

Bol. Acad. peru. leng. 79. 2026 (83-120)

LA DESMERCANTILIZACIÓN DE LO SAGRADO: LA REPRESENTACIÓN DE LA HOJA DE COCA EN EL POEMA HOMÓNIMO DE *CCOCA* (1926), DE MARIO CHABES

Decommodification of the sacred: the representation of the coca leaf in the homonymous poem of *Ccoca* (1926) by Mario Chabes

La démercantilisation du sacré : la représentation de la feuille de coca dans le poème homonyme de *Ccoca* (1926), de Mario Chabes

JOSUE YARED MEDINA HUAMÁN
Universidad César Vallejo, Lima, Perú
jmedinahu28@ucvvirtual.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6229-9034>

RESUMEN:

En este artículo, se interpreta la representación de la hoja de coca en el primer poema de *Ccoca*, publicado el 23 de septiembre de 1926 en Buenos Aires, para comprender sus vínculos con el indigenismo y la vanguardia. Luego de presentar a J. Mario Chávez y por qué su nombre cambió a Mario Chabes, se expone un breve balance de los comentarios y estudios sobre su libro para establecer qué características de su producción facilitan la comprensión del poema «Coca». En los resultados se interpretan el sentido de los versos y la nota al pie de página mediante el diálogo con su contexto de producción (1923-1926). Se concluye que, en el poema homónimo del libro, la representación de la hoja de coca constituye una intervención poética articuladora dentro del debate estético y político en la literatura sudamericana del siglo xx.

Palabras clave: indigenismo, vanguardia, enteógenos, plantas sagradas, literatura andina.

ABSTRACT:

This paper interprets the depiction of the coca leaf in the first poem *Ccoca*, published on September 23, 1926, in Buenos Aires, to understand its connections to Indigenism and the avant-garde. After introducing J. Mario Chávez and explaining why his name was changed to Mario Chabes, a brief overview of the commentary and studies on his book is presented to identify which aspects of his work facilitate an understanding of the poem “Ccoca.” The findings interpret the meaning of the verses and the footnote by examining them within the context of their creation (1923–1926). It is concluded that, in the book’s eponymous poem, the depiction of the coca leaf constitutes a unifying poetic intervention within the aesthetic and political debate in 20th-century South American literature.

Key words: indigenism, avant-garde, entheogens, sacred plants, Andean literature.

RÉSUMÉ :

Dans cet article, nous analysons la représentation de la feuille de coca dans le premier poème de *Ccoca*, recueil publié le 23 septembre 1926 à Buenos Aires, afin de comprendre ses liens avec l’indigénisme et l’avant-garde. Nous présentons d’abord J. Mario Chávez et les raisons de son changement de nom pour Mario Chabes, pour dresser ensuite un bref bilan des commentaires et recherches sur son ouvrage, afin d’établir les caractéristiques de son œuvre qui facilitent la compréhension du poème « Ccoca ». L’analyse des résultats porte sur le sens des vers et de la note de bas de page, en dialogue avec leur contexte de création (1923-1926). Nous concluons que, dans le poème éponyme, la représentation de la feuille de coca constitue une intervention poétique structurante dans

les débats esthétiques et politiques de la littérature sud-américaine du XXe siècle.

Mots clés : indigénisme, avant-garde (vanguardia), enthéogènes, plantes sacrées, littérature andine.

Recibido: 06/11/2024 Aprobado: 19/02/2026 Publicado: 30/06/2026

1. De J. Mario Chávez a Mario Chabes

En los albores del siglo xx, el contexto sociocultural de Arequipa se caracterizó por marcadas tensiones entre las élites mestizas y las clases populares. La irradiación de las ideas anarquistas de Manuel González Prada influyó de forma significativa en la disposición del ambiente político arequipeño. González Prada, con su vigorosa retórica anticolonialista y su afán de justicia social, criticó las estructuras opresivas y corruptas de su tiempo, lo que resonó poderosamente entre los intelectuales arequipeños, quienes comenzaron a cuestionar los valores hegemónicos y el *statu quo*. Estas ideas revolucionarias incentivaron un proceso de toma de conciencia que se materializó en la creación de espacios culturales y políticos que alentaban el pensamiento crítico y la reivindicación social.

La renovación artística e intelectual en Arequipa se manifestó con fuerza en la literatura de vanguardia, la cual adoptó novedosas formas expresivas y estéticas. Alberto Hidalgo emergió como un exponente significativo de este movimiento en diálogo con el futurismo de Marinetti. Los intelectuales arequipeños, a través de sus creaciones literarias, articularon un espíritu propio y genuino para representar la esencia de Arequipa, integrando técnicas vanguardistas contemporáneas. Este gesto fue una forma de resistencia cultural que imprimió en la literatura finisecular un fuerte sentimiento regional o regionalista. Autores como Alberto Hidalgo, César Atahualpa Rodríguez, Percy

Gibson, Guillermo Mercado, Miguel Ángel Urquieta, Antero Peralta y Mario Chabes retrataron la vida y el entorno arequipeño mediante estilos poéticos que incorporaban elementos innovadores y disruptivos, vinculando extranjerismos y localismos. La adopción de técnicas como la fragmentación del discurso y la incorporación de un léxico autóctono fueron estrategias para reivindicar una identidad literaria que dialogara con las corrientes más avanzadas de su tiempo sin perder su peculiaridad regional.

La producción literaria de estos escritores mestizos apuntaba a encontrar un equilibrio entre lo cosmopolita y lo regional, para producir una vanguardia indigenista acorde a las problemáticas arequipeñas. A diferencia de los intelectuales previos que exotizaban al indio y lo relegaban a un ámbito incivilizado, estos autores lo reposicionaron en el centro de su poética. En sus textos, el sujeto indígena adquiere protagonismo y es retratado desde una perspectiva más humana y dignificadora. Esta revalorización del indio evidencia una postura crítica frente a la marginación y una voluntad de integrar las diversas realidades culturales en una narrativa que trascendiera las limitaciones de una visión unilateral y eurocéntrica.

La biografía de J. Mario Chávez presenta diversos retos para la crítica especializada (García, 2016b). Sobre su nacimiento, Carlos Milla Batres indicó que el poeta nació en Arequipa en 1901; sin embargo, las investigaciones recientes de Di Benedetto (2018, 2019) y Luján Sandoval (2022), así como la reseña de Álvarez Yucra (2024), señalan que el poeta nació en 1903. Al respecto, la reciente edición secreta de *Coca y otros textos* (2023), en su sección «Apéndice sobre Mario Chabes», incluye un comentario de Magda Portal (julio-agosto de 1923) con alusiones a los apenas veinte años del poeta —lo cual refuerza la tesis de que nació en 1903—. Federico Bolaños, por entonces pareja de Portal, notificó meses antes en *La Crónica* (16 de mayo) su primer

encuentro con el arequipeño resaltando su juventud, la particularidad de su nombre, la extraña difusión de su obra poética y una descripción física y espiritual:

—El poeta Bolaños —dice un camarada.

—Servidor, Chávez.

—¿Es usted Mario Chávez?

—Sí señor.

Y conocí al nuevo poeta arequipeño.

¿Qué sugestión había para mí en ese nombre vulgar? Mario Chávez! He conocido tantos Marios y tantos Chávez en mi vida! Es un poeta, me dijeron. Y fue todo. Lo miré fijamente, atravesándoles con mi intención. Algunos anzuelazos, y pronto hice saltar su alma a los ojos del muchacho. Era mediodía y el sol nos azotaba los rostros con grosera confianza. Pasaban por la calle mujeres de línea fastosa. Mujeres que se llevaban nuestros ojos lamiéndoles las curvas. Me olvidé del poeta.

—Soy el autor de «El Silbar del Payaso».

—Ajá. No he leído su libro. Dígame, se vende su libro.

—Se vende.

—Es raro, hombre. Conque se vende su libro?

Y el chico me mira de pies a cabeza. Me da un cigarrillo y se afirma.

