

CAPÍTULO 11

Confluencias artísticas y políticas en la revista *Amauta*

Jorgelina Araceli Sciorra

Como producto de los cambios sociales ocurridos a fines del siglo XIX y principios del XX, un nuevo modo de comunicación surgió en el escenario latinoamericano: las revistas culturales.

Por su bajo costo, fácil acceso y libre distribución, estas publicaciones posibilitó la circulación de ideas de aquellos grupos de intelectuales que las conformaron y abrieron el debate hacia distintas temáticas, funcionando en algunas oportunidades como propaganda política y en otras, en carácter de profesionalización del escritor.

Fernanda Beigel, define a estas revistas como *documentos de cultura* los cuales viabilizaron el conocimiento del estado intelectual en que se circunscribieron. Las entendió a su vez, como *textos colectivos* que caracterizaron un determinado periodo y contribuyeron en la conformación-ampliación-innovación del campo cultural o literario. Sobre ello, Beigel (2006), afirma:

No solo se trata de revistas que expresan los géneros tradicionales de la literatura pues aunque asumen como forma fundamental de expresión la escritura, combinan diversos modos de expresión como el ensayo, el manifiesto, la exposición científica, el discurso político, etc. (2006, 38)

Por su parte, Jorge Schwartz (2002), conceptualiza a estas publicaciones como un *sistema cultural definible* en el espacio y en el tiempo, en el que convergieron los aspectos artísticos y literarios con los sociológicos y antropológicos. Asimismo las determinó como un *mosaico de paradojas* en cuyos escritos se nuclearon una amplia gama de pensamientos. Referido a esto menciona:

Quien insista en proceder al corte sincrónico deberá registrar, a veces en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo modernoso y de lo modernoide con toda su babel de signos tomados en un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica,

mezcladas con acusaciones al imperialismo que, desde siempre, atropelló a los pueblos de América Latina. (2002, 20)

Este autor diferencia, acorde a los postulados de Beatriz Sarlo, entre *revistas de modernización* y *revistas de ruptura*. De acuerdo a ello las primeras:

Se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *statu quo* impuesto por las academias. Éste es el caso de *Klaxon* en Sao Paulo, de *Proa* (1ª. Época) y *Martín Fierro* (2ª. Época) en Buenos Aires, *revista de avance* en La Habana y *válvula* en Caracas, todas ellas representativas de una estética vanguardista más radical. (Schwartz, 2002, 44-45).

Por otra parte, las “revistas de ruptura” se encontraron más comprometidas con los procesos de modernidad. Sobre esto agrega:

Las revistas de tendencia modernizante también se empeñan en la renovación del panorama local artístico aunque no se propongan transgredir las normas del *establishment* literario del lugar. Desprovistas del carácter agresivo de las publicaciones de vanguardia, esto les garantiza una mayor estabilidad y continuidad. Es el caso de *La Pluma* en Montevideo; de *Repertorio Americano* en San José de Costa Rica; de *Contemporáneos* en México; o de *Proa* (2ª. época) en Buenos Aires, cuya heredera es la célebre *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. (Schwartz, 2002:45)

Entre estos extremos se encuentran aquellas publicaciones en las que conviven la vanguardia artística y la vanguardia política. Es el caso de la revista peruana *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, quien llevó adelante una ardua militancia por los derechos de los trabajadores, el campesinado y los pueblos originarios en su país; así como lo hiciera desde las páginas de la revista *Claridad*, Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y colaborador de *Amauta*.

Ambos realizaron contribuciones entre sus revistas y desarrollaron un militarismo programático cuya intención radicó en difundir, a través de sus redes de editoriales, las reivindicaciones sociales por las que lucharon.

En este artículo se indaga sobre los rasgos vanguardistas presentes en la publicación de José Carlos Mariátegui a fin de ahondar en las vinculaciones existentes entre el arte y la política en la vanguardia peruana; asimismo se investiga respecto a la constitución en *Amauta* de una estética indigenista que acompañó a las luchas por las reivindicaciones de los originarios del país y se profundiza en relación a la extensión e influencia que el tendido de

redes editoriales produjo por Latinoamérica con el propósito de promover, al decir de Mariátegui, un *nuevo espíritu*, “un Perú nuevo dentro del nuevo mundo”.

