

## INTRODUCCIÓN

Suele considerarse la década de los años veinte como una de las más relevantes en el desarrollo de la «nueva poesía peruana», tanto por el nacimiento de las famosas revistas de vanguardia que ofrecieron un espacio para las nuevas ideas estéticas y políticas (*Amauta*, *Boletín Titikaka*), como por la aparición de ciertos poemarios (*Trilce*, *5 metros de poemas*) que, por decirlo brevemente, revolucionaron el decir poético en castellano. Críticos como Mirko Lauer o Yazmín López Lenci han demostrado ya la importancia de esta década como uno de los puntos de partida para hablar del debate sobre la modernidad en el Perú del siglo XX. Durante esos años se desarrollan procesos socio-políticos totalmente nuevos: la fundación del APRA por Haya de la Torre, la trayectoria ideológica de José Carlos Mariátegui, la aparición de una nueva clase media emergente o el movimiento incesante entre Lima y las provincias, que permite ir concibiendo el país como un todo y desemboca en la búsqueda del sentido de esta nueva nación.

Sin embargo, existen algunos aspectos de esta década que permanecen en cierto modo desconocidos, y no solo referentes a la poesía; mucha información sobre esos años queda todavía por descubrir. Dos de las causas principales podrían ser la pérdida de fuentes y la inaccesibilidad de los documentos originales. Por supuesto, si nos centramos en el campo de la poesía publicada durante esta década, no hablamos de que autores como César Vallejo, Martín Adán o Carlos Oquendo de Amat hayan permanecido ignorados o inéditos. Quienes se quedaron en el olvido, aquellos que son hoy en día inaccesibles, son sus lectores, sus interlocutores, aquellos a quienes leían: poetas como César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Carlos Alberto González, José Chioino, Mario Chabes, Emilio Armaza, Federico Bolaños...

No se trata aquí de formar una antología de poetas menores (y no son precisamente menores algunos de estos poetas); se trata más bien de situarlos a todos en el momento al que pertenecen. Uno de los problemas recurrentes ha sido el del estudio sistemático que se ha realizado de autores como Vallejo o Adán en un espacio vacío, en un contexto indeterminado. ¿A quiénes leían estos autores tan conocidos, con quiénes se formaron, cómo era el momento sociocultural del Perú que los vio crecer? Esta antología quiere rescatar ese espacio, reivindicarlo como uno de los factores más importantes en la carrera de los poetas peruanos que han alcanzado ya la categoría de *universales*.

Puesto que no todos los libros de esos años responden a una estética vanguardista, el objetivo principal es mostrar cómo coexistían los poemarios más innovadores de la vanguardia y el indigenismo con aquellos que seguían cultivando cierta sensibilidad modernista o romántica, y ofrecer así un mapa que abarque gran parte de los libros publicados durante la década. Es un fallo común de la crítica englobar dentro de la categoría *vanguardista* a muchos de los autores que publicaban en esta época y que sin embargo permanecían en una estética conservadora. De manera que esta no quiere ser una *antología vanguardista*, sino que pretende presentar la poesía peruana de los años veinte como un campo cultural complejo donde coexistían estilos muy diversos.

Si pensamos, por ejemplo, en el año 1922, nos daremos cuenta del modo en que conviven estéticas radicalmente opuestas en una misma esfera intelectual. Este tipo de heterogeneidad es inherente a todo proceso social, y más todavía cuando hablamos de una sociedad que arrastra el peso de los contrastes coloniales. Aquí se trata de hacer que ese contraste sea el protagonista: no queremos una antología vanguardista, ni modernista, ni romántica de esta década, sino una que englobe a todas a la vez. En 1922 aparece *Trilce*, de Vallejo, que convive con *Fuegos fatuos*, de José Chioino, *Atalaya*, de Federico Bolaños, *El atrio de las lámparas*, de Daniel Ruzo y *Tu libro*, de Alberto Hidalgo, entre otros. ¿No sería interesante, por una vez, leer todos estos poemarios conectándolos entre sí? ¿Y si además tenemos en cuenta que *Trilce* apareció en Lima, *Tu libro* en Buenos Aires, *Alma* en Arequipa y *El atrio de las lámparas* en Madrid?, ¿qué significan este movimiento y esta convivencia de poemarios tan diversos y que, publicados en lugares tan lejanos entre sí, pertenecen sin embargo (y sin lugar a dudas) al mismo campo cultural? Y mucho más interesante será observar cómo el año siguiente Hidalgo publica su definitiva consagración como vanguardista en forma del poemario *Química del espíritu* y cuatro años después Mario Chabes desarrolla una vena indigenista en su libro *Coca*.

En definitiva, esta antología quiere ser reflejo de una década en movimiento, quiere unir autores y poemarios que no se suelen relacionar y ofre-

cer al lector un panorama quizá no completo pero sí fiel a la heterogeneidad de una época llena de conflictos y cambios sociales. La intención última es trazar una suerte de atlas de la década, no estableciendo un canon, sino precisamente ofreciendo el panorama que no responde al canon. Todo el mundo puede acceder a los poemas de Vallejo, Oquendo de Amat, Adán o Hidalgo. Sabemos que César Vallejo leía y admiraba a su amigo Alcides Spelucín, y que Mariátegui lo incluyó en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pero apenas podemos acceder a sus textos, que hablan de una época y son necesarios para completarla. Conocemos a Federico Bolaños porque participó en la fundación de la primera revista de vanguardia peruana, *Flechas* (1924), pero, ¿quién ha leído su poemario *Atalaya*, publicado en 1922?, ¿qué tiene ese poemario de vanguardista?, ¿cómo leerlo en el contexto del año de la publicación de *Trilce*?

## I. LO ARBITRARIO

Entonces: el lector tiene en las manos una antología que reúne una serie de poetas peruanos cuyos libros fueron publicados entre 1921 y 1931. La elección de esos años tan específicos tiene sin duda algo de arbitrario: ¿por qué no elegir los años de 1919 a 1930, coincidiendo con el oncenio de Leguía?, ¿por qué no limitarnos a la segunda mitad de la década, en la que se concentran la mayoría de los poemarios publicados?, ¿por qué comenzar con la publicación de *Madrigales*, de Daniel Ruza, y *La imitación de nuestro señor Yo*, de Alberto Guillén, en lugar de con la aparición de *Los heraldos negros*, de César Vallejo, en 1919?

