

Las xilografías de Demetrio Peralta/Diego Kunurana en *Boletín Titikaka* y otras revistas



Christian Reynoso

Pontificia Universidad Católica del Perú

chreynosot@hotmail.com

Lima-Perú

Resumen

El presente ensayo forma parte del libro de próxima publicación *El arte de Demetrio Peralta (Diego Kunurana) Vanguardia y modernidad* de Christian Reynoso. El autor nos acerca a la primera etapa creativa de este artista puneño, marcada por las xilografías que publicó en el *Boletín Titikaka* (Puno: 1926-1930) y otras revistas de la época, y que pueden ser vistas como la representación y expresión de la estética pictórica del vanguardismo que se practicó en el sur peruano. En esa línea, resulta importante revalorar y rescatar el arte de Peralta/Kunurana, hasta hoy un artista poco conocido y valorado dentro de la pintura peruana pese a los diversos registros artísticos de los que nutrió su obra.

Palabras clave: Demetrio Peralta, Diego Kunurana, Xilografía, *Boletín Titikaka*, *Cunan*, Pintura peruana, Puno

Abstract

*The present essay is part of the unpublished book *El arte de Demetrio Peralta (Diego Kunurana) Vanguardia y modernidad* by Christian Reynoso. The author brings us closer to the first creative stage of this artist from Puno, marked by the woodcuts he published in the *Boletín Titikaka* (Puno: 1926-1930) and other magazines of the time, which can be seen as the representation and expression of the pictorial aesthetics of the avant-garde that was practiced in the Peruvian south. In this line, it is important to revalue and rescue the art of Peralta/Kunurana, until today an artist little known and valued in Peruvian painting despite the various artistic records that nurtured his work.*

Keywords: Demetrio Peralta, Diego Kunurana, Woodcut, *Boletín Titikaka*, *Cunan*, Peruvian painting, Puno

Demetrio Peralta Miranda (Puno, 1910-Lima, 1971) fue un artista que creó una obra que abarcó la xilografía, la historieta, la ilustración, la pintura al óleo y el arte en azulejos, sin embargo su nombre y su obra no tuvieron el reconocimiento debido —todavía—, porque, en efecto, no tuvo la difusión necesaria o, lo que es peor, apenas se conoció, tal vez por el perfil bajo que el propio Peralta asumió como artista.

Demetrio Peralta creció en Puno en el seno de una familia que tuvo la presencia iluminadora y la influencia intelectual de los hermanos mayores Arturo y Alejandro, quienes sobresalieron en el campo de la literatura y fueron referentes de la vanguardia en el sur del Perú en los años veinte. Arturo Peralta (1897-1969) hizo suyo el nombre de Gamaliel Churata y fue un pensador, escritor e intelectual, gestor principal del *Boletín Titikaka*, entre otras publicaciones y autor de *El pez de oro* (1957) y de los libros póstumos *Resurrección de los muertos* (2013) y *Khirkhilas de la sirena* (2017), además de una notable poesía dispersa en periódicos y revistas e innumerables artículos periodísticos. Alejandro Peralta (1899-1973) fue un reputado poeta, Premio Nacional de Poesía en 1969 y autor de *Ande* (1926), *El Kollao* (1934), entre otros libros. Ambos junto con otros artistas, escritores e intelectuales animaron la vida cultural puneña de los años veinte y comienzos del treinta con una propuesta ideológica y estética que dialogó con el indigenismo, la valoración del indio y el ideal de alcanzar una patria indoamericana.



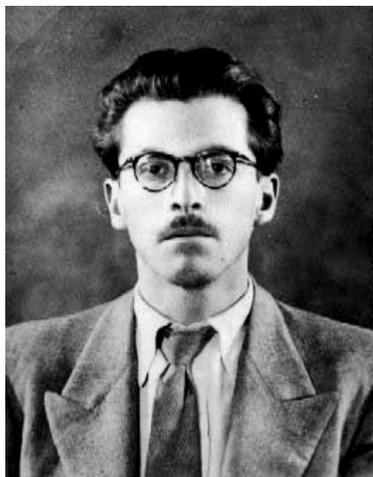
Se reunieron en el llamado Grupo Orkopata —que tuvo su antecedente en el grupo Bohemia Andina y su revista *La Tea*— y, a través del *Boletín Titikaka*, lograron alcance internacional además de articular una red de distribución e intercambio con escritores y revistas a nivel nacional y de Hispanoamérica.

