

**LA TEA: EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN DE LA POESÍA
PERUANA COMO RIZOMA**

**LA TEA: THE MODERNIZATION PROCESS OF PERUVIAN
POETRY AS A RHIZOME**

**LA TEA: O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA POESÍA
PERUANA COMO RIZOMA**

Sergio Luján Sandoval*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
ESANDINO-Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara
sergio.lujan@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-4612-4899

Recibido: 19/03/21
Aceptado: 30/06/21

* Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro del grupo de Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara (ESANDINO), colectivo de la misma casa de estudios dedicado a la investigación de las literaturas de los andes peruanos. También forma parte de la revista *Metáfora*, es colaborador de la Red Literaria Peruana y dirige la revista *Heterogénea*. En la actualidad, cursa una maestría con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Resumen

El presente artículo se ocupa de *La Tea*¹, revista puneña que se ubica entre los horizontes del modernismo y del inicio de las vanguardias literarias en el Perú, respectivamente. La hipótesis que intentamos demostrar es la siguiente: en *La Tea* existe una dinámica germinal rizomática que forma parte del proceso de modernización de la poesía peruana. En tal sentido, analizaremos las variaciones del discurso poético, pues sostenemos que estos textos transitan por el modernismo, el posmodernismo e, incluso, presentan visos de los códigos vanguardistas. Para ello, emplearemos el concepto de rizoma propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, el cual nos permitirá entender los desplazamientos, los desencuentros, los quiebres y el diálogo que estos periodos desarrollan.

Palabras claves: *La Tea*, Poesía peruana, Posmodernismo, Posmodernismo, Rizoma.

Abstract

The present article deals with *La Tea*, a magazine from Puno that was active between the horizon of modernism and the beginning of the literary avant-gardes. The hypothesis we try to prove is the following: in *La Tea* exists a germinal rhizomatic dynamic that takes part in the process of modernization of Peruvian poetry. For that matter, we are going to analyze the variations on the poetic discourse, since we hold that these texts move among modernism, postmodernism and, even, present some codes from the avant-garde movement. To this effect, we are going to apply the concept of rhizome proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, to understand the displacement, disagreement, breakage and the dialogue that these periods develop.

Keywords: *La Tea*, Peruvian poetry, Modernism, Postmodernism, Rhizome.

Resumo

O presente artigo dedica-se ao estudo de *La Tea*, revista de Puno que se localiza entre os horizontes do modernismo e do início das vanguardas literárias no Peru, respectivamente. A hipótese que tentamos demonstrar é a seguinte: em *La Tea* existe uma dinâmica germinal rizomática que faz parte do processo de modernização da poesia peruana. Nesse sentido, analisaremos as variações do discurso poético, pois sustentamos que estes textos transitam pelo modernismo, o pós-modernismo e, inclusive, apresentam visos dos códigos vanguardistas. Para isso, utilizaremos o conceito do rizoma proposto por Gilles Deleuze e Félix

Guattari, o qual nos permitirá compreender os deslizamentos, os desencontros, os quebres e o diálogo que estes períodos desenvolvem.

Palavras-chaves: *La Tea*, Poesía peruana, Modernismo, Pós-modernismo, Rizoma.

Introducción

Un rasgo común que vertebra a los primeros decenios del siglo xx es la formación de diferentes círculos, grupos o colectivos literarios y artísticos que surgieron en provincias, esto es, en los márgenes de Lima en tanto ciudad hegemónica. Tal es el caso, por ejemplo, de la Bohemia de Trujillo², los grupos Anunciación³ y Aquelarre⁴ en Arequipa, de la Bohemia Andina⁵ en Puno o del grupo Resurgimiento⁶ en Cusco, solo por mencionar algunos casos. Otro rasgo importante es la naturaleza de las publicaciones en su calidad de dispositivos y plataformas que articularon al grupo alrededor de un periódico o una revista que, las más de las veces, sintonizaba con los códigos literarios y problemáticas sociales de la época. Por ello, cabría preguntarnos, ¿qué supone la adhesión de *La Tea* al modernismo y al posmodernismo?

Para ensayar una respuesta, esbozamos tres líneas directrices: 1) que el modernismo se entroniza como el símbolo de la autonomía hispanoamericana en tanto movimiento propio, particular y original, lo cual brinda cuotas de novedad, ruptura y, desde luego, permite remozar la tradición precedente; 2) que la asunción de una postura que comulga con los presupuestos de dicha corriente literaria llevará, a gran parte de estas agrupaciones, a concebirla como un espacio de ejercicio, de exploración o de tránsito; y 3) insistir en que modernismo y posmodernismo presentan barreras porosas e inestables que ponen en entredicho la aproximación lineal e historicista de estos periodos artísticos, y ello nos conduce a asumir una lectura desde lo radial, lo rizomático y lo múltiple.

La Tea y su recepción crítica

Los acercamientos a *La Tea* han sido tangenciales. Por tal motivo, afirmamos que no existe un estudio detenido ni en conjunto de todos los números publicados, así como tampoco de las producciones (léase textos) que alberga en sus páginas. Además, casi el grueso de la crítica ha caído en el lugar común de que esta revista literaria no es sino un anticipo de lo que más adelante sería el *Boletín Titikaka* (1926-1930). Pese a que dicha aseveración es cierta, existen otros aspectos de *La Tea* que merecen explorarse a fin de dar cuenta de su condición por momentos conflictiva entre lo que quiere decir y cómo encamina dicho discurso. Por ello, repasaremos los estudios que se han referido a ella con el objetivo de perfilar el apartado donde analizaremos algunos poemas.

Una de las primeras aproximaciones es la de Cáceres Monroy (1973), quien afirma que “LA TEA fue una tribuna beligerante, rivalizó con “ONDINA” y se publicaron de ella trece números (1913-1920) en los que presenta el panorama postmodernista, la realización de los ideales de renovación estética” (p. 47). Cabe poner de relieve, además, que Cáceres menciona algunos autores que colaboran en la revista, aunque del fragmento citado solo advertimos la existencia de una revista llamada *Ondina*⁷, que la publicación de *La Tea* alcanzó trece números y, por último, la filiación artística con que esta simpatizaba. Sin embargo, no ofrece ningún ejemplo para que el lector corrobore tal juicio e, incluso, hay una errata en el rango en que se publica este portavoz del grupo Bohemia Andina, ya que el primer número aparece el 28 de julio de 1917, y no en 1913, como asevera Cáceres Monroy. Por último, surge una interrogante: ¿qué tipo de renovación estética se ejerció desde *La Tea*?

