

REPRESENTACIÓN ANDINA EN LAS *TOJJRAS* NARRATIVAS DE GAMALIEL CHURATA

Andean Representation in Gamaliel Churata's Narrative Tojjas

MAURO MAMANI MACEDO
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (Perú)
mmamanim@unmsm.edu.pe

Resumen: el propósito de este artículo es presentar y analizar la prosa breve de Gamaliel Churata (1897-1969). Después de una indagación en revistas y periódicos de Perú y Bolivia publicados en las primeras décadas del siglo XX, se reunieron veintiocho prosas breves. Consideramos que mediante esta investigación contribuimos al conocimiento de la obra de Churata, ya que antes recogimos sus textos poéticos dispersos en publicaciones periódicas. A estos rescates se suma la obra inédita que se está divulgando tanto en prosa como en poesía, lo que reconstruye la obra de un pensador continental.

Palabras clave: Gamaliel Churata, prosa breve, vanguardismo andino, quechua, aymara

Abstract: The purpose of this article is to present and analyze the short prose of Gamaliel Churata (1897-1969). After an investigation in magazines and newspapers from Peru and Bolivia published in the first decades of the 20th century, twenty-eight short prose pieces were gathered. We consider that through this research we contribute to the knowledge of Churata's work, since we previously collected his scattered poetic work in periodical publications. To these rescues is added the unpublished work that is being disseminated both in prose and poetry, which reconstructs the work of a continental thinker.

Keywords: Gamaliel Churata, Short Prose, Andean Avant-Garde, Quechua, Aymara



Planteamiento

El Pez de oro (1957) fue la única obra de Churata publicada. En la actualidad, cuenta con más de cuatro ediciones, incluida una edición crítica preparada por Helena Usandizaga (2012). En poesía, *Interludio Bruníldico* (1931) es un largo poema compuesto por doce partes que se constituye en un alegato poético contra la muerte y una celebración del triunfo de la vida. Fue escrito luego de la muerte de su esposa Brunilda y sus hijos Teofano y Qimesa. Este poema apareció en *El Comercio* de Cusco.

Estas son las dos obras orgánicas que publicó Churata en vida. Luego se sumaron dos libros inéditos: *Resurrección de los muertos* (2010), editada por Ricardo Badini, donde se cuestiona el mito de la muerte inventado por el hombre-letra; *Khirkhilas de la sirena* (2017), editada por Paola Mancosu, que es un poemario donde se representa con sensibilidad y lucidez la muerte llena de cosmovisión andina. Este es el corpus actual de las obras orgánicas de Gamaliel Churata.

La obra de Churata se rescata significativamente. El primer texto apareció dos años después de su muerte: *Gamaliel Churata. Antología y valoración* (1971). En la primera parte, titulada “Antología”, se reúne una conferencia que dictó Churata en Puno (“El Pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible”, de 1965), artículos, fragmentos de *El Pez de oro*, así como poemas y cuentos que se publicaron en revistas y periódicos. En la segunda parte, titulada “Valoración”, se incluyen cartas, artículos y poemas dedicados a Churata. Esta obra se constituye en el primer trabajo amplio de y sobre Churata. Luego aparece *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata* (2009), donde Guissela Gonzales Fernández compila parte de la producción que Churata publicó en periódicos y revistas de Bolivia.

Quien más contribuyó con la difusión de la obra de Churata es Arturo Vilchis Cedillo a través de una editorial muy modesta, pero con gran responsabilidad. Vilchis ha compartido varios textos de Churata, ya sea sueltos o integrados a su libro *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante* (2008). Este libro es una especie de biografía cultural razonada y bien documentada sobre Gamaliel Churata, pero también un severo estudio interdisciplinario. Una labor similar desarrolló Wilmer Kutipa Luque, quien fundó un *blog* en el que divulgaba los textos que compartíamos los que investigamos la obra de Churata; luego publicaría dos libros virtuales: *El Gamonal y otros relatos* (2013) y *Textos Esenciales de Gamaliel Churata* (2017).

También aparece *Ahayu Watan. Suma poética de Gamaliel Churata* (2013), donde compilamos los poemas dispersos en revistas de la época. Otro rescate es *Anales de Puno (1922-1924)* de Arturo Peralta Miranda-Gamaliel Churata, con un estudio de Elizabeth Monasterios. En 2016, se reeditó el *Boletín Titikaka*, que cuenta con cuatro ediciones, la última de las cuales corresponde a la que preparamos junto con el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar y Lluvia Editores. Esta edición va antecedida por un estudio nuestro y otro de Helena Usandizaga.

Dentro del contexto de rescates y divulgaciones de las obras dispersas de Churata, faltaba reunir su prosa breve. Para ello se llevó a cabo una indagación

que posibilitó el encuentro de veintiocho textos. En este conjunto encontramos dos registros fundamentales en su composición: uno modernista y el otro del vanguardismo andino. Estas prosas tratan diversos temas, como el amor, los saberes andinos, la rebelión de las comunidades, la familia simbolizada y las rivalidades institucionales. En ese sentido, el artículo tendrá dos partes: primero, la caracterización de estos dos registros (modernista y vanguardista andino); segundo, el estudio de las principales líneas temáticas tratadas en las prosas. Con ello proponemos dos aportes: el rescate de la prosa breve de Churata y el estudio de la misma.