Como punto de partida de la obra de Demetrio Peralta tenemos las diecisiete xilografías que produjo entre 1927 y 1930, firmadas con el seudónimo «Diego Kunurana»¹. Estas se publicaron en las páginas del *Boletín Titikaka* (Puno: 1926-1930), y hoy en día pueden ser vistas como la representación y expresión de la estética pictórica del vanguardismo que se practicó en el sur peruano, en concordancia con los ideales de la patria indoamericana o indoperuana que planteó dicho *Boletín*². Colaboró también en otras revistas de la época como *La Sierra* (Lima) —donde dedica un retrato xilográfico a Sabogal titulado «Alkamari andino» en 1928—, *Tempestad* (Puno) y *Cunan* (Cusco).

Una vez instalado en Lima, a principios de los años cuarenta —en que se vivía la época de oro de las revistas de historietas para niños—, Peralta fue uno de los pocos dibujantes peruanos que asumió una crítica al *estatu quo* a través de las historietas que publicó en la revista *Palomilla* (1940-1941): *Pedrito, el indiecito estudiante* y *El bandolero fantasma*. La revista alcanzó difusión nacional con un tiraje que sobrepasó los diez mil ejemplares y una creciente red de suscriptores. Esta exploración a la historieta le permitió a Peralta desarrollar el talento narrativo, gráfico y literario, que más tarde aparecerá en su obra de azulejos, a la que se dedicó como medio de sobrevivencia entre 1944 y 1969.

Fue también dentro del período comprendido entre 1947 y 1962, en el que produjo lo que hoy existe de su pintura al óleo, la cual prácticamente mantuvo escondida. Solo después de su muerte se rescató gracias al esfuerzo de algunos familiares. De este período, es la década del 50 la más fecunda. Son en conjunto más de un centenar de cuadros de temática

variada —que hemos clasificado en 9 series—, caracterizada especialmente por el uso de colores tierra bajo el influjo impresionista. Sobresalen las series Personajes fantásticos, Carmen y Social urbana. Esta última influenciada por la pintura del brasilero Candido Portinari (1903-1962) y emparentada con el «realismo socialista» que en el Perú de los años 50 se practicó aisladamente frente a la corriente abstraccionista, en la mano de Alfredo Ruiz Rosas (1926-2002).



Demetrio Peralta

De esta manera, Peralta creó una obra *in ascenso* sin pretender notoriedad, más bien definida por un íntimo impulso creador que tuvo como origen su formación autodidacta, herencia del entorno familiar, que lo hizo un hombre culto y con una gran sensibilidad, además de la lectura y el compromiso con las ideas marxistas y el socialismo de Mariátegui. Esto lo llevó en su juventud a sufrir prisión y tortura en Puerto Maldonado, adonde fue conducido desde Puno, tras la persecución que, a comienzos de 1932, el presidente Luis Sánchez Cerro emprendió contra apristas, comunistas y opositores a su régimen, a causa de la crisis política en la que entró el Perú con la consiguiente explosión de hechos sangrientos como la llamada revolución de Trujillo. Una vez libre, luego de aproximadamente un año y medio, el joven Peralta volvió a Puno para enseguida asumir un exilio voluntario que lo llevó a Arequipa junto con sus padres. Allí pintaría sus primeros óleos de «estilo propio», de los que hoy lamentablemente no hay registro³. Luego, a fines del treinta, viajó a Lima, solo, para buscar

1 Kunurana es el nevado más alto de la provincia de Melgar, al norte de Puno. Está ubicado en el distrito de Santa Rosa y tiene una altura de 6 420 m.s.n.m. Una significación del vocablo nos acerca a «lleno de nieve». Es posible que el joven Demetrio adoptara este seudónimo a instancia de su hermano mayor, Arturo (Gamaliel Churata), quien dirigía el *Boletín Titikaka*. Tal vez, Churata vio en este nombre un sentido telúrico que dotara de fuerza a la obra inicial de su hermano. Demetrio utilizó el seudónimo solo para sus xilografías, su obra posterior fue firmada como *Peralta*.