Augusto Tamayo Herrera (1982), por su parte, dice que *La Tea* “fue publicada bajo la dirección de Arturo Peralta, a partir de julio-agosto de 1917, y de la cual salieron 12 números [...] se editaban 200 ejemplares que se vendían a 10 centavos” (p. 255,

énfasis nuestro); asimismo, nos proporciona datos sobre el origen del nombre que también figura en el número 9 de *La Tea*⁸. De igual manera, agrega cuál era su orientación: “No era ciertamente como a veces se ha dicho un órgano interesado en la suerte de las masas indígenas. Tenía un espíritu marcadamente elitista [...] sus redactores son adeptos del modernismo, del parnasianismo, del arte por el arte” (p. 255). En primer lugar, entonces, encontramos un desacuerdo respecto de los números publicados: ¿fueron doce o trece?; y, en segundo lugar —y es lo que más llama la atención—, el autor tampoco brinda pasajes concretos que refuercen las características de los textos que dicha revista contiene en sus páginas. A pesar de ello, la afirmación resulta más fiel que la de Cáceres Monroy de acuerdo con la revisión realizada.

Años después, Dante Callo Cuno (1988) realiza uno de los trabajos más interesantes sobre *La Tea* en el segundo capítulo de su tesis de bachillerato⁹. A partir de lo expuesto por el autor, destacamos tres aspectos: uno, que “se editaron sólo [sic] trece números en forma ininterrumpida. El último se publicó el 22 de febrero de 1920” (p. 22); dos, es el único que no solo advierte una impronta romántica y modernista en *La Tea*, sino que lo ratifica con breves ejemplos¹⁰; y, tres, el haber enfatizado en el carácter renovador y contestatario de la revista tras el rechazo “a la Iglesia Católica [...] [y] los proyectos de educación indígena que promovió el catolicismo en Puno” (p. 52). En ese sentido, la investigación de Callo resulta imprescindible por la información que facilita a quien se aproxime a un estudio de esta revista.

Siguiendo la línea temporal, René Calcín (1999) escribe que “El primer número de *La Tea*, se preparó para el 28 de julio de 1917 [...] el número 12, se editó el 23 de diciembre de 1919; y, el último número, el 13, se publicó en 1920” (pp. 55-56, énfasis nuestro). Una vez más, encontramos lo concerniente al total de números publicados durante el periodo en que dicha revista estuvo activa. Por otro lado, en la crítica que corresponde al siglo xx se insiste en el punto de los número publicados; así, Helena

Usandizaga (2012) recalca lo siguiente: “órgano del grupo Bohemia Andina, bajo la dirección del propio Arturo Peralta [...]. *En total aparecen 12 números, el último en 1920*” (p. 29, énfasis nuestro). No obstante, sostenemos que Usandizaga se equivoca cuando dice que el número doce de la revista salió en 1920, lo cual es imposible, pues la fecha que figura originalmente en la decimosegunda portada reza lo siguiente: 23 de noviembre de 1919.

Para Arturo Vilchis Cedillo (2013), en *La Tea* “no hay una relación con los fenómenos sociales, con las rebeliones indígenas, esto se debe principalmente por el contenido de la revista, ser un órgano fundamentalmente literario y estético, su contenido político es casi nulo” (p. 47). Esta afirmación resulta afin a la de Tamayo (1982) en el sentido de que la lógica del arte por el arte estuvo muchas veces —por no decir casi siempre— desgajada de la representación de las distintas problemáticas de índole social en los textos. A su vez, el breve acercamiento de Vilchis se realiza mediante algunos ejemplos a manera de notas que han sido extraídos de los números originales de la revista. En ese sentido, en la nota 65, citando a Dante Callo Cuno (1988), menciona que el último número de la revista salió “el 22 de febrero de 1920” (p. 175).

El investigador Henry Esteba (2013), retomando este último aspecto, precisa el mes y el año exactos: “El *número trece* se publicó en *enero de 1920*” (p. 123, énfasis nuestro). Por otro lado, Marco Thomas Bosshard (2014), aludiendo a Gamaliel Churata, dice que “En 1917 [...] funda con su hermano menor Alejandro la revista *La Tea*, que *aparece hasta fines de 1919*” (p. 31, énfasis nuestro). A su vez, Elizabeth Monasterios (2015) señala que de *La Tea* se “llegó a publicar *doce números* entre 1917 y 1920” (p. 97, énfasis nuestro), aunque la fecha es errada, pues el número doce salió en 1919. Tal como se observa, el problema se mantiene y los investigadores se dividen en dos grupos: mientras unos aseveran que se publicaron doce números publicados entre 1917-1919; otros arguyen que fueron trece entre 1917-

1920. Sin embargo, ninguno brinda una fecha que refuerce la postura que defiende, salvo Callo (1988), Esteba (2013) y Vilchis (2013). La situación incluso se torna incierta, ya que estos dos últimos no coinciden en el mes del número trece.

Desde otra línea, Augusto Ramos Zambrano (2016) sostiene que “el interés [de la revista] preferente era la literatura, no estamos solo ante un ‘arte puro’, ya que *se percibe un marcado interés por los temas sociales*” (p. 76, énfasis nuestro). No compartimos la idea de Ramos, pero la hemos insertado toda vez que es necesario contrastar dicho comentario con los poemas seleccionados, pues nos permitirán evidenciar que aquel “marcado interés” no tiene un asidero concreto en *La Tea*. Por último, Begoña Pulido Herráez (2017) argumenta que *La Tea* fue “el órgano de difusión de Bohemia Andina, que es considerada también un antecedente del *Boletín Titikaka*” (p. 65); además, con respecto a los números publicados, concuerda con la fecha que brinda Vilchis sobre el número trece: febrero de 1920.

En síntesis, tomando en cuenta los distintos juicios sobre *La Tea*, cabe mencionar lo siguiente: 1) existe un descuerdo sobre si fueron doce o trece los números publicados, así como también una disyuntiva entre la presencia o no de componentes que dialogasen con los problemas sociales del momento; 2) no hay estudios rigurosos, sino comentarios aislados que, muchas veces, aportan poco a la realización de un estudio más profundo; 3) los acercamientos a *La Tea* se han ejecutado, directa o indirectamente, a través de investigaciones que tienen como eje a Gamaliel Churata antes que estudiar a la revista como un soporte material, orgánico y autónomo dentro de su campo literario y atendiendo a su lógica interna. En este orden de ideas, advertimos un vacío respecto del periodo previo de uno de los colectivos más descollantes de las vanguardias andinas: el Grupo Orkopata. Ahora bien, ¿por qué se ha tomado tan a la ligera a esta revista que antecede a la consolidación de la poesía vanguardista puneña? Consideramos que esto puede deberse ante la ausencia de una edición facsimilar de *La Tea* o al hecho

de concebir a las vanguardias solamente como un fenómeno de ruptura antes que como un proceso que venía gestándose desde las canteras modernistas y posmodernistas. Sin el estudio de estos periodos, resulta limitada la comprensión de los primeros poemarios de los orkopatas.