—Por qué no ha de venderse? (Chabes, 2023, pp. 236-237)

Como señaló Carlos García (2016b), el otro problema sobre la identidad del poeta se asienta en la forma de firmar sus poemarios *Alma...* (1922), *El silbar del payaso* (1923) y *Coca* (1926) y sus diversos trabajos publicados en Arequipa, Lima, Buenos Aires y Santiago de Chile, pues cambió de J. Mario Chávez («Ibi...», *La Semana*, n.º 143, Arequipa, 4 de abril de 1921) a Mario Chávez (a partir de «Disco viejo», *La Reforma*, n.º 1, Lima, 6 de julio de 1923; salvo «Diana», *La Semana*, n.º 245, 5 de agosto de 1923, y «Papa-gay», *La Semana*, n.º 253, 30 de setiembre de 1923) y finalmente a Mario Chabes (*Proa*, n.º 15, Buenos Aires, enero de 1926). Según García (2016b), ocasionalmente firmó

como J. M. Ch. («Introito» de su poemario *Alma...* de 1922), M. Ch. («Prisma», *La Semana*, n.º 286, Arequipa, 18 de mayo de 1924) y Emeché («Los rayos de la muerte», *La Semana*, n.º 291, Arequipa, 15 de junio de 1924). Al respecto, las reflexiones de Di Benedetto (2018) van más allá del comentario de Bolaños sobre lo vulgar o común de llamarse Mario Chávez en el Perú:

Mario Chabes (1903-1981), quien «transformó su apellido paterno trocando la “v” por la “b” y la “z” por la “s”, además de omitir la tilde, para que finalmente suene igual» (Kishimoto 1994: 62) muestra desde la mutación de su nombre la filiación vanguardista de su propia obra. Mediante la puesta en crisis del nombre heredado, Chabes expone un típico gesto parricida cuya ligazón con la interpretación del pasado que tiene la vanguardia histórica resulta evidente. En la transformación ortográfica de su apellido se juega una de las claves de lectura que hace visible la vertiente indigenista de su literatura, pues se advierte una similitud con los argumentos difundidos en Perú en torno a la importancia del retorno a las lenguas indígenas como matriz productiva y asidero de la identidad nacional. (Di Benedetto, 2018, p. 155)

En ese sentido, el cambio del nombre de Mario Chabes supera el afán de enrarecimiento modernista, pues se vincula a las propuestas de modificación ortográfica indoamericana. En su rechazo de las imposiciones españolas, los intelectuales del siglo XIX transgredieron la grafía hispánica como el trueque de la *i* por la *y* en los textos de Manuel González Prada. En el siglo XX, Mario Chabes, junto a otros poetas de espíritu revolucionario, adoptó esta subversión lingüística como una forma de resaltar lo indio de su identidad mestiza. A través de su nombre, el poeta arequipeño ejerció una reivindicación cultural que dialoga con el alfabeto científico keshwa-aymara de Chuquihuanca y Palacios en 1914, las discusiones sobre el arte nuevo y el nuevo indio de las vanguardias (Medina, 2024). De esta manera, la publicación de su poemario *Coca* en 1926 cuestionó la identidad del continente y su

progreso intelectual y económico, donde Chabes descentró lo hegemónico hispánico para restituir lo nativo. El uso de «Cc» en el título del poemario revaloriza la fonética prehispánica en concordancia con una nota al pie de página del poema homónimo, la cual califica de ignorantes a quienes confunden la hoja sagrada de los Andes con el alcaloide de la cocaína.

Para difundir su trabajo poético, Mario Chabes envió sus poemas a diferentes revistas y realizó diferentes viajes: fue a Lima en 1923, regresó a Arequipa a fines de ese año y, entre 1925 y 1926, estuvo en Buenos Aires. Aquí frecuentó a su compatriota Alberto Hidalgo, quien lo incluyó en el *Índice de la nueva poesía americana* (30 de julio de 1926) con los poemas «Sala hospitalaria», «Tarde», «Bajorrelieve», «Muelle roto», «Nocturno de los sapos» y «Los gauchos». Con algunas modificaciones, estos poemas fueron incluidos en *Coca* (23 de setiembre de 1926). Cabe precisar que «Sala hospitalaria» había sido publicado antes, en el tercer número de *Flechas* (29 de noviembre de 1924), con el título de «Vigilia 24. Sala hospitalaria». Los poemas que envió a *Mundial* («Tardes trágicas» y «El héroe», para el Año VII, n.º 333, publicado el 29 de octubre de 1926) y *Amauta* («Nevada» y «Mi montaña», para el n.º 3, publicado en noviembre de 1926) tenían como fin difundir el poemario impreso en los Talleres Gráficos «El Inca», de J. E. Smith y R. A. Ortellí.

Quizás fue a través de Hidalgo, quien publicaba en Buenos Aires desde 1917 y se radicó allí en 1919, que varios autores peruanos decidieron pasar por esa ciudad hacia 1926-1927, donde publicaron algunos libros: aparte de Chabes, César Atahualpa Rodríguez, abajo mencionado en detalle; Enrique Bustamante y Ballivián (*Antipoemas*. Buenos Aires: El Inca, 1927; reseñaría el volumen *Los sapos y otras personas* [1927], de Hidalgo, en *La Cruz del Sur* III.18, Montevideo, julio-agosto de 1927, 25, información que agradezco a Pablo Rocca, Montevideo), César Alfredo Miró Quesada (*Cantos del arado y de las hélices*. Buenos Aires:

El Inca, 1929; publicaría decenios después *Nuevas voces para el viento*. Lima: Editorial Andrés Avelino Aramburu, 1948, bajo la firma César Miró). Hidalgo incluyó a Chabes y a Bustamante y Ballivián en su *Índice de la nueva poesía americana* (1926). (García, 2016b, p. 3)

Cuando regresó al Perú entre fines de 1926 e inicios de 1927 (Chabes, 2023; García, 2016b), Mario Chabes colaboró en revistas de Lima como *La Crónica* («Hablando con el doctor Escomel», 1 de abril de 1927), *Variedades* («Lucas clarinetista», 9 de julio de 1927) o *Jarana* («Carta a Jorge Luis Borges», 31 de octubre de 1927). En esta carta se evidencia que Mario Chabes estaba pendiente de las discusiones artísticas sobre el sitio que ocupa la producción intelectual suramericana frente a la madrileña. En la polémica iniciada por Guillermo de Torre en la *Gaceta Literaria* de Madrid, Chabes posiciona a Buenos Aires como meridiano intelectual. Esta postura se vincula con su malestar por el gobierno dictatorial que aquejaba al Perú, especialmente en Lima, luego de la represión a los intelectuales que publicaban en *Amauta*. El hecho devino en la detención de José Carlos Mariátegui en el Hospital de San Bartolomé y la expulsión de Blanca Luz Brum, Magda Portal y Serafín Delmar (pseudónimo de Reynaldo Bolaños), entre otros. En una carta privada dirigida a Macedonio Fernández del 15 de octubre de 1928, le comentó:

Mi país está porquerizado. El hombre con inteligencia y decencia no puede vivir en el Perú de hoy. Una tiranía estomacal y por ende una ignorancia bestial manda en todo. De aquí que para ser algo se necesite ser: o sirviente de sirvientes o nada. Pero esto no es todo: para quienes como yo luchan desde atrás por la verdadera independencia del Perú —que es: libertad ideológica, cultura amplia y civilización— viendo injusticias cotidianas, inmoralidad cotidiana pública, analfabetismo espiritual y la criminalidad de ser gran hombre o poeta, subleva, alienta a la subversión inmediata; mas como esto sólo es posible realizar con preparación previa y estando la vanguardia del país fuera, y conminado a salir del Perú, debo,

pues, viajar de aquí a una semana. Por esto es que me tiene usted en Arequipa, nuevamente, de paso. Mis energías han sido puestas todo este tiempo en el programa de arriba. Pero en ambiente tan desfavorable, supondrá usted que su rendimiento ha resultado en 1 x 99. Pero es algo. Poesía he hecho siempre, pero como en el Perú no hay publicación a excepción de una mala revista *Amauta* que es un lugar común de los gacettilleros peruanos y refugio de los pobres diablos extranjeros, no he publicado nada. Todo, es mi deseo, hacerlo en Buenos Aires; porque, gran Macedonio, valiendo o por valer en América hay que vivir en Buenos Aires. (Chabes, 2023, pp. 222-223)

En su carta, Chabes denuncia la persecución que cometía Augusto B. Leguía contra los indoamericanistas de vanguardia, mientras se trasladaba de Arequipa a Bolivia, donde gobernaba Hernando Siles, otro autócrata. En 1930, colaboró en la revista *Letras* de Santiago de Chile («Las momias del museo», mayo; «Un paseo sin esperanza», junio). Por estos años, se casó con la pianista Zoila Aurora Suárez, con quien tuvo dos hijos, Álvaro y Alonso Chabes Suárez (García, 2016a). En 1931, Macedonio Fernández lo mencionó en uno de los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* señalando que Mario Chabes hallaba un parecido en Macedonio y Poe. En una carta a Luis Alberto Ríos del 11 de octubre de 1941, Macedonio Fernández calificó a Chabes como una persona encantadora y agregó que nunca más pudo saber de él. En 1946, Mario Chabes publicó con la Editorial Portugal de Arequipa *La Revolución francesa de Bolivia* con prólogo de César A. Rodríguez, quien comentó que, en Buenos Aires, Chabes se alejó de la poesía para dedicarse al periodismo, pues era una actividad más lucrativa. Como periodista, recorrió el Perú, Chile y Bolivia, donde presenció la revolución popular que derrocó a Gualberto Villarroel. En 1951, publicó *Matarani: opinión pública*, también con Editorial Portugal. En sus últimos años, se dedicó a la música y murió en la década de 1970 a causa de problemas renales.

