

**PROPUESTA PICTÓRICA DEL *BOLETÍN TITICACA*: LAS XILOGRAFÍAS
DE DIEGO KUNURANA / *BOLETIN TITIKAKA* AND DIEGO
KUNURANA'S WOODCUTS**

Christian Reynoso

Resumen

Firmadas con el seudónimo “Diego Kunurana”, Demetrio Peralta Miranda (Puno, 1910 – Lima, 1971), dio a conocer un conjunto de xilografías que aparecieron entre 1927 y 1930 en las páginas del *Boletín Titikaka*, la famosa publicación puneña de vanguardia indigenista. Son, hasta hoy, el primer registro documentado que existe de la obra de este artista. Por su parte, el *Boletín Titikaka*, dirigido por Gamaliel Churata, líder del Grupo Orkopata, planteó en sus páginas, a través de artículos y textos literarios, una postura ideológica orientada a establecer una estética propia del arte indoamericano. En ese sentido, a partir de un análisis del contenido gráfico del *Boletín Titikaka*, en el presente texto nos ocuparemos especialmente del conjunto de xilografías de Kunurana, para establecer las relaciones de correspondencia entre ambos y si estas pueden ser definidas como la expresión estética de dicha publicación.

Palabras clave

Vanguardia / indigenismo / Boletín Titikaka / Amauta / Diego Kunurana / Gamaliel Churata / Alejandro Peralta / Puno / Perú / Indoamérica / estética / xilografías.

Abstract

Between 1927 and 1930, Demetrio Peralta Miranda (Puno, 1910 – Lima, 1971),

under the pen name “Diego Kunurana,” published a series of woodcuts in the *Boletín Titikaka*, the famed Puno-based avant-garde *Indigenista* journal. The woodcuts remain the first recorded example of Kunurana’s work. Meanwhile, the *Boletín Titikaka*, headed by Gamaliel Churata, leader of the *Orkopata* Group, proposed an ideological position which aimed to establishing a defined aesthetic for Native American art through articles and literature essays. Thus, this article will address Kunurana’s woodcuts and attempt to establish a relationship between these and the graphical content of *Boletín Titikaka*, looking forward to analyze if the former could be defined as the aesthetic expression of the latter.

Keywords

Vanguard / *Indigenismo* / *Boletín Titikaka* / *Amauta* / Diego Kunurana / Gamaliel Churata / Alejandro Peralta / Puno / Peru / Native America / aesthetics / woodcuts.

El *Boletín Titikaka* publicado entre 1926 y 1930 en la ciudad de Puno, se convirtió rápidamente en la expresión más importante de la vanguardia indigenista en el Perú. Fue un órgano impulsor y difusor de las ideas vanguardistas en América Latina y planteó en sus páginas la propuesta ideológica de construir una estética indoamericana. El *Boletín Titikaka* tuvo 35 ediciones—o 34, en razón de que existen dos ediciones del número 25¹—y fue dirigido por Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Peralta Miranda (1897-1969) y su hermano Alejandro (1899-1973), quienes lideraron el Grupo Orkopata, integrado por diversos intelectuales y artistas puneños. Churata es además autor, entre otros libros, de *El pez de oro* (1957), libro inclasificable que expresa la génesis del indigenismo americano. Mientras que Alejandro Peralta es autor, entre otros poemarios, de *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934), hitos importantes de la vanguardia indigenista.² Cynthia Vich, en su esclarecedora investigación sobre el indigenismo y las vanguardias en el Perú, afirma que “no es arriesgado afirmar que

¹ Utilizaremos la numeración arábica para indicar el número de cada edición, esto en razón de que los boletines no fueron numerados sino hasta después de la edición de agosto de 1928 (la que sería la número 25). Hasta entonces el formato del *Boletín* fue de tamaño A4. Solo a partir de la edición que corresponde a diciembre de 1928, los boletines aparecen numerados siguiendo una nomenclatura de números romanos. Esta edición de diciembre de 1928 está numerada como la XXV. Desde entonces, el formato cambia a tamaño A3. Cabe mencionar, finalmente, que cada boletín está compuesto por cuatro páginas. Un análisis literario sobre ambos libros y su trascendencia en Luis Fernando Chueca, “Presentación: Alejandro Peralta y la vanguardia indigenista de los años veinte”, en Alejandro Peralta, *et. Al., Ande; El Kollao* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006).

² Ver un análisis literario sobre ambos libros y su trascendencia en Chueca (2006).

después de *Amauta*, el *Boletín* podría considerarse como la más importante revista indigenista peruana de su época”.³

Si bien hay diversos estudios sobre el contenido del *Boletín*,⁴ y los alcances que tuvo en su aspecto literario e ideológico, parece que poco se ha dicho sobre el componente gráfico y artístico de sus páginas, llámese ilustraciones, viñetas y fotografías, y cómo estas expresaron también una postura que dialogó con el componente ideológico escrito del boletín. Entre sus artistas sobresale Diego Kunurana (seudónimo de Demetrio Peralta, el menor de los hermanos Arturo y Alejandro) por el mayor número de xilografías que aporta al *Boletín*. ¿Es posible hacer una lectura de su trabajo artístico como la propuesta pictórica del *Boletín*? En el presente ensayo,⁵ intentaremos responder a esta pregunta acercándonos, en primera instancia, a un estudio sobre el contenido gráfico del *Boletín* y luego, a un análisis de las xilografías de Diego Kunurana.