La elección tiene algo de arbitrario, sin duda, y tiene mucho de elección personal de la antóloga. Después de estudiar esta época durante años, no considero que una década de tanto movimiento cultural se pueda cerrar sin incluir libros como los publicados en 1931 por Xavier Abril, José Alfredo Hernández o Enrique Peña. A partir de ahí, la elección de la fecha de apertura responde a una simple decisión: la de reflejar una década exacta. Dejar fuera a otros poetas que sin duda pertenecieron, protestará el lector, a la vanguardia peruana, pero que publicaron con posterioridad (como César Moro o Emilio Adolfo Westphalen)<sup>1</sup> responde también a esta decisión, y

---

[1] César Moro (1903-1956), a pesar de que pertenece a la misma generación, publicó sus primeros poemarios en francés durante los años cuarenta, en México, y su libro *La tortuga ecuestre y otros poemas*, escrito entre 1924 y 1949, no se publicó hasta 1958, mientras que Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), más joven y considerado de otra generación, publicó su primer poemario, *Las islas extrañas*, en 1933.

a la necesidad de un corte. 1931 se convirtió en la fecha de cierre, la que marca el fin arbitrario de esta década de poesía.

Quizá sea adecuado justificar este corte a través de las teorías sobre el discurso social de Marc Angenot, quien eligió el año 1889 para estudiar todo aquello que se publicó en francés durante sus 365 días. Según Angenot, en la elección de ese año había un punto arbitrario, pero había también una coyuntura que permitió la configuración de tendencias, tanto pasadas como emergentes. Más adelante nos detendremos en los cambios socio-políticos del Perú de esta década, que se corresponden con la *coyuntura* que nos ocupa. El lector notará enseguida que buena parte de la selección aquí presentada responde a ideas estéticas muy conservadoras, que poco o nada tienen que ver con los grandes cambios promulgados por intelectuales como Mariátegui desde las páginas de su revista *Amauta*.

Vuelvo a Angenot y al concepto de *discurso social*. No se trata de ofrecer aquello que hoy entendemos que fue innovador para su época. Vallejo alabó siempre la poesía de su amigo Pablo Abril de Vivero, y sin embargo no dedica los mismos halagos al hermano de este, Xavier Abril, considerado hoy mejor poeta. Mariátegui celebró la poesía de Alcides Spelucín, compañero trujillano de Vallejo, de la misma manera que reivindicó al joven Martín Adán desde el comienzo de su carrera. De este modo, los diferentes enunciados de un discurso social no deben tratarse como cosas sueltas, en abstracto, pues no se bastan a sí mismos para entender la época en la que surgen. Debemos considerar cada enunciado como un eslabón diferente de la misma cadena dialógica, y todos esos eslabones son en realidad reflejos unos de otros. Esta antología se basa en la relevancia de que un autor como Vallejo, imbuido en su época, alabe a poetas como Pablo Abril o Alcides Spelucín, y no a otros como Alberto Hidalgo o Martín Adán, valorados ahora por encima de los demás. De manera que lo que hoy se considera la *gran poesía* peruana de aquel momento, poco tiene que ver con la visión que los autores de la época tenían de sus compatriotas. Se persigue aquí un punto de vista más coherente con esa década y menos permisivo con la ventaja que otorga la distancia; se quiere ofrecer «un corte sincrónico arbitrario para describir y dar cuenta de lo escribible de esa época» (Angenot: 22).

El hecho de incluir libros no publicados en el Perú y sin embargo dejar fuera los poemas publicados en revistas como *Amauta* o *Boletín Titikaka*, puede tener también algo de arbitrario. Sin embargo, la antóloga debe siempre acotar su campo. En este caso, el campo es el de los *libros* publicados en esa década que circulaban entre los poetas. No tendría sentido reducir el campo a lo publicado en Perú, pues un poemario de Hidalgo publicado en Buenos Aires tenía la misma repercusión dentro de las esferas intelectuales peruanas que uno de Mario Chabes aparecido en Arequipa. Del mismo modo, los poemas publicados en revistas constituyen un campo

diferente, no solo porque la repercusión de muchas de ellas era internacional (tanto *Amauta* como *Boletín Titikaka* se canjeaban por otras revistas en toda Latinoamérica) y por lo tanto habría que ampliar ese campo que tratamos de acotar aquí, sino sobre todo porque el *formato revista* constituye por sí mismo un nuevo subcampo que jalea con fuerza el desarrollo de la cultura latinoamericana en general. Tratando el libro como objeto de alcance nacional y como productor de una relación más personal entre el autor y aquello que publica, llegaremos a conclusiones muy diferentes de las que nos ofrecería el estudio sistemático de las revistas, que merecerían, sin duda, un volumen independiente.

Por otra parte, las revistas de la década del veinte suelen responder a una estética, o por lo menos a una voluntad vanguardista y/o indigenista, con lo cual quedaría fuera parte de la heterogeneidad que se quiere destacar (aunque en cierto modo las revistas constituyen el paradigma de esa heterogeneidad). Como decía Luis Monguió, un índice de los colaboradores de *Amauta* podría equivaler al índice general de casi todos los autores que desarrollaron la poesía nueva en el Perú, ya sea revolucionaria como la de Portal, Delmar o Petrovick, ya indigenista, como la de Peralta, Chabes, Mercado o Varallanos, ya pura o deliberadamente vanguardista, como Oquendo de Amat, Abril o Adán (Monguió: 85). En ese índice de la poesía nueva, ¿dónde quedarían autores como Luis F. Xammar, Daniel Ruza o Alcides Spelucín?, ¿cómo podríamos conectarlos si no los presentamos juntos en un mismo panorama?, ¿sería justa una antología que incluyera lo *nuevo* y excluyera lo *conservador*, como si la década se definiera solo por los puntos cumbre de la experimentación?

En todo caso, la cuestión no es obviar ese espacio nuevo que crean las revistas y que es una de las claves para comprender la década, pero el lector comprenderá que un vaciado y selección de los poemas aparecidos en ellas constituiría una antología diferente. De este modo, se quedan fuera poetas como Gamaliel Churata, Adalberto Varallanos o César Moro, así como poemas de Martín Adán que no se incluyeron en ningún libro de la década. Aceptemos la arbitrariedad como aliada para delimitar las esquinas de lo elegible.