2 El *Boletín Titikaka* ha sido estudiado especialmente desde la óptica literaria y política [Ver Rodríguez Rea (1981a, 1981b), Wise (1984), Vich (2000), Zevallos (2002)], pero poco o casi nada se ha dicho sobre su componente gráfico. En ese sentido ver algunos alcances en Reynoso (2017a). Asimismo, como parte de esta investigación, hemos hallado un error de compaginación que se repite en todas las ediciones facsimilares del *Boletín* publicadas hasta hoy (ver Reynoso 2017b).

3 Rogelio Peralta Vásquez, periodista y probablemente familiar lejano de los Peralta Miranda, escribió bajo el título «Testimonio de la vida de Gamaliel Churata» en la revista *Bellamar*. Chimbote: Nro. 15, 1999, lo siguiente: Corrían los años 33-34. Conoci en Arequipa a la familia Peralta que fue a vivir en el Tambo de Ruelas de la calle Beaterio, de propiedad de mis padres [...]. Las dos habitaciones grandes [...] fueron a ocuparlas don Demetrio, su esposa doña María y Demetrio, el hijo menor de algo de 20 años. [...] Demetrito [...] enamorado de los siete colores pinto con ellos lienzos cautivantes e impresionantes [...]. Los entendidos lo calificaron como de la indigenista escuela de Sabogal, aunque él afirmaba ser de estilo propio. El testimonio ha sido incluido en Pantigoso, M. (1999) *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 72-77.

oportunidades laborales y fue así como se quedó definitivamente en esa ciudad. La experiencia de la cárcel le dejó secuelas que más tarde acentuaron su carácter parco y personalidad reservada, que ya se manifestaba desde niño.

Su muerte temprana, el 25 de agosto de 1971, a los sesenta y un años, a causa de una fibrosis pulmonar, privó la posibilidad de divulgar y dar a conocer con mayor justicia su obra. Solo hoy, más de cuarenta años después, es posible admirarla e intentar rescatarla del olvido al mismo tiempo de trazar algunas claves de su génesis, características y valor.

Xilografías de Kunurana en *Boletín Titikaka*

Las xilografías de Kunurana en el *Boletín* se pueden agrupar de la siguiente manera: Motivo andino (8); Retratos (5); Iconografía (2); Motivo urbano (1); y una (1) que no encaja en alguno de los grupos señalados. Se trata de una mano haciendo puño, y aparece en el último *Boletín*, dedicado a José Carlos Mariátegui. También es posible atribuir a Kunurana la xilografía sin firma de motivo iconográfico que acompaña una publicidad de suscripción del boletín en el *Boletín* XXVI (enero, 1929). La similitud del trazo de esta con las otras nos sugiere su autoría. Cuatro de sus xilografías fueron motivo de portada.

Las xilografías fueron hechas entre 1927 y 1930, cuando Demetrio tenía entre 17 y 20 años, y hoy son el registro de su obra primigenia. Es de suponer que la cercanía familiar con sus hermanos mayores Arturo y Alejandro —quienes tomaban las decisiones en el *Boletín Titikaka*—, favoreció la publicación de sus grabados en un número mayor a comparación del resto de artistas que, en algunos casos, alcanzó solo a una colaboración. Entre estos otros artistas se encuentran los puneños Joaquín Chávez (con 5 xilografías), Florentino Sosa (3), Morales Cuentas (2) y Pacho Mamani (1); asimismo Camilo Blas (1), Lazarte (1), Renée Magariños Usher (4), María Clemencia (2) y Antonia Gutiérrez (1). Tanto Blas, Magariños como María Clemencia ilustraron también *Amauta*.

¿Cuál fue el aprendizaje y fuentes de las que se nutrió Demetrio Peralta para hacer estas primeras xilografías a temprana edad? Sin duda, la cercanía que tuvo con otros



artistas puneños colaboradores del *Boletín*, como Pacho Mamani o Morales Cuentas de quienes aparecieron algunas xilografías antes que las de él. No obstante, la diferencia en cuanto a la técnica y al acabado es evidente. «Mamacuna», su primera xilografía, sobresale por encima del trabajo de ellos. Asimismo, el adolescente Demetrio tuvo oportunidad de nutrirse de la presencia y del trabajo del pintor arequipeño Domingo Pantigoso (1901-1991), quien llegó a Puno en 1924, ya con una obra entre manos

hecha en Cusco, para vincularse con Churata y contagiarse del paisaje altiplánico. En junio de ese año, Pantigoso junto con Armando Lazarte hizo una gran exposición en Puno⁴ de la cual, sin duda, Demetrio fue espectador. Posteriormente, Pantigoso se hizo cargo de los grabados que acompañan a los poemas de *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, y que constituyen una narrativa artística del paisaje del ande.

