UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

MERITXELL HERNANDO MARSAL

Bárbaro e nosso
Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Bárbaro e nosso
Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata

Meritxell Hernando Marsal

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Dr. Jorge Schwartz.

São Paulo
2010

ERRATA

HERNANDO MARSAL, Meritxell. *Bárbaro e nosso. Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata*. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

FOLHA	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
8	13	El Boletín Titikaka	*El Boletín Titikaka*
8	13	El pez de oro	*El pez de oro*
8	14	Revista de Antropofagia	*Revista de Antropofagia*
8	14	Serafim Ponte Grande	*Serafim Ponte Grande*
15	26	Mireiles	Meireles
107	11	Tomás	Felipe

Meritxell Hernando Marsal
Bárbaro e nosso
Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura Latino-Americana.

Orientador: Dr. Jorge Schwartz.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Resumen

MARSAL, Meritxell Hernando. ***Bárbaro e nosso*. Indigenismo y Vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata.** 2010. Tesis (Doctorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabajo hace dialogar dos movimientos literarios de vanguardia que surgieron en los años veinte del pasado siglo en Perú y Brasil: por un lado, la vanguardia indigenista de Puno dirigida por Gamaliel Churata, que sustentaba tanto su identidad regional y étnica, como los procedimientos vanguardistas empleados para expresarla; y por otro, su contemporáneo brasileño, la Antropofagia de Oswald de Andrade, que desde la metrópolis paulista reunía elementos semejantes (el indígena y el impulso vanguardista) con propósitos diversos. La tesis pretende reflexionar sobre la imagen del indígena elaborada por los movimientos en las revistas *Boletín Titikaka* y *Revista de Antropofagia* y que subyace en *El pez de oro* de Churata y *Serafim Ponte Grande* de Andrade; esta imagen fue usada como plataforma simbólica desde la cual contestar las configuraciones históricas, literarias y sociales hegemónicas, y elaborar un proyecto de modernidad nacional. Los límites y aporías de ambos programas, que hablaban a través de una voz prestada y ausente, son resaltados con la intención de mostrar las contradicciones de la sociedad en la que se gestaron.

Palabras-clave: vanguardia latinoamericana; narrativa latinoamericana; indigenismo; Gamaliel Churata; Oswald de Andrade.

Resumo

MARSAL, Meritxell Hernando. ***Bárbaro e nosso*. Indigenismo e Vanguarda em Oswald de Andrade e Gamaliel Churata.** 2010. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabalho cria um diálogo entre dois movimentos literários de vanguarda surgidos nos anos vinte do século passado no Peru e no Brasil: por um lado, a vanguarda indigenista de Puno dirigida por Gamaliel Churata, que afirmava tanto sua identidade regional e étnica, como os procedimentos vanguardistas empregados para expressá-la; e, por outro lado, seu contemporâneo brasileiro, a Antropofagia de Oswald de Andrade, que desde a metrópole paulista reunia elementos semelhantes (o indígena e o impulso vanguardista) com distintos propósitos. A tese pretende refletir sobre a imagem do indígena elaborada por ambos os movimentos nas revistas *Boletín Titikaka* e *Revista de Antropofagia* e que está subjacente em *El pez de oro* de Churata e em *Serafim Ponte Grande* de Andrade; esta imagem foi usada como plataforma simbólica a partir da qual enfrentar as configurações históricas, literárias e sociais hegemônicas, e elaborar um projeto de modernidade nacional. Os limites e aporias de ambos os programas, que falavam através de uma voz emprestada e ausente, são ressaltados com a intenção de mostrar as contradições da sociedade em que foram gestados.

Palavras-chave: vanguarda latino-americana; narrativa latino-americana; indigenismo; Gamaliel Churata; Oswald de Andrade.

ABSTRACT

MARSAL, Meritxell Hernando. ***Bárbaro e nosso*. Indigenismo and Avant-garde in Oswald de Andrade and Gamaliel Churata.** 2010. Thesis (Doctoral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The present work creates a dialogue between two literary avant-garde movements that emerged in the twenties of last century in Peru and Brazil: on the one hand, the avant-garde's *indigenismo* of Puno directed by Gamaliel Churata, that claimed both their regional and ethnic identity, as the procedures avant-garde used to express it; and, on the other hand, his Brazilian contemporary, the Oswald de Andrade's Anthropophagy, who from the São Paulo metropolis brought together similar elements (the indigenous and the avant-garde impulse) with different intentions. The thesis intends to discuss the indigenous' picture drawn by both movements in the journals *Boletín Titikaka* and *Revista de Antropofagia* and present in *El pez de oro* by Churata and *Serafim Ponte Grande* by Andrade; this image was used as a symbolic platform which deal with historical, literary and social hegemonic settings, and develop a national project of modernity. The limits and perplexities of both programs, which spoke through an absent voice, are underlined with the intention of showing the contradictions of their society.

Key-words: Latin American avant-garde; Latin American narrative; indigenismo; Gamaliel Churata; Oswald de Andrade.

Índice

Introducción 7

1. La (otra) modernidad latinoamericana 10

1.1. Regionalismo y vanguardia 10
1.2. Una modernidad conflictiva 21
Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra 27
Temos base dupla e presente 36

2. Indigenismo, antropofagia, hibridismo, mestizaje: la imagen nacional en la época de las vanguardias 41

2.1. El *Boletín Titikaka* y el indigenismo 42
Federico More y el indoamericanismo 48
Tempestad en los Andes 52
El neoindianismo 56
José Carlos Mariátegui y el indigenismo 57
La vanguardia indigenista 64
La perspectiva lingüística del indigenismo puneño 69
Indigenismo artístico 73
2.2. La Antropofagia de Oswald de Andrade 75
El manifiesto antropófago 84
La disputada imagen del indio en *La Revista de Antropofagia* 88
El antropófago *vs* el indio *verde-amarelo* 89
Macunaíma 92
El antropófago afila los dientes (2ª Dentição) 94

3. (Anti) novelas ejemplares: *El Pez de Oro* y *Serafim Ponte Grande* 101

3.1. La disputa por la lengua 102
La (otra) literatura latinoamericana 102
Hibridismo en la forma 111
Hibridismo lingüístico 117
Hibridismo y/o transculturación 119
Historia y memoria andina 123
3.2. La disputa por el lenguaje 125
Auto de fe 125
Literatura antropofágica 128
El tiempo de la utopía 137
Roteiros. Roteiros. Roteiros 141

4. En la sala de los espejos 145

Bibliografía 157

Apéndice Ilustrado 177

Introducción

A la realidad le gustan las simetrías
y los leves anacronismos.

Jorge Luis Borges, "El sur", 1944

Esta tesis es, naturalmente, fruto de su propio tiempo. La alteración del mapa político de América Latina, con la intervención preeminente en los debates nacionales de movimientos indígenas en México, Bolivia, Ecuador y, en menor grado, Perú y Brasil, suscitó mi interés por reflexionar sobre la presencia indígena en la literatura latinoamericana. El tema no podía ser menos inocente y envolvía un fuerte nudo de cuestiones (que Aníbal Quijano llama acertadamente "nudo arguediano") entre las que sobresalen la colonialidad del poder (la desigualdad arraigada a la heterogeneidad latinoamericana), la distancia entre las diversas manifestaciones culturales –populares, masivas, cultas, elitistas –, las instancias minoritarias de producción y recepción del discurso letrado o las diversas concepciones de la identidad y la modernidad latinoamericanas. El interés por esta temática vino acompañado por el conocimiento de una corriente de reflexión latinoamericanista, que pugnaba por la incorporación de los símbolos y prácticas populares al sistema crítico, como condición para pensar y comprometerse en los procesos de constitución cultural. Entre los autores que influenciaron, directa o indirectamente mi trabajo, debo señalar a Antonio Cornejo Polar, Nelly Richard, Alberto Moreiras y Marcos Natali.

Siguiendo con los caminos que inicié en la maestría busqué situar la figura del indígena en la literatura latinoamericana de vanguardia. Pues es en los años veinte que el interés por lo indígena cobra magnitud, de acuerdo con la emergencia de nuevos actores sociales en el ámbito cultural y con la necesidad letrada de definir la identidad de acuerdo con un proyecto de modernidad nacional. Entre los diferentes programas vanguardistas me interesaron los de

Gamaliel Churata y Oswald de Andrade por la preeminencia que dan a lo indígena como punto de vista desde el cual reflexionar sobre la historia, la literatura y un proyecto futuro de nación; desde ese lugar de enunciación (ficticio) elaboran un contra-discurso que pone en cuestión la versión autorizada de lo nacional y enuncia una concepción de modernidad alternativa. A la vez, me importaba también ensayar las contradicciones que estos programas letrados adquirían al apropiarse de una figura marginalizada y sin posibilidad, en ese entonces, de expresarse por sí misma. La elección de Churata y Andrade también estuvo condicionada por la voluntad de reflexionar de forma global sobre América Latina, tomando como referencia expresiones literarias en español y portugués; esto es, admitiendo a Brasil como elemento necesario para un estudio de la producción cultural de la región.

Para llevar a cabo todo ello se impuso una metodología comparativista que permitiese señalar las semejanzas y diferencias entre dos propuestas estéticas, culturales y sociales alejadas entre sí. El objeto de estudio fueron dos revistas y dos "novelas": El Boletín Titikaka y El pez de Oro de Gamaliel Churata y la Revista de Antropofagia y Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade. De esta manera quise articular la obra personal de estos autores con el esfuerzo colectivo en el que se posicionan, y que tiene en estas revistas de vanguardia una clara expresión.

La comparación se lleva a cabo de dos maneras. En los capítulos centrales, el segundo y el tercero, opté por dar una explicación secuencial de las dos propuestas. La razón principal es mostrar la naturaleza característica del indigenismo de vanguardia y de El pez de oro de Churata, muy poco conocidos en Brasil (y junto a ellos una nueva lectura de la Antropofagia), sin cortes o alusiones que pudieran comprometer su comprensión cabal; este método comparativo se fundamenta, en verdad, en la confianza en el lector, que debe relacionar los diversos motivos, que sobresalen como aristas en los diferentes apartados. En el primer y último capítulos intenté, por

un lado, tejer una explicación más general sobre la modernidad de América Latina que implica a ambos movimientos y, por otro, una comparación más estricta entre las dos propuestas que, alejadas en la intención y la función que dan a la imagen indígena, en última instancia, se acercan y confunden. Este último capítulo funciona a modo de conclusión que, al hacer entrar las dos propuestas en una galería de los espejos interesada en contradicciones y aporías, busca dar razón de la justa dimensión literaria, social y política de estos movimientos.

Simetrías y anacronismos nos hablan de proyectos utópicos que quizá en nuestros tiempos tengan un horizonte más propicio para su realización.

1. La (otra) modernidad latinoamericana

1.1. Regionalismo y vanguardia

Regionalismo y vanguardia han sido definidos por la crítica como dos direcciones antagónicas de la literatura latinoamericana de comienzos del siglo XX.

El regionalismo ha sido descrito como una corriente fundamentalmente narrativa, de ambientación rural, que busca referir lo distintivo americano, los valores esenciales de la nacionalidad, e incluso denunciar injusticias sociales, para definir un modelo sólido de nación, todo ello con una técnica realista y un enfoque frecuentemente positivista; por su parte, la vanguardia ha sido caracterizada como poética[1], portadora de la modernidad y el cosmopolitismo, de temática urbana y con una atención preeminente a la renovación formal fundada en el cuestionamiento de la representación mimética, la expresión de la simultaneidad y potenciación de las imágenes. En vigencia durante el mismo periodo histórico, hasta los años 30 del siglo XX, este tipo de descripciones hace de una y otra tendencia opuestos casi simétricos.

Algunos críticos han matizado, sin embargo, esta dicotomía. Nelson Osorio percibe el criollismo o mundonovismo, por una parte, y los diversos brotes vanguardistas, por otra, como los polos opuestos de "un vasto aunque difuso movimiento renovador" estrechamente vinculado a las transformaciones políticas, económicas y sociales que se producen en América Latina después de la I Guerra Mundial. Esta perspectiva es interesante porque en lugar de describir posturas irreconciliables, concibe la amplia gama de grupos artísticos y literarios de los años veinte, diversos e incluso adversos, impulsados por un mismo proceso de renovación artística de amplio espectro, "cuyos cauces más definidos se pueden determinar por tendencias a primera vista polarizadas,

[1] En los últimos años esto está cambiando y la narrativa de vanguardia está siendo cada vez más estudiada. Pionera en este trabajo es la antología editada por Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Méxixo: UNAM / Ediciones del Equilibrista, 1996, y el libro de Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid /Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004. En el capítulo 3 de esta tesis me ocupo específicamente de las 'novelas' de Oswald de Andrade y Gamaliel Churata.

pero que no hacen sino establecer los límites dentro de los cuales se mueve una variedad concreta de manifestaciones" (1981, p. 240). Así, en Brasil, *Urupês* de Monteiro Lobato revelaría un impulso crítico e innovador respecto a la retórica parnasiana, que compartiría con *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade y *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade. Explícitamente, Oswald de Andrade en su conferencia "Informe sobre o modernismo" de 1945 hace referencia al valor renovador, aunque opuesto al modernismo, de Monteiro Lobato: "Eis aí o paradoxo. Ele, que produz o primeiro estilo novo sobre o tema novo do brasileiro, é quem ataca e quase destrói a primeira manifestação de arte moderna que tivemos com Anita Malfatti, na sua exposição do ano de 17" (1990d, p. 98).

Frente a cualquier afirmación de exclusiones irreductibles Osorio advierte que la misma comunidad de circunstancias históricas provoca una convergencia de preocupaciones y una contaminación recíproca, y señala como ejemplo del cruce de las dos tendencias, indigenista, rural y agresivamente vanguardista, el poemario *Ande* de Alejandro Peralta, hermano de Gamaliel Churata y uno de los principales animadores de la vanguardia del Titikaka.

Es precisamente en las intersecciones de estos dos polos donde me interesa situarme para dar una visión de la complejidad de inquietudes que caracterizaron la producción literaria del período: hay una necesidad de conectar la literatura con las transformaciones que se estaban viviendo en América Latina y con las tendencias artísticas y sociales revolucionarias que surgían en Europa, de renovar la literatura agotada por el retoricismo del modernismo hispanoamericano y el parnasianismo brasileño, pero a la vez, y en contraste con estos impulsos desestabilizadores, se hace urgente definir la identidad nacional, la propia originalidad frente a la dependencia cultural, a la par que se afirma la posición del intelectual como animador y protagonista de todo ese proceso. La capacidad de síntesis de Oswald de Andrade resume la magnitud de esta

transformación en un enunciado de su *Manifesto da Poesía Pau Brasil,* de 1924: "O trabalho da geração futurista foi ciclópio. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser *regional* e puro em sua época" (1990a, p. 44, énfasis mío).

Para ello me propongo trabajar con la obra de dos autores que parecerían representar esta misma tensión antagónica: Oswald de Andrade (1890-1954), urbano y cosmopolita, en contacto directo con los *ismos* parisinos, y Gamaliel Churata (1897-1969), que desde su mismo pseudónimo se instituye como defensor de la tradición andina[2]. La polaridad se hace gritante si pensamos en el lugar de actuación de estos dos intelectuales: São Paulo, que gracias a la bonanza cafetera desde comienzos del siglo estaba inmersa en una transformación imparable, en que nuevas avenidas, modernos edificios y fábricas surgían, y una afluencia masiva de inmigrantes la dotaba de una gran vitalidad y la convertía en la capital económica del país; y, en contraste, Puno que, situada a 3.800 metros de altura, a orillas del lago Titikaka, con una población de 6000 ó 7000 personas, mantenía su ambiente provinciano. Como señala David Wise, "cualquier modelo espacial que adoptemos al enfocar el conjunto nacional o continental de la época, Puno resulta un sitio netamente periférico" (1983, p. 94).

Sin embargo, los dos autores se valieron de técnicas literarias vanguardistas para definir la identidad nacional a partir del mismo sujeto subalterno de la historia colonial: el indio americano. Asumir esta perspectiva antagónica a la imposición de la cultura occidental, acto profundamente ambiguo en estos escritores urbanos, les permite confrontar con insolencia típicamente de vanguardia, tanto las versiones europeas de la modernidad, como la propia tradición, y proponer

[2] Gamaliel Churata, pseudónimo que Arturo Peralta Miranda usó desde 1923, reúne las tradiciones bíblica e indígena. Gamaliel fue presidente del Sanedrín, gran autoridad entre los judíos en los tiempos de los apóstoles. Churata, en quechua y aymara significa "dotado", "el iluminado".

un modelo alternativo de progreso, donde la originalidad americana (hombres, culturas y valores) permaneciese vivificando su transformación contemporánea.

Frente a estos proyectos, la dicotomía extrema entre el regionalismo y la vanguardia cae por su propio peso. La vanguardia latinoamericana, que fue definida durante mucho tiempo como mera importadora de los movimientos artísticos europeos, aparece con una dimensión específica en la que la búsqueda de la renovación literaria y el rechazo de la estética inmediatamente anterior, se vincula a la construcción de la tradición literaria nacional. Para ello, algunos de estos escritores van a dar una enorme importancia a la exploración de los aspectos característicos y populares de sus países, que expresan mediante formas vanguardistas, con el uso preeminente de la imagen, la simultaneidad, la fragmentación, el humor, etc. Esta *dirección*[3] nacional de la vanguardia latinoamericana tiene que ver con varios factores. Por un lado, la tensión nacionalista que los centenarios de la Independencia reavivan en los diferentes países latinoamericanos; después de un siglo conflictivo, se siente como necesaria una reflexión y búsqueda de la identidad latinoamericana que debe organizarse sobre nuevas bases para participar plenamente de las transformaciones del mundo contemporáneo. Por otro lado, también influye el sentimiento antiimperialista que, desde la destacada obra periodística de José Martí y el *Ariel* de Rodó, forma parte del ideario latinoamericano. Finalmente, los cambios sociales que cristalizan a principios del siglo XX son decisivos. El crecimiento urbano origina la ampliación del proletariado y de las capas medias, que políticamente van a luchar por representación y poder de decisión en la vida nacional. Reflejo de ello es la creación de los partidos comunistas latinoamericanos (en 1922 en Brasil y en 1928 en Perú, fundado por Mariátegui) y la instauración de gobiernos reformistas durante la década del veinte en diferentes países (Irigoyen

[3] Tomo el término de Gloria Videla de Rivero, que situó los primeros libros de poemas y ensayos de Borges en una dirección criollista de la vanguardia.

en Argentina, Alessandri en Chile, Batlle y Ordoñez en el Uruguay, Leguía en Perú). De este modo, el impulso renovador y contestatario en el arte se vincula con los movimientos antioligárquicos que promueven la mudanza social y la ampliación de la vida democrática.

Para mostrar esta tensión identitaria de la vanguardia latinoamericana voy a recurrir al *Boletín Titikaka*, la revista que Gamaliel Churata funda en 1926 y que se convierte en vocera del indigenismo vanguardista de Puno, representado por el poemario *Ande* de Alejandro Peralta. La difusión de este libro constituye el germen del *Boletín*, como señala la nota editorial que abre la revista (*Boletín Titikaka*, nº 1):

> La ardua labor que se ha impuesto la "Editorial Titicaca" acaso quedaría incompleta sino difundiera el éxito de sus publicaciones y no anunciara las que va a iniciar de inmediato. Tal el objetivo de este boletín. En el presente número ofrecemos un ramillete de valiosas opiniones suscritas por escritores eminentes de Indoamérica, desde el gran poeta Enrique González Martínez, hasta Oliverio Girondo, el audaz y triunfador poeta de "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía", o sea, desde México, el gran país cuya autoctonía orienta los ideales de América, hasta Buenos Aires, donde se confunden las herencias de Europa y producen un nuevo tipo de cultura[4].

En esta declaración de intenciones se revela el impuso inicial de la revista como medio de propaganda, que a partir del tercer número va a dar paso a la inserción de múltiples colaboraciones. También queda patente la vocación continental, que con la denominación Indoamérica pone de relieve el compromiso con lo indígena. El contraste México-Buenos Aires es significativo por registrar la voluntad de vincular lo autóctono con la modernidad cosmopolita, representada por los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*[5].

---

[4] Quiero señalar que a lo largo de la tesis en todos los textos incluidos del Boletín Titikaka y la Revista de Antropofagia conservaré la ortografía y los subrayados del original.

[5] El énfasis en Oliverio Girondo quizá se deba al paso de éste por Lima en julio de 1924, en el marco de un largo viaje que también le llevaría a Chile, Cuba, México, Estados Unidos y Europa para estimular, según anunciaba la revista *Martín Fierro*, un "verdadero intercambio de producciones, revistas y libros; ideas, poesía, arte" (Schwartz, 2007, p. 270). A su paso por México, Xavier Villaurrutia escribió su presentación para *El Universal* en octubre de 1924 y José Carlos Mariátegui le dedicó un artículo publicado en *Variedades* de Lima el 25 de agosto de 1925.

Churata publica a los escritores latinoamericanos que considera afines a sus ideas de renovación literaria y nacional: entre ellos, Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Manuel Maples Arce, Idelfonso Pereda Valdés, Alfredo Mario Ferreiro, Hugo Mayo, Pablo de Rocka, etc. De las páginas de esta revista se obtiene un impresionante directorio de la vanguardia latinoamericana, que refleja su alcance como fenómeno continental[6]. Como es sabido, ninguno de estos escritores puede encasillarse en una definición limitadamente localista; al contrario, en ellos la búsqueda de una identidad americana se vincula con la apertura a lo exterior y la voluntad de aprehender la nueva sensibilidad surgida de las transformaciones contemporáneas. En su artículo "Indoamericanismo", que abre el número de mayo de 1928, Churata afirma: "el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo – percibimos finamente dentro de nosotros mismos un vago ritmo en que renacen conciencias sepultas y germinan módulos futuros" (*Boletín Titikaka*, nº 22).

La presencia de Mário de Andrade en el *Boletín Titikaka* merece destacarse. En el número de mayo de 1929 se incluyen dos poemas en portugués, "Moda dos quatro Rapazes" y "Sambinha". Es significativo que esta revista radicada en Puno tenga la necesidad de una apertura continental que incluya al Brasil, superando el aislamiento y la diferencia idiomática[7]. Estos poemas de Mário de Andrade dan cuenta del tono que me interesa subrayar en la relación de la vanguardia con las tensiones nacionalistas; la investigación de la cultura brasileña aparece en el poema no como celebración de los motivos americanos, a la manera romántica, sino como búsqueda de un tono preciso que contenga aquello que arraiga la letra al lugar, cifrado en lo

[6] La dimensión continental de la vanguardia latinoamericana es destacada en la entusiasta referencia que el *Boletín* hace en enero de 1927 al *Índice de la Nueva Poesía Americana*, prologado por Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro.

[7] De Brasil el *Boletín Titikaka* tenía un informante de excepción, Enrique Bustamante y Ballivián, diplomático en Rio de Janeiro y Montevideo por esos años. De Bustamante es la antología *9 poetas nuevos de Brasil* publicada en 1930, donde incluye a Mário de Andrade, Cecília Mireiles, Manoel Bandeira, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Murillo Araújo, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira y Gilka Machado.

coloquial, en el acercamiento a la oralidad, en los personajes populares. "Sambinha" termina así (*Boletín Titikaka*, nº 30):

> Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
> Fizeram-me peito batendo
> Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
> Isto é...
> Uma era italo-brasileira.
> Outra era africo-brasileira.
> Uma era branca.
> Outra era preta.

La atención a la obra de Mário de Andrade por parte de Gamaliel Churata no es ocasional. Churata le dedica una larga reseña en el artículo "Aspectos de la literatura Indoamericana", publicado en la revista mexicana *Crisol*, en febrero de 1932. En este texto hace referencia a los estudios sobre música brasileña, los libros de cuentos, a la novela-rapsodia *Macunaíma*[8] y a la obra poética del autor brasileño. Churata reflexiona sobre los poemas de *Clã do Jaboti* y *Remate de males,* con marcada admiración. En ellos destaca el humor, la sencillez, la visión ingenua y novedosa del mundo, y vincula la elaboración de estos sentimientos con su propia labor literaria: "Entiendo que "Clan do Jaboti" es a nosotros, sobre materia e intención tanto como poesía, fortaleza y ternura de ayllu" (2008, p. 2).

Entre los movimientos de vanguardia latinoamericanos, la producción modernista brasileña es representativa de la tensión entre lo nacional y lo cosmopolita, que Jorge Schwartz define haciendo referencia a un doble movimiento: "al mismo tiempo que busca actualizar los elementos nacionales, se siente atraída por la medusa de vientos vanguardistas europeos y trata de no caer en la mera imitación de modelos ajenos ni de perder, con la adopción de los nuevos lenguajes, su carácter nacional" (2000, p. 141).

[8] Hubiera sido interesante la reflexión de Churata sobre *Macunaíma*, obra emparentable en tan diferentes aspectos a *El pez de oro*. Sin embargo, la lectura de Churata estaba mediada por la traducción de Bustamante Ballivián en la antología anteriormente referida.

En sus referencias a la literatura argentina, el *Boletín Titikaka* revela el peculiar criollismo urbano de vanguardia, al que alude Beatriz Sarlo para definir la obra inicial de Jorge Luis Borges (2003 [1988], p. 105). Sus colaboraciones para la revista, que datan de abril y mayo de 1927, son características. La primera de ellas es un relato titulado "Leyenda policial". En él aparecen, en una prosa aún no muy pulida, los temas caros a Borges (el malevaje, las orillas, los cuchillos, la guitarra), que caracterizarían sobre todo los poemas y ensayos de los años veinte. Borges está configurando aquí una mitología a la que remitir la identidad argentina. El tono arquetípico, alejado de la realidad inmediata, queda claro en el inicio del cuento: "Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero, de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventiseis o noventisiete y el tiempo es caminata dura de desandar" (*Boletín Titikaka*, nº 9). En él define el espacio del margen urbano donde situará sus creaciones de esta época: "Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era «el centro» era «las orillas»". Es interesante observar que este relato se adelanta 8 años a la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935), que incluye el famoso cuento "El hombre de la esquina rosada", claramente emparentado por el tema y los propósitos con el que se comenta aquí. A pesar de la distancia con que después será juzgado por su autor, Beatriz Sarlo destaca la importancia de este texto que condensa el proyecto inicial de Borges (2003, p.49):

> La ficción se *acriolla*: desde los "quinientos mil muertos y pico de la Guerra de Secesión", hasta Billy de Kid aprendiendo "el arte vagabundo de los troperos", o el japonés señor de la Torre que "sacó una espada y le tiró un hachazo". Se escucha la misma voz con la que escribe "Hombre de la esquina rosada", texto del que Borges se ha separado en innumerables ocasiones, quizás porque veía en él una realización demasiado explícita del programa de su comienzo ficcional. La voz de la traducción y la voz de Buenos Aires: una legitima a la otra.

La construcción de esta tradición se lleva a cabo con un lenguaje altamente metafórico, característico de la vanguardia. Los ejemplos que nos ofrece este relato son distintivos: "silbidos ralos y sin cara rondaron los tapiales negros", "una luna pobre y rendida tironeaba del cielo", "los cuchillos buscaron sendas de muerte", entre otros. Esto es más notable en el poema "La noche de San Juan", publicado en el *Boletín Titikaka* en mayo de 1927. Las imágenes que componen el tema se distribuyen como planos superpuestos:

> Rojas chisporrotean
> las guitarras calientes de las bruscas hogueras:
> leña sacrificada
> que se desangra en briosa llamarada,
> bandera viva en ágil travesura.

Gloria Videla de Rivero ha señalado la convergencia en la primera etapa poética borgiana de la experimentación literaria, el cosmopolitismo y el criollismo, con una proyección universalista: "A partir del suburbio, del compadrito, del malevo y de algunos otros símbolos, Borges crea una mitología porteña que – a su vez – sustenta las teorizaciones sobre el tiempo, sobre la realidad y la irrealidad del universo y otras constantes de su mundo literario, ya perfectamente configuradas en los libros de iniciación" (1990, p. 180). Y aunque más adelante Borges se desdecirá del exceso criollista de su obra inicial, el tema argentino perdurará.

El universalismo americano es captado por Churata en la obra de Macedonio Fernández. En enero de 1929 reseña la colaboración de Macedonio en la revista *La gaceta del sur,* de Rosario: "Macedonio Fernández figura con unas 'Palabras Descreídas' llenas del escepticismo fernandino o macedonesco, que no se sabe si es cansancio o cierta alegría infantil: Macedonio Fernández hace en América el papel de templete y de raidsista estupendo. Aparece inmoble y luego se pierde en direcciones planetarias" (*Boletín Titikaka*, nº 26); Churata también cita a Macedonio en febrero

de 1929, a raíz del homenaje que Alberto Hidalgo piensa hacerle en su revista *Pulso*, y lo define como "inquietante catador de asuntos geniales" (*Boletín Titikaka*, nº 27).

La última referencia que quiero incluir con relación a la convergencia del regionalismo y la vanguardia en el *Boletín Titikaka* tiene que ver con la poesía de temática negrista. En marzo de 1928 se publica un extenso artículo de Martí Casanovas, "Afrocubanismo artístico", en el que se identifica el componente negro como el elemento original de la cultura cubana. Sin embargo, un no velado racismo impide al autor imaginar a un artista de raza negra; en este artículo el negro no pasa de motivo típico y de color local: "los artistas cubanos ven y descubren en el negro de su país motivos y fuentes de inspiración plástica, y exaltan plásticamente a la negrada, como el fondo y el caudal propiamente típico, singular y local, de la vida y el arte cubanos" (*Boletín Titikaka*, n° 20).

Jorge Schwartz ha señalado la importancia de no confundir la corriente literaria negrista con la reivindicación de la negritud, que refiere al movimiento político en favor de los derechos de la población negra (2002, p. 659). El exotismo heredado de la fascinación de las vanguardias europeas por el 'primitivismo' africano está muy presente en esta poesía, que encontró entre sus propias tradiciones locales el objeto de deseo europeo. Ello puede percibirse en el poema de Murillo Araujo "La macumba zabumba", incluido en el *Boletín Titikaka* en abril de 1929, traducido por Bustamante Ballivián. En él, se describe, con un ritmo febril y profusión de onomatopeyas, una ceremonia impregnada de sensualidad y misterio. Termina así (*Boletín Titikaka*, nº 29):

> Un coro plañente
> entona en un solo tono:
> "Ña-ma-ja!
> A nossa Mae tá no fundo do má...
> Y ña! Y Ño!
> Y ñó! Y ñá!"
> Es la macumba, es la macumba!
> Y retumba el tambor!

Y crepita en la llama
el alma plana de mi pueblo,
- el verdor de su ansia
toda su expresión de inocencia, ignorancia
todo corazón que aun es bárbaro y nuevo
en alegría florida y salvaje de infancia.

Sin embargo, en la revista de Puno también aparecen reseñados los dos libros que Idelfonso Pereda Valdés dedicó a la poesía negrista: *La guitarra de los negros*, en el número de mayo de 1927, y *Raza negra*, en agosto de 1929. A Pereda Valdés lo mueve el interés por valorizar, en contra de siglos de marginación, la cultura negra americana, que conocía en profundidad (Schwartz, 2002, p. 669). Dedicó gran parte de su vida al estudio de la cultura africana en el Uruguay y publicó los libros *Antología de la poesía negra americana* (1936), *Línea de color. Ensayos afroamericanos* (1938), *El negro rioplatense y otros ensayos* (1937) y *Negros esclavos y negros libres* (1941).

Los editores del *Boletín Titikaka* sienten la necesidad de hacer referencia a la literatura negrista, pues perciben el vínculo estrecho entre estas propuestas y sus propias creaciones indigenistas. En ambos casos, el escritor se propone la reivindicación de una cultura excluida de la nacionalidad, muchas veces con intención de denuncia. En ambos casos también, la distancia entre los escritores y su 'tema' da cabida al cuestionamiento de la legitimidad de la empresa, ambigüedad fundamental del indigenismo de la que trataré más adelante.

Como muestran los ejemplos anteriores, en los escritores vanguardistas hay una valorización de lo popular. La ampliación democrática, que las transformaciones sociales impulsan, parece reclamar su espacio poético. En lo popular los escritores identifican lo autóctono, un sujeto donde fijar la identidad. Viviana Gelado ha asociado este fenómeno con el cuestionamiento de la noción de valor literario (2006, p. 63). La incorporación de lo popular

renovaría el sistema literario y, en su opción más radical, promovería la ruptura de la dicotomía entre alta y baja cultura. El prólogo-manifiesto que antecede al *Pez de oro* puede ser entendido en este sentido. Finalmente, la tensión de la vanguardia hacia la cultura popular tiene que ver también con el vínculo entre vanguardia estética y vanguardia política que caracteriza la práctica literaria en América Latina. Tanto Oswald de Andrade como Gamaliel Churata entienden la escritura como motor de transformación y ello los implica en una incesante acción polémica, en la literatura y el periodismo, con la sociedad en la que viven.

En sus mejores realizaciones, la vanguardia latinoamericana no se limita a la ostentación gozosa de la novedad y la ruptura. Hay una vivencia plena de las contradicciones de la modernidad en América Latina y una voluntad de superarlas con una atención extrema a lo que pudiera llamarse, en palabras de Churata, la 'raíz' americana.[9]

1.2. Una modernidad conflictiva

Si en el apartado anterior he tratado de caracterizar la dirección 'regionalista' de la vanguardia, ahora me gustaría matizar el otro polo de la dicotomía, esto es, la noción de modernidad que estos escritores transmiten. Sin duda, éste ha sido uno de los temas más destacados por la crítica. La modificación de las condiciones materiales de existencia que tuvo lugar a principios del siglo XX, con el crecimiento desmesurado de las ciudades, la inmigración, la innovación de los medios de comunicación y de transporte, dio lugar a una transformación radical del arte. Los escritores latinoamericanos sienten la necesidad de romper de forma violenta con la herencia decimonónica, que perciben como académica y retardataria, totalmente fuera de lugar en el nuevo siglo. Esta militancia en la contemporaneidad, definirá la acción de los grupos

[9] Alfredo Bosi en un artículo sobre la vigencia de las ideas de José Carlos Mariátegui define el indigenismo peruano, "sem temor ao paradoxo", con la expresión de 'vanguardia enraizada' (2004, p. 195).

vanguardistas, agresiva e insolente, expresada a través de manifiestos, proclamas pegadas en las paredes (como la mexicana *Actual* de Maples Arce y *Prisma* de los ultraístas argentinos), revistas para minorías, intervenciones polémicas en los periódicos y actos públicos escandalosos (el más sonado fue la Semana de Arte Moderno, celebrada en São Paulo en febrero de 1922). Se trataba de desafiar no sólo al poder cultural establecido, sino al público lector, para transformarlo. Esta operación de creación de un público *futuro* fue, según Beatriz Sarlo, una de las más exitosas de la cultura de la época (2003, p. 100).

La emoción de la época es vitalista y eufórica, exalta irrestrictamente la juventud y la novedad, que se convierte en la afirmación fundamental de los grupos vanguardistas. Las condiciones de vida impulsan formas nuevas de representación. Frente al realismo y la subjetividad decimonónicas, la escritura se concentra en el lenguaje, en la imagen que condensa la percepción, revelando incluso su propia naturaleza de artificio. La ciudad es el escenario privilegiado, donde surgen sensaciones inéditas (movimiento, simultaneidad, velocidad, fragmentación de la impresión) que los escritores intentan expresar en formas diferentes (liberación de la sintaxis, concentración en la metáfora y la imagen, predominio del verso libre, exploración del espacio tipográfico). La preferencia por el espacio urbano va acompañada por la fascinación técnica, que provoca la proliferación de artefactos modernos en los textos de la época y exalta la racionalidad de la máquina, "verdadero *golem* de las vanguardias"[10].

Oswald de Andrade, tanto en su poesía como en sus novelas experimentales, da voz a estas inquietudes. Andrade transforma radicalmente la poética tradicional, basada en la elocuencia, por la reducción y la síntesis: frente a la rutina retórica y sentimental propone otra forma de hacer

[10] Expresión justa y siniestra de Jorge Schwartz, que evoca películas características del momento como *Metrópolis* y alude, al mismo tiempo, a la maquinaria bélica que entrará en escena durante la Segunda Guerra Mundial (2002, p. 51).

literatura fundada, según Haroldo de Campos, en "o efeito de *antiilusionismo*, de apelo ao nível de compreensão crítica do leitor, que está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldiana – a técnica de montagem –, este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema" (2000 [1965], p. 22).

Este autor también representa el impulso cosmopolita y la fecunda relación con las vanguardias europeas[11]. Frente a la acusación de imitación de los movimientos europeos, que se le hizo a las vanguardias latinoamericanas en su misma época y que fue mantenida por parte de la crítica posteriormente, es importante distinguir circunstancias y actores. Como he mostrado en el apartado anterior, la voluntad de transformación literaria converge con la búsqueda de la expresión de la identidad. El impulso de incitación de los movimientos de vanguardia europeos es innegable, pero es compensado por la decisión manifiesta en diferentes autores de profundizar en la nacionalidad. Esta dialéctica entre lo propio y lo ajeno va ser concentrada en la formulación de la Antropofagia de Oswald de Andrade. Por ahora, es importante resaltar la convergencia de impulsos renovadores en los diferentes contextos. El proceso de transformaciones y cambios que atraviesa la sociedad latinoamericana de la segunda década del siglo XX, junto al repercusión de las novedades artísticas y sociales provenientes del exterior, da pie a un periodo de gran agitación cultural, en los más diversos espacios latinoamericanos (Puno y São Paulo sirven de ejemplos ilustrativos y disímiles). Por tanto, las búsquedas, rupturas y experimentaciones de la vanguardia latinoamericana deben entenderse a partir de las necesidades y condiciones concretas del medio en que se producen.

Precisamente, Beatriz Sarlo abre su libro sobre la producción cultural bonaerense de los años veinte y treinta con un capítulo en que, principalmente a través de la prensa de la época, da

[11] Para un completo estudio de este vector de la obra de Oswald de Andrade, ver Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliveiro Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

cuenta de las transformaciones sufridas por la ciudad a comienzos del siglo XX: el crecimiento de la población a causa de la gran afluencia inmigratoria procedente de Europa, el aumento de la alfabetización y, por tanto, del público lector, las nuevas empresas editoriales, la transformación de los periódicos, la publicidad y las nuevas costumbres y hábitos urbanos difundidas por ésta. La autora cierra el capítulo observando las distintas reacciones de los intelectuales frente a estos cambios. La modernidad latinoamericana se define en las respuestas que suscitó como una modernidad *periférica*, cargada de conflictos: "La densidad semántica del periodo trama elementos contradictorios que no terminan de unificarse en una línea hegemónica [...] Se trata de un periodo de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías, donde la representación del futuro y la de la historia chocan en los textos y las polémicas" (2003, p. 28 y 29).

En algunos panoramas críticos, sin embargo, la modernidad aparece como fuerza externa, arrolladora, que llegaría a América Latina a fines del siglo XIX para transformarla profundamente. Los vanguardistas serían sus voceros, descritos como los portadores de la novedad y la contemporaneidad contra el pasatismo de modernistas y regionalistas, en un tono celebratorio en que el discurso de la crítica está muy cercano al de los manifiestos[12]. En esta imagen satisfecha subyace una concepción de la modernidad que es necesario cuestionar.

La modernidad latinoamericana, aquella a la que se refieren los escritores de vanguardia, se caracterizaba por profundas contradicciones. La voluntad de novedad, de transformación, se enfrentaba a un contexto bien alejado del modelo europeo. Son interesantes al respecto los artículos de Mirko Lauer y Raúl Bueno sobre la proliferación de las metáforas maquinistas en la poesía peruana de vanguardia. Las imágenes poéticas tendrían un carácter simbólico de

[12] La introducción que hace Hugo Verani a su antología *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* es característica de este euforismo.

compensación de la ausencia del referente en la ciudad real: "Era como si la deficiencia constatada a nivel de realidad material pudiera ser suplida a nivel de realidad simbólica, con los textos que decían, usaban, comparaban, promovían, expatriaban, trasplantaban, domesticaban y aún buscaban exportar modernidad" (Bueno, 1998, p. 25-26). Lauer recuerda las censuras de Vallejo y Mariátegui frente al uso irrestricto del léxico moderno, precisamente por esta actitud de celebración hueca de la novedad, y concluye (1999, p. 180):

> El populismo latinoamericano se encargó de vender la idea de que ese progreso industrial a su vez era aplicable sin una previa revolución social. Sin embargo, posiciones como la de Mariátegui o Vallejo (o en ese mismo momento Lu Xun, en China) comprendieron el esencial espejismo de tales posiciones, y cada uno a su manera habló de la adecuación de los proyectos de revolución social, i.e., de modernidad, a las circunstancias particulares. De allí una parte de sus admoniciones a los vanguardistas.
> La resistencia a la técnica de los pensadores más reflexivos es comprensible, y revela una capacidad de ver detrás de la mitología modernizadora de la revolución europea y para concentrarse en los aspectos sociales del cambio que se buscaba para un país como el Perú.

Cuando Alfredo Bosi busca explicar las contradicciones presentes en la vanguardia latinoamericana, que define gráficamente como un mosaico de paradojas, hace referencia a la necesidad de tener presente "la *condición colonial*, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante de una identidad originaria y original" (2002, p. 21).

La modernidad latinoamericana es, efectivamente, una modernidad paradójica. A la vez que manifiesta la transformación contemporánea, desconfía de las formas de esa transformación, con plena conciencia de la tensión colonial que la sustenta, y opta por una búsqueda de la identidad nacional, de lo popular, que, sin embargo, le revela al escritor su propio origen espurio: la lucha de Gamaliel Churata por dar voz al indígena, su insurgencia contra el propio idioma que usa y el proyecto de hibridismo que plantea, en que lo indígena corre riesgo de ser apagado por lo nacional, reflejan la tensión y las contradicciones que debe enfrentar. Por su lado, la ambigüedad

fundamental que empaña la Antropofagia de Oswald de Andrade, en su voluntad de alejarse del indianismo romántico con una operación simbólica que invisibiliza de la misma forma los conflictos sociales del país, su imposibilidad lúdica y la violenta tensión de clase que satura el prólogo a *Serafín Ponte Grande*, muestran la complejidad y conflictividad de las relaciones implicadas en los proyectos vanguardistas.