Según Angenot, todo trabajo histórico que aísla un campo cultural o un género literario «produce un *artefacto* cuya aparente cohesión resulta de una negación de los flujos interdiscursivos que circulan» (56).<sup>2</sup> En efecto,

---

[2] Más adelante afirma que el análisis de determinados campos conduce a la expresión de una ideología destinada a legitimar la producción local. Dichas ideologías «son inseparables de la imposición de formas canónicas que aseguran la identidad de los productos» (Angenot: 57).

esta antología aísla un género y además lo restringe a su *formato libro*, intentando mostrar, a pesar de ello, la variedad de la época e invirtiendo el orden de algunos cuestionamientos (como el hecho de llamar a esta década *vanguardista*, excluyendo todo lo demás). Es obvio que una selección así no da sentido global a una sociedad, como tampoco se lo da a todo el campo cultural. Pero lo curioso con esta década peruana es que, aun restringiendo el análisis a *algunos libros de poesía*, el producto que resulta no es una forma canónica que asegure una identidad homogénea, como sugiere Angenot. Sucede así porque se trata de una época convulsa caracterizada más que nunca por la búsqueda de formas y motivos identitarios, porque por primera vez la nación se empieza a concebir como un todo. Y yendo un poco más allá: casi ninguno de estos poemarios muestran explícitamente esta búsqueda ni la conciencia de esta heterogeneidad. Es decir, existe la idea de esa década como convulsa, y esta idea otorga una homogeneidad que facilita su comprensión; sin embargo, mucha de la poesía no interviene activamente en el debate, aunque los poetas sí lo hagan a través de otros géneros como el periodístico. Estamos ante muchos cabos sueltos que en ningún modo ayudan a ordenar u objetivar ese proceso socio-cultural.

## II. LA COYUNTURA

La elección de esta década puede ser arbitraria, pero no lo es en tanto que corresponde a una coyuntura en la que se están configurando tendencias, pasadas o emergentes. El cambio que se produjo en la sociedad peruana de comienzos del siglo XX no se puede datar con facilidad. Luis Alberto Sánchez apunta al año 1916 como inicio de la estética moderna, porque es el año de periódicos como *Rigoletto*, *El Mosquito*, *Lulú* o *Mundo Limeño*, de los suplementos literarios de *La Prensa* y *El Tiempo*, y del auge de *Balnearios*, revista editada en el barrio de Barranco (Sánchez: 183). En ese año se publican además importantes libros como *La canción de las figuras*, de José María Eguren o *Arenga lírica al emperador de Alemania*, de Alberto Hidalgo. Es también en 1916 cuando comienzan a crecer las exportaciones de materias primas peruanas destinadas a Europa, debido a la I Guerra Mundial; y de Europa van regresando los grandes ricos, que huyen de las penurias de la guerra y traen consigo el aire decadente de París: la ociosidad, las pipas de opio y el culto a la ostentación. Pero sobre todo, 1916 es el año en que aparece *Colónida*, la revista fundada por Abraham Valdelomar, que funcionará como referente estético de muchos intelectuales protagonistas de la década siguiente.

Después de 1916 viene otro hito marcado por el año 1919, con la subida al poder del presidente Augusto B. Leguía, quien mostró un interés

más directo que sus predecesores por la vida cultural peruana y por los intelectuales nuevos capaces de renovarla. El sistema universitario heredado estaba completamente anquilosado y el cambio cultural tuvo que venir de las provincias. En la década del veinte se produjeron grandes migraciones a la capital, sobre todo de oleadas de jóvenes de clase media que se incorporaron a la vida universitaria o al periodismo efervescente de la época. El interés de Leguía por los intelectuales fue explícito e incluso llegó a incorporarlos a su proyecto político, como hizo por ejemplo con José Santos Chocano.<sup>3</sup>

El llamado oncenio de Leguía (1919-1930) fue un intento sistemático por construir una *Patria Nueva*, pasando parte del poder de las manos de la oligarquía a las de la nueva clase emergente. Sin embargo, a pesar de que llevó a cabo una indiscutible modernización del país —en el sentido «tecnológico y urbanizador»—, casi todo se consiguió mediante préstamos de Estados Unidos, y aunque su lucha antioligárquica fue clara, en líneas generales las bases económicas del país quedaron intactas: seguían imperando la economía de las grandes haciendas, el imperialismo y el gamonalismo. Leguía consiguió quitar poder a las viejas clases dominantes, pero a cambio creó una clase media dependiente y entregó el país al imperialismo norteamericano. Los intelectuales más críticos con el régimen leguista fueron Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, que denunciaron la absoluta dependencia del capital extranjero, reivindicando la defensa y el apoyo del indígena.

Las preguntas sobre cómo definir el Perú y sobre si este existía como una nación o como varias aparecen en la década del veinte porque surge por primera vez la posibilidad de pensar el país como una totalidad. A ello contribuyeron la construcción de carreteras y ferrocarriles, las migraciones y viajes, así como la acuciante presencia norteamericana en la economía nacional y las respuestas de los movimientos campesinos. El crecimiento de las capas medias y el desarrollo de la educación impulsado por el gobierno de Leguía tuvieron como consecuencia el ascenso del número de lectores, la apertura de nuevas librerías y la creación de significativas editoriales, como la francesa Rosay, o la fundada por Mariátegui, Minerva. De este modo, la vida intelectual dejó de limitarse a la universidad; de hecho, muchos de los nuevos artistas, como Abraham Valdelomar, o el mismo Mariátegui, nunca obtuvieron un título universitario. Entre 1918 y 1928 apareció un gran número de revistas artísticas y literarias, lo que otorgó una dimensión

---

[3] ¿Cómo justificar la ausencia de José Santos Chocano o José María Eguren en esta antología? Ambos fueron publicados o reeditados en la década del veinte, reivindicados o denostados por las nuevas generaciones. Se les deja fuera en tanto que autores ya consagrados en esos años, a pesar de que sin ellos resulta imposible completar la década.

colectiva a la vida intelectual y una clara conciencia de generación, asumida ya por los colaboradores de *Amauta* (1926-1930).

