdadera ruptura con el pasado se produce en los años '20: "Si se puede hablar de ruptura decisiva habrá que ir a buscarla en lo que los hispanoamericanos llaman 'vanguardismo' y los brasileños 'modernismo'" (66). En el *Boletín Titikaka* convergen estéticas rupturistas con procesos más propios de una fase integrativa.

3.2 El rol de la prensa periódica

Los periodistas se forman "sobre la marcha", en el ejercicio mismo del oficio. La demanda laboral de redactores, corresponsales, reporteros, linotipistas y técnicos de imprenta crece aceleradamente desde fines del siglo XIX. Como sintetiza Ángel Rama, "el brusco avance de la

prensa absorbió prácticamente a todos los escritores existentes y como no resultaban suficientes, debió improvisar a muchos más para atender a sus urgentes necesidades” (35). Marcel Velázquez Castro dice, con respecto a este rol de la prensa:

La prensa fue simultáneamente una fuerza cultural que democratizó la experiencia de la lectura entre los sectores urbanos y quebró el monopolio de la producción de signos de las élites. La prensa, motor de la cultura de lo escrito, contribuyó decisivamente a la secularización y modernización de la sociedad mediante discursos políticos y literarios. (25)

La modernización no solo se da a nivel tecnológico, sino también en términos de diversificación de los medios, de los géneros, de las secciones de los diarios, de la proliferación de revistas culturales, junto con una modernización de la industria editorial. El surgimiento de las editoriales que publican una revista para promocionar sus libros es un indicio del crecimiento y de la diversificación del mercado.

Sobre el impacto de la modernización de la prensa en Lima y en algunas ciudades de provincia, Yazmín López-Lenci sostiene que:

La posibilidad de abrir nuevos espacios discursivos en el campo de la literatura peruana estuvo directamente ligada al fenómeno de irrupción de un nuevo sujeto cultural, a partir del significativo crecimiento de los sectores medios urbanos. Este fenómeno condicionó un boom educativo que se expresó en la apertura de librerías y editoriales, en el aumento de la población universitaria, pero sobre todo, en la eclosión de publicaciones periódicas que asumieron una funcionalidad inusitada, especialmente en las provincias: sustituir el espacio hegemónico de la Universidad. (20)³⁵

³⁵ Otro cambio importante dentro las publicaciones periódicas es, por ejemplo, que las secciones se diversifican y especializan, diversificando y especializando a su vez al público lector. Dice Velázquez:

Resulta importante encuadrar las preguntas sobre las nuevas figuras de intelectual del *Boletín Titikaka* dentro del contexto peruano y de los discursos de construcción de la nación, para ver cómo confluyen distintos tipos de intelectual y distintos ritmos o estadios de modernización.

Vich resalta un gran cambio en el discurso de construcción de la nación entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Desde la independencia del país en 1821, dominó un discurso, construido por los intelectuales tradicionales, que oponía a Lima, la capital, como la fuente de civilización frente al interior del país que representaba como un espacio fatalmente atrasado:

el intelectual del discurso criollo capitalino desarrolló todo un aparato metafórico cuyo sustrato era la premisa básica de la oposición entre civilización y barbarie, utilizada entonces para construir y propagar las diferencias entre “lo limeño” y el simplificado y denigrado “resto del país”. (Vich 119)

El reto principal del indigenismo era la modernización de las masas indígenas hasta entonces excluidos. Dos discursos de construcción de la nación habían propuesto la centralidad de Lima como foco civilizador: el discurso del Partido Civil y el de la Bohemia Limeña, vinculada a la *Revista de Lima* (1859-1863). El Partido Civil, liderado por Augusto B. Leguía, proponía como rol principal de los “ciudadanos” de entonces (una minoría excluyente), llevar el progreso y la civilización de Lima al resto del país. Su propuesta se oponía a la inestabilidad política causada por el surgimiento de los caudillos militares, cuya sucesión había caracterizado

“Después de 1870, las revistas culturales y las dirigidas al hogar incluyen siempre una sección para el sano entretenimiento (concursos, charadas, jeroglíficos, problemas de ajedrez) y ofrecen figurines de moda recetas de tocador y partituras musicales. Esos nuevos productos funcionan como medios para mantener la lectura, y expresan adecuadamente la nueva dimensión privada y hogareña de la lectura. (27-28)”. Como vimos en el capítulo anterior sobre los avisos publicitarios en el *Boletín*, esa “nueva dimensión privada y hogareña de la lectura”, ligada al consumo urbana, parece no haber estado muy desarrollada en Puno en la década del 20.

la historia del país desde la independencia. Los intelectuales ligados a la *Revista de Lima*, por su parte, representaban un proyecto nacional guiado por esquemas que “combinaban el esencialismo romántico y nacionalista con los ideales iluministas y los principios liberales de la república de ciudadanos” (Vich 120). Para estos intelectuales, la población indígena representaba un lastre para la formación de una nación moderna y debían ser desplazados por una política de inmigración europea. El fracaso rotundo del proyecto liberal se hizo evidente durante la guerra con Chile (1879-1883), que llevó al surgimiento de nuevas posturas discursivas de la intelectualidad limeña. Manuel González Prada (1844-1918), figura literaria y política de tendencia anarquista y anticlerical, fue el que mejor representó esta nueva postura. Años más tarde, se daría el contexto para un “reordenamiento del poder discursivo” (123): los cambios en el medio urbano, con la llegada de doctrinas como el anarquismo y el nacimiento del sindicalismo, que resultaron en luchas y logros laborales, junto con la reforma universitaria, cuestionaron el discurso del civilismo del partido de Leguía. Algunos intelectuales del *Boletín*, como Chuqiwanka seguían considerándose seguidores de Manuel González Prada.

En el interior del país, particularmente en el sur (Cuzco y Puno), la extrema desigualdad social produjo rebeliones en 1918 y 1923, causadas por el impacto del capitalismo lanero. La preocupación por la situación del indio se traslada al nivel discursivo, al campo del debate intelectual. El *Boletín Titikaka* emerge en el fragor de este debate y en medio de la crisis de los intelectuales de la “República Aristocrática” que dan paso a intelectuales emergentes provenientes de las capas medias, comprometidos con la causa indigenista.

3.3 Perfiles de Gmaliel Churata y el elenco del *Boletín Titikaka*

Al esbozar el perfil del nuevo intelectual que propone el *Boletín Titikaka*, notamos que muchas de las características descritas por Rama para periodizar a los intelectuales entre 1870 y 1920 se

superponen. Formas residuales, dominantes y emergentes de intelectual se congregan en un mismo momento en la revista.

Elizabeth Monasterios brinda algunos detalles significativos sobre Gamaliel Churata y su formación en los oficios de imprenta.³⁶ Como joven participó en talleres de tipografía y aprendió varios oficios en la imprenta. Su educación formal fue interrumpida alrededor de los 14 años cuando se vio obligado a iniciarse en el mundo laboral, como aprendiz de cajista en un diario local, *El Inca*, y en un taller tipográfico (la Tipográfica Fournier, donde años después, publicaría varios números del *Boletín*). Posteriormente, trabajó como linotipista y corrector de pruebas en otro periódico del Puno, *El siglo*. También, participó en las actividades culturales de la Sociedad Fraternal de Artesanos fundada por su padre en Puno (112-13). De esta forma, el aprendizaje intelectual (y político, ideológico y cultural) de Churata se da como trabajador de imprenta, y esto se aprecia luego en el papel que asigna al *Boletín* en la formación de futuros trabajadores intelectuales.

Si bien la relación de Churata con las instituciones culturales de Puno jugó un rol importante en la publicación del *Boletín*, sobre todo su cargo de director de la biblioteca municipal, no habría sido posible concebir este proyecto de formación de intelectuales sin la experiencia previa de Churata como trabajador de imprenta y sin su participación en el movimiento sindical. Asimismo, su experiencia en la revista puneña *La Tea* en 1917 y la boliviana *Gesta bárbara* en 1918, durante su residencia en Potosí fue fundamental. Churata se formó en la imprenta: como trabajador manual, como gestor de publicaciones y como agente de

³⁶ La biografía intelectual más exhaustiva de Churata es la de Elizabeth Monasterios. Para mayores datos, ver fundamentalmente 118-156. En este capítulo me enfocaré en las biografías intelectuales de tres colaboradores del *Boletín*.

venta de otras revistas en Puno. Basta recordar su rol como representante de la revista *Amauta* y de la Editorial Minerva.

La experiencia de Churata como trabajador de imprenta y como integrante de grupos que hicieron revistas es tal vez crucial para entender la organización colectiva del trabajo en el *Boletín Titikaka* y la valoración de la revista como una instancia de formación. En este capítulo me detendré en la biografía intelectual de tres colaboradores del *Boletín*: Mateo Jaika, Francisco Chuqiwanka³⁷ Ayulo e Inocencio Mamani. Ellas echan luz sobre la formación compleja de las nuevas figuras de intelectual, en términos de su procedencia de clase y antecedentes profesionales, y en términos de estrategias de figuras de autor.

Una característica prominente de estos intelectuales formados y promovidos por el *Boletín*, y que ha sido y es motivo de discusión, es su identidad indígena. ¿Cuántos de estos intelectuales podían entonces ser considerados “indios”? Es necesario considerar primero cuáles eran los criterios de la época para determinar si alguien calificaba o no como “indio”. Alan Durston señala que la definición era vaga al principio del siglo XX:

En la cotidianeidad de las interacciones sociales, y también en cierta medida en el discurso legal, la categoría de indio estaba constituida por un conjunto de rasgos socioculturales: ser campesino, analfabeto, y tener un manejo nulo o mínimo del castellano. En los ámbitos discursivos más abstractos, lo indígena estaba vinculado a un conjunto de rasgos hereditarios, tanto psicológicos como físicos, que se habría forjado a lo largo de una interacción milenaria con el medio ambiente andino. (226)

³⁷ Como se ha notado, en esta disertación, la escritura del apellido Chuqiwanka alterna con “Choquehuanca”, su versión castellanizada.

Debido a los prejuicios sociales de la época, una persona podía caber dentro de esta categoría a pesar de no cumplir con los supuestos requisitos raciales. También ocurría lo inverso: un hacendado de origen y apellido indígenas podía identificarse como “no indio”. Dice Durston:

Los significados diversos y a menudo contradictorios de lo indio permitieron que la categoría estuviera particularmente sujeta a manipulación retórica en esta época (...) En los años 20 y 30 era común que intelectuales de origen serrano que claramente pertenecían al grupo *misti* (contraparte dual de la categoría de indio o *runa*) fueran identificados, o se autoidentificaran, como indios. (226)

Frente a esta visión de indigenistas que se identificaban a sí mismos como indios (siendo *mistis*), Marisol De la Cadena (2014) contrapone una tesis distinta: los indigenistas conformaban una clase emergente de intelectuales de la sierra del Perú que no se consideraban indios y pretendían eludir esa calificación a través de la educación y el acceso a la categoría de letrados, con miras a convertirse en una élite de provincia. Según De la Cadena, la manipulación retórica por parte de este sector intelectual emergente, se dio a través de la redefinición, y la denigración, tanto de las categorías de indio como de mestizo:

Los intelectuales provincianos no se consideraban a sí mismos como mestizos o indios si bien compartían el fenotipo de quienes ellos consideraban tipos raciales inferiores... Para evitar ser etiquetados como mestizos, los académicos serranos redefinieron la categoría. Definieron el mestizaje como una hibridez cultural y la señalaron como una degeneración. (72-73)

Algunos de los intelectuales del *Boletín* hicieron la operación inversa a los indigenistas provincianos, es decir, se autoproclamaron como indios, sin que a veces cumplieran claramente con los criterios dominantes de clasificación en la década del 20 (es decir, analfabetismo,

desconocimiento del castellano, cuestiones de fenotipo, etcétera). Esta clasificación era más compleja si consideramos que la revista adhirió a la ideología del “nuevo indio”, un sujeto cultural original, creador, utópico, ligado por igual a un proyecto de modernidad política y a la innovación de la vanguardia. Al respecto dice López Lenci:

El nuevo hombre que aspira a crear la generación emergente, en sus versiones más originales, no es imaginado como el producto de una escuela literaria importada más o menos bien adaptada, sino como la apasionada obra de creación autóctona... Para la génesis de una imagen original, el nuevo sujeto cultural emergente encontró en la virulencia de la palabra vanguardista, el redentor conceptual para la configuración de la necesidad desesperada de crear una voz colectiva con diapasón distinto. (21)

Un aspecto ideológico importante dentro de la propuesta del *Boletín* y del grupo Orkopata consistía en superar el mero indigenismo de representación. Por esta razón, se creía en la necesidad de promocionar al nuevo indio y darle voz puesto que: “...el indio no era solamente un transmisor de una cultura milenaria, sino un creador cultural activo y revolucionario” (Durstón 229). Este principio de la novedad se encontraba a la base de la promoción de las nuevas figuras intelectuales “indígenas” que colaboraban en el *Boletín*, que aparecieron junto a escritores más conocidos peruanos o latinoamericanos, sin mayores distinciones jerárquicas. Bien podía aparecer un ensayo de Federico More, seguido de un poema de Eustaquio Rodríguez Aweranka.

En cuanto a la dirección del proyecto, es sumamente significativo que el *Boletín* nunca publicó su organigrama, su comité editorial. Para Monasterios, el grupo Orkopata en sí no era solo liderado por mestizos, sino también por indios: “En principio hay que enfatizar que el motor

del proyecto orkopata no fue exclusivamente mestizo, sino más bien mestizo-indígena...” (*La vanguardia* 243), lo que remarca su carácter colectivo. Cornejo Polar advierte que:

admitir que una intelectualidad indígena formaba parte del liderazgo orkopata re-orienta significativamente el estudio del *Boletín Titikaka*. Por una parte, cuestiona la idea de que lo indígena-popular, en el caso del *Boletín*, “satisfacía una necesidad del sistema culto por nutrirse de otros con el objeto de enriquecer el imaginario letrado del Perú”. (“La formación” 157- 59)

Estos nuevos sujetos culturales, que escribían en quechua y que eran exponentes de la novedad estética, eran considerados auténticos representantes de la cultura india. José Gabriel Cossio, sostenía que Churata “apadrinó a muchos modestos hijos de la raza indígena que le miran como al maestro y el bondadoso amigo” (*Libros y revistas* No. 16, abril de 1928). Se verá más adelante cómo funcionó este circuito de “apadrinamiento” de escritores indios que representaban la novedad dentro del proyecto estético del *Boletín*, o si se trató en realidad de un proyecto menos paternalista y más radicalmente democratizador.

3.4 Mateo Jaika (1900-1977): la figura del escritor neo-indio

Mateo Jaika, pseudónimo de Víctor Enríquez Saavedra, no fue el único escritor de origen indígena que publicó en revistas culturales de la época. Monasterios menciona a otras revistas que publicaron a escritores indígenas: *La sierra*, *Expresión*, *Cultura Peruana*, *Folklore*, *la Revista del Instituto Americano de Puno* y su equivalente en Cuzco (*La vanguardia* 249). Lo que nos importa aquí, sin embargo, es preguntarnos qué tipo de escritor era Mateo Jaika para el *Boletín Titikaka*, en contraste, por ejemplo, con artistas como el poeta Alejandro Peralta. Es muy probable que para el público lector de Lima y del exterior, la sensibilidad estética de Peralta haya resultado netamente indígena (así lo sugieren los múltiples comentarios sobre el poemario *Ande*

que aparecen en los primeros números del *Boletín*). Sin embargo, la revista no presentó al autor de *Ande* como un autor “indio” o aymara en particular ya que su supuesta pertenencia a un sector medio no lo hubiera permitido. Lo que caracterizó, en cambio, a Mateo Jaika, dentro del contexto del *Boletín* fue, justamente, el haber sido presentado por la revista como un “auténtico” escritor aymara. Su imagen de escritor neo indio se fue construyendo sobre la base de la siguiente premisa: su voz narrativa representaba a todo un pueblo oprimido, que no tenía exponentes de literatura conocidos.

Churata veía en Jaika a una promesa de la literatura de “alma andina” por su propia experiencia de “nuevo indio”, iniciado por la revista en el mundo de las letras. Así, Jaika comienza su carrera como escritor en 1928 en el *Boletín Titikaka*, y posteriormente, en el mismo año, publica sus cuentos en la revista *Amauta*. Si se toma en cuenta que *Amauta* buscaba establecer un lazo con la intelectualidad provinciana e indígena, tiene sentido que Churata haya presentado a Jaika a Mariátegui como un nuevo valor neo-indígena “descubierto” por él. Esto parecería abonar la hipótesis de Cornejo Polar de que así “satisfacía una necesidad del sistema culto por nutrirse de otros con el objeto de enriquecer el imaginario letrado del Perú” (157- 59)

Se establece así un circuito de recomendaciones de escritores indígenas entre el *Boletín* y *Amauta*. Las preguntas que surgen con respecto a la importancia que va a ir ganando la figura de Mateo Jaika son: ¿cómo se construye su figura de escritor indio en la correspondencia entre Churata y Mariátegui?, y, más relevante aún, ¿cuáles fueron las estrategias editoriales de las revistas para promocionarlo como un autor indio?

El primer cuento de Jaika aparece en la página tres del número 20 del *Boletín*, de abril de 1928, en el medio de dos poemas. El cuento está firmado por “Mateo Jirka” (firmará “Mateo Jaika” todas sus otras colaboraciones). Aunque no era algo poco común en aquella época, resulta

curioso notar que el seudónimo Mateo Jaika presenta un paralelismo con el apelativo de Gamaliel Churata ya que, en ambos, un nombre bíblico va acompañado de una palabra en aymara (“churata”, como he dicho, significa el ofrendado, o el elegido en aymara). Cabe mencionar que la voz *hirka*, usada en el seudónimo del primer cuento, significa “vena o nervio” en el quechua sureño y también se ha tomado como préstamo en el aymara. Mateo “nervio” no resultaría un seudónimo tan descabellado, en el siglo de los “nervios” del arte nuevo. La elección de la palabra Jaika, por su parte, sí resulta un enigma debido a que en quechua se aproxima a la palabra “haik’a”, que significa “cuánto” y, como tal, ha sido aceptada por algunos críticos. Mateo “Cuánto” no suena muy convincente. Aquí me permito sugerir otra posibilidad para explicar este seudónimo. Debido a que Jaika es presentado como un escritor aymara y no quechua, podría postularse que la parte indígena de su seudónimo tiene un origen regional aymara. Así, vale decir como hipótesis que “jaika” provendría de una aymarización de la palabra *hauka*, que en quechua significa “contento, alegre, feliz”. Podría tratarse de un aymarismo local, puesto que el diptongo “ai” se convierte en “au” al pasar del quechua al aymara, lo cual explicaría su paso de “hauka” a “haika”. El seudónimo cobraría mayor sentido, al traducirse como “Mateo, el alegre”.

Churata presenta a Jaika como un conocedor, un “estudioso del folklore”, con lo cual, lo presenta como un sujeto de conocimiento y no como el objeto de un indigenismo de representación. Dentro de los sistemas representativos, el escritor indio pasa a ser más que un mediador o moderador del mundo indígena: su obra es testimonio de un acercamiento entre el narrador indio y su objeto de estudio indio. Es un etnógrafo de su propia cultura.

Era preciso promover y darle prestigio a este escritor original. Así, en el número XXX del *Boletín*, de mayo de 1929, en el centro de la tercera página de la revista, aparece una

xilografía de perfil de Mateo Jaika, realizada por Joaquín Chávez, con la leyenda: “el escritor aymara, Mateo Jaika” (ver fig. 3.1). Este tipo de ilustración había sido reservada solo para unos pocos autores consagrados. La publicación de un autor aymara ocupa un lugar destacado (por una xilografía) en la publicación.



Fig. 3.1. *Boletín Titikaka*, no. XXIX, abril de 1929, p. 3: “El escritor aymara Mateo Jaika” por Joaquín Chávez

Esta construcción de la imagen del escritor autóctono se puede comprender mejor al revisar el intercambio epistolar entre Churata y Mariátegui. En una carta a Mariátegui del 9 de junio de 1928, Churata presenta a Jaika de la siguiente manera:

(un) joven neindio que se inicia muy afanoso en el estudio del folklore, como verá usted por los ensayos que le envía. Si este muchacho continúa por la ruta que tiene iniciada, su profundo conocimiento de la raza aborígen le capacitará para ofrecernos en sazón la

novela del altiplano que aún no se ha intentado con ánimo indígena. (citada en Pulido Herráez 230)

Era importante para Churata promover a este joven valor cuyo conocimiento e intuición andinas, productos de una experiencia vivencial, lo convertían en una promesa de la literatura nacional que estaba destinada a consagrarse algún día al escribir la “gran novela india nacional”. Más allá de las expectativas que tenía Churata en esta joven promesa aymara, ¿en qué medida encajaba Mateo Jaika en la concepción de indio de los años veinte? Enríquez Saavedra provenía de una familia de peleteros, oficio que él mismo ejerció en su juventud. También, antes de su participación en el *Boletín*, se había desempeñado como tipógrafo y escribano. Cursó estudios en la escuela nacional 881 de Puno y, en gran medida, fue autodidacta en el mundo de las artes y las publicaciones periódicas. Su faceta artística de escritor y grabador fue paralela a estas actividades. Además de ser parte del elenco del *Boletín Titikaka*, acompañó desde su juventud a los hermanos Peralta en los grupos “Bohemia andina” y “La tea”. Cabe destacar que Jaika, al igual que los hermanos Peralta, tuvo experiencia laboral en la imprenta, y no sería de extrañar que la mística de trabajo en el *Boletín* proviniera de esta experiencia común.