La modernidad que expresan está constituida por relaciones de poder profundamente desiguales: entre la vanguardia y sus modelos europeos, entre el escritor y el sujeto depositario de la identidad que intenta captar. Al querer transformar la literatura y con ella la sociedad misma, los escritores latinoamericanos se enfrentan a un orden establecido desde la Colonia, que no sólo se define en términos económicos, políticos y culturales, sino también en términos epistemológicos, determinando la manera de comprender el mundo y las relaciones que lo configuran.

El análisis de la modernidad en América Latina es un tema muy amplio, que debe ser considerado teniendo en cuenta procesos históricos de gran complejidad, cuya exposición excedería con mucho el espacio de esta tesis. Tomando conciencia de esta limitación, quiero tratar de dos contradicciones fundamentales de la modernidad latinoamericana, que son confrontadas directamente en la obra de Oswald de Andrade y Gamaliel Churata. La primera ha sido tratada en varias obras sobre la literatura moderna y refiere la contradicción entre la fuerza emancipadora de la Ilustración y la subordinación que promueve la sociedad que garante los valores ilustrados, a partir del sistema económico que la define. Aquí me referiré a ella ubicándola en el contexto histórico latinoamericano a partir de algunos aforismos de Oswald de Andrade. La segunda contradicción surge de la primera pero trata de un tema muy concreto: el tiempo. En gran medida la ofensiva que libran Oswald de Andrade y Gamaliel Churata en sus obras, para

apropiarse de la modernidad y transformarla, es una lucha contra el tiempo, esto es, contra la peculiar configuración temporal articulada por la ideología liberal europea, que relega lo latinoamericano al atraso. Esta práctica literaria está directamente vinculada a la adopción del punto de vista indígena y, como veremos a lo largo de la tesis, está marcada por la ambigüedad.

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra

Para poder definir la modernidad desde un punto de vista que abarque las diferentes relaciones de poder que se establecen en América Latina, me apoyo en el concepto de colonialidad del sociólogo Aníbal Quijano[13] y en el análisis de sistemas-mundo, desarrollado por Immanuel Wallerstein. Ello permite percibir cómo los dos términos que se discuten en esta tesis no se oponen, como lo antiguo frente a lo nuevo, o lo propio frente a lo ajeno, sino que surgen juntos y en su conflicto permanente definen el carácter de las sociedades del continente.

Para responder al pedido de Oswald de Andrade que encabeza esta sección, empezaré con una aparente paradoja: la modernidad latinoamericana, portadora de futuro, es en realidad muy antigua. Según la perspectiva de estos autores, América Latina no adhiere la modernidad en un determinado momento de su historia, sino justo al contrario, la modernidad comienza con América: "La creación de esta entidad geosocial, las Américas, fue el acto constitutivo del moderno sistema mundial. Las Américas no se incorporaron en una ya existente economía-mundo capitalista. Una economía-mundo capitalista no hubiera tenido lugar sin las Américas" (1992, p. 583).

[13] El sociólogo peruano Aníbal Quijano es bastante conocido de los lectores brasileños. En la Universidade de São Paulo publicó los artículos "Notas sobre a questão de identidade e de nação no Peru" (1992) y "Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina" (2005), ambos en la *Revista de Estudos Avançados*; y también "O 'movimento indígena' e as questões pendentes na América Latina", publicado en *Política externa* (2004).

Esta idea comporta que la modernidad americana, instalada desde el siglo XVI para el beneficio de Europa, no es incompleta ni está por venir, sino que se caracteriza desde su inicio por la profunda desigualdad en las relaciones de poder, tanto desde el punto de vista social, donde se estableció una clara diferencia jerárquica entre lo europeo y lo no-europeo, como desde el punto de vista interestatal.

La modernidad americana, y ello es de suma importancia para el tema de esta tesis, está fundada en la violencia y la ruina de las sociedades indígenas americanas, pues comienza con "la más grande destrucción socio-cultural y demográfica de la historia que haya llegado a nuestro conocimiento" (Quijano, 2008, p. 6). Ésta consistió en el genocidio de más de la mitad de la población, la destrucción de los patrones de civilización de sus sociedades, la eliminación deliberada de aquellos que podían sostener la herencia cultural y la continuada represión material y subjetiva de los que sobrevivieron. No solamente se destruyó un mundo histórico, sino que se lo hizo inaccesible a sus propios sucesores, redefiniéndolo hasta poner en duda su valía y su existencia misma.

Sobre los escombros de la conquista, se estableció un específico patrón de poder, del que da cuenta el concepto de colonialidad, que Aníbal Quijano ha desarrollado a lo largo de toda su obra. El patrón de dominación fue fundado sobre la idea de raza, como forma de naturalizar las nuevas relaciones de poder impuestas a los sobrevivientes, de manera que éstas no aparecieran como resultado de un determinado conflicto, sino como históricamente necesarias y permanentes. Lejos de fundarse en cualquier realidad material, la raza fue un constructo mental del proceso de imposición de un nuevo orden en América, que identificaba a los dominados como

inferiores en razón de su propia naturaleza y no como víctimas de un proceso histórico susceptible de ser revertido.[14]

En este contexto de dominación, los colonizadores otorgaron una nueva identidad a los colonizados: los llamaron indios. La pluralidad y riqueza de sus identidades y memorias fueron reprimidas y reducidas a esa única condición negativa. Incas, mayas, tupis y aymaras (y un largo etcétera imposible de incluir aquí), todos ellos se convirtieron en indios. Es el momento fundacional de la categoría que se discute en esta tesis.

El proceso fue el mismo para la población de origen africano, obligada a abandonar sus diversas culturas y a asumir una común identidad colonial negativa. Frente a indios y negros, los colonizadores se identificarían, por su origen, como españoles, portugueses y, sobre todo después de los procesos de independencia, como europeos; de la mezcla entre estas nuevas identidades surgirían los mestizos (marginados también, pero a quienes se les reservaría un lugar central en las interpretaciones de la sociedad americana en el siglo XX). Todo ello configura una clasificación social de la población de América que adquiere su sentido como fundamento de las diversas formas de explotación y control del trabajo; es un modo de asegurar la relación jerarquizada y de desigualdad entre las identidades europeas y no-europeas, y de mantener el dominio de las primeras en cada instancia del poder. (Quijano, 1999, p. 139-140).

Es importante señalar la violencia que suponía la nueva identidad atribuida. 'Indios' y 'negros' sufrieron un avasallador proceso de despojo cultural y, bajo represión, tuvieron que abandonar sus particulares formas de expresión, su imaginario y sus símbolos, su memoria e identidad, y tuvieron que admitir la condición vergonzosa de todo ello; fueron obligados a asumir valores y formas de expresarse completamente ajenos, mientras que su visión del mundo y su

[14] Quijano señala reiteradamente la artificialidad de la idea de raza pero también su centralidad para comprender la constitución desigual de las sociedades americanas desde su origen. En el capítulo siguiente mostraré cómo diferentes autores se posicionan frente a esta idea, incorporando o rechazando el determinismo biológico que implica.

particular relación con lo sagrado quedaron relegadas al secreto o a la mistificación. Con la escritura en las manos (y en la lengua) de los dominadores, y la iglesia vigilando la nueva ortodoxia en todo lugar, sus experiencias culturales perdieron autonomía y fueron relegadas a las comunidades, la familia, las redes de parentesco y de relaciones rituales. *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, está construido con las ruinas vivas de este universo cultural.

La reivindicación de la antropofagia y la barbarie por parte de los autores que se estudian en este trabajo tiene que ver con la necesidad de apropiarse de las identidades atribuidas por la dominación para refutarlas. La elección del antropófago como símbolo de un movimiento americano sale al encuentro de las imputaciones europeas. Como señala Carlos A. Jáuregui, el caníbal constituye un tropo fundador del imaginario colonial americano: "En los siglos XVI y XVII el Nuevo Mundo fue construido cultural, religiosa y geográficamente como una especie de *Canibalia*. En las islas del Caribe, luego en las costas del Brasil y del norte de Sudamérica, en Centroamérica, en la Nueva España y más tarde en el Pacífico, el área andina y el Cono sur, el caníbal fue una constante y una marca de los 'encuentros' de la expansión europea" (2008, p. 14). América fue pensada como un espacio geográfico y cultural marcado por la imagen del monstruo comedor de carne humana. Denominación del estigma del salvajismo y la barbarie americanos, el canibalismo fue un dispositivo de nominación y dominación del otro, que autorizaba epistemológicamente (mediante crónicas y relaciones, leyes y debates filosófico-jurídicos) al colonialismo y a sus prácticas de exterminio, apropiación y sometimiento. El canibalismo deviene, en fin, el motivo de una vasta producción intelectual, de representaciones cartográficas y trabajos etnográficos, que "asientan – mediante el tropo caníbal – el lugar espacial, moral y político del colonizado, y su *tiempo salvaje* o *asincronía* respecto de la hora de la civilización (salvajismo, niñez, inferioridad). Al mismo tiempo constituyen al Sujeto moderno colonial y eurocéntrico que

observa desde el 'aquí y el ahora' de la civilización al caníbal del 'allá y el otrora' salvaje" (2008, p. 28).

De la misma manera, la barbarie fue una identidad de dominación, creada por los griegos "como espelho no qual se olha para se distinguir a si mesmo" (Fontana, 2005, p.11). Una contra-figura, inventada para servir de contraste, fundada en la incapacidad de dominar la lengua griega. La palabra bárbaro fue en su inicio una onomatopeya que pretendía reflejar las dificultades de los no griegos para expresarse. La vinculación entre lengua y diferencia aparece aquí con claridad. Los romanos heredaron el concepto y con él construyeron una visión del mundo dicotómica: tras el imperio, estaban los bárbaros. Josep Fontana describe la miopía de Ovidio, que exiliado en las márgenes del mar Negro se sentía en el fin del mundo, "numa fronteira além da qual não há outra coisa que barbárie, frio e horror. O hábito de contemplar a humanidade na superfície deformante do espelho bárbaro os impedia de perceber que, para além do 'limes', havia outros mundos, outras culturas e até una ciência e uma tecnologia superiores às suas" (2005, p.20).

Es interesante destacar que la función autolegitimadora del concepto de barbarie frente a otros pueblos, considerados como primitivos, fue recuperada con fuerza a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Gran Bretaña y Prusia: "foi decidido, então, fundamentar a educação no estudo da Antigüidade clássica e justificar o conjunto de valores culturais e sociais da ordem estabelecida, apresentando-os como herança de una Grécia idealizada" (Fontana, 2005, p. 11).

Tener en cuenta estas operaciones ideológicas que caracterizan la diferencia como inferioridad es de gran importancia para comprender el impacto que la conquista tuvo en los pueblos autóctonos americanos. Sin embargo, su cultura no desapareció totalmente. La cultura de los dominados pervivió como cultura de resistencia, imbricada en la imitación de los signos y formas importadas por los europeos. Símbolos e imágenes foráneos fueron colmados con

significados propios, que convivían y se oponían a la ortodoxia cristiana. Según Aníbal Quijano, el tejido, la vestimenta y los adornos del área mexicana, las fiestas y bailes del Altiplano peruano-boliviano (tan presentes en el *Pez de oro*), los altares barrocos, el carnaval, las esculturas del Aleijadinho (punto de inflexión nacional en la época *Pau Brasil* de Oswald de Andrade), dan clara cuenta "de esa continuada subversión de los patrones visuales y plásticos, de los temas, motivos e imágenes de ajeno origen, para poder expresar su propia experiencia subjetiva" (Quijano, 1999, p. 142).

Con el trabajo gratuito de estas poblaciones, los dominadores controlaron la producción de minerales preciosos (oro y plata) y de vegetales preciosos (papa, cacao, tabaco) que, una vez remitidos en ingentes cantidades a Europa, permitieron el afianzamiento de un mercado monetizado y articulado regionalmente en el centro-norte del continente europeo. La expansión de la acumulación capitalista es un proceso histórico complejo y no puede ser esbozado en unas cuantas líneas. Sin embargo, me interesa retener la importancia crucial de América en la consolidación del capitalismo y de lo que a partir del siglo XVIII se ofrece al mundo como el modelo de modernidad europea.

En este sentido, Oswald de Andrade hace en su *Manifesto Antropófago* una reivindicación decisiva: "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem" (1990b [1928], p. 48). Cifra del proyecto ilustrado, el sueño de una sociedad fundada en la razón y caracterizada por igualdad social, la libertad individual y la fraternidad entre los hombres, hunde sus raíces en las utopías europeas del siglo XVI, XVII y XVIII, imaginadas a partir de las sociedades americanas pre-coloniales. El impacto del conocimiento de formas de existencia social basadas en la comunidad y la reciprocidad, en

contraste con la desigualdad europea, llevó a Montaigne y Voltaire, entre otros, a idealizar las experiencias indígenas y a magnificarlas como un contratipo de sus propias sociedades. América fue un territorio fértil y propicio para la imaginación europea: habitada tanto por ángeles como por demonios, hombres naturales en estado de inocencia y bárbaros comedores de carne humana. Sobre las noticias recibidas de América se construyeron las utopías ilustradas de Thomas More, Francis Bacon, Tomás Campanella, donde lo americano sirvió de fermento para ensayar doctrinas de justicia y orden social. La aspiración central de la modernidad, cristalizada en la declaración de los derechos del hombre, proclamada por la Asamblea Nacional francesa el 26 de agosto de 1789, no puede explicarse sin América.

Sin embargo, el tono de Oswald de Andrade es displicente. En realidad, esa declaración es "pobre". Ello tiene que ver con una de las paradojas fundamentales ocultas en la celebración de la modernidad europea. Los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, simbolizados por el derrocamiento del régimen social estamental con la Revolución francesa, pueden llegar a justificar, paradójicamente, el sometimiento. La pretendida universalidad de sus principios es una forma de apropiación.

Eduardo Subirats (1994, p. 51) lo señala recurriendo a la imagen del continente vacío. América no fue sólo un lugar propicio para el expolio y el saqueo, un continente sin nombre ni ley que había de que reducir y transformar. En las doctrinas humanistas de Bartolomé de las Casas, formuladas en la misma línea de pensamiento que daría lugar al derecho ilustrado, la imagen del vacío jugaba también un papel importante:

> Las Casas se refirió explícitamente en una ocasión a los indios anticipando la metáfora ilustrada de la *tabula rasa*, tan importante en el siglo XVIII. Su desafiante concepto de libertad e interioridad, que efectivamente puso en cuestión la brutalidad del proceso de la conquista americana, tenía por contrapartida la proyección sobre el indio de un concepto racional, abstracto y vacío de interioridad cristiana.

El vacío del alma americana era la condición de su universalidad. Los indios americanos eran reconocidos por la doctrina humanista como sujetos universales, siempre que desvinculados de sus costumbres, su memoria, su conciencia comunitaria, su concepción sagrada de la naturaleza. Bartolomé de Las Casas y Francisco de Vitoria legitimaron la conquista como proceso emancipador en un sentido interior; la conversión era la premisa necesaria para acceder a las categorías de racionalidad, subjetividad y libertad. Esa condición no obligaba solamente a un cambio de creencias religiosas, significaba convertir las formas de vida propias a la racionalidad económica de la explotación del territorio y a la racionalidad del alma cristiana, implantadas por las instituciones de la colonia:

> Allí donde no llegaba el brazo armado de la Guerra Santa, y de la santificada explotación de las minas, llegaba la anulación del ser propio por medio de la abstracción humanista de un sujeto y una libertad virtuales, privados de cualquier tiempo histórico y espacio social, y existentes en ningún lugar. Como si se tratara de las almas yermas que poblaran los infinitos desiertos sin nombre de un continente vacío (Subirats, 1994, p. 52).

El pensamiento ilustrado, en consonancia con el humanismo, luchó por definir las condiciones que asegurarían una emancipación humana universal. Dejando atrás la religión y el mito, confió exclusivamente en la razón, en la inteligencia como ejercicio objetivo que debía descubrir las leyes universales que gobernaban el mundo, para dirigir la sociedad humana hacia el progreso.

Sin embargo, como en el caso de la colonización americana, la racionalidad ilustrada podía justificar prácticas totalmente ajenas a sus ideales explícitos. La lógica paradójica que admite la violencia y la explotación como condición de los valores occidentales, queda reflejada en la descripción hecha por Mario Vargas Llosa del nacimiento del Perú (1986, p. 7):

> [...] ese instante crucial lleno de sangre, fantasmagoría y aventura, en que, disimulados entre un puñado de cazadores de tesoros que entraban en ella a sangre y fuego, llegaban a las tierras del Imperio del Sol la tradición judeo-cristiana, el idioma español, Grecia,

> Roma y el Renacimiento, la noción de soberanía individual y una posible opción, remota en el futuro, de vivir alguna vez en libertad.

.

La *Dialéctica de la Ilustración*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer, busca precisamente desenmascarar esa lógica moderna en que la búsqueda de la libertad justifica la dominación. En el contexto del auge del nazismo, estos autores formularon la inquietante sospecha de que la lucha por la emancipación humana fundada en la razón derivaba necesariamente en su opuesto, en la opresión de la razón por encima de cualquier otro valor. La abstracción y el universalismo que fueron impuestos a las culturas americanas, se revelan como el fundamento de una dinámica social, en que el descubrimiento científico y la marcha hacia el progreso implican la destrucción del verdadero conocimiento:

> O que aparece como triunfo da realidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado. Comprender o dado enquanto tal, descobrir nos dados não apenas suas relações espácio-temporais abstratas, com as quais se possa então agarrá-las, mas ao contrário pensá-las como a superfície, como aspectos mediatizados do conceito, que só se realizam no desdobramento de seu sentido social, histórico, humano – toda pretensão do verdadeiro conhecimento é abandonada (1985 [1944], p. 39).

Si el programa del Iluminismo era el 'desencantamiento del mundo' y el dominio de la naturaleza, la culminación de este proyecto significó el hundimiento en un mito mucho más oscuro y peligroso, que impone en todo lugar el sometimiento humano: "A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie" (p.43).

La preeminencia de la razón instrumental desplegó imperativos políticos y sociales. Una cuestión básica con relación a los derechos del hombre era quién estaba en condiciones de

ejercerlos. La respuesta de la ideología liberal dominante consistió en "limitar el grupo que podía ejercer sus derechos humanos a *algunas* personas, y limitar *aún más estrictamente* el número de los pueblos que podía ejercer la soberanía" (Wallerstein, 2003, p. 156, énfasis del autor). Justo en el momento en que estos ideales se proclamaban como universales, la economía-mundo capitalista ampliaba sus fronteras bajo la hegemonía británica, sin que los pueblos dominados pudieran reclamarlos. La actividad colonial desenmascaró la racionalidad europea, al justificar su explotación, paradójicamente, como *mission civilizatrice*[15], una forma francamente autoritaria de llevar los valores ilustrados a poblaciones que teóricamente carecían de ellos.

De esta manera, los valores universales que la ilustración pretendía extender se llenan de ambigüedad. Mientras que la difusión de los ideales de racionalidad y libertad pueden llegar a justificar la subordinación humana, alimentan también las luchas en contra de la opresión. La obra de Marx y, posteriormente, la acción anticolonialista en todo el mundo, son prueba de ello. El aforismo de Oswald de Andrade deviene en este contexto una reclamación de justicia verdadera: es necesaria la revolución caraíba, que supere la revolución francesa y unifique todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre.

Temos base dupla e presente

La insistencia de Oswald de Andrade en la filiación americana de la revolución francesa gana un sentido decisivo, si nos atenemos a la nueva concepción del tiempo que se inaugura con ella. El legado fundamental de la revolución francesa, según la perspectiva del análisis de sistemas-mundo desarrollada por Immanuel Wallerstein, consistió en las ideas de la normalidad del cambio político y de la soberanía popular. Ello configuró una geocultura, profundamente

[15] Tal argumento no ha sido desechado para justificar las intervenciones militares más recientes. La civilización que se pretendía propagar en el siglo XIX tiene ahora otros nombres como democracia.

imbricada con la ideología liberal, que mantuvo su vigencia por más de 200 años[16]. Uno de los elementos clave de la geocultura del sistema mundial moderno es su particular cronosofía[17]. La aceptación indiscutida de la normalidad del cambio, las virtudes de lo nuevo y la creencia en el mejoramiento social, características de la Ilustración, fundamentaron la fe en el progreso inevitable, concebido como una trayectoria histórica lineal, ininterrumpida y ascendente, que partía de un estado de naturaleza y cuya culminación era Europa. De acuerdo con ello, la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias exclusivamente europeas. Las historias y culturas de los pueblos colonizados fueron reubicadas *en el pasado* de esta trayectoria histórica y estos pueblos definidos como *primitivos.* Esta perspectiva de conocimiento, que se impuso como hegemónica en la expansión del dominio colonial de Europa, implicaba un credo evolucionista y una clasificación dualista de la realidad, donde lo europeo siempre era concebido como superior: "Desde ese punto de vista, las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa, es decir Europa Occidental, y el resto del mundo, fueron codificadas en un juego entero de nuevas categorías: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. En suma, Europa y no-Europa" (Quijano, 2005, p. 211).

La postura epistemológica implicada en la versión eurocentrista de la modernidad va a ser decisiva para comprender las ambigüedades del indigenismo de comienzos del siglo XX. Los intelectuales y escritores latinoamericanos se esfuerzan por explicar una realidad cultural y humana que ha sido separada en el tiempo, primitivizada y despreciada por la interpretación progresista de la historia, y que, sin embargo, pertenece originalmente a la nación

[16] Wallerstein define la geocultura como aquel conjunto de reglas y valores básicos que consciente y subconscientemente rigen el funcionamiento de un sistema (2003, p. 148-149).
[17] El término lo toma Wallerstein de Kristof Pomian. En el artículo "Periodização" que Pomian escribió para la *Enciclopédia Einaudi* aparece el uso detallado de este concepto como la particular percepción del tiempo que una religión o ideología vehicula.

Esta categorización temporal, en sus interpretaciones más simplificadoras, impone la modernidad europea, capitalista, racionalista y tecnológica, como modelo a alcanzar. Lo tradicional se concibe como un obstáculo en la trayectoria hacia el progreso y la necesidad de modernizarse es identificada con la capacidad de occidentalizarse. A pesar de su inequidad, en la mayor parte del mundo estas premisas fueron sentidas como un imperativo durante mucho tiempo[18].

A partir de la experiencia de la modernidad en la India, Dipesh Chakrabarty (2008, p.34) critica el 'historicismo' que caracteriza la ideología del progreso:

> El historicismo planteó así el tiempo histórico como una medida de la distancia cultural (al menos en cuanto al desarrollo institucional) que, se asumió, mediaba entre Occidente y lo que no es Occidente. En las colonias legitimó la idea de civilización. En la propia Europa hizo posibles historias del continente completamente internas en las que éste se describía como escenario de la primera aparición del capitalismo, la modernidad o la Ilustración.

En la misma operación, a los habitantes de la colonia se les asignó otros lugares en la estructura temporal, siempre rezagados con relación al modelo, en un gesto significativo de 'negación de la contemporaneidad'[19]. En su reflexión Chakrabarty pone atención al lugar en que se produce el saber, tratando de "provocar una tensión productiva entre gestos de pensamiento de ninguna parte y modos particulares de ser en el mundo" (p. 26). No trata de rechazar los conceptos universales y abstractos heredados del pensamiento europeo, sino de entenderlos como figuras de gran inestabilidad, que es preciso confrontar con "la corriente subterránea de historias singulares y únicas" (p. 24), en una práctica constante de interrogación y traducción. La lógica temporal de la Historia universal, debe ser confrontada con los horizontes heterotemporales de las historias locales.

[18] Después de la Segunda Guerra mundial la palabra de orden fue otra, el desarrollo, pero la necesidad de adopción de las fórmulas eurocéntricas de la modernidad continuaba indiscutida. Actualmente este concepto ha ganado una ubicuidad en el discurso político que no deja de ser preocupante.
[19] Este concepto Chakrabarty lo toma de Johannes Fabian.

En América Latina la percepción indígena del mundo fue durante mucho tiempo descartada por completo. La imposición de la mirada europea conllevó un proceso de subalternización a través de una perspectiva epistemológica que relegó la historia y la cultura de estas sociedades:

> [...] su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. [...] En otras palabras, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo (Quijano, 2005, p. 221).

Es importante señalar que la colonialidad no sólo tuvo vigencia durante la dominación española y portuguesa de América. Su tiempo es largo y perdura hasta hoy. Frente a ella, el conflicto fue continuo. Las rebeliones se sucedieron y fueron apagadas brutalmente, como la de Tupac Amaru en 1780, que en América fue, según Churata, "la única insurgencia libertaria con valor histórico" (1957, p. 31). Este argumento va directamente en contra de la identificación de la Independencia con la libertad americana. Agresivo, Churata empareja a los héroes de la guerra contra España con los conquistadores: "Simón Bolívar es tan español como Gonzalo Pizarro; sus grandezas las de un Cid Campeador; de él, por tan elemental causa, están ausentes los sentidos ontológicos de nuestro mundo" (1957, p. 32).

Las guerras de Independencia fueron una oportunidad perdida de acabar con la colonialidad. Por ello, la perspectiva ofrecida por reflexiones como la de Chakrabarty adquieren un valor heurístico. En relación con esta perspectiva, Marcos Natali señala la particular tensión que contienen los rastros no realizados de la historia:

> [...] if, in other words, we were to think of every event as crossed by what could have been, the interest for Latin American studies of the encounter with Asian and African postcolonial studies might come precisely from the prospect of an expansion of our horizon of past possibilities, an increase in the events crossing our archives, in a destabilisation of what Michel Rolph-Trouillot, after François Furet, called the

> 'second illusion of truth' – that is, the idea that 'what happened is what must have happened' (s/f, p. 10-11).

En ese sentido quiero leer la mirada indígena de Oswald de Andrade y Gamaliel Churata. Como en un juego de espejos, me gustaría colocar la reinterpretación que estos autores hacen de la versión europea de la historia frente a su participación en la vanguardia de esa misma historia; la audacia de ciertos aforismos y propuestas frente al medio de producción y difusión en que las realizan; la reivindicación de la diferencia americana frente a la homogeneidad nacional que construyen; los protagonistas indígenas que evocan frente a la imposibilidad de darles una voz verdadera que supere el ejercicio de representación literaria que los asimila.

Las vanguardias latinoamericanas se han presentado durante mucho tiempo como portadoras de la modernidad en América Latina, en una exaltación irrestricta de esta categoría ideológico-cronológica. En mi visión, lo que las distingue es enfrentar las contradicciones que esta exaltación de lo moderno conlleva en la realidad latinoamericana. Su entusiasmo por las nuevas tecnologías, el fervor por la novedad y la recepción de los movimientos europeos, se da en un contexto de persistencia de la colonialidad; ésta es sentida como desigualdad social y como dependencia económica, política y cultural de los países del centro del sistema-mundo. Estas tensiones harán que la vanguardia latinoamericana configure respuestas características, muchas veces paradójicas, a la pasión por el cambio que distingue las primeras décadas del siglo XX.

2. Indigenismo, antropofagia, hibridismo, mestizaje: la imagen nacional en la época de las vanguardias

Durante los años veinte del pasado siglo el arte y la literatura latinoamericana se propusieron formular representaciones capaces de condensar un proyecto *a la vez* moderno y nacional. Como señalé en el capítulo anterior, los cambios profundos en las formas de vida, la influencia de las nuevas tendencias artísticas y políticas surgidas en Europa y el vitalismo que siguió a la Gran Guerra, generaron un profundo impulso renovador que levantó a los artistas contra las formas consagradas por la tradición. De manera inusitadamente agresiva, los creadores se asociaron en grupos autodenominados de vanguardia que, mediante polémicas periodísticas, manifiestos provocadores, actos públicos que devenían escándalo y, sobre todo, obras innovadoras que atentaban contra el gusto establecido y la comprensión del gran público, pretendían re-mover los fundamentos del arte nacional. Se trataba de un reemplazo generacional, de un asalto contra el poder cultural establecido.

Esta voluntad por construir una modernidad artística y literaria tuvo en América Latina una dirección claramente nacional. Frente a las tensiones que el proceso histórico evidenciaba – las resistencias sociales a una modernización desigual de capital extranjero, tanto económico como cultural – la vanguardia latinoamericana se propone la búsqueda de una imagen que sature de contenidos propios las transformaciones de la experiencia. La diversidad de respuestas (la ciudad expresionista de Pablo Palacio, las orillas de Borges, la militancia revolucionaria estridentista) revela la fecundidad y complejidad de una iniciativa que, al situar la identidad americana en lo popular, como respuesta al academicismo oficial, focaliza a los sectores sociales marginados por el proceso histórico de la colonialidad.

Viviana Gelado, al comentar, entre otros, la escritura de Roberto Arlt, la poesía afro-antillana de Nicolás Guillén, el rescate de la producción indígena en Peru y México o los proyectos editoriales de traducción y divulgación, señala:

> Todos eles, desde diversos lugares e com objetivos diversos, constituem formas artísticas e/ou institucionais, projetos críticos estéticos e/ou políticos que, de alguma maneira, se preocupam, seja por recuperar o popular no âmbito da produção (dentro de moldes literários que pertencem ou não ao cânon burguês); seja por incluir, no âmbito da recepção da "alta" cultura burguesa, vastos sectores populares, rurais ou urbanos; e vice-versa, por projetar a cultura popular em meios até então reservados à "alta" cultura; ou ainda, por questionar os limites entre a cultura "alta" e a "baixa" ou popular, tanto no âmbito da produção quanto no da circulação e recepção (2006, p. 77).

En esta búsqueda imagética, el principal marginado por la conquista, el indio americano, constituirá para algunos grupos de vanguardia, de diversas formas, con funciones simbólicas y políticas diferentes (Gelado, 2006, p. 83), el icono distinguido de la originalidad americana.

2.1. El *Boletín Titikaka* y el indigenismo

En el caso del indigenismo peruano, donde se sitúa la propuesta vanguardista de Gamaliel Churata, la dimensión social es básica. Esta se fundamenta en la toma de conciencia de la explotación y marginación que sufría la población indígena, sobre todo en la sierra peruana, y la voluntad de denunciar y revertir la situación. Durante las primeras décadas del siglo veinte la agudización de las contradicciones sociales (irrupción de la voluntad política de las clases medias y del incipiente proletariado frente a los restos de la República Aristocrática[20], la progresiva consolidación del capitalismo por la intervención monopolios extranjeros auspiciados por el gobierno de Leguía, los continuos levantamientos indígenas reprimidos violentamente) da lugar a una numerosa producción ideológica que busca plantear y hallar una solución para el 'problema

[20] Cfr. Manuel Burga y Alberto Flores Galindo *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1994).

indígena'. La preocupación sobre el tema no es nueva, pero en este momento de intensa reflexión nacional adquiere una gran preeminencia.

A este respecto cabe señalar el precedente indiscutible de Manuel González Prada (1848-1918), que en los años veinte será reivindicado por los intelectuales vanguardistas[21]. El pensamiento de González Prada constituye el momento inicial del reconocimiento letrado del indio, esto es, del sentimiento por parte de los intelectuales de la necesidad del componente indígena para la integridad nacional. Su actuación debe situarse en el contexto histórico y cultural generado por la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico, en 1879. La guerra puso de relieve, más allá de la crisis política y económica, la profunda desintegración de la sociedad peruana (Cornejo Polar, 2000, p. 161) y dio lugar al replanteamiento de la imagen del Perú, hasta entonces confundida con los proyectos impuestos desde la capital. González Prada, desde una expresión polémica[22], impuso la revisión y condena del pasado que había culminado en la derrota, junto a una propuesta de renovación fundada en enfoques positivistas y anarquistas. En su comprensión del país, la reflexión sobre el problema indígena es ineludible. Ya en 1888, en el "Discurso en el Politeama" reconoce como causa fundamental de la derrota frente a Chile la desafección de los indios por la nación que defendían. Más aún, caracteriza como indígena la identidad peruana: "No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera" (1982, p. 46). En este momento, apunta a la solución pedagógica como forma para integrar al indígena: "enseñadle siquiera a leer y a

[21] En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* Mariátegui definió a González Prada como "un instante – el primer instante lúcido – de la conciencia del Perú" ([1928] 2002, p. 228).

[22] En lugar de sistematizar su pensamiento, González Prada prefirió el ensayo y la tribuna (son famosos sus discursos de 1888 en los teatros Politeama y Olimpo) para divulgar sus ideas. Los títulos de sus textos dan cuenta de su condición de polemista y agitador del debate ideológico del momento; por ejemplo, *Pájinas libres, Horas de lucha*, "Propaganda y ataque" y "Libertad de escribir".

escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre" (1982, p. 47). Sin embargo, en 1904 su postura es mucho más radical. En el artículo "Nuestros indios" se aparta de la concepción biologista de la situación indígena y le concede una dimensión predominantemente social. Con ironía, en notas de enorme agudeza, denuncia claramente el anverso ideológico del concepto de raza:

> ¡Cómoda invención de la Etnología en manos de algunos hombres! Admitida la división de la humanidad en razas superiores y razas inferiores, reconocida la superioridad de los blancos y por consiguiente su derecho a monopolizar el gobierno del Planeta, nada más natural que la supresión del negro en África, del piel roja en Estados Unidos, del tágalo en Filipinas, del indio en el Perú [...] Muchos no lo escriben, pero lo dejan leer entre líneas, como Pearson cuando se refiere a *la solidaridad entre los hombres civilizados de la raza europea frente a la Naturaleza y la barbarie humana*. Donde se lee *barbarie humana* tradúzcase hombre sin pellejo blanco (1982, p. 172. Subrayado en el original).

Una vez descartada la explicación racial, González Prada describe la situación de los indígenas del Perú en términos de continua explotación y violencia. Denuncia el círculo vicioso del poder, en que el legislador de la capital está unido a los intereses de los hacendados, de manera que leyes y declaraciones oficiales se demuestran inoperantes. El mismo diagnóstico ofrece de las agrupaciones pro-indígenas, descritas como "contrabandos políticos abrigados con bandera filantrópica" (1982, p. 177). Algunas ideas de este artículo son esenciales para comprender las posiciones defendidas por José Carlos Mariátegui y el indigenismo de vanguardia peruano. Comienza con la afirmación de que "La República sigue las tradiciones del Virreitano" (p. 176), de manera que la dominación derivada del régimen colonial español continúa vigente tras la Independencia, con episodios tan represivos como las matanzas de Amantani, Ilave y Huanta. De ahí, efectúa la inversión de la famosa dicotomía civilización y barbarie. Sus ideas libertarias le dictan una definición de civilización alejada de presupuestos fundados en la acumulación del saber: "Donde no hay justicia, misericordia ni benevolencia, no hay civilización; donde se proclama ley social la *struggle for life*, reina la barbarie. ¿Qué vale adquirir el saber de un

Aristóteles cuando se guarda el corazón de un tigre" (p. 180). Finalmente, se aleja de las fórmulas educativas como salida al problema indígena: "Al que diga: *la escuela*, respóndasele: *la escuela y el pan*. La cuestión del indio, más que pedagógica es económica, es social" (p. 182). Termina el ensayo con una visión enérgica, de radicalidad anarquista, que sanciona la legitimidad de la respuesta a la violencia del estado y que, en cierto modo, cuestiona por adelantado al propio indigenismo: "En resumen: el indio se redimirá merced a su esfuerzo propio, no por la humanización de sus opresores" (p. 183).

La prédica de González Prada subyace, de modos distintos, en las generaciones posteriores. Como indica Antonio Cornejo Polar (2000 [1980], p. 169) fue precisamente en un género que este autor no había contemplado, la novela, practicado por mujeres escritoras, donde se encuentran más visiblemente sus ideas. Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner recogen la tensión de denuncia social (la interpretación crítica de la integridad de la sociedad peruana) y con ella construyen la novela realista. Sus temas están articulados por la demanda de justicia social vehiculada por una historia sentimental, de raigambre romántica, que posibilita la descripción e interpretación de ambientes diversos de la sociedad peruana de la época. En relación con el tema aquí trabajado, *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto constituye el punto de partida de la novela indigenista. En ella se denuncian los abusos del medio andino, desde una perspectiva exterior y realista, con una conclusión de carácter más bien moral y pedagógica que económica y social.

Pero será durante los años veinte que las ideas de González Prada serán recogidas en una acción de amplio alcance. El entusiasmo transformador de las vanguardias, su pretensión fundacional, tanto en la literatura como en la reflexión social, adopta en el Perú, en una porción decisiva de sus expresiones, al indio como emblema. En ello un factor es decisivo: la procedencia

de la mayoría de los intelectuales indigenistas de la clase media provinciana. Se trata de la emergencia de un nuevo sujeto productor a causa, como señala Ángel Rama, del impacto modernizador en los diversos contextos regionales (Rama, 2004a [1982], p. 68). Estos intelectuales provincianos tomaron como lugar de enunciación su medio regional, y defendieron desde él los valores que les eran propios, intentando articularlos con la modernidad. Frente a la unanimidad limeña de la literatura del siglo anterior, se diversificó el medio literario, de manera que ciudades como Arequipa, Trujillo, Cuzco y Puno se convirtieron en centros culturales muy activos, cuyo potencial puede observarse sobre todo en la proliferación de publicaciones periódicas (López Lenci, 1999, p. 21). En ellas, la vanguardia indigenista se instituye y legitima: se articula como grupo, en una acción cultural conjunta muchas veces agresiva y polémica; se hace vocera de un pensamiento y arte andinos opuestos a la hegemonía limeña, adjudicándose, de esta manera, la representatividad del contexto regional en una operación que les posibilitaba una intervención activa en la escena política y cultural del país; a partir de esta posición, asume una preeminencia en la definición de la identidad nacional e, incluso, continental.

La trayectoria de Gamaliel Churata, es muy ilustrativa de la emergencia este nuevo sujeto cultural que se constituiría a través de la actividad periodística. Empezó tempranamente, hacia 1910, animado por el pedagogo José Antonio Encinas[23] que alentó diversas publicaciones en el ámbito de la escuela local. Ya en 1914 trabajó en la tipografía de Eduardo Fournier donde se editaría *La voz del obrero*, quincenario en el que se gesta el pensamiento político y social de Churata, caracterizado por una postura marcadamente anarquista y la influencia de Manuel González Prada y Francisco Chuquiwanka Ayulo. Este espíritu anárquico y beligerante se puso de

[23] José Antonio Encinas se propuso ir más allá de los programas escolares, comunicando a sus alumnos la inquietud artística y la búsqueda autodidacta. En el libro *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú*, de 1932, cuenta su experiencia en Puno.

relieve en el grupo "Bohemia Andina" (1916), impulsado por Emilio Romero, y en el que participaron además de Churata otros "orkopatas" como Alejandro Peralta o Emilio Armaza. La efervescencia renovadora prendía en todo el país y dio lugar a diversas asociaciones literarias: en Trujillo se formó el "Grupo Norte", en el que participó César Vallejo, en Arequipa el grupo "Aquelarre" de Alberto Hidalgo y en Lima el movimiento "Colónida" de Abraham Valdelomar. De 1917 es la revista *La Tea*[24], fundada junto a su hermano Alejandro Peralta y que se publicó hasta 1920. Ella concentraba el impulso polémico de superación del modernismo estético. Pero justo después del primer número Churata la dejó en manos de sus compañeros para viajar a Buenos Aires, donde entró en contacto con las nuevas corrientes vanguardistas. De Buenos Aires se trasladó a la Paz y después a Potosí, donde fundaría junto a Carlos Medinaceli el grupo "Gesta Bárbara", del que afirmaría: "Allí maduró el genio bárbaro [...] Allí comprendimos a España y descubrimos América" (*apud*. Pantigoso, 1999, p. 99). En 1919 regresa a Puno, donde ocupa el cargo de director de la Biblioteca Municipal, y deviene el principal animador del grupo Orkopata, especie de seminario de estudios libres en cuyas reuniones se comentaban las nuevas corrientes literarias y políticas. Es precisamente en la década del veinte que toma fuerza el compromiso literario con la causa indígena. En este sentido es significativo su cambio de pseudónimo: el hispano Juan Cajal, proletario y anarquista, estéticamente cercano al simbolismo, da lugar a Gamaliel Churata, en un artículo publicado en la revista *Kosko* en 1923.

El *Boletín Titikaka*, la revista que Gamaliel Churata dirigió en Puno de 1926 a 1930, es una prueba fehaciente de esta transformación del medio cultural peruano y a partir de ella es posible ilustrar las diferentes posiciones que asumió el indigenismo. Es importante destacar que el

[24] El nombre *La Tea* es un homenaje a Francisco Chuquiwanka Ayulo. La primera revista de ese nombre se publicó en Arequipa en 1907 y 1908, como órgano de la huelga de la Universidad de San Agustín, en cuyo movimiento reformista participó activamente Ayulo.

indigenismo no constituye un corpus homogéneo de ideas: agrupa personalidades disímiles, orientaciones filosóficas y políticas dispares, tesis casi opuestas. Sin embargo, ello no provoca exclusiones ni hostilidades insuperables. En la revista del grupo de Puno cabe todo aquello que contribuya a la afirmación generacional y regional. Como afirma Jazmín López Lenci, con relación al conjunto de las revistas andinas: "Sobre las discrepancias y posiciones encontradas, los protagonistas apelarán con frecuencia a la solidaridad de la generación regional andina, intentando un discurso, que lejos de ser unitario, deconstruya la estructura cultural hegemónica asentada en la capital" (1999, p. 22).