La Tea: breve aproximación

La Tea se publicó en Puno el 28 de julio de 1917, su circulación llegó a doce números¹¹ y estuvo dirigida inicialmente por Arturo Peralta¹². El motivo de su nombre, como se precisó, tiene que ver con una revista homónima estudiantil y de carácter combativo en Arequipa; pero también se puede agregar que responde a este símbolo luminoso como una metáfora del faro-guía que irrumpe e intenta rebatir a la tradición puneña conservadora representada en la figura de Gustavo Manrique, director de la revista *Ondina* y de *El Siglo*. De acuerdo con Velásquez (s/f), aquella revista marginaba a los nuevos escritores que surgían en el ámbito puneño, motivo por el que un grupo de jóvenes decide articularse alrededor de un nuevo cenáculo cuyo vocero hemerográfico sería *La Tea*. Esta última, a pesar del carácter rupturista que se anunciaba en una suerte de editorial en su primer número¹³, tensionaba no solo con el subtítulo que acompañaba a la revista (“Para el cenáculo de los elegidos”), sino también con buena parte de su contenido. No obstante, se percibe un viraje en los últimos números en cuanto a las temáticas expuestas, situación que respondería al viaje realizado por Arturo Peralta primero a Bolivia y luego a Argentina. Entre algunos de los escritores que figuran en sus páginas tenemos a Alejandro Peralta, Aurelio Martínez, Gamaliel Churata, Alcides Spelucín, Federico More, Víctor Villar, Emilio Armaza, Alberto Hidalgo, Abraham Valdelomar, Isaac Iturry, entre otros.

En segundo lugar, otro elemento que no debe pasar desapercibido es la distribución interna (léase diagramación) de la revista. Así, en *La Tea* se prescinde de la impresión a color y el

espacio disponible es aprovechado gracias a la división en dos columnas que dosifican la información; tampoco se anuncian productos ni mucho menos se utiliza el mecanismo editorial de la publicidad para asegurar la aparición de los siguientes números, situación que daría luces de un autofinanciamiento y de los intereses casi siempre replegados a la esfera artística. Sobre esto, cabe poner de relieve la proliferación de dispositivos de naturaleza arquitectónica en los que se encuadran los poemas de diversos autores; esto, desde luego, sintoniza con las ideas de simetría, de perfección y de estructuras estéticas repujadas que dialogan con una de las vertientes del modernismo aún en boga (ver figura 1).

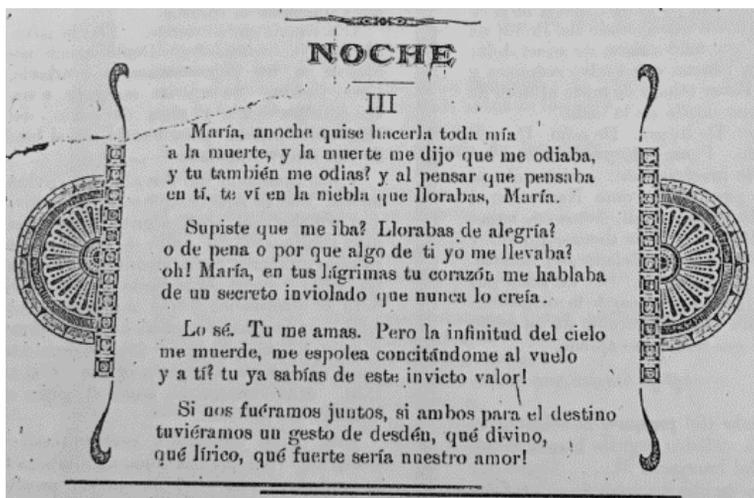


Figura 1. Poema “Noche” y detalles laterales

En tercer lugar, tras una revisión y lectura del contenido publicado en *La Tea*, se advierte la preponderancia del material poético en desmedro de la narrativa, de las crónicas y de las reseñas que aparecen eventualmente. Llegado a este punto, no hay que perder de vista los distintos fenómenos sociales que se desenvolvían en aquella época y que se traducen en movilizaciones o enfrentamientos entre los indígenas y los hacendados¹⁴,

aspecto que *La Tea* no pone de manifiesto. Esto se observa en el poema “Noche”, por ejemplo, donde el discurso del sujeto ficcional se halla atravesado por los códigos no solamente modernistas —soneto de versos endecasílabos y rima consonante—, sino también románticos a raíz de la situación disfórica del locutor a causa de la partida del ser amado. Todo ello lo sume en una atmósfera luctuosa (la noche, la muerte, las lágrimas, las mordeduras y las espoleaduras). Cabría preguntarnos, ¿en dónde están asimiladas las causas indígenas?

Por último, resultan cruciales los vínculos que *La Tea* irá estableciendo con otros *locus* y colectivos de la época. De esta manera, gracias a las reseñas y a los poemas que diversos autores publican en sus páginas, se puede afirmar la existencia de 1) nexos con ciudades como Arequipa (Hidalgo, Atahualpa Rodríguez, Belisario Calle o Aurelio Martínez), Trujillo (Alcides Spelucín) o Lima (Federico More, quien radicaba allí, y Abraham Valdelomar); y 2) el diálogo con la revista *Gesta Bárbara* publicada en Bolivia, lo cual se produce gracias al viaje emprendido por Gamaliel Churata a dicho país luego de la aparición del primer número de *La Tea*. En este orden, las redes que se van creando permiten poner en entredicho el concepto monolítico, tradicional y reduccionista que ha atravesado al modernismo y al posmodernismo; dicho de otra manera, lo que hacen estos circuitos artísticos es comportarse como espacios radiales, rizomáticos y siempre en continuo movimiento. Entonces, ¿se podría extrapolar dicha afirmación y hablar de un intento de modernización de la poesía en *La Tea*?

La modernización poética como rizoma en *La Tea*

En este último apartado, proponemos al modernismo poético como un fenómeno rizomático que permitirá sostener la existencia de un aliento modernizador de la poesía peruana en las páginas de *La Tea*. Para tal empresa, hemos seleccionado los siguiente textos: “Dúo de quenás”, de Víctor Villar; “Nocturno”,

de Emilio Armaza; “Eras tú, entonces...”, de Juan Cajal; “Amanecer”, de Alcides Spelucín y “Las chozas”, de Alejandro Peralta. La dinámica será explorar y detenernos en los presupuestos que particularizan a cada poema dentro del heterogéneo horizonte modernista. En ese sentido, estos poemas ponen en entredicho algunos códigos precedentes y plantean otros (léase nuevos) que simbolizarían un intento consciente de renovar y refrescar la tradición literaria.

Antes de exponer la noción de rizoma, conviene realizar una precisión crucial respecto del modernismo hispanoamericano, pues muchas veces se lo ha estudiado como si se tratara de un periodo lineal y orgánico en el panorama literario. Sin embargo, decidimos dejar de lado dicha postura y, más bien, dar cuenta de aquellos silencios, quiebres y flujos, así como de aquellas multiplicidades y conflictividades que lo acompañan y lo vertebran no solo en tanto fenómeno literario, sino también social, económico, cultural y político; o lo que también vendría a ser el saldo de sentido de esa “modernización desigual” (pp. 54-55) producida en los países hispanoamericanos, según Julio Ramos (2009). A su vez, otros autores que sostienen ideas similares sobre el modernismo y que nos ayudarán a tender puentes de diálogo con la categoría de rizoma son Fernando Burgos, Iván Schulman y Hervé Le Corre.