De la prosa modernista al vanguardismo andino

La prosa modernista

Uno de sus primeros textos es “La voz de una tumba” (1915), publicado en *La Voz del Obrero*. Sólo en este cuento el autor aparece con su nombre propio: Arturo Peralta; ya que en los siguientes usará el seudónimo Juan Cajal. Así, en 1917 se publican “Página de juventud” y “Sor Luz” en *Ritmos andinos*, así como “La arruga” en *La Tea*. En 1920, sale a la luz “Pastoral” en *El Eco de Puno*. En 1924, publica en la revista *Chasqui* de Juliaca el texto “Versículos de germinación” con el seudónimo Gamaliel Churata. A estas primeras publicaciones podemos sumar el cuento publicado en *La Nación* el año 1955 (La Paz), titulado “Elogio a la virgen desnuda”. Si bien este último se fecha en 1955, por el tema y el estilo de escritura parece corresponder a su primera producción. En ese tiempo, Churata ya se encontraba en Bolivia y asumía el seudónimo El Hombre de la Calle, con el que publica este cuento.

De este conjunto de textos, sólo conocemos los argumentos de “Página de juventud” y “Versículos de germinación” gracias a Juan Luis José Cáceres Monroy quien, en su tesis doctoral *Tres representantes del indigenismo en Puno* (1973), cita y comenta ambos textos. Así, el primero narra la historia de amor que se trunca porque un joven estudiante de derecho debe redactar su tesis doctoral, por lo cual tiene que distanciarse de la amada quien pierde la esperanza de juntarse (Cáceres Monroy, 1973: 130); el segundo, publicado siete años después, constata que su prosa continúa con su registro modernista, su tema principal es el amor e ingresa la imagen del poeta como amante pasional que celebra con su palabra la belleza de la amada (Cáceres Monroy, 1973: 131). Ambos temas son dominantes en la prosa vanguardista.

Advertimos que los textos hallados comparten registro, estilo y temas, lo que justifica su agrupación. Los cuentos “La voz de la juventud” y “Sor Luz” tienen como temas: el amor, la muerte y la religión. El primero trata de una historia edificante que cultiva la fidelidad del amor que va más allá de la vida porque, tras la muerte del amado, la muchacha decide vivir sola o acompañada de sus recuerdos, ya que siempre mantiene vivo el amor. El amado es asesinado por la codicia y la incompreensión de la familia que considera su unión como “loca”, de seres de distintas clases sociales. Su deseo de casarse es una afirmación de su sentimiento, pero sobre todo es una respuesta a las formas deplorables de pensamiento excluyente. El narrador hace uso de técnicas como salirse de la

diégesis para hablarle al lector, porque relata lo que le contaron, por lo cual exige atención. Al final del relato vuelve a surgir con sus comentarios que cuestionan a la sociedad, de forma que orienta la interpretación. Por su parte, “Sor Luz” se ubica en un ambiente religioso donde la amada siente el sufrimiento y el llamado del amado muerto. Ese gran amor la conduce a la otra vida, razón por la que pide piedad a las autoridades religiosas para reunirse con el amado y así purificada ingresa a la muerte. En ambas historias, el tratamiento del amor y la muerte se muestra idealizado, ya que las decisiones de las amadas son drásticas: la primera decide morir para la sociedad y se encierra en su amor como una respuesta ética a los mecanismos de exclusión; mientras que la segunda decide pasar a la muerte para continuar con su amor, una especie de amor trascendental.

Los cuentos “La arruga”, “Pastoral” y “Elogio a la virgen desnuda” reflexionan sobre el paso del tiempo y cómo afecta a los cuerpos y modifica sus formas. Además, representan la forma en que los sujetos resuelven la resistencia a reconocer las transformaciones. Por ejemplo, cuando la dama celebrada por su belleza verifica el paso del tiempo al mirarse en el espejo, pero para negar las arrugas del cuerpo dice, dentro de la lucidez de la locura, que es el espejo el que está roto. Por otro lado, en los cuentos también se reflexiona sobre el inexorable paso de la vida. Por ejemplo, cuando la niña se vuelve mujer deseada o cuando la juventud va pasando. De allí que se recurra con pertinencia a los versos de Rubén Darío (“Juventud divino tesoro”) que sirven para deslindar el tesoro asociado a la riqueza económica del tesoro de la belleza, pero también para filiar el texto con una corriente literaria: el modernismo, puesto que el uso intertextual de los versos no es irónico, sino solemne. En este sentido, los tres cuentos están atravesados por la presencia del arte. Por eso el recuerdo y presencia de la bella bailarina que fue, del poeta bohemio y de la poesía como discurso necesario para celebrar la belleza. Los recursos, motivos, escenarios y lenguaje de estas prosas corresponden a la literatura modernista.