Las posiciones presentes en el *Boletín Titikaka* que me interesa destacar como representativas de las diferentes orientaciones del indigenismo son las de Federico More, Luis E. Valcárcel, Uriel García y José Carlos Mariátegui. El pensamiento de este último está especialmente vinculado a las ideas de Churata y a la propia práctica de la revista.

Federico More y el indoamericanismo

En abril de 1927 el *Boletín Titikaka* se abre con el artículo "El andinismo" de Federico More a toda plana. Lo introduce una breve nota de Churata donde afirma la influencia del pensamiento de More para la nueva generación y su acción instigadora: "Es él, quien, en 1918, ofreció la primera beligerancia andinista, que después había de convertirse en el credo pagano de los hombres del Ande" (*Boletín Titikaka,* nº 9). Aquí Churata se está refiriendo a un momento de su propia biografía y del germen del grupo Orkopata. Como señalé anteriormente, en 1917 Churata (por ese entonces todavía Arturo Peralta o Juan Cajal) fundó junto a otros miembros del grupo puneño Bohemia Andina (Emilio Armaza, Aurelio Martínez y Alejandro Peralta) la revista *La Tea*, que sería portavoz de sus intereses estéticos y sociales. Aparecieron trece números de julio de

1917 a febrero de 1920. Pero justo después de ponerla en marcha, Churata sale de Puno y emprende un viaje que lo llevará de Buenos Aires hasta Potosí, donde hallará trabajo de tipógrafo y contribuirá para la formación del grupo literario boliviano Gesta Bárbara. En septiembre de 1918, Federico More, escritor y periodista puneño radicado en La paz, le envía una carta instándolo a dirigir su expresión hacia lo propio:

> Los Andes, el lago, la pampa. Las tempestades i las lluvias, en Puno son bíblicas. Hasta la soledad en que vivimos es ciclópea. Creo, i perdone la impertinencia del consejo, que la labor de ustedes consiste en infundirle al pueblo ese sentimiento de su grandeza telúrica i ambiente [...]
> Pensamos con el alma de nuestra tierra bravía, casta i limpia, i verá usted cómo, el pensamiento orijinal, autóctono, virjen, será el que cree la autonomía política, el arte andino, la libertad económica, lo nuestro, nuestra música i nuestra pintura, con nuestra gama pentafónica i nuestro paisaje lleno de una luz azul i purísima mil veces superior a esa luz blanca que tanto enorgullece a Sorolla. I esa es la lucha. Con todas las armas. Con el verso i con el rifle, con el amor i con el desdén, con el odio i con la filantropía. Con el arte i con la fuerza, con la belleza i con la sátira. Esa es la misión que la juventud que usted encabeza, debe sostener. La autoctonía, mi querido amigo, la autoctonía.[25]

La carta fue reproducida ese mismo año en el número 6 de la revista *La Tea*. Puede señalarse como el punto de partida de la convicción regionalista del grupo puneño.

Por ello resulta significativa la inclusión del artículo "El andinismo" en el *Boletín*: reconocimiento del impuso inicial y de la convergencia de actitudes. Por el título del texto, podría pensarse que se trata de una reelaboración de las viejas ideas. Sin embargo, la definición del tema andino está aquí instalada en un nivel continental y no sólo referida a la literatura sino que abarca también lo social, lo político y lo económico. Después de una selección de motivos históricos (Manco Capac, San Martín y Bolívar) culturales (Tiwanaku y la quena) y económicos (la ganadería y las minas) que identifican lo americano con los Andes, More concluye: "el Andinismo

[25] La carta de Federico More está incluida en el trabajo de Dante Callo Cuno (1988, p. 45-49). Fue divulgada en el blog que Wilmer Kutipa mantiene alrededor de la obra de Gamaliel Churata: http://skepsis-wilmer.blogspot.com. Conservo la ortografía original que More maneja a la manera de González Prada.

y el Continentalismo, de suyo inseparables, como son inseparables el amor y la abnegación, constituyen las únicas propulsiones que le pueden dar a Suramérica oriente político, confianza moral, originalidad artística y plena honestidad económica" (*Boletín Titikaka*, nº 9). Los Andes son la imagen de una América Latina unida y dinámica, en consonancia con la convicción indoamericanista de Gamaliel Churata. Es interesante señalar a este respecto el alcance continental de la vanguardia indigenista. Lejos de un regionalismo defensivo, estos autores tratan de establecer relaciones con los diferentes grupos de vanguardia americanos, en una concepción de la cultura latinoamericana como proyecto común, heredada de Martí, Rodó y el modernismo. Como apunté en el primer capítulo, el *Boletín Titikaka*, desde su inverosímil sede puneña, es capaz de articular a partir de la práctica del canje, que Churata dominaba, una amplia y trabada red de relaciones con los principales autores de la vanguardia del continente. La intensa actividad cultural y la vasta red de intercambios que el *Boletín* supo establecer, según Cynthia Vich, es "prueba que en los márgenes geográficos las renovaciones literarias no sólo se experimentaron tan intensamente como en las grandes ciudades, sino que los cambios se llevaron a cabo de manera completamente distinta, combinándose con muchos otros elementos de su horizonte cultural inmediato" (2000, p. 15).

Ello queda claro con la denominación Indoamérica con la que Churata expresa su interpretación continental, fundada en la imagen del indio. El concepto está presente desde la nota editorial que abre la revista, en agosto de 1926, y constituye una de las bases del proyecto literario puneño. Lo encontramos en el artículo "Indoamericanismo estético" de Antero Peralta, de septiembre de 1927, en la identificación de *Don segundo sombra* como "la primera novela indoamericana" en octubre de 1927, en el proyecto de una "ortografía indoamericana" desarrollado por Francisqo Chuqiwanka en diciembre de 1927 o encabezando el anuncio en que

Julián Palacios ofrece clases de quechua y aymara (el factor lingüístico es fundamental en este programa, como señalaré más adelante). Su definición tiene lugar en el artículo "indoamericanismo" de Gamaliel Churata, que encabeza el número de mayo de 1928. Se funda en una peculiar concepción del mestizaje, que uniría a los diferentes pueblos americanos: sobre el estrato étnico indígena "se puebla el continente de individuos que representan fundidas en matriz aborigen todas las razas humanas" (*Boletín Titikaka*, nº 22). La raza en Churata, y esto es importante para entender su concepción de lo indio, tiene que ver con una raíz cultural compartida en toda América[26]. El concepto de raza es vaciado por Churata de su esencialismo y se construye en el intercambio cultural entre diversas aportaciones: "no nos son extraños el campesino eslavo el banquero semita ni el filósofo asiático". Lo que le interesa es destacar la preeminencia vitalizadora de lo indígena en una aleación, que no rechaza, sino que incorpora, lo foráneo: "el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo". El indoamericanismo, por este diálogo entre lo propio y lo ajeno constitutivo de América, que sitúa en lo interior el polo organizador del intercambio de fuerzas, puede ponerse en relación con la Antropofagia de Oswald de Andrade. Además, como en el escritor brasileño, la distinción de lo indio se basa en una re-interpretación histórica y social de América desde la conquista, fundada en un lugar de enunciación al margen de las versiones oficiales: ocupando el punto de vista indígena, estos autores cuestionan el orden social, político y literario del momento. Ahora bien, en contraste con Andrade, en Churata la prioridad indígena se funda también en la denuncia de la explotación que sufre el indio y en un claro programa social vinculado al comunismo. Al final de su texto, Churata señala el objetivo político último de su indoamericanismo como un "proyecto

[26] Quizá la expresión más contundente de esta idea la hace en una reseña de la revista *Riyaiki*, en el número del *Boletín* de febrero de 1929: "Y una observación: ¡la primera cadena de ignorancia que hay que saber destrozar, es la que ata al mestizo sabihondo y politiquero, catedrático y obispo, y también estudiante, al prejuicio anticientífico y necio de que aún existan indios! No hay indios: todos somos indios!" (*Boletín Titikaka*, nº 27).

de ciudadanía continental", al que contribuye "la vigorosa humanidad de nuestras estéticas revolucionarias". Aquí Churata converge con Mariátegui en su comprensión conjunta de la vanguardia estética y política; lo expondré en un próximo apartado.

Tempestad en los Andes

En enero de 1928, la primera plana de la revista está dedicada a *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel. Un retrato del autor por Diego Kunurana encabeza la reseña que Gamaliel Churata hace de la obra. En ella, sin embargo, más que describir las ideas de Valcárcel las contradice. Ello nos alerta de las contrapuestas posturas ideológicas que cobija el indigenismo. Primero describiré la obra reseñada para mostrar después la intervención de Churata.

Tempestad en los Andes aparece en 1927 y tiene inmediatamente una honda repercusión en el medio intelectual indigenista. Ello se debe al tono profético, inflamado, agresivo, con el que reivindica al indio y enuncia su próxima emancipación. Contiene, como señala Mariátegui en el prólogo que escribió para la obra, más que un análisis histórico o social, "algo de evangelio y hasta algo de apocalipsis. Es la obra de un creyente" (1972, p. 15). Fe y voluntad puesta en configurar una identidad peruana identificada con el medio andino y con la figura del 'nuevo' indio que se anuncia:

> Hay que medir y sopesar la trascendencia de este descubrimiento sensacional, de esta invención feliz de que el Perú es un pueblo de indios. Significa este hecho la rehabilitación de la mayoría de pobladores del país. Significa su emancipación verdadera de la esclavitud en que yace. Significa – sobre todo y ante todo – que ha nacido la conciencia nacional, que ya el Perú no es un pueblo caótico y sin rumbo (Valcárcel, 1972, p. 113-4).

Esta obra desarrolla una visión dicotómica del medio peruano, en que blancos e indios se oponen histórica, social, espiritual y hasta geográficamente. En este sentido es muy ilustrativo el apartado "Costa y Sierra", en el cada uno de los miembros de la dicotomía está interpretado

sexual y moralmente. Al litoral le corresponde el principio femenino, la holganza y el vicio; a la sierra, la masculinidad, la rudeza y el trabajo. La conclusión no se hace esperar: "La sierra es la nacionalidad" (Valcárcel, 1972, p. 115). En este rechazo de la ciudad cosmopolita de la costa hay un evidente recelo frente a la modernidad:

> Para quienes queremos un Perú muy peruano, ese apego a lo propio que es alta moralidad en la vida privada, amor de familia, práctica de los usos inveterados, posee un valor excepcional, es la legítima defensa de la personalidad contra el avasallamiento progresista, civilizado, europeo. Defendemos nuestra vitalidad de la inoculación del virus de decadencia que se importa de occidente (Valcárcel, 1972, p. 121).

La tensión entre los dos principios a veces es cruenta. Valcárcel se hace eco de las insurrecciones armadas que se sucedían en la época, y en algunos momentos parece visualizar (con morbosa delectación) el desenlace del conflicto en una guerra civil: "El vencido alimenta en silencio su odio secular; calcula fríamente el interés compuesto de cinco siglos de crueles agravios. ¿Bastará un millón de víctimas blancas?" (p. 24). Otro momento donde el enfrentamiento parece sin conciliación es en relación con el mestizaje. En contraposición con una ideología que ganaba cada vez más peso en América, Valcárcel rechaza esta opción, que en su concepción sólo reproduce los vicios y las taras de las culturas mezcladas. Su descripción de un pueblo mestizo está plagada de rasgos grotescos y menosprecio: "Gusanos perdidos en las galerías subcutáneas de este cuerpo en descomposición que es el poblacho mestizo los hombres asoman a ratos a la superficie; el sol los ahuyenta, tornan a sus madrigueras. ¿Qué hacen los trogloditas? Nada hacen. Son los parásitos, son la carcoma de este pudridero"[27] (p. 39).

A pesar de estos momentos de prejuicio, hay en el libro un genuino gesto de denuncia – "Esos cuatro millones de hombres no son ciudadanos, están fuera del Estado, no pertenecen a la

[27] A pesar de estas declaraciones, al final de su libro Valcárcel sustenta la opinión contraria frente a un auditorio en Arequipa (p. 119). La ambigüedad en torno a los conceptos de raza es pronunciada, más aún si se tiene en cuenta la condición mestiza del propio autor.

sociedad peruana" (p. 26) – y una voluntad adicta de mostrar la vida de las comunidades indígenas y sus posibilidades. Sin embargo, la caracterización del indio es ambigua. Por un lado, es un ser postrado, "caído[s] en la penumbra de las culturas muertas" (p. 22), definido como "la mayoría primitiva" (p. 26), como "masa indígena antropopiteca" (p. 122). Su resurrección parece emplazada en un futuro posible que el tono profético construye y que 'los nuevos indios' encarnan. Al final del libro, Valcárcel incluye una conferencia pronunciada en Arequipa, donde señala el papel de guía de su propia generación al frente de las transformaciones que se avecinan, enunciado en términos cercanos a la retórica fascista:

> La única *élite* posible, capaz de dirigir el movimiento andinista, será integrada por elementos racial o espiritualmente afines al indio, identificados con él, pero con preparación amplísima, de vastos horizontes y ánimo sereno y sonrisa estoica para afrontar todos los reveses, sin perder la ruta en el laberinto de las ideologías.
> Ese grupo selecto se incautará de la técnica europea para resistir a la europeización y defender la indianidad. Él vendrá a ser el bautista de ideas que dé nombre a las cosas y luz a los ojos del monstruo ciego.
> La indiada resurgente informe, como una nebulosa, contorneará su personalidad, bajo el cincel de verdaderos escultores de pueblos (p. 127, el énfasis es del autor).

Aquí aparece claramente cómo la localización de la identidad nacional en la imagen del indio responde a una voluntad letrada que, en realidad, está produciendo su propia imagen como representante 'natural' de esa identidad. Frente a textos como este, resulta acertado el análisis del indigenismo que hace Ángel Rama en *Transculturación narrativa de América Latina*: "fuera de la convicción puesta en el alegato en favor del indígena, lo que movía principalmente ese discurso eran las propias reivindicaciones [...] engrosaban sus reclamaciones propias con las correspondientes a una multitud que carecía de voz y de capacidad para expresar las suyas" (2004a, p. 139).

Sin embargo, las posiciones indigenistas fueron muy heterogéneas y reducir todos sus esfuerzos e ideas a este oportunismo es injusto y simplificador. Prueba de ello es la singular reseña que Gamaliel Churata hace del libro de Valcárcel. De los siete fragmentos en los que se puede

dividir el texto, solamente uno se refiere a la obra comentada; los restantes son ejemplos aducidos por Churata de la verdadera tempestad humana que tiene lugar en el mundo andino: "el indio profesor – el karabotas – el indio apóstol – el revolucionario – el obrerista etc. – y eso no es literatura ni producto de una imaginación fácilmente impresionable [...] ni tampoco fruto de acción agena al dinamismo indígena" (*Boletín Titikaka*, nº 18).

Los protagonistas son los indios, con nombres y apellidos: Manuel Camacho, Eustaquio Chambi Sosa, Carlos Pacho, Inocencio Mamani. Este último es representativo porque constituye el intelectual indígena que escribe en quechua (figura no contemplada por Valcárcel pero tampoco por Rama).

El indigenismo de Churata y Valcárcel son casi opuestos. Churata también describe la tensión que caracteriza el mundo andino, pero para hacerlo alude a criterios políticos y económicos (en realidad criterios de clase, pues identifica indianismo y gamonalismo como las fuerzas en conflicto), dejando de lado las consideraciones raciales de Valcárcel. Imagina el indianismo como un movimiento integrador, plebeyo, indoamericano y libertario.

Finalmente, señala la necesidad de traducir la prédica de Valcárcel al quechua: una iniciativa radical, significativa de la distancia que lo separa de su reseñado. La trampa del indigenismo, su incapacidad de ser entendido por los sujetos que defiende para asegurarse una representatividad no consentida, se rompe al contacto con el idioma nativo. La prédica de Valcárcel está expuesta, ni que sea por un instante en la imaginación del lector, a su efectivación social. De esta manera, su propia posición de 'elite' se ve amenazada: "en keswa de tolvanera castellanista se trocará por virtud de sus párrafos tallantes y nutritivos en la tempestad irremediable – en alud – en la justicia necesaria e imprescindible que nos libre de la burguesía ignorante y desmemoriada que tiene al tawantisuyo por las orejas" (*Boletín Titikaka*, nº 18).

El neoindianismo

Discutiendo directamente con la propuesta de Valcárcel, aparece en el *Boletín Titikaka* un extenso artículo de José Uriel García titulado "El neoindianismo". Fue publicado en tres entregas, en noviembre y diciembre de 1927 las dos primeras, justo antes de la reseña de *Tempestad en los Andes*, y en febrero de 1928 la última, justo después.

El fundamento del neoindianismo es el mestizaje, la mezcla entre lo incaico y lo europeo, entendido explícitamente no desde una perspectiva 'fisiológica' ("lo de menos es la cuestión sanguínea para todo aquello que se refiere al espíritu", *Boletín Titikaka*, nº 16) sino 'psicológica'. Piensa al indio como transición, ya alterado desde la colonia y rechaza rotundamente cualquier intento de restablecer el imperio de los incas. Hay en esta prédica una tensión hacia el cambio, hacia la mudanza y modernización del medio andino, simbolizado precisamente en el pueblo mestizo, que tan grotescamente describía Valcárcel:

> El pueblo mestizo es la transición del ruralismo ancestral al individualismo moderno, del labriego al ciudadano, del poblacho rural a la vivienda civil [...]
> En el pueblo neoindio – su forma superior, la ciudad – el hombre andino se libera de su colectivismo campestre. Otros incentivos urgen a su voluntad creadora. Su meta más elevada es el arte, campo donde el nuevo indio dejará de ser rebaño e impondrá su personalidad (*Boletín*, nº 17).

Sin embargo, el nuevo indio, personaje casi nietzscheano, fórmula utópica de transformación de una realidad insuficiente, está emplazado en el futuro. Para Uriel García el indio actual y sus formas de vida constituyen testimonios del atraso, forzados a la alteración y al "amestizamiento":

> El indio de hoy más es valor biológico, posibilidad espiritual, mera arcilla para una nueva forma de cultura. En cuanto pervive en ciertas formas de su historia autóctona, – su agrarismo, su colectivismo rebañiego, su falta de inquietud sobre problemas de ultramundo, su lengua, etc.–, viene siendo un retrasado, un sujeto de estudio

> arqueológico o motivo de exaltación lírica, tema de folletones y tesis doctorales, un pueblo antihistórico, por tanto (*Boletín*, nº 16).

Esta teoría parece estrechamente vinculada con *La raza cósmica* de José de Vasconcelos. Más que reivindicar al indígena, sigue contemplando lo andino en términos de falencia, de una realidad arcaica que debe abandonar sus formas y prácticas para inscribirse en la modernidad. Aquí también, como en el caso de Valcárcel, una clase parece hablar para sí misma: lo mestizo aparece exaltado como el punto de llegada de la nacionalidad.

José Carlos Mariátegui y el indigenismo

José Carlos Mariátegui publicó tan solo un artículo en el *Boletín Titikaka*, "Preludio del elogio de 'El cemento' y del realismo proletario" en el número de julio de 1929, pero la influencia de su pensamiento se deja sentir en toda la colección. Su presencia, a través de referencias a *Amauta*, por alusiones o reseñas, es constante. Al final del primer ciclo del *Boletín*, en agosto de 1928, una nota reflexiona sobre la trayectoria de la revista durante sus veinticuatro números de vida. En ella se hace un balance de la propia labor:

> En agosto de 1926 iniciamos la publicación de esta hoja con la finalidad de acendrar el movimiento indígena de la literatura peruana que, a partir de "Ande" de Alejandro Peralta, (abril del mismo año) viniera a representar la actividad artística más interesante del Perú. [...] Este movimiento – osmótico – devino teatro neokeswa con Inocencio Mamani, sentimiento dramático con la compañía "Orko-pata", invasión de la ciudad por el joven indio y formas de lucha reivindicatoria del ayllu; móviles que son la raíz ideológica de los trabajadores que actúan a nuestro lado, y cuyas manifestaciones comienzan a ser tenidas en cuenta (Conf. "7 Ensayos" de José Carlos Mariátegui). Así nuestra acción, siendo proletaria, plebeya, tuvo que ser integralmente indígena. Pero como el Boletín es notoriamente sintético, más que palabras sembramos hechos (*Boletín Titikaka*, nº 24).

Esta definición del movimiento protagonizado por el grupo puneño se corresponde con la descripción que hace Mariátegui del indigenismo en sus *Siete ensayos de interpretación de la*

realidad peruana: más que una mera moda literaria, el indigenismo converge con la corriente socialista y representa un "estado de conciencia del Perú nuevo" ([1928] 2002, p. 299). De esta manera, "el indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu" (2002, p. 304). Como afirma la nota de la revista de Puno, el indio deviene el principal implicado en la acción proletaria en el Perú. Son factores sociales y económicos los que inciden directamente en la acción indigenista:

> La propagación en el Perú de las ideas socialistas ha traído como consecuencia un fuerte movimiento de reivindicación indígena. La nueva generación peruana siente y sabe que el progreso del Perú será ficticio o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no signifique el bienestar de la masa peruana que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina. Este mismo movimiento se manifiesta en el arte y la literatura nacionales en los cuales se nota una creciente revalorización de las formas y asuntos autóctonos (2002, p. 44).

La articulación entre indigenismo y socialismo es central para Mariátegui, pues implica a la vez las relaciones entre universalismo y nacionalismo, y entre tradición y modernidad (Cornejo Polar, 2003, p. 171). La interpretación de la historia peruana de Mariátegui, que denuncia la persistencia de un orden social injusto para promover la acción socialista, no cancela el pasado ni confía en restauraciones; su proyecto de modernidad socialista alberga, a la vez, futuro y tradición. Ello es posible acercándose a las formas vivas de la existencia indígena y reconociendo en ellas gérmenes futuros: en el colectivismo del *ayllu*, que Uriel García rechazaba como marca del atraso, Mariátegui reconoce elementos de socialismo práctico, a partir de los cuales es posible trazar la pertenencia nacional de esta opción política. El comunismo incaico atraviesa el arco temporal y se dispone como horizonte de lucha; en esta operación ideológica, está en juego una interpretación del marxismo según las condiciones históricas y sociales de América, y la posibilidad de plantear un proyecto propio de modernidad. Como señala Antonio Cornejo Polar:

> [...] mientras hoy se hace cada vez más común pensar que la modernidad de los países andinos depende de su capacidad de desindigenización[28], la tesis mariateguiana propone una alternativa antidogmática: no hay una sino muchas modernidades, y varias maneras de llegar a ese punto, y dentro de aquéllas es insensato no incluir la opción de imaginar y realizar una modernidad de raíz y temple andinos (2003, p. 174).

En este proyecto, la acción de la vanguardia indigenista es importante. Construcción de la modernidad proyectada en la textualidad literaria, impulso político y estético a un tiempo, los materiales en los que cimienta la contemporaneidad proceden de la verdadera tradición nacional: "la vanguardia propugna la reconstrucción peruana sobre la base del indio. La nueva generación reivindica nuestro verdadero pasado, nuestra verdadera historia" (Mariátegui, 1970, p.74). Esta idea se percibe claramente en la breve nota que Mariátegui envió al *Boletín* sobre el poemario *Ande* de Alejandro Peralta: "Su libro es la más afinada e inspirada creación de poesía andina. Es U. el poeta moderno, 'occidental', de los Andes primitivos, hieráticos y, por ende, un poco orientales. Nos ha dado U., al mismo tiempo que una acrisolada obra de arte, un fehaciente testimonio de la realidad de un Perú nuevo" (*Boletín Titikaka*, nº 3).

Como en la concepción de Mariátegui, en el *Boletín Titikaka* vanguardia estética y vanguardia política convergen en un mismo impulso renovador. Además del esfuerzo por ofrecer una articulación continental de los diversos autores y grupos vanguardistas que transformaban la literatura latinoamericana, la revista se vincula sólidamente con las nuevas fuerzas políticas que se oponen al orden autoritario establecido. La conciencia de esta aleación, de la doble vertiente de su actividad vanguardista, aparece también en la nota editorial de agosto de 1928:

> [...] tuvimos el privilegio de concentrar en estas páginas gran parte de las muchas buenas producciones del Continente. Fueron nuestros moldes primeros en ostentar la nominación beligerante de INDOAMÉRICA. Anduvimos prestos respecto de la actualidad política de nuestras repúblicas, sobre todo cuando esa actualidad decía coetaneidad de acción. Nuestra voz, así, tuvo cordial resonancia en los pueblos (*Boletín Titikaka*, nº 24)

[28] Cornejo Polar se refiere aquí a las tesis sustentadas por Mario Vargas Llosa.

Quizá sea importante insistir en un aspecto de este vínculo entre política y estética. Las dos direcciones aparecen en la revista pero sin imponerse una a la otra. La literatura de vanguardia que se prefiere, expresión de la modernidad urbana (en los textos creacionistas "Klaxon" o "Looping" de Juan Marín o en "Ciudad número 1" del estridentista Germán List), de lo autóctono americano (en los poemas de Alejandro Peralta, Ildefonso Pereda Valdés, Jorge Luis Borges) o de la tensión de la personalidad estética ("Yo" de Alberto Guillén o "Naturaleza viva" de Xavier Abril), se comprende desde su autonomía formal, nunca concebida en términos de sometimiento a un dogma realista o a la función de propaganda. Un ejemplo ilustrativo: en el número de mayo de 1929, junto al comentario de *Siete ensayos de la realidad peruana* de Mariátegui y *México Soviet* de Julio Cuadros, se incluía la reseña admirada de *Los gemidos* de Pablo de Rocka y un fragmento de la obra: "Yo canto canto, sin querer, necesariamente, irremediablemente, fatalmente, al azar de los sucesos, como quien come, bebe o anda y *porque* sí; moriría *si* No cantase, moriría *si* No cantase" (*Boletín*, nº 30).

Así pues, alternando con los poemas y las reseñas de libros y revistas, los artículos políticos tienen una presencia acentuada, ya desde el inicio de la publicación en mayo de 1926. Entre ellos destacan los relacionados con la acción política de Haya de la Torre y del APRA: "Una carta de Haya de la Torre", donde éste apela a la voz poética como instrumento de lucha política: "Diga V. nuestra palabra; diga V. que si González Prada acusó, nosotros castigaremos; q' si él – viejo maestro –, señaló el mal, nosotros vamos a curarlo" (*Boletín Titikaka*, nº 6); "Solidaridad en la rrevolusyon", carta de la célula del APRA en México y "Un mensaje de Haya a los jóvenes renovadores de Puno". La adhesión al APRA está marcada por los lazos de amistad que unen al grupo de Puno con Magda Portal, Serafín Delmar (creadores de las revistas de vanguardia limeña

trampolín – hangar – rascacielos – timonel en las que participó Churata) y Esteban Pavletich, autores que se implicaron intensamente en la lucha política y tuvieron que exilarse. En este sentido, con relación a la propuesta aprista se observa una trayectoria que va de la simpatía al desafecto; esta actitud es expresada en el último tramo de la revista por el artículo de Pavletich "Una nueva concepción del estado", en el que acusa a Haya de haberse convertido en "un exegeta, un partidario fervoroso de la posibilidad de la armonía social propugnada por los socialtraidores de todos los plumajes y de todas las banderías" (*Boletín Titikaka*, nº 32). En esta postura podemos percibir un eco de la polémica que enfrentó a Haya de la Torre con Mariátegui.

Semejante itinerario recorre el sentimiento despertado por la revolución mexicana: del convencido entusiasmo por un acontecimiento político, social y estético que se percibía como el modelo de la emancipación popular del continente, expresado con gran cantidad de alusiones a México en el primer periodo de la revista, se llega a una comprensión más desengañada en los últimos números. En el artículo "La significación auténtica de Emiliano Zapata" de agosto de 1929, Esteban Pavletich revela desde su exilio mexicano el carácter burgués de la revolución. En él describe cómo las reivindicaciones de reforma agraria de los zapatistas no caben en el nuevo orden instaurado y son reducidas a la forma hueca de la demagogia oficial. En ese mismo número, Churata patentiza su desilusión al denunciar la prisión de Pavletich: "en México se persigue con saña al pueblo consciente que tiende a organizarse, que protesta, para sujetarlo al predominio del poder reaccionario" (*Boletín Titikaka*, nº 33).

Con relación al tema político, destaca también el número de febrero de 1928 dedicado a Augusto César Sandino, con un retrato a toda página del líder nicaragüense y un comentario de vehemente tono antiimperialista:

> ¡ayer fue bolivar! hoy es sandino el hombre de niquinohomo genio de la violencia libertaria – bolivar nos salva de la metrópoli castiza – sandino desplaza la fuerza del

> espíritu contra la materia hecha fuerza – su resistencia es el símbolo de una nueva conciencia frente al gigante rubio ¡Indoamérica contra Cartago! (Boletín, nº 19).

El discurso antiimperialista aparece también en los artículos "Estética antiimperialista" de Diego Rivera (agosto de 1927), "3 puntos del antiimperialismo estético" de Serafín Delmar (abril 1928), "La leyenda de Sandino" de E. Pavletich y la reseña de la revista cubana *Atuei* por Gamaliel Churata (julio 1928).

En cuanto a la política nacional, en junio de 1927 es publicado en el *Boletín* un texto de protesta contra el encarcelamiento de Mariátegui y el cierre de la revista *Amauta* por el gobierno de Leguía. Aquí Churata se hace eco de otras persecuciones, como la prisión anterior de Valcárcel o la de Pavletich y Delmar en Cuba. La política y la literatura se conjugan fatalmente a causa de la acción represiva del estado y la revista se convierte en un órgano de solidaridad y apoyo. En este sentido, sobresale la nota con que se abre el número de abril de 1928, sobre los escritores que sufren persecución política en Indoamérica, donde Churata señala la existencia de un movimiento continental en favor de la revolución y el cambio social: "sus ardorosas luchas en el frente común, no solamente no son episodios aislados sino que cada vez con mayor relieve adquieren caracteres continentales" (*Boletín Titikaka*, nº 21). El *Boletín Titikaka* sería uno de los órganos donde estas fuerzas podrían articularse. Prueba de ello es la sección 'Proscritos', que reúne artículos de Serafín Delmar, Pavletich, Haya de la Torre y Martí Casanovas, o el texto "Un crimen de Gerardo Machado", de junio de 1929, donde el venezolano R. Guevara denuncia el cierre de la universidad de la Habana, la persecución del grupo minorista y del movimiento obrero, el asesinato de Julio Antonio Mella en México y la entrega del opositor Francisco Laguado a la dictadura de Gómez.

El contenido político va ocupando progresivamente más espacio en la revista que, sin ceder nunca la inclusión de poemas y referencias literarias, a medida que se acerca a la década del treinta se envuelve más en la lucha social. Ello se percibe no sólo en los artículos partidarios que acaparan el espacio en los últimos números, como "Preludio del Elogio de 'El cemento' y del realismo proletario" de Mariátegui o "Interpretación de Rusia a través del diario del alumno Kostia Riabzeb de Nicolai Ognief" de Julián Petrovick, sino más intangiblemente, en el propio silencio de la revista (en la falta de la escritura, ausencia e insuficiencia a un tiempo), que deja de aparecer de agosto de 1929 a junio de 1930. El esfuerzo por sacar un nuevo número en 1930 (que será el último) se debió a la muerte de Mariátegui. Todo el ejemplar está dedicado a su figura, presidido por un impresionante retrato de Diego Kunurana. En él se hace referencia a los homenajes dedicados a su memoria (el de la Asociación de Estudiantes Indígenas o la conferencia "Episodio vanguardista de Indoamérica" pronunciada por Gamaliel Churata) y se incluyen artículos sobre su personalidad y acción: "Universalidad ideológica de Mariátegui" de Víctor Valdivia Dávila, "Alrededor de José Carlos Mariátegui" de Vicente Mendoza Díaz, "La obra nacionalista de José Carlos Mariátegui" de Fernando Tapia y "Perfil de José Carlos Mariátegui", de Emilio Vásquez; también se reúnen las manifestaciones de integrantes de los diferentes sectores de Puno: "Los estudiantes puneños y José Carlos Mariátegui", "José Carlos Mariátegui y los militantes de izquierda", "Los profesores del Departamento y la muerte de Mariátegui". El número termina con tres textos escritos en quechua (sin traducción) de Eustakio Aweranka, Inocencio Mamani y Manuel Kamacho Allqa, testimonios del proyecto indigenista que Mariátegui inspiró.

Una vez señaladas las diversas modulaciones que el indigenismo adopta en las páginas del *Boletín Titikaka*, quiero destacar tres características del particular indigenismo de vanguardia puneño: por un lado, la resemantización del término de vanguardia que estos escritores llevan a cabo, apropiándose agresivamente de la denominación y cargándola de significados propios; por otro, la importancia de la reflexión lingüística para su propuesta; y por último, la consciente dimensión artística que adquiere el movimiento.

La vanguardia indigenista

La apropiación beligerante del rótulo vanguardista tiene lugar en un momento polémico: en mayo de 1927 Gamaliel Churata responde al violento artículo de César Vallejo "Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero", publicado en la revista *Variedades* ese mismo mes. En él, Vallejo realiza "un balance desastroso de mi generación" e identifica en la nueva poesía un "incurable descastamiento cultural", pura "literatura prestada" de Francia; denuncia la estética de vanguardia como un oportunismo, considerando que "Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia" y los acusa directamente de copia: "tacho a mi generación de plagio grosero, plagio que le impide expresarse y realizarse dignamente" (2002, p. 554).

La respuesta de Churata no se hace esperar. Con fino humor la titula "Septenario", pues transcribe un fragmento del texto de Vallejo donde éste describía punto por punto las características de la nueva literatura remitiendo a sus fuentes francesas; de esta forma convierte la invectiva de Vallejo en un programa de acción. No deja de referirse Churata a las acusaciones de plagio a la "generación literaria de indoamérica llamada vanguardista". No las rebate, solamente continua con ejemplos muy concretos los argumentos expuestos hasta mostrar su sinrazón:

> [...] afirma Vallejo q' nunca fué más falsa y sin carácter la literatura de américa que con la poesía plebeya y por tanto antiestética y maloliente de esta hora – aseverando

> además que nuestra decantada originalidad no existe que si maples borges y neruda están calcados de tres poetas de francia que nombra la conclusión huelga (*Boletín Titikaka*, nº 10).

Destacan los adjetivos con los que Churata define la poesía vanguardista, que revelan su propia comprensión de ésta, y los ejemplos que aduce, incontrovertibles en la perspectiva del tiempo frente a un Abril de Vivero cuya posteridad quedó reducida al polémico artículo de Vallejo. Finalmente, devuelve el cargo al propio juez, rotulando su texto de "j'acousse neogalo" y relativiza con agudeza el argumento vallejiano, señalando, en un gesto digno de Borges, que todo escritor está constituido de otros escritores: "porque antes que apollinaire está simmias el alejandrino y antes que mallarmé y el superrealismo salomón y joel en la literatura israelita y anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los inkas etcétera lo de nunca acabar" (*Boletín Titikaka*, nº 10). Se percibe en todo el artículo una mezcla de admiración y respeto hacia Vallejo, junto con la defensa del propio ideario. De hecho, en el mismo número del *Boletín* donde encontramos "Septenario" se transcribe el poema "LXVIII" de *Trilce.*

En septiembre de 1927 se publica "Indoamericanismo estético" de Antero Peralta[29]. En él describe la nueva estética como arte de mestizos, caracterizada por una doble vertiente: "El arte vanguardista de hoi, examinado con cuidado, ofrece, en primer término, un doble aspecto. Por un lado, lucha contra el modo i forma del pensar europeo i trata de forjar su personalidad, i, por otro, frente a la cuestión social del mundo, encarna un apostolado: el de la justicia" (*Boletín Titikaka*, nº 14). Y señala la tensión entre las formas europeas (expresionistas, simbolistas, surrealistas) y la necesidad de una expresión autóctona, que se amolde en "vasijas de la arcilla indígena". En cierto modo, expresa la misma inquietud que le dictó a Vallejo su invectiva, y el mismo deseo: hallar una

[29] A pesar de la coincidencia del apellido, este autor no tiene ninguna relación de parentesco con Churata, ni tampoco es un pseudónimo.

forma no exterior de transmitir lo propio. La tensión entre el nacionalismo y el cosmopolitismo está patente en estas discusiones.

Esteban Pavletich, en un razonamiento cercano a Mariátegui por la orientación marcadamente socialista, impone una particular perspectiva a ese conflicto en "Hacia nuestra propia estética", extenso artículo que aparecerá en tres entregas, en septiembre, octubre y noviembre de 1927. Es un texto ambicioso que busca caracterizar el arte nuevo, representado por Alejandro Peralta y Serafín Delmar. En un impulso adánico característico de la vanguardia, Pavletich afirma que no hubo en América una estética propia hasta el momento. Señala como precedente el arte indígena precolombino (que la conquista canceló) y el arte popular ("relegado, desatendido, inescuchado"). Impuesta la estética española en la colonia, la Republica la continuó, y solamente en el siglo XX se ha hecho posible su desalojo a partir de la adopción de métodos y tendencias europeas. En este punto, el texto se hace eco del periodo de cosmopolitismo que Mariátegui señala para la literatura peruana de vanguardia. Sin embargo, Pavletich quiere pasar más allá y señala el exotismo (por la incompatibilidad de los fundamentos económicos y políticos entre los modelos europeos y los receptores latinoamericanos) que caracteriza esta opción. El paso al frente lo sitúa en 1926 con *Ande*, de Alejandro Peralta, capaz de exaltar "la esencia de la vida colectiva, multitudinaria, en nuestros países" (*Boletín Titikaka*, nº 15). Junto a esta opción de "certero nacionalismo continental" coloca el "internacionalismo clasista" de Serafín Delmar, fundado en el vasto alcance de lo social: "La contexturación de grandes imperios ha relegado a la calidad de adjetivos los problemas particulares de cada pueblo, para coordinar lo medular de ellos en un único espinazo universal" (*Boletín Titikaka*, nº 16). De esta manera nacionalismo e internacionalismo se corresponden, siendo que en ambas estéticas tienen cabida los impulsos

foráneos, "pero renovados, aplicados con realismo y certeza, en muchos casos ampliados precisamente. No una adición de signos, más bien una síntesis" (*Boletín Titikaka*, nº 16).

Un comentario de Churata en ese mismo número de noviembre de 1927 nos muestra cómo la definición del carácter de la vanguardia latinoamericana se sentía como una urgencia. Al final de su reseña de *El pueblo del sol*, de Augusto Aguirre Morales, afirma:

> la vanguardia indoamericana [está] empeñada en perennizar el signo de nuestra entidad histórica – porque es bueno declarar aunque sea solamente por vía de somero encomio que las falanges vanguardistas de este continente nada tienen que ver con las estéticas evasivas de Europa sino que al contrario son fuerzas en que se afirman caracteres e ideología propios (*Boletín Titikaka*, nº 16).

Aquí Churata no sólo se apropia del término vanguardia como "estandarte de la nueva generación" (López Lenci, 1999, p. 68) sino que se permite diferenciar corrientes: frente a la descastada vanguardia europea, la indoamericana se arraiga en su historia y sus condiciones, con una ideología y una dirección propias. En realidad, invierte el argumento de Vallejo; quien carece de sustancia, ahora, es lo europeo frente lo americano.

Estas ideas adoptan la forma de un programa en una entrevista con Emilio Armaza, autor del poemario *Falo* y activo integrante del grupo Orkopata. Con ella se abre en diciembre de 1928 la nueva época del *Boletín*, en formato de periódico y mucho más espacio. La serie de preguntas está preparada cuidadosamente para enfocar los temas que más le importaban a la revista. La entrevista se abre con una declaración de principios vanguardista:

> Refiriéndome al vanguardismo creo que es de honda entraña suramericana. El vanguardismo en Europa fué un feto; aquí es un rollizo espécimen de raza. "Ande" de Alejandro Peralta ha probado que solo en los más puros ambientes de la modernidad puede entenderse la médula vernácula indolatina. No hay un solo poeta de verdadera contextura artística en nuestro continente que no sea de vanguardia. Las avanzadas espirituales de América Latina viven, pues, su momento de emoción. El momento de todos los amaneceres (*Boletín Titikaka*, nº 25).

El espíritu optimista de la vanguardia impregna toda la respuesta. La vanguardia americana, no sólo no es copia de la europea, sino que es su verdadera expresión; lo que se esbozó en Europa, en América tuvo su realización más plena. La afirmación de la vanguardia es absoluta, total, y se refieren a ella todos los verdaderos poetas del continente. Siguiendo esta idea, en una nota publicada en febrero de 1929, Churata definirá la vanguardia como la única estética americana, perturbadora de la dependencia cultural: "Hace falta el ozono de la vanguardia, y epodo vernal al Kuntur, no por literatura sino por ontogenia. Vanguardista es el único arte virtualmente americano; todo lo demás sale de las capillas de Europa con persistencia ridícula en América" (*Boletín Titikaka*, nº 28).

Continuando la entrevista, Armaza afirma el carácter político de la literatura indoamericana y una convicción socialista fundada en la propia historia: "nunca creímos que las tendencias socialistas hubiesen venido de Europa. Socialistas somos nosotros por raza y sugerencia telúrica". Sitúa en lo andino la raíz de la nacionalidad y en el indio el nuevo sujeto americano:

> La corriente de velocidad de nuestra vida de hoy ha entrado a las más apartadas cabañas de nuestros indios. Ellos también tienen nuestra mezcla. Somos todos mestizos. Pero el nuevo indio ha encontrado ya su personalidad a través de las oscuras mezclas. El nuevo indio es usted, es Mamani, soy yo. El nuevo indio es el que ha nacido en este siglo con un hondo grito que le ha salido un canto. Un canto a sus montañas (*Boletín Titikaka*, nº 25).