Propuesta pictórica del *Boletín Titikaka*

Son 38 ilustraciones—37 firmadas y 1 sin autor— y 4 las fotografías las que aparecen en los números del *Boletín*. Entre los artistas que las firman encontramos a Diego Kunurana que registra 17 xilografías. Le sigue Joaquín Chávez (5), Renée Magariños Usher (4), Florentino Sosa (3), María Clemencia (2), Morales Cuentas (2), Camilo Blas (1), Antonia Gutiérrez (1), Lazarte (1) y Pacho Mamani (1).

A excepción de Kunurana y Blas, poco se sabe del resto de artistas. Camilo Blas, seudónimo de José Sánchez Urteaga (1903-1985), fue un pintor indigenista y costumbrista, discípulo de José Sabogal. Está considerado hoy en día como uno de los más importantes pintores indigenistas peruanos. Por su parte, Joaquín Chávez, Florentino Sosa y Manuel Morales Cuentas, entonces jóvenes artistas puneños, se hicieron conocidos posteriormente al formar parte del “Círculo Pictórico Laykakota” (1933-1940), que agrupó a un conjunto de artistas que desarrollaron un trabajo

³ Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000), 14.

⁴ Véase en especial David Wise, “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno. 1926-1930)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20 (1984), 89-100; Vich, *Indigenismo de vanguardia*; Juan Zevallos Aguilar, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka* (Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Banco Central de Reserva del Perú 2002).

⁵ Una versión preliminar ha sido publicada en revista *Campo Letrado*, n° 5. Lima, 2015.

pictórico indigenista enfocado en el paisaje del altiplano, fundamental, entonces, para el impulso de la plástica en Puno.⁶ Actualmente, algunos cuadros de Sosa y de Chávez pueden verse en el Museo Carlos Dreyer de la ciudad de Puno.

Renée Magariños Usher fue un artista e ilustrador uruguayo, relativamente conocido en la época, que ilustró diversas publicaciones literarias de su país; María Clemencia fue una poeta e ilustradora argentina. Su nombre completo fue María Clemencia López Pombo. En un inicio escribió poesía y luego se dedicó al grabado y a la ilustración. Colaboró como viñetista en las revistas argentinas *Proa* y *Áurea*; en las brasileras *Revista de Antropofagia* y *Verde*; y en las peruanas *Boletín Titikaka* y *Amauta*. De Antonia Gutiérrez, Lazarte y Pacho Mamani, no hemos obtenido información ni encontrado mayor registro de su obra, aparte de la que aparece en el *Boletín*. Es probable que fueran artistas circunstanciales que colaboraron con el boletín por encargo.

Las ilustraciones del *Boletín* muestran escenas de la vida campesina, paisajes rurales andinos, retratos y caricaturas de personajes literarios, retratos de hombres y mujeres de los Andes, símbolos iconográficos, ídolos, un par de estampas religiosas y otra de motivos urbanos. Hay también una serie de viñetas que acompañan algunos textos y los recuadros de los poemas, aunque las gráficas de los títulos y secciones no siempre guardaron el mismo estilo.⁷

Si bien el *Boletín* tuvo algunas secciones definidas —que no siempre se mantuvieron de número a número o, en todo caso, cambiaron de nombre—, da la impresión de que no había un plan definido en cuanto al componente gráfico. Por ejemplo, en algunos boletines no se incluyó ninguna ilustración y en los que sí, estas no siempre tuvieron relación con los textos y poemas. En otros casos, la ilustración expresaba una posición estética y política como los dibujos de Morales Cuentas titulados *Escultura preinkaica* en el boletín de Mayo, 1927 (n° 10) y *Huachaskan, terracota preinkaika* en el boletín de Julio, 1927 (n° 12), o el dibujo *Tiawanaqu* [sic] de

⁶ Véase más sobre el “Círculo Pictórico Laykakota” en Christian Reynoso, *El último Laykakota. Biografía del pintor Francisco Montoya Riquelme* (Lima. Lago Sagrado Editores, 2008).

⁷ A lo largo de las páginas se puede observar también una serie de avisos comerciales que anuncian próximas publicaciones de libros y revistas, o que ya han sido publicados. Asimismo anuncios sobre la suscripción del boletín y otros más de asuntos particulares como el del profesor Julián Palacios R. que ofrece la enseñanza del quechua y aymara y el servicio de traducciones, u otro de la Farmacia Ávila que destaca “prontitud y esmero en la preparación de recetas”.

Kunurana en el boletín de Junio 1928 (n° 23), que representan el arte indoamericano que propugnaba el *Boletín*. Churata nos dice en el texto que acompaña a esta última ilustración que el vanguardismo andino ha de nacer “de la presciencia del documento arqueológico vitalizado en el predominio del medio natural”. Desde luego, estas ilustraciones son un ejemplo de ello.