La prosa vanguardista andina

El texto titulado *Tojrras* fue anunciado en el Boletín *Titikaka*: “El tercer volumen de la Editorial Titikaka será TOJJRAS, motivaciones andinistas por Gamaliel Churata” (2016: 5). La primera publicación fue *Ande* de Alejandro Peralta (hermano de Churata), la segunda sería *Falo* de Emilio Armaza, que no llegó a editarse por la Editorial Titikaka, pero se publicó en la Tipografía Comercial de José G. Herrera, quien fue socio de la Editorial Titikaka.

En el siguiente número (de octubre de 1926) salió el aviso: “Próximamente TOJJRAS Gamaliel Churata” (Varios autores, 2016: 10) en un recuadro muy vistoso. Lamentablemente no se publicó, aunque se tienen noticias de que Churata persistía con la intención de publicarlo. Así lo hace saber en carta dirigida a José Carlos Mariátegui:

Me resuelvo pues, enviarle unos fragmentos de ‘Tojrras’, obedeciendo a una antigua solicitud suya. Cuánto lamento que nuestro amigo Sabogal se halle ausente; él habría tenido sumo acierto para hacerle algunos dibujos a los cuadritos de ‘Tojrras’. Pero no advierto que tal vez usted se vea privado

de insertar esta colaboración, pues, según veo, una vez extractada, adolece de los mismos defectos de “El Gamonal”. (Mamani, 2017: 346)

Además, Churata informa que: “Es muy posible que ‘Tojrras’ se edite en los primeros meses de enero, o acaso en los últimos de diciembre. Diego Rivera, que debe ilustrar sus páginas, según su compromiso, se ha restituido a México, dónde seguramente acabará ese trabajo que tenía iniciado” e insiste: “Si va usted a publicar Tojrras, hágalo todo de un golpe. Me da que eso, si pasa, pasa en parvadas” (Mamani, 2017: 346-347). En efecto, en el número 18 de *Amauta* aparecen cuatro fragmentos. Lo cierto es que *Tojrras* nunca se publicó en forma completa y tampoco llegamos a conocer los dibujos que empezó Diego Rivera. Pero sí tenemos en claro que existía un libro titulado así y que la intención de Churata era que se publicara con dibujos los tojrras-cuentos, que él mismo llamaba “cuadritos”. En una carta del 10 de setiembre de 1928, vuelve a insistir sobre el envío de *Tojrras* a Mariátegui: “Ayer le puse una carta adjuntando algunos pliegos de TOJRRAS, por franqueo ordinario; pero veo que olvidé el principal objeto de ella” (Mamani, 2017: 348). De allí ya no se volvió a hablar más de las *tojrras*-cuadritos, pero se fueron publicando en revistas de los Andes antes y después de su aparición en *Amauta*.

Tal vez el título del libro buscaría su destino, ya que *Tojrras* en lengua aymara significa “pedazos de tierra”, lo que implica no un bloque compacto. A diferencia de la visión modernista de los anteriores textos, en los compilados en *Tojrras* existe una fuerte presencia andina que se reconoce por varias características, como el referente, la cosmovisión, el lenguaje, los temas. Así, en “Animales diáfanos” relata un paralelo entre el incesto en el mundo humano y animal. Por un lado, narra la relación que existe entre un padre y la esposa de su hijo, acto que es calificado por la comunidad como “cochinada”; es decir, un acto sucio, por el que se debe castigar bajo la autoridad del Warayoj. Por otro lado, en ese mismo escenario, inserta un hecho donde los animales también cometen el mismo acto, pues un becerro se sube a las ancas de una vaca. A estos elementos se suma la tierra: “Quemaba. La tierra humedecida desprendía áspera vaporación que sensualizaba los hocicos [...] El Sol no se escandalizaba [...] Amoral y frenético, continuaba el fornicio.” (Churata, 1925: s/p). Es como si la tierra, el sol, la naturaleza contribuyeran con los actos y donde sólo salen de lo común el narrador, el Warayoj y la comunidad. Otra historia donde están presentes los animales y los humanos conviviendo en una misma comunidad que busca una vida mejor es “Parábola de la alegría”.

La religiosidad andina muestra su crisis en tiempos de transformación, como resultado de la presencia de otras formas de sentir o pensar. Así se presenta en la prosa “Sensación del ídolo”, donde se muestra la falta de capacidad para asimilar el respeto religioso a lo antiguo, ya que no se cuenta con la sabiduría para entenderlo. Además, el personaje siente que las Wakas carecen de palabra. En “Kaka” y “Opera” se presenta con un sentido más reflexivo, donde se busca un diálogo con los dioses andinos o con su alma. Esta misma intención de preguntas y respuestas con la naturaleza se observa en “La verdad en el viento”, donde las plantas también juegan un rol protagónico. Por ejemplo, la kantuta en “Parábola de la utilidad”, donde se despliega un ritual que enaltece el valor de la

flor de los incas: ella narra cómo su presencia contribuye con el buen ánimo de los habitantes del ande.