Fernando Burgos (1985), por ejemplo, concibe al modernismo como un lugar pletórico de vectores que se van ampliando y proliferando y que no se circunscribe únicamente a la parcela literaria o artística. Es más, cuando alude al intersticio poroso que se crea entre el modernismo y el posmodernismo, señala que se trata de un “espacio de intersección, de cruces significativos, de encuentros que son rebotes y remisiones, de negaciones que remontan la esencia misma de la modernidad” (p. 68). De este fragmento, interesa enfatizar dos aristas a propósito del modernismo: 1) su carácter poliédrico que supone pensarlo en función de las distintas modernidades literarias en Hispanoamérica y 2) su comportamiento radial —como tam-

bién lo sostendrá el autor— que implica cruces, encuentros, desencuentros, trasvasamientos; en suma, un constante dinamismo que inyecta de vitalidad a los diversos pliegues que van estructurando los múltiples rostros del modernismo.

Conectando con lo que propone Burgos, Iván Schulman (2002) coincide en resaltar la naturaleza plural del modernismo hispanoamericano. De esta manera, sus “manifestaciones son múltiples, heterológicas. Por consiguiente, el discurso crítico [...] necesita evadir la práctica tradicional de reducir el concepto a una serie de generalizaciones fundamentalmente esencialistas” (p. 10). Hervé Le Corre (2001), por su parte, aunque centrado en el posmodernismo, piensa a este último no tanto como un espacio que se encuentra separado del modernismo por una barrera infranqueable, sino, más bien, como un espacio heteróclito en el que no hay que perder de vista aquella conflictividad que va modelando a las prácticas literarias. De tal manera, cuando nos acercamos al modernismo-posmodernismo —e, incluso, a las vanguardias— supone necesariamente hablar de un gran bloque multidireccional articulado por conexiones, fricciones, recuperaciones, resemantizaciones, reactualizaciones, pero, sobre todo, por un cambio y una mutabilidad que no cesan.

En síntesis, rescatamos, por un lado, el abanico de posibilidades que abraza el modernismo hispanoamericano a partir de las distintas lógicas que modela a cada expresión artística (poesía, novela, cuento, crónica, ensayo, entre otros), pero también su condición polifacética y dinámica; y, por otro lado, criticamos un abordaje monolítico y reduccionista que no hace sino silenciar e invisibilizar aspectos que encierran una latente carga de significación. En este orden, ¿cómo podría relacionarse la noción de rizoma con el modernismo hispanoamericano?; es más, ¿cómo comprenderlo en la dinámica del discurso poético de *La Tea*? Frente a ello, cabe traer a colación que, para Deleuze y Guattari (2002), el rizoma debe entenderse como un dinámica múltiple, fragmentada, que se extiende y se conecta lateral y ramificadamente con otros rizomas que confrontan la

idea de lo estático, lo dicotómico o lo estrictamente parametrizado. Dicho a través de la metáfora vegetal en la que se apoyan los autores, se trataría de contrastar a la raíz que se inserta profunda y verticalmente frente al rizoma que desborda y se relaciona radialmente.

De tal modo, el rizoma se caracteriza por presentar “[principios] de conexión y heterogeneidad” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 13). Sumado a ello, ambos autores arguyen que:

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquélla de sus líneas, y según otras [...]. Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. (p. 15)

Tal como se observa, si bien un rizoma puede ser interrumpido, esto no conlleva a una anulación o castración de sus líneas directrices, sino, sobre todo, a la apertura, a la potencialidad y a la concreción de nuevas conexiones que el rizoma está en la capacidad de establecer con otros rizomas que se encuentran moviéndose en distintas direcciones. Por ello, no resulta extraño concebir a este proceso como un devenir dialéctico e intrincado. Adicionalmente, hay que poner de relieve que el rizoma se ramifica tanto en la instancia subterránea —siguiendo la metáfora de los bulbos y los tubérculos— como en su extensión superficial. Entonces, ¿cómo ir relacionando la idea de rizoma con el modernismo y el que se representa específicamente en *La Tea*? Para dar respuesta a esta doble inquietud, proponemos, de una parte, una lectura del modernismo hispanoamericano como un espacio rizomático de barreras porosas y zonas grises, de límites borrosos y de zonas intersticiales que inexorablemente se fracturan con el objeto de hacer conexión con estéticas inmediatas —el posmodernismo o las vanguardias, por ejemplo—, pero sin olvidar que asistimos a un proceso de cambio y continuidad.

De otra parte, sostenemos que el comportamiento rizomático tanto externo como interno del modernismo se despliega de la siguiente manera en *La Tea*: 1) lo externo tendría que ver con los nexos y circuitos que el grupo Bohemia Andina y su revista entablan con otros territorios culturales como Trujillo, Lima, Arequipa y Bolivia; esto es, Puno y *La Tea* como los ejes que disparan sus vectores en distintas direcciones; y 2) lo interno, en cambio, se relacionaría directamente con los mecanismos que operan en *La Tea* en función del discurso poético y pensando a la revista, sobre todo, bajo la imagen de un mapa —y no de un calco, volviendo a Deleuze y Guattari— que va recreando, remozando y modernizando parcialmente a la poesía peruana de inicios del siglo xx sin dejar de lado las disonancias, las conflictividades o los desencuentros. De tal modo, ¿cuáles son las variantes que nos ofrecen los poemas que aparecen en *La Tea*?

A partir de lo expuesto, es necesario dialogar con los textos seleccionados. El primer poema es “Dúo de quenás” de Víctor Villar y aparece en el número inicial de *La Tea* el 28 de julio de 1917. Leamos (ver figura 2):

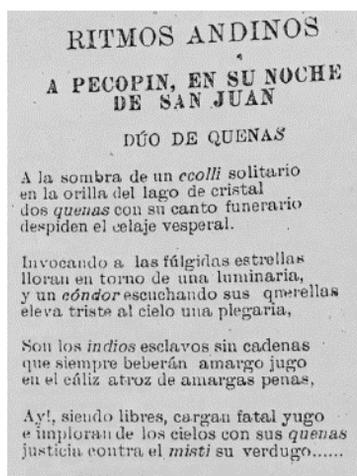


Figura 2. Poema “Dúo de quenás”

En primer lugar, se trata de un soneto de versos endecasílabos con rima consonante (ABAB / CDCD / EFE / FEF) que lo emparenta con la tradición modernista desde el plano formal. No obstante, si indagamos un poco más, reparamos en que el locutor no personaje (léase una voz impersonal) da cuenta de lo que está aconteciendo en un escenario signado por significantes que lo alejan de la ciudad y que lo insertan en una lógica ligada al campo y a la naturaleza. Por ejemplo, repárese en términos como “lago”, “celaje”, “estrellas” o “cóndor” toda vez que imprimen cierta cuota de particularidad en los límites del poema; sumado a ello, resulta sintomático el gesto deliberado de colocar términos provenientes del imaginario aymara o, en su defecto, del universo andino marcados con cursivas: “ccolli”, “quenas”, “cóndor”, “indios” y “misti”. ¿Cuál es el saldo de sentido de este poema que se nos presenta como un soneto, pero que en verdad se encuentra permeado por una lógica adicional que potencia su significación?