La primera ilustración del *Boletín* aparece en la edición de Diciembre, 1926 (n° 5). Se trata de la xilografía *El ídolo* hecha por Pacho Mamani. Un diocesillo de aspecto terrorífico y acaso ritual ataviado de un collar y con una especie de chullo sobre la cabeza. La segunda ilustración a cargo de Camilo Blas titula *Paisaje andino*, de un tono más indigenista, nos muestra una escena de la vida campesina, la mujer de pollera, el burro pastando, las plantas y árboles, la casa con tejas, el puente que conduce a una iglesia, el cerro tutelar hacia el fondo y el cielo cargado a punto de desatar una tormenta. Esta xilografía aparece en la edición de Abril, 1927 (n° 9), es decir, cuatro números después de la edición en la que se registra la primera ilustración. Esto demuestra que, inicialmente, no hubo preocupación por desarrollar el componente gráfico en el boletín. De igual forma, es recién en la edición de Mayo, 1927 (n° 10) que por primera vez la portada del *Boletín* muestra una xilografía a toda página. Se trata del dibujo de una escultura preinca que lleva el título de *Arte indoamericano*, a cargo de Morales Cuentas. Otros siete boletines tendrán en adelante esta característica. Diego Kunurana firma la portada de la edición de Agosto, 1927 (n° 13) con la xilografía *Mamacuna*, siendo esta la primera colaboración que hace para el *Boletín* y el primer registro que se tiene de su obra, como veremos más adelante.

En el *Boletín* de Noviembre, 1927 (n° 16), aparece un aviso titulado *Poesía y Pintura Andinas*, donde se da a conocer la intención de imprimir dos libros de “importancia incuestionable”. Se trata de un “álbum de pintura andinista y una antología de poemas de igual carácter”, que se publicarían en formato silabario, es decir, el formato del poemario *Ande* de Alejandro Peralta, que había aparecido el año anterior, 1926. El aviso concluye con la esperanza de contar “con el apoyo de los artistas andinos” y que, más adelante, se dará más detalles.

En el número XXVIII (Marzo, 1929) se lee una convocatoria a la “Primera Exposición de Pintura TITIKAKA” a efectuarse en el invierno del mismo año. La redacción se impone “la tarea de coordinar la producción artística de la meseta

[del] titikaka”,⁸ para lo que organizará “una exposición pictórica que demuestre el grado de superación a que han llegado los artistas de la hoya del lago”. Se resalta la importancia de esta convocatoria porque “seguramente, es la primera vez que se hará [una] exposición de este [sic] especie respondiendo a un principio de unidad”. Por último, se informa que oportunamente se comunicará sobre las bases de la exposición y los premios. La convocatoria está acompañada por una ilustración de Joaquín Chávez, titulada *El balseiro*.

Ignoramos en ambos casos si se llegó a concretar la edición de los dos libros mencionados en el primer aviso y si se hizo la referida exposición. En todo caso, por ahora no se tiene ningún registro. Tampoco en los números posteriores del *Boletín* volvió a aparecer noticia alguna al respecto, tal como prometían. No obstante, es evidente la preocupación de quienes dirigían el boletín de fomentar un circuito de exposición y difusión del arte andino, a través de una publicación impresa o una exposición que, además, respondiera por “primera vez” a un “principio de unidad”. Por supuesto, esto tenía que ver con el proyecto de articular desde las páginas del *Boletín* una estética que expresara el sentir, la forma, el color, el paisaje de Indoamérica.

Estética indoamericana

Los fundamentos de esta estética pueden rastrearse en el artículo “Indoamericanismo estético” de Antero Peralta Vásquez, en el *Boletín* de Setiembre, 1927 (n° 14). Este escritor arequipeño, que era un colaborador cercano del *Boletín*, desarrolla la idea de que, en efecto, Indoamérica “ensaya una estética de bronce”, en tanto que, “el color, la forma, el sonido i la palabra toman el sabor duro de la conciencia autóctona”, expresada en un nuevo sujeto, el “neo indio” que será el resultado de la fusión de las razas de Indoamérica. Añade que, frente a las corrientes europeas como por ejemplo el expresionismo, simbolismo, superrealismo, la sensibilidad indoamericana y sus artistas deben lograr:

⁸ Es común encontrar en los textos del *Boletín* algunos nombres propios en minúscula, en especial en aquellos firmados por Churata. Esto sería una característica peculiar de la estética indoamericana a partir del uso del lenguaje.

[...] la novedad del motivo concepcional [...] pegando el oído a nuestra megalítica, consubstanciándose con la sicología de nuestras montañas soberbias, viviendo el mundo de las categorías de nuestras pasadas civilizaciones, comprendiendo el lenguaje del Inti, de la Killa, del Pachakamak [...] porque la submersión en el pasado colectivo e individual i la penetración con el alma de la naturaleza dan la materia prima de la creación artística.⁹

Es decir, una estética que tendrá su génesis en el diálogo con el pasado y la naturaleza, para poder articular una forma de creación que fomente aquel vanguardismo andino que propugnaba Churata.

A esta visión se suma el artículo del poeta Esteban Pavletich (1906-1981), entonces exiliado en México, “Hacia nuestra propia estética”, publicado en tres partes entre setiembre y noviembre de 1927, (boletines 14, 15 y 16). Propone 1926 como el año que ha de ser el punto de partida para la negación del arte latinoamericano implantado en América como “consecuencia de la imposición brutal de un sistema económico, de instituciones, de religión, idioma—españoles—”, que liquidó el arte y la cultura vernácula. Esta resistencia y/o negación, en su opinión, abre camino a dos tendencias: Primero, la que encuentra en el poemario *Ande* de Alejandro Peralta, publicado en 1926, que levanta la “barricada estética [...] con qué resistir victoriosamente a la absorción yanqui”. La segunda se sustenta en la poesía de Serafín del Mar, seudónimo de Reynaldo Bolaños (1901-1980), quien en 1926 publicó *Los espejos envenenados*, donde se lleva al plano estético la lucha que los pueblos amenazados por la esclavitud libran en términos económicos y políticos.