Por otro lado, hay que mencionar el material impreso al que el joven Demetrio tuvo acceso. Por ejemplo, la revista *Amauta* (Lima: 1926-1930) de José Carlos Mariátegui, *La Sierra* (Lima: 1927-1930) de Guillermo Guevara, entre otras, gracias al intercambio y corresponsalía que promovían sus hermanos a partir del *Boletín Titikaka*. En efecto, Demetrio pudo ver en estas publicaciones el trabajo de diferentes artistas como José Sabogal —habitué en las páginas de *Amauta*—, Camilo Blas, Amadeo de La Torre, Alcántara La Torre, A. Max León, entre otros.

Una lectura de las xilografías en conjunto de Peralta/Kunurana permite advertir un corpus diverso pero enhebrado en una columna vertebral que entraña la representación del mundo y espacio andino: paisajes, hombres y mujeres campesinos, retratos de personajes, símbolos iconográficos, con trazos fuertes y grotescos que transmiten fuerza y al mismo tiempo aquel expresionismo propio del indigenismo peruano, la hosquedad y la exageración de las manos y las facciones, en el objetivo de retratar al indio (ver ilustraciones 2 y 3). Hay en las xilografías de Peralta/Kunurana una clara consciencia por mostrar dicha realidad en diálogo con la visión estética que planteaba el *Boletín Titikaka* en términos pictóricos: la creación y el desarrollo de un arte indoamericano a partir de la naturaleza, la emoción

4 De dicha exposición da cuenta Manuel Pantigoso Pecero (2014).



«Peralta creó una obra *in ascenso* sin pretender notoriedad, más bien definida por un íntimo impulso creador que tuvo como origen su formación autodidacta, herencia del entorno familiar, que lo hizo un hombre culto y con una gran sensibilidad, además de la lectura y el compromiso con las ideas marxistas y el socialismo de Mariátegui. »

y el pasado, tal como se puede desprender de lo que propusieron en sus páginas, entre otros, Antero Peralta Vásquez, Esteban Pavletich y el propio Churata⁵.

«Mamacuna» (véase ilustración 1) evidencia esa trilogía de elementos. Es la primera xilografía de Peralta/Kunurana de la que hay registro. La hizo a los diecisiete años y apareció en la portada del *Boletín Titikaka* de agosto de 1927 (Nro. 13).

Esta xilografía de carácter complejo y cuidadosa belleza en su elaboración, muestra a una mujer campesina de facciones duras que carga entre brazos a su hijo recién nacido o tal vez muerto. Trazos gruesos bien delineados y una sensación de protección frente a la orfandad o ante la inmensidad del paisaje de fondo: el lago Titicaca. A juzgar por la vestimenta representa a la mujer campesina de la península de Capachica, en Puno. A través de ella se puede observar también la desesperanza y exclusión que este sector de la población ha sufrido a lo largo de su historia.

Otro aspecto importante de «Mamacuna» es que en ella podemos ver la idea-germen del conjunto de la obra de Peralta, ya que la composición central aparecerá más tarde en sus pinturas al óleo, como *leitmotiv*, especialmente en los cuadros de la serie Social urbana. Tal vez sea la misma mujer, el mismo hijo, el mismo dolor, el mismo desamparo, pero ahora bajo el prisma de Portinari —su serie trágica Retirantes, «migrantes», del 40, que dedica a la mujer inserta en el drama brasilero pero también universal a partir de los estragos de la gran guerra—, y que Peralta andiniza —peruaniza— con la inclusión de rasgos propios de nuestra cultura y un matiz más expresionista. Esta idea-germen está presente asimismo en el desprendimiento que se produce entre madre e hijo, en la historieta *Pedrito, el indiecito estudiante* (1940) que publicó en la revista *Palomilla*.

5 Ver Antero Peralta Vásquez, «Indoamericanismo estético», en *Boletín Titikaka* de setiembre, 1927; Esteban Pavletich, «Hacia nuestra propia estética» [parte I, II y III], en *Boletín Titikaka* de setiembre, octubre y noviembre, 1927, respectivamente; Gamaliel Churata, texto de fotoleyenda a ilustración «dibujo tiawanaqu» de Kunurana, en portada de *Boletín Titikaka* de junio, 1928.