¿Cuál era, en este contexto, el recorrido de un intelectual emergente peruano? Siguiendo los datos ofrecidos por Deustua y Rénique, la sociedad peruana de los años 1900-1930 se dividía, en términos educativos y culturales, así: a) la zona del sur andino, donde predominaban las masas indígenas con patrones tradicionales andinos; b) las zonas de tradición cultural mestiza, con cierta presencia de escuelas, que se extendían más por la sierra central y norte; y c) las zonas occidentalizadas, con influencias mestizo-negras y algunas trazas de educación rural en toda la costa del Perú. La selva y ceja de selva, salvando excepciones, solían mantenerse al margen de la dinámica nacional. Esta clasificación puede resultar demasiado general, pero permite dibujar una idea rápida del panorama educativo-cultural de la época (Deustua y Rénique: 18).

Fue durante el oncenio de Leguía cuando se estableció en Perú la educación obligatoria, que sin embargo no era gratuita. Existían colegios nacionales solo en las capitales de departamentos y provincias, pero no en las distritales ni en las áreas rurales. La educación era totalmente ajena a las clases populares y estaba dirigida más bien a sectores medios y altos de las áreas urbanas. De modo que para un provinciano de clase media no era fácil acceder a las esferas culturales que actuaban en un ámbito nacional y mucho menos a las que tenían repercusión en ámbitos internacionales.

El recorrido de César Vallejo desde Santiago de Chuco hasta París, pasando por Trujillo y Lima, recorriendo zonas de la sierra a las que solo se podía acceder a pie, es similar al que realizaron autores como los hermanos Peralta y Bolaños, Oquendo de Amat o Emilio Armaza; quizá no tanto los que provenían de Arequipa o Lima. Las diferencias entre unos y otros intelectuales son producto de la distribución regional del crecimiento educativo que caracterizó a la sociedad peruana del período. De hecho, que en unas regiones surgieran grupos de intelectuales y en otras no tiene que ver, como afirman Deustua y Rénique, no con causas individuales, sino con la desigual conformación del país. Del mismo modo, la aparición de intelectuales provincianos se debe a la expansión educacional del período y a la migración a las zonas urbanas donde podían continuar con su formación. ¿Qué resultados podía tener este recorrido forzoso en la carrera intelectual de un provinciano? Las consecuencias más patentes son el desarraigo, la precocidad intelectual y, sobre todo, la búsqueda de un lugar legítimo desde el que articular un discurso. Entonces, lo interesante no es el recorrido individual de cada autor, sino qué repercusiones tuvo tanto movimiento en su producción cultural. Esta antología trata también de recuperar los puntos de unión que existen entre autores tan distintos pero con recorridos biográficos similares.



El movimiento cultural interno que se desarrolló en el Perú de esos años carece de antecedentes, pues nunca antes el vaivén entre las provincias y la capital había tenido tanta repercusión en el ámbito intelectual. Si bien muchos de los autores de comienzos del siglo XX se trasladaban de las provincias a Lima, es en los años diez cuando las provincias comienzan a cobrar importancia, pues en ellas se desarrollan varias de las novedades que definen el mapa poético de la época. Ello no significa que Lima perdiera fuerza como punto de encuentro de muchos intelectuales, pero sí deja de ser la protagonista dentro del Perú, no es ya la única voz, ni tampoco la que marca las pautas de la *modernización*. Ciudades como Trujillo, Huancaayo, Arequipa, Cusco o Puno se rebelan contra el centralismo cultural, editando revistas, poemarios y periódicos, ganándose cierto protagonismo en los intentos por modernizar el país.

En la ciudad costeña de **Trujillo**, dentro del departamento de La Libertad, se formó un importantísimo núcleo de intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX. Tuvieron como mentor a Antenor Orrego, quien junto a José Eulogio Garrido fundó el «Grupo Trujillo» (también llamado «Bohemia de Trujillo»), que más tarde se convirtió en el «Grupo Norte» y estuvo formado por César Vallejo, Alcides Spelucín y Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros. Autores como Juan Parra del Riego o Juan José Lora mantuvieron contacto con estas esferas emergentes de Trujillo. Además de sus reuniones y veladas, todos ellos publican en los periódicos *La Reforma* y *La Libertad*, cuya tarea cultural culminó con *El Norte*, dirigido por Orrego desde 1922.

La ciudad de **Arequipa** constituía otro núcleo cultural importante. En ella surgieron diversos grupos o reuniones literarias: una bajo el nombre de «El Aquelarre», se formó en torno a Percy Gibson, quien había publicado *Jornada heroica* en 1916 y era muy admirado por sus contemporáneos; también perteneció a este grupo César Atahualpa Rodríguez y de sus reuniones surgió la revista homónima *El Aquelarre* (1916?). En torno a Miguel Ángel Urquieta, Alberto Hidalgo y Alberto Guillén, se formó otro grupo, contrario a Gibson y Rodríguez, que publicó la revista *Anunciación*. «Los Zurdos de Arequipa» fue el nombre dado a otro grupo relacionado con la revista *Chirapu*, dirigida por Antero Peralta, donde colaboraban Oquendo de Amat y Guillermo Mercado. De Arequipa procedían Bustamante y Ballivián y Alberto Hidalgo, que en 1916, con su *Arenga lírica al emperador de Alemania*, fue el primer poeta peruano en proclamarse futurista.

En **Puno**, la zona del altiplano, nació el famoso grupo «Orkopata», que editó el *Boletín Titikaka* (1926-1930), de corte indigenista, fundado por los hermanos Arturo y Alejandro Peralta. En 1915 Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo, forma el grupo «Bohemia Andina», que publicó la página literaria *La Tea* entre 1917 y 1919. En este grupo se encontra-

ban muchos de los que luego formarían parte del grupo «Orkopata», pero su dinámica se caracterizaba más por cierto elitismo literario, típico del modernismo, con gran influencia de Valdelomar. Después, Churata cohesionó otro grupo llamado «Gesta Bárbara», durante su estadía en Potosí, del que formaron parte muchos de los intelectuales bolivianos de la época, que editaron una revista homónima. En 1919 Churata regresa a Puno y funda el grupo que editará años más tarde el *Boletín Titikaka*, donde colaboraron asiduamente Emilio Armaza y Francisco Chuquiwanka, entre otros. Eran puneños también autores como Juan Luis Velásquez y Carlos Oquendo de Amat.