Argumentamos que la aparición de vocablos del mundo andino desestructura los patrones clásicos impuestos por el modernismo y se instaura una nueva racionalidad que propone una visión de mundo distinta de los cánones hegemónicos. Otro elemento que debe subrayarse es la presencia de ribetes vitales que se le imprime a la quena (“dos quenas con *su canto* funerario [...] / *lloran* en torno de una luminaria”), pues esta es capaz de cantar (aludiendo al sonido que emiten) y de llorar; a su vez, se le otorga la facultad de rezar al cóndor (“eleva triste al cielo una plegaria”). Las acciones referidas, de alguna manera, permiten que el poema discurra por un ambiente preñado de disforia en la que un personaje colectivo —los indios— entra en tensión con la figura del misti-explotador. Esta situación escenifica la dialéctica del sujeto indígena que se debate entre el estado de opresión en que se encuentra y el deseo de reclamar su libertad. Si bien no existe una reivindicación ni mucho menos una agencia por parte de dichos personajes, el poema “Dúo de quenas” nos muestra un espacio que disloca lo hege-

mónico y en donde la situación malhadada del sujeto indígena es solamente descrita.

Dos poemas que transitan por una línea de cambio y que involucran otros elementos y registros son “Nocturno”, de Emilio Armaza y “Eras tú, entonces...”, de Juan Cajal¹⁵. Ambos fueron publicados en el tercer número de *La Tea* el 1 de enero de 1918. Veamos:

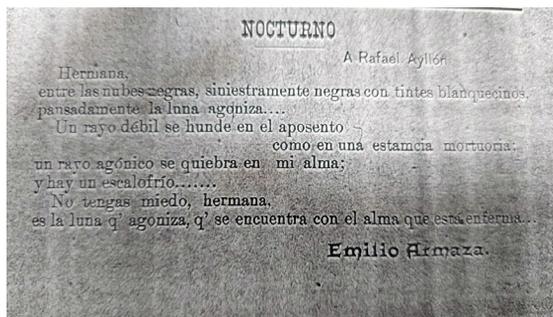


Figura 3. Poema “Nocturno”

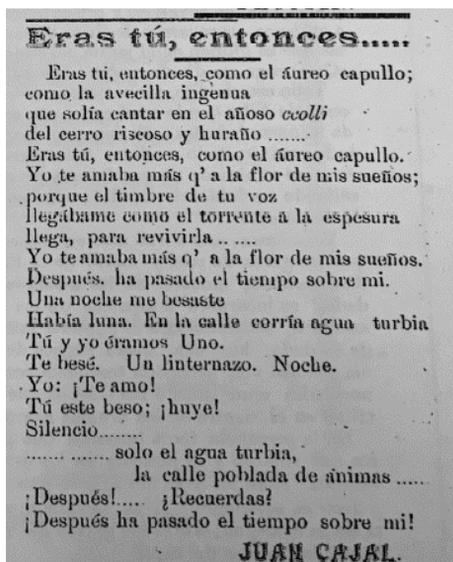


Figura 4. Poema “Eras tú, entonces...”

En el primer texto (ver figura 3), lo que llama la atención son dos aspectos que ponen en entredicho a los códigos modernistas: 1) la forma en la que están dispuestos los versos del poema al fracturar bruscamente la estructura tradicional y 2) un lenguaje escrito que se intenta coloquializar al acortar el relativo “que” en su variante de “q”. Por otro lado, el poema de Juan Cajal (ver figura 4) instaure un aspecto mucho más sutil e interesante. Pese a que también juega con la disposición versal y el acortamiento del relativo, sostenemos que esta novedad se halla en el verso quince (“Te besé. Un linternazo. Noche”). ¿Qué se puede extraer de esta secuencia de construcciones? Si observamos este verso desde una óptica clásica, es innegable que rompe con los esquemas y porta tres ideas de forma simultánea que nos remite a la libertad y espontaneidad del verso libre, toda vez que no solo se trata de una estructura flexible, sino también del riesgo que se corre en la propuesta de imágenes que se suceden unas a otras. Esta concomitancia del poema —incluso en su estructura global— evidencia una arista que se desgaja del modernismo y que se alinea más con los dispositivos cinematográficos y de velocidad, a los que apelarían con mayor asiduidad las vanguardias.

En esta línea argumental, ambos textos intentan dinamizar los versos al alterar sus posiciones “aseguradas” y “fijas” en el poema, lo cual permite que negocien un lugar distinto de significación al desarticular el soneto; esto se aprecia, de un lado, en el aspecto lingüístico al recortar las palabras buscando únicamente la fonética¹⁶ como una suerte de alteración que presta atención a las particularidades de otras lenguas, y, de otro lado, en la secuencia de imágenes simultáneas que propone Juan Cajal y que sería una técnica de montaje empleada en las vanguardias. En ese sentido, tanto “Nocturno” como “Eras tú, entonces...” son dos ejemplos donde el soneto se diluye para dar paso a nuevas formas estróficas —más libres, desde luego—; sin embargo, la temática aún arrastra visos románticos y modernistas. Esta situación, a manera de contrapunto, era

distinta en el poema de Víctor Villar a raíz de la presencia de vocablos que referían al mundo andino.

El siguiente poema es “Amanecer”, apareció en el cuarto número de *La Tea* el 28 de julio de 1918 y su autoría corresponde a Alcides Spelucín. Reparemos en las dinámicas que el texto propone (ver figura 5).