Por su parte, en “El Mitmak” se representan los procesos de desplazamiento que ocurrían en el mundo andino, sobre todo como una práctica reconocida que se desarrollaba durante procesos de expansión de los imperios como los incas, que trasplantaban pueblos (por ejemplo, los *kollas*) y llegaban así a los valles para ingresar a un nuevo orden cósmico. Un texto singular es “Génesis”, donde se despliega un diálogo cultural con el mundo azteca. En esta breve narración se presenta a los dioses de la vendimia, del agua, los orientadores de la vida, de la geminación; y establece puentes con Tiahuanaco y el Titikaka, donde se encuentran los hombres viejos que “tallan piedras, con un sabio sentido de eternidad” (Churata, 1925: s/p). Sorprende cómo en un breve texto logra converger varios universos que parecen tener una raíz continental, porque se convoca a Quetzalcóatl, el pastor de hombres, reformador de costumbres aztecas.

Tojrras también muestra los sistemas de explotación que padecen en el mundo andino, tal como relata en “Utilidad de las palabras”, donde una joven mujer deja a sus padres para trabajar en la casa de los adinerados, espacio negativo donde es abusada y luego orientada al prostíbulo, de allí al hospital, para luego retornar a su pueblo. Una inminente muerte a la que es arrastrada por una tos, una enfermedad contraída por la pobreza social y moral a la que fue empujada.

Así como sufrían explotaciones que conducían a la muerte, también había dolores que fermentaban y hervían en levantamientos comunales o luchas contra los centros de poder, como se narra en los cuentos “La muerte del cabecilla” y “El levantamiento”. La temática de estos se conecta con el extenso cuento “El Gamonal”, donde la comunidad se organiza para acabar con la explotación de los poderosos y adinerados que conforman los núcleos de poder.

Tojrras es un libro que se escribe aproximadamente entre los años de 1925 y 1927, aunque sabemos que ya en 1926 se anunciaba como libro. Sobre el conjunto, expresa Cáceres Monroy que:

Tojrras es una descripción del paisaje del Ande, es un cuadro en el que Churata ha querido retratar la magnificencia del paisaje puneño y ha querido encontrar al hombre andino, pero no con el lirismo imaginativo. Es decir, que Churata no pretende pintar al indio como un simple motivo literario, quiere llegar a pintar su alma, mostrarlo al mundo en toda su magnitud humana, fuerte y luchador capaz de desafiar el paisaje y dominarlo. (Cáceres Monroy, 1973: 134)

En efecto, presenta indios verdaderos, con sueños, no dibujados en el paisaje como un adorno curioso, sino que ingresan a éste con toda la dimensión comunal que puede representar un hombre con el coraje de estas altas culturas.

Con relación a *Tojrras*, se reunieron trece *tojrras* que se publicaron en *Kosko*, *Amauta*, *El Expreso* y *Labor*. No logramos ubicar los fragmentos de “Tojrras” que se editaron en *Cirrus* (1925), tampoco el texto “Lluvia” que aparece en *El momento* (1927) y sobre el cual escribe Cáceres: “El cuadro se va formando con la sucesiva ligazón de metáforas e imágenes, es el paisaje andino, con todo su colorido, con sus rebaños de ovejas, con su lluvia, sus toros, sus rediles y todo, en el centro el indio luchando contra él mismo, conociendo sus

agresividad y previniendo contra sus inclemencias a quien no lo conoce”(1973: 133).

Además de los cuentos que conforman el libro *Tojras*, Churata publica “Los fuertes muchachos” en la revista *La Sierra* (1927), en dos entregas, en los números 5 y 6. Al año siguiente publica el cuento “El kamili” en dos versiones: una en *La revista Semanal*, dedicada a Vinatea Reinoso (pintor arequipeño vinculado a la escuela indigenista) y que carece de notas; y otra en el *Boletín Titikaka*, acompañada con notas que contribuyen con el entendimiento del relato. También en este boletín, en 1929, aparece “Trenos del Chio Kori”. Ese mismo año, en la *Revista Mundial* de Lima, aparece “Teofanoj jamunkaña”. En la revista vanguardista *ABCdario* se edita “Línea escalonada”. Por último, en 1933, cuando ya Churata está instalado en La Paz, donde colabora en periódicos y revistas, aparece “Los cuentos del Titicaca” en *La Semana Gráfica*, con grabados de Max Portugal. Todo ello hace un total de veintiocho cuentos que Gamaliel Churata edita en este periodo de tiempo comprendido entre 1915 y 1955.

En este periodo su escritura hace una incursión definitiva en una representación andina de los andes. Además, su problemática es expresada con mayor profundidad. En este conjunto encontramos textos más extensos, como “El Gamonal” y “Fuertes muchachos”. De igual extensión sería “Atatakora”, texto del cual sólo tenemos información de su existencia por la carta que envía el autor a Mariátegui: “Deseé mandarle ‘Atatakora’, pero resulta excesivamente largo” (Mamani, 2017: 346), pero lamentablemente no encontramos este cuento.