La agitación intelectual se notó también en **Cusco**, que se convirtió en uno de los centros más importantes del periodismo con reivindicaciones regionalistas e ideas federalistas. De hecho, las nuevas corrientes culturales se mostraron sobre todo en su faceta indigenista. En 1927 se fundó el grupo «Resurgimiento», por iniciativa de Luis E. Valcárcel, alrededor del cual se reunieron varios sectores de la intelectualidad cuzqueña como periodistas, abogados y estudiantes: pertenecieron a él Uriel García y Roberto Latorre, entre otros. El grupo pretendía constituir un frente indigenista que denunciase el sistema latifundista y apoyase el diálogo y la lucha del indio. De manera que tanto este grupo como «Orkopata» respondían al estímulo de las rebeliones indígenas que sacudieron el sur del país desde 1915.

### III. AÑOS VEINTE: ¿VANGUARDIA, INDIGENISMO O TRADICIÓN?

Una vez delimitada la coyuntura de esta década: ¿de qué manera acercarnos a sus textos sin dejar de lado el cruce de temporalidades del que hemos hablado? El concepto de *condición colonial*, si seguimos a Alfredo Bosi, tiene que ver con ese tiempo histórico de un país donde confluye la dependencia del modelo metropolitano con la permanente búsqueda (a veces inconsciente) de una identidad propia. Esta dualidad se encuentra en la raíz de todo discurso y produce el debate entre cosmopolitismo y nacionalismo, típico de las vanguardias latinoamericanas del primer cuarto del siglo XX. Se trata de la «dialéctica de la reproducción del otro y el auto-examen, que mueve a toda cultura colonial o dependiente»: la incorporación del otro y la búsqueda de la identidad producen un vaivén lleno de contradicciones al que la vanguardia latinoamericana se enfrenta por primera vez de manera contundente (Bosi: 15). En un país como Perú la condición colonial marca todo discurso literario y debe marcar también cualquier intento de aproximación crítica.

Aunque es obvio que la vanguardia latinoamericana no inventó la autonomía del arte, sí trabajó sobre el principio de la libertad estética como punto de partida para la creación, fuera de todas las convenciones. El conocimiento de las vanguardias europeas facilitó a los autores el deseo de una nueva experiencia artística, así como la búsqueda del carácter nacional. Conocer al otro, a la cultura dominante, contribuye a la inspiración del intelectual por explorar y reinventar su propia identidad. Dice Mirko Lauer que la vanguardia peruana fue más un lugar de transición para los autores, y es cierto que, al contrario que en otros países de América Latina, en el Perú no existen manifiestos vanguardistas en sentido estricto. Sin embargo, la carencia de manifiestos oficiales no elimina la *voluntad* expresa de ciertos autores por incluirse en una modernidad y crear sus propios fundamentos vanguardistas.<sup>4</sup>

Una de las claves de la vanguardia peruana fue el intento de *legitimación artística*, la búsqueda de un lugar desde el que el nuevo emisor (clase media emergente) pudiera situarse y hablar. Este intento de legitimación suele enmarcarse en cánones concretos que responden a una cierta dependencia del modelo metropolitano; el ejemplo en poesía sería la explotación de la sensibilidad romántica o el uso de los metros clásicos. Cobra importancia también la *búsqueda de una identidad* que abarque todos o casi todos los aspectos de lo nacional. Por ello, no es posible entrar en la vanguardia peruana sin chocar de frente con una cuestión inherente a la reflexión cultural en países post-coloniales: la pregunta por el sujeto subalterno, la población masiva, que en el Perú de entonces se articula con un nombre: indigenismo. Este movimiento, que implicó de una u otra manera a la mayoría de los intelectuales de los años veinte, surge en el momento en que Perú vive la primera de sus descentralizaciones, con reivindicaciones sociales, económicas y culturales que nacen con fuerza en las provincias. Al entrar en juego la discusión indigenista, no solo se logra implicar en el debate a la figura del indio, sino que la oposición entre modernidad y tradición, capital y provincias, centralismo y descentralismo toma actualidad y se sitúa en el centro de las discusiones. Dicha oposición, que otorga protagonismo al movimiento indigenista, es característica ineludible de la vanguardia peruana, y cobra especial importancia gracias al desarrollo de las revistas dedicadas a la causa, como *La Sierra*, *Boletín Titikaka* o *Amauta*.

En cierta medida la integración de las culturas subalternas conlleva un «vaciamiento cultural de los seres humanos que las representan», lo cual nos coloca «frente a la escisión entre la producción literaria y el referente». Estas contradicciones son propias del indigenismo, pero hunden sus raíces en el

---

[4] Sobre los «textos manifiestarios» peruanos, véase el estudio de Yazmín López Lenci, 1999.

criollismo, cuya importancia radica en ser un paradigma cultural propiamente americano, no inspirado en la historia literaria europea, de la misma manera que lo será el indigenismo, heredero de los problemas que produce «la fractura entre el mundo representado, el del referente, y el mundo que produce y consume la representación (la sociedad capitalina)» (Rowe 1994: 708 y 716).<sup>5</sup> Así, el autor indigenista se siente *traductor* o *representante* de una cultura que supuestamente conoce (y pertenece al género indigenista el afán por garantizar que se conoce bien ese mundo), de la misma manera que su traducción será fiel al mundo representado, y no por ello debe considerarse simple o ingenuo por pretender ser protagonista de sus relatos. El indigenismo se inscribe en estructuras históricas profundamente complejas y no solo pertenece a una coyuntura circunstancial. La sociedad que lo ve nacer se caracteriza por la disgregación, la extrema complejidad de sus diferencias internas, tanto étnicas como clasistas, y la presencia constante de un otro, que pertenece también a la discusión identitaria. El indigenismo cultural no es ni una búsqueda genuina ni una labor inútil, sino que se inserta en de las trampas de la modernidad, pues supone un verdadero desencuentro entre el tema de lo autóctono y quienes promovieron su rescate. A pesar de ello, lo que sí consiguió este movimiento fue la consideración nueva del hombre andino, su pequeña inserción en la cultura dominante, aunque fuese nada más que como *objeto* que debía reivindicarse.

Frente a este panorama de vanguardia e indigenismo, ¿qué sucede con los autores que aparentemente se mantuvieron al margen de la discusión? Volvamos al año 1922. Si calificamos *Trilce* como un poemario plenamente vanguardista, ¿qué hacemos con los demás libros de poesía publicados el mismo año?, ¿podríamos afirmar que en ese momento la vanguardia está totalmente desarrollada? Obviamente no se trata de buscar el año en que la vanguardia (o el indigenismo) se hace con el panorama global de las letras. Se trata de insistir en que los autores que supieron ver por dónde venía la *modernidad* convivían, discutían e incluso admiraban a aquellos otros que prefirieron quedarse en un terreno familiar: la actitud romántica, el ritmo modernista. Junto a los movimientos de vanguardia e indigenismo los autores siguen acudiendo a figuras poéticas tradicionales.