Características generales de la publicación

En Perú existieron cuantiosas publicaciones durante el transcurso de la década del veinte, las cuales presentaron problemáticas afines. Entre ellas se pueden mencionar: La Sierra (1927-1930); Flechas (1924), Poliedro (1926), el boletín Titikana (1926-1930) y el Periódico Labor (1928-1929).

Contemporáneas a ellas, la revista *Amauta*, palabra que en quechua significa “el sabio”, “el maestro”; comenzó a circular entre la sociedad peruana en el año 1926, llegando a editar 32 números de los cuales los últimos fueron ediciones póstumas en homenaje a la figura de su director. Se estima que en total la publicación contó con una tirada aproximada de tres a cuatro mil ejemplares.

La revista surgió en un contexto convulsionado por la organización de los movimientos socialistas y anarquistas, la fundación en Perú del APRA, la revolución mexicana y la multiplicación de huelgas obreras y marchas estudiantiles.

Sus páginas estuvieron teñidas de una actitud radical en la que confluyeron elementos americanos, regionales y populares que presentaron una postura política fuertemente comprometida con las reivindicaciones del proletariado, el mundo agrario y el movimiento indigenista.

José Carlos Mariátegui (1894-1930), desde muy joven se desempeñó en el medio periodístico. En un primero momento, trabajó en el periódico *La Prensa* bajo el seudónimo de Juan Croniqueur y participó de otras publicaciones como *Lulú*, *Mundo Limeño* y *El Turf*.

En 1916, ingresó al diario *El Tiempo*, donde mostró su perfil de revolucionario y agitador. Ese mismo año, junto a César Falcón y Félix del Valle, fundó la revista socialista *Nuestra Época*.

Desde el diario *La Razón*, apoyó un paro general en reclamo del abaratamiento de subsistencias y de la Reforma Universitaria. Como resultado de ello, durante el gobierno de Leguía, el diario fue clausurado y Mariátegui enviado a trabajar al extranjero. En el exilio (1919-1923), se relacionó con el Partido Socialista Italiano (PSI) y vivenció el nacimiento del Partido Comunista en Italia.

Al regresar a Perú, influenciado por sus relaciones políticas en el exterior, fundó la revista *Amauta*, de fuerte compromiso social.

En sus comienzos contó con la colaboración de Víctor Raúl Haya de la Torre. De las vinculaciones y desvinculaciones que tuvo Mariátegui con el aprismo es que se pueden distinguir tres etapas ideológicas en su revista. Una inicial que va desde el ejemplar N° 1 al N° 16, en la que *Amauta* se presentó abierta a la participación de quienes quisieran escribir en ella, una segunda etapa que se extendió desde el N° 17 al N° 30, en la que Mariátegui ya había

creado en su país el partido socialista y una etapa póstuma que contó con los números 31 y 32, que surgió en homenaje a su director.

Amauta se caracterizó por su vinculación con las clases indígenas- en quienes Mariátegui encontró un primer atisbo de socialismo-; la reforma agraria, la denuncia contra el imperialismo y otros reclamos sociales.

El objetivo que persiguió esta revista consistió en plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Asimismo se preocupó por posicionar al Perú dentro del panorama del mundo. Por ello, se abrió al pensamiento hispanoamericano de Pablo Neruda, Alberto Hidalgo, Diego Rivera y José Luis Borges y al europeo de Sigmund Freud, Miguel de Unamuno, Filippo Marinetti, André Bretón, y León Trotsky. De igual modo otorgó importancia a la vanguardia europea y a la peruana en gestación, representada ésta por la poesía de César Vallejo, el indigenismo vanguardista de Alejandro Peralta, el experimentalismo de Oquendo y el surrealismo de Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y César Moro.