Un elemento más de «Mamacuna» que llama la atención y que se advierte en la obra posterior de Peralta, es la presencia constante de una mano grande y grotesca en ocasiones, que aparece en las series de óleos Personajes fantásticos y Social urbana. También en uno de sus autorretratos mejor logrados, el de 1947, donde la presencia de la mano que sostiene el pincel es manifiesta, como señal inequívoca de su oficio como pintor. En ese sentido, parece existir un especial interés por parte de Peralta en este elemento que, en algunos casos, se sobrepone al motivo principal de la composición y logra jalar el ojo del espectador.

El *Boletín Titikaka* dejó de publicarse en 1929, y solo con motivo de la muerte de Mariátegui, salió una edición más en 1930, donde Kunurana estuvo a cargo de dos xilografías. Luego, entre enero y febrero de 1932, debido a sus ideas de tendencia socialista y militancia comunista, Demetrio Peralta fue apresado por el gobierno de Luis Sánchez Cerro que, en enero, decretó la Ley de Emergencia en medio de una crisis social y política que puso en vilo al país. Peralta fue conducido a sufrir prisión en Puerto Maldonado. En agosto de 1933, una vez liberado, luego del asesinato de Sánchez Cerro y gracias a la Ley de Amnistía que dio el nuevo presidente Oscar R. Benavides, Peralta regresó a Puno y enseguida se fue a vivir a Arequipa para luego, en 1938-39 afincarse definitivamente en Lima. Así, entre 1930 y 1931 hizo algunas otras xilografías que aparecieron en revistas de la época como *La Sierra*, *Tempestad* y *Cunan*, de las que hoy hay registro, aunque es posible que haya hecho otras que se desconocen.

Xilografías de Kunurana en otras revistas: *La Sierra*, *Tempestad*, *Cunan*

Kunurana colaboró con otras publicaciones de la época. Tanto Fernández en *Grabadores en el Perú. Bosquejo histórico 1574-1950* (1995), como Leonardini en *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico* (2003), mencionan el trabajo de Kunurana como colaborador del *Boletín Titikaka* y *La Sierra*, aunque ninguno dé a conocer xilografía alguna. Incluso,

Fernández lo llama primero «Diego Kunaruna» y luego «Domingo Kunaruna» (p. 51).

La xilografía de Kunurana en *La Sierra* titula «Alkamari andino» (véase ilustración 4). Se encuentra en la edición Nro. 13-14, de enero-febrero de 1928. Es un retrato de José Sabogal caracterizado por trazos duros y facciones aindiadas, tal vez en la lógica de querer transfigurar físicamente al pintor cajamarquino en una expresión de auténtico hombre de la sierra, de los Andes, si nos atenemos a los postulados de la revista que reivindicaban el serranismo. El alkamari, por su parte, es un pájaro oriundo de la sierra sur del Perú. Entonces Sabogal era una figura importante de la plástica peruana, el principal impulsor del indigenismo pictórico y referente inmediato para artistas e intelectuales que desarrollaban trabajo editorial. En 1928, año de edición de este número de la revista, Sabogal expuso más de setenta telas en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires (Wiese 2014).

La Sierra, publicada en Lima y dirigida por Juan Guillermo Guevara y un grupo de intelectuales cuzqueños, a lo largo de sus 34 números se caracterizó por defender en sus páginas «una afirmación de la identidad serrana frente a la discriminación étnica, cultural y regional impuesta por Lima y los criollos a la población de la región de la Sierra del Perú» (Dancourt 1990: 287). A esta afirmación se le denominó serranismo. Entre los artistas que publicaron grabados, xilografías y acuarelas en sus páginas tenemos a A. Max León, Camilo Blas, Amadeo de La Torre, Lucas Guerra Solís, Vallejo Arístides, Francisco Olazo, Agustín Rivera, Benavides Gárate, Armando Lazarte, Vinatea Reinoso, Florentino Sosa, Alcántara La Torre, M. González Moreno, entre muchos otros.