Un ejemplo paradigmático lo constituye el autor Federico Bolaños, quien por un lado publicó su famoso inventario cronológico de las vanguardias (en *La Revista*, 1928) y por otro encarna perfectamente la distancia entre el indigenismo y el indígena, a la que nos referíamos antes. En el poema «Apóstrofe a la Raza», incluido en *Atalaya* (1922), se presenta a un poeta que invoca su canto a la Raza como respuesta a «la queja de indígena

---

[5] Recomiendo la lectura de Mirko Lauer, 1997, y de la reseña que le dedica Rowe, 1998.

corneta / cuyo eco rebotaron los Andes pensativos». La escisión entre la poesía y la realidad andina se hace patente no solo por la obvia distancia que impone el lenguaje, sino porque el poeta habla a esa raza en metro alejandrino, con ritmo modernista, temas exóticos y en un tono encendidamente romántico:

¡Oh, Hijos de la Miseria, en lechos de Dolor!  
trocad el flaco llanto por hosannas viriles,  
no lloréis por ventura, cual trágicos Boabdiles,  
la pérdida del gozo, de la honra y del valor!

Ni la intención de Bolaños es ingenua, ni su actitud infantil, ni su intento vano. Se trata de una compleja conjunción de factores muy alejada de su aparente simplicidad. Para comenzar, este poema no debe leerse en un vacío referencial: el libro apareció en el año 1922; dos años más tarde Bolaños participó en la edición de la revista de vanguardia *Flechas*, y en 1928 publicó el «Inventario de vanguardia», donde trató de ordenar cronológicamente a los renovadores de la poesía peruana. Él sabe que pertenece a esa generación (vanguardia) y no deja de identificarse con la naturaleza andina que lo vio crecer, a la que defiende e insta a rebelarse (indigenismo), todo lo cual no le impide expresarse en la forma tradicional que le es familiar, aunque pueda resultar ilegible para esa población peruana a la que se dirige: «Mi padre me hizo triste, por mi madre soy tierno / el Ande legendario me enseñó su altivez» (del poema «Autosemblanza»).

Cada poeta de esta antología participa, en mayor o menor medida, de esta conjunción de factores. Algunos lo asumen con sinceridad, como Enrique Bustamante y Ballivián, que nunca se identifica explícitamente con el indígena, aunque dedique un poemario completo a Junín, departamento de la sierra central peruana. La actitud que este poeta mantiene con la naturaleza andina es voluntariamente descriptiva y se sirve de un tono melancólico y romántico sin pretensiones. Aunque dicha actitud está presente incluso en el libro más vanguardista, *Antipoemas* (1927), se ve con más nitidez en *Junín* (1930), en cuyo epígrafe aclara que es el color y el recuerdo de Junín (no su propia identificación en tanto individuo peruano) lo que inspira el libro.

Otros poetas, sin embargo, tratan de no reparar en el lugar conflictivo que ocupan, como el arequipeño Mario Chabes cuando escribe «Yo, indio, del Perú» (del poema «Coca»). Aunque en esta antología, por motivos de espacio, solo he incluido el libro *Coca* (1926), la trayectoria de Chabes resulta muy interesante, desde los sencillos poemas de *Alma...* (1922), pasando por los tradicionales de *El silbar del payaso* (1923) y llegando a los más variados de *Coca*. En este último, de voluntad claramente indi-

genista, el poeta todavía no se libera de cierto tono romántico-modernista (por ejemplo en «Lámpara desvelada») e incluso encontramos un poema en prosa («La puma»), con clara deuda a Baudelaire, donde la voz poética se define así: «Yo el salvaje emigrado de la Selva; yo, el de las palabras encendidas, el del dolor continuo...» Se trata de una composición interesante, primero porque no abundan los poemas en prosa durante esta década y segundo porque estamos ante un sujeto poético que sale de la selva (recordemos que Chabes era arequipeño) y entra en la ciudad moderna, recorriendo un camino en busca de su propia identidad, que deriva en un mero encuentro amoroso lleno de lugares comunes. He aquí la esencia de la década: hay una búsqueda clara, pero no resulta fácil superar las formas tradicionales y conocidas, aquellas con las que ya se identifican. Como dice Nelly Richard, la paradoja del sujeto colonial posee un doble movimiento: «el gesto colonizador de asignar identidad según la norma occidentalizada de lo Mismo (la identidad por imposición) y el gesto anticolonialista de reafirmarse desde la negación (la identidad por oposición)» (Richard: 212).

Los poetas Xavier Abril, Martín Adán, José Alfredo Hernández, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat o César Vallejo son quizá los que más empeño ponen en salir de las formas canónicas tradicionales, bien a través de la experimentación con el lenguaje, como Vallejo en *Trilce* o como Abril con las técnicas surrealistas, bien mediante herramientas formales innovadoras, como *5 metros de poemas* (1927), libro desplegable de Oquendo de Amat, auténtico monumento de la vanguardia peruana. El cine como técnica formal novedosa (por la superposición de imágenes y el ritmo temporal discontinuo) lo encontramos también en *Cinema de los sentidos puros* (1931), de Enrique Peña Barrenechea, cuya trayectoria desde *El aroma en la sombra* (1926) sorprenderá a cualquier lector. Martín Adán publicó varios poemas sueltos en las revistas de los años veinte, algunos de ellos bajo el amparo de Mariátegui, pero no fue hasta que apareció *La casa de cartón* (1928), de extraña prosa poética, cuando se consagró como un autor exquisito y precoz. En la larga composición que constituye «poemas underwood», seleccionado en esta antología, se aprecia ya el talento de Adán, aunque no alcanza todavía la potencia que conseguirá más adelante. Adán, como J. A. Hernández unos años después, asume su condición *urbana*, sin identificarse con una naturaleza autóctona que no conoce: «Nací en una ciudad y no sé ver el campo». Su juego apunta más contra la cultura occidental a través de imágenes sorprendentes y cierta deshumanización.