Mención aparte merece el oficio que desempeñó Jaika durante la década de los veinte: era un funcionario público que trabajaba en el juzgado de Puno como secretario de juzgado. Al final de uno de sus cuentos, “Las lechuzas”, parece aludir a un dato autobiográfico al sugerir que fue “adjudicado, por sus honorarios, al abogado que hizo la defensa, en el proceso, a mi progenitor”. Con lo cual, se sugiere que hubo una concesión por parte del padre de Jaika para que su hijo prestara servicios al abogado en el juzgado de Puno, con lo cual el joven Jaika pasó a formar parte del aparato judicial de la ciudad. Dicho perfil coincidía con un patrón de profesiones liberales que corresponde a un modelo de letrado de provincia. Además, como han notado

algunos estudiosos como Estuardo Núñez, dicho puesto resultó ser una profesión ideal que le brindó el acceso a “casos” que habría de servirle de materia prima para sus cuentos. Ser miembro del juzgado, le permitió estar en contacto con la población indígena en los juicios y los litigios que presencié. Asimismo, este dato nos permite constatar que Jaika contaba con un estatus relativamente privilegiado dentro de la sociedad puneña con respecto a la población campesina. Un puesto en el juzgado, por más pequeño que fuese, lo ubicaba dentro de una posición común de letrado que tenía una profesión liberal, lo cual le permitía escribir en su tiempo libre.

Resulta revelador que Jaika, a diferencia de Alejandro Peralta y la mayoría de los colaboradores del *Boletín*, opte por el género “cuento”. En cierta medida, el cuento corto, así como la novela, a diferencia de la narración oral, son formas que tienen un origen casi exclusivamente occidental. De hecho, el cuento corto moderno está muy ligado al crecimiento y la diversificación de las revistas en el siglo XIX. Se diferencia así de los poemas, que tienen formas equivalentes no-occidentales. Por ejemplo, el jarawi o yaraví es una forma de canto lírico aymara que Churata elabora en algunos de sus poemas.

Tres de los cuentos de Jaika fueron publicados por primera vez en el *Boletín Titikaka* entre 1928 y 1929: “Un indio (auténtico)” en el número 21 (abril de 1928); “Sirena Encantada” en el número 25, (diciembre de 1928) y “El Ajjachiri”, en el número 31 (junio de 1929). Éste último cuento ocupa toda la primera hoja del número treinta y uno de la revista, lo cual constituye otra estrategia más para darle notoriedad a Jaika y refleja la importancia que le daba la revista y cómo el comité editorial apostaba por promoverlo como un auténtico escritor indígena. En 1928 publicó tres cuentos en la revista *Amauta* bajo el encabezamiento de “Relatos Aimaras”: “Los jawqas”, “Las Ch’usiqas” (o “Chussekas”) y “La imilla” (número 18 de *Amauta*, octubre de 1928, el mismo número donde se publicó la colección de cuentos de Churata, *Tojrras*). Muchos

años después, el autor le dio nuevos títulos a algunos de los cuentos publicados en el *Boletín* y en *Amauta* cuando fueron publicados en la antología *Kancharani: Relatos del Collao* en el año 1969. “Un indio” pasó a ser “El malacara”, “La sirena encantadora” cambió a “Mama qucha” y “El ajjachiri” se convirtió en “El q’arabotas”, mientras que “Las Ch’usiqas” pasó a ser a “Las lechuzas”.

En una etapa posterior, en 1931 y 1932, Jaika continuaría publicando cuentos en la revista *Cunan*. En 1965 publica la colección *Cuentos cholos* y, finalmente, la compilación *Kancharani* en 1969. También, escribiría una novela, *El qolla*, que fue publicada póstumamente recién en 2005 como parte de su obra completa. Es importante señalar que, dentro de los integrantes del grupo Orkopata, Mateo Jaika fue el que logró sobresalir más como cuentista, aunque logró un reconocimiento moderado a nivel nacional. La producción de algunos de estos autores no fue constante ni consistente. Christian Reynoso, al referirse al panorama literario puneño, dice que:

En estos años del Grupo Orkopata que configuran en la literatura de Puno la “Etapa de la Iniciación” [...] también pueden ubicarse a otros autores “que no tuvieron un ejercicio escritural serio y permanente, o por lo menos con cierta regularidad [ya que cuando publicaron] muchas veces fueron cuentos esporádicos, casi casuales”. (Reynoso 2007)

Cuando Jaika se iniciaba en la escritura, no cabía dentro del grupo de escritores profesionales, sino que su papel se redujo al de un aficionado, ya que en esta etapa inicial de la literatura de Puno no existían aún las condiciones para la profesionalización del cuentista, del escritor de ficción.

Cynthia Vich contrasta el carácter costumbrista de la narrativa publicada en el *Boletín* con el carácter más osado y vanguardista de la poesía. (Esto es así, a pesar de que en la misma

revista se reseñan narrativas de vanguardia como la del ecuatoriano Pablo Palacio). Me detendré en uno de los cuentos de Jaika, “Un indio”. El *Boletín* lo presenta con el subtítulo, en letra más chica, “auténtico”. Esto admite dos lecturas: o bien el título completo es “Un indio auténtico”, o bien el relato de Jaika es un relato “auténtico”. Este detalle (esta ambigüedad) es muy sugestiva acerca del género que Jaika estaría proponiendo: relatos auténticos escritos por un indio sobre indios auténticos: . El personaje habla en un remedo de “castellano-aymara”, que busca remedar su oralidad: “Tudo la pasó, pero yu no me la vevea tranquilo” ((Boletín Titikaka, 17, p. 3). La lengua del narrador, en cambio, es el castellano estándar, sin contaminaciones con el aymara. El hecho de que Jaika utilice el castellano estándar para el narrador principal y ponga una transcripción del «castellano aymara» para aludir al habla del «indio auténtico» indica que escribe desde la posición de un letrado (no indio), y esto lo acerca a una estética indigenista de representación. Como ya ha señalado Vich, lo primero que salta a la vista en este cuento es la distancia cultural que establece el narrador con el personaje (Vich 160). El narrador se identifica como una persona que trabaja en el “Juzgado del Crimen” (al igual que Jaika) y, toma testimonio al indio analfabeto y supersticioso. Para Vich, la forma en que Jaika presenta el habla del indígena no tiene una intención de burla, sino de otorgar “autenticidad” al relato y de presentar una versión fidedigna del habla del campesino (161). En otras palabras, Jaika estaría simplemente tratando de incorporar estas voces subalternas en sus obras al “escribir el español en conformidad con la fonología indígena” (Unruh, 1994, 238). Sin embargo, hay un párrafo en el cuento que dice mucho sobre el carácter de intermediario entre la Ley y el indio, que adopta el narrador: “Consternóme el singular relato, pero hube de confesar al hombre que yo no era el Juez, sino un simple plumario, un candidato a kelkere. Le indiqué la mesa del magistrado que,

[...] recibía declaraciones frente a un crucifijo” (*Boletín Titikaka*, 17, p. 3; el subrayado es nuestro).

El hecho de que el narrador se identifica como “un simple plumario”, acorta la distancia entre él y el indio, y sugiere que ambos están en una posición subalterna y ninguno de los dos tiene poder. El narrador se identifica con el coloquial “un simple plumario” que a su vez redefine como “un candidato a kelkere”, término que es la versión aymara de “escribano” (y que, en este cuento, aparece sin glosa al castellano). Esta auto-identificación del narrador, en aymara y sin traducción, es altamente significativa de los conflictos del indio letrado, en una tradición que se remonta al sujeto del “indio ladino” en Guamán Poma de Ayala. En el relato, el narrador se figura como un escritor que proviene de un grupo menos privilegiado y que ha pasado por un proceso de alfabetización, cuyo gran logro ha sido la adquisición de la escritura.

En el prólogo a su obra, Estuardo Núñez define los cuentos de Jaika como un tipo de “narrativa de la tierra que entraña denuncia y protesta” (100) y cuya temática se inscribe dentro de una tendencia coyuntural del primer decenio de 1920. Este tipo de literatura telúrica convive con la poesía andinista, la pintura indigenista y el ensayo de contenido ideológico. Núñez: “Es el decenio más prolífico en revistas literarias o culturales [...] sobre todo de aquellas que intentaron y lograron reflejar las inquietudes sociales de las grandes masas postergadas” (100). Aunque omite mencionar la función del *Boletín Titikaka* en este proceso, incluye a Jaika dentro de “la generación indigenista de 1926, que encabezó Arturo Peralta (Gamaliel Churata) y conformaron Alejandro Peralta, Carlos Dante Nava, Emilio Armaza, Emilio Vásquez, Luis de Rodrigo, Emilio Romero, Aurelio Martínez...” (102-103), es decir, el grupo Orkopata.

Con respecto a la calidad narrativa de Jaika, Núñez menciona tres características importantes: la influencia costumbrista, la ausencia de acción compleja en la trama y su carácter

de “literatura geográfica”. Se trata de relatos escuetos, como estampas de corte costumbrista, que son el “producto de una observación detenida del hecho humano y de la vida natural” pero que carecen de acción (101). Mientras se narra con deleite el tránsito de las estaciones, las noches estrelladas y, en general, el paisaje de la región del lago Titicaca, la acción está lejos de ser compleja. Este tipo de escritura tiene el mérito, para Núñez, de ser una auténtica literatura regional con situaciones simples y llanas donde abunda el colorido pero escasea la acción. Además, con respecto a la técnica, Núñez aclara que la narrativa de Jaika fluye con “ingenuidad primigenia” y sentencia que “es primaria expresión literaria en el sentido de su espontaneidad, de su intención final y de su forma desprovista de complejidades” (100). Además, aclara que no obstante haber tenido una “inquietud latente” por los problemas del Perú como motivación para escribir, “no puede afirmarse, desde luego, que Jaika sea un escritor profesional” debido a que debió dedicarse a un trabajo de subsistencia como escribano y secretario, la posición que le permitiría usar la información de los expedientes para verterla en el contenido de sus cuentos (101). Para Núñez, debido a la época en que fueron escritas, las narraciones de Jaika constituyen todavía un tipo de “literatura espontánea, simple, brotada casi de la improvisación, que consiste en la mera transposición de lo real” (102). Los cuentos de Jaika no presentan, pues, para el crítico (que escribe en 1969), ningún tipo de sofisticación ni interés formal.

Elizabeth Monasterios se opone a la caracterización costumbrista que prevalece sobre los cuentos de Mateo Jaika. Ella ve en estos relatos, no una tendencia costumbrista, sino una sofisticación en el manejo del lenguaje y en la estructura narrativa comparable con la obra de Arguedas (*La vanguardia* 252). Al analizar dos cuentos de Jaika aparecidos en el *Boletín Titikaka*, “La sirena encantadora” y “El ajjachiri”, Monasterios ve maestría en el trabajo del lenguaje, “literatura pura”. Contradiendo la tesis costumbrista de otros críticos (Núñez, Vich),

ella no encuentra en ellos ningún afán etnográfico ni exotismo folklórico. Al contrario, para ella, los referentes de la cultura aymara en dichos relatos muestran la vigencia de una cultura viva que ha sobrevivido a la colonia:

Al centrar su focalización en personajes aymaras que le daban continuidad a formas indígenas de ser y estar en el mundo, los relatos de Mateo Jaika desarreglan la lógica indigenista y no se dejan encasillar en el nicho de la literatura costumbrista regionalista o etnográfica al que generalmente han sido vinculados. (*La vanguardia* 250)

En su análisis, la autora percibe en los argumentos de estas narraciones, desafíos que problematizan los “clichés indigenistas” (sobre la geografía “triste y seca” de los Andes, sobre el carácter triste de los personajes indígenas que Jaika sustituye por protagonistas jubilosos), además del uso de polifonía y sofisticación narrativa (cambio de narrador), a la vez que resalta incursiones en la subjetividad india para dar una mirada a la cultura andina con ojos indígenas y no indigenistas (251-54).

Es interesante contrastar ambas posturas frente a la obra de Jaika. Si bien sus cuentos comparten rasgos etnográficos con otros escritores de la época o posteriores (como Eleodoro Vargas Vicuña, por ejemplo), no hay duda de que Churata y su hermano Alejandro vieron en los relatos de Jaika una fuente viva de la cultura aymara, más allá de sus figuras costumbristas. Al fin y al cabo, el primitivismo y el minimalismo de imágenes sencillas eran valores que Churata había resaltado en la estética pictórica y poética del ultraorbicismo.

En resumen, Mateo Jaika se inicia como escritor en el *Boletín* y se destaca entre los demás colaboradores por ser considerado un escritor neo-indio. La revista va construyendo la imagen de este escritor como una voz netamente aymara. Debido al puesto que ocupa en la sociedad puneña, su situación distaba de ser la de un indio según los criterios dominantes durante

las primeras décadas del siglo XX. Con los procesos democratizadores que tuvieron lugar en la sociedad de entonces, las líneas definitorias de lo que era indio y lo que no, se volvieron muy difusas, y fueron empleadas de manera flexible en las identificaciones políticas. Lo que he pretendido resaltar aquí son las estrategias de promoción que usó el *Boletín Titikaka* para crear la figura de escritor de Jaika y darle autoridad como escritor indígena formado en la revista.

3.5 Francisco Chuqiwanka Ayulo (1877-1957): el ideólogo indio

Chuqiwanka Ayulo fue un colaborador importante del *Boletín*. En rigor, fue un mentor para Churata y no una figura “descubierta” por él. En primer lugar, Chukiwanka pertenecía a una generación anterior, contemporáneo de José Antonio Encinas, el reconocido pedagogo que dirigiera el centro educativo nacional 881, y a quien se le atribuye frecuentemente ser el “gestor generacional” de muchos intelectuales puneños. Chuqiwanka venía al *Boletín Titikaka* con una sólida formación previa. Su colaboración a la causa no fue solo estética, sino que hubo de su parte un activismo político, es decir, que además de ser un propulsor de la identidad indígena, había estado involucrado en movimientos de reivindicación de los indios.

Nació en Pucará, Puno, en 1877 y, desde la escuela secundaria participó en la publicación de revistas y periódicos, entre ellos *El pensamiento*, la primera revista a la que contribuyó. Completó su educación superior en la Universidad Nacional de San Agustín en Arequipa donde se graduó con título de doctor en leyes en 1908 con una tesis titulada *La propiedad indígena*. Este título profesional le permitiría luchar por la defensa legal de la población campesina. Augusto Ramos Zambrano estudió la relación de Chuqiwanka con Teodomiro Gutiérrez, alias Rumi Maqui, célebre caudillo de la sublevación militar del sur del Perú. Este autor considera que, a diferencia de Gamaliel Churata (a quien tilda de “indigenista literario”, apartado de la

lucha campesina), Chuqiwanca Ayulo representaba al intelectual puneño activista partidario de las rebeliones, además de ser un defensor judicial de la población indígena.

Para Ramos Zambrano, Chuqiwanca fue el precursor de las reformas universitarias, pues, ya en 1907, como presidente de la asamblea de estudiantes universitarios reclamaba una reforma “radical, moderna y completa”. Para promover dicha reforma, editó la revista *La Tea*, de corte modernista. Meses después, editó la revista *Wajcha Kuyac* (waqcha kuyaq, “defensor del pobre”, en quechua) la que “inicia una pujante campaña en favor del campesinado nacional” (Ramos Zambrano 421). En dicha revista publicaron artículos Pedro Zulen, Dora Mayer, Modesto Málaga, Francisco Mostajo, Manuel A. Quiroga, entre otros indigenistas. A la vez, se creó paulatinamente una pequeña red de contactos con renombrados intelectuales con quienes Chuqiwanca intercambió cartas (González Prada, Riva Agüero y, posteriormente, Mariátegui). Como presidente departamental de la Asociación Pro indígena, Chuqiwanca publicó el periódico semanal *El indio*. Fue representante de la Asociación Pro Indígena en Puno y se adhirió al Partido Comunista, fundado por Mariátegui. Su afiliación de corte revolucionaria le valió no pocas vejaciones y expulsiones. En 1912, fue excomulgado por el obispo Valentín Ampuero por sus creencias ateas y fue retirado de su cargo como Prefecto de Madre de Dios, en la región amazónica, por sus afiliaciones políticas. En vista del prestigio del que gozaba, dichos actos no fueron inadvertidos por importantes intelectuales quienes desde Lima censuraron el abuso cometido contra su persona. Mariátegui escribió en *Amauta* en enero de 1927:

El Dr. Chuquiwanca Ayulo, hombre de purísimos antecedentes y altísimos ideales expone en este documento que nos creemos en el deber de reproducir, el último episodio de su experiencia de funcionario judicial. Por sus denuncias contra una empresa omnipotente en Madre de Dios, Chuquiwanca Ayulo, defensor celoso de los indios,

acabó por ser expulsado de esa región donde ejercía el cargo de agente fiscal. Su heroica actuación debe ser reconocida por el país. (8)

El mismo Chuqiwanka se encargó de difundir sus ideas a través de varios medios de comunicación como la fundación del periódico *El Pututo* en 1922. A pesar de contar con muchos opositores reaccionarios, fue elegido presidente de la Corte Superior de Justicia de Puno en 1947, cargo que desempeñaría hasta su jubilación.

Sin duda, la labor más relevante de Chuqiwanka para el *Boletín* fue la re-edición del “Alfabeto científico Quechua Aymara” (Alfabeto Syentifico keshwa-aymara), que apareciera originalmente en la revista de la Escuela Normal de Lima en 1914. Creado con la colaboración de Julián Palacios Ríos (el maestro encargado de las clases de quechua y aymara por correspondencia que el *Boletín* publicita), este alfabeto fonético tenía como objetivo facilitar el aprendizaje de la alfabetización en quechua y aymara de los indios: “buscaba una correspondencia de uno-a-uno entre grafema y fonema, lo que requería abandonar las ortografías tradicionales tanto del quechua como del castellano” (Durston 223). Así, la intención detrás de este proyecto era la de dotar a los indígenas de un instrumento que les permitiera alfabetizarse en su propio idioma. Como señala Durston, el hecho de que fuera publicado originalmente en la revista de la Escuela Normal permite ver su naturaleza pedagógica, pues estaba dirigido a los maestros de escuela (223). Dicho alfabeto fue difundido por el *Boletín* (presentado en los números 17 y 25, diciembre de 1927, ocupando la primera página) bajo el título de “ortografía indoamericana”. Durston aclara que la promoción que hizo el *Boletín* de dicho documento fue más de carácter ocasional y simbólico como “una forma “indígena”, anti-tradicional y anti-elitista de escribir el castellano” (225).

Jorge Schwartz, en “Lenguajes utópicos, ‘Nwestra ortografía bangwardista’”, indica que la propuesta de Chuqiwanka buscaba una modificación de la ortografía castellana de modo que recuperara supuestos rasgos indígenas aún presentes en la práctica oral. Sin embargo, Schwartz deja en claro que el proyecto tenía elementos constitutivos del castellano, lo cual traía como resultado la hibridez: “En realidad, estamos frente a un lenguaje verdaderamente mestizo donde se cruzan la sintaxis y el vocabulario español con la fonética del uso natural del castellano influido por las lenguas precolombinas” (*Las vanguardias latinoamericanas* 74).

Si bien se proponía una reestructuración del castellano en favor de las lenguas indígenas, la propuesta se valía esencialmente de éste para innovar. En el siguiente párrafo se puede apreciar lo radical de la propuesta, pues implicaba una reestructuración de la escritura (nótese también la influencia de la propuesta de Manuel González Prada en la eliminación de la grafía “y”, aunque en esa propuesta la simplificación se restringía a eliminar obstáculos en la alfabetización en castellano):

La enseñansa de los indíjenas en su lengwa materna qon su alfabeto syentifiqo bilingwe i asta trilingwe, impliqaría la enseñansa del mismo qastellano; pwes qe, en la época ajtwal, tal qomo se ablan aquellos idyomas, mas o menos el sinqwenta por syento de sus boqabularyos es tomado del qastellano, quyas palabras qonservarían su pronunsyasyon propia sin la dejenarasyon a qe estan sujetas oy, por falta prinsipalmente de su esqritura sin desquydar pwes el aprendizaje de qastellano, qe en syerto modo forma ya parte del Kechwa i del Aymara. (*Boletín Titikaka*, No. XXV, agosto de 1928, 1)

Idealmente, los receptores de tal propuesta podían ser los indios mismos, aunque había que tomar en cuenta que no tenían acceso a estos medios de difusión en castellano, por lo que la enseñanza del *Alfabeto* debía ir de la mano de un programa intensivo de alfabetización. El

proyecto formaba parte de una propuesta de promoción del “nuevo indio” (afín al programa más estético del *Boletín*) para revertir el proceso de aculturación. La influencia del *Alfabeto* de Chuqiwanca y Palacios fue grande si consideramos que muchos de los escritos en quechua de la época, seguían las pautas de la escritura propuestas por ellas. El *Boletín* mismo siguió esas pautas. En mérito de ésta y otras contribuciones académicas, Ramos Zambrano llega a comparar la importancia de Chuqiwanca Ayulo con la de otros célebres indigenistas. Sin embargo, lamenta la ausencia de una obra sustancial que recopilara su pensamiento: “Pero Chuqiwanca no ha dejado una obra orgánica en la que estén debidamente sistematizadas sus concepciones doctrinarias sobre el indio, como lo hiciera Luis E. Valcárcel en el Cusco, y el propio Uriel García” (440).