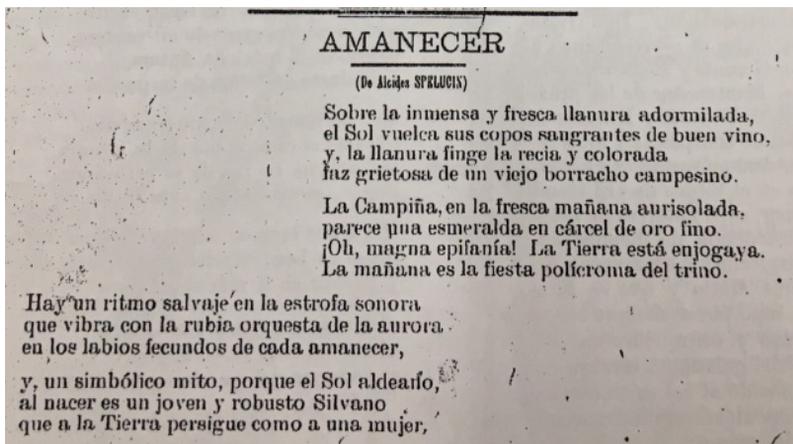


Figura 5. Poema “Amanecer”

Desde el aspecto formal, lo que destaca en este poema es la cuidada construcción de un soneto de versos alejandrinos con rima consonante (ABAB / ABAB / CCD / EED) y donde el hemistiquio divide al verso en dos bloques de siete sílabas, lo cual imprime cadencia y musicalidad. Asimismo, resalta cierto aliento sinestésico en el verso “La mañana es la fiesta polícroma del trino”, donde el trino puede percibirse (específicamente verse) como una multiplicidad de colores. En esa línea, mientras en las dos primeras estrofas se apela al sentido de la vista (“el Sol vuelca sus *copos sangrantes de buen vino*”, “*luz grietosa*”, “parece una *esmeralda*”, “¡Oh, magna *epifanía!*”); el tercero, por su parte, intensifica las percepciones auditivas con palabras que establecen una isotopía con respecto al sonido (“Hay un *ritmo salvaje* en la estrofa *sonora* / que *vibra* con la rubia *or-*

questa”), incluso esto se halla en la sinécdoque de los labios que podría reemplazar a la voz.

Si bien estas características reseñadas se condicen con “*una de las facetas del modernismo y no los únicos registros de su estilo*” (Schulman, 2002, p. 18, énfasis del autor), cabe traer a colación otros elementos que forman parte de este poema en tanto estructura múltiple. Por ejemplo, un aspecto que llama la atención es el espacio que el locutor construye: se trata del despunte de un amanecer en la campiña con la figura de un Sol cromático acompañado de un ligero barullo. Además, existe una ligera tensión en la construcción de los personajes que desfilan en dicho espacio poemático: de un lado, el Sol *aldeano* y la Tierra que se articulan en clave amorosa; y, de otro lado, el borracho campesino frente a Silvano, entidad tutelar de los campos en la mitología romana. Así, deviene interesante que estos dos últimos personajes compartan un mismo espacio ficcional toda vez que aquel campesino borracho va abriendo y fracturando el camino a nuevos sujetos y escenarios no tanto en contraposición sino como una apertura, como una línea de fuga del modernismo.

De esta manera, los versos alejandrinos del poema de Spelucín hacen las veces de depositarios que pueden ser llenados con diferentes cargas de sentido. Así como en el caso de Víctor Villar se reproducía una temática ligada al mundo del ande; en este otro, en cambio, existe una apelación a espacios más cotidianos (la campiña o la aldea) y a personajes particulares (el borracho campesino, el Sol aldeano) que no hacen más que quebrar la lógica de un modernismo “tradicional” para devenir rizoma y engancharlo con una línea distinta; es decir, con otro vector del propio modernismo a fin de continuar el constante flujo de interrupciones y conexiones. Por un camino similar destaca el poema “Las chozas” de Alejandro Peralta, publicado en el número once de *La Tea* el 28 de julio de 1919 (ver figura 6):

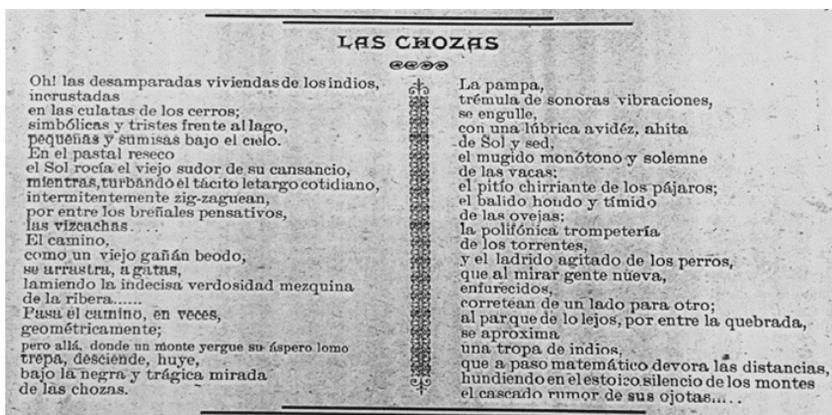


Figura 6. Poema “Las chozas”

En este texto se presenta nuevamente una temática vinculada con el mundo del ande, pero el tratamiento es distinto en comparación de “Dúo de quenás”. En todo caso, ¿de qué manera se representa esta diferencia? Sostenemos que se modela en base a tres aspectos: 1) la estructuración literaria (el verso); 2) el léxico (los grupos de palabras que el poeta escoge y dispone en el espacio ficcional) y 3) el despliegue de las estructuras figurativo-simbólicas (sobre todo en la predominancia de un pensar metafórico). Con respecto al primer punto, es interesante la heterogeneidad métrica: trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, entre otros, junto con la presencia mayoritaria de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos; es decir, una libertad en la métrica que fractura el cerco del soneto. Además, lo novedoso radica en el contenido de los versos: un endecasílabo (“el cascado rumor de sus ojotas”), un alejandrino (“pero allá, donde un monte yergue su áspero lomo”) en los que comprobamos que los versos de arte mayor funcionan de recipientes a tópicos, escenarios y personajes (humanos y no-humanos) emergentes. Esta situación permite traer a colación la idea del posmodernismo, ya que los temas apelan a espacios como la familia, el hogar, lo cotidiano, la provincia y rasgos de la oralidad.

En torno al léxico, se observa cierta reticencia tanto al empleo de términos sumamente rebuscados como a la profusión del adjetivo calificativo¹⁷. En “Las Chozas”, por el contrario, se utilizan giros coloquiales, locuciones adverbiales —a gatas, en veces, de un lado para el otro— u oraciones con un aliento inédito y disonante respecto de la imagen tradicional del modernismo: “el Sol rocía el viejo sudor”, “los caminos como un viejo gañán beodo” o “lamiendo la indecisa verdosidad mezquina”. Estas características ligadas al léxico y a la sintaxis ofrecen no solo un nuevo tratamiento de la temática, sino que muestran explícitamente la complejidad del modernismo literario como un lugar que propicia los cruces, el cambio y las interacciones entre distintos registros que son las otras caras del modernismo. Es más, en el léxico de “Las chozas” se nota la esencia plural, porque se trata de un poema compuesto por diferentes vectores, por diferentes elementos rizomáticos —léxico modernista, posmodernista y cercano al vanguardismo— que han encontrado conexiones; y que luego este nuevo rizoma tendrá que interrumpirse para abrir su camino y seguir dialogando.