En un camino similar se sitúa Alberto Hidalgo, creador de su propia escuela vanguardista, el *simplismo*. El recorrido cronológico por sus poemarios de la década resulta interesante no solo para descubrir la trayectoria de su maduración, sino sobre todo para verificar que, aunque no lo parezca y a veces él mismo intente evitarlo, también se inmiscuye en la discusión de

la época, aquella que se preocupa por la definición de lo autóctono (en sus lúcidos versos «El campo es un libro ilustrado a todo color» o «El paisaje se mira pero no es»), la crítica social (en el poema «Biografía de la palabra revolución», entre otros muchos) y la búsqueda de nuevas formas poéticas (que se explicita en todo momento pero que llega a su punto máximo en *Química del espíritu*, 1923, o en el prólogo a *Simplismo*, 1925).

Otros autores tratan de unir la experimentación vanguardista con una vertiente más social, como Carlos Alfredo Miró Quesada, cuyos intentos por salir del canon romántico lo sitúan a medio camino entre la búsqueda estética de Hidalgo y la poesía socialista de Magda Portal y Serafín Delmar. Ellos dos escriben juntos *El derecho de matar* (1926), un libro de prosas de denuncia social, algunas de ellas poéticas. Portal y Delmar, apristas convencidos, dan al indigenismo un toque socialista radical, convirtiendo a los campesinos en obreros y denunciando las condiciones de trabajo en las nuevas fábricas de la sierra peruana. Los poetas José Varallanos, Alejandro Peralta, Emilio Armaza y Guillermo Mercado promueven el indigenismo de diversas maneras. Mientras que Armaza mezcla los tintes indigenistas con temas amorosos e imágenes y tipografía vanguardistas, Mercado apuesta por una descripción bucólica de los Andes en *El oro del alma* (1924), que se convierte en la búsqueda más profunda de *Un chullo de poemas* (1928). Este poemario, con valiosos grabados, es un buen equivalente al indigenismo desarrollado en pintura por Julia Codesido o José Sabogal; en ellos, como en Mercado, el indio aparece mudo, grande, poderoso, idolatrado. Con estos indigenistas la figura del hombre andino comienza a sufrir cambios: se percibe ya «su ingreso a un incipiente entorno social, a menudo deformado por el bucolismo, el heroísmo o el patetismo»; pero es entonces cuando el tema comienza a cobrar vida de verdad (Lauer 1976: 111).

Ese indio omnipotente, pero desgraciado, lo encontramos también en el poemario de José Varallanos, *el hombre del ande que asesinó su esperanza* (1928). El primer poema seleccionado, que comienza «Pobre, el Hombre», presenta como ninguno la discusión indigenista: hay una voz poética que está hablando del «Hombre del Ande» en tercera persona, pero por momentos esta voz se identifica en primera persona con aquello de lo que habla, como en el verso «miradle la cara: cortada por todas las sombras; oh mi palidez de eternidad». Sin embargo, lo que diferencia este poema de tantos otros indigenistas es la ambigüedad con que presenta el problema identitario de manera explícita, cambiando continuamente de la tercera persona a la primera:

hombre que tiene sus bolsillos llenos de abandonos frescos y recogidos.  
silencios en su quipe, vientos bajo su poncho,  
porque amo la naturaleza madura en montañas y todo lo que fue mío y no soy.

Toda la ingenuidad que se le ha atribuido al indigenismo queda anulada en el momento en que Varallanos dice «todo lo que fue mío y no soy», porque resume eficazmente el dilema en que se encuentra esta nueva clase intelectual. El poeta ama la naturaleza y todo lo que ha sido suyo pero con lo que ahora no se puede identificar; *lo que fue mío y no soy* equivale a decir *lo que fue mío (de mi raza) ahora no me define*. ¿Cómo, entonces, hablar de sí mismo y de lo que le rodea? La solución que da Varallanos para describir la naturaleza y la sociedad de su época es inmejorable: «unas sierras a lo lejos, y un paisaje abecedario».

Alejandro Peralta constituye otro de los referentes del indigenismo vanguardista y su libro *Ande* (1926) se puede relacionar por oposición con el libro aparecido en el mismo año, *Falo*, del también puneño Emilio Armaza. Aunque ambos autores recurren a los mismos recursos tipográficos y formales, la diferencia entre sus poéticas salta a la vista: mientras que Armaza desarrolla temas amorosos tradicionales a través de imágenes superficialmente vanguardistas, Peralta ofrece una reflexión indigenista más elaborada, con un manejo mucho más radical del lenguaje y una comprensión de la vanguardia más evidente, como en el poema «andinismo».

Alcides Spelucín, Luis Fabio Xammar y Juan Parra del Riego son quizá los poetas que más se resistieron al paso del modernismo, mientras que Daniel Ruzo, Alberto Guillén, Juan José Lora y José Chionio llevan su búsqueda por terrenos más conservadores. Los ambientes tétricos y oscuros de Chionio, así como su evidente moral cristiana, recuerdan a autores románticos españoles como José Cadalso o Espronceda, pero en su obra se percibe una clara deuda con Baudelaire, por sus poemas en prosa de *La canción azul* (1923) y *Gemas de pecado* (1925). El cambio en la trayectoria de Juan José Lora, amigo de Vallejo, se aprecia en una sola obra: los últimos poemas de *Diánidas* (1925), como «Cabaretrín», persiguen una estética vanguardista que poco o nada tiene que ver con las formas tradicionales de los primeros poemas del libro. Sin embargo, Lora representa muy bien a ese tipo de poetas que abrazaron la vanguardia, adaptándola a sus formas, pero que transitaban por ella como de puntillas. Cualquier lector se dará cuenta de la diferencia que existe entre la búsqueda desgarradora de poetas como Hidalgo o Vallejo y las tentativas apenas arriesgadas de poetas como Lora o Alberto Guillén. Este último cultivó el género aforístico, con cierto parecido a las greguerías de Gómez de la Serna y, quién sabe si por temor o valentía, atacó radicalmente al futurismo en el poema «Égloga futurista».