2. Estudios sobre *Ccoca* (1926), de Mario Chabes

Los estudios críticos sobre *Ccoca* (1926), de Mario Chabes, pueden dividirse en dos grandes etapas: una inicial, compuesta por reseñas y valoraciones publicadas entre 1926 y 1930 en revistas culturales de Argentina, Perú y Chile, y otra más reciente, orientada al rescate crítico y filológico de su obra en el marco del indigenismo y la vanguardia literaria de la década de 1920 (Chabes, 2023). La primera etapa está constituida por comentarios divergentes publicados por Carlos Pirán en *Mundo Argentino* (27 de octubre de 1926), Luis Alberto Sánchez en *Mundial* (29 de octubre de 1926), Carlos Brandán Caraffa en *Clarín* (30 de octubre de 1926), Armando Bazán en *Amauta* (noviembre de 1926), así como textos de Andrés Malfa y Alberto Ureta en 1927, además del elogio posterior de Alberto Guillén en *Breve antología peruana* (1930). Mientras Pirán ironiza sobre la experimentación poética del autor arequipeño —ligándola peyorativamente al efecto de la coca y al juglarismo vanguardista—, Sánchez, por el contrario, celebra la claridad y originalidad del poemario, aunque sin profundizar en los mecanismos de su innovación estética. Caraffa y Bazán, si bien reconocen la fuerza imaginativa y la audacia formal del libro, se muestran más preocupados por su fragmentariedad, el tono intimista o la cercanía con otros autores como César Vallejo, lo que los lleva a cuestionar su autenticidad o madurez poética. Estas reseñas tempranas, pese a sus limitaciones, evidencian un panorama crítico dispar que no logra captar del todo la dimensión simbólica, política y cultural que encierra la obra, especialmente en relación con el tratamiento de la hoja de coca como símbolo de resistencia andina y materialidad poética vanguardista.

En contraste, la segunda etapa crítica se inicia con el trabajo de Luis Monguió en *La poesía posmodernista peruana* (1954), quien valora el carácter experimental de *Ccoca* y lo sitúa dentro del postmodernismo, destacando composiciones como «Nevada» y «Huaiñu». Posteriormente,

Jorge Kishimoto incluyó cuentos de Chabes en *Narrativa peruana de vanguardia* (1994), trabajo a partir del cual César Coca desarrolló en 2014 su tesis de licenciatura sobre la ensoñación erótica en «El ómnibus 44». Más adelante, los estudios de Carlos García (2016b, 2016a) consolidan la investigación biográfica y bibliográfica sobre Chabes, contextualizando sus vínculos con Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, y clarificando aspectos fundamentales de su trayectoria y su recepción. Esta línea crítica se expande con *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (2017), de Mauro Mamani Macedo, quien recupera textos clave de Chabes y los sitúa dentro de una tradición vanguardista con marcada conciencia andina, en diálogo con autores como Gamaliel Churata, Peralta y Oquendo de Amat. A su vez, Matías di Benedetto (2018, 2019, 2024) interpreta *Coca* a través de la estética del montaje, el saber marginal, la poética del don y sus (d)efectos. En sus trabajos, Di Benedetto opone la sacralidad de la hoja de coca al discurso médico-científico higienista de la época, y asocia esta visión con el retablo «Mama Kuka», de Churata. Por su parte, Sergio Luján Sandoval (2022) introduce una lectura centrada en la subjetividad animal en «Los caballos», cuestionando el antropocentrismo y proponiendo una ética no-humanista dentro de la obra de Chabes.

Recientemente, la edición secreta de *Coca y otros textos* (2023), preparada por Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi con la colaboración de Verónica Caballero, Carlos García y Jorge Kishimoto, recopila los tres libros de poesía de Chabes —*Alma...* (1922), *El silbar del payaso* (1923) y *Coca* (1926)— junto con textos dispersos en revistas, lo cual ofrece un archivo textual que permite abordar con mayor rigor la evolución estética del autor. Edward Álvarez Yucra (2024) reseña esta edición en *América Crítica*, destacando el carácter nativista de *Coca* y su confrontación con la modernidad desde una perspectiva terrígena y antiexotista. Álvarez Yucra subraya que poemas como «Un pueblo del Ande» expresan la resistencia cultural mediante la imagen del tren como

símbolo de la modernización destructiva, y revalora el uso de la coca como sustancia que sostiene al individuo frente al desgaste físico y simbólico del progreso occidental.

Así, las críticas iniciales, fragmentarias o superficiales, contrastan con los abordajes actuales que, desde una mirada interdisciplinaria e histórico-cultural, revaloran la obra de Chabes como una expresión singular del indigenismo de vanguardia. En razón de lo expuesto, este artículo propone una lectura del primer poema del libro *Ccoca* a fin de comprender el modo en que la representación de la hoja de coca articula una respuesta poética frente a las tensiones entre tradición y modernidad, resistencia y progreso, cuerpo y naturaleza, en el contexto político del oncenio de Leguía. Para ello, se establecen primero los vínculos del poemario con las disputas ideológicas de la época; se analizan sus elementos formales e intertextuales, y se ofrece una interpretación verso a verso que culmina con el análisis de la nota al pie que acompaña al poema, con el objetivo de revelar la complejidad simbólica y política que Chabes deposita en la coca como signo literario y cultural.

3. La desmercantilización de lo sagrado en el poema «Ccoca»

La hoja de coca y su derivado industrial, la cocaína, constituyen ejes articuladores de discursos contrapuestos sobre la civilización, la modernidad y la alteridad en el contexto peruano e indoamericano de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Mientras que el discurso colonial y farmacológico europeo, desde Hegel hasta Freud, desplegó una narrativa que instrumentalizaba la coca como herramienta para intensificar la explotación del cuerpo indígena —como se observa en los registros de Tschudi, Pfucker y Larrea (Marez, 2018)—, en el Perú republicano se desarrollaron también miradas que, desde el indigenismo literario y político, disputaron su valor, resignificándola como símbolo de potencia cultural y resistencia. El caso de Augusto Durand, líder político

huanuqueño y defensor de la industrialización de la cocaína a principios del siglo xx, es ilustrativo de esta tensión: su proyecto consistía en posicionar al Perú como exportador competitivo de cocaína para Alemania, Holanda, Inglaterra y Estados Unidos, en un intento de insertar al país en la economía global mediante el aprovechamiento de recursos autóctonos. Sin embargo, este modelo desarrollista no implicaba una revalorización del sujeto indígena, sino que perpetuaba su condición subordinada dentro del sistema gamonalista. En 1903, Teodomiro Gutiérrez Cuevas denunció en cartas dirigidas al presidente Andrés Avelino Cáceres los abusos de poder de Durand en Huánuco, evidenciando que el auge económico de la cocaína se sostenía en el control territorial y laboral ejercido por una élite local que no dudaba en reprimir o marginar las prácticas culturales indígenas que no se alineaban con su visión de modernización. Más adelante, en el contexto del auge cocalero en el norte y el crecimiento del comercio lanero en el sur, la rebelión de Gutiérrez Cuevas (bajo el nombre de Rumi Maqui Ccori Zoncco, ‘Mano de Piedra Corazón de Oro’) en Azángaro, ocurrida el 1 de diciembre de 1915, tuvo diversas reacciones en los periodistas de la Asociación Pro-Indígena (Mayer y Zulen), *Variedades* (Clemente Palma) y *El Tiempo* (Mariátegui). En el gobierno de Pardo y Barreda (1915-1919), la censura de *Colónida* (1916) y el encarcelamiento de Valdelomar fueron consecuencia del progreso de las políticas prohibicionistas de Washington y La Haya para adueñarse de circuitos comerciales alemanes en el contexto de la Primera Guerra Mundial (Medina, 2026). En varios artículos, la revista apostó por la renovación del espíritu creativo, y uno de sus ejes de discusión abordó los beneficios y peligros de drogas como la cocaína en la literatura. Los agentes del orden apresaron a Valdelomar porque pensaron que era el autor del editorial que Federico More publicó sin firma en el último número de *Colónida*, cuya portada tenía el rostro de Javier Prado y Ugarteche.

Más adelante, la dictadura de Augusto B. Leguía instauró un régimen represivo que alcanzó a líderes políticos y medios de prensa. Tras el golpe de Estado de Leguía el 4 de julio de 1919, se confiscó *La Prensa* (dirigida por Augusto Durand en 1915-1919) y se expulsó del país a periodistas como José Carlos Mariátegui y César Falcón, quienes escribían en *El Tiempo* (1916-1919) y fundaron *Nuestra Época* (1918) —posteriormente, sus publicaciones en *La Razón* (1919) derivaron en su destierro a Europa bajo el pretexto de una «beca de estudios»—. Este entorno de violencia estructural también alcanzó al movimiento indigenista peruano. Desde 1919, el Comité Central Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo —surgido a partir del impulso de exmiembros de la Asociación Pro-Indígena, como Pedro Zulen y Dora Mayer— impulsó congresos indígenas, plataformas reivindicativas y una red de militantes indígenas y anarcosindicalistas. En 1923, Zulen participó en el Tercer Congreso Indígena y allí trabó amistad con José Carlos Mariátegui, recién retornado de Europa. Durante ese mismo congreso, se consolidaron críticas al Gobierno de Leguía por su ambigüedad frente al poder de los gamonales (Arroyo, 2004). Ezequiel Urviola y Hipólito Salazar, al ver frustradas las reformas prometidas, rompieron relaciones con el comité y fundaron la Federación Indígena Obrera Regional Peruana. Estas fracturas evidencian el tránsito del indigenismo ilustrado hacia una vertiente más radical, influida por el anarcosindicalismo y el milenarismo andino, como lo demuestran las acciones de Carlos Condorena y las movilizaciones en Huancané. A su vez, el asesinato de Augusto Durand el 31 de marzo de 1923, por negarse a colaborar con el Gobierno leguista y sus intereses ligados a empresas estadounidenses, fue un punto de inflexión que simbolizó el recrudecimiento del ataque norteamericano y sus aliados locales contra el mercado de la cocaína industrial.