Por último, en torno al despliegue de las estructuras figurativo-simbólicas, existe una recurrencia por la personificación (léase animismo). Esto se corrobora en las caracterizaciones a las chozas de los indios: “simbólicas y *tristes* frente al lago, / *pequeñas y sumisas* bajo el cielo,”; al Sol: “el Sol rocía su *viejo sudor* de su cansancio”; al camino: “El camino, / *como un viejo gañán beodo* / *se arrastra*, a gatas, / *lamiendo...*” y a la pampa: “La pampa [...] / *se engulle*”. En contraste con “Dúo de *quenas*”, las personificaciones que se emplean en “Las chozas” se desprenden de una carga y de una mirada exotistas; antes bien, se plantea una concepción distinta del mundo andino y se exploran nuevas estrategias que van resquebrajando las matrices del modernismo aproximándose al posmodernismo e, incluso, a las vanguardias aún de manera incipiente. Todos estos mecanismos siguiendo una lógica de imbricación antes que de cancelación. Por ello, “Las chozas” es uno de los poemas más

interesantes publicados en *La Tea*, ya que encierra una potencialidad de significación que no se agota con este breve análisis.

En síntesis, hemos puesto en evidencia que la poesía que figura en *La Tea* se va modelando hacia nuevos tópicos que exploran otras aristas del poliedro modernista, situación que irá convirtiendo a este último en un espacio residual que dará paso a otro emergente¹⁸ sin llegar a anularse y sí, más bien, a superponerse; es decir, ambos espacios no se desligan habida cuenta de que se trata de procesos que están constantemente en movimiento. Así las cosas, las distintas modalidades en que advertimos las variantes por las que la poesía peruana se va modernizando en *La Tea* serían: 1) mantener el soneto asumiendo variantes temáticas (lo provincial, la campiña y el sustrato andino); 2) la desestructuración de dicho formato en favor de la utilización de un verso más libre, flexible y elástico; y, por último, 3) la presencia de poemas con variantes en el verso (Armaza y Juan Cajal) y en el léxico (Alejandro Peralta), lo que implica el desarrollo de una conciencia sobre el lenguaje como elemento saboteador que intenta poner en jaque a la propia modernidad desde nuevos horizontes.

Conclusiones

A partir de lo expuesto, sostenemos, cuando menos tres grandes rasgos que vertebran a *La Tea*: 1) la naturaleza aún transicional —y de entidad-puente— de cara a lo que serían las vanguardias literarias en el Perú; 2) que la impronta modernista y posmodernista resulta gravitante para comprender el horizonte literario en que se encuentran los poemas que aparecen en sus páginas; y 3) poner énfasis en el *locus* desde el que se realizan estos intentos de modernizar la poesía peruana. En ese sentido, es necesario recalcar, a partir de los análisis, que el grupo Bohemia Andina tenía conocimiento de la tradición con la que fricciona, sobre todo en los últimos números de la revista; en otras palabras, toda esta dinámica supone una de las fases del

proceso de modernización de la poesía peruana que no podría llevarse a cabo sin el desarrollo previo de una “conciencia de la tradición”.

A su vez, aseveramos que *La Tea* ofrece un panorama variado y heterogéneo que sintoniza con la idea de lo radial en términos de Fernando Burgos, o de rizoma, según Deleuze y Guattari. Esto se corrobora tanto en la naturaleza multidireccional de los distintos poemas analizados como en los circuitos nacionales (Trujillo, Arequipa, Lima) y fuera de ellos (Bolivia), que tienen como protagonistas al grupo y a la revista. Así, urge un trabajo completo y riguroso a propósito de *La Tea*, debido a que nos brinda luces para ampliar y entender a un modernismo y posmodernismo rizomáticos que, posteriormente, se desarrollan, despliegan y conectan con las vanguardias. Por ello, resulta crucial la revisión de las revistas literarias de las primeras décadas del siglo pasado¹⁹, pero ya no como un apéndice o como un anexo de la trayectoria de sus fundadores, sino, más bien, estudiarlas de forma autónoma, dialógica y honesta: haciendo y siendo rizomas antes que raíces.

Notas

- 1 Agradezco al profesor Mauro Mamani Macedo por haberme facilitado las copias de los siguientes número de *La Tea*: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11 y 12. Por tal motivo, y dado a que no hemos podido consultar el ejemplar número 13, prescindimos de fijar una fecha de cierre; sin embargo, el rango que corresponde al material empleado es desde el 28 de julio de 1917 hasta el 23 de noviembre de 1919.
- 2 En un principio fue la Bohemia de Trujillo y bajo la mentoría de José Eulogio Garrido. Luego, en 1923, Antenor Orrego y Alcides Spelucín fundan el diario *El Norte* y toma el nombre homónimo. Sus miembros destacaron en varios campos artísticos: poesía (César Vallejo, Alcides Spelucín, Francisco Xandóval, Óscar Imaña), caricatura (Julio Esquerre, quien firmaba como Esquerriloff), ensayo y política (Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de La Torre), música (Carlos Valderrama) y pintura (Macedonio de la Torre).
- 3 El colectivo Anunciación se articuló en Arequipa. En él destacan, principalmente, Alberto Hidalgo a raíz de sus colaboraciones (Calcin, 1999), pero también otros escritores como Luis de la Jara, Miguel Ángel Urquieta, Alberto Guillén (Mamani, 2021).

- 4 El grupo Aquelarre, siguiendo a Calcín (1999) y Mamani (2021), estaba articulado por autores como Percy Gibson, Renato Morales de Rivera, Belisario Calle, César Atahualpa Rodríguez, entre otros.
- 5 La Bohemia Andina fue una agrupación articulada alrededor del puneño Emilio Romero. Sin embargo, luego sería Arturo Peralta (Gamaliel Churata) el fundador y director de la revista *La Tea*, vocera principal de dicha agrupación altiplánica. Algunos de sus miembros fueron, aparte de los ya mencionados, Alejandro Peralta, Aurelio Martínez, Emilio Armaza, Isaac Iturry, entre otros.
- 6 El grupo Resurgimiento estuvo a la cabeza de Luis E. Valcárcel. Entre los primeros movimientos y agrupaciones de inicios del siglo xx, es quizá uno de los más inclinados hacia un indigenismo que se desarrollaría, principalmente, en el periodo de las vanguardias.
- 7 Sobre *Ondina*, Henry Esteba (2013) indica que su publicación comenzó en 1899 bajo la dirección de Gustavo A. Manrique; asimismo, en sus páginas aparecieron “artículos referentes a ciencias, artes, letras, industria, deportes, modas y milicia” (p. 119). Entre otras publicaciones que forman el rostro de la prensa en Puno de fines de la segunda década del siglo xx, encontramos a *Revista de Puno*, *Ritmos Andinos*, *Puno Ilustrado*, *Figulina*, *Ariel*; y luego, de 1925 en adelante, las más destacadas son *Cirrus*, *Puno Lirico*, *El Momento* y el famoso *Boletín Titikaka*. Se puede encontrar más información sobre cada título en Esteba (2013, pp. 117-135).
- 8 “Por los años de 1907 a 1908 salió a la luz ‘La Tea’, en Arequipa. Fué [sic] el fruto de la huelga universitaria que echó por tierra la vieja i [sic] carcomida armazón del conservantismo católico” (*La Tea* 9, 1919, p. 1).
- 9 Agradezco encarecidamente al investigador Luis Apaza por la gentileza de haberme facilitado el segundo capítulo de la tesis de Dante Callo Cuno (1988) que corresponde a *La Tea*.
- 10 Mauro Mamani (2013) realiza un acercamiento breve cuando segmenta la poética de Gamaliel Churata en tres momentos —modernista, vanguardista y andino—; asimismo, señala algunas características del primer momento en textos publicados en *La Voz del Obrero*, *La Tea*, *Gesta Bárbara* y *Ariel*.
- 11 No tenemos conocimiento ni mucho menos hemos accedido al número trece que algunos investigadores como Callo (1988), Esteba (2013), Vilchis (2013) o Pulido (2017) mencionan en sus trabajos. Sin embargo, consultamos hasta el número doce que corresponde al 23 de noviembre de 1919.
- 12 Tras la aparición del primer número de *La Tea*, Churata emprende un viaje a Bolivia y a Argentina; no obstante, la dirección, a partir del segundo número, recaería en Alejandro Peralta y, posteriormente, en Aurelio Martínez.
- 13 Resulta sintomático destacar dos encabezados: 1) “LA TEA” y 2) “28 DE JULIO”. En el primero, se habla de la “revolución literaria” ejercida por Darío, pero también se alude a que “sosteníamos con calor las teorías de la