En su primera editorial Mariátegui (1926) expresó:

Esta revista en el campo intelectual no representa un grupo. Representa más bien un movimiento, un espíritu. En el Perú, se siente desde hace algún buen tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardista, socialista, revolucionarios. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. El movimiento intelectual-espiritual adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de *Amauta* entra en una etapa de definición. (Editorial de *Amauta* N°1)

Una estética Indigenista

En las primeras décadas del siglo XX se consolidó en Latinoamérica el movimiento indigenista. El mismo fue llevado a cabo por un grupo de artistas y teóricos que reforzó desde sus postulados y obras, las costumbres y tradiciones regionales en pos de la conformación de un espíritu nacional. La pertenencia de la tierra, el problema “indígena” y las desigualdades sociales formaron parte de los asuntos que preocuparon a quienes pertenecieron a ésta corriente.

El movimiento se extendió por México, Perú, Ecuador, Guatemala, Brasil y Bolivia y contó con la adhesión de los intelectuales: Manuel González Prada, Uriel García, José de Vasconcelos, Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, entre otros.

Entre los artistas que abrazaron esta temática se pueden mencionar al artista boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, los pintores peruanos: Mario Urteaga, Francisco González Gamarra

y José Sabogal, encargado de diseñar la estética indigenista de *Amauta* y los músicos Daniel Alomías Robles, Carlos Valderrama y Teodoro Valcárcel. La revista promovió el uso del término indigenista y no indígena puesto que al decir de su director:

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. (Mariátegui, 252)

La identidad de la publicación se manifestó desde sus portadas. En ella los rasgos nativos sirvieron de marco para albergar el contenido reivindicatorio que se encuentra en sus páginas. Sabogal, diseñó la obra denominada *Cabeza de Indio*, la cual ilustró las tapas de los primeros ejemplares y luego se incorporó en las páginas iniciales de la publicación. Los rasgos de este motivo fueron inspirados por el contacto que el artista sostuvo con las comunidades originarias argentinas con las que se relacionó en el año 1910, así como también, por su vinculación con los pueblos de los andes americanos con los que se relacionó. En dicha figura, así como en las que diseñó para los interiores de sus páginas, se advierte el compromiso que tuvieron los integrantes de la publicación con los pueblos autóctonos.

José Sabogal, pintor, dibujante y grabador peruano, es considerado como el primer artista indigenista tanto por sus temáticas artísticas como así también por su activismo intelectual y político en torno a *Amauta*.

Se desempeñó como profesor en 1920 y director desde 1933 hasta 1943 de la Escuela de Bellas Artes de Lima. Su formación se vio fuertemente influenciada por el costumbrismo de artistas con los que se relacionó en varias oportunidades. En 1909, realizó un viaje de estudios a Europa donde se encontró, entre otras cosas, con la obra del costumbrista Zuloaga, la cual marcó fuertemente su producción. A su regreso recibió la influencia del muralismo mexicano y del pintor argentino Jorge Bermúdez, contacto advertido en el carácter nacionalista de sus obras. Referido a esto comentó el investigador Juan Carlos de Orellana Sánchez (2004):

Fue precisamente en los Andes argentinos donde tomó como motivo de sus pinturas, los paisajes y a los “autóctonos” como él mismo menciona (Sabogal, 1956). A partir de este momento los Andes americanos ya lo habían cautivado, manifestando un gran interés por el conocimiento de éstos. Así, decidió viajar al Cusco, y lo hizo siguiendo la ruta del Altiplano, pasando por el lago Titicaca y el río Vilcamayo. Se detuvo seis meses en el Cusco dedicándose sólo a pintar. Luego de este período viajó a Lima. Fue esta etapa de viajes por el territorio americano, y en especial el peruano lo que fue delineando los rasgos característicos de la obra de Sabogal, paisajes y escenas, que impactando de

manera directa en su sensibilidad, formaron su devoción estética hacia el Perú y su riqueza multicultural. (2004, 93)

Sabogal definió el arte, de acuerdo a lo expresado por María Alba Bovisio (1990), como “la interpretación del hombre y la naturaleza. Capturar la esencia auténtica del alma nacional es la inmediata obligación de todo artista peruano”. Por esto en las obras del pintor se desarrolló la temática referida al mundo andino y sus problemáticas, presentes en la estética de la revista. En ella, los colores empleados en los grabados de las portadas e interiores se relacionaron con los movimientos de izquierda a los que los miembros de *Amauta* pertenecieron. Caracterizan las xilografías de sus tapas el uso del negro que se asocia al socialismo y el rojo relacionado con el comunismo.