La prosa de Churata corre paralela a las poéticas vividas en el mundo: primero el modernismo y luego el vanguardismo; pero también a la orientación de su actitud representada en la escritura, ya que sus formas expresivas prestan una atención definitiva al problema del indio, sus luchas sociales, económicas y culturales. También ingresa en una exploración y experimentación estética que hace hablar a plantas y animales, quienes reflexionan sobre la condición humana. Además, muestra el sentido continental de su escritura, donde rescata el valor de las culturas originarias para alumbrar la vida contemporánea.

Las líneas temáticas de las prosas breves de Gamaliel Churata

Las prosas breves de Churata presentan una diversidad temática que mantiene un fuerte diálogo con su tiempo y con la cultura andina. En las primeras décadas del siglo XX, a nivel político e ideológico, en Puno se presentaban varios levantamientos campesinos que luchaban en contra del sistema gamonalista. También en esa época se produce una fuerte valoración del hombre andino y su conocimiento, tema que es debatido en revistas vanguardistas de la época como *Chirapu*, *Boletín Titikaka*, *La Sierra*, *Kosko* y *Kunan*. Estos tópicos son representados en la literatura de Churata, que además trata de las formas de vida, las costumbres, la religiosidad andina, la rebelión de los pongos, la muerte, el saber andino, el amor y el sexo como vitalismo cultural.

La rebelión de las comunidades

“El Gamonal” se vincula con dos textos de *Tojras*: “La muerte del cabecilla” y “El levantamiento”, ya que representan la lucha del pueblo indio. En aquel cuento se representa al gamonal como un ser carente de moral dispuesto, por ejemplo, a sacrificar la amistad para hacerse de relaciones beneficiosas. Esta misma actitud muestra cuando llega al campo político, donde utiliza a sus amistades para obtener puestos descollantes.

El cuento tiene una estructura jerárquica y cruel. Por ejemplo, está el mayordomo, quien encarna al gamonal y su sistema feudal. Además, junto a él hay otras personas que ejecutan los actos crueles, como el karabotas, hombre que está bajo las órdenes del mayordomo, que monta caballo y asume lo que simboliza el animal (poder), pues ejerce la opresión contra los pongos.

Entonces, debajo del gamonal se encuentra toda su corte funesta. El primero es la “bestia carnífera”, el mayordomo, quien ejecuta los actos crueles (muchas veces las personas morían como resultado de la flagelación). En segundo lugar, el representante de la Iglesia, quien es el encargado de justificar esta estructura injusta, para lo cual recurría a la explicación jerárquica del sistema gamonalista donde el gamonal era representado como un padre a quien se le debía obediencia, ya que les daba de comer, los cuidaba y cuidaba de su vida social como el matrimonio, pues ellos organizaban estas ceremonias dentro de las haciendas donde fungían de padres o padrinos. De esta forma, se enlazaban la jerarquía religiosa con el sistema gamonalista a través de la culpa. El tercero es el *quelkere* o tinterillo, quien fungía de abogado. Éste no tenía formación académica; pero, dado que sabía escribir y vivía de cerca los litigios, orientaba a las personas en sus juicios y denuncias, presentaba escritos. Por su falta de honestidad y por la astucia en su beneficio se le adjetiva como “zorra”. Entonces, el cuento “El Gamonal” muestra el cruento sistema gamonalista, pero también el valor de los pongos para tener sueños y concretarlos, por lo cual luchan contra el dolor que emana del gamonal y su nefasto sistema. En este texto, se demuestra que el indio tiene capacidad de sacudirse del miedo que le impone el sistema opresor y luchar; por ello se produce el levantamiento y en esto se vincula con las narrativas indigenistas que representan los diversos levantamientos comunales.

Dentro del contexto de la vanguardia, Churata utiliza las técnicas del cine para representar la cruda realidad que vivía el indio: “‘El Gamonal’ como texto literario deviene en creación cultural y política al forjarse con herramientas de análisis social, de crítica. Como el cine, el método del montaje asalta la realidad, deja de ser sólo mero espectáculo para adoptar una dimensión social, histórica y revolucionaria” (Vilchis Cedillo, 2015). Puede verse como una narración experimental del problema del indio porque: “En ‘El Gamonal’ se comprobó la manera en la que Churata se aleja del modelo mimético propio de la narrativa indigenista al enfatizar una serie de tópicos propios de esta estética, aunque mediante un efectivo montaje de imágenes. Yuxtaponiendo la biografía de un gamonal, así como las vicisitudes de una comunidad” (Di Benedetto, 2018:

310-311). Esto muestra que Churata era un escritor atento a los problemas sociales que vivía, pero también a los desarrollos internacionales del arte y del cine, de donde extrae técnicas para llevarlas a la composición literaria. En este cuento se confirma la confluencia de los dos discursos vanguardistas: el estético y el político.