Esta apreciación libresca de Ramos Zambrano pierde de vista el hecho de que Chuqiwanca era un intelectual estrechamente ligado a las revistas, y que esa fue la base de su influencia ideológica, especialmente en las políticas de la lengua.

Chuqiwanca pertenecía a ese grupo de intelectuales que se autoidentificaba como parte de la población indígena, a pesar de tener el perfil de un letrado (abogado, doctor, juez). Orgulloso de su origen inca noble, es sabido que se reclamaba descendiente directo de Domingo Choquehuanca, personaje histórico de linaje incaico que arengó a favor de Bolívar en las guerras de la independencia. Como indio firmaba sus artículos en las revistas. Por ejemplo, en una carta a la revista *Amauta* usó el título de “Carta periodística de un indio” (número 7, marzo de 1927). En dicho texto, Chuqiwanca Ayulo realizó una encarnizada defensa de Manuel González Prada en respuesta a un artículo de Miguel Ángel Urquieta donde se acusaba al célebre escritor y político limeño de haber ofrecido una propuesta anarquista de tipo ecléctica y contradictoria, y de no haber sido un socialista cabal a consecuencia de su trasnochado e intransigente patriotismo

(*Amauta* 7, 13). Chuqiwanka desmonta línea por línea el artículo de Urquieta, rebatiendo uno a uno sus argumentos. Consideraba a González Prada como “un psico-sociólogo, un profeta, un vidente” (15). Asimismo, respondiendo al cuestionamiento de Urquieta, concluyó que las universidades populares que llevaban el nombre de González Prada (fundadas por el líder aprista Víctor Raúl Haya de La Torre), debían hacer honor a su nombre por el ideal libertario que simbolizaba, de lo contrario, no deberían llevarlo (15). Casi al final de la carta, Chuqiwanka criticó la imprecisión con que se había descrito a Domingo Choquehuanca, contemporáneo de Simón Bolívar, aclarando que no era un cura, sino un estudioso y un activista que había abogado por los derechos de los indios.

Esta carta publicada en *Amauta*, además de exhibir la agudeza y el celo polémico de Chuqiwanka, nos permite trazar su perfil intelectual: Chuqiwanka tiene las características de un ideólogo panfletario de una generación anterior a la de los vanguardistas de Orkopata, partidario del anarquismo de González Prada, con una posición fervorosamente indigenista. Su figura de intelectual la construye a partir de su identificación como “indio”, resaltando sobre todo su linaje andino aristocrático y su lealtad a un legado puneño de resistencia. Chuqiwanka no era un miembro del grupo, pero el *Boletín Titikaka*, publicando o reproduciendo algunos de sus textos fundacionales sobre ortografía, le dio un lugar prominente en su estética neo-india. En cierto sentido, Chuqiwanka fue “el gran viejo” del *Boletín*, en parte porque su figura misma exaltaba una militancia en la lengua. Churata admiraba a Chuqiwanka. En una carta dirigida a José Carlos Mariátegui, lo describe casi como si fuera un arquetipo mítico: “un tipo puro del indio superior. Aún físicamente es de una admirable belleza andina” (Carta de Gamaliel Churata a J.C., Mariátegui, sin fecha, c. 1927).³⁸

³⁸ La amistad que cultivó Churata con Chuquihuanca iría más allá de los años de publicación del *Boletín*, y se mantuvo, siempre mediada por la prensa escrita, incluso cuando Churata se encontraba exiliado en

3.6 Inocencio Mamani (1903-1990): el dramaturgo y poeta indio

La obra de Inocencio Mamani estuvo muy ligada al *Boletín Titikaka* y al grupo Orkopata. Cuatro de sus poemas fueron publicados a lo largo de la existencia del *Boletín*. Sin embargo, Mamani es más recordado en el ámbito literario por su trabajo en el campo del teatro. La puesta en escena de sus obras teatrales está más ligada a las actividades del grupo Orkopata que a las de *Boletín* mismo. En la revista no se publicaron sus dramas en quechua, ni siquiera fragmentos, los cuales son, hasta el día de hoy, inéditos en su lengua original.

Mamani nació en el barrio de carniceros de Mañazo (Puno) en 1904 y cursó su educación primaria en La Inmaculada (donde fue discípulo de Encinas), “en una época en que cualquier educación formal era privilegio de una minoría” (Durston 227). A lo largo de su vida, Mamani se desempeñó en múltiples oficios y actividades, entre ellos ciclista y andinista. Realizó hazañas; entre ellas recibió el reconocimiento de ser el primero en escalar nevados muy altos de los Andes peruanos, y a una edad avanzada. Si bien está claro que Mamani “provenía de una clase obrera urbana con fuertes lazos rurales que escapaba a la dicotomía runa-misti” (227), su perfil de intelectual es bastante atípico, ya que Mamani: “constituye un caso excepcional entre los escritores del quechua porque nunca ejerció una profesión de clase media, como la abogacía, la docencia o el sacerdocio. Se ganó la vida con oficios manuales” (227).

Domingo Huamán Peñaloza, en su libro, *El teatro de Inocencio Mamani*, sugiere que la casa en el barrio de Mañazo en la que se reunía el grupo Orkopata, era propiedad de la familia de Mamani, y sirvió como centro cultural durante y después de las reuniones del grupo Orkopata. Sin embargo, este dato brindado por Huamán sobre la función que habría desempeñado la casa

Bolivia. Huayna Cápac Chuquiwanca, hijo del ideólogo, fundó dos periódicos, los cuales puso bajo la dirección de Churata: *El Expreso de la Tarde* y el *Expreso Matinal*. Al fracasar la empresa y, agobiado por la presión de los otros accionistas y acreedores, Huayna Cápac se quitó la vida en 1939.

ha sido desmentido con argumentos contundentes por Tamayo Herrera, quien cuestiona la veracidad de los testimonios de Mamani (Durston 232).

En cuanto al tipo de perfil intelectual de Mamani, Huamán Peñaloza pone de relieve un común que comparte con Mariátegui y Churata: su autodidactismo; ninguno asistió a la universidad:

Ninguno de los tres les fueron necesarios tomar audición en los claustros donde se imprimen conocimientos oficialistas. Fueron ellos, total antiacadémicos, anti universitarios. En una referencia Don Inocencio decía: “La universidad de mi formación está en el campo [...]”. Una libre formación de los valores humanos por cierto. (33)

Nótese que el autodidactismo es un rasgo que caracteriza y enorgullece *por igual* a tres intelectuales que ciertamente ocuparon posiciones distintas en el campo intelectual. Es un valor que integra la “formación cultural” de las vanguardias en las primeras dos décadas del siglo XX. Además, en el caso de Churata y Mamani, este dato confirma la tendencia de los nuevos perfiles de intelectual ligados al *Boletín*: son figuras que se sitúan relativamente al margen de la escolaridad oficial, sobre todo de la educación universitaria.

Churata promocionó la obra de Mamani como la de “primer dramaturgo indio”. Huamán Peñaloza, a partir de material recogido de entrevistas, habla de tres “órganos de ejecución” del grupo Orkopata, aunque no hay una alusión alguna a estos “órganos” en el *Boletín*:

La “Sociedad Vernacular Orkopata”, dedicada a la difusión de música y danza autóctona, la “Compañía Teatral Orkopata” con su autor Inocencio Mamani y su director artístico teatral Eustaquio Rodríguez Aweranka, dedicada a la escenificación de las comedias pastoriles, y el “Grupo Intelectual Orkopata” como productores de los géneros literarios narrativo y poético. (19)

Dentro de las obras de Mamani, destaca *Tukuypaq Munasqan* (“Deseada por todos”). El principal rasgo que le da una sobresaliente originalidad a la obra de Mamani en su época es su escritura en quechua. Podemos enumerar las principales características innovadoras del teatro de Mamani: en primer lugar, presenta personajes y situaciones contemporáneas, cotidianas, con lo que se aleja de la tradición “ollantayina” de ambientar las obras teatrales en quechua en el Tawantinsuyo. Dicha tradición había dominado la producción teatral en quechua hasta entonces (Durston 222). Para tal propósito innovador, sus personajes se expresan usando la variedad dialectal local del quechua. Este hecho, por un lado, causa admiración dentro de los círculos indigenistas (y la honrosa mención de Mariátegui en los *Siete ensayos*) por considerarla una expresión netamente indígena, pero también acarrea limitaciones para su difusión nacional. En una carta de Emilio Romero, firmada en 1934, éste lamenta que la obra *Tukuypaq Munasqan* no hubiera sido aceptada para participar en el Concurso de Teatro organizado por la Municipalidad de Lima, debido a la imposibilidad de los organizadores y jurados de leer la obra (Ramos Zambrano 16). Pero Mamani no sólo se enfrentó a las limitaciones impuestas por la capital, sino que tuvo que contar con la aprobación de autoridades indigenistas del interior.

Churata, en su afán de promocionar a Mamani, lo presentó a otros indigenistas. Gerardo Leibner (2003) observa cómo una autoridad indigenista cuzqueña como el historiador José Gabriel Cosío, le hizo notar rápidamente a Mamani la rigidez de las jerarquías indigenistas. En una nota reportaje publicada en el suplemento *El proceso del gamonalismo*, del número 14 de *Amauta*, Cosío presenta a Churata como un colega indigenista puneño, pero se refiere a Mamani como un “indio ingenuo” que carece de conocimientos sobre la tradición del teatro quechua colonial y el teatro cuzqueño contemporáneo y que, además, escribe en un dialecto puneño lleno de impurezas léxicas. Asimismo, la nota aparecida en *Amauta* número 12, hecha por Gabriel

Collazos, permite ver la percepción que en esa época tenían los limeños de un escritor como Mamani, a quien se define como “un indiecito de 19 años”. El circuito de intercambio de escritores indios establecido entre el *Boletín y Amauta* quedaba así tamizado por la red de legitimaciones indigenistas, cuyo centro era Cuzco.

Se ha caracterizado la obra de Mamani con el nombre de “comedia pastoril”, por tratarse de historias bucólicas, con elementos de comicidad. En este sentido, también fue innovadora al no insistir en “la tragedia del indio”, un lugar común en la literatura indigenista. El teatro de Mamani no estuvo estructurado según los cánones del teatro clásico quechua. Esta característica va de la mano con el adjetivo de “anti-académico” que usa Huamán Peñaloza para describir a Mamani, pues al no seguir los estándares del género dramático, su obra se situaba al margen de lo aceptado como arte dramático tradicional. Libre de constricciones académicas, libre de tradiciones, el teatro de Mamani encajaba dentro de la propuesta rupturista del grupo Orkopata. Sus obras, sin embargo, no dejan de participar de la crítica ideológica que caracteriza a los textos indigenistas. Por ejemplo, en la obra *Sapan Churi*, se presenta al clero y a los mistis como opresores de los campesinos, a quienes les ponen obstáculos para su acceso a la educación (228).

Gamaliel Churata promovió la obra *Tukuypaq Munasqan* e incluyó el teatro de Mamani como un hito importante en el balance que hizo del Grupo Orkopata al cumplirse dos años del *Boletín*. Churata escribió:

Este movimiento (indígena) -osmótico- devino teatro neokeswa con Inocencio Mamani, sentimiento dramático con la compañía “Orko-pata”, Invasión de la ciudad por el joven indio y formas de lucha reivindicatoria del ayllu; móviles que son la raíz ideológica de los trabajadores que actúan a nuestro lado, y cuyas manifestaciones comienzan a ser

tenidas en cuenta por quienes para ello poseen autoridad. (*Boletín Titikaka*, no. 25, agosto de 1928)

En esta cita me interesa resaltar cómo el teatro quechua se presenta como una impregnación (“ósmosis”, “invasión”) del movimiento político y estético indígena en la ciudad; y esto es muy significativo por la relativa ausencia de referencias a Puno y a su vida cultural en las páginas del *Boletín*, como analizaré en mayor detalle en el capítulo 4. La alusión a final de párrafo al reconocimiento que estaba teniendo el teatro de Orkopata se refiere a la honorable mención que había hecho Mariátegui de Mamani en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Mariátegui identifica a Mamani como un hito, el primer escritor que anuncia la etapa propiamente nacional de la literatura peruana: “La escritura y la gramática quechua son en su origen obra española y los escritos quechuas pertenecen totalmente a literatos bilingües como El Lunarejo, hasta la aparición de Inocencio Mamani, el autor de *Tucuípac Munashcan*»” (Mariátegui, 1968, p. 186).

Esta cita marca la culminación de un proceso de promoción de una nueva figura de intelectual, al mencionarse a Mamani en un libro escrito por el periodista y crítico literario vanguardista más importante de la época. En los márgenes de una nota al pie de página, Mariátegui le da crédito a Gamaliel Churata como gestor de la obra de Mamani: “Véase en *Amauta* Nos. 12 y 14 las noticias y comentarios de Gabriel Collazos y José Gabriel Cossio sobre la comedia quechua de Inocencio Mamani, a cuya gestación no es probablemente extraño el ascendiente fecundador de Gamaliel Churata” (186).

Curiosamente, esta será la única mención que se hace de Churata en el libro de Mariátegui: como gestor de figuras de producción cultural indígena. Esta nota echa luz sobre la dinámica de construcción de las nuevas figuras que funcionaba entre Churata y Mariátegui, tal

como se vio anteriormente con el caso de Mateo Jaika. Churata funcionaba como “padrino”: descubridor, gestor y propulsor de nuevas figuras intelectuales indígenas que luego recomendaba a Mariátegui, para que él las difundiera en esa revista de vastas resonancias que era *Amauta*, una revista que estaba en constante búsqueda de este tipo de figuras. Este intercambio, sin embargo, estaba tamizado por la autoridad de los indigenistas del Cuzco, como Cosío.

En la compilación de escritos de Churata realizada por Guissela Gonzáles Fernández, éste presenta y describe la obra *Tukuypaq Munashkan* (“Deseada por todos”, puesta en escena bajo la dirección de Eustaquio Rodríguez Aweranka, otro Orkopata). en una reseña aparecida en *Mundial* en febrero de 1928:

Tuquypaj Munaskan es seguramente la obra que con mayores bríos y mayor noción nacional concreta un sentido de renovación francamente revolucionario de la indiada” (97) [...] [Es] una manifestación seria del Progreso que logra a diario el indio del Titikaka, y comprueba que toda ideología encaminada a elevar su nivel está ampliamente justificada. (100)

Churata ve en la figura del joven Inocencio Mamani (se estima que tenía entre diecinueve y veinticuatro años cuando escribió la obra *Tukuypaq Munashkan*) la realización del ideal del “nuevo indio” que produce en su propia lengua una obra que rompe con la tradición e “invade” la ciudad. Por esta razón, Churata invita “a retener el nombre de Inocencio Mamani, el primer indio dramaturgo” (100). Sin embargo, el *Boletín* no publicó fragmentos de su dramaturgia ni hizo reseñas teatrales de sus presentaciones.

El *Boletín* sí publicó los poemas de Mamani en forma bilingüe, en quechua, con su correspondiente traducción al castellano. Con esta decisión, los editores contemplaban la necesidad de que los poemas fueran entendidos más allá de las fronteras lingüísticas, dada la

“circulación continental” de la revista. El único poema no traducido al español es el que aparece en la última página del último número de la revista, dedicado a la memoria de Mariátegui. Es uno de los “3 poemas vernaculares en la muerte de Mariátegui”. El hecho de que la revista le dedique poemas a Mariátegui en quechua es uno de los momentos de mayor realización del programa estético-ideológico del *Boletín Titikaka*, un claro ejemplo de militancia en la lengua. El poema de Mamani se titula “Yachayniyojj Jatun Maestruyman” (“Profesor y gran maestro”) y aparece al lado de un jarawi de Eustaquio Rodríguez Aweranka y un poema de Manuel Kamacho Allqa. Como los demás poemas, el de Mamani es una elegía muy sentida por la partida de Mariátegui enfatizando el hecho de que sus enseñanzas perdurarán en el tiempo.

En el número de febrero de 1928, el *Boletín* publicó un poema de Mamani titulado “Teofanoj Qutimunka”, con una traducción al castellano (el título, sin embargo, no presenta traducción: “Teófano volverá”). El poema, dedicado al historiador indigenista cuzqueño Gabriel Cosio, es una oda a Teófano, uno de los hijos de Churata que murió a temprana edad. El poema está cargado de nostalgia, pero lo principal a resaltar es que, a pesar de presentar una traducción en español, deja entrever una sensibilidad original, que podría interpretarse como autóctona y, en sentido estricto, intraducible. El poema se vale de signos de admiración que exaltan y paréntesis que interrumpen el lenguaje, para evocar el recuerdo de la voz del personaje fallecido. Otro poema, titulado “Lekechuqunas”, aparece en febrero de 1929 en la parte inferior de la primera página del *Boletín*, con su respectiva traducción al español al lado (Los lekechos). La columna de la derecha (la del quechua) presenta el nombre en español del ave, “centinela”, y el nombre científico en latín, “vanellus resplans”. Es una oda a dicha ave y a su canto, que recuerda un llanto, y que como casi todas las odas a las aves, habla de la poesía misma, de la ausencia y las pasiones. Mamani atribuye el llanto del ave a la ausencia de amor, a la ausencia de la paloma, su

pareja, y habla de la pasión amorosa como ebriedad (“¿para qué te emborrachaste?”).

Dramaturgo y poeta, Mamani ocupó en el *Boletín* el lugar del artista indio en lengua quechua.

3.7 Figuras de intelectual: superposiciones y convergencias

En resumen, después de haber esbozado las biografías intelectuales de estos tres importantes colaboradores del *Boletín Titikaka*, es pertinente hacer una síntesis de sus respectivos perfiles.

Chuqiwanca Ayulo fue un intelectual perteneciente a una generación anterior y que se auto-identificó como “indio” en los debates sobre el problema del indio en la ciudad; así se presentaba en la revista *Amauta*, por ejemplo. En su perfil, se superponen características de diferentes períodos según la tipología y la periodización propuestas por Rama: pedagogo, ideólogo de prensa panfletaria, activista político, funcionario estatal. Provenía de “una de las principales familias de hacendados de la provincia de Azángaro” (Durstón 222) y era abogado de profesión, pero defendía a los campesinos y no era ajeno a la lucha de los gremios. Los aportes de su activismo cultural y político, dentro de los cuales, la elaboración del *Alfabeto Científico* representa su máxima contribución, lo convierten en una figura de importancia nacional, si bien careció de tal reconocimiento en su época. La creación de su alfabeto no solo tenía como objetivo práctico educar al indio y movilizar a la población campesina, sino que sentó las bases para la producción en quechua de los escritores que se consideraban indígenas, como los promovidos por el *Boletín*. Su colaboración con el *Boletín Titikaka* se debió a que compartía los ideales del “nuevo indio” con esta revista, a que los unía su pasión por las lenguas indígenas, y a la estatura casi mítica que le daban su historia de militancia por la causa indigenista.

Mateo Jaika encarnaba la figura de escritor indio que promovía el *Boletín Titikaka*.

Estaba familiarizado con el contexto de la imprenta y se desempeñó en oficios manuales desde temprana edad. En sus relatos, si bien hacía hablar al poblador indígena en su propio dialecto

autóctono (ya que dominaba el quechua), también mostraba un dominio del registro formal del escritor indigenista. No llegó a ejercer una profesión como Chuqiwanca Ayulo, pero se desempeñó como funcionario en el juzgado de Puno, lo cual le confería cierto estatus y confirmaba públicamente su posición de letrado en la sociedad puneña. Su reputación como escritor indígena se la debía enteramente a la difusión del *Boletín Titikaka* y al circuito de promoción de productores culturales indígenas que estableció esta revista con Amauta, que desde Puno apadrinaba a nuevos valores y promesas indígenas a través de sus páginas para darlos a conocer en Lima y el exterior.

Finalmente, Inocencio Mamani representaba, tal vez, la voz indígena más auténtica rescatada y promovida por el *Boletín Titikaka*. Su actividad como dramaturgo quechua estuvo ligada a las actividades de intervención urbana de la facción teatral del grupo Orkopata, mientras que su obra poética fue publicada en las páginas del *Boletín*. Según Durston, “Mamani encarnaba el objetivo central del grupo Orkopata de generar un arte en el que se unían principios hasta entonces considerados irreconciliables: lo indígena con lo moderno, y lo ancestral con lo revolucionario” (229).