- Revolución; invocabamos [sic] los nombres de don Luis de Góngora, de Darío [sic], Marinetti, Alomar, Jiménez [sic], Lugones [...] [y] el nombre de Walt Whitman” (*La Tea* 1, 1917, p. 1). En el segundo encabezado, por su parte, refieren a que los poetas modernistas “no pertenecen a escuela alguna por que [sic] representan el *perenne sentimiento de emancipación y de constante renovamiento*” (*La Tea* 1, 1917, p. 1, énfasis nuestro).
- 14 Si bien es cierto que no se trata de un diario, el grupo Bohemia Andina contemplaba, en cierta medida, la reivindicación de los sujetos indígenas. Una muestra de ello se encuentra en la escenificación de “La noche de San Juan”, donde algunos de los miembros de *La Tea* participaron meses antes de que saliera publicado el primer número. Con respecto a este evento, consultar Vilchis (2013) y Ramos (2016).
- 15 Juan Cajal fue uno de los seudónimos que utilizó Arturo Peralta antes de autodenominarse como Gamaliel Churata. A su vez, Alberto Tauro del Pino (1993) afirma que Juan Cajal fue empleado por Churata tanto en *La Tea* (Puno) como en *El Tiempo* (Potosí).
- 16 Este aspecto no debe ser pasado por alto, sobre todo por las reformas lingüísticas que Francisco Chuquiwanka Ayulo propondrá más adelante en torno a la ortografía vanguardista. Dichas ideas serán desarrolladas y ampliadas en publicaciones como el *Boletín Titikaka*, *La Sierra* y, posteriormente, en *Chirapu*. La línea central de Chuquiwanka Ayulo se enfocaba en privilegiar el sonido de las palabras, esto es, traducir la escritura tal como se escuchaba.
- 17 Muy distinto es el poema “Oda al Titicaca”: “Nace el Sol entre un lírico cantar de pajarillos / canta el lago *enjoyado* de *miríficos* brillos...” (*La Tea* 2, 1917, p. 2, énfasis nuestro). Este texto se encuentra plagado de adjetivos calificativos esdrújulos que se alinean a una de las estéticas del modernismo.
- 18 La terminología de emergente y residual la tomamos del libro *Marxismo y literatura* (2000) de Raymond Williams para explicar procesos que, en realidad, no se cancelan ni anulan, sino que ciertos elementos, patrones, características, entre otros, siguen aflorando con mayor o menor intensidad.
- 19 Hace poco se publicó, bajo el sello editorial de la Universidad Ricardo Palma, una valiosa edición facsimilar de la revista arequipeña *Chirapu* (1928). El libro final *Chirapu. Edición facsimilar* (2021) se ha editado gracias al trabajo conjunto de Luis Apaza, Mauro Mamami y Alex Hurtado, quien viene estudiando dicha revista en la figura de Antero Peralta, así como las vanguardias de la zona surandina.

Referencias bibliográficas

- Bosshard, M. Th. (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Latinoamericana.
- Burgos, F. (1985). *La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*. Madrid: Orígenes.
- Cáceres Monroy, L. (1973). *Tres Representantes del Indigenismo en Puno*. (Tesis para optar el grado de Doctor en Letras-Castellano-Literatura). Universidad San Antonio Abad del Cusco. Facultad de Letras, Cusco.
- Calcín Anco, R. (1999). *Churata: profeta del ande*. Puno: Biblioteca Popular Transparencia.
- Callo Cuno, D. (1988). *Dos revistas de la vanguardia regional del Sur 1917-1930 (Análisis histórico-crítico)*. (Tesis para optar el grado de Bachiller en Literatura y Lingüística). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Facultad de Filosofía y Humanidades, Arequipa.
- Deleuze, G. & Guattari, F. ([1988] 2002). Introducción: rizoma. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-32). Valencia: Pre-Textos.
- Esteba Flores, H. (2013). *La prensa en Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- La Tea* (1917-1919). 12 números. Puno: El Departamento/Fournier.
- Le Corre, H. (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- Mamami Macedo, M. (2013). *Ahayu-Watan: Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Pakarina.
- . (2021). *Chirapu: revista zurda-andina*. En Luis Apaza Calizaya (ed.), *Chirapu. Edición facsimilar* (pp. XXI-XXXIII). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Monasterios Pérez, E. (2015). *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias*. Lima/La Paz: IFEA/Plural.

- Pulido Herráez, B. (2017). *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Ramos, A. (2016). *Ezequiel Urviola y el indigenismo puneño. Tormenta Altiplánica, Rumi Maqui y la Rebelión de Huancané*. Lima: Congreso del Perú.
- Ramos, J. ([1989] 2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México D. F.: Siglo XXI.
- Tamayo Herrera, J. (1982). *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Treintaitrés.
- Tauro del Pino, A. (1993). *Catálogo de seudónimos peruanos*. Lima: Ariel, Comunicaciones para la Cultura.
- Usandizaga, H. (2012). Introducción. En Gamaliel Churata, *El pez de oro* (pp. 11-143). Madrid: Cátedra.
- Velásquez Garambel, J. L. (s/f). *Indigenismo, Orkopata y Gamaliel Churata (Aproximación)*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/57398163/Orkopata-Indigenismo-y-Gamaliel-Churata> [Consulta: 28 de febrero de 2021].
- Vilchis Cedillo, A. (2013). *Travesía de un itinerante*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Williams, R. ([1977] 2000). Dominante, residual y emergente. En *Marxismo y literatura* (pp. 143-149). Barcelona: Península.