En este clima de agitación debe entenderse el viaje de Mario Chabes a Lima en 1923, tras la publicación en Arequipa de *El silbar*

del payaso (febrero). Su llegada coincidió con varios hitos decisivos: el regreso del exilio de José Carlos Mariátegui (17 de marzo), la protesta contra la consagración del Perú al Sagrado Corazón de Jesús (23 de mayo), la partida de César Vallejo a Francia para evitar un nuevo proceso judicial (17 de junio), la negativa de Magda Portal a estrechar la mano de Leguía durante los juegos florales (junio) y el destierro de Víctor Raúl Haya de la Torre a Panamá (octubre). Durante su estancia en Lima, Chabes se conectó con el núcleo vanguardista en formación: conoció a Federico Bolaños en mayo; fue reseñado por Magda Portal entre junio y julio, y publicó poemas de su reciente libro en revistas clave como *Mundial* (n.º 161, 15 de junio) y *Variedades* (n.º 823, 8 de diciembre; en esta última se incluyó «El ómnibus 44», poema que más tarde integraría *Coca*). Esta etapa marcó el inicio del proceso de escritura de *Coca* (1923-1926), profundamente atravesado por la atmósfera de represión y renovación cultural que caracterizó al período. En 1924, Chabes publicó en *Flechas*, revista dirigida por Magda Portal y Serafín Delmar, quienes habían adoptado una postura más radical respecto a las formas estéticas previas. Este espacio fue fundamental para consolidar una sensibilidad poética que apostaba por la renovación estética.

La publicación del poemario *Coca*, de Mario Chabes, el 23 de septiembre de 1926 en Buenos Aires, coincidió con un momento crucial en torno al debate estético en el Río de la Plata, profundamente influido por la visita del poeta y teórico futurista Filippo Tommaso Marinetti. Su llegada a Buenos Aires el 7 de junio de ese año, como parte de una gira sudamericana que incluyó Brasil y Uruguay, generó una reacción ambivalente en la prensa, los círculos intelectuales y el público en general. Aunque Marinetti insistió reiteradas veces en que su visita tenía un carácter puramente artístico y no político —por su cercanía con Mussolini y el fascismo—, persistió la sospecha de que actuaba como propagandista político (Cohen, 2019; PROA, 2010; Rey, 2016). Su discurso de bienvenida, transmitido por la radio LOZ y reseñado en

La República (8 de junio), enfatizaba su deseo de divulgar el futurismo como un impulso espiritual y no como una operación ideológica. Sin embargo, el entorno cultural interpretó su visita desde perspectivas divergentes: *Martín Fierro*, la revista más influyente de la vanguardia argentina, le rindió homenaje con un editorial titulado «Martín Fierro y Marinetti» (8 de julio de 1926), en el que se le reconocía como un adelantado a su tiempo, aunque marcaba distancia frente a su vínculo con el fascismo. Esta ambivalencia fue patente también en la cena de homenaje del 16 de junio, a la que asistieron artistas y escritores como Borges, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Guillermo Korn y Piero Illari, así como representantes de revistas clave del circuito vanguardista como *Inicial*, *Revista de América*, *Valoraciones* y *Estudiantina*.

En ese contexto, la publicación de *Coca* fue inmediatamente leída a la luz del debate sobre el ismo vigente, en particular el futurismo, y sus implicancias técnicas, ideológicas y políticas. Carlos Pirán, en *Mundo Argentino* (n.º 823, 27 de octubre de 1926) (Chabes, 2023), ofreció la primera reseña sobre el libro, en la que ironizó tanto sobre el uso identitario de la coca como sobre la audacia experimental de Chabes, especialmente en poemas como «Tren» o «Tu vigilia» —que interpretó como una inclinación superficial hacia el «juglarismo vanguardista», asociando su estilo a Marinetti, Maples Arce y Parra del Riego—. Pirán ridiculizó la hibridez lingüística del poema inicial, «Coca», al sugerir que los versos habrían sido escritos bajo el efecto adormecedor de la masticación de hojas de coca, trivializando así el gesto de mestizaje y afirmación cultural del texto (Chabes, 2023). Esta recepción debe entenderse en el marco de una prensa argentina que, si bien promovía el arte nuevo, mantenía una marcada reserva ante las formas poéticas ligadas a lo indígena, en especial frente a cualquier gesto que buscara hibridar la modernidad técnica con la subjetividad andina. En contraposición, otras voces, como Carlos Brandán Caraffa (en *Clarín*, 30 de octubre de

1926), interpretaron la fragmentariedad y el desparpajo de Chabes como signos vitales de una sensibilidad moderna, aunque sin dejar de subrayar su excesiva transparencia emocional.

El Perú de 1926 era testigo del surgimiento de numerosas revistas vanguardistas como *trampolín*, *hangar*, *rascacielos*, *timonel* (Lima), *Iniciación* (Huancayo), *Poliedro* (Lima), *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930) y *Amauta* (Lima, 1926-1930), publicaciones que discutían activamente el lugar del arte en una sociedad marcada por la desigualdad y el autoritarismo. *Coca*, publicado en este contexto y en paralelo a estos debates, se inscribe como una obra que recoge las tensiones estéticas y políticas de la época, articulando el tránsito de Chabes entre Lima y Buenos Aires con las diversas posturas frente al indigenismo, la modernidad y la vanguardia (Rodríguez, 2023). En Lima, el 29 de octubre, Luis Alberto Sánchez publicó en *Mundial* un elogio entusiasta, afirmando que *Coca* consolidaba a Chabes como una figura nacional de fisonomía poética definida; en cambio, al mes siguiente, *Amauta* (revista central del pensamiento socialista y estético de izquierda) acogió un juicio más crítico en la «Crónica de libros» escrita por Armando Bazán, quien consideró que el autor seguía vacilando entre influencias ajenas y no lograba una voz plenamente autónoma. Esta disparidad de lecturas refleja no solo las tensiones inherentes al campo cultural latinoamericano de mediados de los años veinte, sino también las fricciones entre los modelos estéticos importados —como el futurismo de Marinetti— y las propuestas que, como la de Chabes, pusieron en diálogo futurismo y ultraísmo para debatir la representación de lo indígena, mestizo y periférico. La recepción de *Coca* se convirtió así en una arena donde se dirimía la legitimidad de una poesía que buscaba fundar su modernidad desde la alteridad andina, en medio de una escena artística sudamericana fascinada por la técnica, pero aún reacia a aceptar la coca como símbolo estético y político.

En ese sentido, en este tercer libro, se concretan las características de la vanguardia indigenista aplicada a la realidad de Sudamérica que ponen en diálogo sus textos con hoja de coca, como «El relámpago», «Un pueblo del Ande» y «Ccoca»; «Los arrieros» de *Los heraldos negros* (1918), de César Vallejo, y «El kamile» (1928), de Gamaliel Churata. Su poesía aborda temas del ámbito tanto rural como urbano, usando experimentos lingüísticos que reflejan la interacción entre los sujetos y los espacios de principios del siglo xx. Chabes empleó la sinestesia, la onomatopeya, la hipérbole y el neologismo, entre otros recursos retóricos, para conferir dinamismo y vitalidad a su obra. Estos recursos embellecen el texto y conforman una perspectiva crítica sobre las tensiones socioculturales y las transformaciones impuestas por la modernidad. Chabes, con su poética audaz y visionaria, ofrece un testimonio sobre las dinámicas humanas y el entorno en una Arequipa que se encuentra en el umbral del cambio.