En esta afirmación del mestizaje se escucha el eco de Uriel García, que llena de ambigüedad estas declaraciones. La efectiva tensión social por reivindicar los derechos de los excluidos, que encontramos a lo largo de la revista, se reduce aquí a un cierto paternalismo (claro en la fórmula 'nuestros indios') y a la delimitación de un restrictivo grupo de actores: "es usted, es Mamani, soy yo". La auto-legitimación como grupo de avanzada, portador de la nacionalidad, gracias a la estratégica ubicación en el corazón de lo autóctono, parece clara aquí.

Sin embargo, la peculiar orientación lingüística que dirige las actividades del grupo Orkopata, no permite encasillar sus prácticas en la mera promoción en el campo literario. Una acción social dirigida a trabajar *con* (y no sólo *sobre*) las comunidades indígenas, labor de continua promoción y aprendizaje recíproco, da a su indigenismo una trascendencia que merece ser señalada.

La perspectiva lingüística del indigenismo puneño

Los miembros del grupo Orkopata procedían de la clase media puneña y en su proyecto de emergencia social se atribuyeron una función de representación de las masas indígenas; puede decirse que de esta manera asumieron una posición de liderazgo como los interlocutores necesarios de la mayor parte de la población nacional ante el Estado (Zevallos, 2002, p. 72-73). Sin embargo, no incurrieron en el desprecio por la cultura indígena del momento que Ángel Rama imputa al indigenismo (Rama, 2004a, p. 144), sino todo lo contrario. En sus discursos sobre el indígena valoraron sus contribuciones culturales (por ejemplo en los textos "El Kamili" de Churata, "El ajjachiri" de Mateo Jaika, "Marcelino Kanawiri" de Pastor Ordóñez) y resaltaron su capacidad de acción, como quedó claro en la reseña de *Tempestad en los Andes*.

Aunque es imposible no pensar en el espacio que separaba a los lectores del *Boletín* de los protagonistas de los cuentos y poemas. Antonio Cornejo Polar explica esta literatura, la disparidad entre el referente que vehicula y el sujeto productor y consumidor de los textos, en el carácter heterogéneo de la sociedad en que se gesta:

> [...] la gran verdad del indigenismo – y sobre todo de la novela indigenista – no reside tanto en lo que dice cuanto en la contradicción real que reproduce discursivamente. Sus incongruencias, ambigüedades y aporías son, en último término, las de toda una sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas, salvo cuando los reproduce discursivamente. De esta manera, leer indigenismo es ante y sobre todo leer la extrema contradicción de naciones que no pueden decirse a sí mismas, por su propia y desgarrada condición heteróclita, más que

> en reflexiones y ficciones que intentando resolver el "problema nacional" (y en primera línea el "problema indígena") lo que hacen es repetirlo. En los mejores casos – hay que decirlo con énfasis – esta repetición es iluminante (2003, p. 189).

En este marco, el proyecto del *Boletín Titikaka* merece destacarse. En este grupo la preocupación por definir la identidad nacional y latinoamericana se aúna con la reflexión lingüística. La revista es pionera en valorizar el quechua y el aymara como vehículos culturales mediante la publicación de poemas en quechua[30], la puesta en escena por parte del grupo Orkopata de la obra de teatro Tuquypaj munaskan de Inocencio Mamani, la constante promoción de la enseñanza de las lenguas andinas y la inclusión del artículo de Francisqo Chuqiwanka Ayulo "Ortografía indioamericana".

En un trabajo ya clásico sobre el tema que estoy abordando, "Lenguajes utópicos. 'Nwestra ortografia bangwardista': tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte", Jorge Schwartz hace referencia al texto de Chuqiwanka Ayulo colocándolo en el contexto de la época. Después de repasar los intentos de renovación lingüística del siglo XIX por parte de José de Alencar en el Brasil, Simón Rodríguez en Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento en Argentina y Manuel González Prada en el Perú, analiza las utopías lingüísticas de las vanguardias de los años veinte y alinea el proyecto de Chuqiwanka Ayulo aparecido en el *Boletín Titikaka*, junto a los de Jorge Luis Borges y Mário de Andrade, en su intento por reducir las distancias entre la oralidad y la escritura, y definir el carácter nacional de la lengua.

Es interesante precisar que la colaboración de Chuqiwanka Ayulo en la revista de Puno consiste en un artículo y una carta escritos en la misma época. El primero es publicado en diciembre de 1928 junto con interesantes comentarios de Gamaliel Churata. En él Ayulo plantea

[30] Es interesante resaltar lo avanzado de esta actitud frente a la de la cultura peruana oficial, que despreciaba las lenguas indígenas considerándolas lenguas inferiores. El quechua sólo alcanzará un estatus oficial en 1975.

una ortografía fonética que acerque la escritura al habla de la región andina altamente influenciada por el contacto con el quechua y el aymara. Es un proyecto con clara finalidad pedagógica que fue publicado originalmente en 1914 en la revista *La escuela moderna* de Lima, con el título de Alfabeto syentifiqo keshwa-aymara. Esta ortografía trilingüe debía facilitar la alfabetización de la población indígena y su aprendizaje del español. Sin embargo, la inserción en el *Boletín Titikaka* le da una dimensión mucho más revolucionaria, de reivindicación de la especificidad indígena del español hablado en la región andina frente a la codificación académica. Esto es acentuado por la presentación que hace Gamaliel Churata del artículo, que comienza significativamente con una cita de Miguel de Unamuno: "Revolucionar la lengua es la más honda revolución". Churata subraya la opción del autor de basarse en la oralidad para formular una ortografía que acerque el castellano a los idiomas nativos, reconociendo de esta manera la cultura indígena y popular como elemento esencial de la identidad americana. Un gesto lingüístico que es entendido como un esfuerzo descolonizador: "nos recuerda que el círculo trazado por la espada de los libertadores no se cierra si los indoamericanos no libran antes (entre otras) la batalla por su estética" (*Boletín Titikaka*, nº 17).

La carta a Churata, en la que Chuqiwanka Ayulo comenta más ampliamente su propuesta ortográfica, está fechada en la misma época, pero será publicada un año después, precisamente en el número que en diciembre de 1928 inaugura la segunda época del *Boletín Titikaka*. Este intervalo de un año entre un texto y otro revela el interés de la revista por mantener vivo el debate en torno a la lengua. Es precisamente en este número donde aparece un extenso texto de Gamaliel Churata titulado "El kamilli", que avanza las características lingüísticas del *Pez de Oro,* que ya estaba siendo escrito por estas fechas. En "El Kamilli" Gamaliel Churata reflexiona sobre la religiosidad andina. Lo que primero llama la atención es su estructura híbrida, inclasificable

genéricamente; se inicia con una escena onírica en la que intervienen animales (el caballo, el cóndor) con una fuerte carga poética, le siguen la narración en forma de diálogo de una ceremonia de curación, la descripción de algunos ritos y prácticas religiosas, una reflexión histórica sobre el sincretismo en los Andes y, finalmente, termina con el esbozo de un sistema de creencias fuertemente arraigado a la naturaleza. El apelo reivindicativo está presente en todo el texto:

> Desde los días de la Colonia el Perú (o Pirú, como dice todavía Aweranqa) ha desenvuelto su vida a espaldas del indio, sin dar precio a las enseñanzas que de su vieja y madurada civilización podíamos recibir. (Las demás naciones del continente tampoco pueden, por desgracia, afirmar lo contrario). (*Boletín Titikaka*, nº 25)

Sin embargo, no se postula un regreso a la pureza pasada; las referencias occidentales son constantemente llamadas a comentar las prácticas indígenas. Estos rasgos se refuerzan desde el punto de vista lingüístico. Aunque escrito en español, el texto presenta una gran cantidad de palabras en quechua aclaradas, parcialmente, en un glosario final. Estos vocablos se refieren a elementos básicos del mundo andino (animales como el kuntur, el tuqu y el kirkincho; lugares como la chujjlla o las apachetas; objetos ceremoniales como la istalla y el tokoro; nociones religiosas como la Pacha-mama) que Churata busca mantener en la lengua original. De esta manera el español no le vuelve la espalda al indio sino que lo incorpora, admite la cultura indígena en su seno y amplia así sus posibilidades expresivas. Es el comienzo de la transformación a la que Churata somete al español y que tiene implicaciones, no solamente literarias, sino políticas y sociales, sobre todo en la forma de concebir la nacionalidad peruana y americana. Como señala Ulises Juan Zavallos a propósito del proyecto lingüístico del *Boletín Titikaka*:

> En el fondo de esta propuesta integradora estaba la idea de que una de las bases fundamentales de la formación de la nación era el reconocimiento de la multiculturalidad de la sociedad peruana y la necesidad de implementar un sistema de educación intercultural. [...] fueron proposiciones bastante radicales para su época y lo son hasta la actualidad (Zevallos, 2002, p. 92).

Indigenismo artístico

Finalmente, el indigenismo vehiculado por el *Boletín Titikaka* también tiene una dimensión artística. A lo largo de la revista, desde su quinto número, aparecen grabados con motivos tomados de la cultura andina, algunos de ellos impresionantes: "El ídolo", de Luis Pacho; "paisaje andino", de Camilo Blas (discípulo de José Sabogal), "Escultura preinkaica" y "Terracota preinkaica" de Morales Cuentas; varios dibujos de René Margariños Usher, la caricatura de Emilio Armaza por Lazarte y cinco trabajos de Joaquín Chávez. Hay que señalar dos grabados de María Clemencia, la misma artista que ilustró el fragmento de *Macunaíma* aparecido en el segundo número de la *Revista de Antropofagia*. Los del *Boletín* son dibujos de intencionado tono ingenuo, que reproducen un sentimiento cercano y popular de la religiosidad, centrado en la sagrada familia. Los trabajos de María Clemencia constituyen una especie de vínculo material entre las publicaciones aquí estudiadas. Podemos atribuir esta relación a la casualidad, pero ciertamente a una casualidad menor. Es el propósito de renovación artística centrada en una aproximación a lo popular, tanto con relación a los temas como a las técnicas, que reúne a las dos revistas.

Por fin, destaca también la obra de Diego Kunurana[31] (pseudónimo de Demetrio Peralta, hermano menor de Churata), usando la técnica de la xilografía: "Mamacuna", "El ayllu", "La phasña", "El ángel, el kirkincho y la estrella" o los retratos de Ricardo Güiraldes, Augusto Aguirre Morales, Luis E. Valcárcel, Sandino y José Carlos Mariátegui. En el número de junio de 1928, se reproduce en la portada de la revista un dibujo suyo inspirado en la cultura tiwanaku, sobre el cual Churata comenta:

[31] Kunurana es autor de una notable producción pictórica indigenista, muy comprometida con la denuncia social, que se encuentra olvidada; su obra merecería un rescate que la salvase del deterioro. La revista *El pez de Oro* de Puno le dedicó un homenaje en su número 13 de 2006 donde pueden apreciarse algunos de los cuadros.

> [...] hace dos años o más que propalamos la altitud y el vigor expresivo de nuestras artes ancestrales – en varias oportunidades asimismo dimos tricomías de tipos de escultura directa o terracotas inkaikas y preinkaikas (estupendos muestrarios de un ápice estético a que hoy la humanidad retorna) y en no menos oportunidades aludimos a la circunstancia de nacer el vanguardismo andino de la presencia del documento arqueológico vitalizado en el predominio del medio natural (*Boletín Titikaka*, nº 23).

El arte de vanguardia se acerca a las formas ancestrales, que de ser vistas como ruinas o restos arqueológicos son rescatadas en su dimensión estética, y se vincula a lo popular, en temas y técnicas. En este sentido es importante subrayar la atención del *Boletín* al arte mexicano, como modelo de una revolución en que lo artístico pasó de elitista y académico a las manos del pueblo, a partir de diversas iniciativas: las escuelas de arte al aire libre, el interés por motivos indígenas y populares (los mitos, las fiestas, las escenas cotidianas), la atención a modelos inéditos (el arte pre-colombino, los ex-votos, las caricaturas de Posada o los muros pintados de las pulquerías) y, sobre todo, el movimiento muralista, que propuso una reinterpretación de la historia mexicana centrada en el pueblo y un arte didáctico, público y colectivo (Gelado, 2006, p. 90-91).

Esta concepción la encontramos en los artículos "El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial" de Magda Portal (junio 1927), "Estética antiimperialista" de Diego Rivera (agosto 1927), "Camino estético" de Xavier Villaurrutia, comentario extenso sobre el libro *Máscaras mexicanas* del pintor Roberto Montenegro (octubre 1927), "Valores" de Germán List Azurbide (marzo 1928), "Plástica mexicana" (agosto 1928) y "La nueva pintura de México" (enero 1929) de Martí Casanovas. También resultan de valor la reseña de *Forma* (julio 1928), revista de artes plásticas patrocinada por la Secretaría de Educación Pública y en la que Salvador Novo ejercía el plenipotenciario cargo de censor, y la referencia a *¡30-30!* (enero 1929), órgano de los pintores de México, con Diego Rivera a la cabeza.

Este completo panorama mexicano les marca a los vanguardistas de Puno el camino a seguir en la transformación de la función del arte, ahora dirigido a revelar lo genuinamente

nacional y a construirlo *en / por acción de* la representación. A través del proyecto gráfico de la revista, constituido por xilografías que representan el paisaje y el hombre andino o reproducen objetos y diseños indígenas, intentando (como en el caso de la simbología Tiwanaku) incorporar su lenguaje, el *Boletín Titikaka* traza visualmente una propuesta que toma partido por la integración de la base social indígena, de su historia, lengua y valores a la cultura nacional.

2.2. La Antropofagia de Oswald de Andrade

El impulso artístico está en el origen de la Antropofagia brasileña. Podemos citar el día exacto. El 11 de enero de 1928, Tarsila do Amaral le da como regalo de cumpleaños a Oswald de Andrade un impresionante cuadro: un personaje desproporcionado, pies enormes, cabeza diminuta, ocupa con inocencia la tela de grandes dimensiones. Oswald, entusiasmado, habría encontrado en el diccionario tupi-guarani de Montoya el nombre preciso que su intención y la figura sugerían: *Abaporu*, esto es, el hombre que come (Amaral, 1975, p. 247)[32].

En el ambiente intelectual en que el cuadro surgió, éste venía a materializar un deseo de revisión de los valores nacionales, apelando a los estratos más remotos (misteriosos y profundos) de Brasil. También se buscaba la renovación del impulso creativo del Modernismo, disminuido en el intervalo que mediaba desde la Semana de Arte Moderno de 1922.

Es interesante destacar la sede primera de la Antropofagia, para tomar medida de su dimensión estética y social: es el círculo de Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral que promueve el movimiento desde su palacete en la Alameda Barão de Piracicaba en São Paulo.

---

[32] Raul Bopp, en su *Vida e morte da Antropofagia*, cuenta un precedente significativamente digestivo: días antes el grupo fue a comer ranas a un restaurante en Santa Ana y, cuando llegó el plato, Oswald hizo un cómico discurso genealógico que entroncaba las ranas en la evolución del hombre. La conclusión de Tarsila no se hizo esperar: "estamos sendo agora uns... quase antropófagos" (Bopp, 2008, p. 58)

Aunque resulta claro que la Antropofagia no nació en una noche de precisas correspondencias estéticas. En su gestación intervienen una red de estímulos, madurados en el propio contexto histórico y artístico, entre los que destacan el imperativo de fundar un arte nacional (urgencia que prendía en toda América Latina) y una expresión renovada originada en lo inconsciente, lo pre-lógico y los sueños. El indio de la Antropofagia sintetiza ambas exigencias.

Se ha señalado con insistencia el débito europeo de algunas de estas ideas. Más que una mácula en la originalidad de Andrade (que ya Benedito Nunes se encargó de deshacer), ello es significativo de la dimensión cosmopolita de la vanguardia latinoamericana. Esta característica es una de las más subrayadas en las descripciones de estos movimientos, a veces con una velada acusación de inautenticidad, que ya se propagaba desde la crítica de la época, como quedó señalado en el texto de Vallejo. Al respecto hay que subrayar dos direcciones del cosmopolitismo, que los autores aquí estudiados representan: el cosmopolitismo de Gamaliel Churata se definía en un contexto netamente continental, mientras que el de Oswald de Andrade se sitúa en conexión directa con los movimientos europeos afincados en París. En ambos casos, lo nacional se fortalece en este contacto externo: en el caso de Churata, por el vínculo que el estrato cultural indígena establecía entre los diversos países (condensado en su definición de Indoamérica); en Andrade, por el re-conocimiento de la pertinencia nacional de los valores primitivistas que vigorizaban la vanguardia parisina: como afirma Jorge Schwartz, trazando un paralelo con Jorge Luis Borges, "el viaje al extranjero provoca en Oswald un verdadero proceso de *anagnórisis* de lo nacional" (2002a, p. 65).

A este respecto, es importante destacar la intimidad de Oswald y Tarsila con los escritores y artistas que residían en la capital francesa, en un momento de gran efervescencia cultural. Después de la Semana de Arte Moderno, en 1923 Oswald de Andrade regresa a París (su primer

contacto había sido en 1912) siguiendo a la pintora, que había instalado su estudio en la ciudad. Vivirán allí por largos periodos, formando parte del ambiente cultural vanguardista. Tarsiwald, como los llamaba Mário de Andrade, trabarán amistad con los artistas más destacados del momento, como Blaise Cendrars (fuertemente unido a la pareja, que visitará en Brasil en 1924), Fernand Léger, Brancusi, Picasso, Delaunay, Gleizes, Lothe, Satie, Cocteau, Max Jacob, Valery Larbaud y Max Goth, que Andrade había conocido en su primer viaje.

En este círculo, "a imagem do canibal estava no ar"[33] (Nunes, 1979, p. 15), como signo raigal (siniestro y primitivo) de un rechazo violento y *épatante* de la civilización occidental. Lo recreó Marinetti en *Il negro*, lo utilizó Picabia como emblema en la revista y el manifiesto *Cannibale*, aparece apuntado en la *Anthologie Négre* de Cendrars y en cuentos y caligramas de Apollinaire. Además, la terminología digestiva estaba presente en diversas alusiones hechas sobre la estética del momento, de Tzara a Cocteau (Nunes, 1979, p. 17).

A esta nómina hay que añadir la figura del pintor brasileño Vicente do Rego Monteiro, que elabora en sus cuadros una estética ameríndia inspirada en las formas marajoaras. Además de varias exposiciones en Brasil, publicó en París dos libros ilustrados: *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923) y *Quelques visages de Paris* (1925).

Finalmente, de nuevo Monteiro Lobato se anticipa a los pasos modernistas, publicando en 1926 una adaptación de la vida del aventurero Hans Staden.

Toda esta efervescencia canibalesca estaba vinculada con un vector esencial de las transformaciones del arte moderno: el primitivismo.

---

[33] Otra prueba de la percepción americana de este aire es el excelente cuento "El antropófago", del ecuatoriano Pablo Palacio, incluido en la colección de relatos *Un hombre muerto a puntapiés*, de 1927. El *Boletín Titikaka* informó puntualmente de esta novedad: "anunciamos a pirandello que en volcanes de ecuador ha nacido pablo palacio dedos rayos x en la autopsia espiritual hai momentos que el sol se escalofría y el lírico bisturí de pablo palacio hace picadillo de nervios prosa de periodos eléctricos fuerte espíritu y un camino firmemente asfaltado por delante" (*Boletín Titikaka*, nº7).

A comienzos del siglo XX las experiencias antropológicas, a través de las cuales se quería acceder al conocimiento de lo no occidental (el Otro radical, no comparable con la sociedad moderna sino situado en un más allá temporal y espacial)[34], dieron como fruto paradójico la puesta en cuestión del propio racionalismo que guiaba las expediciones. Los artistas de la primera vanguardia tomaron los motivos primitivos, las líneas maestras de las máscaras y estatuillas africanas, los conceptos de la mentalidad mágica contra el pensamiento lógico (Levy- Bruhl, Freud, Frazer), para organizar una vasta revuelta contra el naturalismo y el academicismo hegemónicos. Con la bandera de lo primitivo, se oponían a la prosaica modernidad burguesa (concebida en términos de industrialización y urbanización de la sociedad capitalista occidental) e insuflaban nueva energía creadora a su producción artística, al incorporar efectivamente técnicas y motivos inéditos. Es posible imaginar, pues, que Oswald de Andrade, al contacto con esta metamorfosis radical de las formas artísticas, se viera tentado a efectuar una operación semejante en el contexto brasileño. De hecho, estas traslaciones no eran extrañas en la época. Un observador atento, como José Carlos Mariátegui, señala la influencia europea en la revaloración de lo indígena:

> Otro acicate, en fin, es en algunos el exotismo que, a medida que se acentúan los síntomas de decadencia de la civilización occidental, invade la literatura europea. A César Moro, a Jorge Seoane y a los demás artistas que últimamente han emigrado a París, se les pide allá temas nativos, motivos indígenas. Nuestra escultora Carmen Saco ha llevado en sus estatuas y dibujos de indios el más pulido pasaporte de su arte (2002, p. 301).

[34] Immanuel Wallerstein anota la íntima vinculación entre las prácticas coloniales y el nacimiento de la antropología: "Durante el siglo XIX la aceptación de la normalidad del cambio incluyó la idea de que este era normal sólo en el caso de las naciones civilizadas y que, por lo tanto, era obligatorio para dichas naciones imponer el cambio al obstinado resto del mundo. Las ciencias intervendrían como un modo de describir las costumbres invariables, abriendo así el camino hacia la comprensión de cómo este otro mundo podría traerse a la 'civilización'. El estudio de los pueblos 'primitivos' sin escritura se llevó a cabo en el campo de la antropología. El estudio de los pueblos 'petrificados' con escritura (China, la India, el mundo árabe) se llevó a cabo en el campo del orientalismo" (2007, p.23).

Sin embargo, el sentido del proyecto estético de Oswald de Andrade es muy diferente del europeo, y ello tiene que ver con el distinto lugar desde el que percibía la tradición occidental. En sus viajes de ida y vuelta de São Paulo a París experimentaba la distancia que separaba a los dos referentes como parte de sí mismo: situado entre uno y otro, sin renunciar a uno u otro. Andrade no podía cómodamente ubicar lo primitivo al inicio de una trayectoria teleológica que aseguraba el dominio de lo racional (terminando por absorber la alteridad), y que era como había sido recibido por parte de la ideología occidental. Para él, lo primitivo no estaba cancelado; estaba vivo y actuante en un contexto histórico y social donde diferentes 'tiempos' convivían. Eso lo explicita en la célebre conferencia que dio en La Sorbonne en 1923: "A reação contra a loquacidade sul-americana operou-se no Brasil por intermédio do sangue negro. O negro é um elemento realista" (1991, p. 32); y, más claramente, en el *Manifesto Pau Brasil*: "Temos base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e de equações" (1990a, p. 44).

Esta experimentación cotidiana de 'lo otro' implicaba otra diferencia fundamental con la recepción europea de lo primitivo. En las prácticas de los creadores de vanguardia había una ajenidad manifiesta entre el artista y sus referentes. Las máscaras africanas se compraban en el *boulevard* X y pendían de los estudios como fetiche inspirador. En cierta medida, el artista repetía el gesto de apropiación del etnólogo y del agente colonizador. Un gesto de triunfo: hasta en las formas más disruptivas 'lo primitivo' funciona como complemento (opuesto y subordinado) de la identidad racional centrada (Foster, p. 57).

Frente a esto, Andrade coloca el conflicto colonial en el centro de su construcción de la Antropofagia. En contraposición con el exotismo europeo, la elección del antropófago como

símbolo del movimiento brasileño representa un desafío. Como señalé en el capítulo anterior, el caníbal constituyó un tropo fundador del imaginario colonial americano, declaración de la abyección indígena y justificación de las prácticas de conquista y sometimiento (Jáuregui, 2008, p. 14). Oswald de Andrade se apropia de los argumentos coloniales invirtiendo su sentido: la ferocidad del caníbal es tenida como fuerza positiva y la práctica nefanda como la forma original americana de relacionarse con lo exterior. Con radicalidad vanguardista, al enarbolar la Antropofagia como política cultural, transforma el juicio y la sentencia coloniales a su favor, dándoles un otro sentido, revirtiendo lo negativo en fuerza creativa. Siguiendo la lectura que Ana Cecilia Olmos hace de los primitivismos latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, frente a la neutralización de lo primitivo característica de los vanguardismos europeos, el programa latinoamericano puede ser entendido como "una práctica contra-hegemónica que opere estratégicamente en la configuración de identidades culturales diferenciadas" (s/f, p. 3). La Antropofagia enuncia de manera afirmativa y emblemática el tropo del canibalismo como seña de identidad: es a partir de la ingestión y digestión de lo foráneo, esto es, a partir de una asimilación crítica de la diferencia, que es posible una cultura nacional, propia y moderna, original y cosmopolita: "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade" (Andrade, 1990b, p. 51).

Este proyecto va madurando a lo largo de la década del veinte. En la conferencia pronunciada en La Sorbonne (precisamente la sede de la configuración occidental del conocimiento), Oswald ya pone en funcionamiento su sintética e inconforme perspectiva histórica:

> Desaparecido o império romano, a igreja católica herdou-lhe o espírito de organização e de conquista. O último legionário, ao contrário do que informa a história, não parou nos limites latinos da Rumânia. No século XVI, foi lançar no Uruguai as bases das suas "Missões" e fundou, no Brasil, a cidade de Piratininga, que devia engendrar a força e a riqueza de São Paulo de hoje (1991, p. 29)

Pero es en el movimiento Pau Brasil, al que está vinculado el manifiesto y el libro de poemas del mismo nombre (pero también la pintura de Tarsila y el significativo viaje a Minas Gerais junto a Blaise Cendrars, Mário de Andrade y Olívia Guedes Penteado), que la experiencia moderna europea entronca con un decidido proyecto de afirmación nacional: "Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo" (Andrade, 2005, p. 165). Brasil es diseccionado y recompuesto con ojos cubistas en una obra en colaboración donde la ingenuidad aparente de los dibujos de Tarsila, viñetas primarias de paisaje popular de colores inéditos (azules, rosas, verdes gritantes al modo de las casas 'caipiras') se conjugan plenamente con los planos quebrados de las frases de Andrade. Oswald introduce en poesía, frente a la elocuencia y los metros parnasianos, "a técnica atual que vinha através das sugestões da mecanicidade (o rádio, o cinema, o *jazz*) abolir a literatura explicativa" (Oswald, 1991, p. 98). Por reducción, permuta y montaje, Andrade da una sintética visión del país, un *collage* nacional que transforma radicalmente el lenguaje literario. "Poesia-minuto", la llamó Haroldo de Campos, que "em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo [...] [Trata-se de] uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem" (2000, p. 22). También de esa técnica se constituye la novela paródica, característicamente urbana, *Memórias sentimentais de João Miramar*, sátira mordaz de la sociedad paulistana de la época. El "Manifesto da Poesia Pau Brasil", fuente fecunda de ambas, ya emplaza la devoración crítica como forma de relacionarse con la influencia exterior y la modernidad: "Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas" (1990a, p. 45).

El primitivismo, que produce las líneas depuradas del cubismo de Picasso, se encuentra en esta poética en la concreción que traduce el Brasil a un mínimo significativo e irreverente. Es otro sistema de producción de sentido, en el revés de la amplificación escolástica, venida con las carabelas. Pero la intervención en la herencia colonial no termina ahí. En "Historia do Brasil", sección inicial del libro *Pau Brasil*, el autor opera en la escritura de la historia para, a la vez que posibilita una lectura poética de su discurso, inyectarle el corrosivo estatuto de la ficción y la multiplicación (incontrolada) de sentidos. Es notorio el atrevimiento con que manipula los relatos coloniales para convertirlos en poesía. Se trata, en palabras de Haroldo de Campos, de una característica construcción de vanguardia, un *ready-made* lingüístico en que "por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d'Abbeville, de Frei Vicente do Salvador etc. se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico" (2000, p. 33). En *Pau Brasil* el poeta no sólo manipula lo histórico; lo coloquial, la cultura popular, la publicidad y la tradición literaria, transformados en un muestrario a disposición del *bricoleur*, devienen también el objeto de sus reelaboraciones. Se trata de una poesía desacralizante, que rechaza auras y convenciones poéticas, anti-poesía: "Poesia em *versus*, pondo em crise o próprio verso: um prosaísmo deliberado que é sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso. [...] A coisa, não a idéia da coisa. O fim da arte de representação" (Pignatari, 2004, p. 163).

La definición de una nueva concepción de la literatura estaba aunada a un proyecto de intervención cultural, y no de mera recepción. Si bien las referencias, el paisaje y los motivos brasileños son trabajados con procedimientos de la vanguardia internacional, el balance de esta operación se quiere nacional. Como afirma Jorge Schwartz, "o uso metafórico do pau-brasil, a madeira que foi o primeiro produto de exportação brasileiro, já contem o germe do movimento

[antropofágico], ao subverter a tradicional relação entre metrópole e colônia: *Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação*" (2001, p. 4).

Esta distinción está fundada en la conciencia y la voluntad de reversión de un proceso cultural cautivo; Mário de Andrade explicita esta concepción de la literatura anterior al Modernismo en su famosa conferencia de 1942: "Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravidão econômico-social" (2002, p. 273). La poesía de Pau Brasil quiere significar, por tanto, el establecimiento de nuevas relaciones de poder cultural, en que los intercambios no sigan una única dirección vertical, sino que se configuren en múltiples trayectorias. Esta rebeldía contra el conformismo que sostiene las tradicionales formas de recepción desigual se acentuará en la Antropofagia.

En este rótulo de poesía de exportación es interesante destacar, por fin, la conciencia del vínculo del Modernismo con la economía del café, que Oswald de Andrade subrayará en reflexiones posteriores sobre el movimiento: "É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado" (2005, p. 165). Es significativa esta equiparación de lo poético con el producto principal que proporcionaba el lucro de los hacendados (entre los cuales, después del matrimonio con Tarsila, se contaba el propio Andrade); da razón de la aquiescencia del grupo modernista con la experiencia opulenta de la modernidad sudamericana, que Andrade acabaría por rechazar al extremarse sus posiciones políticas. Entre un momento y otro, la Antropofagia es la clave que responde por el tránsito entre la subversión aristocrática y el compromiso social.

En el inconformismo de Oswald de Andrade respecto a la lógica cultural que regía en su país, debió de contar la camaradería que él y Tarsila lograron con los principales protagonistas de la renovación de arte moderno en París. En ese sentido el año de 1926 es revelador. Es el periodo que pasan más intensamente en Europa: Tarsila realiza su primera exposición parisina en la Galeria Percier; Max Goth, Valery Larbaud, Brancusi y Satie, frecuentan su estudio en el Boulevad Berthier; junto a un grupo de amigos, realizan un viaje por Grecia, Palestina y Egipto que será relatado en *Serafim Ponte Grande*, que ya por esas fechas está en proceso de escritura (Fonseca, 2007, p. 178-182). En París, el ambiente literario está cargado de sugestiones profundas. De la insurrección dadá, de su agresividad y contra-discurso, surge la exaltación surrealista y su defensa de lo onírico, lo mágico y lo inconsciente como bandera contra la racionalidad burguesa. "Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos" (RA, 2, nº 1), se afirma en el primer número de la etapa más radical de la *Revista de Antropofagia*. Precisamente, de 1926 es el *Paysan de Paris* de Louis Aragon, del que fue devoto Walter Benjamin. En él se perfila una búsqueda que podemos relacionar con la que dio origen a la Antropofagia:

> Sonho com um povo terno e cruel, com um povo gato apaixonado por suas garras e sempre pronto a fazer revirar seus olhos e seus escrúpulos, sonho com um povo mutável como a ondulação dos chamalotes e sempre excitado pelo amor – mas ninguém mais quer propor para nosso ócio ávido os divertimentos que ele não ousa requerer (Aragon, p. 82).

El manifiesto antropófago

Del impacto ocasionado por el *Abaporu* de Tarsila, en el que se reunían los antecedentes que he señalado, surge el manifiesto antropófago. Resulta difícil aventurarse a una descripción, pues su forma fragmentada y sintética lanza haces de sentido en múltiples direcciones. El inicio del texto

da razón de un impulso abarcador, que coloca un umbral más allá de lo estético, intentando alcanzar diversas dimensiones vitales: "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente" (1990b, p. 47).

Me interesa destacar la posición del sujeto enunciador. Oswald de Andrade adopta un enfático 'nosotros', a la vez seña de identidad y punto de oposición a toda una serie de valores terminantemente descartados. Esa identidad colectiva incluye en círculos sucesivos de pertenencia a los antropófagos de São Paulo, al indígena brasileño y, finalmente, a todo el Brasil, distinguido y liberado por su otredad y resistencia a las normas europeas: "Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós" (1990b, p. 48). En última instancia (o en primera, pues del enunciado inicial ya puede colegirse esta operación) el círculo se amplía hasta abarcar a toda la humanidad, en la transferencia de la des-sacralización antropofágica: "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem" (1990b, p. 48).

De esta manera, la corriente histórica y estética se invierte, adquiriendo el Brasil la iniciativa revolucionaria. ¿Dónde funda Andrade este cambio de papeles? Precisamente en el primitivismo que transfiguraba el arte europeo y que era una especie de cualidad innata para los americanos. Ese 'nosotros' con el que Andrade busca dar voz al inconsciente colectivo (Nunes, 1979, p. 34) subsume al indígena y a la vez que da forma a sus atributos, se apodera ellos. Las cualidades otorgadas al indio brasileño evidentemente no proceden, como en el caso de Gamaliel Churata y su defensa de la agencia indígena, de la convivencia. A partir de diversas fuentes bibliográficas, referidas a la etnología brasileña (con Montaigne a la cabeza, pasando por Jean de

Léry, Hans Staden, Humboldt o Couto de Magalhães)[35], o a temas más generales (literalmente en el manifiesto: "De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em Totem. Antropofagia" [1990b, p. 50]), la imagen del indio es *construida* como punto de partida de la confrontación de valores. El indio devorador de la Antropofagia es un tropo cultural; como señala Carlos A. Jáuregui, el canibalismo reivindicado por Oswald de Andrade constituye "una *metáfora* vanguardista *de choque* con el archivo colonial, la tradición, el Romanticismo indianista, las instituciones académicas, el conservadurismo católico y el nacionalismo xenófobo" (2008, p. 393). Así pues, a ambos lados del eje configurado por este primitivismo libresco y autoatribuido, se sitúan las características opuestas que la Antropofagia quiere confrontar: las que derivan de la herencia colonial, cristiana y letrada *versus* las del hombre natural, sexual e intuitivo: "A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais" (1990b, p. 49).

Ahora bien, la apropiación de la figura del indio como término de contradicción lleva también a poner en cuestión toda una serie de discursos que desde el siglo XVI habían explicado al indígena y, con él, a la realidad americana: "Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Caiuru: – É mentira muitas vezes repetida" (1990b, p. 50). Hay en el manifiesto antropófago un sano descrédito contra las versiones establecidas y una revisión crítica de la propia historia tal y como había sido contada hasta ese momento.

[35] Raul Bopp da la referencia completa de los clásicos de la Antropofagia: "Thevet, com seiscentas notas de interesse etnográfico; Jean de Levy, que veio ao Brasil com Villegaignon; Hans Staden; Henry Koster; Karl von den Steinen (estudo das tribos do Xingu); Claude d'Abbeville; Yves D'Evreux; Taunay; Saint Hilaire; Koch Grünberg; Humboldt; Capistrano de Abreu (falares dos Caxinauás); glossários de línguas indígenas, de Martius, traduzidos por Teodoro Sampaio; Emílio Goeldi; Barbosa Rodrigues; Couto de Magalhães. E por fim, como remate dessa enumeração de autores ilustres, o grande Montaigne (*Les Essais, De Canibalis*) e Jean-Jacques Rousseau" (Bopp, 2008, p. 65-66).

Con todo ello, Oswald de Andrade da lugar a un discurso persuasivo y de gran potencia sugestiva. Género por excelencia del espíritu polémico de la vanguardia, este manifiesto realiza a la vez una declaración de principios y un acto de provocación; el enunciado del propio proyecto coincide con su realización al actualizar verbalmente la violencia caníbal. En cierto sentido, como apunta Viviana Gelado siguiendo a Claude Abastado, el manifiesto antropófago coincide con el relato mítico que reivindica como forma de conocimiento:

> [...] com o mito, o manifesto teria em comum o tratamento maniqueísta da temporalidade, estreitamente relacionado com a noção do novo como absoluto. Neste sentido, o passado aparece caracterizado no manifesto como tempo da não-vida ou como tempo de gestação da verdadeira vida (por exemplo, no manifesto do grupo porto-riquenho noísta), ou ainda, dentro de uma visão cíclica da história, como um tempo de inocência e pureza primitivas que o futuro deve reconquistar (seria o caso do Manifesto antropófago) (Gelado, 2006, p. 41).

En el seno de esta adscripción al discurso del mito Andrade sitúa un poderoso impulso de rebeldía contra la sociedad de la época (contra sus principios éticos, sociales, religiosos y políticos), entendida como el resultado del pasado colonial. Contra ella se instituye la creatividad vanguardista, de que la antropofagia ritual sería el símbolo:

> Pois é evidentemente primordial que se restaure o sentido de comunhão do inimigo valoroso no ato antropofágico. O índio não devorava por gula e sim num ato simbólico e mágico onde está e reside toda sua compreensão da vida e do homem. Trata-se apenas da transformação do tabu em totem, isto é, do limite e da negação em elemento favorável. Viver é totemizar ou violar o tabu. O outro lado da operação [é] a criação do tabu, isto é, da limitação, do metro, do nomos, da lei e em geral de toda a adversidade que nos encara (Andrade, 1991, p. 104).

De esta manera, el símbolo del indio devorador establece la identidad no como esencia, sino como ejercicio de apropiación irrespetuosa de fuentes culturales, que reivindica una iniciativa (y por tanto una posición crítica frente a Europa) agresiva, lúdica y libertaria: "Tupi or not tupi that is the question" (1990b, p. 47). No se trata, por tanto, de un rechazo a lo extranjero, sino la reivindicación del libre ejercicio de la usurpación y montaje de fuentes ajenas; la práctica indiscriminada de la cita como legítima forma de creación y conocimiento. Así pues, el "grito de

guerra" de la Antropofagia inaugura la analogía entre la devoración caníbal y los procesos de producción, circulación y apropiación cultural (Jáuregui, 2008, p. 39) que definen la formación de una cultura nacional moderna. Se trata, como señaló Haroldo de Campos, de un "nacionalismo modal, diferencial" (1992, p. 236). De ahí la enorme distancia que separa la Antropofagia de Oswald de Andrade de otros grupos como el Verde-Amarelo y la Anta de Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo y Plinio Salgado que, como señalaré más adelante, toman al indio como símbolo de una definición esencialista de la cultura, conservadora y xenófoba.

Articulando diversas fuentes, desde el humanismo de Montaigne al movimiento surrealista, tomando como piedra de toque el primitivismo local, Oswald de Andrade construye un discurso libertario de grande apelo, que será uno de los aspectos más perdurables de su obra. El final del manifiesto concentra perfectamente los significados en juego: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição e sem penitanciárias do matriarcado de Pindorama" (1990b, p. 52).

La disputada imagen del indio en *La Revista de Antropofagia*

El manifiesto fue publicado, incluyendo un dibujo del *Abaporu* de Tarsila, en el primer número de la *Revista de Antropofagia*. Ésta, en su primera etapa, no fue tanto el órgano de un grupo articulado en torno a las premisas del manifiesto, sino un nuevo núcleo de reunión del Modernismo en su conjunto. Augusto de Campos, la acerca a la revista *Klaxon* por su "consciência ingênua" (Campos, A., 1978, p. 109), que recordaría el modernismo moderado, tolerante de su predecesora. El movimiento aún no estaba maduro. Oswald de Andrade admite que en el comienzo, la Antropofagia "não passava dum aprofundamento do sentimento nacional de 'Pau Brasil'" (1991, p. 100).

La dirección se encargó a Antônio de Alcântara Machado. Éste da inicio a la revista con un texto en el que deja clara la heterogeneidad que el propio Modernismo presenta a esa altura: "Aqui se processará a mortandade (êsse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo" (RA, 1, nº 1, p. 1).

El antropófago *vs* el indio *verde-amarelo*

La heterogeneidad se hace presente desde el inicio. El manifiesto Antropófago se publica en las páginas 3 y 7 del primer número, interrumpido al medio por un texto de Plínio Salgado, "A língua tupi", que ocupa las páginas 5 y 6. A pesar de la coincidencia temática no podía haber dos concepciones más dispares de la nación y el indio que estas dos. Vale la pena detenerse en sus diferencias. Salgado formaba parte del grupo "verde-amarelo" junto a Cassiano Ricardo y Menotti del Picchia, y predicaba un nacionalismo conservador y contrario a lo extranjero, en abierta oposición a la Antropofagia de Andrade. La figura del tupí que elevan a símbolo nacional es propiamente un fantasma; en su texto Salgado se propone meditar sobre "o acervo léxico das raças que foram desapparecendo em nosso continente", en el que encuentra la correspondencia entre las palabras y las cosas fundada en la onomatopeya, una verdadera comunión cósmica: "A nossa língua tupy não a devemos estudar mais com um senso grammatical, philologico, mas com um senso humano. O idioma, ou os idiomas falados pelos povos americanos precolombianos representam uma verdadeira eucharistia: o homen commugando com a natureza" (RA, 1, nº 1, p. 6). Para los verde-amarelos la raza tupí desapareció objetivamente, para transmutarse en fuerza subjetiva que conseguiría la unidad nacional al disolver la singularidad de las otras razas: "es una raza transformadora de razas; lo que ocurre porque no declara la guerra, porque no ofrece a

ninguna de las otras el elemento vitalizante de la resistencia" explica el manifiesto "Nhengaçu verde-amarelo" ([1929] 2002, p. 183). La contradicción con la agresividad caníbal es flagrante. Más aún, según este manifiesto lo tupí no debe erigirse en filosofía, pues despertaría antagonismos que impedirían la construcción de la Patria Común. Ésta es entendida como un crisol de razas al modo de Vasconcelos (nombrado en el manifiesto) "que realizará la concordia universal, porque será hija de los dolores y de las esperanzas de toda la humanidad". Pero a pesar de este ideal de fusión y concordia, claman por "una guerra contra todo lo que, inculcándose como brasileño, sea esencialmente extranjero" (Salgado, 2002b, p. 566). Con su aceptación de "todas las instituciones conservadoras" (Salgado, 2002a, p. 186), los verde-amarelos enuncian explícitamente una ideología en el polo opuesto de la Antropofagia, que durante los años treinta les llevaría al integralismo, movimiento político de carácter fascista conducido por Plínio Salgado.