El discurso pasional andino

Este es un tema transversal en la obra de Churata, tanto en sus obras en prosa — en *El Pez de oro* (1957) y *Resurrección de los muertos* (2010)— como en su poesía. Poemas como “Penetración”, “Poemas del Coyto” dan cuenta de una poética de la fertilidad donde se debe engendrar para no morir y existir a través de los hijos, donde el sexo es un mecanismo de resistencia cultural con un correlato de administración política, porque es a través de su práctica que se puede mantener una forma de permanecer y enfrentar las adversidades.

En su prosa breve también está presente, como en “Su canto” y “Los cuentos del Titicaca”. El primero presenta un escenario urbano y es un texto donde todo está justificado por el amor, por la potencia germinante del cuerpo, y se muestra al sexo como motor de todo, incluso del pensamiento. Esto se une al canto y al animal, porque es el canto del sapo y luego la conciencia del canto en general quien le devuelve el vigor espiritual y sexual. El canto del animal engendra la vida y retorna la capacidad para reproducirla. Por eso el sexo en Churata es una fuerza que tiene connotaciones políticas, ideológicas y de resistencia cultural, en el sentido de engendrar para resistir. Animal, bestia y canto nutren el alma anémica que deambula como penante para retornarle su antiguo vigor.

No obstante, la fuerza para la existencia y recuerdo la obtendrá cuando se junte con la tierra, como cuando se une a la mujer que amó. En ese sentido, la madre tierra y la amada lo nutren de fuerza “debido a la metonimia entre la (Madre) tierra y la mujer, se recupera el protagonista y se acuerda, por fin, de la pareja ‘sembrada’ con quien pasó la noche” (Bosshard, 2013: 140). Todo ello conforma la poética de la germinación en el sentido de brote cultural. De allí que el discurso de Churata sea altamente sexuado y enlace la siembra con la fecundación, donde el discurso agrícola ingresa para explicar la potencia del discurso sexual que posibilita que una cultura siga viva: es necesario engendrar culturalmente para vivir.

El segundo texto titulado “Los cuentos del Titikaka” es más complejo porque presenta un sexo voraz e inocente. Los personajes se encuentran contruidos en relación a la sensualidad animal desde la descripción: “[Kusta] es rechoncha y curtida. Sus labios no parecen destinados a la simpleza. Son gruesos y sensuales, con la sensualidad primitiva de la bestia. En cambio, dos ojos retintos miran en su moflete con timidez de vicuña cerril y la misma hermosura misteriosa [...]” (Churata, 1933: s/p). Esta sensualidad la vincula con el horizonte temporal lejano para conservar la pureza. Además de lo grueso, rudo y bestial, surge la sensualidad, de forma que se produce una aproximación o inmersión del humano en la naturaleza, no para diferenciarla, sino para presentarla en las mismas condiciones. Por ello la convocatoria de la bestia y de

la vicuña. Precisamente, uno de los animales andinos más galantes al caminar es la vicuña, siempre sensible a todo. En la descripción de Churata hace que se junten los elementos toscos de la bestia con su sensualidad y belleza. Así presenta a Kusta, una joven que experimenta el amor con intensidad natural, un amor que desborda.

La alegría de Liulai también está en función a los animales y la naturaleza agreste: “Una fila de dientes paquidérmicos luce como las crestas de una cordillera volcánica” (Churata, 1933: s/p). De nuevo usa al animal y a la naturaleza para describir la felicidad expresada en los dientes de Liulai, que son como las crestas de la cordillera (llenas de nieve), mientras que para describir lo macizo recurre al adjetivo “paquidérmico”.

Churata también utiliza los animales para comparar a Liulai y Kusta: “Liulai era un animalito delicado para esta víbora rijosa que es Kusta” (Churata, 1933: s/p). El diminutivo para él se da porque está enamorado y sueña su amor. Ha decidido amarla sólo a ella, mientras que Kusta tiene una condición más voraz, ya que está con Liulai y con un viejo, quien tiene una gran carga familiar: “Kusta estaba hincando la ‘llokena’ para meterse en el totoral, y cerca, semioculta dentro de él, había la silueta de un hombre [...] pero solo alcanzó a percibir el resquebrajamiento de las totoras violadas” (Churata, 1933: s/p). Esta imagen de ir abriendo las totoras (violadas) remite a la del acto sexual que se consuma dentro de ellas, entre Kusta y el viejo: “Después oyó las mismas palabras y una risa vibrante que pasó sobre él como el filo de la ‘majaña’. —¡Cuchi!... ¡Occhichi!... ¡Occhichi!...” (Churata, 1933: s/p). La *majaña* es un instrumento de pesca que se usa en el lago Titikaka y que contienen diez púas. Esta metáfora sirve para calificar las palabras y gestos de Kusta, que fueron las mismas que pronunció cuando ellos se juntaron.

Entonces, el contexto de la naturaleza y lo animal acrecentará la sexualidad o el acto de realización sexual. Se configura como algo vivo, intenso, que surge como una fuerza engendradora. Así, donde las plantas están vivas, transmiten esa vitalidad a los hombres y de la misma manera ocurre con los animales, quienes sienten también la fuerza agreste que es absorbida y actualizada en el ser humano. Pero esta animalidad y naturaleza no es negativa, sino potenciadora, germinadora de cultura.