Mario Chabes retomó y subvirtió la tradicional oposición entre el campo y la modernidad. Cuestionó la representación del indio como un símbolo de atraso y primitivismo, al posicionarlo como portador de una sensibilidad e intelecto superior; a su vez, caracterizó a los indios como seres en íntima relación con la naturaleza y el campo. Esta visión contrasta radicalmente con el discurso hegemónico que demonizaba lo autóctono y glorifica el progreso tecnológico y urbano. Aunque varios de sus poemas tienen por tema el avance del tren, Chabes reveló una cosmovisión en la que el indio emerge como guardián de valores esenciales y profundos, aquellos que estaban siendo erosionados por el avance del capitalismo de posguerra y antes del crac de 1929. En sus versos no hay arengas o himnos a las locomotoras como en los de Marinetti, Hidalgo o Parra del Riego, sino al porvenir de los pueblos y campos violentamente transformados por la apertura de nuevas rutas comerciales. Así, el campo y la naturaleza, lejos de ser espacios de

ignorancia y atraso, se convierten en escenarios de sabiduría y espiritualidad insuperables. A continuación, se presenta el primer poema de *Coca*, de título homónimo:

CCOCA

CHACCHANDO, el indio salva distancias grandiosas,
escala millaradas de metros, sin fatiga alguna, do-
minador del Ande, héroe de la Naturaleza.
Chacchando, descansa en el umbral de la noche o de la
muerte.
Tristeza o alegría, ahí está la «chuspa».
Con ella ofrece al Sol, a la amarga memoria de los
idos y al porvenir, como cuando llega a la *pascana*, meta
o reposo.
Yo, indio, del Perú, qué para ofrecerte, padre, sino estas
hojas de coca? (Chabes, 1926, p. 5)

El poema de Mario Chabes empieza con la palabra *chacchando*, lo que revela un evidente proceso de mestizaje lingüístico. Chabes utiliza un quechuismo con desinencia española para plasmar la acción continua de masticar hojas de coca. Este uso de la lengua legítima y celebra la práctica indígena, y la inserta en la poética moderna, haciendo dialogar de manera creativa y subversiva dos tradiciones lingüísticas. A través de esta simple elección léxica, el poeta enfatiza la pertinencia cultural y simbólica de la coca, resistiendo así la trivialización que frecuentemente se le impone desde la hegemonía del español colonial y republicano. En el primer verso del poema, Chabes atribuye a la hoja de coca efectos hiperbólicos sobre las capacidades físicas del indio, quien salva «distancias grandiosas» y escala «millaradas de metros». Estas imágenes hiperbólicas exaltan la resistencia y vitalidad del indígena chacchador, y refutan presunciones racistas que asocian la coca con la degeneración, como lo señala Percy Gibson (1920). Un ejemplo de esta lectura es la reseña

de Carlos Pirán en *Mundo Argentino*. Pirán asocia la desigualdad de los poemas al hecho de que Chabes debió escribirlos mientras chacchaba hojas de coca que «calman dolores, que amortiguan y que adormecen» (Chabes, 2023, p. 247); es decir, interpreta que el desequilibrio estético del texto se debe a los efectos analgésicos, señalando que en el poema se evidencia mucho más que solo un calmante físico y mental. En el siglo xx, el discurso internacional sobre los narcóticos, impulsado desde centros de poder como Washington y La Haya, no distinguía entre sustancias como la morfina o la heroína y productos andinos como la hoja de coca (Gootenberg, 2016). Esta falta de diferenciación permitió construir una narrativa global prohibicionista que invisibilizó las prácticas culturales legítimas del chacchado y criminalizó lo que, en contextos como el andino, era y es una forma de subsistencia física, vínculo espiritual y afirmación identitaria.

La aseveración de que estos logros físicos del chacchador se realizan «sin fatiga alguna» destaca una dinámica contraria a la lógica económica del desgaste en la que se inserta la reseña de Carlos Pirán (Di Benedetto, 2019). En el sistema capitalista emergente, tanto el obrero fabril como el campesino de hacienda están sujetos a la explotación de sus fuerzas laborales hasta el agotamiento. En contraste, el chacchador indígena sobresale en su entorno sin padecer el agotamiento que conlleva la sobreexplotación, de manera que se subvierte la noción de productividad centrada en el desgaste y se cuestionan los fundamentos propios de la economía capitalista que se instauraba en el Perú de principios del siglo xx. Más aún, la imagen del indio inquebrantable y capaz de hazañas notables, merced a la coca, sirve como una crítica implícita a su posición subyugada dentro del sistema económico opresivo. Al respecto, Ruggiero Romano (1984) demostró la funcionalidad nutricional, medicinal y energética de la hoja, desmontando prejuicios coloniales y biologicistas. Múltiples estudios —incluyendo investigaciones de la ONU— revelan que la hoja contiene vitaminas (B1, B2, C), minerales (calcio,

hierro, fósforo), fibra y alcaloides, y que no se reduce a un narcótico (Romano, 1984). Las encuestas en comunidades campesinas y mineras confirman que la coca se utiliza principalmente para trabajar y combatir el hambre y el frío, y no como una droga de evasión.

En este marco, la representación de la hoja de coca adquiere un valor ideológico que confronta los postulados novomundistas del modernismo de autores como Santos Chocano, Ventura García Calderón y Enrique López Albújar, quienes abordaron lo indígena desde una sensibilidad que aún conserva resabios exotistas o patologizantes. En «Coca» de *La venganza del cóndor* (1911-1924), de García Calderón, el chacchado se convierte en signo de superstición o debilidad; en «Como habla la coca» de *Cuentos andinos* (1917-1920), de López Albújar, la hoja oscila entre el vicio y la revelación, pero su consumo sigue siendo retratado como degradante, y en «La quina y la coca», de Chocano (publicado en el primer número de la revista *Novecientos*, abril, 1924), se inscribe dentro de un incaísmo parnasiano que embellece lo andino desde coordenadas bíblicas y orientalistas, distorsionando su sentido cultural originario. En este sentido, en 1926, Chabes desafió la percepción del indio como un obstáculo para el progreso industrial, resituándolo como un ser dotado de facultades superiores, siempre y cuando se mantuviera en comunión con su entorno natural y cultural. Esto se opuso a la perspectiva del poeta arequipeño Percy Gibson, quien consideró que la hoja de coca, el alcohol, la música andina y el periodismo «son cuatro carcomas, cuatro puntales azumagados que la única seguridad que ofrecen es la de un próximo —tal vez lejano— pero inminente derrumbamiento nacional» (1920, p. 9). Así, el poema homónimo del poemario se convirtió en un manifiesto poético que reivindica el potencial de la coca y del propio indígena como agentes de resistencia frente a la modernidad deshumanizante y explotadora. Mientras que Gibson atacó la producción cocalera de lo gamonales como símbolo de explotación indígena, Chabes

enalteció al indio, identificándolo como «dominador» del Ande y «héroe» de la Naturaleza. En esta línea, el enunciador centra al indígena dentro de su poética vanguardista al otorgarle un estatus supremo en el mundo andino. La hoja de coca refuerza sus capacidades físicas y simboliza su conexión intrínseca con la naturaleza, lo que evidencia una realidad que excede y trasciende los límites urbanos e industriales.

La segunda aparición del término *chacchando* profundiza en la representación simbólica de la hoja de coca como un elemento esencial de la cosmovisión andina, no solo por sus efectos físicos, sino por su dimensión espiritual y cultural. El verso «Chacchando, descansa en el umbral de la noche o de la muerte» ofrece una visión del acullicado como práctica de transición, comunión y sosiego, en la cual la coca deja de ser un simple estimulante físico para revelarse como una sustancia portadora de significados ontológicos y rituales. Este uso poético evidencia lo que puede leerse como una revaloración de prácticas ancestrales, ya que las sitúa en el centro de una narrativa espiritual y comunitaria. Sin embargo, la lectura de este poema a través de los planteamientos de Cornejo Polar (1994/2003) introduce una advertencia crítica necesaria: la representación del indígena en la literatura, incluso en textos aparentemente solidarios como el de Chabes, suele estar mediada por una operación ideológica que transforma a los sujetos originarios en emblemas funcionales para la construcción de una identidad nacional promovida desde una élite letrada. Esta élite, en palabras de Cornejo, «produce tanto una imagen del indio cuanto se presenta a sí misma [...] como encarnación de tal identidad» (1994/2003, p. 170). En este sentido, el sujeto de la enunciación del poema «Coca», al exaltar la hoja de coca y su vínculo con la muerte, los sueños y la comunidad, se coloca en la tradición de lo que José Carlos Mariátegui denominó «creación heroica»: una apuesta por una modernidad de raíz andina, pero que, según Cornejo Polar (1994/2003), corre el riesgo de subalternizar

la voz indígena real, absorbiéndola en una imagen simbólica que responde a intereses no necesariamente originarios.