Las respuestas de la Antropofagia a estas ideas serán contundentes. Ellas aparecerán, no en el primer tramo más apocado de la revista, sino en la combativa "Segunda Dentição". Frente a la total falta de humor del movimiento verde-amarelo, las críticas antropofágicas derrochan ingenio y mordacidad, como en el poemita "Combinação de cores" (RA, 2, nº 14):

> Verdeamarelo
> Dá azul?
> Não:
> Dá azar

La respuesta más directa está en el texto "Uma adesão que não nos interessa", firmada por Poronominare, pseudónimo de Oswald de Andrade, aparecida en el número del 12 de junio de 1929, justo después de la publicación del manifiesto "Nhengaçu Verde-Amarelo". En él dirime la disputa por el indio dejando claro que en la Antropofagia no cabe el personaje anecdótico, a la manera romántica, que el grupo verde-amarelo parece defender:

> Os verdeamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o "antropófago" não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de una vez para sempre! Queremos o antropófago de Knicker-bockers e não o indio de ópera (RA, 2, nº 10).

La Antropofagia realiza una ida, y no un regreso, al hombre natural, cuyo adviento pregonarían diversas corrientes contemporáneas; éste no está definido por la raza: "O homem natural que nos queremos póde tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também póde ser preto e até indio". No se trata, por tanto, de una renuncia a la modernidad, sino una modernidad orientada por nuevos valores. El 'descenso' antropófagico no remite al rescate exterior de la figura del indio, sino que tiene un sentido de búsqueda, que Raúl Bopp define como "descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens de renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional" (Bopp, 2008, p. 59).

Precisamente en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, junto a los textos de Oswald de Andrade y Plínio Salgado, aparece "A 'descida' antropophaga", el otro documento importante para la definición del movimiento firmado por Oswaldo Costa, que después elaborará los agresivos "Moquéns". El inicio es enfático: "Ha quatro séculos, a 'descida' para a escravidão. Hoje, a 'descida' para libertação" (RA, 1, nº1, p. 8). Y enuncia también su particular concepción del antropófago: "Contra a belleza canonica, a belleza natural – feia, bruta, agreste, barbara, illogica. Instincto contra o verniz. O selvagem sem as missangas da cathechese. O selvagem comendo a cathechese".

Costa realiza una operación de recorte y montaje de textos históricos (Claude d'Abbeville, Vieira, Santa Rosa, Lisbôa) insistiendo en la ferocidad del caníbal y la repulsa a la hipócrita civilización occidental: "Como se vê, facilimo ser antropophago. Basta eliminar a

impostura". El objetivo es dar con el hombre despojado de la duda filosófica: "nú, natural, antropóphago". Se da, pues, una síntesis entre lo primitivo y lo moderno. El mundo tupí deviene de esta forma, en una doble dirección temporal, tanto la originalidad nativa anterior a la conquista como un programa de acción para el presente, origen y a la vez proyecto futuro.

Macunaíma

En la primera fase de la *Revista de Antropofagia* encontramos otra definición del indio que vale la pena comentar, ni que sea someramente: es la que establece *Macunaíma* de Mário de Andrade. Aparece anunciado en el primer número, pero es en el segundo que se incluye el fragmento inicial con el título "Entrada de 'Macunaíma'", acompañado de la ilustración de María Clemencia que comenté anteriormente. El libro causó conmoción: en el quinto número de la revista, Oswald de Andrade lo define como "nossa Odyssea" y añade: "Mário creou duma tacapada o heroe cyclico e por cincoenta anos o idioma poético nacional" (RA, 1, 5º, p. 3). La fe en esta obra superará todas las desavenencias personales. Durante la 2º Dentição serán constantes los reclamos de *Macunaíma*, como clásico de la Antropofagia. Así, en el número 10, el santo oficio antropofágico recién instituido decreta, además del óbito "del analfabetismo poético de Cataguases", la confiscación de *Macunaíma*.

No cuesta comprender este entusiasmo: el personaje de Mário de Andrade constituía el modelo del hombre antropófago, que transitaba (alegre, irresponsable y sexual) por la selva y la ciudad, por las leyendas tupís y la sátira de la verbosidad académica de la "Carta pras Icamiabas". La obra condensaba (en múltiples registros, costumbres, historias, casos) un modo del ser nacional. Además, su concepción misma estaba en conexión con la forma antropofágica de

comprender de creación. En una carta pública que Mário de Andrade dirigió a Raimundo Morães en septiembre de 1931, el escritor afirma:

> Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa* [...] Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo" (1972a, p. 297).

Junto al Borges de Pierre Menard se alinea este Mário de Andrade hecho de múltiples voces, de vidas e historias habidas en experiencias y libros dispares, que emprende su rapsodia a la manera de los cantadores populares: "Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o Macunaíma e esses sou eu" (1972a, p. 296).

Sin embargo, Mário no adherirá la Antropofagia. En los siguientes números de la revista publicará un erudito ensayo sobre música popular "Lundu do escravo", un poema "Lundu do escritor difícil" y un texto justamente llamado "Antropofagia?", comunicación etnológica sobre un caso oído en Natal, que "pode interessar aos cultores da antropofagia... filosófica paulista" (RA, 1, 10, p. 5). Raul Bopp, en el libro en que relata su versión del movimiento, hará referencia a la reluctancia de Mário frente a su grupo: "Oswald procurou persuadir Mário a participar do movimento. As idéias do poeta da *Paulicéia desvairada* ajustavam-se perfeitamente aos esquemas antropofágicos. Mas Mário desinteressou-se pelo convite [...] Preferia ficar em sossego. Afastou-se, aos poucos, do grupo" (Bopp, 2008, p. 63).

El antropófago afila los dientes (2ª Dentição)

Inversamente, Oswald se radicaliza. Cansado del eclecticismo y del desgaste que el propio movimiento sufría al pasar de mano en mano como lugar común digestivo (ya Manoel Bandeira advertía ese peligro en un carta publicada en el tercer número: "para a sanha de quem via vindo a nossa comida pulando, confesse que é pouca a aferração mental dos companheiros" [RA, 1, nº 3, p.3]), rompe con Antônio de Alcântara Machado y en febrero de 1929, después de 10 números, da fin a la revista. Pero por poco tiempo. La Segunda Dentição aparecería al mes siguiente como página del *Diário de São Paulo*, cedida por Rubens do Amaral. Al respecto de ese cambio de formato, es interesante señalar la pareja evolución del *Boletín Titikaka* y de la *Revista de Antropofagia*. Las dos publicaciones comenzaron en formato de revista, donde el contenido se distribuía de forma sucesiva. Después, ambas adoptaron el formato periodístico, de manera que las diferentes informaciones aparecían simultáneamente en la página, apelando al lector, adquiriendo múltiples formas (anuncios, títulos en destaque, citas, reseñas, artículos extensos, ilustraciones), configurando en su coexistencia una constelación vertiginosa e insurgente. Augusto de Campos define la *Revista de Antropofagia* como "um contrajornal dentro do jornal" (1978, p. 113). Porque mientras que el *Boletín* continuó apareciendo de forma independiente, la *Revista* se infiltró dentro de un periódico de gran circulación, pudiendo llegar, de esta forma, a un público más amplio, al que zarandeaba con "granadas verbais" y "terrorismo literario" (A. de Campos, 1978, p. 113). Característicamente, la vanguardia antropofágica se apropia del medio de comunicación por excelencia de la modernidad y lo explota (literalmente) para sus fines. Ninguna otra revista alcanzó tanta repercusión y escándalo como esta hoja traspapelada en un diario distinguido. Fueron 16 entregas antes que el periódico retirara su apoyo, de marzo a agosto de 1929: todo un terremoto literario.

La descripción sísmica tiene que ver con el carácter que adopta el movimiento antropofágico en ese momento. De la mano de Oswald de Andrade y Osvaldo Costa las actitudes se extreman en franca oposición a los valores sociales establecidos. Eran demasiado corrosivos con lo considerado 'respetable', para que su acción fuera considerada una mera *blague* de poetas. Veo en este momento de la *Revista de Antropofagia*, con sus agresivas invectivas contra la iglesia, la moral y los escritores modernistas más moderados, la 'marcha' definitiva de Oswald de Andrade hacia posiciones radicales frente a la clase a la que perteneció y el estilo de vida que ostentó durante los años veinte (aunque en este primer momento la marcha no es tan arriesgada, pues está amparada todavía por su fortuna). En la Segunda Dentição estaría, pues, el germen (mucho más libertario, gozoso y humorístico) del prefacio al *Serafim Ponte Grande* de 1933.

El indio de esta Segunda Dentição es definitivamente caníbal. Como señalé al tratar la polémica con el grupo verde-amarelo, la *Revista* entra en batalla por fijar su imagen y significado. En el "Moquém II", Osvaldo Costa distingue el indio de los modernistas, para asentar en esta imagen el carácter transitorio del movimiento: "Se o índio dos romanticos era o índio filho de Maria, o índio dele era o índio major da Guarda Nacional, o índio irmão do Santíssimo. O movimento modernista foi, assim, uma fase de transição, uma simples operação de reconhecimento, nada mais" (RA, 2, nº 5). Porque según Costa, el modernismo, a pesar de ser el anuncio de lo nuevo, no logró un pensamiento propio; a causa de su preocupación estética no pusieron en cuestión los fundamentos de la civilización que continuaban: "Eles não compreenderam que tudo era preciso vir abaixo. A falsa arte. A falsa história. A falsa religião. A falsa moral [...] e aceitaram uma porção de fórmulas idiotas: que isto é civilização, aquilo é progresso". Precisamente contra ese progreso, Costa (o Tamandare, el pseudónimo con que firma) coloca el indio de Montaigne: "ele possuia o sentido exato, verdadeiro da vida – o sentido

antropofágico". Es ese sentido que los antropófagos paulistas quieren recuperar como camino seguro a un futuro liberado. Costa concluye su discurso con humor: "Libertação. Para o canto as ditaduras espirituaes. O que vale agora são as dentaduras".

En el número siguiente, Oswald de Andrade, tras el pseudónimo Marxillar, da una imagen ajustada de su modelo, en "Porque como". Es un retrato hecho en contra, al trasluz, pues el indio es definido por lo que *no* tiene, en una larga retahíla de actitudes e instituciones: "O indio não tinha policia, não tinha recalcamentos, nem molestias nervosas, nem delegacia de ordem social, nem vergonha de ficar pellado, nem luta de classes, nem tráfico de brancas, nem Ruy Barbosa, nem voto secreto, nem se ufanava do Brasil, nem era aristocrata, nem burguez, nem classe baixa" (RA, 2, nº 6).

Vemos así que el indio de la antropofagia, más que una figura consistente, es una contra-figura de la sociedad brasileña que los antropófagos querían cuestionar. No tiene un ser propio si no es el que le presta la *falta* de lo occidental. De nuevo, como señalé en el capítulo I, el indio es un continente *vacío* de los vicios de Europa y, por ello, el modelo de un futuro utópico que se quiere construir.

Sin embargo, el tema indígena le sirve a Andrade para poner en cuestión (adelantadamente) el cariz ideológico de las formas de conocimiento aceptadas como universales. En este mismo número, un artículo firmado por Poronominare pone de relieve el eurocentrismo con que está constituida la moderna antropología: "O defeito do primeiro grupo [Graebner, Frazer, Lévy-Bruhl, Blondel] é o defeito ocidental – o raio da superioridade. Mentalidade de companhia de seguros. Não compreende que o homem desde que deixou a arvore, emburreceu poderosamente" (RA, 2, nº 6). Además, frente a la antropología católica, Andrade denuncia claramente la manipulación de datos, la fabricación literal de la 'ciencia'. Prueba de ello: un mapa

etnográfico del padre Schmidt que colocaba al Brasil en el ciclo pigmeo, caracterizado por la familia monogámica y la ausencia de canibalismo. La respuesta de la antropofagia (despojada de un plumazo de su más sólida reivindicación) no se hace esperar: "O protesto dos antropofagos de São Paulo (sem autoridade alguma nos circulos eruditos) fica aqui modestamente lavrado. Mas além do protesto fica é a raiva de se vêr guinando as alturas scientificas enormes um impostor desse tamanho! Havemos de comel-o" (RA, 2, nº 6).

En el "Moquém IV" el indio vuelve a ser el campo de batalla de los diversos grupos modernistas. Costa relata con humorismo los diversos intentos de sus adversarios por desacreditar la prédica antropofágica y apropiarse de la figura del indio: "Que culpa temos de dizerem outros que copiamos Rousseau quando foi Rousseau que tentou copiar o bom selvagem, sem aliás o conseguir? Que culpa temos doutros terem querido fazer o indio grande ufficiale e o índio os tivesse repelido com aquela profunda dignidade humana da nação caraiba?" (RA, 2, nº 7). Esta última alusión parece hacer referencia al grupo verde-amarelo y a su intento de adoptar al indio como símbolo de su nacionalismo conservador. Contra ello Costa exhorta: "Pelo indio, contra a mentalidade nacional". Pues el proyecto nacional que el indio de la antropofagia representa está fundado, como señalé a propósito del manifiesto, en el rito antropófago, esto es, en la apropiación y asimilación de lo foráneo como fundamento del propio cuerpo. De ahí que Costa, a pesar de protestar "contra o ocidente sempre" y afirmar que "a nossa missão é restituir o Brasil aos brasileiros", se declare "de braços abertos para o europeu enojado da farça européa, para o europeu descontente". Frente a las tentativas de cooptación del grupo verde-amarelo, la voz narrativa relata la resistencia del indio, de manera que deja claro que los símbolos del Brasil están de su lado: "Mas Cunhambebe, Japy-Assu' e Poronominare olharam para os marrecos e responderam ao suborno das missangas brasileirissimamente. Como convinha". Costa se identifica con ellos en

una enunciación plural, que autoriza a la Antropofagia como legítima re-presentante (en un sentido de actualización casi teatral) del indio brasileño: "A todos os inimigos comeremos. E das suas canelas treinadas nos caporetos historicos das 'evoluções feitas com covardia', as quaes se refere o sr. Mário de Andrade, faremos flautas afinadissimas com que embalaremos nas malocas o sono quéto e inocente dos nossos curumins".

Para entender la asimilación del indio por la vanguardia brasileña es interesante ir a la reseña de la exposición de Tarsila do Amaral en Rio de Janeiro, que aparece en el último número de la *Revista*. Se trata de la trascripción de los artículos que diferentes periódicos dedicaron a la exposición, cuyo éxito es signo de la admisión del arte de vanguardia en el canon estético de la época, doce años después de la desafortunada muestra de Anita Malfatti en São Paulo. De entre los artículos reproducidos, me interesa señalar el primero, que inserta una entrevista a "um anthropophago de S. Paulo" (¿Oswald de Andrade?). Según éste, Tarsila concentraría en su persona y obra el protagonista y la acción del movimiento, pues "nenhum [artista] penetrou tão bem quanto ela a selvageria de nossa terra, o homem bárbaro que é cada um de nós, os brasileiros que estamos comendo, com a ferocidade possível, a velha cultura de importação" (RA, 2, nº 16). La barbarie se actualiza, pues, en los artistas que son capaces de mostrar el Brasil auténtico: "Revelação do Brasil, quatro séculos mofando ao jugo da metropole, mas agora brandindo o tacape para expulsar os conquistadores. O Brasil de Cunhambebe, de Christo bahiano, de Sinhô. O Brasil de Marajó". Contra la cultura de imitación occidental los antropófagos reivindican lo popular (en la *Revista* son mencionados además de Sinhô, Piolim, Lampeão e o Padre Cícero) *revelado* (metáfora fotográfica que incluye la captación del referente y su expresión estética) por el arte de vanguardia. La pintura de Tarsila representaría, finalmente, "a primeira revolução séria que se fez no pensamento brasileiro".

Esta revolución tiene su expresión más propia en el I Congresso Brasileiro de Antropofagia, anunciado en el número anterior. Las tesis que proponen son de notable actualidad, aún ahora temas controvertidos. Plantean reformas de la legislación, que debían ser remitidas a la cámara de diputados y al senado, para transformar de forma práctica la sociedad brasileña. Una ideología libertaria y socialista dicta estas propuestas que subvertían en sus cimientos la sociedad tradicional:

> I- Divorcio.
> II- Maternidade consciente.
> III- Impunidade do homicidio piedoso.
> IV - Sentença indeterminada. Adaptação da pena ao delinquente.
> V- Abolição do título morto.
> VI - Organização tribal do Estado. Representação por classes. Divisão do paiz em populações technicas. Substituição do Senado e Camara por um Conselho Technico de Consulta do Poder Executivo.
> VII - Arbitramento individual em todas as questões de direito privado.
> VIII - Nacionalização da imprensa
> IX - Suppressão das academias e sua substituição por laboratorios de pesquisas.
> (RA, 2, nº 15)

El libro de Raul Bopp sobre la antropofagia nos cuenta los pormenores de la preparación del congreso, que debía de realizarse el 11 de octubre de 1929 (el último día de la América pre-colombina[36]). Además de la discusión de temas candentes (la elaboración de una sub-religión, una *summa* antropofágica de carácter político y una sub-gramática), se planeaba la publicación de una "Bibliotequinha antropofágica" encabezada por *Macunaíma* y seguida de *Cobra Norato* (Bopp, 2008, p. 64-72). El congreso no pudo llevarse a cabo ni mucho menos la refundación de la sociedad brasileña que pretendía. Pero quizá la muestra de la repercusión del movimiento antropofágico es la propia enunciación de este ideario, en un diario de gran circulación, y bajo los nombres de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Pagu, Anita Malfatti, Waldemar Belisario, Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Clóvis de Gusmão, Jorge de Lima, Júlio Paternostro, Sinhô,

[36] Según Oswald de Andrade esta fecha era "a grande data dos antropófagos: 11 de outubro, isto é, último dia de América sem Colombo" (1990f, p. 182).

Jurandyr Manfredini, Cícero Dias y Francisco Pontes de Miranda. Alguna cosa había cambiado en el tumultuoso recorrido de la *Revista de Antropofagia*. El movimiento terminó, según relata Raul Bopp, a causa de conflictos sentimentales. Parece poca cosa para tan fuerte impulso. Lo cierto es que enseguida se vendría encima el crack del 29, la revolución del 30 y el compromiso político de Oswald y Pagu. Sin espacio ni platea para la representación del indio, la acción sustituiría a las palabras y las palabras se volverían acción en *O homem do povo* y las piezas de teatro de Oswald de Andrade *O rei da vela*, *O homen e o cavalo* y *A morta*.

Así pues, los dos movimientos de vanguardia y sus arriesgados órganos de expresión, el *Boletín Titikaka* y la *Revista de Antropofagia*, hallaron el mismo fin en el compromiso político y en el conturbado momento histórico de inicios de la década del treinta, con gobiernos represivos en cada uno de los países. Como en escenas paralelas, Oswald de Andrade y Gamaliel Churata fueron perseguidos y se vieron abocados a la clandestinidad y al exilio. El significado de la vanguardia en este instante final, puede ser captado en la melancolía de Mário de Andrade (2002, p. 275), que en 1942 concibió este periodo en la experimentación y el gozo, preludio (gestación y ensayo) de un horizonte mucho más sombrío:

> Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que a estética do Modernismo ficou indefinível... Pois essa é a melhor razão-de-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá.

3. (Anti) novelas ejemplares: *El Pez de Oro* y *Serafim Ponte Grande*

El indigenismo de vanguardia y la Antropofagia tienen su expresión más acabada en dos obras narrativas de alto contenido experimental. Las dos fueron escritas mientras se gestaba el movimiento y las dos fueron publicadas años después. *Serafim Ponte Grande* en 1933, con un prólogo agresivo en el que la actividad vanguardista es revista desde la militancia política; *El pez de oro* en 1957, también con un prólogo vehemente, que situaba la obra como un desafío al canon de la literatura latinoamericana. En ambos casos la beligerancia vanguardista continuaba en pie, con orientaciones distintas provocadas por el contexto histórico en que la publicación se situaba. En esa separación del proceso de producción y de circulación, estas obras adquieren una dimensión contradictoria: la publicación constituye una indudable confirmación del texto hecha *en contra* (a pesar de la política partidaria, a pesar del inadmisible tiempo transcurrido –cuando una obra de vanguardia se pauta en la urgencia) que reúne dos lecturas superpuestas y contrarias (arrogancia y descrédito), poniendo en duda su condición *a la vanguardia*.

Así pues, una lectura crítica que descansase sobre la celebración de la innovación formal (indudable en estas obras) se vería desautorizada por la propia naturaleza paradójica que las alimenta, en su entrada a destiempo (casi en falso) en el proceso de recepción. Ello configura un curioso objeto de estudio, recorrido por la ambigüedad, en que el análisis debe sortear las trampas del énfasis y la fascinación por el texto: (anti) novelas de una constitución narrativa que se desenvuelve en contra de la narración, pero también, en contra del lector convencido del estatuto literario, que en el fondo estas obras cuestionan.

3.1. La disputa por la lengua

La (otra) literatura latinoamericana

En *El pez de oro* de Gamaliel Churata el campo de batalla son las palabras. El punto de partida de esta obra extensa y compleja, en que Churata busca transmitir el conflicto del mundo andino es, irrenunciablemente, la lengua y la tensión entre oralidad y escritura. El autor inicia la "Homilia del Khori Challwa"[37], manifiesto e introducción programática a su obra, con esta afirmación: "En las letras, en la palabra, que se compone de letras, en el lenguaje que se edifica con palabras, si escritas, se contiene el órgano de expresión de una literatura; por lo que el punto de partida de toda literatura (y de todo hombre) está en el idioma que la sustancia" (1957, p. 9-10)[38].

Para Churata los americanos poseen "literatura vocal, ciencia hablada" (p. 10) en sus idiomas vernáculos; sin embargo, con la introducción de la escritura a raíz de la conquista, se impuso la lengua española: "Y en ella borroneamos como indios, aunque no en indio, que es cosa distinta" (p. 10). La diferencia es importante. Aquí el autor hace referencia a las palabras del Inca Garcilaso de la Vega, que en sus *Comentarios Reales* (que Churata cita en tres ocasiones) se identifica como indio pero escribe en español, pondera las cualidades del quechua pero lo condena al silencio. Para Churata ese 'como indios' encierra la subordinación de la cultura andina a la voluntad hispana, y la identificación del español como instrumento de opresión. Podríamos ver en ella, incluso, una definición del propio indigenismo: ese 'como indios' dibuja caricaturalmente al escritor como maestro ventrílocuo y apaga la voz del personaje.

El sistema de dominación que instauró la colonia impidió cualquier desarrollo de la cultura en quechua y aymara en pie de igualdad con el español. La escritura era un medio de

[37] Khori Chawlla en quechua / aymara significa pez de oro. Esta 'homilía', desde su nombre y la alusión a un género religioso con el que se expone la fe andina de la obra, demuestra el hibridismo que Churata aspira construir.
[38] Todas las referencias a la obra pertenecen a esta edición y a partir de ahora serán hechas en el cuerpo del texto.

expresión reservado a los vencedores, los únicos con la facultad de codificar y descifrar mensajes escritos. Antonio Cornejo Polar comenta en este sentido la trascendencia de la escena de Cajamarca, fractura primordial entre la voz del Inca (la voz del vencido, que es apagada literalmente, pues Atahuallpa sería ejecutado poco después del incidente) y la escritura hispana, representada paradigmáticamente por la Biblia:

> Ciertamente se reanuda entonces el viejo vínculo entre el poder, la autoridad y la letra, y la escritura ingresa en los Andes más como objeto sagrado, que exige reverencia y acatamiento, que como instrumento de comunicación. En todo caso, el fin del imperio comienza con el poderoso enigma de la escritura (1992b, p. 104).

Para Churata el sistema colonial hizo que también los mestizos perdieran la posibilidad de expresarse en su lengua materna. Uno de los personajes lo enuncia cruentamente: "Al nacer te arrancaron la lengua, y te pasarás haciéndola sangrar hasta el morir" (p. 54). Son rastros lo que ahora perciben del caudal lingüístico que les fue arrebatado. El propio autor en la "Homilía" se incluye en esta situación: "los mismos que apenas la sentimos en el gusto a saliva onírica, comprobamos cómo es ella lo que se nos amputó del alma sabiendo que así se nos privaría de una maternidad idiomática" (p. 11).

Por todo ello, la única posibilidad para una literatura americana está, no en escribir 'como indios', sino 'en indio', lo cual para este autor "será posible sólo si resultamos capaces de hacer del español – solución provisional y aleatoria – lo que el español hizo de nosotros: mestizos" (p. 10). Esta formulación es radical: traslada a la lengua la violencia de la conquista, sometiendo el idioma impuesto a la penetración de la voz subordinada. Para ello propone un idioma híbrido de base hispana, plagado de voces quechuas y aymara, estructuras sintácticas y rasgos fonéticos procedentes de estas lenguas. De esta manera, Churata reivindica la especificidad indígena del español hablado en la región andina frente a la codificación académica y con ella construye una lengua literaria.

La preferencia por lo oral da como resultado un español deficiente, penetrado y perpetrado por otro pensamiento lingüístico. En él segrega la imperfección el sometido que, obligado a adoptar un código ajeno, lo interviene (lo maltrata) como única venganza posible; no por acaso Churata identifica en el proceso de hibridación idiomático "lo más vivaz de la resistencia india frente al dominio español" (p. 15). Literariamente, ésta es una lengua que se aleja de la corrección académica, expuesta al desprecio de los críticos. Un idioma que se sabe "horro de toda ciencia, menos por ignorancia – menos, digo – cuanto por lealtad a la expresión del indio en cuanto hombre" (p. 16). Con su lengua mestiza Churata opta por las "entecas palabras de los pobres", convencido de que "En las palabra humildes está el germen de ímpetus oscuros que tiende a librar al hombre de sus limitaciones y su miedo" (p. 178). Para Churata el alma y la estética americanas estaban depositadas en "zonas plebeyas", y de ellas era necesario partir para poder hablar de arte y de literatura propias.

Esta opción lingüística comporta una aguda intuición de la heterogeneidad constitutiva de la sociedad peruana (como la subrayó tantas veces Antonio Cornejo Polar) y a la vez un proyecto futuro de integridad nacional: el mestizaje idiomático implica la dolorosa aceptación de la huella indeleble de lo español en las culturas andinas, esto es, la conciencia de la transformación de lo indígena por la incidencia (agresiva muchas veces) de la modernidad inaugurada por la conquista; pero también significa la opción decidida por su persistencia y preeminencia en el entramado lingüístico, cultural y social del Perú.

Sin embargo, este compromiso con la oralidad andina no nos puede llevar a afirmar que lo que hace Churata en *El pez de oro* es una trascripción del habla de los campesinos quechuas y aymaras de la sierra peruana. Churata procura reproducir "la pureza traslativa del indio" (p. 14), esto es, su capacidad de introducir en el español lo pensado y sentido en su idioma, para *construir*

una lengua literaria. De manera que el propio programa lingüístico en el que funda su concepto nacional está amenazado por la ficción. Ésta es el instrumento fundamental con el que expresa sus ideas en una obra que, si tiene mucho de ensayo y discusión filosófica, se asienta en la potencia de sus imágenes y relatos; pero el principio productor de la utopía es también quien la corroe y la deshabilita. El cierre de la obra, que comentaré más adelante, revela la amarga conciencia de la debilidad de todo este proyecto.

Por ahora, quisiera señalar la complejidad de la idea de mestizaje defendida en *El pez de oro* por Churata. Antonio Cornejo Polar alerta que comúnmente bajo la ideología del mestizaje se esconde una imagen falsamente sintética de la cultura peruana que suprime los conflictos provocados por una sociedad fuertemente desigual: "En efecto, lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia" (1997, p. 341). Churata que, como señalé en el capítulo anterior, vivió activamente al lado de Mariátegui las polémicas del indigenismo de los años veinte, es muy consciente de ello. En su obra no se cansa de denunciar el mestizaje armado sobre la subordinación de lo indígena. El mestizo, de padre español y madre india, desprecia a ésta[39]: "las confinamos nosotros al lenocidio y, al último, a que conciban para los perros: si tánto es el rencoroso desprecio con que las hemos mirado y las miramos" (p. 21). Es interesante resaltar que el propio narrador se coloca en este colectivo en conflicto entre sus dos identidades. Lo que no perdona Churata a los mestizos, a sí mismo, es el sometimiento del indio, que concibe en términos sociales y *literarios*: "El indio no es un subhumano, si ya sabemos que las imbecilidades de Sepúlveda fueron aniquiladas en su mismo vitriolo; es sí un subnutrido a causa de los

[39] Una reflexión sobre este paradigma del mestizaje, sobre la idea de la madre violada, la encontramos en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, con conclusiones radicalmente disímiles a las del peruano.

sobrenutridos que lo apalearon y lo apaleamos todavía en prosa y en verso" (p. 17). Así pues, la literatura deviene también, desde el uso mismo de la lengua, desde la propia ficción indigenista, un instrumento de dominación[40].

El representante paradigmático de la literatura mestiza que impugna Churata es el Inca Garcilaso de la Vega. Como señaló Antonio Cornejo Polar, éste hace de su condición mestiza el emblema de una escritura que propone como la articulación armónica de lo diverso. Sin embargo, no siempre lo consigue, y por debajo de ese empeño se intuye el conflicto no resuelto que su condición conlleva. Quizá no es la obra de Garcilaso lo que con tanta vehemencia rechaza Churata, sino su recepción oficial que insiste "en ver reflejada en su vida y obra la apetecida conciliación de un mestizaje que pronto se convierte en ideología que encubre lo que la conquista quebró y la república no pudo soldar más que en el discurso de la homogeneidad que tiene en Garcilaso, precisamente, uno de sus grandes símbolos y de sus grandes argumentos" (1992a, p.153).

A comienzos del siglo XX, Garcilaso deviene un icono de integración étnica y unidad nacional, en la formulación paradigmática de José de la Riva-Agüero:

> [...] el Inca Garcilaso es el más perfecto representante y la más palmaria demostración del tipo literario peruano. Un mestizo cuzqueño, nacido al siguiente día de la Conquista, primero y superior ejemplar de la aleación de espíritus que constituye el *peruanismo* [...] Es la adecuada síntesis y el producto necesario de la coexistencia y el concurso de influencias mentales, hereditarias y físicas que determinan la peculiar fisonomía literaria del Perú (1994, p. XL y XLI. El énfasis es del autor).

Pero esta figura, emblema de la literatura nacional, a pesar de "los innegables atavismos indígenas" que el crítico le atribuye, es fundamentalmente hispánica. Para Riva-Agüero la

[40] Edward Said mostraría en su libro *Cultura e imperialismo* la imposible inocencia de la obra literaria: "la cultura es una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas. Lejos de constituir un plácido rincón de convivencia armónica, la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras" (2004, p.14).

civilización incaica había sido "extinguida", como afirma claramente en *Carácter de la literatura del Perú independiente*:

> [...] aquellas civilizaciones o semicivilizaciones ante-hispanas murieron, se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura. Para los criollos de raza española, son extranjeras y peregrinas, y nada nos liga con ellas; y extranjeras y peregrinas son también para los mestizos y los indios cultos, porque la educación que han recibido los ha europeizado por completo (1905, *apud* López Lenci, 1999, p.158).

Gamaliel Churata se subleva contra estas ideas y frente a Garcilaso, sobre todo frente a la instrumentalización que se hizo de su figura y su obra, coloca dos referentes básicos: el drama quechua *Ollantay* y la *Nueua Coronica* de Tomás Huaman Poma de Ayala.

La primera es la opción más radical. La literatura americana se define a partir de ella como literatura escrita en lengua indígena. Sin embargo no deja de ser híbrida y de manifestar las huellas del enfrentamiento cultural. Churata observa sagazmente en este drama "todos los condimentos hispánicos del caballero valiente y enamorado que enfrenta sacrilegios; pero en el cual, así y todo, es dable encontrar el espíritu de una dramática con patria, de un cosmos literario" (p. 12). La importancia de la elección de este modelo la aclara Martín Lienhard en su estudio *La voz y su huella*. Este autor comenta que la aparición del *Ollantay* en el siglo XVIII está relacionada con la toma de conciencia andina que se dio en ese momento, y que provocó levantamientos armados de grandes proporciones y el desarrollo de un "movimiento nacional inca" (1990, p. 242). Desde el punto de vista de la constitución de una literatura escrita es aún mayor su importancia: "El *Ollantay*, en tanto que obra literaria escrita pero basada al menos parcialmente en tradiciones orales, constituye además un eslabón entre la permanencia de la sociedad andina en una oralidad exclusiva y su apropiación progresiva de la escritura" (Lienhard, 1990, p. 251).

El otro modelo también es esencial: "La historiografía del Inkario conserva un centón: biblia le llamo yo" (p. 14). La crónica de Huamán Poma de Ayala representa el hibridismo a partir del cual Churata concibe la literatura americana. Un fenómeno que es eminentemente lingüístico: "Huaman encasqueta al español la fonética de su lengua, cárgale su acento grave, y emplea el kheswa a guisa de excrilogía latina. Que decidan los expertos en patrística si quien hace lo que Huaman con el kheswa no implica, casi, un problema sismático" (p. 15). El cisma/sismo es la quiebra estructural del español, subvertido por un pensamiento lingüístico que lo coloca sobre unas bases inéditas: a partir del mecanismo básico de la traducción, el español de Huaman se modifica léxica, morfológica y sintácticamente, y adquiere algunas particularidades del idioma indígena. Además este autor introduce en su texto cantos, fragmentos discursivos y palabras en quechua, sin agregarles su equivalente al español. También la forma europea es transformada. Antonio Cornejo Polar (1982, p.77) señala la presencia en la obra de Huaman Poma de unos dibujos con los que se produce una ruptura en la estructura de la crónica; el lenguaje gráfico, que expresa con mucha más fidelidad que el verbal el referente que se quiere transmitir, supone un desvío fundamental de las exigencias del género. Ello conllevó, como señala Martin Lienhard en relación a la crónica de Huaman Poma y a la carta-narración del Inca Titu Cusi Yupanqui, una determinada recepción por parte de la crítica:

> el rasgo dominante de su composición, sin duda alguna, es el hibridismo. Este hecho, no la supuesta falta de elaboración literaria, se debe considerar como responsable del –injustificable– desinterés de la historiografía literaria "criolla" por tales textos [...] La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizás algo eufóricamente, como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual (1990, p. 83).

Para Gamaliel Churata en este ejemplo cabe todo un proyecto literario representativo de los diferentes orígenes de los americanos:

> Huaman permite descubrir algún atisbo germinal como síntoma o posibilidad de una Literatura Americana, pues – lo que ya nadie ha intentado, y con jerarquía menos –, en

> él se constata la concurrencia colonial de las dos lenguas en que se enfrentan España y el Inkario; y que para devenir expresión nacional debe decidirse en unidad. En otras palabras: si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida (p. 16).

Frente al mestizaje que encarnaría la obra de Garcilaso, y que conlleva la subordinación y progresiva supresión de lo indígena, Churata reivindica en términos literarios un hibridismo fecundo capaz de participar de las dos culturas. El proyecto vanguardista desarrollado en torno al *Boletín Titikaka*, en que la reivindicación de lo vernáculo traspasa los límites nacionales para presentarse como programa cultural americano, responde a esa aspiración. Todo ello remite directamente a la propuesta de Gamaliel Churata en *El pez de oro*. La hibridación lingüística desemboca, pues, en un nuevo idioma cuyas realizaciones no pueden ser juzgadas según los padrones estilísticos del español. Con relación a este proyecto define así su intento:

> De lo anterior no se saque que en EL PEZ DE ORO se pretenda ofrecer el paradigma de ese nuevo idioma indo-hispano, y menos de uno medularmente americano; si como fruto modesto y honesto de una actitud que tiene la insignificancia y edad de su autor, apenas luce – menos por decisión literaria que hábito – incrustaciones indias más pintoresquistas que sustantivas, intentos débiles por arrancar del cordaje hispano la melodía sanguínea. Pero que de intentos de esta índole surja al fin un idioma americano, a seguirse el buen camino de Huaman, si entiendo bien, será fruto de los escritores que lo intenten con genio y con amor de plebe (p. 17).

¿Quiénes son estos escritores capaces de forjar un nuevo idioma híbrido? Churata aventura tres nombres: "Hay escritores como Jorge Icaza, José María Arguedas, Cardoza Aragón, de Ecuador, Perú y Guatemala, en quienes es notorio el latido de una naturaleza con raíz; son, con decisión indisimulable, desde el punto de vista hispano deplorables. No, como posibilidades americanas" (p. 24).

Sin embargo, Churata no es optimista. Ve claramente el problema de la recepción de estas obras, "que se hallan frente a mayoría que no va en esa dirección. Esa mayoría estará representada oficialmente por los millones de 'americanos' censados como 'blancos' y los cuales nada sienten

del fenómeno" (p. 25). Los receptores implícitos de la literatura americana, las plebes indígenas o mestizas, son substituidos por unos lectores empíricos, cultos, interesados meramente en lo español. La vigencia de esta tradición literaria hispana participa en la esfera cultural de la misma opresión y discriminación de lo indígena características del orden social latinoamericano.

Por ello Gamaliel Churata es tajante: lo escrito en español pertenece a España. A partir de los argumentos señalados, remite toda la literatura escrita en español, que la crítica tradicional había considerado (y considera) como hispanoamericana, a la literatura española. Ésta es quizá su tesis más osada. Como he señalado, frente a la cuestión de qué es lo que define a la literatura americana, su opción es idiomática, y rechaza, por tanto, que dependa del lugar de nacimiento del autor o del paisaje (el tema) de la obra. Vale la pena citarlo por extenso:

> ¿Garcilazo será el Hesiodo de esta Literatura Americana? ¿Él nos trasmitirá el Deuterenomio de la Heliología inkásica? Tal vez. En todo caso, y en ese caso, los cronistas españoles no son ya españoles, son americanos, como Ercilla, Oña, Caviedes. Y americanos son Tomás Moro, y su "Utopía"; y americanos son Chateaubriand, Benoit, Campanella, Mosén Verdaguer. Y les siguen nuestros grandes poetas: Darío, Chocano, Herrera Reissig, Jaimes Freyre, Reynolds, Lugones, Eguren, Valencia... Y "Doña Bárbara", "Raza de Bronce", "Sangre de Mestizos", "El Mundo es Ancho y Ajeno", y "Los de abajo", y "Don Segundo Sombra", pasan a ocupar ubicaciones estelares en nuestro mundo, ancho y ajeno...
> Todo esto es, y en medida jerárquica, español y de España [...] Y es que la única patria de esta Literatura Americana es el idioma español (p. 23).

Estas reflexiones ponen en cuestión la tradición literaria americana e, incluso, el estatuto mismo de la literatura tal como es entendido habitualmente por la crítica. Churata se enfrenta a una concepción de la literatura americana, aún firmemente arraigada, que sólo tiene en cuenta las manifestaciones escritas cultas de origen europeo; ni las manifestaciones literarias orales, populares o en lengua indígena entran en sus consideraciones. En Brasil, esta concepción la expresó en una famosa formulación Antonio Candido: "Nuestras literaturas (como también las de Norteamérica) son, fundamentalmente, ramas de las literaturas metropolitanas" (Cándido, [1972] 1998, p. 344). Churata subvierte los fundamentos de esta tradición crítica y la reenvía

directamente a la metrópolis. Americanas serían solamente aquellas tradiciones literarias subalternas expulsadas permanentemente del panteón.

Estas afirmaciones implican la necesidad de un nuevo paradigma crítico para evaluar la producción literaria de América Latina que, si bien no anule como quiere Churata la tradición literaria europea, sí que sea capaz de articularla con las formas autóctonas en sus diversas manifestaciones. Antonio Cornejo Polar en un artículo de 1982, "Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura latinoamericana", planteaba los mismos problemas:

> La necesidad de repensar y reformular el corpus de la literatura latinoamericana deriva de la certeza de que su delimitación actual obedece en último término a una visión oligárquico-burguesa de la literatura, visión que ha sido transmutada en base crítica casi axiomática mediante operaciones ideológicas que recién ahora son discernibles como tales. Deriva también de la convicción de que el desarrollo real de las contradicciones sociales en América Latina permite ensayar otras alternativas que se vinculen con los intereses y la cultura populares (1982, p.43).

Hibridismo en la forma

Churata quisiera una derogación de lo hispánico y el resurgimiento del mundo andino, pero la misma lengua que usa lo imposibilita. ¿Cómo insertar sin traicionarlo lo andino en lo español? Esta cuestión remite directamente a la problemática principal del indigenismo: en cuanto al referente y a los objetivos esta literatura procura el rescate y la reivindicación del universo autóctono, y la denuncia de sus condiciones marginales de existencia; sin embargo, sus instancias productivas, textuales y de recepción están situadas en el sector más moderno y occidentalizado de la sociedad peruana (Cornejo Polar, 1990, p. 303). A esta problemática Antonio Candido añade una dimensión formal. Siguiendo el razonamiento anteriormente citado, afirma:

> Encaremos, por consiguiente, con serenidad nuestro vínculo placentario con las literaturas europeas, pues él no es una opción; es un hecho casi natural. Jamás creamos cuadros originales de expresión, ni técnicas expresivas básicas, en la acepción que lo son el romanticismo, en el plano de las tendencias; la novela psicológica, en el plano de los géneros; el estilo indirecto libre, en el de la escritura. Y aunque hayamos logrado

> resultados a veces originales en el plano de la realización expresiva, reconocemos implícitamente la dependencia. Tanto es así que jamás los diversos nativismos rechazaron el empleo de las *formas* literarias importadas, pues sería lo mismo que oponerse al uso de los idiomas europeos que hablamos (1998, p. 345 énfasis del autor).