En la revista convergieron intelectuales de distintas edades, procedencias e historias de formación. Tanto los poemas publicados en el *Boletín Titikaka* como la obra teatral en quechua de Mamani (el indio dramaturgo y poeta) fueron escritos siguiendo las pautas del Alfabeto científico propuesto por Chuquiwanca (el indio ideólogo). Se ha llegado incluso a afirmar que Mamani habría escrito su obra teatral más famosa (*Tukuypaq Munasqan*) bajo la tutela de Churata y Chuqiwanca. La producción literaria de Mamani encajaba perfectamente con el modelo que Chuquiwanca tenía en mente para los escritores indígenas: “Chuqiwanca Ayulo debió haber visto en Mamani uno de los ‘factores’ para el desarrollo de la literatura quechua

‘propia’ que había anunciado en el artículo de *La Sierra*, publicado el mismo año del estreno de *Tukuypaq munasqan*” (Durston 230). Una característica que comparten tanto Jaika como Mamani es que ambos autores se iniciaron en el *Boletín* donde publicaron sus respectivos primeros cuentos y poemas. En los dos casos, también, la producción cultural de ambos sufrió una interrupción al desaparecer el *Boletín*, debido, principalmente, a que las condiciones para la profesionalización del escritor estaban aún lejos de darse en Puno de la década del 20. Sus estatus de productores culturales no estaban del todo cimentados. Esto explica el hecho de que Jaika haya buscado otra revista, *Cunan*, para publicar sus cuentos en 1931 y 1932 y que Mamani no volviera a publicar otra obra hasta casi dos décadas después. La revista, en consecuencia, fue para ellos su taller y su espacio de publicación. Las identidades de estos escritores como sujetos culturales emergentes sólo podían ser construidas sobre la base de los nuevos cambios introducidos en la sociedad por el proceso de modernización. El hecho de que sus carreras artísticas e intelectuales quedaron trucas es una evidencia de que el furor de las utopías vanguardistas quedó irrealizada, incompleta.

CAPÍTULO 4

EL LUGAR DEL *BOLETÍN TITIKAKA*

4.1 La modernización en la periferia

Los estudios tradicionales sobre el *Boletín Titikaka* suelen comenzar con la pregunta sobre el carácter insólito del surgimiento de una revista cultural de vanguardia en una ciudad alejada de la capital (dentro de un país con un profundo centralismo), y particularmente ubicada en la región altoandina, que se caracterizaba por una alta concentración de población indígena con poco acceso a la educación y con un escaso desarrollo de las instituciones del arte, que suelen ser vistas como la condición de posibilidad del surgimiento de movimientos de vanguardia. Se trataría de un caso extremo de periferia. Se calcula que Puno tenía una población cercana a los 12.000 habitantes en la década del 20 (Wise 94, Deustua y Rénique, Veres Cortés), y que esa población era mayoritariamente indígena y analfabeta. Tanto David Wise como Aymar de Llano, en los títulos mismos de sus trabajos pioneros sobre la revista, resaltan su singularidad topográfica: se publicó en un lugar situado a 3800 metros de altura³⁹. En el Puno de los años veinte no existía una universidad, pues la más cercana estaba en Arequipa, ciudad aledaña. Sin embargo, como señalan tanto Vich como Monasterios, la mítica escuela fiscal “Centro escolar No. 811”, dirigida por el célebre pedagogo peruano José Antonio Encinas, autor de *Un ensayo de escuela nueva en el Perú* (1932), cumplió un rol fundamental en elevar el nivel de escolaridad de la región. En palabras de Dorian Espezúa Salmón, el Puno de los años 20 era “un pueblo-aldea con una generación intelectual moderna formada por José Antonio Encinas y con una infraestructura y

³⁹ De Llano explica que el título de su artículo “*Boletín Titikaka: Vanguardismo a 3800 metros de altura*” toma como referente el de David Wise (150).

tecnología tradicional para nada modernizada” (221). No parecen éstas las condiciones para el surgimiento de un movimiento y de una revista de vanguardia, que se imagina y se proyecta con un alcance internacional. Sin embargo, habría que matizar ese retraso y remarcar el hecho de que es una ciudad pequeña que se encuentra en las encrucijadas de un periodo de cambio: la fundación de los primeros diarios, su posición privilegiada en la ruta ferroviaria, su condición fronteriza con Bolivia e, inclusive, el mismo empeño pedagógico de Encinas, dan cuenta de que, a principio del siglo XX, era un espacio con movilidad económica, cultural y social. Claro está que el hecho de que Puno fuera un lugar remoto ha sido un elemento inescindible del aura mítica que ha signado las lecturas del *Boletín Titikaka*.

En primer lugar, hay consenso entre los historiadores sobre la importancia del surgimiento de los procesos de modernización económica, tecnológica y política que transformaron profundamente la sociedad peruana durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). En este período “no sólo se difunden los primeros brotes de las ciencias sociales, hay una reflexión sobre la identidad nacional y nacen los primeros partidos políticos no aristocráticos” (Fernández-Cozman 131). Con Leguía se inicia la construcción de carreteras y se expande la red ferroviaria, pero es también una época de grandes movilizaciones sociales que habían comenzado en el período anterior, el de la República Aristocrática entre 1895 y 1919, con las rebeliones contra el gamonalismo en la región Surandina: Cuzco, Puno y Arequipa. Dichos conflictos no llegan a solucionarse durante el oncenio de Leguía, como indica Wise, a pesar de que se produce:

un cambio brusco en la política oficial respecto a la población aborígen. El Estado asume el papel de patrono de la raza indígena y otorga status jurídico a las comunidades, si bien no frena de una manera activa las usurpaciones de tierras comunales que se venían

produciendo desde fines del siglo anterior y que habían alcanzado proporciones de crisis en la década 1910-1920. (Wise “Indigenismo” 161)

A pesar del autoritarismo y populismo de la presidencia de Leguía, la década del veinte es un periodo de democratización que ve el nacimiento de los partidos políticos populares modernos del Perú, y las polémicas sobre la modernización, la integración socio-económica de la sierra y la representación de las masas proletarias y rurales. En esta época, Puno gozaba de una ubicación estratégica debido al comercio lanar terrestre (por Puno pasaba la ruta de comercialización hacia Argentina y Brasil), lo cual, entre otros múltiples beneficios económicos, lo convertía en un lugar dinámico y propicio para los intercambios comerciales, incluidos los bienes simbólicos impresos, como libros y revistas.

Otro aspecto importante es que, en Lima, pero también en las ciudades integradas a los circuitos comerciales, como es el caso de Puno, aparecen grupos intelectuales emergentes que no se identifican con el status quo y que buscan vías para encontrar una voz o un mecanismo para ganar representación en los debates sobre la nación, o como sostiene Marta Ortiz Canseco, son intelectuales que buscan “apropiarse simbólicamente de la nación” (“El «Boletín Titikaka» y la vanguardia indigenista en Puno a inicios del siglo XX” 28:00-28:49). Como desarrollé en detalle en el capítulo anterior, a este sector social pertenecían la mayoría de los intelectuales y trabajadores que participaron en el grupo Orkopata y que publicaron en el *Boletín*. La mayoría de ellos provenían de esa clase media en ascenso y no eran considerados indígenas, salvo “honrosas excepciones” (Espezúa Salmón 229). Asimismo, Zevallos Aguilar nota que: “el grupo Orkopata no fue parte de la élite sino que al igual que los indígenas se encontraba en una situación de subalternidad que, en un nivel superficial, le permitió trazar una posición de solidaridad o alianza con los indígenas” (“Editorial Titikaka”, 27).

Esta hipótesis es corroborada por Leibner, quien sostiene que “las barreras culturales entre *mistis* e indígenas eran relativamente escasas en una ciudad donde casi no existía una élite tradicional estable de cierta antigüedad” (471). El Puno moderno tenía la gran ventaja de ser un entramado social relativamente nuevo. Sobre la relación que existía entre este pequeño grupo de intelectuales con los indígenas a quienes querían otorgarles voz y acceso a la producción de bienes simbólicos, volveré más adelante.

En 1927, el célebre historiador peruano Jorge Basadre, en el prólogo a un poemario de Carlos Alberto González, se refiere a la ciudad de Puno como: “centro interesantísimo de la vida intelectual en la actualidad” (12), dato que permite constatar la incipiente reputación de esta ciudad dentro del ámbito intelectual peruano. Basadre se refiere a la consagración nacional de autores puneños como el aristócrata Carlos Oquendo de Amat, pero también a la actividad intelectual desplegada por el emergente grupo Orkopata.

Tamayo Herrera comenta el estado de modernización de la educación en Puno y señala que dicha ciudad tuvo un desarrollo de una intensa vida cultural con el surgimiento de revistas y periódicos y “vivió la época de oro de sus creadores entre 1895 y 1932” (95). El historiador cuzqueño propone que estos cambios son el resultado de factores de modernización de la tecnología pecuaria, producto de la llegada de capital extranjero, principalmente norteamericano, que busca extraer mayor excedente a través de la red ferroviaria, con lo cual logra iniciar una “economía rural modernizada” (96). El fervor de esta modernización debe ser matizado. El historiador del Cuzco señala que, por ejemplo, en la década del veinte no había vida académica o universitaria, razón por la cual la Biblioteca Municipal, dirigida justamente por Churata, “constituía uno de los pocos focos de cultura y de relación con el mundo exterior” (259). Al hablar sobre la proyección continental que tuvo el *Boletín Titikaka*, Tamayo hace alusión a la

situación de aislamiento de Puno debido a su situación “a trasmano en el corazón de los Andes” (260). En resumen, si bien se trata de un lugar periférico, Puno no fue del todo ajeno al rápido y vibrante proceso de modernización en América Latina, que ocurrió entre el fin de siglo y la gran depresión de 1929 y que afectó, principalmente, a las grandes urbes metropolitanas, pero también a ciudades pequeñas que se encontraron en las fronteras mismas de estos procesos de crecimiento.

4.2 Puno en el *Boletín Titikaka*

Las revistas de vanguardia latinoamericanas de las grandes urbes se identificaron íntimamente con sus ciudades y en muchos casos hicieron la crónica de la experiencia vanguardista en ellas. *Klaxon* está íntimamente entrelazada con el acontecimiento de la semana de arte moderno en São Paulo en 1922; *Terra roxa e outras terras* se configura en torno al orgullo modernizador paulista; *Martín Fierro* es el teatro de polémicas vanguardistas que llegan a identificarse con disputas entre barrios de Buenos Aires. Podemos pensar que uno de los objetivos explícitos del *Boletín Titikaka* fue poner a Puno en el mapa peruano y latinoamericano de las vanguardias; cabría preguntarse, sin embargo, hasta qué punto o en qué sentidos el *Boletín* es una revista “del lugar”.

En primer lugar, es importante ver cómo aparece la ciudad de Puno representada o mencionada en el *Boletín Titikaka*, es decir, si hay en ella información que referencie la ciudad, más allá de su presencia en el título como lugar de publicación y como dirección postal. Vale la pena rastrear la presencia de la ciudad en los poemas, en los ensayos y en los cuentos, así como en los anuncios comerciales en las páginas de la revista. Más específicamente, rastreo también la promoción o crónica de las actividades culturales en Puno, principalmente las organizadas o auspiciadas por el grupo Orkopata. Es pertinente aquí la comparación con otras revistas de

vanguardia que se caracterizan o bien por exaltar la ciudad de origen, o por dar noticia y comentar las actividades vanguardistas urbanas en crónicas, sátiras y noticias. El caso del periódico *Martín Fierro* es importante por ser una de las publicaciones en la que más se elabora las posibilidades de esta nueva sociabilidad literaria: reproduce los brindis de Macedonio Fernández en los célebres banquetes de *Martín Fierro*; lanza números especiales cada vez que hay invitados vanguardistas ilustres (Marinetti y Gómez de la Serna, entre muchos otros); hace la crónica de las actividades de los martinfierristas. En otras palabras, ahí se documenta la experiencia urbana de la vanguardia, la relación de los editores y colaboradores de la revista con la vida cultural de Buenos Aires, y cómo éstos participan en las artes y la literatura. Asimismo, la alusión a los sectores geográficos o sociales de la ciudad, la famosa polémica entre los grupos literarios asociados con los barrios de Florida y Boedo, permite ver cómo el movimiento de vanguardia está inserto en el entramado cultural de la ciudad. En el caso de la revista *Terra Roxa e outras terras* (1926), la exaltación de la ciudad de São Paulo también la convierte en el eje mismo de la revista desde su primer número⁴⁰.

Desde ya, las diferencias demográficas y de modernización urbana y cultural entre estas metrópolis y Puno son enormes. En contraste con estas otras revistas, un aspecto notorio en el *Boletín* es la poca presencia de la ciudad de Puno y, particularmente, de las actividades culturales realizadas en la ciudad por el grupo Orkopata. En realidad, la presencia textual de la ciudad de Puno, además del título, se reduce a los poquísimos anuncios de negocios locales que hay en la revista y a un balance de las actividades del grupo Orkopata en el número 25, de agosto de 1928. Llamativamente, no se encuentran poemas ni referencias a la ciudad de Puno propiamente dicha

⁴⁰ Como ejemplo, el primer número de *Terra Roxa e outras terras* presenta en su primera página un artículo que habla sobre la tristeza y liberalidad de los paulistas (“Uma sugestão para a origem da tristeza e liberalidade dos paulistas”). Asimismo, los escritos sobre la recuperación de la carta fundacional de São Paulo son el hilo conductor de los primeros números de la revista.

en el *Boletín*. Resulta curioso que Arturo Peralta, antes de publicar el *Boletín* y de adoptar siquiera el pseudónimo de Gamaliel Churata, había escrito crónicas sobre la vida social en Puno. En efecto, entre 1922 y 1924, utilizando el pseudónimo de “Juan Cajal”, publicó una serie de crónicas sobre el municipio de Puno en los *Anales de Puno*. En dichas crónicas, Peralta, por entonces director de la Biblioteca Municipal, “registraba el pulso de la ciudad y del *tiempo* en que estaba inserta” (Monasterios 132). Este afán y esta experiencia de relatar la vida social de Puno no tiene continuidad en el *Boletín*. No hay escenas puneñas en la revista.

Los críticos solemos decir que el *Boletín Titikaka* fue el órgano de difusión del grupo Orkopata; y esto es cierto en lo que respecta a la difusión de la producción de poetas, xilografistas y narradores del grupo. En cambio, las míticas actividades culturales que Churata y los otros miembros de Orkopata hicieron en el Puno de la segunda mitad de los años veinte tiene como fuente memorias y ojeadas retrospectivas. Hay poco registro de esas actividades en el *Boletín*. En este sentido, se esperaría que haya referencias a las actividades vanguardistas de dicho grupo en la revista. Sin embargo, la relación de Orkopata con la vida cultural puneña no ocupa un lugar principal en la revista. En efecto, hay contadas menciones a estas actividades culturales; y éstas son apenas notas informativas y nunca crónicas de los eventos.

La única excepción es un recuento de actividades del grupo Orkopata después de dos años del *Boletín Titikaka*, y que funciona como una especie de balance. Churata hace una síntesis retrospectiva de las actividades del grupo y de la revista a los dos años de su publicación: “Este movimiento ‘osmótico’ devino teatro neokeswa con Inocencio mamani, sentimiento dramático con la compañía Orko-pata, invasión de la ciudad por el joven Indio y formas de lucha reivindicatoria del ayllu” (*Boletín Titikaka*, no. 25, agosto de 1928).

Si bien se habla de una “invasión de la ciudad”, es interesante observar que esa “invasión” no tuvo un correlato en las noticias y las crónicas mensuales del *Boletín*. Nació con la intención de anunciar y promocionar los libros de la editorial, pero la publicación no estuvo destinada a difundir y comentar las actividades en Puno para los lectores de Puno. Otro caso aislado en el que se narran actividades culturales en la ciudad de Puno se encuentra en la última página del número XXVII, de febrero de 1929. Se trata de la única ocasión en que se hace la crónica de una visita, una conferencia y un performance. Ahí se registra la visita a Puno del director de la revista *La sierra*, Guillermo Guevara, en diciembre de 1928, acompañado del guitarrista abanquino Las Casas, para participar en una “velada de arte autóctono”. La nota va acompañada de una foto de Guevara y una breve descripción del evento, donde se pone énfasis en el aspecto político-ideológico de la visita⁴¹. Finalmente, en otro caso inusual, en el número XXVIII, de marzo de 1929, aparece una convocatoria a la “Primera Exposición de Pintura TITIKAKA - Invierno de 1929, único ejemplo de promoción de una actividad organizada en el Puno por el *Boletín*:

La Redacción del “*Boletín Titikaka*”, que se ha impuesto “la tarea de coordinar la producción artística de la meseta [del] titikaka”, cumpliendo uno de los postulados de su programa, organizará, para los últimos días del Invierno de este año, una exposición pictórica que demuestre el grado de superación a que han llegado los artistas de la hoya del lago...Insiste la Redacción del *Boletín Titikaka* sobre la importancia del hecho, porque, seguramente, es la primera vez que se hará [una] exposición de este [sic] especie respondiendo a un principio de unidad. Oportunamente se comunicará sobre las bases de

⁴¹ En esta nota, se documenta que Guevara pronunció un “fugoso discurso de admonición llamando a las juventudes andinas a la gran lucha por la reivindicación de los ideales culturales del ande”. Además, se describe a *La sierra* como una revista que “lucha desde la Capital de la República por imponer el sello andino en el carácter de la nacionalidad”. (*Boletín Titikaka*, no. XXVII, febrero de 1929)

la exposición y los premios que se gestionan. (*Boletín Titikaka*, no. XXVIII, marzo de 1929)

Este es un caso raro en que el comité de redacción del *Boletín* se presenta explícitamente como promotor de actividades culturales en la ciudad de Puno. Sin embargo, después de este anuncio, no hay seguimiento de la exposición, ni en forma de noticia ni en forma de crónica de arte. La forma como la actividad cultural puneña aparece narrada en la revista es un indicio concreto del contexto cultural en el que se produjo.

Al hablar de la referenciación de la ciudad en las revistas, conviene hacer una comparación con la revista *Verde*, una revista brasileña que, por ser de una pequeña ciudad del interior, puede ofrecernos algunos paralelismos y algunas diferencias significativas. *Verde* es la revista de Cataguases, una pequeña ciudad del interior de Minas Gerais, cuya capital es Belo Horizonte. Es decir, no solo es, en principio, periférica respecto de los centros de la vanguardia en Brasil (São Paulo y Río de Janeiro), sino también de la vanguardia de Belo Horizonte. Cataguases aparece consistentemente en notas y dedicatorias, pero fundamentalmente en el entramado publicitario de negocios locales que le da sustento y que ocupa un lugar prominente en sus páginas. De hecho, en el primer número de setiembre de 1927, en la página 20, hay un artículo (sin firma) sobre el fundador de Cataguases, titulado “O 7 de setembro e o coronel José Vieira de Resende e Silva”. Asimismo, en el número 5, de enero de 1928, en la página 10, hay una nota de Ribeiro Couto sobre la ciudad de Cataguases y su “descubrimiento” por el resto del país, titulado “A descoberta de Cataguazes”. Finalmente, encontramos 2 poemas con dedicatoria a “los jóvenes” de Cataguases, directores de *Verde*. Uno es el famoso poema homenaje de Mario Oswald De Andrade, “Homenagem aos Homens que Agem”, en la página 9 del número 4, de diciembre de 1927 donde el autor menciona, uno por uno, a los “ases de Cataguases”. El otro es

el breve poema en francés de Blaise Cendrars, publicado en la página 11 del número 3, de noviembre de 1927, cuyo título está dedicado a “los jóvenes de Cataguases” (“Aux jeunes gens de Catacazes”). Desde afuera se identifica a los jóvenes vanguardistas con la ciudad. Además, como ya mencioné en el capítulo 2, cuando analicé los avisos publicitarios del *Boletín*, la copiosa publicidad de *Verde* abunda en nombres de negocios locales de toda índole. La ciudad participa de la revista mediante la publicidad de pequeños comercios: farmacias, zapaterías, joyerías, papelerías. No hay publicidad de marcas (como aconteció con *Klaxon* y *Estética*) pero sí aparece en la revista el entramado de una ciudad pujante, que contrasta con la relativa ausencia de Puno en el *Boletín*. De hecho, como apunta Tamayo Herrera, la promocionada hazaña de “circulación continental” del *Boletín Titikaka* contrasta con el hecho de que tanto el grupo Orkopata como el *Boletín* fueran ignorados por los pocos diarios locales del período (275). Al compararla con otras publicaciones de vanguardia del período, podríamos decir que el *Boletín* y el grupo Orkopata aparecen como una isla en Puno.

¿Qué lugar ocupa Puno, entonces, en las páginas del *Boletín*? La clave a esta pregunta se encuentra en cómo da una nueva función a un elemento convencional de toda revista que es el lugar de publicación, un elemento que aparece muy trabajado en primera página y con sucesivas elaboraciones en diferentes etapas de la publicación. La operación consiste en ubicar ese lugar dentro de un contexto continental. En un principio, optan por resaltar “Puno - Suramérica” y, en distintas variaciones de diseño de página, tienden a privilegiar luego la fórmula “Puno - Indoamérica”.⁴² El lugar de la publicación se convierte en una bandera o un eslogan de la revista y, en ese sentido, Puno tiene una significación predominantemente simbólica. La revista se imagina una comunidad de pertenencia y una comunidad de lectores, “Indoamérica”, que

⁴² Analizo el lugar de los topónimos en el diseño de primera página en el capítulo 2 de esta disertación.

comprende a los países hispanoamericanos y una concepción del continente vertebrada por sus raíces indígenas. Éste es el espacio de distribución, pero, fundamentalmente, el espacio imaginario que el *Boletín* construye al insistir con su “circulación continental”: desde Puno para los lectores de Indoamérica; y desde los escritores de Indoamérica que leen a los poetas de Puno y mandan sus contribuciones para el *Boletín*. Esta dinámica epistolar (de canjes y correspondencias) es un rasgo fundante de la forma particular que tiene el *Boletín* ya desde su primer número.