La complejidad de esta tensión se intensifica cuando observamos cómo el poema articula la coca con prácticas funerarias y estados psíquicos trascendentales, representándola como un elemento mediador entre los vivos y los muertos, entre el cuerpo y el espíritu. Esta poética se alinea con la reivindicación mariateguiana del pasado indígena como historia viva, pero también puede ser leída como parte de un proyecto simbólico que, de acuerdo con Cornejo Polar (1994/2003), construye una identidad nacional desde fuera del sujeto representado. En su crítica a la élite letrada indigenista, Cornejo Polar (1994/2003) observa que el «nosotros» inclusivo que esta propone obliga al indígena real a «perder partes de su condición» (p. 170) para entrar en una ficción identitaria que responde a otros intereses ideológicos. Mariátegui veía en la supervivencia del ayllu y en la persistencia del comunismo incaico elementos para imaginar un socialismo nacional y no importado. El poema de Chabes, al hacer del chacchado un acto de introspección, comunión espiritual y resistencia simbólica, contribuye a esta construcción resaltando su vínculo con el umbral de la muerte, como se evidencia en estudios arqueológicos sobre momias con hojas de coca (Lombardi Almonacin, 1992; Socha *et al.*, 2022). Sin embargo, y siguiendo la crítica cornejiana, cabe preguntarse si esta revalorización poética de la coca no forma parte de un dispositivo discursivo que, al estetizar la práctica ancestral, la aleja de su contexto vivo, práctico y social para integrarla en un proyecto estético-ideológico en el cual el sujeto indígena aparece como símbolo más que como interlocutor. Al respecto, la integración entre el poema «Coca» y los postulados de *Escribir en el aire* (Cornejo Polar, 1994/2003) permite comprender que todo gesto de representación literaria del mundo andino conlleva una tensión constitutiva: entre memoria y modernidad, entre reivindicación y apropiación, entre voz originaria y construcción simbólica. El desafío consistía, como lo planteó

Mariátegui, en no copiar ni calcar modelos externos, en producir una modernidad con raíz andina. Pero, tal como Cornejo Polar (1994/2003) advierte, esa raíz solo será auténtica si no se mutila la voz indígena ni se la convierte en pieza de museo o en estampa poética; la voz indígena debe partir de un sujeto pleno de su propia historicidad. Esto se vincula con el poema cuando la masticación de coca trasciende su función física y se configura como un acto espiritual que enlaza al sujeto con sus ancestros, constituyéndose en un símbolo de tránsito entre la vida y la muerte. Así, la representación encarna lo que Ángel Rama (1982) denomina «inteligencia mítica» (p. 251), una forma de organizar la realidad mediante símbolos y analogías que expresan una cosmovisión en la que lo natural y lo cultural se hallan interrelacionados. La hoja de coca actúa como nódulo de significación y matriz espiritual para condensar una visión del mundo que desafía la racionalidad occidental e inscribe la poética andina en un proceso de resistencia y resignificación cultural de lo mítico-andino.

En el verso «Tristeza o alegría, ahí está la “chuspa”» (Chabes, 1926, p. 5), se reafirma la omnipresencia de la hoja de coca en todos los aspectos de la vida del hombre andino. Esta línea subraya que la coca es un componente integral y constante del existir cotidiano, una figura omnipresente que sostiene al indígena en momentos tanto de júbilo como de desolación. La mención de las circunstancias de felicidad y pesar realza la versatilidad de la hoja, que no se limita a ser una herramienta funcional, sino que también es una acompañante emocional. A través de esta trenzada relación entre la coca y los estados afectivos, el sujeto de la enunciación eleva la hoja de coca de un simple recurso botánico a un símbolo cultural impregnado de significado y profundidad. Asimismo, la mención de la *chuspa* (del quechua y aimara *ch'uspa*), que es la bolsa tejida para portar coca y asegurar que el indígena siempre tenga acceso a una dotación personal de hojas, muestra la importancia vital y la filiación cotidiana que tiene el hombre andino hacia la coca, a fin de

mantener su balance físico, mental y espiritual. La *chuspa*, entonces, más que un mero contenedor, es un artefacto cultural que simboliza la perpetua relación entre el indio y la coca, reforzando su identidad y arraigamiento en las tradiciones ancestrales.

En el verso citado, el sujeto de la enunciación también refuta categóricamente la idea de que el continuo masticar de coca sea un signo de vicio o idolatría (Allen, 2008; Cañas Arriagada, 2021). Al colocar la coca en situaciones de tristeza o alegría, desacredita las percepciones coloniales y modernas que caracterizan el chacchado como un hábito degradante. Se muestra que, en lugar de una práctica compulsiva y negativa, es esencialmente beneficiosa, una forma de ritual cotidiano que enriquece la vida del indígena. Esta representación dignifica y autentifica la costumbre enraizándola en un complejo sistema cultural y espiritual. Este enfoque poético se articula con observaciones etnográficas como las de Catherine J. Allen (2008), quien estudió las prácticas de las comunidades quechuas de la provincia de Paucartambo. Allen observó que el chacchado no es únicamente parte de rituales religiosos, sino una práctica que estructura las relaciones sociales cotidianas —por ejemplo, como saludo o expresión de formalidad—. Sin embargo, dicha cotidianidad no elimina su dimensión sagrada, pues el acto de compartir coca implica, ante todo, reciprocidad. Hay un notorio contraste con los primeros versos del poema, que resaltan predominantemente los efectos físicos de la coca, ya que el enunciador se enfoca en sus repercusiones psicológicas y espirituales. Este cambio de enfoque amplía el entendimiento de la hoja como un ente polifacético que, además de dar sustento al cuerpo, también fortalece el alma. Así, el poema despliega una visión holística en la cual la coca actúa como un ancla espiritual y emocional, esencial para navegar las fluctuaciones de la vida andina. Esta faceta de la coca contrasta con las visiones reduccionistas que la perciben solo como una droga o un suplemento físico. Por tanto, se refuta la idea de que la coca actúa como un aturdidor de la conciencia y

se propone en su lugar una perspectiva en la que facilita la introspección y la autoexploración; es decir, se plantea que la coca rebasa la simple clasificación de estimulante, pues constituye un medio para acceder a una rica vida interior.

En el poema de Chabes, la hoja de coca se presenta como un elemento central de la cosmovisión andina. En los versos «Con ella ofrece al Sol, a la amarga memoria de los idos y al porvenir, como cuando llega a la *pascana*, meta o reposo» (Chabes, 1926, p. 5), se despliega una concepción simbólica que excede el plano alimenticio o utilitario. La coca, en calidad de planta sagrada, media entre el ser humano, las divinidades y los ancestros. En esta línea, el acto de ofrendarla, como se observa en los rituales descritos tanto en el *Manuscrito de Huarochirí* como en los testimonios recogidos en comunidades contemporáneas (Larrú Salazar y Viera Mendoza, 2022), constituye un gesto de reciprocidad y reverencia. El Apu, el Sol o Mamá Capiama son receptores de una ofrenda que condensa lo más valioso del sujeto: su esfuerzo, su trayecto, su memoria. La *pascana* o *paskana* (alto ritual en el camino donde se chaccha coca como forma de retribución) reafirma esta visión del mundo, en la cual cada desplazamiento humano debe ser legitimado por las fuerzas tutelares. Garcilaso de la Vega (1723) documenta esta práctica ancestral en los *Comentarios reales*, señalando cómo incluso el más modesto caminante ofrecía coca al Pachacámac no como un acto de idolatría irracional, sino como un gesto profundamente afectivo, dotado de sentido y agencia simbólica.

Este mismo mecanismo se ve revitalizado en el pensamiento de Churata, quien en *El pez de oro* reconfigura las epistemologías indígenas mediante una operación literaria de desestructuración del discurso religioso colonial. Para Di Benedetto (2023), Churata proclama su voluntad de acabar con cementerios y catedrales, denunciando la imposición teleológica del cristianismo que ancla la existencia en una concepción

lineal de la muerte. Frente a ello, propone la noción de *ahayu*, una categoría que no separa lo corporal de lo espiritual y que postula una continuidad vital en la que los muertos perviven en los vivos como semilla, como principio germinal de una vida que se ramifica en lo colectivo. Esta noción encuentra una correspondencia directa con el uso ceremonial de la hoja de coca en «Coca»: así como el *ahayu* conjuga la vida y la muerte sin disociación, la coca articula el pasado, el presente y el porvenir, enlazando a los sujetos con sus ancestros y su comunidad futura. Chabes revaloriza en su poema los efectos cognitivos y espirituales de la coca, lo cual también entra en diálogo con la crónica/relato «El kamile» —que Churata publicó en *Mundial* (1928) y que tuvo modificaciones como «El kamili» en *Boletín Titikaka* (1928)—. Para Churata y Chabes, la hoja de coca se convierte en el catalizador de una memoria expandida que anuda tiempo y espacio, individuo y comunidad, cuerpo y cosmos. Mientras que Churata utiliza el formato del retablo andino como estructura narrativa que dinamiza múltiples voces (el layka, el sabio, el pueblo) para desarticular la lógica de la homilía cristiana, Chabes recoge en su poema el gesto ritual del caminante andino que, en la *pasccana*, detiene su marcha para reconstituirse espiritualmente a través del chacchado. En ambos casos, se despliega una resemantización de lo sagrado: se trata de una resacralización de lo profano, de una reconciliación con la tierra y sus fluidos, de una afirmación de la vida en su entramado con la muerte. La hoja de coca, entonces, es un principio ontológico. Como señala Churata, en los cementerios «no hay sino semilla» (1957/2021, p. 106): la vida continúa en la muerte, y la coca, en cuanto vehículo ritual, permite acceder a esa conciencia. Desde esta perspectiva, el poema «Coca» y *El pez de oro* son intervenciones epistemológicas que cuestionan las jerarquías impuestas por el pensamiento occidental, celebrando en su lugar un conocimiento ancestral que entiende el mundo como totalidad viviente, interconectada y sagrada.