Rituales de las venganzas familiares

En el mundo andino existen los llamados “sistemas de regulación social”, para lo cual se organizan los *tinkuy*, los enfrentamientos entre pueblos. Estas son batallas rituales que hacen posible que el tiempo esté regulado. Además, existe el *atipanakuy*, los tiempos de competencias individuales o colectivas. Por ejemplo, en la guerra de insultos o en el contrapunteo de los cantos, del conocimiento o el relato de historias o adivinanzas, pero también en forma colectiva, en los concursos de danza. La competencia más lejana que se registra es la ocurrida entre Huatiyakuri y su cuñado, que se relata en *Dioses y hombres de Haurochiri* (2007), donde el primero es desafiado a varias competencias antes de casarse. Del mismo modo, existen los *takanakuy*, los enfrentamientos que se presentan entre los hombres, hombres con hombres y mujeres con mujeres. Así, existen

rivalidades entre los pueblos, entre las familias y entre las personas. Este enfrentamiento es más fuerte por la presencia de golpes físicos que pueden causar la muerte del contrincante.

Lo cierto es que siempre han existido rivalidades entre pueblos indios. Éstas no sólo son sociales, sino que comprometen los ámbitos de la religiosidad andina, ya que según gane uno u otro se tendrá un tiempo de abundancia o de hambruna, como ocurre actualmente en las provincias altas de Cusco con las batallas del Chiaraje. También al interior de las comunidades existen rivalidades familiares que pueden ser de la misma o distinta condición social o económica.

En la compilación vemos un texto que trata de estos resentimientos. “Fuertes muchachos” es un cuento donde se discute la rivalidad familiar en la comunidad y cómo se mantiene la responsabilidad a través del tiempo para defender la dignidad de la familia. Estas rivalidades que pasan de generación en generación dan cuenta de la forma en que se administran la justicia y los códigos locales, con los que se rige la vida en el ande. Pero ocurre que estas rivalidades a veces son más feroces cuando están en el interior de la familia, que las oculta con mayor agudeza la venganza, mientras que las venganzas entre familias se van sucediendo en generaciones y buscan hacer justicia en la misma dimensión con la que sufrieron la afrenta. También puede surgir la esperanza a través del olvido y del cultivo de la amistad más inocente para que la venganza sea disuelta. Este cuento está contextualizado en estas tensiones y se guía con la idea de que el hombre debe tomar una distancia de la brutalidad de la venganza y buscar soluciones más humanas que permitan resolver estos enfrentamientos.

En efecto, en el cuento se observa la muerte ritual que se presentaba en las comunidades antiguas, porque son los abuelos los que cometieron este acto cruento. Estos realizaron el acto ritual de beber la sangre de los adversarios y se espera que lo mismo ocurra con la familia vengadora: “No lo olvidéis nunca. ¡Una tarde que el viejo subió a mirar las nieves se los comieron los Condori! Esa sangre tiene que cobrarse con la sangre de los perros. Mi padre lo refería brillándole los ojos, rechinándole los dientes que daba miedo [...]” (Churata, 1927c: 25). Entonces, la familia enemiga debe ejecutar la misma acción, porque no es una simple muerte, sino que debe tener la misma intensidad con la que mataron a su *ahuicho* (abuelo).

Si bien en el cuento los padres alientan esta venganza, los niños (nietos) cultivan una gran amistad y se sugiere que aquella no se consumará por las acciones comprensivas que hay entre ellos. Aunque existe un primer enfrentamiento, toman como pretexto la lucha entre sus animales:

Un día, sin embargo, corrió, escapada del redil, un *orkoallpaka*, macho de las alpacas —del predio de *Condori*, a los terrenos de *Quespe*. A esa violación de derechos sexuales, saltó otra *orkoallpaka*, trabándose inmediatamente una lucha a dentelladas y escupitajos. Ambos muchachos, festejaron la hazaña, sin obstáculo mayor, con grandes risotadas, pero luego en la porfía de apartarlos, se encontraron los puños encrespados. Revolcáronse en el suelo entre las matas de paja punzadora, sin ahorrar dientes y uñas con qué herirse mejor. Pocos minutos antes no habrían sabido encontrar un pretexto suficientemente poderoso para castigarse con la saña que entonces. (Churata, 1927c: 27)

Churata establece una relación casi simétrica entre el enfrentamiento animal y el humano. Así, el *orkoallpaka* es el semental de las alpacas, el macho que dirige al grupo. En este caso, ocurre algo similar: el Ahuicho de los *quespe* sube a ver las nieves y allí se lo comen los Condoris. Es como si existiera una invasión de espacio. De igual forma ocurre con el animal. Aquí es el *orkoallpaka* de los Condoris el que ingresa en el terreno de los Qespe, donde se produce la pelea entre los animales machos que cuidan a sus rediles. Luego, cuando quiere separarlos y establecer la tranquilidad entre los animales, se inicia la guerra entre los niños, algo que parece inexplicable, pero que termina en un enfrentamiento que los separa definitivamente, porque luego de herirse, cada uno de ellos toma su rumbo. En el caso del *orkoallpaka*, lo asiste un deseo sexual para invadir el espacio: ella es la razón por la que se genera el enfrentamiento. En el caso de los niños, pareciera que la saña se está fermentando y ese es el momento en que se desencadena.