Es precisamente eso, oponerse a las formas y al idioma europeo, lo que Gamaliel Churata quisiera llevar a cabo. Consciente de la dependencia de la que habla Candido, pero no conforme, pues su aceptación reduce el mundo que él quiere defender a lo accesorio, se propone probar el mestizaje de base indígena en las propias estructuras literarias. Para ello, intenta el camino contrario a la práctica indigenista: no es lo andino como elemento temático lo que se integra a las formas europeas; son éstas las que son *transformadas*. Churata intenta subvertir los componentes literarios occidentales y someterlos a la lógica andina: el género novela es modificado y adquiere características poéticas y dramáticas. Churata enuncia desde el subtítulo, "Retablos del Laykhakuy", y la lista de "Dramatis Personae" que aparece en la nota introductoria, el carácter "escénico" que quiere imprimir a la obra. El retablo es en Perú una forma de arte popular en que lo andino y lo cristiano se imbrican con un fuerte contenido mágico y religioso[41]. Fundándose en esta forma de representación propia de los artesanos mestizos, estructura su obra en diez niveles o escenas, que no presentan una conexión lineal entre una y otra, sino que forman un conjunto trabado de motivos y personajes gracias, en palabras de Churata, a "un hilo magnético que les da unidad" (p. 7). El núcleo significativo de estas escenas puede reducirse a un mismo motivo que se repite con variaciones, casi musicalmente: la muerte y renacimiento del hijo (que es también el Inka), en el esfuerzo de un mestizo por incorporarse al mundo mítico indígena. La primera y la

[41] Los retablos consisten en una caja de madera en la que se disponen figuras hechas de una mezcla de papa y yeso que representan una escena sagrada; son destinados a proteger las casas y los viajeros que los llevan consigo. El precedente es *el cajón de San Marcos*, patrón del ganado, que se usaba para presidir el ritual de la herranza o fiesta de Santiago, y para convocar a los espíritus de la montaña. Los maestros andinos, sobre todo de Ayacucho, llegan a crear retablos de múltiples niveles, que también representan escenas de la vida cotidiana. José María Arguedas reflexionó sobre el significado de la tradición mestiza del retablo en "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga" (1989, p. 148-172).

última escena tienen el mismo nombre que la obra "El pez de oro"[42]. Ello crea una forma circular, en *ricorso*, a la manera de Vico, que "ni comienza ni acaba" (p. 9). Esta estructura en retorno, más que espiral, red de vivencias con motivos que regresan, puede relacionarse con el tiempo utópico que propone Oswald de Andrade, donde lo indígena alimenta desde el pasado un futuro liberado y, a la vez, se actualiza en el presente.

El sentido dramático de esta estructura puede ser completado por otra alusión de la palabra retablo. Es la referencia al retablo del maese Pedro, que aparece en la segunda parte del *Quijote*, con sentido metatextual y reverencia al arte de los titiriteros. Aquí resulta claro que Churata no rechaza por completo todo lo español, hay un linaje literario al que le interesa ligarse: Santa Teresa, Unamuno, pero sobre todo Cervantes. El hibridismo andino-hispano se funda sobre esta tradición, que Churata siente más cercana a lo popular. Así, en la invocación mítica que abre *El pez de Oro* la presencia de Cervantes también es reclamada:

> Por lo que en estos cuentos, si no fábulas, o mágicas del Laykakuy, de tí diga y de tu lago, lo que de ambos haya escrito hasta acá, o escriba en días venideros, ¿a quién pediré perdón Khori-Challwa, sino a tí, si soy lerdo, y cojo, y manco, y como nadie conozco que arremeto en kharkhas para horadar en quienes me falta cincel aunque pulsos no me falten? Pero un manco como pocos picapedrero: don Miguel de Cervantes y Saavedra, lego de aulas y de órdenes, me enseñó que cojo, manco y lego, cuando el corazón se inflama en Inka, hasta los sandios para entender se tornan sabios [...]
> Y cómo es de generosa su manquera, si los kuikos americanos escribimos al modo siniestro a merced de la mano que allá los suyos le cortaron (p. 9).

La dimensión dramática de la obra está en conexión con los usos populares andinos de expresión y con la función social que se proyecta: "Mas ni en EL PEZ DE ORO (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad" (p. 137). La transformación social, que es el objeto y fin del

[42] La estructura en diez escenas tiene como núcleo central la número 5, "Mama kuka", que desde su condición de planta sagrada alimenta toda la obra. La organización es la que sigue: Homilía del Khori Challwa (introducción) I. El pez de oro; II. Pacha Mama; III. Españoladas; IV. Pueblos de piedra; V. Mama Kuka; VI. Puro andar; VII. Los sapos nengros; VIII. Thumos; IX. Morir de América; X. El pez de oro.

proyecto indigenista de Gamaliel Churata, se funda en esta comunicación, que se imagina tan directa como en la escena:

> Dos proposiciones esenciales tenga presente el zampoñero que adviene; si la miel es imposible sin EL, su miel es imposible sin pueblo. Sólo el mito que libera al hombre ha salido del hombre. Admitamos que su miel se ha generalizado y ya nó sabor de paladares, es gusto de un pueblo que siente que no hay vida donde no están EL y su miel. El drama habrá escapado del palco escénico para realizarse en la calle. Andará de su cuenta y de la nuestra y será parte en nosotros. Se habrá hecho tumulto, multitud, universo (p. 137).

En relación con esta cualidad dramática, el narrador en primera persona, que podría dar coherencia a un relato de forma novelada, es acompañado y substituido por una gran cantidad de voces que aparecen en escenas diversas, míticas o verosímiles, en las se interpolan variados tipos de canciones y danzas (haylli, wayñusiña, coral, harawi, tokhaña, muchas de ellas en quechua y aymara sin traducción, p. 440-441). La tercera persona de la novela tradicional es reemplazada en múltiples ocasiones por el diálogo o por una segunda persona apelativa ("Bien está. Escribe ahora... Esto se hizo a la medida de tu sueño" p. 63), con la intención de acercarse a las formas de expresión oral, como si el texto fuera imaginado para ser recitado: "Hagan ánimo de oir un poema; que el ánimo del que oye viste sedas o brocatos a la poesía, o la despoja hasta del fundillo, dejando su triste hueso a la vista" (p. 386). Ello determina la imposibilidad de la novela andina, pues los idiomas indígenas están forjados, no en lo individual, sino en "ego colectivo"[43] (p. 43), cuyas necesidades expresivas remiten a un vínculo mágico con el entorno: "Esa magnética no era un espejo paseando su innocuidad en la vida y cabe las cosas; era una gana de trizar montañas, y entrañas, de extraerles el Haipuñi y los Anchanchos que por ellas circula. Esa gana enigmática, que tú bien sientes, se dirige de la superficie estólida a la profundidad oscura, moviente y prolífica; es raíz, no flor" (p. 63).

[43] Un comentario parecido, del sentido colectivo de la narrativa andina, lo encontramos en Arguedas, en el texto "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú": "La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de la aventura de pueblos y no de individuos. Y ha sido predominantemente andina" (1950, p. 67).

El predominio del diálogo y de formas populares de expresión, sobre todo de las danzas andinas que atesoran un fuerte carácter escénico, también es notado por Martin Lienhard con relación a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas (1998, p. 111-145). Sin embargo, Lienhard relaciona directamente estas formas populares con el carnaval, tal y como fue definido por Bajtin para la cultura europea. De ahí se colige que lo popular pasa a ser un ingrediente formador, vivificador, de la forma novelesca (y no disruptivo). Ello queda claro en la descripción que hace Lienhard de la función de lo popular en la última obra de Arguedas: "La cultura quechua se puede considerar como un 'texto' o un conjunto de 'textos', que desempeña dentro de *El zorro*, la función a la que tienden en general los textos del pasado dentro de las obras literarias: materia prima que se destruye y reelabora" (1998, p. 139).

Pero en Gamaliel Churata (y creo que también en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) lo popular no busca una fácil acomodación literaria. La interpolación constante de poemas y danzas le da al texto una clara condición de insuficiencia. El mundo que falta y que no puede ser incorporado (el complejo sistema hecho de signos gestuales, musicales, vocales) reclama su preeminencia. Lo importante es lo que no está; así el texto se reduce a un *roteiro* (un mero guión), en consonancia con las propuestas que hacía Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago*.

Éste es uno de los proyectos más osados de Churata: la deconstrucción de un modelo formal omnívoro, que parecía poder integrarlo todo a la tradición literaria occidental. *El pez de oro* intencionalmente no quiere ser una novela, sino la propuesta de un discurso narrativo heterogéneo, que sólo es comprensible en su vinculación a prácticas discursivas andinas tradicionales y no escriturales, y que por ello entra a formar parte de otro modelo de representación donde rito, ficción y memoria no serían excluyentes.

El hibridismo formal se completa con el diálogo que se establece en la obra entre la cosmovisión andina (a través de la invocación y participación en el relato de sus seres míticos, empezando por el Pez de oro, el perro Thumos, el Puma de oro y la Sirena del Titikaka) y la cultura occidental, que abarca desde cultísimas referencias filosóficas hasta el Reader's Digest. También aquí, el punto de vista adoptado es el indígena, que descubre con perplejidad las creencias occidentales más arraigadas, y muchas veces las reduce al absurdo: "nuestros conocimientos se han eterizado en matafísicas; y no por otra causa tenemos del alma ideas inorgánicas, cuando nada debe, ni puede, ser más orgánico" (p. 85).

Como llevó a cabo Oswald de Andrade en la *Revista de Antropofagia*, se establece en el cuerpo de la obra una discusión articulada en contra de la filosofía platónica y su formulación cristiana. El cristianismo es entendido como negación, por su creencia en la muerte y el pecado, que son fuentes del miedo a la vida. Desde la perspectiva andina la teoría platónica es rechazada al sentirse como una unidad la vida y la muerte, el bien y el mal, la materia y el espíritu:

> No hay paralelismos bajo el agua; y de ella están excluídos el terror, el temor y el topor: se vive en la dulce placidez de los bienes poseidos por medios lícitos. Y como se carece de cronómetros, tampoco existe el tiempo y se vive en profundidad espacial, o sea en función de tensión de la materia, que no es tiempo, que éste sería inmutable e intensible. Entonces la caverna del infinito no será el universo, ni el tiempo, ni la nada: será la vida. ¿Entiendes Plato? Sólo se puede ser en mónada (p. 44).

De este modo, la modernidad en su forma más genuina, la filosofía cristiana y occidental, es cuestionada y repensada desde lo autóctono. El sentimiento de unidad entre el alma y el cuerpo, lleva a Churata a justificar la antropofagia, en conexión con Oswald de Andrade: "Es la sangre, el corazón, quien inspira el apetito antropofágico, pues las astillas que se desea triturar del enemigo, son las astillas de esa parte en que el enemigo es personalidad moral, es individuo conciencial, en suma lo que se quiere devorar del enemigo es el alma" (p. 118). Y concluye con una inversión de valores que sería aplaudida por los antropófagos paulistas: "La antropofagia no

es, pues, la 'vergüenza' de las sociedades 'primitivas'; es la demostración de la vergonzante miseria del intelecto metafísico" (p. 119).

Hibridismo lingüístico

Pero el lugar donde Gamaliel Churata funda más osadamente su concepción híbrida del indigenismo es la lengua. La disputa entre las dos tradiciones encontradas se vuelve guerra de palabras. Traslada a la propia lengua la tensión que domina el mundo andino, de manera que en el entramado lingüístico de su obra se puede llegar a percibir el conflicto irresuelto de la sociedad peruana. Esto lo logra con la adopción de estructuras sintácticas y rasgos fonéticos propios del español hablado en la sierra y, sobre todo, con la introducción en su discurso de palabras en quechua y aymara sin ninguna explicación. Estas palabras, que Churata denomina incrustaciones, son lo que más valora de su intento, pues en ellas se hace presente el sentimiento indígena, su visión del mundo fuertemente arraigada a la naturaleza (mayoritariamente son palabras que remiten a realidades básicas del mundo andino: animales, entidades míticas, elementos de la naturaleza, bailes y canciones), sin traicionarla, sin traducirla. Además, Churata integra al texto otros elementos lingüísticos que define como híbridos y plebeyos: vocablos quechuas o aymaras que han incorporado en su estructura la morfología hispana (como *enchinkhanas*, *chawllero*, *asiritu*) o palabras españolas modificadas por la influencia indígena (*elake*, *nadies*, *aquisito*, *allasito*). En estas expresiones el proceso de hibridación es total: no se trata ya de un simple préstamo sino de la incorporación del mecanismo de una lengua a la base léxica de otra. Por ello, en el breve prólogo que antecede a la obra, Churata señala que acaso la única originalidad de ésta sean las locuciones "radicalmente plebeyas" que contiene, "barbarismos indígenas" que en el entramado español de la obra sustentan la resistencia del mundo andino:

> Si un idioma puede ser supeditado, se volverá latido tenaz, ágrio diástole, que a diario agreda al régimen adventicio. Acaso los barbarismos sean sólo violencias y dialéctica de la célula, pues si ella concentra sentimiento y sentido de vivencia, de patria y de nido, permanecerá en agresión constante frente a cuanto la niega y la deforma (p. 530).

Lo 'bárbaro y nuestro' es entendido aquí en un sentido lingüístico de subversión, efectuado por "las expresiones del indio", "voces viejas" (p. 300) que conforman con violencia un nuevo idioma vivo. Así, estas formas rechazan el contexto español en que están inseridas y evidencian la incompatibilidad de las lenguas que conviven en el mundo andino: en las propias páginas del libro, las palabras quechuas y aymaras chocan continuamente con las hispanas dejando clara su irreconciliable alteridad y reproduciendo formalmente la pugna que traspasa la sociedad de la que surge *El pez de oro*. Como señalaba Antonio Cornejo Polar, refiriéndose a Arguedas: "al permitir la convergencia de fuerzas de distinta filiación, este indigenismo realiza en sí mismo, en términos estrictamente literarios, el conflicto básico de la nacionalidad: es su reproducción más certera" ([1980] 2000, p. 211).

En Churata la radical afirmación de la heterogeneidad andina en la esencia lingüística del texto excede el anhelo de mediación propio del indigenismo más clásico. Se percibe en la lectura la voluntad de mantener viva la resistencia. Esta afirmación podría ser puesta en duda por la inclusión de un glosario al final de la obra. El glosario, característico del regionalismo anterior a las vanguardias, parecería afirmar una intención explicativa, hasta un cierto exotismo en el proyecto del autor. Nada más lejos de la intención de Churata. El idioma deturpado por los 'barbarismos' abarca toda la obra, tanto en las partes más reflexivas de discusión filosófica, como en las que se delinea una historia apelando a la voz de diversos personajes. Asimismo, el glosario se asemeja más a una trampa que a una solución: incompleto y desordenado, sumerge al lector en un mar de términos, muchos de ellos sin una definición clara, y lo obliga a una inserción

necesariamente activa en universo lingüístico indígena de la obra[44]. De esta manera, en el texto pervive una rebeldía a la asimilación por el español, una pertinaz negación de la traducción. Porque además de una actitud de mediación cultural, la traducción conlleva también, como razona George Steiner, un movimiento de agresión: "Nós 'rompemos' um código. 'Extraímos' significado de uma mensagem oral ou gráfica. A símile de S. Jerônimo é famosa: os tradutores levam significados para casa assim como os conquistadores levam seus prisioneiros" (2001, p. 202). Es a este "imperialismo de la traducción" al que Churata estaría resistiéndose tenazmente.

Hibridismo y/o transculturación

Por todo ello, si en un primer momento, cuando Churata afirma la necesidad de un mestizaje e hibridación lingüística, es posible encuadrar su proyecto dentro de los términos de la transculturación narrativa definida por el crítico uruguayo Ángel Rama, su porfía en afirmar la tensión permanente que configura la lengua, la sangre, la vida y la muerte de los protagonistas andinos de su obra, tiende a negarla.

La teoría de Rama, explicada precisamente a partir de José María Arguedas, escritor andino que en muchos aspectos puede relacionarse con la práctica literaria de Churata, parecería el marco crítico ideal para entender *El pez de oro.*

Rama señala la evolución que sufren las formas regionalistas al enfrentarse con las innovaciones literarias introducidas por la narrativa urbana (fantástica y realista-crítica) a partir de la década del treinta. Para este crítico, en este momento el regionalismo expresa el conflicto entre dos fuerzas culturales dispares, esto es, entre las sociedades regionales que buscan preservar

[44] Podría parecer descuido de Churata, pero el desorden reinante en el glosario obliga a recorrer multitud de términos antes de encontrar la definición buscada, que puede llegar a ser muy heterodoxa. Por ejemplo: "Thikhis - Las malas pulgas de Benenuto, bonete de Cardenal, diplomático como el mejor Richelieu, avecilla de los totorales, por la hopalanda, soldado de Iñigo, y hasta por las maquiavélicas bribonerías".

el conjunto de valores y tradiciones locales que les son propios y la modernización impuesta desde las ciudades. Rama procura entender este choque y las formas narrativas a que da lugar a partir del concepto antropológico de transculturación enunciado por Fernando Ortiz: el contacto cultural no es pasivo y en el proceso se producen destrucciones, reafirmaciones y adquisiciones de los elementos en contacto. Así pues, los escritores que según Rama llevan a cabo este proceso son capaces de integrar en su obra literaria las tradiciones y las novedades. Ahora bien, advierte que no se trata de una simple conciliación:

> [...] tiene especial relevancia la actitud de quienes no se limitan a un sincretismo por mera conjugación de aportes de una y otra cultura, sino que comprenden que siendo cada una de ellas una estructura, la incorporación de nuevos elementos de procedencia externa debe alcanzarse mediante una rearticulación total de la estructura cultural propia (regional) apelando a nuevas focalizaciones dentro de su herencia (1982, p.208).

Este proceso transculturador se plasma eminentemente en las formas lingüísticas. Rama señala que la solución en este campo consistió en la adopción de una lengua específicamente literaria, dejando atrás tanto el uso de lenguas indígenas o de lenguajes dialectales rurales o urbanos, como la incorporación pintoresca de palabras de esta procedencia. Se trata del desarrollo de un discurso lingüístico homologante, que Rama percibe como un rasgo de modernidad, en el cual los elementos regionales se han incorporado al sistema de la lengua. Rama, que incluye como escritores de la transculturación a José María Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Guimarães Rosa, concluye:

> Haber reconocido la existencia y la importancia de ese material [folklórico, oral y popular] es una de las singularidades de estos narradores que testimonia su enraizamiento en las culturas internas, replegadas y substanciales de América Latina, porque sólo un contacto muy estrecho con su funcionamiento les podía permitir atender a elementos lingüísticos y literarios carentes de valoración artística. Y al mismo tiempo, sólo una percepción estética renovada que venía de la modernización del continente podía autorizarlos a recomponer sobre aquellos materiales un discurso superior que se homologaba y enfrentaba a los productos más jerarquizados de una literatura universal (1982, p.228).

Si para Rama, "la contribución original de los transculturadores consiste en la unificación lingüística del texto literario, respondiendo a los principios de unificación artística" (1982, p. 212-213), que se obtendría renunciando a las lenguas y dialectos regionales para incorporar sus mecanismos creativos al propio discurso literario, la presencia del quechua y el aymara hace del texto de Churata un objeto díscolo; frente al "discurso lingüístico homologante" de la transculturación, que en su formulación crítica tiene que ver con un ideario político de integración e igualdad, Churata intenta mantener por todos los medios la contienda de las palabras, la heterogeneidad radical del mundo andino.

Gamaliel Churata, que como señalé anteriormente rechazó la literatura regionalista, de *Raza de bronce* a *Los de abajo*, por su carácter fundamentalmente hispánico, esto es, por la subordinación a la que mantenía los elementos indígenas de los que se nutría temáticamente, no hubiera admitido la formulación crítica de Rama. Pues la teoría de la transculturación al integrar lo indígena o lo popular en "un discurso superior" y "homologante" en cierta manera anula su especificidad. Alberto Moreiras evalúa la transculturación subrayando precisamente esto: "É um modelo produtivo, mas é também um modelo que deve funcionar e mesmo se alimentar da rasura sistemática do que não cabe nele" (2001, p.234).

Hay en la transculturación una intención conciliadora que pretende integrar la constitutiva heterogeneidad cultural latinoamericana a un corpus literario culto, unitario y homogéneo, que responde a los padrones de la modernidad occidental. Desde ese lugar, lo latinoamericano puede compararse con "los productos más jerarquizados de una literatura universal". Sin embargo, para las culturas locales asimiladas en el discurso literario culto este logro no es tan claro. Como comenta Alberto Moreiras:

> Que uma inscrição na cultura dominante possa ser considerada como constituindo um sucesso (e, portanto, a não-inscrição um fracasso) sugere um forte posicionamento

> ideológico com relação à transculturação como um fenômeno antropológico cotidiano: na verdade, em última análise, sugere a aceitação da modernização como verdade ideológica e destino do mundo (2001, p.225).

La transculturación tiene que ver con la voluntad política propia de los intelectuales de la época en que escribe Rama. Su proyecto cultural consistía en la construcción de un espacio identitario de resistencia capaz de oponerse a la avasalladora invasión cultural estadounidense y desde el cual poder integrarse en el proceso modernizador sin perder la propia especificidad. Sin embargo, este proyecto estaba lastrado por el mismo concepto de integración nacional, que intentaba borrar los conflictos internos, la hegemonía de los intelectuales urbanos y la confianza en la ideología del desarrollo.

Teniendo todo esto en cuenta es lícito preguntar hasta qué punto el hibridismo propuesto en *El pez de oro* no conlleva también una conciliación de contrarios que supone la misma anulación de lo subalterno. A lo largo de todo el texto Gamaliel Churata no deja de resaltar la contradicción permanente que se establece entre las dos identidades que comparte; la imposibilidad tanto de una pureza en cualquiera de los dos sentidos, como de una fácil integración y fusión de culturas. Se trata, en el fondo, de un hibridismo imposible[45]. Para él la hibridación es la expresión literaria de una contienda. El autor caracteriza la historia de América Latina como "guerra de células genésicas". No es otra la relación que percibe entre los dos elementos presentes en el Tawantinsuyu:

> El escritor mestizo balbuce lengua corrosiva que alimenta con vidas que son y no son suyas, constatando a diario que si entre España y América periclitaron pleitos, no pasa lo mismo con él; y que, o ahoga al indio, o expulsa al español. Allí donde todavía la contención exista, el drama del "pensamiento" americano se alimentará de ella; si es en ella que se originan sus pseudomorfosis psicopatológicas. Pero él vivir América es perseguir la unidad en medio a la acción de polos igualmente compelentes: por un lado España; por otro la montaña indiática (p. 33).

[45] El hibridismo es un concepto asociado sobre todo al análisis sociocultural que Néstor García Canclini desarrolló en los años noventa. La propuesta de Churata, formulada en *El pez de oro* cuarenta años antes, se distancia de la del argentino por el marcado acento en el carácter conflictivo del encuentro cultural.

No se trata, por tanto, de una conjunción de elementos dispares, sino de una disyunción: "América no será Hispanoamérica: es España o es América" (p. 45). *El pez de oro* parece querer asumir en todos sus elementos compositivos la representación de una sociedad en permanente conflicto, mostrar en carne viva lo que para Cornejo Polar es el rasgo esencial de la literatura latinoamericana:

> [...] una literatura [...] que sólo se reconoce en su radical e insoluble heterogeneidad como hechura de varios sujetos social y étnicamente disímiles y enfrentados, de racionalidades e imaginarios distintos e incluso incompatibles, de lenguajes varios y disparejos hasta en su base material, y todo dentro de una historia densa en cuyo espesor se acumulan y desordenan varios tiempos y muchas memorias (1992b, p.109-110).

En última instancia, el propio lector se ve incluido en la guerra, teniendo que hacer un enorme esfuerzo para proseguir camino, para continuar la lectura de una obra que le exige incesantemente aprehender los elementos indígenas. Esta violencia infringida en el lector, la dificultad de comprender que provoca el texto, reproduce la violencia y las contradicciones de una sociedad no resuelta. Con ello, el autor dramatiza en el proceso mismo de lectura el fenómeno de resistencia cultural, pero también alienta a su resolución. La gran utopía de esta obra es, en el fondo, el lector implícito que propone, capaz de actualizar en la lectura ambos universos culturales.

Historia y memoria andina

La escenificación de esta guerra abriga el deseo de una sociedad que se reconociera en el mundo indígena. La aceptación del quechua y el aymara en el entramado lingüístico del español implica la aceptación en condiciones de igualdad de lo indígena en la sociedad peruana. Churata, como Mariátegui, y antes González Prada, estaba convencido que sólo con la inclusión de las sociedades

originarias y de su cultura de forma preeminente en la sociedad nacional, el Perú podía transformarse y dejar atrás su injusta realidad heredada de la colonia. "No hay literatura sin hombre" (p. 18), dice Churata. Y en su escritura se vincula al hombre andino y a la denuncia de la brutalidad de su opresión. Es en el primer capítulo, significativamente llamado "El pez de oro", que Churata dibuja poéticamente el itinerario humano que genera su escritura. Voces diversas sin atribución clara configuran la narración en torno a la primera y segunda personas, en un diálogo intensamente poético, en el que se introducen canciones, cantos corales en quechua, y el relato mítico del nacimiento del Pez de oro (el hijo del Puma), que a lo largo de la obra morirá y renacerá bajo diversas formas en una negación del tiempo rectilíneo e irreversible de la Historia. Este capítulo alberga diversos niveles de significación simultáneos que remiten no sólo a lo mítico, sino también a lo histórico, a lo social y a lo individual: en el plano de la historia se puede reconstruir la huida de un personaje mestizo del mundo criollo del que procede y su vinculación, por el amor de una muchacha indígena y del hijo de ambos, al mundo andino. Sin embargo, este gesto, históricamente, socialmente, no puede quedar impune:

> Mi padre, vomitando su hispana sangre, estaba indignado; su vómito se indignaba. Ah... que los kachakos segaron a bala la comunidad de Khalakampana, dizque en la Trecena se lo pidió y se lo pagó al Cielo el Gamonal. Y el Titikaka, en cien balsas de oro, se nos vino con doscientos cadáveres negros, para que pudrieran, negros, en el resuello de los carniceros chiaras.
> Mi padre estaba indignado.
> España estaba indignada.
> Y en la orilla del Titikaka, amontonaron mujeres preñadas, niños de pecho, ancianos anatómicos, phasñas y waynitus kheswas en la flor de la edad y con la edad de la flor mustia en los labios.
> Sobre el montón de carne martirizada, un niño miraba al cielo con los ojos opacos.
> -¡Kaka!... Criiii...
> Allí naciste, trino; de ese montón putrefacto, naciste, trino mío, Inka (p. 78).

Esta escena sobrecogedora condensa toda la violencia de la conquista y la actualiza en el marco republicano, donde el gamonalismo hacía su ley. Pero frente a la violencia que liquida la representación, el canto que de ella surge se quiere memoria activa y disconforme, grito rebelado y

fundación sobre el dolor y la muerte. Sólo el canto puede sostener la utopía de un renacimiento, por encima de las condiciones de injusticia y desigualdad. Por este canto germinal, por el hecho de que la obra se articule en torno a la repetición dilacerante de esta escena de la muerte del hijo (del Inca) y que sólo por esta muerte recuperada sea posible la esperanza, Churata se vincula con las formas populares de la memoria andina. Ésta, como apunta Antonio Cornejo Polar, se nutre de canciones, danzas y representaciones donde la muerte es suspendida en la paradoja de su rememoración continua: "el inca sigue muriendo en esta memoria que no lo deja morir. Es como si la representación de su muerte estuviera acumulando otras muertes, las muchas de su pueblo, dentro de una gran historia ritualizada como paradigma" (1992, p. 105).

Pero paradójicamente el canto culmina en el silencio. El final del libro condensa la esperanza del fin del conflicto, anulando en ella el proyecto del autor. En el último capítulo, significativamente también llamado "El Pez de oro", Churata admite el fracaso de su intento, en un gesto último de cancelación de la propia obra: "Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno – bien se lo ve en este libro – es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América" (p. 533). Allí donde la cultura andina puede desenvolverse con normalidad la hibridez ya no tiene sentido. En un acto fecundo de renuncia, Gamaliel Churata reconoce la propia mudez y pasa la palabra a los futuros escritores en quechua y aymara.

3.2. La disputa por el lenguaje

Auto de fe

El desafecto máximo al que un texto puede llegar es figurar en el *Index*. El libro no sólo está prohibido sino corre el riesgo de ser quemado en plaza pública. Auto de fe (y prueba de descrédito) es el prólogo al *Serafim Ponte Grande.* La obra figura, como conviene, en el índice de

obras renegadas que abre el libro: junto a las novelas de la "A trilogia do exílio" (después "Os condenados"), junto a los libros de poemas *Pau-Brasil* y *Primeiro Caderno de Poesia*, *Serafim Ponte Grande* es desmentida desde la portadilla, antes de llegar al texto. Hay, por tanto, un prejuicio (y una sentencia adversa) que pesa sobre ella.

El sinsentido de tener entre manos una obra rechazada previamente es explicado en el violento "anti-prefacio", escrito en 1933, que antecede al libro. Desde la óptica del militante de izquierda, el autor repasa y liquida sardónicamente su trayectoria vanguardista. La creación se ve atravesada por consideraciones de clase. Precediendo la práctica excesiva de críticos radicales y miopes, condena la literatura por la ideología adquirida: "A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira 'de vanguarda', provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária" (1975, p. 133)[46]. Antes de que fuera posible un *compte rendu* del Modernismo por falta de perspectiva histórica (de 1942 es "O movimento modernista" de Mário de Andrade; de 1944, "O caminho percorrido" de Oswald), este prólogo invalida prematuramente el movimiento basándose, no en el juicio estético, sino en las posiciones políticas asumidas y lo relega a la retaguardia. En este sentido, es interesante señalar que el par de *Serafim*, *Memorias Sentimentais de João Miramar* se salva del fuego. Ello se debe quizá a la única cualidad que Oswald de Andrade valora de su etapa de vanguardia: "Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre una fonte sadia: o sarcasmo" (p. 132). Esta manera humorística y crítica de ver el propio entorno es también el principio organizador de *Serafim*, lo que explica en parte su publicación.

[46] Todas las referencias a la novela proceden de esta edición y a partir de ahora se harán en el cuerpo del texto.

Hay en este prólogo un curioso juego de espejos. Dos evocaciones ficcionales, desde niveles narrativos diferentes, convergen en el acto de publicación. La memoria del autor precede y se funde con la del personaje:

> Ficou da minha [literatura de vanguarda] este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à-toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida (p. 133).

Oswald literalmente atribuye a su libro el papel de 'documento'; parece identificarse totalmente con su personaje, de manera que éste sirva de explicación sociológica de su itinerario: "Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui". Así definido, parecería el anuncio de *Marco Zero*, dentro de los cánones realistas de la literatura comprometida. Y, sin embargo, *Serafim* se zafa de cualquier límite dogmático. El espejo salió de un circo y su reflejo deforma burlonamente a quien se le pone delante. En este caso, el prólogo y el propio autor. El tono grave de quien afirma: "eu prefiro simplesmente me declarar enjoado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro da Revolução Proletária" es desmentido por la ironía, la imaginación y el juego que caracteriza todo e libro, que parece exclamar, al contrario de su progenitor: "a alegría é a prova dos nove" (1990b, p. 51). De manera que este prólogo adquiere la naturaleza paradójica del de Machado Penumbra, a la vez afirmación y negación formal del texto que precede, y Oswald mismo se convierte en un personaje un tanto risible y desplazado en el tiempo (en este caso, hacia adelante). Geraldo Ferraz señaló que el verdadero acto revolucionario de Oswald no fue el duro prefacio sino la "publicação do livro em sua forma autêntica" (*apud.* Nunes, 1979, p. 56). La publicación es revolucionaria no porque el valor posible del texto le conceda esta cualidad, sino por la tensión de fuerzas que

significa, característica de este punto final del modernismo[47], en que la experimentación lúdica tenía (sin recurso posible) que ceder lugar a la politización.

Literatura antropofágica

Siguiendo la formulación de la Antropofagia por Oswald de Andrade no cabe esperar aquí un protagonismo indígena. A pesar de que *Macunaíma* fuera considerado un libro modelo, la propuesta antropofágica no contemplaba forzosamente la representación literaria del indio. *Serafim Ponte Grande* es, pues, un característico antropófago urbano, como lo caracterizó Antonio Candido ([1970] 1995, p. 99). Si el objeto de la antropofagia puede definirse como el cultivo del primitivismo en modulación nacional, éste revela como su fundamento, según la mirada crítica de Décio Pignatari (2004, p. 155), una compresión y manipulación del lenguaje (visión de estructuras).

La novela es la puesta en marcha de un primitivismo estético que rompe con la representación mimética. Si la forma humana todavía es identificable, se ha reducido a los mínimos trazos, en un proceso de deformación caricatural. La historia gira en torno a la experiencia de vida de Serafim, empleado pequeño burgués, "o burócrata transfigurado" (Andrade, 1990f, p. 21); una memoria que si ofrece la posibilidad de una secuenciación de la materia narrada, es deshabilitada como flujo lineal e historiográfico. El tiempo de la rememoración es la expresión de una fragmentación (Helena, 1985, p. 91) que, como en los cuadros cubistas, multiplica las dimensiones de lo representado. De aquí la proliferación de partículas literarias (diálogos, poemas, escenas casi teatrales como la del matrimonio en la policía, narración sincopada, diarios, noticieros, etc.) que componen el cuadro, concebido en la técnica

[47] Mário de Andrade fijaría este momento en una dura autocrítica en su conferencia de 1942.

cinematográfica del montaje; ello deriva, según Antonio Candido, en "uma busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do estilo", dando lugar a una escritura fragmentaria que tiende "a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo, que se opõe ao fluxo da composição tradicional" (1995, p. 91).

De esta manera, la novela tradicional, cuyo ápice correspondería a la novela realista del siglo XIX, con su pretensión de captar fielmente lo social, es puesta en tela de juicio. Este cuestionamiento incide en la forma de contar, pero sobre todo en el presupuesto mimético que la alimenta: su aspiración de presentarse como instancia narrativa simétrica a la realidad, y cuyo corolario es la posición confiada del lector, que no tiene más que acomodar lo imaginado al mundo pre-dispuesto que conoce.

El primitivismo antropofágico quiebra esta confianza en la mimesis y busca incidir críticamente en la sociedad que la sustenta. Por la distorsión y la síntesis, desfigura la realidad como única vía para desenmascararla. José Carlos Mariátegui señala esta paradoja:

> El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía [...] De este nuevo concepto de lo real extrae la literatura moderna una de sus mejores energías. Lo que la anarquiza no es la fantasía en sí misma. Es esa exasperación del individuo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental (1995, p. 391)

El irracionalismo que alimenta todo el texto, con su exasperación sexual, no es pues gratuito; es el resultado de un descenso a las raíces, fuente de un realismo integral capaz de expresar la condición enajenada de la vida: "Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras

de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade" (Adorno, 2003, p. 63).

Para Oswald de Andrade, la crítica paródica de los valores vigentes estaba asociada, en el contra-tipo ideal que buscaba, al indio, entendido como valor nacional. En su respuesta al crítico Tristão de Athayde lo explica claramente:

> O que me interessa pois nessa curiosa Europa que para não morrer se recolheu à única trincheira que lhe restara, a do homem 'primitivo' a fim dali partir –você verá– para qualquer construção oposta à lamentável Babel da civilização ocidental católico-puritana. O que me interessa é só a "retirada" dessa civilização ocidental, na direção moral e mental do nosso índio. Isso sim, porque dá razão à única coisa que é nossa – o índio (1991, p. 42-3).

Quizá aquí sea posible intentar una definición de Serafim, personaje complejo y compuesto, construido en la yuxtaposición de textos y escenas, que viste todas las máscaras de la parodia y se regodea en el choque contra la costumbre y la moral: Serafim es el burócrata transformado que, después del decisivo episodio de la revuelta militar, se libera de la familia y el trabajo que lo oprimían (Dona Lalá, Pombinho y Benedito Carlindonga) y adopta las maneras de un antropófago urbano: encarna la libertad sexual y moral del indio, en un paródico viaje de descubrimiento al revés, hacia Europa y Oriente, en el que consigue transformar, por medio de la seducción y la conquista sexual, la ascendencia iluminista de la Europa cristiana sobre Sudamérica, encarnada en Caridad Claridad.

Y la transformación es también la de la propia literatura que proviene de esa tradición y la sustenta. La quiebra de la moral burguesa va acompañada de la parodia de su discursividad. Haroldo de Campos ve en esta obra la desarticulación de la forma novelesca y el cuestionamiento de la idea tradicional de género y obra literaria, a través de una composición hecha de "vários livros possíveis" que ofrecen y recomponen un determinado tipo catalogado de prosa, convencional o pragmática (1990, p. 8).

Oswald de Andrade intenta por la parodia, no puramente la cancelación de un tipo de literatura, sino la propuesta de otro canon nacional. En ese sentido el *Serafim* debe ponerse en conexión con las propuestas del manifiesto y la poesía Pau Brasil. Fijar esta novela en el momento antropofágico (y pensarla puramente como choque contra el archivo literario brasileño) sería reducir sus múltiples dimensiones y mutilar la trayectoria literaria oswaldiana. *Serafim Ponte Grande* fue madurada por largo tiempo, anunciada varias veces en la prensa (en la *Revista de Antropofagia*, en los números 8, 9 y 10 de la primera Dentição) e, incluso, adelantada en forma de prefacio, publicado en la *Revista do Brasil*, en noviembre de 1926. Llamativamente denominado "Objeto e fim da presente obra", este prólogo está construido en forma de manifiesto, con una prosa fragmentada y sintética, como en píldoras (explosivas) de significación; en él, Oswald de Andrade expone su particular concepción dualista del arte brasileño: habría, por un lado, periodos de "quietação", didácticos y académicos, cuya operación básica es la copia: "Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas"; y por otro, los tiempos de "inquietação", "detetives", caracterizados por la experimentación: "Não há regras. É sempre diferente". Evidentemente, es en éste momento que se sitúa Oswald de Andrade, y desafía al lector enviando una estocada al punto flaco (por variable) del sistema artístico: "Os retardatários – você com certeza, leitor – pensam que tem gosto porque aprenderam umas coisinhas. São os mantenedores do gosto. O que sai das coisinhas é de mau gosto. Mas nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam" (1991, p. 45)

Si Gamaliel Churata desarmaba el edificio crítico de la literatura hispanoamericana incidiendo en la lengua, Oswald de Andrade perturba también el sistema artístico como un todo al incidir en la puerta de entrada al canon: el gusto. En *Serafim Ponte Grande*, la distinción de lo que es y no es literatura se ve perturbada por la inclusión de diferentes tipos textuales en una obra

considerada como literaria. Por su contexto, estos textos de diversa procedencia (el periódico, el diario íntimo, la cartilla de la escuela) *son leídos* como literatura. En un artículo compuesto en 1925 para el periódico *O Jornal* de Rio de Janeiro, y titulado significativamente "Pau-Brasil", Oswald de Andrade habla del proceso compositivo de *Serafim Ponte Grande*:

> O meu espírito banha-se numa piscina, inunda-se de repouso e de alegria, quando, por exemplo, chego com um dos meus personagens prediletos – Serafim Ponte Grande, o burocrata transfigurado – à conclusão urbanista de que "o largo da Sé é o ponto de junção das ruas Direita e 15 de Novembro".
> Não acha v. uma pura delícia, depois da gente ter metido o nariz em Kant e vomitado a Renascença como um mal xarope, atingir, por todas as vias respiratórias do espírito, a tamanha placidez cerebral?
> Porque o nosso cérebro precisa é de um banho de estupidez, de calinada bem nacional, brotada dos discursos das câmaras, dos comentários da imprensa diária, das folhinhas, enfim, de tudo quanto representa a nossa realidade mental (1990f, p. 21-2).

De estos elementos despreciados por el gusto burgués es de lo que estaría hecha la literatura nacional. En un proceso de montaje semejante al de los poemas Pau-Brasil y su reciclaje estético de las crónicas coloniales, Oswald recicla y da carta de naturaleza literaria a los textos de la vida cotidiana: "O estado de inocência que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e de assombrações trazidos a nós pela tradição oral e doméstica não é, porém, privilégio do passado. A mesma inspiração de poesia anda aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal" (1990f, p. 23). En esas fuentes, tan poco literarias, se encontraría la expresión de lo nacional. Andrade define su práctica como el intento de "fixar com simplicidade, sem comentário, sem erudição, sem reminiscência, os fatos poéticos de nossa nacionalidade, pareça ela tosca, primitiva, humorística ou guindada. Isto é o que quero eu. Vida de Far-West e de preguiça colonial-estética helênica e renascentista, eis o que querem os outros" (1999f, p. 25).

Así, encontramos en el *Serafim* pequeñas joyas de lo cotidiano, como el saludo de una crónica periodística al personaje Dorotéia "Salve Dorotéia! Dançarina dos tangos místicos, flexão

loira, boca onde mora a poesia" (p. 158), un piropo apasionado "Dorotéia é o meu Etna em flor!" (p. 159), tragedias conyugales "Entro em casa. Lalá foi com o Manso ao Circo Piolin, ver o leão Nero que já matou duas pessoas. Choro longamente" (p. 164), o el diario secreto de una adolescente que se inicia en el sexo: "Lambeu minha tatorana. Nunca pensei que fosse tão agradável!" (p. 246).