Si estos eran los cimientos para la construcción de una estética Indoamericana, la propuesta estética planteada en el *Boletín* se enfrentaba también a la forma cómo se concebía la creación artística en Europa. Esto se ilustra en otros artículos referidos a la plástica, por ejemplo, “La nueva pintura de México, testimonio de cultura indoamericana”, escrito por Martí Casanovas, en el número XXVI (Enero, 1929) donde se hace una feroz crítica a las modalidades artísticas europeas del 1900, que han “enfocado solo uno o algunos aspectos de los muchos que encierra el hecho artístico, sin abarcar y comprender su totalidad emocional”. En ese sentido este “arte decadente, fruto de una cultura decadente”, se enfrenta con la nueva pintura mexicana,

⁹ *Boletín Titikaka* 14, 2.

la verdadera, que encuentra su germen en la pintura revolucionaria, aquella “salida del pueblo, hecha por el pueblo”. Es así como esta pintura “indomexicana [...] producen valores artísticos eternos, por lo que tienen de profundamente humanos”.

Es de suponer que quienes integraban la redacción del *Boletín* compartían estas ideas y aspiraban también a un arte indoamericano o quizá indoperuano. Así, es posible que el deseo de organizar la “Primera Exposición de Pintura TITIKAKA”, anunciada en febrero de 1929, un mes después de la publicación del mencionado artículo, tuviera esta aspiración y fondo estético-político.

En el número XXVII (Febrero, 1927) se reproduce un artículo de Víctor M. Huaco, titulado “La exposición de Manuel Alzamora y su arte vernáculo-plebeyo”.¹⁰ Así como Casanovas nos habla del arte que sale del pueblo, Huaco incide en la propuesta popular y revolucionaria de Alzamora, ya que “con él termina el arte de la decadencia y comienza el Arte de la Revolución”, porque el artista ha descendido “a los bajos fondos populares, a los estratos sociales inferiores, para extraer los motivos inspiradores de sus cuadros”. Espacios de donde emerge el “cholo rural, no urbano” como un “producto étnico americano”, vital y realista.

Las fotografías del *Boletín Titikaka*

Como se mencionó, en el *Boletín* aparecieron cuatro fotografías. La primera aparece en la edición de Setiembre, 1927 (n° 14), y nos muestra al abogado J. Enrique Gallegos que asume la defensa de la Editorial Titikaka (la que hacía posible la publicación del *Boletín*) en un litigio con el señor José Herrera, dueño de la tipografía “Comercial” que pretende adueñarse de los derechos del poemario *Ande* de Alejandro Peralta. La fotografía acompaña una nota en la que Churata cuenta detalles del problema judicial.

La segunda y tercera fotografías aparecen en el número XXVII (Febrero, 1929). Una nos muestra a Guillermo Guevara, director de la revista *La Sierra*, que

¹⁰ Alzamora fue un artista autodidacta nacido en Cusco en 1900, pero arequipeñizado por su larga residencia en la ciudad blanca. Realizó una obra de temática social que expone las costumbres populares y criollas donde conjuga el humor trágico y lo grotesco. La historiadora de arte y nieta del artista, Rosemary Zenker, ha organizado dos exposiciones en Lima, en 2012 y 2013, con el propósito de revalorar la obra de Alzamora. Cuadros del artista pueden verse en: <http://atellieralzamora.blogspot.com/>

según destaca el recuadro que le dedican, ha visitado Puno en diciembre de 1928, en compañía del guitarrista abanquino Las Casas, para participar en una velada de arte autóctono. En esta actividad Guevara dio un “fogoso discurso de admonición llamando a las juventudes andinas a la gran lucha por la reivindicación de los ideales culturales del ande”. También se indica que la revista *La sierra* “lucha desde la Capital de la República por imponer el sello andino en el carácter de la nacionalidad”. Mientras que la otra fotografía nos muestra, tal como indica la referencia, al poeta, médico y aviador chileno, Juan Marín, autor del poema *Looping*, que es incluido en el boletín. Marín viste un traje de aviador y está parado al lado de la hélice de una avioneta. El poema hace referencia a un circuito de vuelo sobre los cinco mil metros de altura.

Finalmente, la cuarta fotografía aparece en la edición XXXII (Julio, 1929), y muestra al poeta mexicano Esteban Pavletich quien, además, firma el artículo “Una nueva concepción del Estado”, a partir de una interpretación que hiciera Víctor Raúl Haya de la Torre sobre el Estado. En la referencia se lee: “Esteban Pavletich vistiendo el traje que ilustró el apostólico Emiliano Zapata”.