La forma en que la revista consigna la dirección a la cual debe ir dirigida la correspondencia varía a medida que va pasando por diferentes etapas. El lugar de publicación es un motivo de orgullo. Este aspecto permite entrever cómo la revista imaginaba a su público lector, pero también cómo en su transcurso, encuentra afinidades y adhiere al discurso indoamericanista, a cuyos ideólogos limeños y cuzqueños, publica. En el número 6, la dirección a la cual dirigir la correspondencia incluye el término “Indoamérica” por primera vez, reemplazando al de “Suramérica” que había sido usado hasta entonces (ver figs. 4.1 y 4.2).⁴³ En el título, en cambio, “Indoamerica” - “Tyawanaqu” se establece a partir del primer número del segundo tomo (el pivotal número XXV), en consonancia con una adhesión más enfática a los ensayos indoamericanistas y, como se ve, en ejercicio de las estéticas ortográficas que el *Boletín* fomenta. “Puno” siempre aparece inscrito en zonas de una alta significación simbólica e ideológica, que son zonas regionales (“Tyawanqu”; es decir, como parte de una región de gran riqueza cultural amerindia altoandina) y zonas continentales (“Suramérica”, pero, sobre todo, “Indoamérica”). En el título no aparece “Perú”; sí, en cambio, en el recuadro que informa la dirección postal. Todas estas decisiones editoriales tienden a situar a Puno en un lugar central de

⁴³ Por ejemplo, en los números 11 y 20, la dirección vuelve a consignar “suramérica” como el continente, mientras que el número 22 señala “indoamérica”.

Indoamérica y a mitigar cualquier idea que connote que la revista se publica en una provincia del Perú.

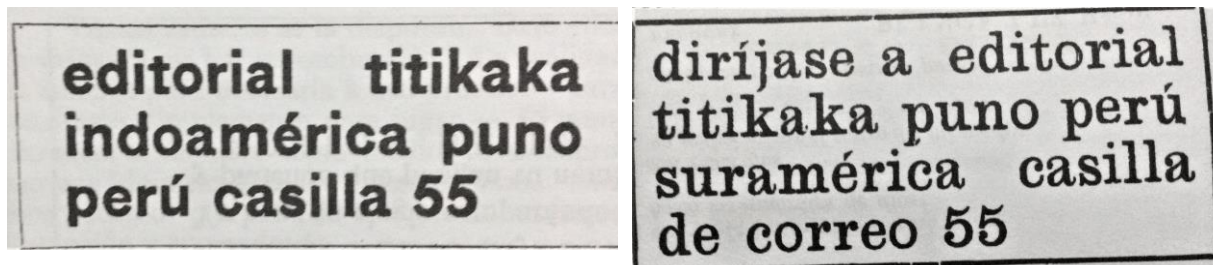


Fig. 4.1. *Boletín Titikaka*, no. 6, enero de 1926 Fig. 4.2. *Boletín Titikaka*, no. 11, junio de 1927

4.3 Ejes, tensiones

Los años veinte fueron un tiempo de transformación profunda y esto se reflejó también en la recomposición de las esferas intelectuales. Si bien en el siglo XIX, las elites limeñas dominaban el panorama de las letras, la situación cambia considerablemente en el siglo XX, donde las fronteras locales resultan menos rígidas, en parte debido a la intensificación de movimientos migratorios internos y la emigración de escritores provenientes de las provincias a ciudades europeas y latinoamericanas. Es importante notar que el caso de los intelectuales del grupo Orkopata, responsables de la publicación del *Boletín*, no es un caso único o aislado. En los grupos literarios al interior del Perú, como Colónida y el Grupo Norte, algunas figuras intelectuales del interior lograron trascender las fronteras de sus regiones o hicieron suyas las utopías estéticas e ideológicas de modernización. El caso de César Vallejo, máximo exponente de la poesía vanguardista peruana, es un claro ejemplo de esta primera tendencia y una prueba de las posibilidades de reconocimiento que tenían los poetas del interior. Vallejo provenía de un

pequeño pueblo de la periferia y, para lograr reconocimiento en Lima, debió cursar la trayectoria de Santiago de Chuco a Huamachuco a Trujillo a Lima y, finalmente, a París⁴⁴.

Como sostiene Paulina Iglesias, en un estudio sobre la revista vanguardista *Clarín*, de la ciudad de Córdoba (periférica respecto de Buenos Aires, y ésta, a su vez, periférica respecto de las vanguardias europeas): “[...] se parte de la idea de que las fronteras nacionales o provinciales no limitan necesariamente los fenómenos que se originan en su interior [...]” (2). Esta idea de Iglesias sobre la posición de una ciudad del interior como Córdoba en Argentina es sugestiva para tratar de entender la situación del *Boletín Titikaka* respecto de las revistas limeñas y las revistas del exterior. Iglesias explica el surgimiento de *Clarín* dentro de un conjunto de contextos que se entrecruzan. Entre los factores, menciona “la llegada al país de diversas doctrinas estéticas vanguardistas como el ultraísmo y el cubismo, y la reforma universitaria” (2), y acontecimientos particulares que influyeron en la recepción de la vanguardia en Córdoba. En realidad, las fronteras son más porosas de lo que una simple consideración geopolítica nos lleva a imaginar en una primera instancia. En el caso de la región surandina y en particular de Puno, conviene recordar cuál fue el acontecimiento que funcionó como causa inmediata del surgimiento de una revista como el *Boletín*. Iglesias analiza en detalle dos acontecimientos concretos que para ella son claves en el surgimiento de la revista *Clarín* en Córdoba: la visita de Filippo Marinetti a la Universidad Nacional de Córdoba y la exposición de cuadros de Emilio Pettoruti en 1926. Pero, aclara a continuación, que dichos eventos “... tuvieron lugar en Córdoba precisamente porque existía, aunque discretamente, un sector interesado en o intrigado por lo que figuras como Marinetti o Pettoruti podían mostrar [...]” (3).

⁴⁴ Al respecto, véase Chueca, ed. *Poesía vanguardista peruana*, 2009

En cuanto al “detonante” del *Boletín Titikaka*, es muy importante insistir en que no fue la visita de algún vanguardista extranjero ilustre⁴⁵, ni la promoción de ideas de vanguardia de otras ciudades del continente, sino la publicación de *Ande*, es decir, del poemario de vanguardia de un escritor local.⁴⁶ La comunidad de lectores se articula alrededor de la publicación y la circulación del libro de Alejandro Peralta, con su acogida a nivel continental. Ese es el acontecimiento circunstancial que marca el inicio de la revista, y que determina su posición y su forma. La exhibición de los fragmentos de cartas sobre *Ande* es, en ese sentido, fundacional. A partir del comentario de Iglesias, vale la pena considerar también si existía o no un grupo de lectores afines a “la nueva sensibilidad” en Puno o la región altoandina, o si la proyección del *Boletín* era abrir las fronteras fuera de los límites regionales para encontrar esa confraternidad de lectores en el exterior. Por un lado, el énfasis en la “circulación continental” habla de una comunidad de lectores fuera del Puno; por otro lado, el *Boletín* se posiciona como formador de artistas de vanguardia y también de un público local a quien busca seducir con la nueva estética. Más que escindir un público existente, como ocurre en otros movimientos de vanguardia, el *Boletín* busca formar una nueva sensibilidad y también nuevos artistas indígenas, a un mismo tiempo. En el centro del *Boletín* está el objetivo de difundir a los artistas y desarrollar el pensamiento estético de Orkopata. En el mapa altamente simbólico de Suramérica o Indoamérica, Puno toma el lugar de un centro de producción estética andina de vanguardia, como bien lo sintetiza el título del libro de Monasterios. Puno es el lugar donde se publica *Ande*; Puno es el lugar donde se produce

⁴⁵ No debe dejar de mencionarse aquí la influencia de Abraham Valdelomar en la juventud del interior del país al realizar diversas visitas a provincias. Es muy probable que el grupo Bohemia Andina en el que participó Churata haya tenido como inspiración al grupo Colónida.

⁴⁶ Sobre la importancia de los viajeros vanguardistas en América Latina, ver Schwartz, *Fervor de las vanguardias*. La lejanía del Puno hace que los viajes tomen exclusivamente la forma de la correspondencia, del diferimiento postal. No hubo vanguardistas ilustres que visitaran Puno, como es el caso de otras ciudades latinoamericanas, no exclusivamente metropolitanas. El caso de Marinetti en Córdoba, que comenta Iglesias, es un buen ejemplo.

una literatura indígena moderna; Puno es el lugar donde se hace la revista. El *Boletín* pone a Puno en el mapa de la modernidad.⁴⁷ Lo que los hace modernos es su producción artística.

Volviendo al punto anterior, no son las meras condiciones geográficas las que determinan el surgimiento de la vanguardia en tal y cual ciudad, sino que son las encrucijadas coyunturales, donde coinciden diferentes acontecimientos en un momento determinado, y que son las que proporcionan las condiciones para que sea posible el surgimiento de un grupo de vanguardia específico. Las respuestas de las ciudades del interior frente a los movimientos de vanguardia fueron el resultado de múltiples factores, tanto locales como externos. Ana Lúcia Richa resume así los factores que entran en juego y determinan la singularidad y la diversidad de las vanguardias locales:

A tensão entre o universal e o local, o internacional e o nacional, fez com que o modernismo aparecesse de formas diversas, dependendo do lugar e do momento estudados. A tensão tornou-se explícita ao admitir-se, aqui, a existência no modernismo de forte sentimento local – dado pelas circunstâncias das diferentes condições sociais, econômicas, políticas e até materiais (avanços tecnológicos, máquinas, meios de comunicação e transporte), mas também pela experiência urbana local, pelos “flertes” com a cultura popular. (Peixoto 141)

En el caso del *Boletín*, la marginación histórica de las poblaciones indígenas mayoritarias, el reciente crecimiento de Puno por su posición en las rutas comerciales con Brasil y Argentina, el escaso desarrollo de las instituciones de la academia y el arte en la pequeña

⁴⁷ Cynthia Vich analiza la poética de Alejandro Peralta en términos de una “urbanización simbólica del mundo rural” que reviste los aspectos cotidianos del mundo andino con el ropaje de la modernidad (ver Espezúa Salmón 230).

ciudad, el fervor político de los años veinte (socialismo, aprismo, indigenismo, movimientos sindicales obreros, organizaciones indígenas campesinas), los avances (módicos pero significativos) de las tipográficas y los periódicos locales, la red ferroviaria y las migraciones de muchos de sus escritores que fomentan las conexiones con Lima y el exterior, la experiencia de frontera y el intercambio cultural con Bolivia, el contacto cotidiano con el aymara y el quechua y las ricas posibilidades del arte popular andino, son todos factores que, juntos y entrelazados, ayudan a comprender la singularidad local del *Boletín* respecto de otras revistas de vanguardia peruanas y latinoamericanas.

La relación entre el *Boletín Titikaka* y las revistas limeñas, fundamentalmente *Amauta*, es compleja y no siempre recíproca y, sobre todo, admite varias consideraciones. Si revisamos la “biografía” del *Boletín*, hay un rasgo que, en mi opinión, marca cómo el *Boletín* plantea su relación con Lima justamente esquivando o debilitando el eje entre la capital y el interior. Habíamos notado la decisión editorial, desde el primer número, de resaltar fuertemente los dilatados y variados lugares desde los que se envían las cartas y las contribuciones al *Boletín*. Esto genera un efecto de descentralización respecto de Lima que se irá corroborando, sobre todo en el diseño de título y primera página, con la inscripción de Puno en una cartografía indoamericana, que difiere de la división geopolítica nacional.

El internacionalismo del *Boletín* no necesita pasar por Lima y es, sustancialmente, un internacionalismo continentalista, latinoamericanista, con relativamente escasas reseñas, traducciones, menciones y ensayos sobre los movimientos europeos (entre ellos): Henri Barbusse, *Der sturm*, la *Gaceta literaria* de Madrid, el realismo socialista soviético). Podría decirse que es una revista de vanguardia hispanoamericana o incluso latinoamericana, dadas sus referencias a las vanguardias brasileñas. En consecuencia, el *Boletín Titikaka*, además de promover la

ideología indoamericanista profesada por los intelectuales peruanos en el exilio, es sobre todo una concreción o una puesta en práctica del indoamericanismo, cuyo centro no es Lima, independientemente de que varios de los ideólogos indoamericanistas hayan sido limeños.

A lo largo de su publicación, el *Boletín Titikaka* mantuvo contacto con una red de intelectuales peruanos que se encontraban fuera del país, ya sea trabajando como periodistas, corresponsales, o residentes en el extranjero por estar exiliados y proscritos por el gobierno de Leguía. La revista reseñó e incluyó notas, poemas y entrevistas de estos escritores en la diáspora, que enviaban sus contribuciones desde diferentes ciudades de América Latina. Entre estos intelectuales destacan Emilio Armaza, Esteban Pavletich, Magda Portal, Serafín Delmar, César Vallejo y Víctor Raúl Haya de la Torre. Esta red de contactos fue parte del entramado mismo de la comunidad imaginaria, la base de “Indoamérica”, en la que el *Boletín* se hizo un lugar⁴⁸. En el primer número, podemos ver la entrevista a Emilio Armaza, hecha por el diario *Crítica* de Buenos Aires reproducida en las últimas páginas de la revista⁴⁹. Asimismo, las obras del arequipeño Alberto Hidalgo, radicado en Argentina, fueron reseñadas ampliamente en el *Boletín* por Alejandro Peralta; recíprocamente, tanto la revista vanguardista que Hidalgo dirigía en Argentina, *Pulso* (1928), como la célebre antología *Índice de una nueva poesía americana*

⁴⁸ El término “Indoamérica” está íntimamente asociado a la propuesta de Víctor Raúl Haya de la Torre y el aprismo. Esteban Pavletich, miembro de número del APRA, escribe uno de los ensayos más extensos sobre el indoamericanismo en el *Boletín*.

⁴⁹ Consistente fue el propósito de constituir una revista, casi exclusivamente, con el material de voces hispanoamericanas. Las relaciones no estuvieron exentas de vaivenes y peleas circunstanciales. Por ejemplo, la relación de Churata con Armaza se deterioró por discrepancias personales e ideológicas. El libro de Armaza no fue publicado por la editorial Titikaka, como había sido anunciado en las páginas del *Boletín*. Churata tiene palabras muy duras sobre Armaza en una carta enviada a Mariátegui fechada el 2 de julio de 1927, donde lo llama “burgués simulador y arribista”. Sin embargo, dicho autor vuelve a aparecer en las páginas del *Boletín* un año después, en el número XXV (diciembre de 1928), lo que sugiere una reconciliación.

(1926), que Hidalgo compiló junto a Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, incluyen poemas de Alejandro Peralta.

En cuanto a su indoamericanismo militante, la revista llegó a tener una columna esporádica, “Proscritos”, dedicada a los compañeros y compañeras que en ese momento sufrían detención o estaban en el exilio. En el número 21, de abril de 1928, aparece una nota editorial en la primera página que expresa la solidaridad con ellos y que subraya el lugar que los exiliados tienen en el *Boletín*: “son muchos los escritores indoamericanos que sufren proscripción a causa de la tiranía política que se vive en varios sectores del continente, y entre ellos cuenta el *Boletín Titikaka* compañeros y colaboradores asiduos⁵⁰”. La revista acogía las publicaciones de los exiliados, al tiempo que adhería a sus proyectos continentalistas⁵¹ de modernización.

Asimismo, el latinoamericanismo anti-imperialista, fervoroso en los años veinte, refuerza también la cartografía continentalista. En el número 19 del *Boletín*, de febrero de 1928, en la primera página, debajo de la xilografía de Augusto Sandino hecha por Kunurana, hay una proclama que manifiesta una posición política clara en contra del imperialismo de los Estados Unidos. La arenga clama por la resistencia, “el símbolo de una nueva conciencia frente al gigante rubio”. Así, la comunidad de Indoamérica se funda en oposición al imperialismo estadounidense: “¡Indoamérica contra Cartago!”.⁵² La estética neo-indianista y el indoamericanismo anti-imperialista militante convergen en el *Boletín*: una prueba de ello es que en sus primeras páginas pueden alternar xilografías de mitos y tradiciones andinas con xilografías de líderes revolucionarios anti-imperialistas como Sandino.

⁵⁰ En el último número del *Boletín*, de agosto de 1930, se cuestiona enérgicamente el encarcelamiento de Pavletich en México.

⁵¹ Al respecto, ver el acápite “Indoamericanismo y continentalismo” del tercer capítulo en Pulido Herráez (2017).

⁵² Sobre las teologías latinoamericanistas de los años veinte, particularmente en el aprismo, ver Fernando Degiovanni. *Vernacular Latin Americanisms*.

Una de las características del *Boletín*, como ya he observado, es que referenciaba las colaboraciones subrayando el lugar de envío (el lugar del remitente) y no necesariamente la nacionalidad de los autores. Hay una curiosa y extensa nota editorial que explica el por qué de esta decisión:

Algunos nos piden cortésmente que expliquemos las razones por qué al publicar sus escritos consignamos el país de su residencia y no el de su nacionalidad, siendo así que *Boletín Titikaka* pretende juntar en haz las nuevas fuerzas ideológicas que cada uno de nuestros países atesora. Creemos [...] que los escritores indoamericanos [...] debieran realizar el continentalismo dando al país en donde se encuentran la misma importancia sentimental que al de su nacimiento. (*Boletín Titikaka*, no. 21, abril de 1928, p. 1)

De esta cita me interesa resaltar, en primer lugar, cómo los editores conciben esta decisión editorial sobre los remitentes como una realización del continentalismo. En segundo lugar, la cita pone de relieve el hecho de que muchos de quienes contribuyen al *Boletín Titikaka* están en tránsito, ya sea por causa del exilio, o por la migración y la diáspora, lo que implica una concepción más fluida y no centralizada del espacio. La misma historia de Gamaliel Churata y sus experiencias entre Puno y Bolivia son relevantes para entender esa especie de nomadismo implícito en el *Boletín*.

La fuerza histórica del centralismo de las ciudades metropolitanas en los países latinoamericanos fue sin duda un factor determinante en el papel que jugaron ciertas revistas culturales frente a otras. Sin embargo, la proliferación de las revistas en la década del 20 desbordó esas fronteras y no es un fenómeno exclusivamente metropolitano. Jorge Schwartz, por ejemplo, reconoce el papel centralista de Buenos Aires en el alcance nacional e internacional que tuvieron las revistas *Proa*, *Martín Fierro*, *Inicial* y *Claridad*. Dichas jerarquías imaginarias

probablemente opacaron, pero no impidieron la existencia de un considerable número de revistas del interior, “algunas de excelente calidad”, como observa Schwartz (*Las vanguardias* 248).

Dentro de este contexto, propongo investigar la relación entre capital y provincia fundamentalmente como una relación *entre revistas*. Rastrearé las relaciones entre el *Boletín Titikaka* y tres revistas limeñas (*Amauta*, *Trampolín/Hangar/Rascacielos* y *La sierra*), privilegiando tres ejes: la relación de publicidades y canjes recíprocos entre las revistas, según queda atestiguada en sus páginas; las colaboraciones y publicaciones de miembros de una revista en otra; y cómo cada revista aparece reseñada, promocionada o polemizada por las otras. Para precisar la relación entre revistas metropolitanas y revistas periféricas, haré también una comparación con las revistas brasileñas *Verde* y *Revista de Antropofagia*.

4.4 *Amauta*: asimetrías y márgenes

La relación entre Mariátegui y Churata era de respeto mutuo, ya que el editor de *Amauta* exaltaba la postura ideológica de la editorial de Churata, lo veía como su agente e interlocutor en Puno y celebraba y promovía a los escritores indígenas del grupo Orkopata. Churata y otros miembros de Orkopata publicaron cuentos en *Amauta*. Mariátegui, como se lee en su correspondencia, se entusiasmó con la posibilidad que Orkopata brindaba de publicar autores indígenas en las páginas de *Amauta*. La relación de camaradería se expresa en las múltiples referencias que hay en el *Boletín* sobre *Amauta*. Como se sabe, Churata era distribuidor de la editorial Minerva en Puno, una labor en la cual era asistido por Inocencio Mamani. La publicidad de la revista limeña en las páginas del *Boletín* es recurrente. En el número 6, de enero de 1927, el *Boletín* presenta un aviso sobre *Amauta* en sus páginas: “Compre Ud. el 5to número de *Amauta*, gran revista de José Carlos Mariátegui” (*Boletín Titikaka*, enero de 1927, 1). Asimismo, en el

número 9 (abril de 1927) vuelve a aparecer otro aviso: “¿Ha leído Ud. el octavo número de Amauta?” (*Boletín Titikaka*, abril de 1927, 4) (ver fig. 4.3).