Artistas como Esquerre Montoya, Essquerrilloff, amigo de Haya de la Torre y colaborador en la revista, fue quien realizó las ilustraciones interiores en varias oportunidades ampliando la información de la misma con retratos de los autores de las notas o personalidades a las cuales se refirieron los artículos.

Exaltó la identidad indigenista de la revista el uso de una iconografía precolombina que se empleó para la finalizar un artículo o en el ornato de los espacios vacíos. En ellos la flora y fauna autóctona invadieron los pies de página o sirvieron de marcos de notas a modo de guardas. De igual modo, los rostros de los nativos remitieron a los rasgos típicos plasmados en las representaciones del arte andino. La utilización de cuerpos voluminosos, las formas geométricas y los colores terrosos enfatizaron estas características.

Fue tan importante la figura de José Sabogal para *Amauta* que el mismo Mariátegui escribió un libro denominado *José Sabogal: Primer pintor peruano*, en el que destacó su emblemática figura. En dicho texto calificó la obra del artista como sólida, honrada y vital, y a él como uno de los valores-signos con los que contó el Perú. De Orellana Sánchez (2004) comenta sobre este punto:

Menciona el *Amauta*, que antes de Sabogal, el país había tenido algunos pintores pero que no había tenido en verdad, ningún “pintor peruano”. Sabogal aparece pues en un instante en que se constataba una cierta decadencia, o mejor dicho en un momento de disolución del arte occidental, hegemónico, en el Perú. (2004, 93)

Y agrega:

La importancia de José Sabogal no sólo radica en haber sido un pintor, y haber impulsado la revaloración de la tradición cultural y artística peruana, en general, a través de sus cuadros. También fue un gran estudioso del arte vernáculo peruano, y buscaba difundirlo, sacándolo a la luz de la opinión pública, rescatándolo del olvido pero, sobre todo, de la marginación.

[...] El artista recolectaba, cuidaba, estudiaba y reproducía muchos de los objetos salidos de las manos y los espíritus de los artesanos alfareros (Pucará y la Quinua), tejedores (Cusco), retableros (Ayacucho), escultores en piedra (Huamanga), etc. Prácticamente, como nación, debemos a Sabogal, el interés volcado, desde fines de los '50 y '60 del siglo XX, hacia el arte popular peruano; no sólo el difundido por artistas sino hacia la búsqueda de manifestaciones poco conocidas, como los textiles de Cajas, espejos cusqueños o cajamarquinos, etc. La impronta de Sabogal en este aspecto es única. Sabogal fue sin duda, uno de los creadores y conceptualizadores de la cultura nacional, labor que no le requirió poco esfuerzo. (2004, 96)

La necesidad de conformar una identidad nacional en el Perú fue una preocupación de esta época. Eugenio Chang-Rodríguez (2009), encontró en cinco factores el interés por el movimiento nativista:

1) La vigencia de la prédica de González Prada; 2) el nuevo objetivo nacionalista de incorporar al indio en la sociedad peruana fijado por un grupo de intelectuales; 3) la clarificación teórica de las bases de la literatura peruana en debate desde que el conservador José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) defendió *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), su tesis para optar el grado de bachiller en letras en la Universidad de San Marcos; 4) el deseo de algunos pensadores en trocar el cosmopolitismo y el exotismo modernista en un localismo matizado en léxico quechua y 5) el desarrollo de las corrientes literarias vanguardistas. Estos factores convencieron a publicaciones como *Amauta* y *Sierra*, en Lima y el boletín *Titikaka* en Puno a promover el indigenismo, como lo hicieron más periódicos del país, además de *Labor*, suplemento de *Amauta*. (2009, 104)

En *Amauta* la causa indigenista se sostuvo desde las editoriales, el diseño de su estética y las notas de sus escritores. Para reforzar esta intención, en el año 1927, se sumó a la publicación el Boletín en Defensa Indígena.