Aparte de *La Sierra* Kunurana colaboró con otras revistas menos conocidas o de difusión limitada. Una de ellas es *Tempestad*, publicada en Puno, de la que no se tenía noticia⁶. La edición número uno de mayo de 1930, lleva en su portada una xilografía firmada por «DK» (véase ilustración 5). Esta vez Kunurana elabora un paisaje desolado en el que está a punto de desatarse una tormenta. La xilografía tiene la impronta del estilo de los paisajes que hizo para el *Boletín Titikaka*.

Tempestad fue una revista producida por un grupo de exestudiantes del colegio San Carlos de Puno. En su

editorial indican que están «ansiosos de vincularse con las juventudes que luchan por una verdadera redención de Indoamérica», aunque, se enfocarán de preferencia en los «problemas regionales» (p. 1[2]). Este primer número incluyó artículos sobre la reforma educativa, el arte literario y noticias de tipo cultural, además de un homenaje a José Carlos Mariátegui con la transcripción de un artículo suyo («Arte, revolución y decadencia», tomado de *Amauta*). Ignoramos si se publicaron más ediciones.

Una tercera xilografía de Kunurana apareció en la revista *Cunan*, Nro. 2, publicada en Cusco en 1931. Titula «Casarasiris» (véase ilustración 6). Muestra a una pareja campesina: el hombre con sombrero y manta camina detrás de la mujer, ella con velo, pollera y manta. Son una pareja de recién casados a juzgar por el título, ya que el casarasiri es una danza altioplánica de ritmo alegre, ejecutada con pinquillos, tambores y bombos, que los recién casados bailan luego de su unión matrimonial. En la xilografía, la pareja más bien camina a través del campo mientras que al fondo se observa una pequeña casa que es seguramente donde vivirán en adelante. Una gran nube cubre el cielo. Esta vez Kunurana hace trazos gruesos y sencillos en los que no hay mayor elaboración ni complejidad a diferencia de sus xilografías en *Boletín Titikaka*.

Cunan fue una revista fundada y dirigida en Cusco por el joven pintor Domingo Pantigoso (1901-1991), una vez de vuelta al Perú luego de su viaje por Europa. Tanto *Amauta*, *La Sierra*, *Boletín Titikaka*, habían dejado de publicarse y *Cunan* trató de ocupar ese vacío. Se publicaron seis números entre 1931 y 1932. Los cuatro primeros en Cusco, el quinto en Puno y el sexto en Arequipa. A ello debe *Cunan* su carácter de revista itinerante. Acompañaron a Pantigoso en el trabajo editorial intelectuales y pintores de cada una de las ciudades del sur peruano. Las motivaciones de la revista tuvieron que ver con el «deseo de contrarrestar la crítica de elite irradiada sobre todo desde Lima. Igualmente, para abrir la polémica en torno a las nuevas corrientes estéticas frente a las tradicionales, y [...] para crear un espacio de búsqueda y de logros referidos al indianismo pictórico», indica Manuel Pantigoso en un estudio sobre la revista (2014: 42). Un séptimo número estuvo previsto de editarse en Lima, con la ayuda de Sabogal, pero no llegó a concretarse.

Cunan, que significa “Ahora”, fue en esencia una revista hecha por pintores. Hubo en sus páginas y editoriales un llamado a la acción con un tono doctrinario e inspirador que pudiera orientar el camino de cómo asumir el discurso artístico desde una perspectiva

⁶ La revista fue dada a conocer en la exposición «Un espíritu en movimiento. Redes culturales de la revista *Amauta*» en la Casa de la Literatura Peruana. Lima, setiembre 2017. Perteneció al Archivo de Julio G. Gutiérrez.



nacionalista. Domingo Pantigoso escribe en el número uno un texto titulado «Ya es hora», donde dice:

Hoy, por medio de esta revista, nos toca a los pintores decir nuestra verdad. Y este momento llega aunado a magníficas circunstancias, desde un punto de vista a la vez pictórico y nacionalista. [...] pues de lo que se trata es de desligarse de Europa después de hacerle una profunda reverencia, para nosotros entregarnos a continuar la obra de los artistas de nuestra raza (p. [11]).

Para enseguida pedir a los «hombres de dinero», «ricos i gente acomodada» que son quienes compran arte, que no les exijan en sus exposiciones «muestras con carácter europeo, –noches de Luna, oleografías en vez de paisajes o retratos serviles– sino más bien obras con gran fuerza de raza». Ellos deben «introducir el estilo nuestro en sus hogares» (p. [11]), añade.