Xilografías de Diego Kunurana

Diego Kunurana fue el seudónimo de Demetrio Peralta Miranda (Puno, 1910 – Lima, 1971). Kunurana es el nevado más alto de la provincia de Melgar, al norte de Puno. El primer registro documentado que existe de su obra pictórica está dado por el conjunto de xilografías que aparecieron entre 1927 y 1930 en las páginas del *Boletín Titikaka*. Su obra se extiende, en un segundo momento, a la realización de una historieta titulada *Pedrito, el indiecito estudiante*,¹¹ que se publicó por entregas en 15 números de la revista *Palomilla*, entre abril y noviembre de 1940. *Palomilla* está considerada como la revista que marcó la época de oro de la historieta en el Perú. Se publicó entre 1940 y 1942 y está considerada “como la primera revista peruana íntegramente dedicada a la historieta”.¹²

¹¹ Ver un estudio detallado en Reynoso, “La historieta encontrada de Demetrio Peralta (Diego Kunurana): ‘Pedrito, el indiecito estudiante’ (1940)”, *Diario Los Andes*, 1 de diciembre, 2013 (Puno) y “La historieta encontrada de Demetrio Peralta (Diego Kunurana): ‘Pedrito, el indiecito estudiante’ (1940)”, *Campo Letrado* 4 (2014), 44-50.

¹² En Catálogo de “La historieta peruana, los primeros 80 años: 1887-1967”. Muestra presentada en la galería ICPNA, San Miguel, mayo-julio 2003. Curaduría: Carla Sagástegui. Para mayor información sobre la historieta

Un tercer registro de su obra está dado por el centenar de cuadros al óleo que pintó entre 1947 y 1962, en Lima. Para entonces dejó el seudónimo “Diego Kunurana” y firmó sus obras sencillamente como “Peralta”. Se trata de una pintura diversa entre bodegones, paisajes, personajes fantásticos, retratos y escenas urbanas que marcan una clara diferencia a comparación de sus primeros trabajos de corte indigenista. Este conjunto de cuadros fueron salvados de perderse gracias al interés de su sobrino nieto Pedro Pineda, que los recuperó y dio a conocer en el año 2006.¹³

Un cuarto registro de su obra está determinado por el trabajo que desarrolló como artista y pintor principal de los Talleres de Cerámica Artística Iturry, fundado en 1925 en Lima. Kunurana trabajó allí aproximadamente entre 1944 y 1969 y estuvo a cargo del diseño de estampas religiosas, cuadros costumbristas—en especial de la sierra—, y murales con diseños varios, en los que mostró su pleno dominio de los colores en la modalidad del cerámico. Hay, hoy en día, algunos lugares en Lima donde pueden verse sus murales. Es todo cuanto se conoce hasta ahora de su trabajo artístico.

Si bien se tenía conocimiento de su obra, poco se sabía de ella o se la consideraba perdida; por eso, es justo ponerla en valor. Esto además permite ubicar a Kunurana como uno de los precursores de la pintura en Puno en el siglo XX, después de Enrique Masías Portugal que fue el primer artista que pintó el paisaje del altiplano, por lo que hoy es considerado como el padre de la pintura puneña,¹⁴ ya que “en el siglo XIX prácticamente no existieron expresiones pictóricas en Puno, o las que hubieron se perdieron sin dejar huella”.¹⁵

Kunurana y el *Boletín Titikaka*

Son 17 las ilustraciones que Kunurana hizo para el *Boletín Titikaka*. (Cuadro 1). Se trata de xilografías de motivos andinos (8); retratos (5); símbolos iconográficos (2); carácter urbano (1); y una (1), que no encaja en alguno de los grupos señalados.

peruana ver Mario Lucioni: “La historieta peruana”, *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta* 2: 8 (2002).

¹³ Pedro Pineda Aragón, “El orkopata desconocido: Diego Kunurana”, *Pez de Oro* 13 (2006), 3-5.

¹⁴ Un estudio sobre los momentos y evolución de la pintura puneña puede verse en Reynoso (2013) y (2015).

¹⁵ José Tamayo Herrera, *Historia social e indigenismo en el altiplano* (Lima, Ediciones Treintatrés, 1982), 345.

Se trata de una mano haciendo puño, y aparece en el último boletín, dedicado a José Carlos Mariátegui. De todas estas ilustraciones, cuatro son motivo de portada. También es posible atribuir a Kunurana la ilustración sin firma que aparece en el número XXVI (Enero, 1929), y que acompaña una publicidad de suscripción del boletín. Esto en razón de la similitud del trazo que hay en dicha ilustración y del que el artista muestra en sus iconografías.

Estas xilografías fueron hechas entre 1927 y 1930, cuando Demetrio tenía entre 17 y 20 años. Es de suponer que la cercanía familiar con sus hermanos mayores Arturo y Alejandro—quienes tomaban las decisiones en el *Boletín*—, favoreció la publicación de sus ilustraciones en mayor número a comparación del resto de artistas que, en algunos casos, apenas alcanzan a una.

Entre las ilustraciones de motivos andinos se encuentra la que vendría a ser la primera xilografía de Diego Kunurana en el *Boletín*, y que, además, es el primer registro que se tiene de su obra, lo que le da un valor particular. Se trata de *Mamacuna*, xilografía que aparece en la portada de la edición de Agosto, 1927. (n° 13). Es además la tercera portada del *Boletín* que muestra una ilustración en toda su página. Las dos anteriores, en los números 10 y 12, están firmadas por Morales Cuentas.