El accionar de Mariátegui y las redes editoriales en Latinoamérica

El objetivo de Mariátegui fue insertar el pensamiento de *Amauta* en Latinoamérica mediante un tendido de redes editoriales de ideologías políticas afines, canalizando según lo expresó Beigel (2006), todas las fuerzas del “nuevo espíritu”, la Reforma Universitaria, la Revolución Mexicana y la Rusa. “¡Todo lo humano es nuestro!”, declaró Mariátegui en la presentación de *Amauta*. Sobre ello, Beigel (2006) comenta:

Los doce años que se inician con la participación de José Carlos Mariátegui en la revista *Nuestra Época* (1918) y terminan con la clausura de *Amauta* (1926-1930), marcan un breve pero fecundo recorrido por la senda de la construcción de un proyecto político y cultural que hoy, más que nunca, es tópico de discusión en Perú y en el mundo. Y es que se trata de un itinerario épico, atravesado por una residencia en Europa, la dirección de cuatro revistas y un periódico, la creación de un partido y dos editoriales, la confección de innumerables ensayos y artículos periodísticos. Gran parte del actual reconocimiento mundial de la trayectoria del Amauta se explica por su incansable devoción por desentrañar la significación de los fenómenos políticos y culturales de su época con una actitud crítica y autónoma, que le permitió inaugurar toda una tradición dentro del marxismo latinoamericano. (2006,15)

La lista de las editoriales que establecieron vinculaciones en Latinoamérica es amplia. Entre ellas se pueden encontrar, según lo expuesto por esta investigadora:

A los que se inscribían en el *editorialismo programático*, por lo general en el territorio político-cultural, pero también a los que se ligaban a él sólo desde la difusión de la experiencia artística, o los que dirigían revistas partidarias sin incursiones estéticas. (Beigel, 2006: 46)

Florencia Beigel (2008), define el *editorialismo* como una práctica discursiva del vanguardismo estético-político que actuó en forma de una nueva organización de la cultura ligada a la edición y al periodismo vanguardista. El “editorialismo programático” o “editorialismo militante”, representó una práctica multifacética del periodismo desarrollada por intelectuales involucrados en proyectos políticos.

Mariátegui se relacionó por medio de la extensión de sus redes editoriales con los intelectuales de otros movimientos provocando cambios en el pensamiento, la cultura y la sociedad de su época. Autodenominados la “nueva generación” del Perú, tuvieron como objetivo primordial realizar transformaciones políticas y culturales en el continente.

Mariátegui se vinculó con la Argentina por medio de Samuel Glusber (Enrique Espinosa), y con la revista *Claridad* de Zamora (1926-1941), con *Repertorio Americano* de Costa Rica, la revista *Contemporáneos* de México y la revista cubana *De Avance*. Sobre ello Beigel (2006) agrega:

La red editorialista que dirigió entre 1925 y 1930 vino a canalizar todo un movimiento cultural nuevo, y generó diversas iniciativas que intentaron legitimar nuevas corrientes y contribuir al desarrollo de obras literarias y plásticas inspiradas en el espíritu del “arte nuevo”. (2006, 161)

La participación de Mariátegui en el ámbito de la prensa no se restringía exclusivamente a la confección de cada número de sus revistas, o la redacción de sus artículos semanales que publicaba en *Variedades* o *Mundial*, sino que se extendía a la consolidación de una red internacional y la constitución de una empresa editorial destinada a la publicación de autores locales y extranjeros. La labor de difusión del trabajo creativo de los peruanos en el exterior y de los más importantes exponentes de los intelectuales del resto del mundo en el país andino excedía los intereses de una revista doctrinaria pues intentaba “insertar al Perú en el mundo”. La atención de Mariátegui a estas redes y empresas editoriales tenía que ver con su función como centro de militancia social y de elaboración de un programa socialista para su país. (2006, 47)

Haya de la Torre, colaborador de Mariátegui y director de *Claridad* peruana, también estableció lazos con las revistas culturales del continente como *Claridad* de Chile (1920-1926) y *Claridad* de Argentina (1926-1941), así como también con agrupaciones internacionales como el grupo *Clarté* de París, dirigido por Henri Barbusse, líder de la internacional del pensamiento.