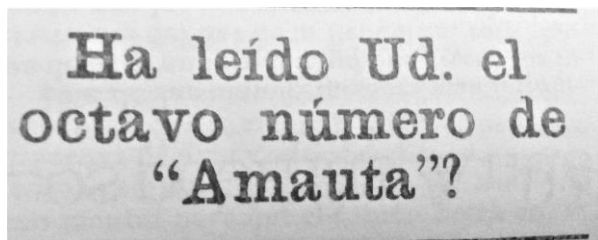


Fig. 4.3. *Boletín Titikaka*, abril de 1927, p. 4

La importante revista vanguardista limeña también sirvió de inspiración y, en algunos aspectos y períodos, como un posible modelo a emular para el *Boletín Titikaka*. Como propuse en la periodización, la tercera etapa de la revista puneña presenta similitudes con la revista de Mariátegui, entre otras cosas, por darle más importancia a los extensos ensayos. Ya antes, la impresión de xilografías de tema andino en color y en primera página está en consonancia con las tapas de *Amauta*. La influencia de estas tapas en el arte de Kunurana es notoria, ya que la temática se asemeja mucho al estilo de Sabogal y Codesido, artistas de *Amauta*. Finalmente, el último número del *Boletín*, un homenaje póstumo, un número dedicado enteramente a la memoria de Mariátegui, es una prueba de la gran admiración que sentía el grupo Orkopata por “el amauta”.

Amauta publicó múltiples textos de Churata, incluidos cuentos, poemas, artículos y ensayos breves. El primer cuento de Churata que se publicó en *Amauta* fue “El Gamonal”, en los números 5 y 6, de enero y febrero de 1927, respectivamente. Al año siguiente publicó un fragmento de “Tojjas”, en el número 18, de octubre de 1928. En el siguiente número, de diciembre de 1928, publicó el artículo “Posibilidad vernacular en la pintura de José Malanca”, sobre el pintor argentino. En el número 21, publicó “Valores vernáculos de la poesía de Eguren”

en febrero de 1929, un número dedicado a la memoria de Eguren. Ese mismo año, en el número 23, publica el poema “Elegía plebeya para la compañera que murió imilla”, dedicado a Brunilda, la fallecida pareja de Churata (mayo de 1929). Finalmente, en el número 32, ya en su período post-Mariátegui (y último número), *Amauta* publicó “Elogio de José Carlos Mariátegui” (setiembre de 1930). A su vez, el *Boletín* publicó dos textos de Mariátegui: un fragmento de una carta con sus opiniones sobre el poemario *Ande* en el *Boletín* número 3 (octubre de 1926) y, en uno de los últimos números, el ensayo “Preludio del elogio de ‘El cemento’ y del Realismo Proletario”, sobre la obra del escritor socialilista ruso, Fedor Gladkov (*Boletín Titikaka* no. 32, de julio de 1929).

Como analicé en el capítulo anterior, Churata veía en Mariátegui al máximo representante de la vanguardia indigenista, con un alcance e influencia máximos en el movimiento. Esta estimación quedó fuertemente expresada en el texto que escribió, para *Amauta*, con motivo del fallecimiento de Mariátegui:

La América Indíg[e]na, que es la nueva y futura América, esperaba recibir el mensaje de la vanguardia peruana de labios de Mariátegui. Eso quiere decir que ninguna voz nuestra obtuvo tanta representación espiritual en el mundo [...] Su tarea de escritor aparece vinculada a su acción de caudillo, y por lo tanto, son indivisibles, siendo éste el secreto práctico de su perduración, de la vibración de su genio en las naciones actuales del Continente” (*Amauta*, no. 32, setiembre de 1930, p. 65).

Con esta aseveración, Churata se mostraba muy consciente tanto del alcance internacional de la revista *Amauta* como, implícitamente, de las limitaciones de su propio proyecto. Mariátegui aparece reconocido como líder y como un modelo de intelectual a seguir.

Sin embargo, esto no quiere decir que Churata haya pensado su revista como un proyecto subordinado a *Amauta*, como una especie de satélite de la revista limeña.

Si bien ambos autores se publicaron recíprocamente, cabe preguntarse si *Amauta* reconoció al *Boletín* como un par, es decir como otra revista de vanguardia con la cual podía establecer un diálogo *entre revistas*. En primer lugar, *Amauta* nunca se refiere al *Boletín* como una revista, sino tan sólo únicamente como “el boletín bibliográfico” de la editorial titikaka, y esto sucede en 1928 cuando el *Boletín* ya ha dejado de ser prioritariamente una página de difusión. Como veremos, Mariátegui le exigía a Churata un compromiso político más explícito en el *Boletín*, como si quisiera de Puno otro tipo de revista. Esto lo podemos percibir en la siguiente recomendación que le hace en una carta fechada el 13 de marzo de 1930, poco tiempo antes de su muerte: “Con gran retraso, he recibido los números del *Boletín de la Editorial Titikaka*. Tal vez en esta hoja se podría iniciar, con el mayor sentido pedagógico posible, cierta obra de divulgación doctrinal socialista, adecuada a la lectura en las escuelas y grupos indígenas” (Begoña Pulido, 230).

Mariátegui sigue llamándolo “Boletín de la *Editorial Titikaka*”, y lo considera más bien “una hoja” informativa. Además, recomienda que se reoriente hacia una “obra de divulgación” política, lo que implica una reticencia implícita al énfasis en la producción estética neo-indianista y la producción estética indígena, y con experimentación con lenguas indígenas, que son las marcas que definen el proyecto de la revista. Esto puede traducirse como una exigencia por una definición más clara de la función pedagógico-política que Mariátegui desearía para un boletín publicado en el altiplano. En la misma carta, Mariátegui explica los planes de lanzar una hoja llamada *El Ayllu* “para todas las comunidades de la República”. Sin embargo, acota que este proyecto no se concreta por sus “posibilidades económicas, siempre exiguas”. Podemos inferir o

conjeturar que a Mariátegui le habría gustado que el *Boletín* se hubiera ajustado a las características de ese proyecto nacional de *El Ayllu*.

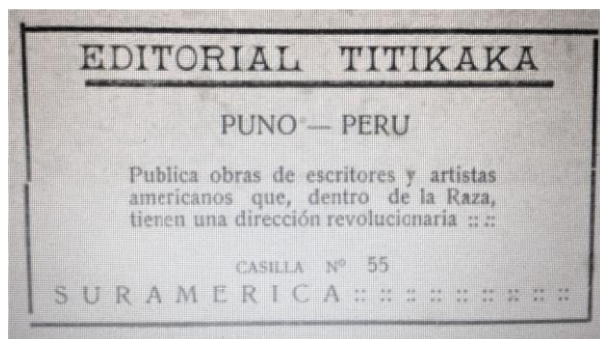


Fig. 4.4. *Amauta*, no. 3, noviembre de 1926

Amauta reconocía a “Titikaka” como una editorial que publicaba autores americanos, “dentro de la Raza” y que tenía “una dirección revolucionaria” (ver fig. 4.4). La alusión a estar “dentro de la Raza” en el anuncio de *Amauta* deja en claro que lo que más entusiasmaba a Mariátegui del *Boletín Titikaka* era su identidad indígena y la búsqueda de la autenticidad indígena en los escritores andinos del interior. Como ya hemos notado, Mariátegui veía al grupo Orkopata como una fuente de escritores y artistas indígenas, a quienes él estaba deseoso de publicar en las páginas de *Amauta* (el caso de Mateo Jaika analizado en el capítulo anterior es ilustrativo). Sin embargo, esta necesidad de publicar autores indígenas no significa que Mariátegui reconociera la singularidad de la propuesta y del trabajo editorial del *Boletín* mismo, y que se limitó a ver el grupo Orkopata como una fuente emergente de intelectuales y artistas autóctonos. Esta visión explicaría, por ejemplo, por qué no menciona a Alejandro Peralta en su panorama de la literatura peruana en su influyente *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, y sí, en cambio, prefirió resaltar a Inocencio Mamani como el exponente indígena auténtico que anunciaba que se abría un período nacional de la literatura.

Para John Beverly, el *Boletín Titikaka* fue una materialización del proyecto literario-cultural del grupo Orkopata, el cual:

Buscaba funcionar como una especie de correa de transmisión entre la metrópoli (Lima) y “la periferia interna” configurada por una ciudad andina como Puno; entre una “ciudad letrada” criolla-oligárquica limeña y los intelectuales regionales y mestizos de clase media, entre el estado nacional y la población indígena con sus propias reivindicaciones y prácticas culturales. (citado en Zevallos Aguilar, *Indigenismo y nación* 16)

Esta idea de Beverly del *Boletín* como una “correa de transmisión” entre Lima y Puno, entre los intelectuales limeños y los indios del altiplano, le confiere a quienes hicieron la revista apenas una función de mediación. Este juicio reafirma una concepción nacional jerarquizada del espacio que, como he argumentado antes, difiere de cómo la revista de los hermanos Peralta figuró su propio lugar en una cartografía indoamericana y en el mapa internacional de las vanguardias. Puede que el concepto de “correa de transmisión” capte la visión que Mariátegui deseaba de la publicación, pero no sintetiza con justicia la función y el lugar que buscaba asumir el proyecto del grupo Orkopata.

Carecemos de evidencias de la recepción crítica que obtuvo el *Boletín* entre sus contemporáneos. Al desconocerse su tiraje y aspectos específicos de su distribución más allá del canje con otras revistas, la indagación sobre dicho aspecto resulta una difícil tarea. Ya he llamado la atención sobre el hecho de que el *Boletín*, como revista, recibe pocas o nulas menciones en otras revistas. Este aspecto dificulta una mayor precisión en la respuesta que tuvo la revista puneña tanto en el Perú como en el extranjero. Como ya dije, en Lima Mariátegui optó por promover la editorial (y ayudar así a que esta vendiera *Ande* y sus prometidos próximos libros) y por divulgar a los escritores indígenas que colaboraban en el *Boletín*. En este punto vale

la pena volver a la hipótesis de Gerardo Leibner sobre las jerarquías intelectuales dominantes en el indigenismo peruano de los años veinte. Leibner concluye que Mariátegui basaba su criterio de selección y publicación de nuevos valores indígenas en el juicio crítico de reconocidos indigenistas cuzqueños, como José Gabriel Cosío, para quienes la propuesta estética neo-andina de Orkopata era lateral respecto del énfasis sociológico que dominaba el debate cuzqueño. Esto podría explicar por qué Mariátegui le dio cabida en *Amauta* a algunos poemas de Churata (la elegía por la muerte de la compañera militante, “A la amada que murió imilla”) y a algunos cuentos indigenistas sociales de Mateo Jaika, y que hiciera menciones honrosas al dramaturgo indígenea Inocencio Mamani en el suplemento *Libros y revistas*. En cambio, el *Boletín Titikaka* mismo nunca fue reseñado en la sección *Libros y revistas*, justamente cuando dicho espacio “se dedicaba a promocionar las publicaciones de diversos grupos con los que mantenía contacto” (Vich 211).

Si bien son muchos los ensayistas indigenistas que publican en el *Boletín* (Uriel García, Luis Enrique Valcárcel, Juan Guillermo Guevara, entre tantos), el grupo Orkopata y su revista ocupan un lugar relativamente marginal en las polémicas indigenistas de los años veinte que tienen su centro en el eje Lima-Cuzco. Resulta pertinente en este punto contrastar la publicación de los Peralta con la revista *La sierra*, publicada en Lima entre los años 1927 y 1930, cuya postura era decididamente anti-capitalina y regionalista. Dirigida por Juan Guillermo Guevara, un cuzqueño egresado de la Universidad de San Marcos y radicado en Lima, esta revista llegó a convertirse en acérrimo rival limeño de *Amauta* en cuestiones políticas, reclamando una posición indigenista antimarxista. *La sierra* resulta ser un caso particular en el que una revista publicada en una metrópolis capitalina dedica su nombre a la exaltación directa de la región andina. La postura de reivindicación regionalista se manifiesta desde la utilización

del topónimo en el título (que ratifica la construcción del espacio como oposición entre sierra y costa, y entre Lima y las provincias), así como en la posición ideológica que postula: el serranismo, que pregona “la superioridad del serrano autóctono frente al criollo costeño” (Dancourt 288).⁵³ *La sierra* cobró especial importancia como discurso provincianista dentro del contexto de extremo centralismo que caracterizó al Perú desde el orden colonial. Considerada una revista conservadora (Vich 216), y un exponente del “ala derecha del indigenismo” (Wise 1983), *La sierra* proponía la defensa de una identidad regional que postulaba la redención paternalista del indígena a través de la educación y la higiene. Se trataba de “una afirmación de la identidad serrana frente a la discriminación étnica, cultural y regional impuesta por Lima y los criollos a la población de la región de la Sierra del Perú” (Dancourt 287). Sin embargo, como han señalado varios autores (Wise, Dancourt, Monasterios), el discurso de Guevara y los colaboradores de *La sierra* sobre el indio no estaba exento de profundas contradicciones y desencuentros. La revista promovió, a través de algunos de sus artículos, un racismo soterrado hacia los indígenas, por considerarlos exponentes de una raza en decadencia, degradada, alcoholizada, perezosa, para cuya situación llegó a proponer soluciones controvertidas, como un retorno, en la práctica, al sistema de reducciones coloniales (291). La ideología del serranismo también contaba con una dimensión continental, que Guevara llamaba “Indolatinia”, que convocaba la unión de los pueblos bajo una raíz indígena. A pesar de esta dimensión, la posición abiertamente regionalista y telúrica de *La sierra* se pone en evidencia, por ejemplo, en el contraste entre los “ídolos intelectuales” que ésta promovía frente a los de la revista *Amauta*. Mientras la revista dirigida por Mariátegui exaltaba a los líderes de la Revolución rusa y la

⁵³ Al respecto, ver la posición de Marisol De la Cadena (2014), quien postula que los indigenistas de provincia “de piel marrón” proclamaban su ideología para ascender socialmente y “blanquearse”, diferenciándose justamente de la población indígena marginal, cuya voz pretendían representar.

“creación del nuevo Estado soviético” como Lenin, Trotski y Lunacharski, *La sierra*, se identificaba con las propuestas de “los voceros de un americanismo telúrico y anti-imperialista”, como los pensadores nacionales Manuel Ugarte, Franz Tamayo, Ricardo Rojas, Alfredo L. Palacios y Víctor Raúl Haya de la Torre (Wise “Indigenismo” 168), es decir, de los ideólogos latinoamericanistas que dominaron la década de 1910. Así, *La sierra* también prefería distanciarse de las ideologías extranjeras, en especial del marxismo, en favor del pensamiento nacional, ya que consideraba las ideas de Marx un producto de la decadencia de Europa. Motivado por ese sentimiento anti-marxista, *La sierra* dirige sus ataques contra la figura de Mariátegui, acusándolo de limeño oportunista, charlatán y de “comportarse como un traficante del indigenismo y socialismo” (Dancourt 291).

A lo largo de toda la publicación, el *Boletín* fue afín a Mariátegui; sin embargo, en sus páginas no polemizó con *La sierra*. De hecho, publicitó en sus páginas la visita de Guevara a Puno en un tono de camaradería. No obstante, es importante señalar algunas diferencias notorias que existen en el posicionamiento del *Boletín* y el de una revista como *La sierra*. En primer lugar, el *Boletín* no se define como una revista regionalista en el sentido de que no se plantea a sí misma en una oposición binaria con Lima, como sí lo hace la revista dirigida por Guevara. En segundo lugar, la postura del *Boletín* es marcadamente internacionalista, como he mostrado a lo largo de este capítulo. Si algo caracteriza al *Boletín Titikaka* es el entusiasmo con el que abraza las nuevas estéticas que llegan de Buenos Aires, São Paulo, México, Guatemala, Lima, París. Además, su afiliación continentalista, en una cartografía indoamericana, le permite al *Boletín* evitar caer en una concepción antilimeñista.

4.5 La gran diversidad de las revistas del “interior”

Finalmente, la relación entre el *Boletín Titikaka* como revista vanguardista del interior frente a la revista limeña *Amauta* puede contrastarse con el caso de la *Revista Verde* de Cataguases (1927-1929) y la *Revista de Antropofagia* de São Paulo (1928-29). Al igual que en el caso del *Boletín*, se exalta a menudo que *Verde* se produjo en una ciudad pequeña del interior de Minas Gerais, y fue ese origen periférico el que fundó su lugar en el mapa del modernismo brasileño (Castañón Guimarães 2015, 11). Ana Lúcia Richa pone de relieve la gran diferencia entre la pequeña ciudad de Cataguases, en Minas Gerais, donde surge la revista *Verde* y el eje urbano que representaban São Paulo y Río de Janeiro. Minas Gerais no contaba con un desarrollo comparable con las dos grandes urbes, pero esto no resultaba un impedimento para acceder a las ideas y los avances que traía la modernización: “A Zona da Mata Mineira tinha muito pouco a ver com a modernidade industrial e racional da Europa, mas eles assumem o direito à herança cultural e artística ocidental” (citado en Peixoto Quaresma 142). El grupo *Verde* y su revista ocupan un lugar en la *Revista de Antropofagia*, quien los publicita, alude y comenta con entusiasmo. Los reconoce como grupo y como revista. Oswald de Andrade, ideólogo de la “segunda dentición” de la *Revista de Antropofagia*, rinde un homenaje al grupo *Verde* y los llama: “los azes de Cataguazes” en el poema publicado en el cuarto número de la revista *Verde*. Un tono jocoso de confraternización domina las crónicas que relatan los intercambios entre las revistas paulistas y ese grupo de jóvenes que en una ciudad chica producen, como diría Schwartz, una “revista de calidad”. El mineiro Carlos Drummond de Andrade disiente y polemiza con el paulista Oswald de Andrade en las columnas de la *Revista de Antropofagia*.

Cotejando con el caso peruano, *Amauta* se establece como faro y eje de la modernización vanguardista en Lima, y puede postularse a primera vista que el *Boletín*, al menos parcialmente,

ocupó un lugar satelital en relación con una especie de padrinazgo que ejercía Mariátegui desde Lima. Sin embargo, más allá de las coincidencias que tienen *Amauta* y el *Boletín* en sus años de publicación (ambas existieron entre 1926 y 1930), más allá del conocido intercambio epistolar entre sus respectivos editores, llama la atención que no hubo un “diálogo” entre revistas, fundamentalmente porque en tanto revista y en tanto grupo de vanguardia, el *Boletín Titikaka* y el grupo Orkopata están comparativamente ausentes en *Amauta*. No se trata solo de una relación asimétrica, sino que el *Boletín* construyó su identidad de revista en una cartografía que de varias maneras eludía a Lima y ponía a la publicación de Puno como un punto de realización de una utopía indoamericanista. Por otro lado, está claro que la propia visión del grupo como productores de una estética moderna andina no tuvo una recepción tan favorable por parte de Mariátegui y *Amauta*, como sí la tuvieron la coincidencia en posiciones políticas (socialismo, indigenismo, anti-imperialismo) y el hecho de que fueran el lugar donde se producía una literatura propiamente indígena. En comparación con *Verde*, también salta a la vista que factores como el provenir de una ciudad pequeña y constituir el grupo de jóvenes vanguardistas de un lugar periférico no son suficientes para comprender cómo los grupos y sus revistas se figuran a sí mismos y se ubican respecto del movimiento de vanguardia. En el caso del *Boletín*, la búsqueda de una poética neo andina, las utopías políticas del socialismo, el indigenismo y el continentalismo, y el contexto urbano y técnico específico de Puno, determinan el lugar singular que sus editores dan a la publicación.

4.6 Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel: polémica y confraternidad

Como es de esperarse, las revistas limeñas de vanguardia entraron en un diálogo más fluido entre sí, en parte por el hecho de que continuaban en sus páginas la vida intelectual de la ciudad y porque en las revistas se disputaban espacios políticos y estéticos dentro de ella. Eso puede verse

en la relación entre *Amauta* y *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, la “revista de los cuatro nombres”⁵⁴. Por ejemplo, *Timonel*, “en cordial respuesta”, como señala Portal, le hace propaganda a *Amatua* en los siguientes términos: “Amauta, la única revista honrada del Perú. Léala” (*Timonel. Ex-Rascacielos*, marzo de 1927. Ver fig. 4.5).