Mamacuna es una potente xilografía que muestra a una mujer sentada sosteniendo entre sus manos y piernas a su hijo recién nacido envuelto con una manta. La mujer tiene los brazos fuertes, diríase musculosos, y sus manos unos dedos grandes y grotescos, de nudillos remarcados. La ilustración transmite la sensación de una fiera ternura, como si en el ambiente hubiera una amenaza que acecha a la mujer y que, por eso, necesita proteger a su niño. El sombrero y el largo velo que le cubre la espalda como si fuera un mantón nos remite a una mujer de la península de Capachica o quizá de las islas de Amantani o Taquile. Ella y su hijo sobresalen delante de un inconfundible paisaje que no es sino el lago Titicaca con su característica balsa de totora y vela, arbustos, totoras y cerros en el horizonte. Completa la xilografía un cielo plagado de rayas horizontales como si se quisiera crear el efecto de un viento borrascoso. Es posible que la xilografía esté inspirada en el artículo “Elogio a la madre soltera” del chileno Humberto Díaz Casanueva que aparece en el mismo número y que resalta el esfuerzo de la mujer cuando se convierte en madre, cuando

el hombre “cazador de ciega acechanza” la acorralla para “gastar su sed y dejarla”, aunque la mujer lucha infatigable y “persiste en su trance de madre”.¹⁶

Este es el punto de partida de la obra pictórica de Demetrio Peralta. Algunos de estos elementos aparecen en su trabajo posterior, especialmente los rasgos grotescos de sus personajes y las manos grandes, que pueden verse en varios de sus óleos del año 1952.

La segunda xilografía de motivo andino titula *El ayllu* y ocupa la portada del *Boletín* de Setiembre, 1927 (n° 14) Esta vez es un paisaje rural que nos remite a un lugar anónimo del vasto altiplano. El paisaje luce un tanto desolado y sin la fuerza de *Mamacuna*, por la presencia de espacios en blanco que crean el efecto de estar frente a una pampa. En ella encontramos casas desperdigadas con techos de paja, árboles y el cerco de piedras del corral. Unas mujeres de pollera y con atado a la espalda—donde cargan a sus niños— caminan en dirección hacia las casas. El cielo está poblado de una nube negra como si estuviera a punto de caer una tormenta.

La madera titulada *El ángel, el kirkincho y la estrella*, en la edición XXIX (Abril, 1929), es otra ilustración de motivo andino. Resaltan en ella tres elementos claramente definidos sin que haya una relación aparente. En primer plano, la imagen de un niño de rostro grave, con la mirada fija y ataviado de un poncho y un chullo grande que termina en punta. Adelante de él aparece la parte de la boca y caja de un *kirkincho*—charango—, y, finalmente, como si se tratara de coronar la ilustración aparece una estrella suspendida en el cielo oscuro que ilumina al niño—el ángel—y al instrumento musical. Es posible que la ilustración esté inspirada en los poemas de Manuel de Castro, Julio Verdie y Humberto Zairilli que aparecen en la misma página del boletín; versos que cantan a la música, la primera estrella de la tarde, las tinieblas, las nocturnas auroras de la luna, la tristeza, la alegría, la infancia, el niño y el poeta.

En la edición XXX (Mayo, 1929), tenemos otra xilografía, sin título, hecha por Kunurana. Nos muestra la quietud de un paisaje en una noche andina. En primer plano, al costado izquierdo, un árbol de tronco y ramas gruesas, y una gran copa que marca la distancia con la profundidad del paisaje: unos cerros y casas

¹⁶ *Boletín Titikaka* 13, 2.

a sus faldas. El conjunto se complementa con el campo y el cielo de la noche. Es posible que la ilustración esté relacionada con el artículo “La sierra” de Luis Alberto Sánchez, que aparece en la misma página del boletín, donde se resalta las bondades naturales y geográficas de la sierra y la forma de vivir en este espacio, en este paisaje, “substancialmente distinto” de la costa.

La pashña es otra de las xilografías de motivo andino. Aparece en el *Boletín* XXVI (Enero, 1929) y es el rostro de una mujer india de facciones duras y con una trenza que le cae por el lado izquierdo. Su mirada es fuerte pero también denota tristeza, como si en ella se conjugara el odio y la esperanza. El dibujo encabeza un artículo de Jorge Basadre titulado “El mito de La Perricholi”, y quizá sirve de contraposición a la imagen de esta mujer que es objeto de crítica por parte del historiador.

Las otras xilografías de Kunurana con motivo andino nos muestran los rostros de hombres pueblerinos y hombres del campo. Uno de ellos, sin título, aparece en la edición XXXI (Junio, 1929); y los otros dos en la edición XXXII (Julio, 1929), titulados *Retrato* y *Tipo de sunka*. No hemos encontrado relación directa entre estas ilustraciones y los textos de ambos boletines, pero es posible que *Tipo de sunka* represente la imagen del indio del que Luis E. Valcárcel habla en “Sobre peruanidad”, texto que aparece debajo de la ilustración.

En esta última xilografía y en la que no lleva título, Kunurana echa mano de sombras y destellos para configurar los rostros y los sombreros que ambos hombres llevan puestos en la cabeza. Si en el primero nos revela a un hombre sosegado, calmo, más amable; en el segundo, estamos ante un hombre de rostro pétreo, con facciones duras, que expresa ira en su semblante. Mientras que *Retrato*, nos muestra a un hombre más urbano, quizá un campesino que vive en la ciudad. No lleva sombrero, está correctamente peinado e incluso viste un saco y una cafarena, aunque su semblante no deja de ser áspero, con una mirada impasible. Quizá se trate de un *Kkara Wajjtas*, aquellos hombres “que vienen a la sierra a hacer algo por la vida respaldados con un nombramiento de autoridad” y cometen una serie de abusos por estar “envarados”; como se afirma en el artículo “La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu”, firmado por Julián Palacios, que aparece en el mismo boletín.