Esta admisión e insistencia en las formas de expresión cotidianas y populares nos puede llevar a dos direcciones que desmantelan la concepción tradicional de la literatura: si todos experimentamos la vida literariamente (en los piropos, los diarios y las amarguras), el productor de la literatura pierde su exclusividad y ésta corre entonces de la mano de todos, de manera que los artistas pierden el privilegio que la crítica les otorga (y se otorga así misma). La otra dirección es asimismo revolucionaria: pues lo popular entra también en el *Serafim* en forma de géneros despreciados por la crítica tradicional como los poemas infantiles, la novela de capa y espada, la novela oriental y el continuo ejercicio de las alusiones sexuales. La parodia aquí no retiene solamente la noción agresiva de la burla. Como señala Linda Hutcheon, la parodia no siempre tiende al efecto cómico y desvalorizador:

> dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice. C'est la même distance ironique que nous trouvons chez Picasso reprenant *Les Ménines* de Velázquez (1978, p. 468).

Esta ambigüedad, entre el homenaje y la alusión irónica, la advertimos en la recuperación de formas literarias favorecidas por la lectura popular. Así pues, el mecanismo que pone en marcha el *Serafim* no acabaría con los géneros que ensaya, sino todo lo contrario: los haría entrar en el espacio privilegiado de la crítica burguesa. Es un gesto parecido al de Duchamp, cuando éste envía un urinario para formar parte de la primera exposición de la Sociedad de los artistas

independientes de Nueva York. Al presentar un producto comercial fabricado en serie y firmado por un artista inexistente (R. Mutt), Duchamp se opone radicalmente a la sacralización de la obra de arte como creación única e irrepetible, surgida de la mano de un genio. Este desafío antiartístico proponía romper con las barreras del arte y ampliar sus horizontes[48]. Claro, que la crítica artística se defendió y, además de rechazar el objeto, construyó todo un aparato teórico en torno al urinario (cuyas réplicas, certificadas por Duchamp, se exhiben en prestigiosos museos, desde la Tate Gallery de Londres al Centre Pompidou de París). En nuestro caso, la crítica literaria salvaguardó su posición envolviendo la práctica oswaldiana en el discurso estructuralista, de la mano de un estudioso tan brillante como Haroldo de Campos. Éste identificó cómo en su ejercicio característicamente paródico el libro de Andrade engendra su propia crítica y cancelación: "Oswald, '*bricoleur*', fez um livro de resíduos de livros um livro de pedaços metonimicamente significantes que nêle se engavetam e se imbrincam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma 'técnica de citações' estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro" (1975, p. 106).

Pero podemos leer también este anti-libro no en contra de la literatura sino a favor de su abertura máxima: todo cabe en ella, desde el diario de una adolescente (hoy podríamos verlo en forma de blog) hasta la literatura popular (actualmente, literatura de auto-ayuda); de esta manera la gravedad de la crítica (fundada en su capacidad de discernimiento) se ve puesta en entredicho. Como aclararía Oswald de Andrade: "A antropofagia como movimento não faz questão de ser tomada a sério. Esse sério que faz rir não nos convem, deixamol-o inteiro à indagação de Tristão

[48] En un artículo anónimo (seguramente escrito por Duchamp), publicado en el segundo número de la revista *The Blind Man*, la "Fuente" y su autor son defendidos en estos términos: "Se Mutt fez o não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto" (en Tomkins, 2004, p. 209)

de Athayde, à estética de Mario de Andrade ou ao desespero adolescente de Antonio de Alcantara Machado" (RA, 2, nº 3).

Esta operación tiene su contrapartida en la lengua, cuyo conocimiento huye de la erudición y se adquiere 'de oídas'; en el prefacio al *Serafim* de 1926 Oswald de hace eco de la misma reivindicación de Churata: "O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É pornografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve" (1991, p. 45). Oswald quiere hacer entrar en la literatura "A língua sem arcaísmos, sem erudicão. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos" (1990a, p.42). Por ello empieza el *Serafim* con un epígrafe salido de una tonada popular: "Passarinho avuô Foi s'imbora" (p. 139).

El gesto de Oswald de Andrade se inscribe en la intención del modernismo de alcanzar una lengua nacional, acercando la lengua escrita al uso oral. Mário de Andrade llegó a pensar en una "gramatiquinha" de la lengua brasileña y en *Macunaíma* se esfuerza por construir una lengua literaria que reúna las diversas expresiones dialectales de Brasil. Oswald actúa no por construcción de una lengua artificial, sino por incorporación: lo oído entra en sus novelas sin una sistematización previa. De ello se hace eco el propio Mário de Andrade en una carta a Alceu Amoroso Lima: "¿Pero entonces no queda claro que entre mi *error* de portugués y el de Oswald hay una diferencia que va de la tierra a la luna, pues él deriva del error un efecto cómico y yo hago del mismo una cosa seria y organizada?" (*apud.* Schwartz, 2002, p. 64). Muestra y programa de la propuesta de Oswald es el conocido poema "Pronominais" de Pau Brasil[49] (2000, p. 67):

[49] Jorge Schwartz compara este poema precisamente con un *ready-made* de Duchamp: "El mero desplazamiento de lo oral a lo escrito, el hecho de darle estatus poético a una situación cotidiana, automáticamente transforma el poema en parodia de la norma gramatical y de sus defensores" (2002, p. 63).

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa isso camarada
Me dá un cigarro

El predominio de este mecanismo de naturalización literaria de formas y palabras populares se puede ver en el congreso que los antropófagos organizaban para el 11 de octubre de 1929 y cuyas sesiones relató Raul Bopp en *Vida e morte da Antropofagia*. Al hablar de la Sub-gramática, Bopp no es capaz de señalar con mucha precisión en qué consiste y se extiende en una crítica al Convenio Ortográfico de Lisboa de 1945. Sin embargo, lo que sí incluye con esmero es el anexo de cien palabras de sabor brasileño que fueron seleccionadas por los antropófagos: Mironga, Puçanga, Banho de cheiro, Bate-coco, Bumba-meu-boi, Tâmara, Fundo do Mato, Selva, Mistério, Fazer querzinho, etc. La afinidad por algunas palabras remite a la querencia de Churata por los términos quechuas y aymara, y por los barbarismos que mezclaban las tres lenguas presentes en el mundo andino. Este "seleccionado" de vocablos tiene la misma función que el glosario de *El pez de oro*. Más que como explicación sirve como relación de encuentros verbales, compendio abierto de la expresividad de la lengua popular. Las enrevesadas descripciones filológicas de Churata pueden ponerse en relación con estas de la Antropofagia: "Mussangulá; revela uma posição de espírito que condensa problemas pessoais, numa acomodação surrealista. E um estado de aceitação, de instinto obscuro, subconsciente, mágico, pré-lógico. Renuncia compreender claramente as coisas. Espécie de preguiça filosófica, de moldura brasileira: estou de mussangulá!" (Bopp, 2008, p. 70-1). Este gesto de incorporación del habla popular a la literatura y, por tanto, el establecimiento a partir de ella de un nuevo modelo de lengua, presuponía una

política lingüística que reconocía la lengua como cuerpo en mutación, caracterizada por su porosidad y por la relación recíproca que se establecía entre la literatura y el uso oral. Todo ello configuraba un modelo de lengua nacional, menos normativo que integrador: antropofágico.

El tiempo de la utopía

El tiempo antropofágico reúne lo antiguo y lo moderno: la época pre-cabralina de la integridad indígena es el referente pasado, garante de la originalidad nacional, que debe recuperarse en los tiempos de la vanguardia; hay un arco temporal que forma un círculo de plenitud: "A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls" (1990b, p. 48). El tiempo antropofágico hace convivir realidades dispares, inseridas en lógicas socio-económicas diferentes, que sin embargo en Brasil (en América Latina) se mezclan y alimentan. Lucia Helena ve en este rasgo el efecto de estilo que rubrica toda la producción de Oswald de Andrade: "a obra de Oswald persegue um arcabouço que consiste exatamente na articulação muito particular do arcaico e do moderno, e na busca de mediação desses extremos, ora pelo congelamento num mito órfico, ora pela síntese, fins atingidos quase sempre com recurso à ironia, à paródia e à técnica do fragmento" (1995, p. 24). Esta autora ve en la utopía concebida por Oswald una explicación cíclica de la historia, en que el retorno (no idéntico) del pasado configura un nuevo punto de partida (1995, p. 25). Todo ello conforma una concepción del tiempo que va acompañada, como señalé en el capítulo anterior, de un rechazo de la noción de progreso y que se aproxima de la pensada por Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*. La segunda de estas tesis podría servir de marco para la imagen del indio, como origen y futuro, que sostiene Andrade: "El pasado contiene un índice temporal que lo remite a la salvación; hay un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra" (2006, p. 64).

En esa profundidad del tiempo, que rompe con la linealidad de la historia, se insiere la aventura de Serafim Ponte Grande. Un fragmento, al final de la parábola vivida por el personaje, en el instante de su muerte, lo expone de forma explícita:

> Tudo é tempo e contra tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas do tempo: moscas, eletro-éticas, cataclismas, polícias e marimbondos!
> Ó criadores das elevações artificiais do destino eu vos maldigo! A felicidade do homem é uma felicidade guerreira. Tenho dito. Viva a rapaziada! O gênio é uma longa besteira! (p. 253).

Pero donde el pensamiento de Benjamin parece remitir con más fuerza a lo ensayado por Oswald de Andrade en *Serafim Ponte Grande* es en su texto sobre el surrealismo, escrito en 1929. Walter Benjamin destaca en el grupo literario francés un impulso revolucionario gestado en las calles de París. La gran ciudad es el escenario del cambio (así como lo serán para Andrade las calles de São Paulo). Para Benjamin la fisonomía verdadera de París, su fisonomía surrealista, es la de la revuelta. A ella se dirigen las imágenes de la ciudad que aparecen en *Nadja*, de las plazas y calles, de los edificios oficiales, donde se acumula la violencia simbólica. Un momento de la novela de Breton es privilegiado por el crítico alemán: la imagen del Boulevard Bonne-Nouvelle tomado por la multitud que protesta contra la ejecución de los anarquistas Sacco e Vanzetti[50]; el boulevard habría cumplido en esos días la promesa de revuelta contenida en su nombre. Para Benjamin, "Conquistar as forças do êxtase para a revolução" (1986, p. 114) es la tarea más específica que lleva a cabo el surrealismo. Y ello es posible porque en sus imágenes consiguen captar los rastros de la historia. Como señala en la V de sus tesis: "La verdadera imagen del pasado

[50] Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti eran dos anarquistas que fueron arrestados, procesados y ajusticiados en los Estados Unidos en los años veinte bajo la acusación de asesinato. Sobre su culpabilidad había muchas dudas ya en la época del proceso. A pesar de ello, fueron ejecutados en la silla eléctrica en 1927. Este hecho provocó muchas protestas, como la que Breton menciona en su novela. En 1977 Michel Dukakis, gobernador del Estado de Massachusetts, reconoció públicamente los errores cometidos durante el juicio y rehabilitó la memoria de Sacco e Vanzetti.

pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre, en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado" (2006, p. 65).

Esta imagen urbana y reveladora (la iluminación profana de los surrealistas) intenta ser captada en *Serafim Ponte Grande*; lo onírico está sustentado en un específico punto en el tiempo, el de la revolución. La novela puede visualizarse en dos partes cuyo núcleo central es la insurrección de 1924 en São Paulo. En "O caminho percorrido" Oswald de Andadre señaló la importancia de este suceso:

> Ainda em 1924, quando as primeiras bombardas da revolta paulista atroaram o céu da cidade ninguém compreendia nada. Os escritores estavam ausentes do movimento telúrico que se agitava. Estavam nos salões. Mas, em 24 nem o governo, nem os próprios revolucionários compreendiam nada. É assim mesmo que se processa a história, ela toma sentido nas repercussões e na soma dos fatos, nas suas decisões proféticas, no seu final balanço ideológico e político" (2005, p. 168).

Oswald de Andrade, que se encontraba en ese momento acompañado de Blaise Cendrars en la redacción de *O Correio Paulistano*, y que vio con estupefacción como se desencadenaban los hechos, hace un análisis del acontecimiento preñándolo de futuro: "Quem nos diz que da resistência civil de Carlos de Campos não sairia pelo menos a tradição de uma resistência mais profunda na direção das conquistas liberais (...) Quem nos diz que da sublevação de Miguel Costa não ia se marcar de esperança a insatisfação popular da gente do Brasil?" (2005, p. 169). Es precisamente este sentimiento de descontento público contra el estado de cosas que Andrade quiere potenciar:

> Havia qualquer cousa no ar que era a insubmissão contra os processos políticos que oprimiam a gente brasileira. E foi esse sentimento ponderável de oposição que forjou a vitória. Esse sentimento que nenhum técnico da angústia coletiva poderia localizar, pois é feito de interjeições desligadas de seus motivos, de caras torcidas ante a normalidade dos dias e de explosões díspares pelas quais a loucura pode ser só superficialmente responsabilizada (2005, p. 169-170).

De todas estas declaraciones se desprende el valor que el acontecimiento tenía para el escritor, que hará de él el epicentro de su novela. De ello nos advierte el "Recitativo" que abre el texto: "A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida" (p. 137). La narración de la revuelta tiene lugar en la sección "Testamento de um Legalista de Fraque", que comienza con una frase que sintetiza de un golpe toda la conmoción del momento: "Por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal" (p. 167). Cabe señalar desde el inicio la potencia de las imágenes que se suceden yuxtapuestas para narrar la conflagración: "os paulistas vão e voltam, bonecos cheios de sangue", "Chegam crianças de camisolas mortas", "Um homem. Tem a cabeça desfolhada como uma rosa". A estos fotogramas de la tragedia se yuxtapone el humor, concentrado en la euforia rebelde de Serafim, que se ve libre de su mujer y del jefe de la oficina. En medio del estado de sitio que los combates instauran, el orden social de subvierte y Serafim alcanza la emancipación: "eu sou o único cidadão livre desta famosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal" (1p. 168). Serafim colocará el cañón en lo alto de un rascacielos. La imagen es importante, porque deviene punto de partida y fin de las aventuras del personaje: "Coloco meu canhão sobre a lata vazia de um arranha-céu. Vou revelar a meus olhos a chapa fotográfica de São Paulo, branca ao sol primaveril" (p. 169). Este es el momento del que surge su fortuna ilícita (ha acabado – devorado – a Pombinho y Carlindonga), que lo llevará a Europa y, paródicamente, a los orígenes de la civilización occidental, Grecia y el Jordán. Parodia antropofágica, libertad plena del protagonista, experiencia ociosa y asimilación sexual de lo extranjero. Pero cuando regresa del Oriente, la misma escena es retomada, el rascacielos, el cañón, pero ahora su final es mucho más infausto. Entre la policía y los vecinos que aplauden el orden público lo atrapa un rayo casual: "Uma tempestade se debruça sobre a cidade

imprevista. Ele arranca de um pára-raios e coloca-o na cabeça invicto... Uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa. Ambas dizem: – Raios te partam! Faz estão um escuro de Mártir do Calvário" (p. 252-3).

El final es apoteósico, digno de justificar la alucinación dilatada de la parte central de la novela. ¿La libertad adquirida fue apenas un sueño? El mecanismo metanarrativo más original de *Serafim Ponte Grande* no es echar, momentáneamente, a Pinto Calçudo de la novela, sino cuestionar el estatus de verdad de lo contado. Del lector depende la suerte de Serafim.

Sin embargo, la imagen del cañón regresa en un contexto diferente: "Entanto o canhão na proa lambeu o mar em pancada oito horas da manhã e José Ramos Góis Pinto Calçudo, com um galão na bunda, tomou conta do bar e do leme. Estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral" (p. 262). Serafim reaparece bajo las trazas de su alter-ego, decidido a volver a la novela para culminar su obra. En cierta manera (lúbrica, amoral), la revolución que estalla en São Paulo se resuelve en libertad. Podría parecer una flaca victoria. Sin embargo, su potencia y su sentido está en la enunciación de una "humanidade liberada", embarcada hacia un destino abierto. En su ensayo sobre el surrealismo Benjamin señalaba la función *devoradora* de la imagen contenida en el chiste y el descaro que impregna esta utopía: "Pois também na piada, no insulto, no mal-entendido, em tudo onde uma ação projeta e é, ela própria, a imagem, apropriando-se dela e devorando-a, onde a proximidade se enxerga por dentro e por fora, abre-se esse espaço imagético, o mundo de atualidade integral e universal" (1986, p.115).

Roteiros. Roteiros. Roteiros

El viaje es el tema principal de *Serafim Ponte Grande*. En él se funda la utopía y la posibilidad de deshacerse de las ataduras de la costumbre y la tradición. Tener el alma presta a embarcar, ni que

sea en el sueño, permite dejar de lado el provincianismo y asumir una identidad móvil, relacional. Antonio Candido vio cómo el viaje articulaba la obra de Oswald de Andrade, como mecanismo de la configuración identitaria: "Daí, na sua obra, certa reversibilidade Brasil Europa, que esclarece o sentido da viagem como experiência do espírito e do sentimento nacional" (1995, p. 63). El viaje para Candido también conformaría la cualidad de la escritura: "o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação das palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante" (1995, p. 63).

En el *Serafim* nos encontramos con dos tipos de rutas: una paródica e inversa, hacia las raíces de la civilización occidental, para reconocerse como sujeto activo en las relaciones (sexuales) con Europa, en contra de la supuesta dependencia; la otra ilimitada, en el tiempo y el espacio: la ruta de los antropófagos de *El Durasno*, que construyen su utopía libres de puertos y amarras (es interesante señalar cómo la metáfora marítima activa en la imaginación todo un paradigma léxico referido a la libertad). El nombre del barco concentra alusión sexual y latinoamericana; el uso disparatado del portuñol por Pinto Calçudo (hay que notar que él cree que habla argentino) lleva a pensar en un hibridismo que reuniese las dos lenguas (Xul Solar lo proyectó en su también utópico neocriollo[51]), borrando del mapa los límites y distancias impuestos por el Tratado de Tordesillas. En la incansable movilidad de *El Durasno* puede verse un intento de "desregionalizar" la utopía, en el sentido que Mário de Andrade imaginó *Macunaíma*:

> Contar a embrulhada geográfica proposital de fauna e flora:
> Sintoma de cultura.
> Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecionária e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir" (1972b, p. 295).

[51] Cfr. *Xul/Brasil. Imaginários em diálogo,* de Jorge Schwartz.

El trayecto de *El Durazno*, según Antonio Candido, "consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência" ("Oswald viajante", p. 65). El potencial revolucionario de la existencia primitiva se concentra en este no-lugar oswaldiano, donde se conquista la abolición de la propiedad, la monogamia y el Estado, y una existencia feliz ("A alegría é a prova dos nove") gracias a la circulación libre de las energías psíquicas que impulsan al hombre; utopía irracionalista, dionisíaca, fundada en el gozo y el deseo, la libre vivencia del ocio, la pasión, la pereza, la gula y la fiesta. Carlos A. Jáuregui relaciona estas propuestas con la reflexión llevada a cabo por Bajtin sobre la cultura popular en la edad media europea:

> La metáfora antropofágica coincide entonces con la política emancipadora del cuerpo grotesco de Bajtin, en tanto *Antropofagia* hace una hipóstasis del cuerpo deseante y la libertad sexual contra la razón socrática, e imagina la inversión del presente como posibilidad del futuro. El caníbal es la clave y el anuncio de una revolución cultural por venir (2008, p. 421).

Como en Churata, Bajtin es llamado de nuevo para el carnaval. Pero en este caso, la voracidad antropofágica de la novela, y su conexión con los mecanismos subversivos de la cultura popular, es admitida con toda pertinencia en el banquete. Este enlace nos da una vía distinta para comprender el optimismo de Oswald de Andrade, más allá de la exaltación vanguardista por el futuro (la fe utópica persistió hasta las reformulaciones filosóficas de la antropofagia en los años cincuenta); por encima del ufanismo verde-amarelo – "triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas" (Andrade, 2005, p. 164) – hay en el proyecto antropofágico el interés de religarse a una alegría y despreocupación popular, que se proyecta hasta en la lengua: "Fizemos foi carnaval" (1990b, p. 49). Desde ese lugar puede pensarse también la convergencia de tiempos que produce el bárbaro tecnicizado. En este programa hay un eco de las esperanzas de los trabajadores

del siglo XIX que "acreditavam que a produção industrial podia ser organizada de um modo socialmente mais equitativo, sem renunciar aos avanços tecnológicos" (Fontana, 2005, p. 140). El proyecto, que en Andrade aparece recubierto de una exultación maquinista ("A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue"), a pesar de todas sus ambigüedades no fue nunca descartado por el pensamiento que aspiraba a transformar la sociedad y lo encarna ahora la potencialidad comunicativa de internet.

Por ello la utopía se realiza en un trasatlántico convertido en isla liberada, con un toque de parodia futurista: "desceram todos à sala das máquinas, onde Pinto Calçudo, nu e de boné, fez um último apelo imperativo, 'ante a cópula mole e geométrica dos motores' e energicamente protestou contra 'a coação moral da indumentária' e 'a falta de imaginação dos povos civilizados'" (p. 263). Este final contiene el escape libertario de las normas y convenciones sociales. Pero su acierto, soltar las amarras frente a la sociedad conocida y situarse en un espacio de nadie, u-topos, es también su menoscabo, pues en su inverisimilitud, en su imposibilidad de tocar con los pies en la tierra, hay también la admisión de una derrota.

4. En la sala de los espejos

Indigenismo y Antropofagia se reflejan y aluden en sus distintos mecanismos por dar con la imagen que condense proyecto social e identidad. Por su función simbólica y política se trata de propuestas muy dispares y, sin embargo, en sus propias contradicciones parecen identificarse, como aquellos cuentos de Borges en que el traidor y el héroe son el mismo hombre. Si en el indigenismo la figura del indio responde a imperativos eminentemente sociales, mientras que la antropofagia la transforma en una metáfora de choque vanguardista circunscribiéndola a una esfera ideológica y estética, considerados ambos movimientos en sus fracturas, en sus defecciones, las fronteras se diluyen y cobran ambigüedad.

La figura del indio presente en discursos y poemas indigenistas se vuelve una figura del lenguaje al no alcanzar nunca, ni en el ámbito de la producción ni la recepción literaria, al hombre que quiere representar. Ángel Rama definía al indigenismo a partir de esta aporía que lo marca en las diversas etapas de su historia; la voz del indígena está ausente de su discurso, tanto del que se desarrolló durante la colonia, la independencia, el romanticismo o el siglo XX, en el que se sitúa la acción del *Boletín Titikaka*:

> Inútil subrayar que en ninguna de estas oportunidades habló el indio, sino que hablaron en su nombre, respectivamente, sectores de la sociedad hispánica o criolla o mestiza. Inútil también agregar que en todos los casos, fuera de la convicción puesta en el alegato en favor del indígena, lo que movía principalmente ese discurso eran las propias reivindicaciones de los distintos sectores sociales que las formulaban (2004a, p. 139).

Es famosa la respuesta que Mariátegui parece darle a objeciones como la que Rama formula, y en la que diferencia la literatura indigenista de la propiamente indígena[52]:

[52] A este respecto cabe recordar la advertencia que Borges realizara con relación a la gauchesca: "No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo. [...] Tachar de artificial o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo; sin embargo, no hay cultivador de ese género que no haya sido alguna vez, por su generación o

> Y la mayor injusticia en la que podría incurrir un crítico sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (2002, p. 306).

Partiendo de esta distinción, Miguel Ángel Huamán, desde una cierta lectura de la deconstrucción, ha considerado que *El pez de oro* de Gamaliel Churata superaría la literatura indigenista y formaría parte de la literatura indígena (1994, p. 73-75). Sin embargo, la posibilidad de esta perspectiva interna desde la postura letrada de Churata es dudosa. Gayatri Chakravorty Spivak, comentando precisamente a Derrida, advierte:

> La cuestión es cómo impedirle al Sujeto etnocéntrico que se establezca a sí mismo al definir selectivamente un Otro. Este no es un programa para el Sujeto como tal; es, más bien, un programa para el benevolente intelectual *occidental*. Para aquellos de nosotros que sentimos que el "sujeto" tiene una historia y que la tarea del sujeto de conocimiento del primer mundo en nuestro momento histórico es resistir y criticar el "reconocimiento" del tercer mundo por medio de la "asimilación", esta especificidad es crucial" (2003, p. 335).

Y, sin embargo, el proyecto del *Boletín Titikaka*, fundado en la diversidad lingüística característica del sur del Perú, buscaba esta literatura producida por el indio en su propia lengua. De ello son prueba, como señalé anteriormente, los poemas en quechua y el apoyo que la revista dio al teatro indígena de Inocencio Mamani.

En el caso de la propia escritura de Churata, la conciencia provocada por la heterogeneidad de lenguas y tradiciones arraiga en la lengua de escritura. Churata se acerca con cordialidad a la cultura indígena y trata de transmitirla en un estilo híbrido que en su materialidad textual efectuaría el vínculo entre los universos culturales enfrentados en América Latina. En *El*

---

las venideras, acusado de falsedad. [...] Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico" (1980, p. 108).

Pez de oro, con una técnica profundamente renovadora que aglutina lo narrativo, lo escénico y lo poético, la oralidad y la escritura, Churata propone un hibridismo en el idioma y la representación, que conjugue lo occidental con lo indígena, siendo este elemento la matriz principal de una amalgama en permanente tensión. De esta manera, Churata realizaba en su obra la idea de Indoamérica, espacio social y cultural que reuniría todas las razas humanas fundidas en la matriz indígena. Esta noción parecería acercar el proyecto de Churata a la ideología del mestizaje pregonada por José de Vasconcelos. Sin embargo, no hay nada tan alejado como sus dos concepciones. La del mexicano, fundada en una comprensión biológica de la raza de cuño positivista, se proyecta hacia el futuro, hacia la incubación de una hipotética quinta raza que surgida en América traería la armonía al mundo; pero esta pretendida concordia esconde prejuicios raciales e, incluso, operaciones de eugenesia[53].

El desencanto con la revolución en la experiencia de Pavletich, aleja al equipo del *Boletín* del modelo mexicano. En su artículo, "La significación auténtica de Emiliano Zapata", Pavletich expresa una intuición certera del monumentalismo hueco de los grandes héroes de la revolución, en su asimilación estatal:

> Las palabras de orden del zapatismo: "Tierra libre para todos ¡Tierra sin capataces y sin amos!"... hacen de la suya una tendencia peligrosa para el tránsito normal y cómodo de la clase burguesa al Poder. Tanto, que aún los más candentes fraseólogos agrarios de entre los condottieri de la revolución triunfante, la habrían combatido y liquidado en sangre, como han combatido y falsificado su espíritu. Ya muerto, la burguesía victoriosa se apropió del nombre prócer del bandolero Zapata como vehículo para su fácil demagogia (*Boletín Titikaka*, nº 33).

La utilización de la imagen indígena por parte del estado, con fines de propaganda y conciliación social, es característica de la gestión de Vasconcelos al frente de la Secretaría de

[53] Sobre los proyectos de transformación la sociedad mexicana mediante un proceso de depuración racial durante la primera mitad del siglo XX es muy útil el libro de Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México* (1929-1950), México: Tusquets, 2007.

Educación, y no puede separarse del origen del muralismo (Gelado, p. 99). Política y cultura estrechan aquí sus lazos, en una dirección totalmente contraria (hacia la administración y el control social) a la que inspira la creación. En Perú y Brasil, con Leguía y Getulio Vargas, el indio alcanzará una proyección estatal (fue Vargas quien instituyó el día del indio en 1943), sin que fuera promovida una política real de reconocimiento y reciprocidad social.

Frente a las doctrinas de Vasconcelos, de gran difusión en todo el continente, como lo demuestra su reivindicación por el grupo verde-amarelo, Churata concibe el indoamericanismo teniendo al indio como pilar, no relegándolo. Frente a la explícita conciliación de conflictos sociales que el mestizaje vasconcelista promueve, el hibridismo de Churata es altamente conflictivo. En su concepción cabe la violencia toda del mundo andino, desde la conquista, actualizada recurrentemente en mil y una situaciones. Esta violencia se infiltra en la sangre del mestizo, donde continúan contendiendo lo indígena y lo español: una guerra de sangres que provoca, a la vez, una guerra de palabras en el texto:

> [...] los sunichus, de cuya sangre tomó la suya tu dulce madre, impidieron la entrega borreguil, y siguen atizando la lucha, la guerra grande, que nó ya en Caxamarkas ni Saksaiwamanes se decide, sí que en los infiernos de las arterias; de las nuestras: las tuyas y las mías. Que campo de batalla somos en que los caballeros aprietan con hisopos y moharras y los indios blanden makhanas y hapapean como enfurecidos pumas. Y quieres rezar en latín. Ni en la tumba encontrarás ese latín; si el tuyo debe ser el camino del Haipuñi, en el surco, donde una fuerza india labra en oro las flores de tu carne. Mas comprende que por eso se trate de que estés en tí, y en lucha contigo mismo. Nó: ellos los que están y se arremeten. ¿quién vencerá? Quien venza, llegará día que una sangre esté demás en tu corazón (p. 180).

El suyo es un hibridismo pobre y mal sonante donde el quechua y aymara se infiltran en el español para deformarlo. La tensión de la situación social andina aparece enraizada en el texto mismo. Churata intenta llevar a la literatura el español intervenido, estropeado, de las gentes de la sierra:

> - ¡Khusillu! ... Tú eres español. Y no es español quien no maldice de España alguna vez en la vida y no le reza antes de morir...¡Escupe la podre de tu alma!
> Pero él tiene Walpurgis con el Achachila de la Chinchana; tiene con el Huturi la danza del Titikaka; está enfuedado a un Chullpa-tullu, debe al Haipuñi su embriaguez sonora... Y es allí que se le encabrita cuanto de español le roe el tuétano; y se hace indio, o se manda mudar. Si Garcilazo de la Vega Inka, con su Maskha-paicha, su Chuspa y atabales se mandó mudar: ¿por qué no lo hará él, mestizo de la plebe?
> - ¡A Córdova la carabela! ... Y el alma a la sotana...
> A las últimas, ¡elake!... Mestizo en cueros: no español; no indio. Se queda en un nó redondo, como un hostio. ¡No es!
> Es que es, sólo, cuando tornando candidez su impudicia, se calza los khumpis mitológicos, desgozna el estornón, sacude de su posma la causa de sus males; y conmina al chirote:
> - ¡Chirote!... Por aquí entraste; por aquí saldrás...
> Podrá entonces pututearse:
> -¡Kuiku nayaha!... Soy indio... (p. 34)

Al mestizo representado por Garcilaso de la Vega, que optó por vivir en España y por escribir dentro de los códigos literarios del conquistador, forjando, según Cornejo Polar, un discurso de la "armonía imposible", Churata opone un mestizaje desde abajo, fundado en la opción por lo indígena y por un discurso que reúna conflictivamente (sin apagar sus disputas) las lenguas encontradas. Sin embargo, este esfuerzo homogeneizador por inscribir lo popular como modelo literario, en abierto conflicto con el espacio hegemónico, se sabe condenado. Consciente de la asimilación a la que propende todo proyecto unificador, Churata no comparte el optimismo utópico de las vanguardias; la melancolía inunda el final del libro y hace exclamar al autor, en la última página:

> Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno – bien se lo ve en este libro – es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América (...)
> El hibridismo tampoco pudo cristalizar –ni puede– en la sangre; pues es en ella, precisamente, donde se oye el ¡Kharrajuskha! del caballero español y el lloro del indio. El lloro, lo que en el hombre llora, empero, es él, EL, que no tiene otra patria que la suya, de la cual fue echado (...)
> No columbramos qué número de siglos requiera el NUEVO NACIMIENTO; mas tenemos entendido que no serán tantos que hagan cinco milenios –y así fuesen– los que permitan al americano de América expresarse, y ser, en su idioma lácteo. Esos poetas del ayllu –los orko-patas Mamani o Aweranka– son, ciertamente, hechos que se anticipan; y por lo mismo decimos de los poetas que en el solar del Inka, expandido aún a través de tres naciones con unidad de naturaleza, tienen la fortuna de hablar frente a quienes permanecemos enmudecidos, por más que seamos los faramalleros (p. 533)

Después de quinientas páginas Churata se declara sin voz, borrando con una frase toda la obra que sustenta su proyecto. Simbólicamente, al final de su libro, Churata se aplica la mudez del indígena, que no habla en su obra, como recordaría Ángel Rama; más aún, reduce la literatura en español de América al silencio, a la no articulación, que es lo que representa para muchos indígenas que no pueden ni leerla ni entenderla. Frente a ella, sólo los poetas nativos "tienen la fortuna de hablar". En esta anulación del propio esfuerzo literario, que es la anulación de la literatura hispano-americana, podemos leer también una duda última frente a la propia forma escrita que sostiene su obra. Pues, como afirma al comienzo de su texto, la literatura indígena existía ya en su rico acervo oral (p. 10); quererla llevar a la escritura, transformarla en obra de vanguardia no sería salvarla de la desaparición (transculturarla, en palabras de Rama), sino todo lo contrario. En ese contexto andino la letra, como ocurrió en Cajamarca, podía servir para subyugar toda una cultura. En este sentido, afirma Marcos Natali: "It would have to admit the prospect of a story in which literature appears as the adversary, in which literature is the problem rather than the solution" (s/f, p. 24).

Cuando Churata nos deja en el límite del silencio, cuando la imagen del indio convertido en pura figura de lenguaje demuestra no sólo el silencio del referente, sino una operación de apropiación en la letra semejante a la conquista, es necesario revisar la metáfora indígena por excelencia, la antropofágica que, al situarse en un plano estético y literario, parecería salvarse de los conflictos de la representación.

El indio de la antropofagia no quiere dar voz a un determinado sector de la sociedad brasileña. Su figura funciona nacionalmente, concentrando en su agresividad omnívora la posibilidad de cancelar la dependencia cultural, al postular la asimilación crítica de la diferencia europea en el rito antropófago, entendido (desde la ciudad letrada) no en su materialidad

histórica o etnológica, sino como metáfora de apropiación cultural. Lo que durante los siglos de la colonia había sido considerado como el signo de la otredad, coartada para el rechazo y la conquista violenta, es alzado a símbolo de una relación original (de propia iniciativa) con Europa. Precisamente en la lectura de esta operación de aprehensión cultural se han centrado los estudios críticos posteriores, llevados a cabo por Haroldo de Campos, Roberto Schwarz y Silviano Santiago[54].

Oswald de Andrade se apropia triunfantemente del insulto y lo convierte en mecanismo de intercambio cultural: "Bárbaro e nosso". Pero frente a esta frase de reivindicación contra-colonial cabe preguntarse por lo que se reúne bajo ese posesivo plural. ¿Quién es el nosotros al que Andrade alude? Sin duda, el pronombre designa una figura colectiva que es el sujeto de un proyecto nacional fundado en la reversión de las relaciones de poder con la metrópolis. Hay por tanto una representación que no es, como en el caso de Churata, expresión del conflicto interno en el que se debate la sociedad latinoamericana, sino una fórmula conciliadora (Natali, s/f, p. 15).

Ello se percibe claramente en la crítica a las otras imágenes fijadas del indio: los antropófagos desautorizan el indianismo romántico de José de Alencar y Gonçalves Dias por estar forjado en el modelo europeo (Chateaubriand) y por convertir al indio en depósito "de bons sentimentos portugueses". El *Manifesto Antropófago* exclama enfáticamente: "Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz" (1990b, p. 51). Los antropófagos veían en sus precedentes románticos una manipulación de la 'verdadera' naturaleza del indio: "O indianismo de Alencar foi fictício. E todo o mundo

[54] Entre los artículos que tratan esta cuestión destacan "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" de Haroldo de Campos, "O entre-lugar do discurso latino-americano" de Silviano Santiago y "Nacional por subtração" de Roberto Schwarz.

acreditou. Como se fosse possível arranjar um romance de amor entre uma gazela e uma onça sussuarana" (RA, 2, nº 16).

Los antropófagos no andaban tan desencaminados. El indio del romanticismo responde a una idealización que tiene una función muy específica; constituía un mecanismo simbólico de conciliación de la violencia colonial sobre la que se fundaba la reciente nación brasileña: "*O Guarani*, *Iracema* y *Ubirajara* narran la génesis indianista de la nación e instalan en la imaginación de su Historia construcciones de lo indígena mediante relatos de alianzas amorosas que reemplazan los conflictos coloniales históricos y suponen la dilución de la alteridad en la matriz europea a través del blanqueamiento y la aculturación" (Jáuregui, 2008, p. 291).

En esta tensión entre indianismo y antropofagia lo que está en juego no es una imagen verista del indio sino los procesos simbólicos que representan la nación, y que sustentan los intereses de los intelectuales románticos o vanguardistas. La conciliación romántica implica una versión armónica del proceso histórico sobre el que se instauraba la República; la agresividad antropofágica, por su parte, se enfrenta a los avasalladores procesos de modernización para formular un modelo cultural propio, en rebeldía contra las instituciones sobre las que se apoyaban los románticos, pero no menos integrador.

Sin embargo, los antropófagos de São Paulo pecaban de parcialidad, pues sí que había caníbales en Alencar: eran los aimorés, que cercaban amenazadoramente la morada de los Mariz; en contraste con el dulce Peri, son seres contrahechos y monstruosos, que amenazan con su práctica nefanda la armonía nacional, entre indios (buenos) y portugueses. Las novelas indianistas transforman en ansiedad caníbal la tensión histórica provocada por el otro no asimilado a la nación: "La economía simbólica del indianismo revisita al *buen salvaje* como *diferencia complementaria* o *alteridad* ficta en alianza con la mismidad nacional, y al caníbal teratológico

como subrogado de lo reprimido: el negro de la *fazenda* y la posibilidad siempre amenazante de su insurrección" (Jáuregui, 2008, p. 304 énfasis del autor).

Frente a este enmascaramiento, la antropofagia modernista construye una otra metáfora, con ropas diferentes, pero idéntica disimulación social. El indio antropófago capaz de digerir alegremente lo europeo oculta las contradicciones en el propio país:

> Since in the formulation of the movement's texts and manifestoes the object to be assimilated – in its terms, 'devoured' – in order of a national culture to be created was European civilisation, the strident definition of Europe as adversary concealed the fact that in the process local subaltern culture also had digested. With the peculiarity of this suppression, the hybridity resulting from the encounter could be celebrated as a victory of the local (Natali, s/f., p. 15).

Aunque hay en la Antropofagia una voluntad de dar visibilidad a lo popular. En Pau Brasil la tensión por vincular lo arcaico y lo moderno configura un espacio poético en que conviven realidades vinculadas a formaciones socio-económicas dispares. En la formulación sintética del *Manifesto Pau-Brasil*: "Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade íntima dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil" (1990a, p. 44). Roberto Schwarz destaca en ese intento, más que el logro de un conjunto armónico, la incongruencia que se deriva de él. En el mecanismo interno de los poemas, que acerca realidades que discrepan, y en el efecto descoyuntado, estaría el acierto del procedimiento, que develaría las contradicciones del país: "A construção do poema superpõe coordenadas incongruentes, cujo desajuste desafia diretamente a consciência histórica: arte de vanguarda *vs*. ciumeiras de província; Brasil da carroça *vs*. Brasil dos escritórios; individualismo pagão *vs*. alegoria patriótica ou culto da interioridade" (1987, p. 20). Así, en cierta forma y guardando las distancias, esta reunión de realidades dispares para crear una forma de arte moderna acerca Pau-Brasil (y la posterior

Antropofagia) al indigenismo de vanguardia, pues según la perspectiva de Antonio Cornejo Polar, la verdad de esta literatura se encuentra en la naturaleza paradójica de sus producciones, que procede de una realidad fragmentada y desigual, esto es, del carácter heterogéneo de la sociedad en que se gesta.

Sin embargo Schwarz también comenta el fondo de despreocupación e indiferencia que el procedimiento comportaba y lo vincula, característicamente, a los cuadros de Tarsila:

> A parte da condescendência nesta visão encantada do Brasil é enorme, e foi logo notada por Mário de Andrade, que também não estava livre dela. Vista pelo outro lado do binóculo, a vida parece um desenho de Tarsila, onde os homens, bichos e coisas evoluem sob um signo enternecido e diminutivo. Esta distância, que permite passar por alto os antagonismos e envolver as partes contrárias numa mesma simpatia, naturalmente é um ponto de vista por sua vez (1987, p. 21).

En la *Revista de Antropofagia*, sobre todo en su *2º Dentição*, esta mirada elitista a la contradictoria realidad del país parece disminuir. La revista demuestra su interés por incluir en sus referencias manifestaciones de la cultura popular, de manera que la distinción entre alta y baja cultura se apague. Así encontramos reportajes sobre el genio de Piolim y alusiones reiteradas a Sinhô, famoso compositor de sambas, como artista antropófago. También en *Serafim Ponte Grande* esta intención se hace patente, al parodiar (en sus dos sentidos, de burla y homenaje) la literatura de producción y consumo populares. En la Antropofagia, el primitivismo que se quería revelar debajo de la costra de civilización occidental incluye sobre todo formas de ser características del pueblo brasileño: "A antropofagia identifica o conflicto existente entre o Brasil caraiba, verdadeiro, e o outro que só traz o nome. Porque no Brasil ha a distinguir a élite, européa, do povo, brasileiro. Ficamos com este, contra aquela" (RA, 2, nº 2). De aquí el interés por captar un universo cultural que hasta ese momento había sido despreciado en los poemas (Jorge de Lima aporta textos sobre Santa Rita Durão [nº 1] y sobre el *retirante* [nº14]; Raul Bopp, sobre la

mitología amazónica [nº 2 y 4]; Murilo Mendes, sobre la cotidianidad carioca [nº 14]), dibujos (de Tarsila, de Pagu, de Di Cavalcanti, de Cícero Dias), narraciones y referencias (del Padre Cícero a Lampeão). Sin embargo, en todas estas manifestaciones los amenaza la misma trampa que caracteriza al indigenismo. En su lucha literaria por alcanzar la descolonización del pensamiento, parecen querer *revelar*[55] (ser capaces de ver y captar artísticamente) un Brasil popular, que no podrá tener acceso a las obras que lo refieren.