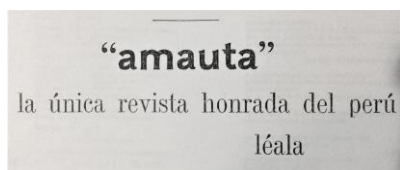


Fig. 4.5. *Timonel*, no. 3, octubre de 1928

La publicidad entre revistas es el espacio de elogios, adhesiones, juicios estéticos y posibles guiños e ironías. En el segundo número, *Hangar*, de octubre de 1926, ya se había mencionado a *Amauta* en la página 3: “proteja a “amauta” revista de José Carlos Mariátegui”. Magda Portal frecuentaba las famosas “tertulias” en casa de Mariátegui y pertenecía a su círculo intelectual limeño. En este sentido, los directores de *Trampolín* pertenecen al mismo campo intelectual de Mariátegui y el grupo *Amauta*: discuten en los mismos bares y tertulias, participan de los mismos eventos y mitines, publican asiduamente en las mismas revistas, a veces militan en los mismos partidos. Delmar y, sobre todo Portal, son colaboradores constantes de *Amauta*. En efecto, Magda Portal junto con figuras como la crítica de cine, María Wiese, una de las celebradas “escritoras mujeres” de *Amauta*. Podemos imaginar que Mariátegui leía las revistas de estos compañeros y compañeras recién salidas de imprenta. En segundo lugar, Portal y Federico Bolaños habían editado *Flechas, revista quincenal de letras* (1924), que se definía como la primera revista de vanguardia del Perú. Esta publicación le había dado un estatus a

⁵⁴ Tal es el título de la nota aparecida en *Hueso Húmero* No. 7 sobre la revista limeña, en donde Magda Portal, hace una crónica y un balance retrospectivos de la revista.

Portal y a los Bolaños dentro del circuito intelectual limeño, cuyo valor fue reconocido por Mariátegui. En un contraste cabal, el *Boletín Titikaka* no puede dialogar con ninguna otra revista puneña.

Trampolín/Hangar/Rascacielos/Timonel le dio amplia cabida a los poemas de los hermanos Peralta. En esos cuatro números, se produjo una colaboración entre intelectuales limeños (Portal), huancaínos (Delmar y Federico Bolaños) y puneños (Alejandro y Churata). Efectivamente, los hermanos Peralta no solo publican sus poemas en casi todos los números de la revista, sino que firman los manifiestos junto al resto del comité editorial. Un somero análisis de los poemas de los hermanos Peralta que aparecen en *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* nos sugiere que el estilo de ambos hermanos se diferencia marcadamente en este contexto. Mientras Alejandro Peralta publica consistentemente poemas con una temática andinista, con imágenes de la sierra, Churata envía poemas que no tienen que ver explícitamente con esa estética neo-andina. Si prestamos atención a dos de los poemas publicados por Churata en la revista de Portal y Bolaños, “Penetración” (publicado en el número 2, *Hangar*, octubre de 1926) y *Hombres ultraórbicos* (publicado en el número 3 -*Rascacielos*-de noviembre 1926), podemos comprobar que los referentes andinos no están presentes o al menos no son explícitos, y que saltan a la vista imágenes de un erotismo irreverente. He aquí algunos de los versos del poema “Penetración”:

...oh!
 no hemos nacido aún
 estás angustias germinan
 para los días que vendrán
 sol, pene sangrante
 templo la nervazón de mi carnaza
 abrillanta mi sabiduría
 EMERGIENDO DE LOS MARES CELESTES, SOY EL ROJO CAZADOR DE
 LUJURIAS (*hangar* no. 2, octubre de 1926)

El hermetismo del poema complica el intento de una lectura de posibles materiales andinos que Churata esté aquí elaborando. En todo caso, el segundo poema mencionado (“Hombres ultraórbicos”) alude a uno de los temas que sintetiza la estética de vanguardia de Churata: el ultraorbicismo (Pantigoso 1999): la integración sintética de imágenes de un minimalismo telúrico y primitivista, integradas con un nerviosismo moderno que descoloca al espectador o al lector.⁵⁵

Finalmente, quiero destacar un punto sobre la relación entre el *Boletín* y *Trampolín-Hangar-Rascacielos Timonel*, que contrasta con la relación del *Boletín* con *Amauta*. Entre “la revista de los cuatro nombres” y los hermanos Peralta se entabla una discusión estética entre pares; hay confraternidad en la discordia y da lugar a uno de los pocos momentos en el *Boletín* en que se produce una polémica abierta con textos publicados en otra revista. Me refiero a la polémica que surge a raíz de los comentarios que Oquendo de Amat (un escritor de origen puneño, pero residente en Lima en aquel momento) publica en *Rascacielos* sobre Alejandro Peralta. De Amat acusa al neo-andinismo de ser un vanguardismo tardío, que debería “librarse” de los “abrazos” del poeta argentino “Oliverio Girondo”. Resulta curioso que la acusación que Oquendo de Amat le hace a un poeta puneño sea la de internacionalismo. Aunque Oquendo de Amat celebra la sensibilidad moderna de las imágenes de Peralta que “le dan un sentido privado y de paisaje en la nueva manera” (*Rascacielos* 3), sin embargo, no deja de censurar en la poesía de Peralta una influencia foránea. Churata refuta ese juicio en su reseña de *Rascacielos* en las páginas del *Boletín* (no. 17, p. 4).

⁵⁵ Sobre la estética “ultraorbicista” de Gamaliel Churata, ver, sobre todo, Monasterios 151-153. La teoría de la imagen de Churata surge de una reflexión sobre la poesía, pero también las artes visuales, sobre todo del pintor Manuel Domingo Pantigoso.

El mismo hecho de que se desarrolle una polémica de carácter estético al interior de dos revistas de vanguardia, implica, en comparación con *Amauta*, un diálogo más horizontal. Hay un reconocimiento del grupo Orkopata como artistas y pensadores estéticos; y en ese sentido una consideración hacia su trabajo específico. En el caso de la relación con *Amauta*, en cambio, el eje pasa por la identidad indígena de los colaboradores y las posibilidades de representación de su voz, menos que un reconocimiento del trabajo del grupo como poetas, artistas y revisteros.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

El estudio de los códigos hemerográficos internos y externos del *Boletín Titikaka*, y la comparación con otras revistas de vanguardia del periodo, permite postular nuevas hipótesis sobre el contexto específico de producción y recepción de la revista, y sobre el lugar del *Boletín* en los debates sobre vanguardias latinoamericanas. Lo primero que salta a la vista cuando uno lee el *Boletín Titikaka* es el gran esmero con el que fue pensado y realizado, aprovechando los recursos técnicos escasos con que sus editores contaron, gracias a una notable imaginación y experiencia de revisteros o gaceteros. Pruebas de ello son, por ejemplo, la calidad de la impresión y la constante invención con que reformularon su formato y sus contenidos en sus cuatro años de vida. El *Boletín*, que nació como una herramienta de difusión de la editorial Titikaka, pronto fue convertido y repensado como un objeto autónomo. El trabajo puesto en hacer la revista explica, en gran parte, el hecho de que haya subsistido como una de las publicaciones emblemáticas de las vanguardias latinoamericanas y que sea hoy un objeto de interés y estudio (con ediciones facsimilares, ensayos, libros monográficos, etc.).

En lo que respecta al aspecto material, en particular a la diagramación del *Boletín*, he resaltado la constante actitud experimentadora de quienes lo hicieron, sobre todo durante los dos primeros años, es decir, en lo que los editores agruparon como “primer tomo”. Algunas de esas astucias formales fueron consecuencia de las limitaciones de espacio de una modesta “hoja” cultural, doblada en dos, de sólo cuatro páginas, y consecuencia también de la versatilidad con que el *Boletín* fue integrando materiales diversos a medida que cambiaba su función. En el

Boletín se da una fragmentación muy particular que es, por una parte, producto del carácter misceláneo de las revistas (cartas, fragmentos de cartas, poemas, ensayos, reseñas, cuentos, xilografías, anuncios) y, por otra parte, producto de una libre exploración de diseño de página, disposición de materiales, diagramación de título y primera página, títulos de secciones y uso de tipografías. Ese afán creativo, que caracteriza al *Boletín*, puede ya verse en la temprana decisión de difundir los libros de la editorial mediante fragmentos de carta, dispuestos en forma de ramillete en la página.

Quienes hicieron el *Boletín* fueron lectores muy lúcidos de otras revistas modernas y, lo que es más importante aún, trabajaron para hacer una revista de vanguardia. Por su formato de hoja doblada y por la creatividad para diagramar poemas vanguardistas en página, el *Boletín* tiene elementos en común con *trampolín hangar rascacielos timonel*. Si bien las dos se caracterizan por experimentar con la diagramación para una máxima y creativa utilización del espacio (la revista limeña es una hoja doblada en cuatro, que, al anverso, incluye una página de poemas), el *Boletín* fue una revista de duración más larga, con un proyecto en el que rápidamente fue integrando grandes xilografías en color en primera página (decisión que lo liga a las tapas de *Amauta*), que habría de ser uno de los rasgos visuales más salientes en varios de sus números. En cuanto a sus reseñas taquigráficas, fragmentarias, agramaticales, sin conectores lógicos y en minúscula, he planteado alumnas comparaciones con reseñas similares en las muy modernas y osadas revistas brasileñas como *Klaxon, Terra roxa e outras terras* y *Revista de Antropofagia*.

He propuesto una periodización del *Boletín* en tres fases. En la primera, que abarca del número 1 al número 6, se va gestando una revista autónoma a partir del proyecto inicial de hacer un boletín que divulgara los libros de la editorial *Titikaka*. En esos números se privilegia las cartas y respuestas de críticos peruanos e hispanoamericanos, residentes en América Latina y

Europa, en torno al poemario *Ande*. Ese conjunto de textos va configurando el programa estético neo-andinista del *Boletín*, que se independiza cada más del proyecto de la editorial y de la divulgación del libro de Alejandro Peralta en la medida en que define una propuesta estética más abarcativa. Si bien las respuestas a *Ande* continúan en números ulteriores, es claro que a partir del número 7 hasta el 25 (en números arábigos), la revista va tomando un rumbo diferente, que se caracteriza por la publicación de poesía y reseñas bibliográficas, la aparición de nuevas secciones y la exaltación en primera página de poemas y xilografías, producidos mayoritariamente por los miembros del grupo Orkopata. Es éste el período de mayor experimentación formal en la diagramación, con un uso audaz de la variación tipográfica (tamaño, tipo de caracteres, uso de negritas, cursivas y góticas) en la presentación de los poemas y los títulos de las secciones. La tercera fase, por su parte, abarca desde el número XXV (en romanos) hasta el último número XXXIV. En esta etapa, considerada como aquella en la que la revista alcanza su “madurez”, en la opinión de la mayoría de los críticos, se producen cambios decisivos. Sin dejar de publicar poemas, reseñas y xilografías, el *Boletín* pasa a privilegiar ensayos más extensos (muchos de ellos sobre indoamericanismo). Aumenta el tamaño de página y se reduce el tamaño de letra, lo que se condice con la decisión de publicar más texto por número. El formato de la revista se estabiliza en una diagramación a cuatro columnas, que ya había aparecido en los números anteriores de la fase previa. Como resultado de estos cambios, la revista no tiene ni el grado de experimentación ni el dinamismo del período anterior.

Una de las características llamativas del *Boletín* es el efecto de continuidad que genera y, paradójicamente, el hecho de que los números de las distintas fases de su desarrollo sean muy disímiles. Esto sucede porque el *Boletín* funciona como una especie de *work in progress* en que los cambios de forma van surgiendo del desarrollo particular de cada una de las fases. Los

postulados de una estética neoandina aparecen como consecuencia de las respuestas a *Ande*; los poemas y xilografías aparecen como evidencia y puesta en práctica de las ideas estéticas que toman forma en esos primeros números; la adhesión al indoamericanismo se yuxtapone a la creación estética neoandina. Del mismo modo, la exhibición de la recepción internacional del poemario de Peralta (fase 1) guarda continuidad con el internacionalismo programático de la revista que se abre a colaboraciones de escritores hispanoamericanos, reseña sus producciones y adquiere la identidad de un boletín de “circulación continental” (fase 2), y va configurando a Puno como un lugar importante dentro de una cartografía indoamericana (fases 2 y 3).

Mucho se ha escrito acerca de cierto eclecticismo y de la falta de un texto programático que dé cohesión a todo el *Boletín*, fundamentalmente en relación con ciertas indefiniciones en la polémica sobre el indigenismo. Es cierto que, en su mayoría, los ensayos sobre nueva estética o estética neo-andina (Federico More, César Atahualpa Rodríguez y otros) y, luego, sobre indoamericanismo estético (Antero Peralta) e indoamericanismo (Esteban Pavletich y Serafín Delmar, entre otros), no son de autoría de los editores ni de los miembros del grupo Orkopata. Hay una tendencia a ceder la voz a intelectuales afines al momento de definir sus postulados estéticos e ideológicos en textos programáticos. Sin embargo, en esta disertación he propuesto leer las líneas del *Boletín* principalmente en base a las decisiones editoriales que tomó: qué voces y qué géneros privilegió en cada una de sus etapas, cómo le fue dando una identidad a la publicación mediante elementos tales como el diseño de título y el diseño de primera página.

En cuanto al título, los editores fueron resaltando y puliendo una cartografía indoamericana que hacía de Puno y la región cultural de Tiahuanaco el centro simbólico de una “circulación continental”. Trabajaron las primeras páginas con la conciencia de que en ellas mostraban el tipo de revista que querían ser: la apuesta por publicar grandes xilografías en color

(en una revista de cuatro páginas) o un solo poema con grandes espacios en blanco, dan cuenta, por ejemplo, de la voluntad de publicar la producción artística del grupo, y de que, en esa fase, eran una revista de artes. La xilografía de Sandino en primera página o los posteriores ensayos de indoamericanismo, como si se tratara de proclamas, dan cuenta de que las fuertes adhesiones políticas no eran contradictorias con una revista de poesía y arte. Si revisamos las secciones que fue creando la revista, “glosario de arte nuevo”, “barricadas de américa”, “signos de la raza” y “proscritos” sugieren que el *Boletín* propició la confluencia entre vanguardia estética y vanguardia política, entre el internacionalismo y el continentalismo indoamericano.

Es posible ver en la historia del *Boletín* un pasaje de ser una revista centrada en las posibilidades que abrían las vanguardias para una nueva estética andina a una revista en que fueron ganando espacio las discusiones socio-políticas sobre el indigenismo. Como observé en el capítulo 4, el *Boletín* ocupó una posición marginal respecto del eje Lima-Cuzco, en el que se dio el debate indigenista. Comparado al ánimo belicoso o crítico de muchas publicaciones de vanguardia del periodo (*Martín Fierro*, *Amauta*, *Revista de Antropofagia*), el *Boletín* no fue propiamente una revista de polémicas. En ese contexto, es relevante que los momentos de polémica en el *Boletín*, fueron sobre cuestiones de estética de vanguardia: contra “Contra el secreto profesional” de César Vallejo y contra la reseña crítica que, en *Trampolín*, Oquendo de Amat hizo de la poética de Alejandro Peralta. Desde su primer número, el *Boletín Titikaka* buscó instalar a Puno en el mapa de las vanguardias internacionales, y de exhibir en primer término su producción. Ya sean los poemas de los hermanos Peralta, las xilografías de Kunurana, el teatro de Mamani, el alfabeto de Chuqiwanca o los cuentos de Jaika, el *Boletín* fue, en lo fundamental, el lugar de producción de una nueva estética andina. La revista siempre fue considerada como un objeto que era parte de esa producción.

Una de las contribuciones mayores que brinda el estudio del *Boletín Titikaka* es que permite reconsiderar las tensiones entre internacionalismo y nacionalismo, cosmopolitismo y regionalismo, regionalismos y localismos, centro y periferia, grupos de vanguardia metropolitanos y grupos de vanguardia del interior. A diferencia de *La sierra*, por ejemplo, el *Boletín* fue una publicación decididamente internacionalista y no fue una revista regionalista en oposición a Lima. A diferencia de otras revistas del interior en América Latina, que combinaron su fervor vanguardista con su condición periférica de ciudades pequeñas, el *Boletín* careció de ese elemento localista, al no integrar elementos de Puno en sus poemas, referencias y publicidad. El *Boletín* figuró a Puno como el centro de una rica zona cultura altoandina de Tiahuanaco, que asumía una posición simbólica importante en el mapa imaginario de Indoamérica. En esto la revista fue consistente: por las estéticas que favoreció, por las colaboraciones que publicó y por las ideologías a las que adhirió, su internacionalismo fue decididamente continentalista. Entre 1926 y 1930, fue una revista latinoamericana de vanguardia.

El *Boletín Titikaka* no fue sólo el órgano difusor del grupo Orkopata. La revista fomentó la formación de nuevos artistas, escritores, xilografistas, cajistas, armadores de páginas, tipógrafos. En este sentido, fue ella misma un agente activo de una democratización que es inseparable del espíritu de apertura de las vanguardias y de la modernización de la prensa gráfica. Basándose en anécdotas, memorias y ojeadas retrospectivas, otros autores han privilegiado la sociabilidad alrededor de la revista, es decir, las reuniones o las tertulias que Churata congregaba en Orkopata. Mi trabajo contribuye a poner en primer plano la hechura o la producción concreta de la revista como un trabajo colectivo.

La revista tuvo estrategias editoriales claras para construir la figura del artista y el escritor indígena: ese fue un estandarte en la promoción de sus trabajos. Además de alentar el estudio del

quechua y el aymara, y de concebir ortografías y estéticas que integraban las lenguas indígenas a la poesía nueva, la revista se posicionó como el lugar de producción de intelectuales indígenas, y así fue reconocida por otras publicaciones coetáneas, particularmente *Amauta*. En el capítulo 3, analicé en detalle cómo, en esa figuración de intelectual indio, confluyen conflictivamente las auto-figuraciones de autor de los mismos artistas, las líneas editoriales del *Boletín* y las expectativas del campo intelectual indigenista peruano. Las biografías intelectuales de Mateo Jaika (el escritor aymara nuevo), Francisco Choquehuanca Ayulo (el ideólogo de la ortografía indoamericana) e Inocencio Mamani (el dramaturgo quechua), permiten entender con mayor sutileza ese proceso de producción estética y de construcciones de figuras de artistas e intelectuales. En el *Boletín Titikaka* convivieron intelectuales de diversa procedencia social y diversa formación, pero la producción misma de la revista fue decisiva en construir un sujeto intelectual indígena, diferenciándolo del intelectual indigenista mestizo o criollo, que se atribuía la representación estética y política de los indios. Este nuevo sujeto surge de la configuración misma de la revista, de su sistema de colaboradores, de los textos y xilografías que publicó y del lugar que asumió frente a otras revistas indigenistas y a otras revistas de vanguardia de los años veinte.

Mi estudio del *Boletín Titikaka* confirma la hipótesis central de Elizabeth Monasterios de que Orkopata funcionó efectivamente como un espacio que permitió superar el indigenismo de representación. Según Monasterios, Orkopata funcionó como una comunidad andina, un ayllu (Monasterios), y representó un punto de encuentro, es decir, un “tinkuy” (De Llano). Mi aporte en esta hipótesis ha sido relacionar dichas prácticas sociales y culturales andinas con el trabajo específico en la producción de la revista, presentar a los editores y colaboradores del *Boletín*

Titikaka dentro del contexto de la modernización de los medios gráficos y del fervor estético de las vanguardias.

En esta disertación privilegié la lectura de los códigos hemerográficos internos y externos, y una comparación estrictamente sincrónica con otras revistas latinoamericanas de vanguardia del mismo periodo. Este enfoque abre algunos interrogantes para pesquisas futuras, en mejores condiciones para la investigación de archivo. En primer lugar, sería muy productivo consultar los diarios del Puno, sobre todo los que pertenecían a las tipográficas donde se imprimió el *Boletín Titikaka*, es decir, *El eco de Puno* y *Los Andes*. Esto permitiría analizar con mayor precisión los medios técnicos de los que dispusieron los editores al diseñar la revista y, también, nos daría una idea más rigurosa del estado de la prensa en Puno entre 1926 y 1930. En segundo lugar, la comparación del *Boletín* con la arequipeña *Chirapu* (1928) y la cuzqueña *Kuntur* (1927), revistas regionales de duración más breve, pueden ayudar a especificar la singularidad y la influencia que tuvo la publicación de Puno.⁵⁶

Las revistas latinoamericanas de vanguardia han tenido larga vida en la historia cultural de América Latina. Sylvia Saitta ha notado el legado continuo de *Martín Fierro* en la historia de la literatura argentina, que se convirtió en uno de sus “campos gravitacionales”, pronto después de su desaparición: las aventuras martinfierristas son recurrentes en la ficción argentina. La *Revista de Antropofagia* ha subsistido, sobre todo, en el “Manifiesto antropófago”, un texto clásico de los estudios literarios y culturales latinoamericanos. *Amauta* y la producción ensayística de Mariátegui siguen siendo hoy en día el faro para pensar las relaciones entre arte, cultura y política en muchos países de América Latina.

⁵⁶ Wilfredo Kapsoli sostiene que el *Boletín Titikaka* fue una influencia para el grupo Los Zurdos, quienes publicaron *Chirapu* en Arequipa en 1927 (252).

El legado del *Boletín Titikaka* ha tenido una historia con más interrupciones. Según los pocos rastros que dejó inmediatamente después de su último número, la labor de *Boletín* como agente de cultura vanguardista e indigenista pareció disiparse rápidamente. Solo Gamaliel Churata, en su obra magna, *El pez de oro*, hace un elogio retrospectivo del “español bárbaro” utilizado por el grupo Orkopata y lo compara con el castellano misturado de Guamán Poma: “se parece mucho al que empleamos los “vanguardistas” del Titikaka, por atrás de 1924 [...] El de Huaman y el nuestro fue un español en estado de romance” (Churata 16). Churata ve el legado del *Boletín* en la lengua poética, que permite trazar una línea entre su trabajo como director de la revista y su trabajo vanguardista en *El pez de oro*.