Claridad peruana contó con el auspicio de José Ingenieros, Eugenio Debs, Jorge Nicolai, José de Vasconcelos y Alejandro Korn, entre otras figuras destacadas, y con la participación de redactores honorarios como los argentinos Gabriel de Mazo, Horacio Trejo, Eduardo Araujo y Julio Prebisch. La colaboración de los intelectuales argentinos en Perú, se puede comprender por la extensión a lo largo del continente de un “nuevo espíritu” renovador que procuraron alcanzar los partidos políticos, como el socialismo y el aprismo en germen, y el movimiento estudiantil.

“Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del *espíritu nuevo* que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales”. (Schwartz, 2002: 25)

Consideraciones Finales

Inspirada tanto en los ismos europeos como en los mitos indígenas y en los ritos afroantillanos, al decir de Schwartz (2002), la vanguardia latinoamericana forjó una identidad evidente en las revistas culturales tales como *Amauta*, en cuyas páginas se entrecruzaron los rasgos políticos y artísticos a modo de manifiesto.

Sus artífices, herederos de la generación de Manuel González Prada; protagonizaron el periodo de auge de la literatura indigenista y de la lucha ideológica por las reivindicaciones sociales de los sectores más desprotegidos de Perú.

Tanto José Carlos Mariátegui como Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros, desde *Amauta* y *Claridad*, propagaron un exitoso programa editorialista que difundió el socialismo y el aprismo, en uno y otro caso, con la finalidad de reivindicar los reclamos de los trabajadores, campesinos y pueblos originarios a lo largo del extenso continente sudamericano.

Estos revolucionarios, como se autodenominaron, impulsaron la conformación de un “espíritu indoamericano”, que revalorizó y consolidó la experiencia histórica y cultural de las comunidades autóctonas americanas llevando adelante un movimiento de vanguardia política y cultural cuyo objetivo radicó, por un lado, en la ruptura con los modos tradicionales y elitistas de entender el arte al que le contrapusieron una estética fuertemente americanista; y por el otro, en la conformación de un nacionalismo ideológico impulsado desde sus escritos, que otorgó visibilidad y voz a todos los sectores de trabajadores que constituyeron la región peruana.

El legado de la revista *Amauta* y del pensamiento “del amauta” continúa aún vigente en la ideología latinoamericana y en las numerosas publicaciones que José Carlos Mariátegui llevó adelante en pos de un Perú más justo e inclusivo.

Bibliografía

- Beigel, F. (2003). “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 8, N°20. Venezuela.
- (2004). “Editorialismo Programático”, en Biagini, H., Roig, A. *El pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en Latinoamérica*. Buenos Aires: Biblos.
- (2008). “Editorialismo”, en Biagini, H., Roig, A. (Dir). *Diccionario del Pensamiento Alternativo*. Buenos Aires: Biblos.
- Bovisio, M. (1990). “Cuando de indios se trata...cuando a los indios se pinta...”. Trabajo presentado en las 2das Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- Chang Rodríguez, E. (2009). “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, en *América sin nombre*, N°13-14, Revisiones de la Literatura Peruana. España: Universidad de Alicante.
- De Orellana Sánchez, J. (2004). “José Sabogal Wiese. ¿Pintor Indigenista?”, en *CONSENSUS*. Año 8, N°9. Perú: UNIFE.
- Delgado, V. (2010). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas culturales (1896-1913)*. La Plata: Edulp.
- Mariátegui, J. (1926). “Presentación de Amauta”. Editorial de *Amauta*, N°1, Lima.
- Pifano, A. (2013). “Las revistas culturales como objeto de estudio. Una oportunidad para pensar los espacios de intersección entre política y cultura”. Ponencia publicada en actas de las Primeras Jornadas del Departamento de Estudios Históricos y Sociales. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Schwartz, J. (2002). *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes de Internet

Ferreira de Cassone, F. (2009). El APRA y su proyección americana a través de la revista Claridad (1926-1941). En línea. Disponible en: <es.scribd.com/doc/34901516/EI-APRA-y-su-proyeccion-americana-a-traves-de-la-revista-Claridad>.

Gelado, V. (2002). *Indigenismo y Vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte*. En línea. Disponible en:
<www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0020.pdf>.

Mariátegui, J. (1920-1930). Obras completas de José Carlos Mariátegui. En línea. Disponible en:
<www.patriaraja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/Ideologia%20y%20Politica/paginas/polemica%20finita.htm>.