En cuanto a los retratos hechos por Kunurana, el primero aparece en el volumen de Octubre 1927 (n° 15) y está dedicado a Ricardo Güiraldes (1886-1927),

escritor y poeta argentino que acababa de fallecer en París. Churata en la nota de homenaje que escribe destaca su novela *Don Segundo Sombra* (1926) y lo califica como “uno de los primeros escritores de la vanguardia indoamericana”.

El siguiente retrato aparece en el *Boletín* de Noviembre, 1927 (n° 16) y es el perfil de Augusto Aguirre Morales (1888-1957), narrador, poeta y periodista arequipeño, integrante del movimiento Colónida y autor de la novela histórica *El pueblo del Sol* (1924) que, como indica la reseña escrita por Churata, acababa de ser publicada en Lima. Se trata posiblemente de una segunda edición. Churata exalta a Aguirre “por haber realizado la gigante empresa de reconstruir con espíritu la silueta del TAWANTINSUYO”.

El tercer retrato, en el *Boletín* de Enero, 1928 (n° 18), está dedicado al historiador Luis E. Valcárcel (1891-1987) y acompaña un extenso artículo de Churata a propósito de la aparición de *Tempestad en los Andes* (1927), al que considera un libro “indianista” llamado a “injerterse en la conciencia del pueblo”. Reclama, asimismo, la necesidad de que sea traducido al quechua.

El cuarto retrato aparece como portada de la edición de Febrero, 1928 (n° 19) dedicado al líder revolucionario nicaragüense Augusto César Sandino (1895-1934), que luchó contra la ocupación militar estadounidense en su país. La xilografía lleva una leyenda en la que se le compara con Bolívar y se le considera el símbolo de “una nueva conciencia frente al gigante rubio” y la “fuerza del espíritu contra la materia hecha fuerza”.

El quinto retrato aparece en el número XXXIV, que está fechado en 1930. Nos muestra a José Carlos Mariátegui de perfil, con saco y corbata, rodeado de un fondo de gruesas líneas laberínticas. Es una versión inspirada en la célebre fotografía que hizo el pintor argentino José Malanca a Mariátegui en 1928. La xilografía forma parte del contenido que, íntegro, está dedicado a homenajear al amauta tras su fallecimiento en abril del mismo año. Aparecen también otros dos retratos de Mariátegui hechos por Florentino Sosa y Joaquín Chávez. Se muestra, asimismo, la transcripción del telegrama que la redacción del boletín envió a Anna Chiappe, la viuda de Mariátegui. Uno de los firmantes es Kunurana. En este boletín se incluye otra xilografía de Kunurana, sin título, que nos muestra una mano haciendo puño.

Entre las ilustraciones de tipo iconográfico hechas por Kunurana tenemos la xilografía *Dibujo tiawanaqu* que aparece como motivo de portada en el *Boletín* de Junio, 1928 (n° 23). El dibujo nos muestra a un pequeño diosecillo o quizá un guerrero visto de perfil, en movimiento, como si estuviera corriendo. Lleva en la mano un báculo y sobre la espalda y la nuca, una especie de caparazón donde se puede ver un cóndor y otros símbolos. El dibujo está inspirado en el personaje que aparece tallado innumerables veces en el friso de la Puerta del Sol, en el Templo de Kalasasaya, en Tiahuanaco, Bolivia. La ilustración tiene una extensa referencia firmada por Churata donde hace mención al arte ancestral expresado en la escultura y las terracotas incas y preincas como “estupendos muestrarios de un ápice estético a[1] que hoy la humanidad retorna”, acaso la génesis de la cual debe beber la producción artística.

En esta lógica también se encuentra la segunda ilustración iconográfica de Kunurana. Se titula *Simbolismo Tiawanaqu* y aparece en la primera página del número XXXI (Junio, 1929). No lleva referencia ni parece acompañar un texto. Se trata de un cuadrado que a su vez tiene en su interior una serie de combinaciones de rectángulos, círculos y cuadrados de distinta dimensión, en colores blanco y negro. En la parte superior e inferior se muestra una sucesión de líneas que asemejan un camino oblicuo, o las aguas de un río, o el cuerpo de una culebra. A juzgar por el título es posible que Kunurana se inspirase en algún grabado de la cultura Tiawanaco para hacer esta ilustración.

Finalmente, tenemos la ilustración, sin título, que aparece en el número XXX (Mayo, 1929). Se trata de una pequeña xilografía que nos muestra la fachada de una casa dentro de un callejón que conduce a una puerta. Se puede apreciar el detalle de las veredas, la entrada al callejón y el techo de la casa. El dibujo no guarda relación con los textos y es la única ilustración de Kunurana que no está dentro de la temática andina.

Es este conjunto de xilografías el que establece la obra primigenia de Demetrio Peralta, influenciada por el pensamiento de vanguardia indigenista que proponía el *Boletín Titikaka*. Su posterior obra, sin embargo, mantendrá cierto eco de este trabajo iniciático aunque primarán aspectos de carácter urbano. El *Boletín* dejó de publicarse en 1929 y solo con motivo de la muerte de Mariátegui, salió

una edición más en 1930. Demetrio fue encarcelado los primeros meses de 1932 en Puerto Maldonado a causa de sus ideas socialistas, de manera que, es posible que entre 1929 y 1931 haya hecho más xilografías, aunque no tengamos registro de ello. En agosto de 1933, una vez liberado, regresó a Puno y enseguida se fue a vivir a Arequipa para luego, en 1940 o años antes, afincarse definitivamente en Lima.