Aparentemente, después de su cierre, la revista pasó al olvido y no hay prácticamente alusiones a ella en los años siguientes a su desaparición y al exilio boliviano de Churata. Con la muerte de José Carlos Mariátegui, el fin de la revista *Amauta* y la irrupción del régimen represivo de Sánchez Cerro, los fervorosos años veinte llegaban a su fin. Como dice Tamayo Herrera:

la coyuntura favorable para el clímax del indigenismo había pasado ya. Con la caída de Leguía y con la instauración del primer gobierno de Sánchez Cerro empezó una ola de represión contra todos quienes tuvieran algún matiz izquierdista. El cambio de régimen resultó nefasto para el indigenismo, y por el alejamiento de sus miembros o por persecuciones de tipo político tuvieron que emigrar de Puno o hundirse en el silencio los integrantes del Grupo. Churata en 1932 fue separado del cargo de Director de la Biblioteca Municipal de Puno, su modesta casa y su importante biblioteca personal fueron saqueadas por la policía y él mismo tuvo que autoexiliarse a Bolivia en abril-mayo de 1932. La hora cenital de Ork’opata había pasado para siempre. (268)

Sin embargo, como ocurrió con Guamán Poma, suele haber largos diferimientos en el legado de textos subalternos. El *Boletín Titikaka* reaparece en ediciones facsimilares y estudios críticos a fines del siglo XX. Esto tiene que ver con múltiples factores: los nuevos debates sobre indigenismo inspirados por los estudios postcoloniales, los estudios de archivo de prensa periódica, la constante fascinación con las vanguardias. En este estudio he intentado demostrar cómo el grupo Orkopata hizo del *Boletín* un proyecto y una obra de vanguardia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ágreda, Javier. “Indigenismo y vanguardismo: Retorna el *Boletín Titikaka*”. Peru Libertario, 15 noviembre 2019, perulibertario.wordpress.com/2019/11/15/pdf-los-34-numeros-del-boletin-titikaka-1926-1930/
- Aguilar Mora, Jorge. “*Amauta* o vanguardia”. Saúl Sosnowski, editor, *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 217- 248.
- Amauta* (Lima). *Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz*, https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/812949153/0/LOG_0000/.
- Andrade, Gênese. “Klaxon, uma revista gritante”. *Revistas do Modernismo. 1922-1929*, editado por Pedro Puntoni y Samuel Titán Jr, São Paulo, Imprensa Oficial, 2015, pp. 11-36.
- Artundo, Patricia M. “Acerca de un modelo de intervención pública vanguardista: Prisma. Revista mural”. *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, et al., Estudios de Lingüística y literatura, vol. 71, Colegio De México, 2018, pp. 1-15.
- . “Las revistas como objeto de estudio”. *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, editado por María Inéz Saavedra y Patricia M. Artundo, Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 11-23.
- . “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. IX Congreso Argentino de Hispanistas 27 al 30 de abril de 2010 La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario, Asociación Argentina de Hispanistas, 2010, pp. 1-15.

Autry Saavedra, Evelyn. “Magda Portal: procesos de modernización, vanguardismo y compromiso”.

Entre Caníbales: Revista de Literatura, vol. 2, no. 9, 2018, pp. 29-48.

Ayala, José Luis, editor. *Innata vocación del escritor Gamaliel Churata*. Pakarina Ediciones 2017.

Basadre, Jorge. Prólogo. *El poema de los cinco sentidos*, by Carlos Alberto González Marín, Lima, Editorial Minerva, 1927, pp. 9-18.

Beigel, Fernanda. *El itinerario y la brújula: El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires, Biblos, 2003.

---. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana teoría social* vol. 20, 2003, pp. 105-116.

Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975.

Bernal Salgado, José Luis. “Las vanguardias regionalistas: una aproximación”. *Vanguardias literarias en Córdoba (1914-1936)*, editado por María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas, Córdoba, Diputación Provincial y Universidad de Córdoba, 2010, pp. 175-186.

Boletín Titikaka y Titikaka [Puno]. Edición facsimilar con prólogo de Luis Veres Cortés, Puno, Universidad Nacional del Altiplano, 2015.

Boletín Titikaka [Lima]. Edición facsimilar con prólogo de Dante Callo Cuno, Universidad Nacional San Agustín, 2004.

Boletín Titikaka. Edición facsimilar de Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros, Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y Lluvia Editores, 2016.

“El «Boletín Titikaka» y la vanguardia indigenista en Puno a inicios del siglo XX”. Youtube, uploaded by Instituto Cervantes, 22 enero 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=a8gcDXVdnn8>).

Bosi, Alfredo. “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 19-31.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.

Brooker, Peter y Andrew Thacker. “General Introduction”. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Vol. I: Britain and Ireland (1880-1955)*. Editado por Peter Brooker y Andrew Thacker, Oxford UP, 2009, pp. 1-26.

Brooker, Peter, Sascha Bru, and Andrew Thacker, editores. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Vol. 3: Europe 1880-1940*. Oxford UP, 2013.

Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia: procedimientos de interpretación textual*. Latinoamericana Editores, 1985.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Theory and History of Literature Series 4, U of Minnesota P, 1984.

Castañón Guimarães, Júlio. “Verde, uma revista e arredores”. *Revistas do Modernismo 1922-1929*, editado por Pedro Puntoni y Samuel Titán Jr, São Paulo, Imprensa Oficial, 2015, pp. 11-14.

Carter, Boyd George. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. Vol. 5, Ediciones de Andrea, 1968.

Chueca, Luis Fernando, ed. *Poesía vanguardista peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2009.

Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. Edición de Helena Usandizaga, Madrid, Cátedra, 2012.

Coca Vargas, César. “Dispositivos de propaganda en el Boletín Titikaka”. *Letras* (Lima) vol. 91 núm. 134, 2020, pp. 48-73.

Collazos, Gabriel. *El proceso del gamonalismo*. Núm. 5, a supplement of the magazine *Amauta*, febrero de 1928.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Vol. 3, Centro de Estudios Literarios, 2003.

---. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* vol. 4, núms. 7/8, 1978, pp. 7-21.

---. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Universidad Central de Venezuela, 1982.

---. “La formación de la tradición literaria en el Perú”. Lima, Centro de estudios y publicaciones, 1989.

---. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista iberoamericana*, vol. 62, núm. 176, 1996, pp. 837-844.

---. “*Piedra de sangre hirviendo: los múltiples retos de la modernización heterogénea*”, *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Nuevo Horizonte, 1994, pp. 133-196.

Cornejo Polar, Jorge. “Notas sobre indigenismo y vanguardia en el Perú”. *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Cornejo Polar, 2003, pp. 205-230.

Cossio, Jose Gabriel. *Libros y revistas*, no. 16, a supplement of the magazine *Amauta*, abril de 1928.

Dancourt, Carlos. “La ideología regionalista en la revista peruana *La Sierra* (1927-1930)”. *América. Cahiers du CRICCAL* 4.1 (1990): 285-295.

- Degiovanni, Fernando. *Vernacular Latin Americanisms: War, the market, and the making of a discipline*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- De la Cadena, Marisol. “El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú”. *Socialismo y participación* vol. 83, 1998, pp. 85-109.
- De Llano, Aymará. “Boletín Titikaka. Vanguardismo a 3800 metros de altura”. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 16, núm.18. 2007, pp. 139-151.
- . “Tinkuy en el Boletín Titikaka”. *Zama*, vol. 8, 2016: pp. 75-83.
- Deustua, José, y José Luis Rénique. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1984.
- Domínguez, Nicanor. *Aproximaciones a la Historia de Puno y del Altiplano*. Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, 2017.
- Durston, Alan. “Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920)”. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, Vol. 11.3, 2014: 218-247.
- Ehrlicher, Hanno. “From printed periodical publications to digital objects: epistemological problems dealing with a multimodal object of research”. *Revisitas culturales 2.0*, 15 August 2020, www.revistas-culturales.de/en/buchseite/hanno-ehrlicher-printed-periodical-publications-digital-objects-epistemological-problems.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Editorial Mantaro, 1994.
- Espezúa Salmón, Dorian. “Vanguardismo andino en el Boletín Titikaka (1926-1930)”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 18, 2007: 219-245.
- Fernández-Cozman, Camilo Rubén. “Magda Portal, el rol de la mujer y la poesía vanguardista de compromiso político en el Per siglo XX”. *RÉTOR* vol. 9, núm.2, 2019, pp. 129-138.

Flechas. Revista Quincenal de Letras. Órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú, Lima, 1924.

Flores Galindo, Alberto. “Los intelectuales y el problema nacional” *7 ensayos. 50 años de Historia*. Lima, Horizonte, 1980, pp. 60-64.

Forster, Merlin H. “Latin American Vanguardismo: chronology and terminology”. *Tradition and renewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*, U of Illinois P, 1975, pp. 12-50.

“Gamaliel Churata (Arturo Peralta) - CELAP Puno”. Youtube, uploaded by Vicente Ytusaca, 1 noviembre 2017, www.youtube.com/watch?v=U1BKCDdXAHc.

García, José Uriel. *El nuevo indio*. Vol. 46. Editorial Universo, 1973.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Debolsillo, 2012.

González Fernández, Guissela. *El dolor americano: literatura y periodismo en Gamiel Churata*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.

González Vigil, Ricardo. “Surrealismo y cultura andina: la opción de Gamaliel Churata”. *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina. Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*, 1992, pp. 111-29.

Guardia, Sara Beatriz (comp.). *Mujeres de Amauta*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2014.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. “¿A dónde va Indoamérica?” *Biblioteca América XV*. Santiago, Ercilla, 1935.

Higashi, Alejandro. “Proa (1924-1926), Edición facsimilar. Estudio preliminar e índices de Rose Corral y Anthony Stanton”. Reseña en *Signos Literarios*, vol. 11, núm. 21, 2015), pp. 146-154.

- Higgins, James. *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Vol. 10. Editorial Horizonte, 1994.
- Huamán Peñaloza, Domingo. *El teatro de Inocencio Mamani*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1989.
- Iglesias, Paulina. “Vanguardias en Córdoba (2014). El caso de la revista Clarín (1926-1927)”. *Clarín. Revista de crítica y cultura*, edición facsimilar, editada por Diego García, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2014, pp. 59-64.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. London, Verso, 1998.
- Kapsoli, Wilfredo. “Chirapu (1928): Literatura y política en el Perú”. *América. Cahiers du CRICCAL* 4.1 (1990): 251-259.
- Lauer, Mirko. “La poesía vanguardista en el Perú”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 8, núm.15, 1982, pp. 77-86.
- Leibner, Gerardo. “Indigenismo, autoridad intelectual y jerarquías sociales: dos reportajes a un indio en Amauta”. *Histórica* vol. 27, núm.2, 2003, pp. 467-483.
- Liendo, Javier García. *El intelectual y la cultura de masas: Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. Vol. 68. Purdue UP, 2017.
- López Lenci, Yazmín, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*, Lima, Editorial Horizonte, 1999.
- López Núñez, César Augusto “Tres cuestiones sobre el *Boletín Titikaka*. *El hablador*, no. 23, www.elhablador.com/articulos23_lopez.html.

- Louis, Annick “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”. *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral et al., Estudios de Lingüística y literatura, vol. 71, Colegio De México, 2018, pp. 27-53.
- . “Las revistas literarias como objeto de estudio”. *Almacenes de un tiempo en fuga*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka, Aachen, Shaker Verlag, 2014, pp. 31-58.
- Lucero, Nicolás “Las cartas del *Boletín Titikaka*”. Ponencia leída en el 2017, mimeo.
- Mamani Macedo, Mauro. “El Boletín Titikaka: Tinkuy e irradiación cultural”. En *Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y Lluvia Editores, 2016, pp. vii-xvii.
- Mangone, Carlos y Warley Jorge, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1992.
- Manzoni, Celina. “Las formas de lo nuevo en el ensayo: Revista de Avance y Amauta”. *Revista Iberoamericana, Revistas literarias / culturales latinoamericanas del siglo XX*, vol. LXX, núm. 208-209, 2004, pp. 735-748.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979.
- . *El Alma matinal: y otras estaciones del hombre de hoy*. Empresa Editora Amauta, 1964.
- . *Amauta Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. Edición en facsímil, Lima, Editora Amauta, 1976.

- . *Correspondencia 1915-1930*. Tomo 1 de las *Obras completas*, edición de Antonio Melis, Lima, Biblioteca Amauta, 1984.
- Martín Fierro* (1924-1927). Edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Martínez, José Luis. “Las revistas literarias de Hispanoamérica”. *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 4, núm. 1, 1990, pp. 13-20.
- Monasterios, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015.
- . “Gamaliel Churata: ese ‘bárbaro’ de la cultura latinoamericana”. Texto leído en el Congreso de LASA 2013-Washington, panel dedicado a Gamaliel Churata.
- Moraña, Mabel. *Churata postcolonial*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2015.
- Müller-Bergh, Klaus. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. *Revista iberoamericana*, vol. 48, núm. 118, 1982, pp. 149-176.
- Núñez, Estuardo. Prólogo. *Narradores del Orkopata*. Universidad Nacional del Altiplano, 2013, pp. 100-111.
- Osorio, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. *Revista iberoamericana*, vol. 47, no. 114, 1981, pp. 227-254.
- . *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Vol. 132, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.

- Pakkasvirta, Jussi. *¿Un continente, una nación?: Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú, 1919-1930*. Universidad de Costa Rica, 1997.
- Palau de Nemes, Graciela. “La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta”. *Revista iberoamericana*, vol. 46, no. 110, 1980, pp. 205-216.
- Pantigoso, Manuel. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Ricardo Palma (1999).
- Peixoto Quaresma, Maria Inácio. O movimento modernista verde e sua vertente antropofágica: uma análise da influência da antropofagia oswaldiana na produção literária do grupo Verde de Cataguases”. *Memento* vol. 4, núm. 1, Jan.-Jun. 2013, pp. 139-52.
- Peralta, Alejandro. *Ande*. Lima: El Virrey, 2001.
- Pineda Aragón, Pedro. «El Orkopata desconocido: Diego Kunurana». *Revista de Literatura Puz de Oro*. Puno, segundo tramo, año 5, núm. 13, II semestre 2006, pp. 3-5.
- Pini, Ivonne, y Jorge Ramírez Nieto. *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Pita, Alexandra. “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad”. *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, Aachen, Shaker Verlag, 2014, pp. 227-245.
- Pita, Alexandra y María del Carmen Grillo. “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”. *RELMECS*, vol. 5, núm. 1, 2015: 2-30.

- Pizarro, Ana. "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina". *Araucaria de Chile*, vol. 13, 1981, pp. 81-96.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Portal, Magda. "Una revista de cuatro nombres". *Hueso húmero* vol. 7. Mosca azul editores, 1979, pp. 101-104.
- Pound, Ezra. "Small Magazines". *The English Journal*, vol. 9, núm 9, 1930, pp. 689-702.
- Pratt, Mary Louise. "Criticism in the contact zone: Decentering community and nation". *Critical theory, cultural politics, and Latin American narrative*, 1993, pp. 83-102.
- Prisma. Revista Mural* (Buenos Aires). *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, www.ahira.com.ar/revistas/prisma/.
- Proa* (Buenos Aires) Edición facsimilar, Ediciones Biblioteca Nacional – Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2012.
- Pulido Hérreaez, Begoña. *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Puntoni, Pedro y Samuel Titan Jr., editores. *A Revista [Bello Horizonte]*. Edición facsimilar, São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.
- . *Klaxon. Mensário de arte moderna*. (São Paulo). Edición facsimilar, São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.
- . *Verde*. (Cataguases, Minas Gerais). Edición facsimilar, São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- . *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI, 1982.
- . *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1998.

- Rama, Angel, and John Charles Chasteen, translator. *The Lettered City*. Duke UP, 1996.
- Ramos Zambrano, Augusto. *Ezequiel Urviola y el indigenismo puneño*. Fondo editorial del Congreso de la República, 2016
- Reynoso, Christian. “*Boletín Titikaka*: dos errores de compaginación en sus facsimilares”. *La Casa del Corregidor*, enero 2018, casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Reynoso-T.php.
- . “Xilografías de Diego Kunurana: ¿propuesta pictórica del *Boletín Titikaka*?” *América Crítica*. Vol. 1, n° 2, diciembre 2017, p. 185-206.
- . “Del Grupo Orkopata a la Generación de Fin de Siglo. Tradición narrativa puneña”.
<http://literaturajovendepuno.blogspot.com/2007/11/tradicin-narrativa-punea.html>.
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel. “Guía del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)”. *Hueso húmero*, vol. 10, 1981, pp. 184-204.
- Richa, Ana Lúcia. *Uma vanguarda à moda de Cataguases*. Cataguases, Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.
- Rössler, Patrick. *The Bauhaus at the Newsstand: Die Neue Linie 1929-1943*. Bielefeld, Kerber Verlag, 2009.
- Sainz, Gustavo, et al. “¿Qué es y para qué sirve una revista literaria?” *Texto Crítico*, Vol. 20, 1981, 108- 113.
- Sáitta, Sylvia. “El periódico *Martín Fierro* como campo gravitacional”. *Orbis Tertius*, vol. 24, 2020, pp. X-X.
- Sánchez, Luis Alberto. “*Amauta*, su proyección y su circunstancia”. *Cuadernos Americanos 1*, enero-febrero 1977, pp. 142-149.

- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- . “Vanguardia y criollismo. Las aventuras de *Martín Fierro*”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a las vanguardias*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 127-171.
- . “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América. Cahiers du criccal*, vol.9, núm.1, 1992, pp. 9-16.
- Scholes, Robert, y Clifford Wulfman. *Modernism in the Magazines: An introduction*. Yale UP, 2010.
- Schwartz, Jorge. “Lenguajes utópicos, ‘Nwestra ortografía bangwardista’: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte”. *América Latina—palavra, literatura e cultura: Vanguarda e Modernidade*, vol. 3, 1995, pp. X-X.
- . *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Edición corregida y aumentada, Fondo de Cultura Económica, 2002, ---. “De lo estético a lo ideológico: Klaxon y Revista de Antropofagia”. *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- . “La vanguardia en América Latina: una estética comparada”. *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du Xe congrès de l’Association internationale de littérature comparée*, New York, vol. 3, 1982, pp. 12-16.
- . *Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016.

- Sosnowski, Saúl, editor. *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Tamayo Herrera, José. *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Ediciones Treintaitrés, 1982.
- Tarcus, Horacio. “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los 20”. *Revista Iberoamericana, Revistas literarias/Culturales latinoamericanas del siglo XX*, vol. LXX, núms. 208-209, 2004, pp. 749-772.
- Tauro, Alberto. *El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta*. Compañía de impresiones y publicidad, 1935.
- Terán, Oscar. “Amauta: vanguardia y revolución”. *Discutir Mariátegui*, Buenos Aires, Hilo rojo editores, 2017.
- . *Amauta y su influencia*. Vol. 19, Empresa Editora Amauta, 1980.
- Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (Lima 1926-27). Edición facsimilar, *Hueso número 7*, Oct-Dec. 1980.
- Unruh, Katherine Vickers. *The avant-garde in Peru: literary aesthetics and cultural nationalism*. Ph.D. dissertation, UMI, Dissertation Information Service, 1988.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*. Vol. 11, U of California P, 1994.
- Usandizaga, Helena. Introducción. *Boletín Titikaka*, edición facsimilar de Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y Lluvia Editores, 2016, pp. xix-xxiii.
- Valcárcel, Luis Eduardo. *Tempestad en los Andes*. Vol. 34, Editorial Universo, 1972.
- Vallejo, César. *Contra el secreto profesional*. Mosca azul, 1973.

- Vásquez, Emilio. "Churata y su obra". *Gamaliel Churata: Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, 1971, p. 442.
- Velázquez, Marcel. *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial (2009).
- Veres Cortés, Luis. *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina. El caso peruano*. Valencia: Universidad Cardenal Herrera, 2003.
- . "Literatura y política en la década de 1920: el *Boletín Titikaka* y la propaganda". *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, 2006, pp. 1709-1715.
- Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Fondo Editorial PUCP, 2000.
- Videla de Rivero, Gloria. "Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia 1920-1930". *Revista de Literaturas Modernas*, no. 42, 2011.
- Villanueva Ccahuana, Philarine Stefany. "Entre palabras, imágenes e indigenismos: estudio comparativo entre Amauta y Boletín Titikaka". *Letras (Lima)* vol. 89, núm. 129, 2018, pp. 154-171.
- Vilchis Cedillo, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda: travesía de un itinerante*. Universidad Nacional del Altiplano, 2013.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.
- Wise, David. "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 10, núm. 20, 1984, pp. 89-100.

---. "Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920". *Revista Iberoamericana*, vol. 49. 122, 1983, pp. 159-169.

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, IFEA/BCRP, 2002.

---. "Balance y exploración de la vanguardia y estudios vanguardistas peruanos". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 53, 2001, pp. 185-198.

---. "Editorial Titikaka, Puno (1926-1930). La producción editorial en el Perú". *Mitologías hoy*, vol. 21, 2020, pp. 45-58.