El tacneño Carlos Alberto González es uno de los poetas más inclasificables y olvidados de la década. En *El poema de los cinco sentidos* (1927) compara a las walkyrias de Wagner con las de los Andes, presentando así, de manera muy paradójica y compleja, los dos mundos tan distintos en los que se educaban estos intelectuales. Después, en *Vértabras iluminadas*



(1929), la voz de González se torna más madura. Juan Luis Velásquez, Julián Petrovick y César Atahualpa Rodríguez desarrollan también una poesía algo ajena a la discusión de la década; mientras que en Petrovick (seudónimo de Óscar Bolaños) abundan los poemas amorosos, C. A. Rodríguez desarrolla una vena más cosmopolita, se desentiende del debate nacional y apuesta por un americanismo más global: «No pertenezco a sectas / ni miro a España: ¡horror!; / soy un cosmopolita / de la América de hoy» (del poema «Ego sum»). De ellos tres, destaca sin duda J. L. Velásquez, con los sorprendentes juegos espacio-temporales y la sintaxis quebradiza de *El perfil de frente* (1924).

Por último, no se debe pasar por alto el hecho de que casi todos estos autores dediquen alguno de sus poemas a José María Eguren, padre y mentor de esta generación. En la estupenda antología preparada por Reynaldo Jiménez, que reúne a poetas de todo el siglo XX peruano, también se menciona a Eguren no como punto de partida, sino sobre todo como punto de llegada: «Los incluidos en este índice, no apenas *vienen de* Eguren [...]: van 'hacia él', también. Sus obras, tan distintas, incluso en algunos casos incompatibles entre sí, ponen foco al lenguaje desde percepciones inacabadas del presente a las posibilidades siempre latentes de lo alterno, su apertura» (Jiménez: 9). Las mismas palabras podrían utilizarse aquí: estos poetas tan distintos entre sí componen una constelación heterogénea que en cierto sentido gira en torno a Eguren. Baste decir que la mayoría de las ediciones príncipe consultadas en la Biblioteca Nacional del Perú pertenecieron a la biblioteca de Eguren y casi todas contienen dedicatorias autógrafas dirigidas a él. Eguren publicó *Simbólicas* en 1911 y *La canción de las figuras* en 1916, más tarde, en 1929, Mariátegui recogió en un volumen sus poesías. Eguren los sobrevuela, está presente siempre y él es, quizá, el único punto común que podría encontrarse entre todos ellos. Así lo dice Petrovick en uno de sus versos: «Eguren por tanto llegarnos está ya distante».

## NOTA SOBRE LA EDICIÓN

Todos los libros seleccionados están cotejados con su edición príncipe. En nota a pie de página se señalará cualquier cambio que afecte al texto original, exceptuando los que se indican a continuación.

Se añade tilde a las mayúsculas; se elimina la tilde en todos los monosílabos (*fué, nó...*); se unifica el uso sin tilde del adverbio *solo* y de los demostrativos *este, esta* (excepto en casos ambiguos); se moderniza la ortografía de usos antiguos como *obscuridad* o *substancia*; se separan los adverbios *talvez, alrededor, derrepente* y *sinembargo*; se añade la tilde, cuando proceda, a todos los interrogativos y exclamativos (*qué, quién...*),

a los pronombres personales (*tú, él*) y a las palabras con errata clara (como *alegría* sin tilde); en general todas las conjugaciones de verbos mal acentuadas se corregirán sin señalarse en nota. Términos que admiten varias construcciones como *sino / si no, porque / por que*, se corrigen según la norma actual, sin señalarse; el adverbio *adonde* se escribe siempre junto y se le añade tilde cuando corresponde. Palabras como *trasatlántico* o *extrangular* se cambian siempre a *transatlántico* y *estrangular*; el uso variado de términos característicos de la época, como *harmonía* o *réclame*, se respeta en la ortografía de cada autor.

La adición de signos de puntuación al final de las estrofas o versos tampoco se señalará; en caso de duda sobre si se trata de una errata, o bien se señalará el cambio en nota, o bien se dejará como está sin anotarlo, como en el caso de Magda Portal, porque en ella la falta constante de puntos indica una voluntad clara de no usarlos. El número de puntos suspensivos en cada autor se respeta siempre. Los signos exclamativos e interrogativos de apertura que no se cierran serán completados sin señalarse, excepto que exista ambigüedad sobre dónde debe añadirse o si en lugar de añadirse el de cierre se elimina el de apertura. No se añadirá nunca el signo de apertura sin señalarse en nota.

Las sangrías son diferentes en cada poeta y se han respetado, pues algunas veces facilitan la decisión de si el cambio de página conlleva un cambio de estrofa. El uso de mayúscula al comienzo del verso es una costumbre procedente de la lírica francesa que suelen adoptar los poetas hispanohablantes de la época, como Juan Parra del Riego. No se interviene en este tipo de puntuación, excepto que se trate de claras erratas o despistes editoriales. Todos los cambios a este respecto se señalarán en nota al pie.

Algunos poetas como Seraffín Delmar, Guillermo Mercado, Alejandro Peralta, Magda Portal o Parra del Riego utilizan la letra *j* por la *g* y la *i latina* por la *y griega*. Este cambio es usual en la época y tiene su origen en los escritos de González Prada (en el texto «Notas acerca del idioma» de *Páginas libres*, 1894), y el afán por renovar una lengua heredada de la colonia. Se respetará siempre el uso de esta ortografía, sin señalarse en nota.

Agradezco su generosidad a Mariela del Águila, Carlos Carnero, Carlos Fernández, Valentino Gianuzzi y Jorge Kishimoto; sin su ayuda no hubiera podido consultar algunos de estos poemarios en su edición príncipe. Gracias también a Rodolfo Loyola, José Ignacio Padilla y Klaus Vervuert.

Marta Ortiz Canseco

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANGENOT, Marc. *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- BOSI, Alfredo. «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», en Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- DEUSTUA, José y RÉNIQUE, José Luis. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1984.
- JIMÉNEZ, Reynaldo. *El libro de unos sonidos: 37 poetas del Perú*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.
- LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.
- *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco, Lima: Centro Bartolomé de las Casas, Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley, México D.F.: University of California Press, FCE, 1954.
- RICHARD, Nelly. «Alteridad y descentramiento culturales», en *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993), 209-215.
- ROWE, William. «El criollismo», en Pizarro, Ana (ed.), *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994; v. 2, 705-717.
- «De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos», en *Márgenes*, 16. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1998.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la «belle époque»*. Lima: Inpropeza, 1987.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Por motivos de espacio no se ofrece una bibliografía completa de cada autor. Para profundizar en la época y las obras, se recomienda esta bibliografía:

- BEIGEL, Fernanda. *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- CHUECA, Luis Fernando (ed.). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: PUCP, Ediciones del Rectorado, 2009; 2 v.