En el análisis del poema «Ccoca», de Mario Chabes, destaca la afirmación identitaria contenida en el último verso: «Yo, indio, del Perú, qué para ofrecerte, padre, sino estas hojas de ccoca?» (1926, p. 5). Este enunciado representa una toma de posición cultural y es un acto de resistencia discursiva frente a los procesos de homogeneización que, desde el mestizaje oficialista, intentaron disolver las raíces prehispánicas en nombre de una identidad nacional moderna (Monguió, 1954, 1986; Romero Meza, 2022). El uso deliberado del término *indio*, en lugar de opciones más neutras o eufemísticas como *nativo* o *indígena*, implica una apropiación estratégica de una categoría histórica que, originalmente impuesta desde la colonización, ha sido resignificada como emblema de resistencia y continuidad ancestral. Esta resignificación adquiere especial relevancia si se considera lo señalado por Luis Monguió (1954) respecto al carácter mestizo del movimiento indigenista peruano. Según Monguió, el indigenismo fue en su mayoría impulsado por intelectuales mestizos que, ante el desprecio sistemático hacia lo indígena —como puede verse en las doctrinas abiertamente racistas de Alejandro O. Deustua, entre otras figuras—, reaccionaron reivindicando la parte india de su herencia. Esta búsqueda de lo «indio puro», aunque paradójicamente elaborada desde códigos culturales europeos y letrados, fue en realidad una forma de afirmación del yo indo-mestizo, una reconciliación con una identidad fragmentada por la violencia simbólica del discurso criollo hegemónico. Por consiguiente, el «indio» exaltado en la literatura indigenista no siempre corresponde a una voz indígena auténtica, sino a una proyección simbólica de lo que el mestizo quiere recuperar y defender de sí mismo.

En el poema de Chabes, sin embargo, la voz del enunciador se construye tanto desde la evocación de lo indígena en cuanto herencia como desde su vivencia espiritual y ritual. El chacchado de la hoja de coca no es presentado como un hábito o una costumbre folklórica, sino como un acto de conexión trascendente con lo sagrado, una forma de resistencia

epistemológica ante la mirada reductora de la ciencia occidental, que equiparó la coca con la cocaína y despojó a la planta de su valor simbólico. La afirmación «Yo, indio, del Perú» cobra entonces una doble función: por un lado, denuncia la exclusión histórica de lo indígena en la configuración nacional; por otro, confronta a la propia tradición indigenista mestiza —como la descrita por Monguió (1954)— que, pese a su afán reivindicativo, operó muchas veces desde una distancia cultural y una forma de apropiación simbólica. El sujeto de la enunciación de «Coca», en cambio, se posiciona desde una interioridad que no es un «recuerdo» de lo indígena, sino una vivencia presente, incorporada en la práctica ritual del chacchado y en la espiritualidad solar que estructura el poema. De acuerdo con la lectura de Monguió (1954), el mestizo que impulsó el indigenismo buscaba, en última instancia, restituir el honor de su «madre india» como una forma de defensa simbólica de su propia identidad; así se evidencia en el poema «La nube», en el que se vincula a la madre de los Chabes con Mama Ocllo saliendo de las aguas. Chabes, sin embargo, va más allá de esa psicología compensatoria: mediante la voz poética que se autodenomina indio y que ofrece hojas de coca como única riqueza y conexión con lo divino, restituye una agencia espiritual e histórica que no necesita mediadores. En ese sentido, el poema opera como protesta contra la criminalización de la coca y como afirmación de una identidad originaria viva, no reducida al pasado ni idealizada desde la nostalgia mestiza.

La nota al pie que acompaña al texto («Por ignorancia, se confunde ccoca con cocaína») va más allá de una mera aclaración técnica: se trata de un gesto apelativo que tiene por objetivo interpelar al lector no-andino y sacarlo de su estado de ignorancia, inducido por políticas represivas y saberes científicos sesgados. Tal como ha señalado Di Benedetto (2018, 2019, 2024), este tipo de aclaraciones se orientan a corregir la percepción errónea y estigmatizante impuesta desde el poder estatal y médico-legal, que promueven la criminalización de una planta sagrada

despojándola de su densidad simbólica. Así, el poema es un vehículo de concienciación epistémica, una vía para restituir la legitimidad de las prácticas ancestrales mediante la poesía como medio de conocimiento. La nota al pie de página y la primera palabra del poema constituyen una respuesta directa a la siguiente pregunta: ¿cómo, por qué y para qué chaccha el indio? Aquí, el enunciador refuta una lectura cientificista industrial de «la cultura coca-cola» (Estermann, 2010) que solo reconoce el poder energizante de la hoja, pues la reubica dentro de un sistema de saberes rituales que conecta el cuerpo, el paisaje y el cosmos. La analogía entre poema y hoja de coca es central en esta operación simbólica. Di Benedetto (2019) ha señalado que la hoja, al igual que el poema, funciona como una ofrenda: si la coca encarna la esencia de lo sagrado indígena, el poema se erige como un acto de re-sacralización a través de la palabra. Esta equivalencia recupera el potencial mítico del lenguaje, en un intento por contrarrestar la reducción farmacológica de la planta a su alcaloide más conocido. En este punto, el poema articula un doble gesto: revaloriza el acto ritual del chacchado y, a la vez, transforma la palabra poética en un acto de restitución cultural.

La estrategia de Chabes se distancia también de ciertos excesos del discurso indigenista, como los descritos por Luis Monguió (1954), al evitar el exotismo y la idealización pasiva del indio. En lugar de una representación del indígena como sujeto mudo u objeto de salvación mestiza, el yo lírico del poema se enuncia en primera persona («Yo, indio, del Perú») como sujeto de saber y práctica, vinculado activamente con un linaje espiritual ancestral. Esta voz no remite a una construcción simbólica desde la otredad mestiza, sino que se autodefine desde la vivencia y la agencia. El poema, entonces, no se apropia de lo indígena, sino que habla desde una interioridad andina reconstituida de forma poética. En un nivel más profundo, como sugiere Di Benedetto (2024), la obra de Chabes conecta la vivencia ritual del chacchado con una cosmología mítica, aludiendo al lago Titicaca y a

la figura de Mama Ocllo. Este entrelazamiento entre mito y biografía no busca una fidelidad etnográfica, sino una forma poética de reactivar la memoria mítica como eje de identidad. La experiencia infantil del hablante se fusiona con una genealogía ancestral que antecede incluso a la figura del soberano inca, situando a la hoja de coca en el centro de un sistema de conocimiento anterior a la colonización.

Por lo tanto, el poema «Coca» es un espacio de resistencia epistemológica, en el que la poesía opera como mediadora entre memoria cultural, protesta política y afirmación identitaria. La hoja de coca, en cuanto signo poético, se convierte en el emblema de una historia invisibilizada y de un saber que persiste, pese al embate de los discursos coloniales, higienistas y mercantilistas. Chabes, al integrar en su voz elementos míticos, biográficos, rituales y críticos, construye una poética de la rehabilitación simbólica de la coca como fundamento vital de la identidad andina (Di Benedetto, 2024). La dualidad coca/cocaína es puesta en cuestión no para negar su existencia, sino para denunciar su instrumentalización discursiva: si en los Andes la coca es un alimento, un vínculo, una medicina espiritual y una herramienta de trabajo colectivo, en Europa es un compuesto aislado, sintetizado, privatizado y medicalizado. Chabes no omite el vínculo entre la hoja y el alcaloide, pero lo reformula desde una ética del uso ritual, cuya legitimidad no puede ser comprendida desde los paradigmas occidentales que condenan sin comprender. Esta línea de interpretación encuentra un claro eco en las denuncias de Silvia Rivera Cusicanqui (2003), quien ha documentado la estigmatización sistemática del *akhulliku* (masticado ritual de la hoja) en Bolivia. A través de una genealogía crítica, Rivera Cusicanqui evidencia cómo las instituciones estatales, junto con agencias internacionales y centros de investigación como el Centro Latinoamericano de Investigación Científica (CELIN) en Bolivia, han construido un aparato discursivo que asocia la coca al atraso, el desvío moral o incluso la criminalidad, ignorando su rol fundamental en la

cultura andina. La prohibición se sustenta en metodologías opacas, informes sesgados y una retórica pseudocientífica que invisibiliza tanto la legitimidad del consumo tradicional como los estudios serios que respaldan sus beneficios fisiológicos y culturales (Henmann, Monge, Allen, como señala Rivera Cusicanqui, 2003). Así, la ignorancia que Chabes denuncia en su nota al pie es producida por un entramado de poder que desconoce activamente los saberes indígenas.