La revista difundió asimismo planteamientos nuevos y en debate para la época sobre la vanguardia y las tendencias pictóricas en Europa, a partir de la inclusión de textos de críticos franceses como André Lhote, Elef Teriade, Camille Mauclair, o de artistas peruanos como Camilo Blas, Francisco Olazo, Víctor Valdivia Dávila, y otros como el mexicano Marius de Zayas o el boliviano Abraham Valdez. Sumó en sus páginas artículos sobre arte, creación literaria y textos informativos sobre el acontecer artístico del sur peruano.

Hoy, lo más valioso que ha quedado para la posteridad, como documento gráfico, son las más de cincuenta xilografías y grabados que aparecen en sus páginas y que constituyen una narrativa que nos muestra, sobre todo, el mundo andino: sus hombres y mujeres, sus vestidos, sus ocupaciones, oficios, y el paisaje y las casas donde viven. Hay un talante expresivo que se acerca más a lo sentimental a diferencia del rostro pétreo sabogalino. Entre los artistas encontramos los trabajos de los arequipeños: Domingo Pantigoso (las más numerosas), Víctor Martínez Málaga, Guillermo Fernán Zegarra, Enrique Rodríguez Escobedo, Federico Molina; de los cusqueños: Francisco Olazo, Domingo Velasco Astete, Alfonso González Gamarra; de los puneños: Florentino Sosa, Joaquín Chávez, Víctor Valdivia Dávila, Mateo Jaika, Diego Kunurana; de los cajamarquinos José Sabogal, Camilo Blas; del costarricense Francisco Amighetti; mientras que algunas otras xilografías y viñetas no tienen autor y otras están atribuidas a Julia Codesido.

Referencias bibliográficas

Boletín Titikaka (1926-30). Copia xerográfica. Todos los ejemplares. Biblioteca Nacional del Perú.

Cunan (2014) Edición facsimilar. *La revista Cunan, Cusco, Puno, Arequipa, 1931-1932*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial universitaria.

Dancourt, C. (1990). «La ideología regionalista en la revista peruana *La Sierra* (1927-1930)». En *América: Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939*. Francia: Nro. 4-5. pp. 285-295.

Fernández, J. A. (1995). *Grabadores en el Perú. Bosquejo histórico 1574-1950*. Lima: Didi de Arteta S. A.

Leonardini, N. (2003). *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico*. Lima: Fondo editorial de Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Pantigoso Pecero, M. (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Pantigoso Pecero, M. (2014). *La revista «Cunan» y el pintor Pantigoso. (1931-1932)*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa.

Peralta Vásquez, R. (1999). «Testimonio de la vida de Gamaliel Churata». En revista *Bellamar*. Chimbote: Nro. 15, 1999. Reproducido en Pantigoso (1999) pp. 72-77.

Reynoso, Ch. (2017a). «Xilografías de Diego Kunurana: ¿Propuesta pictórica del *Boletín Titikaka*?». En revista *América Crítica*. Italia: Centro Interdepartamental de Estudios sobre la América Pluriversal de la Universidad de Cagliari. Vol.1, Nro. 2. pp. 185-206. Consultado en: <http://ojs.unica.it/index.php/cisap/article/view/3191>

Reynoso, Ch. (2017b). «*Boletín Titikaka*: dos errores de compaginación en sus facsimilares». En revista *Lucerna*. Lima: Nro. 10. p. 13; también en Biblioteca de la Casa del Corregidor. Puno. Consultado en: http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Reynoso-T.php

Rodríguez Rea, M. Á. (1981a). «Guía del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)». En: *Hueso Húmero*. Lima: Industrial Gráfica S.A., Nro. 10, julio – octubre. pp. 184-204.

Rodríguez Rea, M. Á. (1981b). «Guía del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)». En *Hueso Húmero*. Lima: Industrial Gráfica S.A., Nro. 11, octubre – diciembre. pp. 140-153.

Vich, C. (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

Wise, D. (1984). «Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores, Nro. 20. pp. 89-100.

Wiese, R. (2014). *Letra y música de María Wiese*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Zevallos Aguilar, J. (2002). *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, Banco Central de Reserva del Perú.

Recibido: 28 de noviembre del 2018.

Aceptado: 12 de diciembre del 2018.