Una lectura en conjunto de las xilografías de Kunurana en el *Boletín* nos permite advertir un corpus pictórico diverso pero enhebrado en una columna vertebral que entraña la representación del mundo y espacio rural andino; pero, al mismo tiempo, un corpus que dialoga con la visión estética que planteaba el *Boletín*: la creación y el desarrollo de un arte indoamericano a partir de la naturaleza, la emoción y el pasado. De esta manera, si consideramos que Kunurana fue el artista con mayor protagonismo y número de ilustraciones en el boletín, es posible afirmar, entonces, que su arte expresa la propuesta pictórica del *Boletín* y, acaso, un intento de mostrarnos la génesis del arte indoamericano—o tal vez indoperuano—que propugnaba en sus páginas.

Cuadro 1

Ilustraciones de Demetrio Peralta, firmadas como Diego Kunurana, en *Boletín Titikaka*. Por orden de aparición:

N°	Ilustración	Edición	Ubicación
1	Xilografía "Mamacuna"	Agosto, 1927 (n° 13)	Portada
2	Xil. "El ayllu"	Setiembre, 1927 (n° 14)	Portada
3	Xil. Retrato de Ricardo Guiraldes	Octubre, 1927. (n° 15)	Interior
4	Xil. Retrato de Augusto Aguirre Morales	Noviembre, 1927. (n° 16)	Interior
5	Xil. Retrato de Luis E. Valcárcel	Enero, 1928. (n° 18)	En portada
6	Xil. "Sandino"	Febrero, 1928. (n° 19)	Portada
7	Xil. Dibujo tiawanaqu	Junio, 1928. (n° 23)	Portada
8	Xil. "La phasña"	N° XXVI. Enero, 1929	En portada
9	Madera "El ángel, el kirkincho y la estrella"	N° XXIX. Abril, 1929	Interior
10	Xil. Sin título. (Fachada de casa en callejón)	N° XXX. Mayo, 1929	En portada
11	Xil. Sin título. (Paisaje andino)	N° XXX. Mayo, 1929	Interior
12	Xil. "Simbolismo Tiawanaqu"	N° XXXI. Junio 1929	En portada
13	Xil. Sin título. (Hombre campesino)	N° XXXI. Junio, 1929	Interior
14	Madera "Retrato"	N° XXXII. Julio, 1929	Interior
15	Xil. "Tipo de sunka"	N° XXXII. Julio, 1929	Contratapa
16	Xil. Retrato de José Carlos Mariátegui.	N° XXXIV. 1930	En portada
17	Xil. Sin título. (Mano haciendo puño)	N° XXXIV. 1930	Interior



Mamacuna



Dibujo tiawanaqu



La phasña



Retrato



Demetrio Peralta - Década de 1940

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Callo Cuno, Dante

2004 *Boletín Titikaka*. Edición facsimilar. Arequipa. Universidad Nacional de San Agustín. Arequipa.

Chueca, Luis Fernando

2006 “Presentación: Alejandro Peralta y la vanguardia indigenista de los años veinte” en Peralta, Alejandro, *et. Al.: Ande; El Kollao*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ciancio, Gerardo, *et. Al.*

2013 *Poesía e ilustración uruguaya 1920-1940*. Montevideo: Museo Figari / Ministerio de Educación y Cultura. http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/43185/1/poesia_e_ilustracion_uruguaya_1920-1940.pdf

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo

2014 “Modernidad rioplatense. Libros ilustrados uruguayos en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)”. *Temas de la Academia* 11, Buenos Aires; pp.72-84.

Lucioni, Mario

2002 “La historieta peruana”, *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta* 2 n° 8; pp. 203-218.

Pineda Aragón, Pedro

2006 “El orkopata desconocido: Diego Kunurana”. *Pez de Oro* 13; pp. 3-5.

Reynoso Torres, Christian

2008 *El último Laykakota. Biografía del pintor Francisco Montoya Riquelme*. Lima: Lago Sagrado Editores.

- 2013 “La historieta encontrada de Demetrio Peralta (Diego Kunurana): ‘Pedrito, el indiecito estudiante’ (1940)”. Diario *Los Andes*, 1 de diciembre.
- 2013 *Rumbos de la pintura puneña (Anotaciones para la historia de la plástica en Puno)*. Puno: Biblioteca de la Casa del Corregidor. http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Reynoso.php
- 2014 “La historieta encontrada de Demetrio Peralta (Diego Kunurana): ‘Pedrito, el indiecito estudiante’ (1940)”. *Campo Letrado* 4; pp. 44-50.
- 2015 “Rumbos de la pintura puneña”. *Puno, cultura y desarrollo* 1; pp. 11-13.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel

- 1981a “Guía del boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)”. *Hueso Húmero* 10, julio-octubre; pp. 184-204.
- 1981b “Guía del boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)”. *Hueso Húmero*. 11, octubre-diciembre; pp. 140-153.

Tamayo Herrera, José

- 1982 *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Lima. Ediciones Treintaitrés.

Vich, Cynthia

- 2000 *Indigenismo de vanguardia en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Wise, David

- 1984 “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 1984; pp. 89-100.

Zevallos Aguilar, Juan

- 2002 *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Banco Central de Reserva del Perú.