Se percibe, a pesar de todo, que lo que en el indigenismo era básico, el conflicto social, está casi ausente en la formulación optimista de la Antropofagia. La problemática humana parece ajena a la metáfora literaria. La melancolía final de Mário de Andrade da expresión al desasosiego por esa indiferencia social que caracterizó al modernismo:

> Eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.
> Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais contemporânea, uma dor mais viril da vida (2002, p. 277).

De esta sala de los espejos no se debe salir, sin embargo, con la conclusión de un esfuerzo creativo malogrado; todo lo contrario. Las contradicciones que constituyen la obra de Oswald de Andrade y Gamaliel Churata convergen en un esfuerzo por construir una imagen que conforme la nación, Perú y Brasil en conflicto, lejos de todo esencialismo. El indio de la Antropofagia y el del indigenismo de vanguardia es una figura poliédrica que reúne experiencias y modos heterogéneos de aprehender la realidad (sensorial, letrado, mítico, intelectual, oral, bailado, etc.) y que configura una identidad relacional: es en el diálogo con la diferencia que se define lo nacional, que ya no es concebido como una esencia que pudiera ser amenazada por lo extranjero o lo

[55] Aquí remito al comentario que hago en el capítulo II sobre la exposición de Tarsila publicitada en el último número de la *Revista de Antropofagia*.

español, sino como operación de apropiación creativa de bienes culturales distintos, que reivindica una iniciativa desde abajo y, por tanto, una posición crítica y libertaria.

La potencia de estas imágenes contribuye de forma subterránea pero constitutiva, según la mirada de Walter Benjamin, que ha guiado la reflexión de este trabajo sobre la figura del indio en la literatura de vanguardia, para la transformación política:

> O coletivo também é corpo. E o corpo que ele ganha através da organização técnica só pode ser criado, em toda sua realidade política e objetiva, naquele espaço imagético que se nos torna familiar graças à iluminação profana. Somente quando na realidade corpo e espaço imagético se interpenetrarem tão profundamente que toda tensão revolucionária se transforme em inervação corporal coletiva, e toda inervação corporal do coletivo se transforme em descarga revolucionária, só então a realidade terá superado a si própria, assim como exige o Manifesto Comunista (1986, p. 1929).

Bibliografía

1. Brasil

ANDRADE, Mário de. "A Raimundo Moraes". In: ROSSETTI, Marta Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (Comp). **Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29. Documentação.** São Paulo: IEB, 1972a, p. 295-297.

_____. "Prefácios para **Macunaíma**". In: ROSSETTI, Marta Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (Comp). **Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29. Documentação.** São Paulo: IEB, 1972b, p. 289-295.

_____. "O movimento modernista" In: **Aspectos da literatura brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 253-280.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. "Manifesto da Poesia Pau Brasil". In: **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 1990a, p. 41-45.

_____. "Manifesto Antropófago". In: **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 1990b, p. 47-52.

_____. **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 1990c.

_____. **O perfeito cozinheiro de almas deste mundo.** São Paulo: Globo, 1990d.

_____. **Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe.** São Paulo: Globo, 1990e.

_____. **Os dentes do dragão. Entrevistas.** São Paulo: Globo, 1990f.

_____. **Estética e política.** São Paulo: Globo, 1991.

_____. **Marco Zero I: A revolução melancólica.** São Paulo: Globo, 1991.

_____. **Marco Zero II: Chão.** São Paulo: Globo: 1991.

_____. **Pau Brasil.** São Paulo: Globo, 2000.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar.** São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Ponta de lança,** São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Telefonema.** São Paulo: Globo, 2007.

AMARAL, Aracy. **Tarsila. Sua obra e seu tempo.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

ANTELO, Raúl. "*Per speculum in aenigmate*: construção de identidades culturais nas ficções de interpretação nacional". In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.** Lima, 23, nº 45, 1997, p. 155-166.

_____. "Canibalismo e diferença". In: **Nuevo Texto Crítico.** Stanford, nº 23-24, 2000, p. 129-140.

ANTUNES, Benedito. "Serafim antropófago". In: **Revista de Letras.** São Paulo, nº 30, 1990, p. 15-24.

ÁVILA, Affonso (Org). **O modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica.** São Paulo: Ática, 1985.

_____. "O projeto Pau Brasil: nacionalismo e inventividade". In: **Remate de males.** Campinas, nº 6, 1986, p. 45-51.

BOPP, Raul. **Morte e vida da antropofagia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BRITO, Mário da Silva. **As metamorfoses de Oswald de Andrade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

_____. **História do modernismo brasileiro. Antecedentes da semana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

CAMPOS, Augusto, de. **Poesia. Antipoesia. Antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. "Serafim: um grande não livro". In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 99-127.

_____. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

_____. "Estilística miramarina". In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 97-107.

_____. "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2000, p. 7-72.

CANDIDO, Antonio e José Aderaldo Castello. **Presença da literatura brasileira. Modernismo**. São Paulo: Difusão européia do livro, 1974.

CANDIDO, Antonio. "Prefácio inútil". In: ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe**. São Paulo: Globo, 1990, p. 15-18.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Ensayos y comentarios**. São Paulo: UNICAMP; FCE, 1995.

_____. "Literatura y subdesarrollo". In: FERNÁNDEZ MORENO, César. **América Latina en su literatura**. México: Siglo XXI; UNESCO, 1998, p. 335-353.

CASTRO-KLARÉN, Sara. "Corpo-rización tupi: Léry y el manifiesto antropófago". In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Lima, 23, nº 45, 1997, p. 193-210.

_____. "A genealogy for the "Manifesto antropófago", or the Struggle between Socrates and the Caraïbe". In: **Nepantla: Views from South**. Durham, 1, nº 2, 2000, p. 295-322.

CHALMERS, Vera. **3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. "A crônica humorística de **O Pirralho**". In: **Revista de Letras**. São Paulo, nº 30, 1990, p. 33-42.

CHAMBERLAIN, Bobby. "Para além do canibalismo: teorias contemporâneas da literatura e da cultura brasileiras". In: **Vertentes**. São João del Rei, nº13,1999, p. 128-138.

CORRÊA, José Celso Martinez (Grupo Oficina). "O rei da vela: Manifesto Oficina". In: **Arte em Revista**. São Paulo, nº 1, 1979, p. 62-63.

EULALIO, Alexandre. **A Aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: EDUSP; Fapesp, 2001.

FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da burguesia**. São Paulo: Polis, 1979.

_____. **Oswald de Andrade. Biografia**. São Paulo: Globo, 2007.

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / UFF, 1985.

_____. "Um caminho percorrido". In: TELES, Gilberto Mendoça et al. **Oswald plural**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

JACKSON, Kenneth David. **A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. "A metamorfose dos textos em *Serafim Ponte Grande*". In: **Travesia**. Florianópolis, nº 8-9, 1984, p. 9-19.

_____. "50 anos de Serafim: a recepcão crítica do romance". In: **Remate de males**. Campinas, nº 6, 1986, p. 27-35.

_____. "Novas receitas da cozinha canibal". In: **Nuevo Texto Crítico**. Stanford, nº 23-24, 2000, p. 273-280.

JÁUREGUI, Carlos A. **Canibalia**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.

MARTINS, Heitor. "Canibais europeus e antropófagos brasileiros". In: **Oswald de Andrade e outros**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 11-39.

_____. "Serafim Ponte Grande". In: **Oswald de Andrade e outros**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 41-57.

MARTINS, Wilson, **O modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1967.

MENDES, Murilo. "Tres poetas brasileños: Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Raul Bopp". In: **Revista de cultura brasileña**. Madrid, nº 36, 1973, p. 5-19.

NASCIMENTO, Evando. "A deconstrução "no Brasil": uma questão antropofágica?". In: DOS SANTOS, Alcides Cardoso, DURÃO, Fabio Akcelrud, DA SILVA Maria das Graças G. Villa. **Desconstruções e contextos nacionais**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 144-179.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. "Antropofagismo e surrealismo". In: **Remate de males**. Campinas, nº 6, 1986, p. 15-25.

_____. "Antropofagia ao alcance de todos". In: Oswald de Andrade. **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 1990, p. 5-39.

PIGNATARI, Décio. "Marco Zero de Andrade". In: **Contracomunicação.** São Paulo: Ateliê, 2004, p. 149-165.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Carnaval/Antropofagia/Parodia". In: **Obra Selecta.** Caracas: Ayacucho, 2003, p. 347-358.

ROSSETTI, Marta Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (Comp). **Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29. Documentação**. São Paulo: IEB, 1972.

SALGADO, Plínio, DEL PICCHIA, Menotti; ÉLIS, Alfredo; RICARDO, Cassiano, MOTA FILHO, Cândido. "Nhengaçu verde-amarillo (Manifiesto del verde-amarillismo o la Escuela del Anta)". In: SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos**. México: FCE, 2002a, p. 181-186.

_____. "La revolución del tapir (Por la unidad e independencia espiritual del Brasil)". In: SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos**. México: FCE, 2002b, p. 563-566.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. "Sobre plataformas e testamentos". In: Raul Antelo (Org). **Identidade e representação.** Florianópolis: UFSC, 1994, p. 19-33.

_____. "Oswald de Andrade. Elogio da tolerância racial". In: **Ora (direis) puxar conversa.** Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 133-145.

SCHWARTZ, Jorge (Com). **Brasil 1920-1950. De la antropofagia a Brasilia.** Valencia: IVAM, 2000.

_____. "Tupi or not tupi: o grito de guerra na literatura do Brasil moderno". In: **Anais do Seminário Internacional de Literatura.** Porto Alegre: PUCRS, 2001.

_____. **Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade.** Rosario: Beatriz Viterbo, 2002a.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das letras, 1992.

TELES, Gilberto Mendoça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 2002.

TOLLER GOMES, Heloisa. "A questão racial na gestação da Antropofagia oswaldiana". In: **Nuevo Texto Crítico.** Stanford, nº 23-24, 2000, p. 249-259.

Revista de antropofagia. São Paulo: Metal Leve, 1976.

2. Perú

ADORNO, Rolena. **Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial**. México: Siglo XXI, 1991.

ARGUEDAS, José María. "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú". In: **Mar del sur**. Lima, 3, nº 9, 1950, p. 66-72.

_____. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. México: Siglo XXI, 1989.

_____. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Madrid: Colección Archivos, 1996.

BENDEZÚ, Edmundo (Ed). **Literatura quechua**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

_____. **La otra literatura peruana**. México: FCE, 1986.

BOSSHARD, Marco Thomas. "Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata". In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, 73, nº 220, 2007, p. 515-539.

CALLO CUNO, Dante, **Dos revistas de la vanguardia regional del sur 1917-1930**. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 1988.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. **Castellano andino**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

CHURATA, Gamaliel. **El pez de oro**. La Paz: Canata, 1957.

_____. **Antología y valoración**. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971.

_____. "Conferencia dada por Gamaliel Churata en la Universidad Federico Villarreal". In: Godofredo Morote Gamboa, **Motivaciones del escritor**. Lima: Universidad Federico Villarreal, 1989.

_____. **Aspectos de la literatura indoamericana.** México: América Nuestra – Rumi Maki, 2008.

_____. **Gamaliel Churata en** La Semana Gráfica. México: América Nuestra – Rumi Maki, 2008.

CORNEJO POLAR, Antonio y CORNEJO POLAR, Jorge. **La literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX.** Lima: CELAP; Latinoamericana, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Sobre literatura y crítica latinoamericanas**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

_____, Un ensayo sobre "Los zorros" de Arguedas. In: ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Madrid: Colección Archivos. 1990. p. 296-306.

_____, "La 'invención' de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a partir de una relación textual entre el Inca y Palma". In: ZAVALA, Iris M. (Coord.). **Discursos sobre la 'invención' de América**. Amsterdan-Atlanta: Rodopi. 1992a. p. 139-156.

_____, "Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina. (Tres incidentes en la contienda entre oralidad y escritura)". In: **Nuevo Texto Crítico**. Stanford, V, nº 9-10, 1992b, p. 103-11.

_____, "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, LXIII, nº 180, 1997, p. 341-344.

_____. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.** Lima: CELAP; Latinoamericana, 2003.

FLORES GALINDO, Alberto. **Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes**. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

FLORES GALINDO, Alberto y BURGA. **Apogeo y crisis de la República Aristocrática**. In: **Obras completas II**. Lima: Fundación Andina / SUR, 1994.

GOLTE, Jürgen. **Cultura, racionalidad y migración andina**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2001.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. **Textos**. México: UNAM, 1982.

HUAMÁN, Miguel Ángel. **Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata**. Lima: Horizonte, 1994.

KRISTAL, Efraín. **Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú (1848-1930)**. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

LAUER, Mirko. **Andes imaginados: Discursos del indigenismo 2**. Cusco, Lima: Sur Casa de estudios del socialismo, 1997.

_____. "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927". In: PÖPPEL, Hurbert (Coord). **Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella: escritura y conflicto ético-social en América Latina (1492-1988)**. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

LÓPEZ LENCI, Yazmín. **El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú**. Lima: Horizonte, 1999.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Peruanicemos al Perú.** Lima: Amauta, 1970.

_____. "Prólogo". In: VALCÁRCEL, Luis E. **Tempestad en los Andes.** Lima: Universo, 1972, p. 9-15.

_____. **Textos Básicos.** México: FCE, 1995.

_____. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.** México: Era, 2002.

PANTIGOSO, Manuel. **El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata.** Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999.

PÖPPEL, Hubert (Coord). **Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia. Colombia. Ecuador. Perú.** Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.

RIVA-AGÜERO, José de la. "Introducción". In VEGA, Garcilaso de la. **Comentarios Reales.** México: Porrúa, 1984.

SANJINÉS, Javier. "Subalternity and the articulation of culture in the bolivian Andes". In: **Dispositio.** Ann Arbor, Michigan, 19, nº 46, 1994, p. 147-163.

TAMAYO HERRERA, José. **El pensamiento indigenista.** Lima: Mosca Azul, 1981.

UNRUH, Katherine Vickers. **The avant-garde in Peru: Literary aesthetics and cultural nationalism.** Austin: University of Texas, 1984.

_____. **Latin American vanguards: the art of contentious encounters.** Berkeley: University of California Press, 1995.

USANDIZAGA, Helena (Ed). **La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana.** Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

VALCÁRCEL, Luis E. **Tempestad en los Andes**. Lima: Universo, 1972.

VALLEJO, César. "Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero". In: SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.** México: FCE, 2002, p. 552-556.

VARGAS LLOSA, Mario. "El nacimiento del Perú". In: **Dominical**. Lima, 18 de mayo de 1986, p. 6-7.

VEGA, Inca Garcilaso de la. **Comentarios reales**. Madrid: Cátedra, 1996.

VILCHIS, Arturo. **Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante**. México: América Nuestra – Rumi Maki, 2008.

VICH, Cynthia, **Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka.** Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

WISE, David. "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)". In: **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, 49, nº 125, 1983, p. 89-100.

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

Boletín Titikaka (edición facsimilar). CALLO CUNO, Dante (Dir). Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

3. Bibliografía general

ADORNO, Rolena. "La ciudad letrada y los discursos coloniales". In: **Hispamérica.** College Park, Maryland, 16, nº 48, 1987, p. 3-24.

_____. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". In: **Revista de crítica literaria latinoamericana.** Lima, 14, nº 28, 1988, p. 55-68.

ADORNO, Theodor W, Max Horkheimer. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. **Notas de literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.** México: FCE, 2007.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.** Madrid: Alianza, 1999.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture.** Paris: Seuil, 1972.

BARTRA, Roger. **El salvaje en el espejo.** México: UNAM, 1992.

_____. **El salvaje artificial.** México: Era, 1997.

BENJAMIN, Walter, "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europea". In: **Documentos de Cultura. Documentos de barbárie. Escritos escolhidos.** São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **Ensayos escogidos.** México: Coyoacán, 2006.

BHABHA, Homi K. **El lugar de la cultura.** Buenos Aires: Manantial, 2002.

BORGES, Jorge Luis. "La poesía gauchesca". In: **Prosa completa.** Barcelona: Bruguera, 1980, p. 107-128.

BOSI, Alfredo. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". In: SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.** México: FCE, 2002.

_____. "A vanguarda enraizada: o marxismo vivo de Mariátegui". In: MORAES, Dênis de (Org). **Combates e utopias**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1987.

BURGOS, Fernando. "La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa". In: **Nuevo Texto Crítico**. Stanford, 2, nº 3, 1989, p. 157-169.

BUENO, Raúl. "La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana". In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.** Lima-Berkeley, 24, nº 48, 1998, p. 25-37.

CALINESCU, Matei. **Las cinco caras de la modernidad.** Madrid: Tecnos, 2003.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; Eduardo Mendieta. **Teorías sin disciplina.** México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Al margen de Europa.** Barcelona: Tusquets, 2008.

COLLAZOS, Óscar. **Los vanguardismos en América Latina.** Barcelona: Península, 1977.

CORRAL, Rose. "Notas sobre Oliverio Girondo en México". In: GIRONDO, Oliverio. **Obra Completa.** Madrid: Colección Archivos, 1999, p. 454-474.

DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.

DUBE, Saurabh (Coord). **Pasados poscoloniales.** México: El colegio de México, 1999.

DUSSEL, Enrique. **1942: El descubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad".** La Paz: Plural, 1994.

FERNÁNDEZ MORENO, César. **América Latina en su literatura.** México: Siglo XXI; UNESCO, 1998.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. **Todo Calibán.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.

FONTANA, Josep. **A Europa diante do epelho.** Bauru, SP: Edusc, 2005.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber.** México: Siglo XXI, 2002.

_____. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOSTER, Hal. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art". In: **October.** nº 34, 1985, p. 45-70.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas.** México: Grijalbo, 2003.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos vinte na América Latina.** São Carlos: EdUFSCar, 2006.

GIRONDO, Oliverio. **Obra Completa.** Madrid: Colección Archivos, 1999.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. **Mito y archivo.** México: FCE, 2000.

HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". In : **Poétique**, nº 36, 1978.

KLOR DE ALVA, Jorge. "Colonialism and postcolonialism as (Latin) American mirages". In: **Colonial Latin American Review.** New York, 1, nº 1-2, 1992, p. 3-23.

KRANIAUSKAS, John. "Hibridity in a transnational frame: Latin-americanist and Postcolonial perspectives on cultural studies". In: **Nepantla: views from south.** Durham, 1, nº 1, 2000, p. 111-137.

MAN, Paul de. **Visión y ceguera.** Río Piedras: Universidad de Puerto Rico: 1991.

MONTAIGNE, Michel de. ***Ensaios***. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos.** Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NATALI, Marcos. "José María Arguedas aquém da literatura". **Estudos avançados.** São Paulo, 19, nº 55, 2005.

_____. "Postcolonialism and Latin American Literature, 1850-2000", artículo cedido por el autor de próxima publicación.

NIEMEYER, Katharina. ***Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana***. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.

OLMOS, Ana Cecilia. "Políticas de lo primitivo: Mário de Andrade y José Lezama Lima". **Mimeo.**

OSORIO T., Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana,* 47 (114-115): 227-254, Pittsburgh, 1981.

_____. **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.** Caracas: Ayacucho, 1988.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral**. Caracas: La casa de Bello, 1992.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1998.

_____. **El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad**. México: FCE, 2000.

PRAKASH, Gyan. "Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial". In: RIVERA CUSICANQUI, Silvia, BARRAGÁN, Rossana. **Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad**. La Paz: ILDIS, 1993, p. 293-313.

PIZARRO, Ana (Org). **América Latina: Palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993-1995.

POGGIOLI, Renato. **Teoría del arte de vanguardia**. Madrid: Revista de occidente, 1964.

POMIAN, Kristof. "Periodização". En Ruggiero Romano (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 29. Tempo / Temporalidade. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

QUIJANO, Aníbal y WALLERSTEIN, Immanuel, "La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial". In: **Revista Internacional de Ciencias Sociales**. nº 134, 1992, p. 583-91.

QUIJANO, Aníbal. "Notas sobre a questão de identidade e de nação no Peru". In: **Revista de Estudos Avançados**. São Paulo, 6, nº 16, 1992, p. 73-80.

_____. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". In: **Dispositio/n**. 24, nº 51, 1999, p. 137-148.

_____. "O 'movimento indígena' e as questões pendentes na América Latina". In: **Política externa**. São Paulo, XII, nº 4, 2004, p. 77-97.

_____. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". In: LANDER, Edgardo (Comp). ***La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas americanas***. Buenos Aires: CLACSO, 2005a.

_____. "Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina". In: **Revista de Estudos Avançados**. São Paulo, 19, nº 55, 2005b , p. 9-32.

_____. "Don Quijote y los molinos de viento en América Latina". In: ***Ecuador Debate. Liderazgo político y democracia***. Quito, nº 73, 2008, p. 149-170.

RAMA, Ángel. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". In: **La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1982. p. 203-234.

_____.**Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 2004a.

_____. **La ciudad letrada**. Santiago de Chile: Tajamar, 2004b.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX**. México: FCE, 1989.

_____. **Paradojas de la letra**. Caracas: UASB, 1995.

RICHARD, Nelly. **Residuos y metáforas**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica. Las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

ROWE, William. **Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural**. Rosario: Beatriz Viterbo; Lima: Mosca azul, 1996.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Barcelona: Anagrama, 1996.

_____. **Orientalismo.** Lisboa: Cotovia, 2004.

SANJINÉS, Javier. "Subalternity within the "Mestizaje Ideal". Negotiating the "Lettered project" with the visual arts". In: **Nepantla: Views from south.** Durham, 1, nº 2, 2000, p. 323-345.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin.** Buenos Aires: FCE, 2000.

_____. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. "Lenguajes utópicos. "Nwestra ortografia bangwardista": tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte". In: PIZARRO, Ana (Org). **América Latina: Palavra, literatura e cultura.** São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993-1995, p. 31-55.

_____. **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.** México: FCE, 2002.

_____. **Xul/Brasil. Imaginários em diálogo.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

_____ (Comp). **Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo.** Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales.** Bogotá: FCE, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty."¿Puede hablar el subalterno?". In: **Revista Colombiana de Antropología.** Santafé de Bogotá, nº 39, 2003, p. 297-364.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SUBIRATS, Eduardo. **El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna.** Madrid: ANAYA & Mario Muchnik, 1994.

TAYLOR, Charles. "Two theories of modernity". In: **Public culture.** Durham, 11, nº 1, 1999, p. 153-174.

TODOROV, Tzvetan. **La conquista de América. El problema del otro.** México: Siglo XXI, 2005.

VERANI, Hugo J. **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica.** México: FCE, 1995.

_____. **Narrativa vanguardista hispanoamericana.** México: UNAM; Ediciones del Equilibrista, 1996.

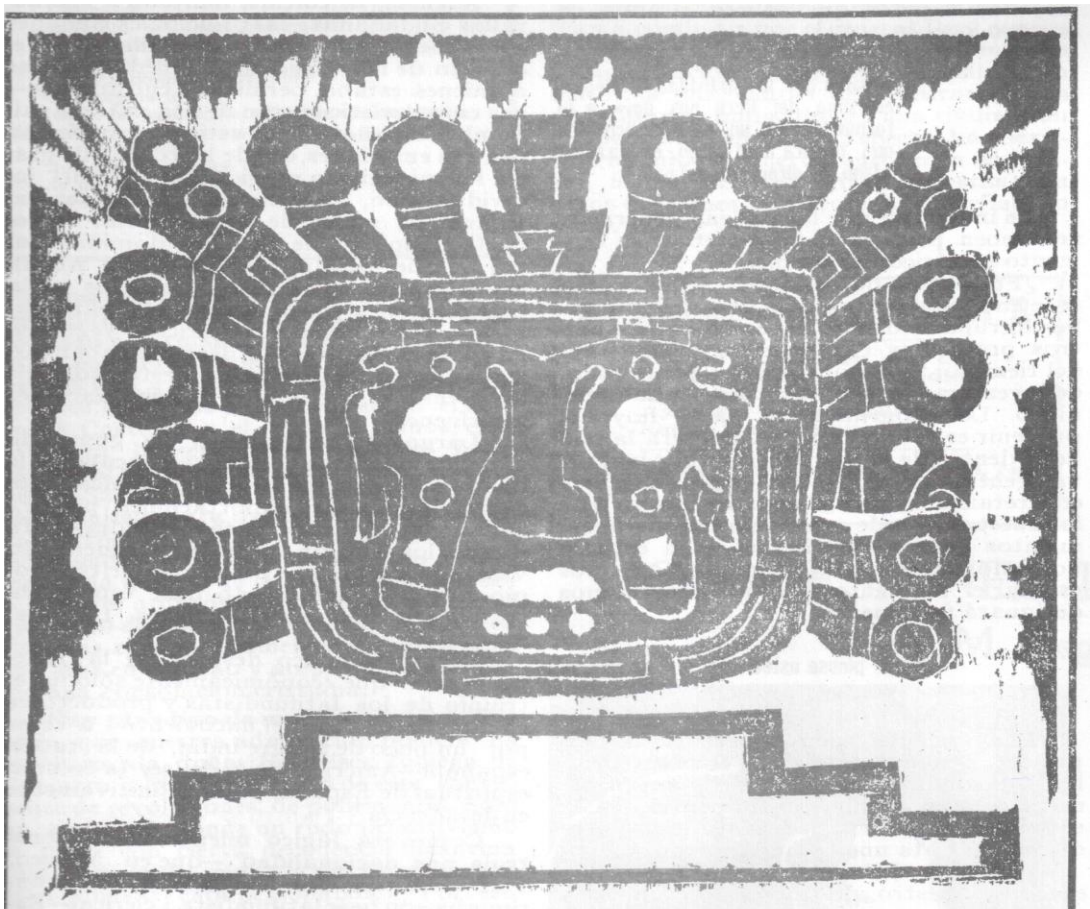
VIDELA DE RIVERO, Gloria. **Direcciones del vanguardismo hispanoamericano.** Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

_____. "La dirección criollista de la vanguardia", em Carlos García; Dieter Reichardt (Coord). **Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina. Urugay. Paraguay.** Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004, p. 217-231.

WALLERSTEIN, Immanuel. **Impensar las ciencias sociales. Límites de los paradigmas decimonónicos.** México: Siglo XXI, 1999.

_____. **Después del liberalismo.** México: Siglo XXI, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura.** Barcelona: Península, 1988.



BOLETIN TITIKAKA

CIENCIA ARTE LITERATURA POLEMICA

PUNO-PERU MENSUAL

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

ECONOMIA:

Suscrición anual, pago adelantado.....S. 1.00

Avisos á razón de cincuenta centavos pulgada, considerándose descuentos del 25 y 50 % en contratos de seis y doce meses.

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

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos immigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A edade de ouro annunciada pela America. A edade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oá Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechisados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Desenho de Tarsila 1928 – De um conjunto que figurará na sua proxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o associar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens physicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Grabado por María Clemencia

ENTRADA DE "MACUNAÍMA"

MARIO DE ANDRADE

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma heroi da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que a india tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

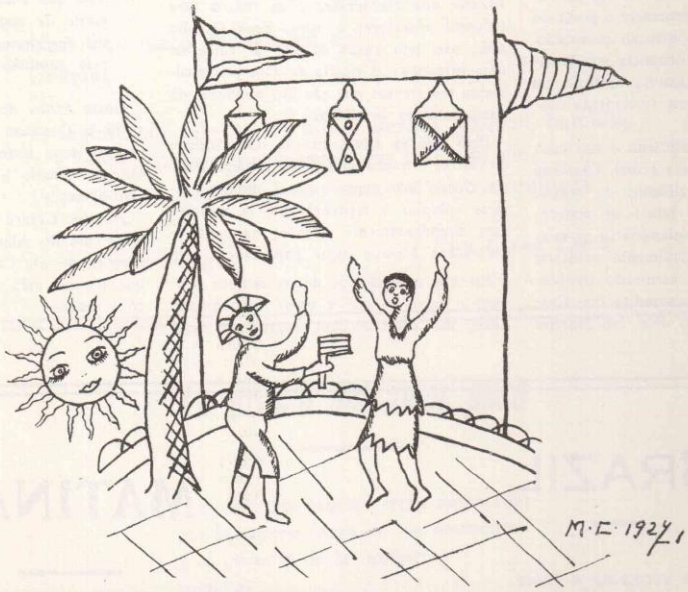
— Ai! que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca trepado no girau de paxiúba espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro Macunaíma dandava pra ganhar vintem. E tambem espertava quando a familia ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho e as mulheres soltavam gritos gosados por causa dos guaiamuns diz que habitando a aguadoce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murúa a poracê o torê a cucuicogue, todas essas dansas religiosas da tribu.

Quando era pra dormir trepava no macurú pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãi estava por debaixo do berço o heroi mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia falando palavras-feias imoralidades estrambolicas e dava patadas no ar.

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do heroi. As mulheres se riam, muito simpatisadas falando que "espinho que pinica, de pequeno já trez ponta" e numa pagelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que Macunaíma era muito inteligente.

Nem bem teve seis anos deram agua num chocalho pra êle e Macunaíma principiou falando como todos. E pediu prá mãi dormindo que a mãi principiasse o trabalho. Então pediu pra ela que largasse de tecer o paneiro de guarumã-membeca e levasse êle no mato passear. A mãi não quis porquê não podia largar o paneiro não. E pediu prá nora, companheira de Jiguê que levasse o menino. A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará.



Desenho de MARIA CLEMENCIA — (Buenos Aires)

Foi se aproximando ressabiada porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguem. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A agua parara pra inventar um ponteio de gôso nas folhas do javarí. O longe estava bonito com muitos biguás e biguatingas avoando na entrada do furo. A moça botou Macunaíma na praia porém êle principiou choramingando, que tinha muita formiga!...e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato. A moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas e trapoerabas da serrapilheira êle botou corpo num atimo e ficou um principe lindo. Andaram por lá muito.

Quando voltaram prá maloca a moça parecia muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Era que o heroi tinha brincado muito com ela... Nem bem deitou Macunaíma na rede Jiguê já chegava de pescar de puçá e a companheira não trabalhara nada. Jiguê enquisilou e depois de catar

cunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra ves e a noite ficou bem dificil de passar pra todos.

No outro dia Jiguê levantou cedo pra fazer armadilha e enxergando o menino tristinho falou:

— Bom-dia, coraçãozinho dos outros.

Porém Macunaíma fechou-se em copas carrancudo.

— Não quer falar comigo, é?

— Estou de mal.

— Por causa?

Então Macunaíma pediu fibra de curauá. Jiguê olhou pra êle com odio e mendou a companheira arranjar fio pro menino. A moça fez. Macunaíma agradeceu e foi pedir pro pai-de-terreiro que trançasse uma corda pra êle e assoprasse bem nela fumaça de petum.

Quando tudo estava pronto Macunaíma pediu prá mãi que deixasse o cachirí fermentando e levasse êle no mato passear. A velha não podia por causa do trabalho mas a companheira de Jiguê mui sonsa falou prá sogra que "estava ás ordens". E foi no mato com o piá nas costas.

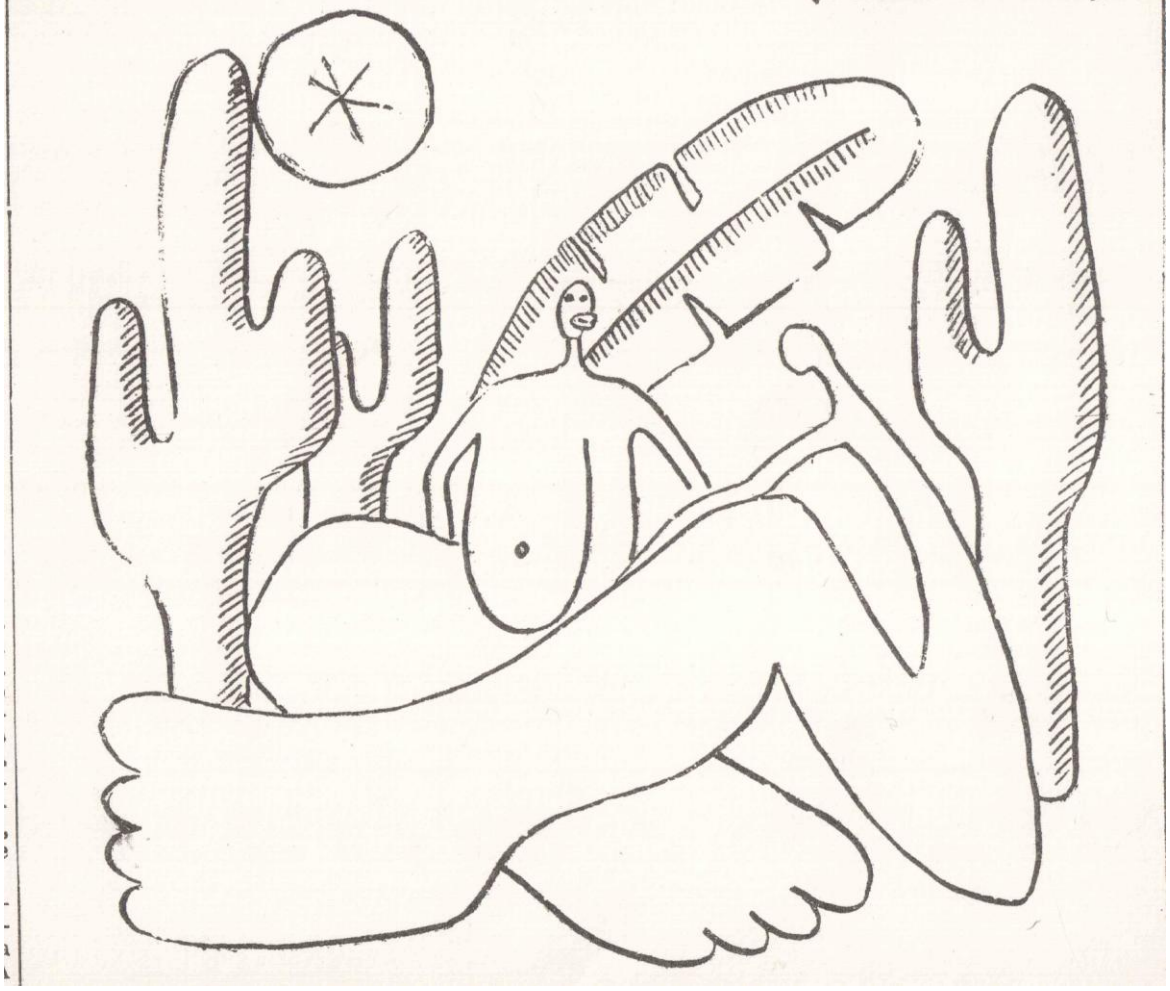
Quando o botou nos carurús e sororocas da serrapilheira o pequeno foi crescendo e viruo principe. Falou pra Sofará esperar um bocadinho que já voltava pra brincarem e foi no bebedouro da anta armar um laço. Nem bem voltaram do passeio, tardinha, Jiguê já chegava tambem de prender a armadilha no rasto da anta. A companheira não trabalhara nada. Jiguê ficou fulo e antes de catar os carrapatos bateu nela muito. Mas Sofará aguentou a coça com paciencia.

No outro dia a arraiada inda estava acabando de trepar nas árvores, Macunaíma acordou todos, fazendo um bué medonho, que fossem! que fossem no bebedouro buscar a bicha que êle caçara!... Porém ninguem não acreditou e todos principiaram o trabalho do dia.

Macunaíma ficou muito contrariado e pediu pra Sofará que desse uma chegada no bebedouro só pra ver. A moça fez e voltou falando pra todos que de fato estava no laço uma anta muito grande já morta. Toda a tribu foi buscar a bicha, matutando na inteligencia do curumim. Quando

revista de antropofagia

(Desenho de Tarsila).



S U R A M E R I C A

BOLETIN

editorial titikaka

PUNO agosto 1927

M A M A C U N A

x i l por diego kunurana

-55-

Dib. René Margariños Usher

CORTINA DE AGUA

La ciudad está desnuda
bañándose en la lluvia.
Le han salido colores de vergüenza
en todos los tejados.

Para que no la vea el horizonte
con su pupila hambrienta,
se ha hecho una salida de baño.

URUGUAY MARIO Ferreiro

Desenho de Cicero Dias

S U R A M E R I C A

BOLETIN

editorial titikaka

PUNO febrero 1928

SANDINO

XIL KUNURANA

¡ayer fué bolivar! hoy es sandino el hombre de niquinohomo genio de la violencia libertaria—bolivar nos salva de la metrópoli castiza —sandino desplaza la fuerza del espíritu contra la materia hecha fuerza—su resistencia es el símbolo de una nueva conciencia frente al gigante rubio ¡indoamérica contra cartago!

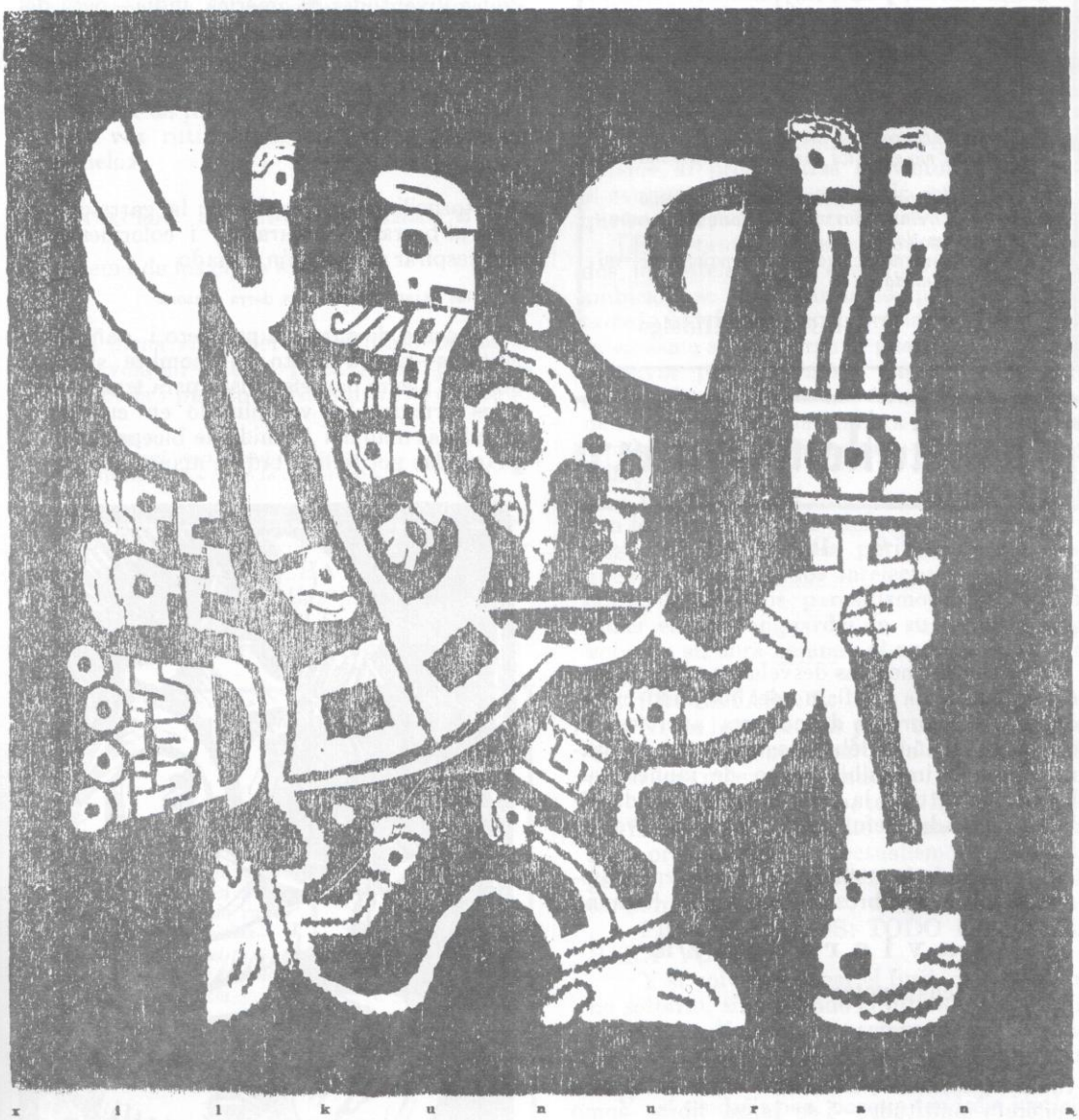
Desenho de ANTONIO GOMIDE — 1928

S U R A M E R I C A

BOLETIN

editorial titikaka

PUNO junio 1928



x i l k u n n u r a n a

hace dos años o más que propalamos la altitud y vigor expresivo de nuestras artes ancestrales—en varias oportunidades así mismo dimos tricromías de tipos de escultura directa o terracotas inkaikas y preinkaikas (estupendos muestrarios de un ápice estético a que hoy la humanidad retorna) y en no menos oportunidades aludimos a la circunstancia de nacer el vanguardismo andino de la presciencia del documento arqueológico vitalizado en el predominio del medio natural
hoy va un admirable dibujo tiawanaqu con cuya significación religiosa se cierra la elipse del valor filosófico de esta cultura—este dibujo forma parte del friso en la famosa puerta de kalassasaya—nos toca llamar la atención sobre su tipo de antropoformidad la dinámica de su composición y la simbología de sus atributos—el antropomorfismo es signo de ideas teogónicas su dinámica en cambio hace pensar en el anemódromos griego siendo en lo plástico un antecedente necesario a toda estética porvenirista hasta al cinematógrafo como sus símbolos lo son de inquietudes metafísicas—ch

José Carlos Mariátegui, fallecido en Lima el 16 de Abril de 1930