4. Conclusiones

En un contexto de criminalización global de la coca —impulsada por políticas prohibicionistas de Washington y La Haya, y por intereses industriales y geopolíticos que desembocaron en el asesinato de Augusto Durand (31 de marzo de 1923) y en el destierro de intelectuales y políticos como Haya de la Torre—, Chabes inició el trabajo de un libro que reivindica el chacchado al poetizar sobre el sustento físico y espiritual que brinda la hoja sagrada. Su poema «Coca», publicado el 23 de septiembre de 1926 en Buenos Aires, constituye una intervención poética articuladora dentro del debate estético y político sobre la representación de la hoja de coca en la literatura sudamericana del siglo xx. A través de recursos como la hiperbolización de las facultades andinas, la revalorización del «Yo, indio, del Perú» y la inserción de términos de origen quechua y aimara como *chacchando*, *chuspa* o *pascana*, Chabes no solo desafió las lecturas exotistas y patológicas de autores como José Santos Chocano, Ventura García Calderón, Enrique López Albújar o Percy Gibson, sino que representó críticamente una modernidad andina, en clave de resistencia y afirmación contra la mercantilización de lo sagrado. Este poema es una propuesta estética de fuerte carga ideológica que desestabiliza la oposición binaria entre campo y ciudad y entre lo indígena y lo moderno; una propuesta en la cual la hoja de coca es más que una droga nacional, pues representa el fundamento

sagrado de la cosmovisión andina, en abierta disputa con los discursos coloniales, médicos y literarios hegemónicos.

El análisis de este trabajo invita a ampliar el campo de investigación hacia otros textos del libro, como «El relámpago» y «Un pueblo del Ande», en los que se aborda la representación de la coca desde una perspectiva descolonizadora y simbólicamente productiva. Del mismo modo, se recomiendan otros estudios que vinculen la poética de Mario Chabes con textos como «Los arrieros» de *Los heraldos negros* (1918), de César Vallejo, o «El kamilé» (1928), de Gamaliel Churata. Futuros estudios podrían explorar comparativamente la construcción del chachador como sujeto político y ontológico, así como trazar una genealogía literaria del uso ritual de la coca en las vanguardias sudamericanas, a fin de comprender de qué manera la poesía puede actuar como medio de restitución cultural frente a sistemas de representación marcadamente coloniales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, C. J. (2008). *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Centro Bartolomé de Las Casas; Editorial Gradifer.
- Álvarez Yucra, E. (2024). Un vanguardista para Arequipa: *Coca y otros textos*, de Mario Chabes (2023). *América Crítica*, 8(1), 153-156. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6381>
- Arroyo, C. (2004). La experiencia del Comité Central Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo. *EIAL: Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, 15(1), 185-208. <https://doi.org/10.61490/eial.v15i1.832>
- Cañas Arriagada, M. (2021). *Vicios a ojos del Señor: satanización y persecución del consumo de alcohol y la hoja de coca en el Perú colonial (1550-1700)* [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/184227>
- Chabes, M. (1926). *Coca*. El Inca.
- Chabes, M. (2023). *Coca y otros textos* (C. Fernández y V. Gianuzzi, Eds.). Trafalga Square.
- Churata, G. (2021). *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. Universidad Nacional del Altiplano. (Obra original publicada en 1957)
- Cohen, V. (2019). Automóviles y locomotoras con aires de potros: futurismo en la literatura montevideana de Alfredo Mario Ferreiro. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (7), 86-93. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.231>

- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. CELACP; Latinoamericana Editores. (Obra original publicada en 1994)
- Di Benedetto, M. (2018). *Estéticas del montaje. Representación de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio Institucional de la UNLP. <https://doi.org/10.35537/10915/71474>
- Di Benedetto, M. (2019). Hacia una poesía del don: *Coca* de Mario Chabes. *El jardín de los poetas*, 5(9), 127-141. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3817>
- Di Benedetto, M. (2023). «Llueve coca en la misa»: prácticas rituales y epistemologías de lo subalterno en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. En E. Foffani (Ed.), *Secularización y reencantamiento del mundo: contribuciones a una historia cultural de América Latina* (pp. 203-224). Katatay. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/220029>
- Di Benedetto, M. (2024). Los (d)efectos de la coca. Disrupciones formales y sensoriales en *El pez de oro* de Gamaliel Churata y *Coca* de Mario Chabes. *Estudios Lingüísticos e Literarios*, (76), 394-421. <https://doi.org/10.9771/ell.v0i76.53746>
- Estermann, J. (2010). *Interculturalidad. Vivir la diversidad*. ISEAT.
- García, C. (2016a). *Bibliografía de y sobre Mario Chabes (ca. 1903-ca. 1970)*. Academia.edu. https://www.academia.edu/22921198/Mario_Chabes_Bibliograf%C3%ADa_de_y_sobre

- García, C. (2016b). *Mario Chabes y Macedonio Fernández*. Academia.edu. https://www.academia.edu/22918774/Mario_Chabes_y_Macedonio_Fern%C3%A1ndez
- Garcilaso de la Vega, I. (1723). *Primera parte de los commentarios reales, que tratan de el origen de los incas ... De su idolatria, leies y gobierno, en paz, y en guerra: de sus vidas, y conquistas, y de todo lo que fue aquel Imperio y su Republica, antes que los Españoles pasaran à él*. Imprenta Real; Nicolás Rodríguez Franco. <https://www.rae.es/archivo-digital/primera-parte-de-los-commentarios-reales-que-tratan-de-el-origen-de-los-incas-de-su>
- Gibson, P. (1920). *Coca, alcohol, música incaica y periodismo*. Tip. Sanguinetti.
- Gootenberg, P. (2016). *Cocaína andina. El proceso de una droga global*. Eudeba.
- Kishimoto Yoshimura, J. (Ed.). (1994). *Documentos de literatura 2/3. Narrativa peruana de vanguardia*. Masideas.
- Larrú Salazar, M., y Viera Mendoza, S. (2022). De lo mítico a lo humano. *Yanantin y masintin* en el testimonio andino. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 71(71), 61-91. <http://doi.org/10.46744/bapl.202201.003>
- Lombardi Almonacin, G. P. (1992). *Autopsia de una momia de la cultura nazca: estudio paleopatológico* [Tesis de grado, Universidad Peruana Cayetano Heredia]. Repositorio de la UPCH. <https://hdl.handle.net/20.500.12866/12499>
- Luján Sandoval, S. (2022). La subjetividad animal en «Los caballos» de Mario Chabes. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (43), 111-126. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/6262>

- Mamani Macedo, M. (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Fondo de Cultura Económica.
- Marez, C. (2018). El colonialismo de la cocaína: rebeliones indígenas en América del Sur y a historia del psicoanálisis. En L. Herrera y J. Ramos (Eds.), *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica* (pp. 67-95). Universidad Central de Chile.
- Medina Huamán, J. Y. (2024). La ortografía indoamericana de Francisco Chuquihuanca Ayulo y Julián Palacios en «la bengansa de adan» y «ADAN» de Antero Peralta Vásquez. *América Crítica*, 8(1), 97-107. <https://doi.org/10.13125/america critica/6312>
- Medina Huamán, J. Y. (2026). *Augusto Durand y la cocaína en Colónida: la historia del último magnate de la cocaína legal peruana, la guerra contra las drogas y la censura que encarceló a Valdelomar*. Editorial Huarochirí.
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Monguió, L. (1986). Reconsideración del modernismo hispanoamericano. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 24, 261-280. <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1103>
- PROA. (2010). *El universo futurista. 1909-36* (G. Belli, Ed.).
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego.
- Rey, L. (2016). José Carlos Mariátegui y el futurismo italiano: una perspectiva latinoamericana. *Panambí. Revista de Investigaciones*

Artísticas, (3) 51-67. <https://doi.org/10.22370/panambi.2016.3.548>

Rivera Cusicanqui, S. (2003). *Las fronteras de la coca. Epistemologías coloniales y circuitos alternativos de la hoja de coca: el caso de la frontera boliviano-argentina*. Aruwiyiri.

Rodríguez, I. (2023). La nueva peruanidad. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (74), 321-357. <https://doi.org/10.46744/bapl.202302.013>

Romano, R. (1984). ¿Coca buena, coca mala? Su razón histórica en el caso peruano. *Investigación Económica*, 43(168), 293-331. <https://www.jstor.org/stable/42778208>

Romero Meza, E. W. (2022). Trayectoria de la ideología del mestizaje en el Perú del siglo xx. *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, (8), 75-92. <https://doi.org/10.15381/ishra.n8.22024>

Socha, D., Sykutera, M., Reinhard, J., y Chávez Perea, R. (2022). Ritual drug use during Inca human sacrifices on Ampato mountain (Peru): results of a toxicological analysis [Uso ritual de la droga durante el sacrificio humano inca en el nevado Ampato (Perú): resultados de un análisis toxicológico]. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 43, Artículo 103415. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2022.103415>