Después se produce la planificación para vengar y matar a los Condori, que podría ser llevada a cabo por Rigorio; pero allí se produce una rivalidad al interior de la familia de los Condori:

La celada que prepararían los *Condori* había de abortar, porque *Aulico*, pariente suyo, y enemigo de ellos, más aún que los *Qespe*, camandulero, ofrecería para llevar a *Rigorio*, tan completamente ebrio y molido como estaba. A través de las tinieblas, cauteloso y felino, arrastraría a su primo lejos de vera seguida por el grupo familiar, con el fin-sencilísimo- de beberse su sangre [...] Afirmaría *Aulico* que los padres de *Rigorio* robaron a los suyos una partida de *alpakas* tiempo ha y que había llegado el momento de recuperarla en la sangre del heredero. (Churata, 1927: 31-32)

Se advierte cómo existen rivalidades interiores en las familias más fuertes que las interfamiliares o entre pueblos. En este sentido, se observa cómo el traidor familiar es más letal que el enemigo, porque conoce a la familia por dentro y los miembros de esta pueden confiar en ellos. Ya en la escena final se produce un hecho sangriento donde reina la muerte en un contexto esperpéntico, de humor negro, porque se da en medio de risas ebrias.

Al final del relato se produce un debate entre el narrador y Dios para evaluar todos estos hechos y señalar la condición del hombre, su naturaleza, su forma de vivir y matarse entre ellos. Así, consideran que el *Supay*, el demonio, es quien está reinando: “Con pasos medidos, en actitud pensadora, descendió *Supay* a la Tierra, y nuevamente ebulló el diablillo de la omnisciencia en el Hombre, grave prodigio de prestidigitación, que iguala al HOMO BESTIALIS con el HOMO CIVILITAS” (Churata, 1927: 33). Churata, con sutil ironía, califica las costumbres de los hombres que aparecen como abandonados por Dios o a los que éste deja hacer crueldades porque ya no es su responsabilidad. De allí que el hombre bestia y el civilizado no se diferencian porque no saben asumir su responsabilidad.

La familia simbolizada

En casi toda la obra de Gamaliel Churata está presente la familia. En *El pez de oro* (1957) tenemos a la Sirenita, el Khorí Puma, el puma de oro, el *Khorí Challwa*, así como los padres y los hijos. En esta obra no está presente su hija Qimesa, a quien sí vemos en *Resurrección de los muertos* (2010) y en el poema *Interludio Brunildico* (1931), que trata de la inmortalidad de su hija Kimesa, su hijo Teofano y su esposa Brunilda. La familia de Churata, elevada a un nivel simbólico, también está representada en varios poemas donde se habla del significado de Teofano y Brunilda, sobre todo.

En las prosas breves también encontramos textos donde se toca la intensa relación afectiva entre padres e hijos. Vemos el caso de los cuentos “Trenos del Chio Kori”, “Teofanoj jamunkaña” y “Línea escalonada”. En el primero se produce un enfrentamiento con la vida-muerte que quiere arrancar de su costado a su hijo recién nacido: “Y si no te pertenece humanamente, sigue siendo mi pertenencia y yo te hago pleito y reto a nueva contienda y mil veces lo haré y volveré hacer hasta tanto me quede una migaja de esperanza y de hambre” (Churata, 1929b: s/p), porque entre pañales se cría vida, la esperanza y no la muerte, por ello el padre ve su duplicado, la heredad de su nervio, aunque silenciado por la muerte. El segundo muestra a la naturaleza con todo su poder de luz y vida. Esta vitalidad ingresa a su casa y con esto crea un contexto para señalar la alegría que viven su hijo recién nacido y el padre, quien se ve invadido por su vitalidad: “Todo amanece y enjuga. Invade el alma al alma. ¡Teofanoj!” y por ello se siente como: “Hombre que entrevió ángel en el fondo de la caverna” (Churata, 1929b: s/p), porque entre ellos sólo circulan amaneceres. El tercer texto muestra a un padre-maestro que instruye a su hijo en los desafíos de la vida, lo hace participar en sus acciones mientras muestra el mundo maravilloso y áspero, pero hay un sueño del que no quiere despertar el hijo y ello desespera al padre: “Ya es tiempo que te levantes de cama, hijo mío. Harto haz dormido, y durante tu sueño tu padre... ¡Levántate! Cumpliremos nuestro deber. Tú, siguiendo mi paso, y yo conduciéndote” (Churata, 1930: 6). En este último cuento tienen una mayor presencia la cosmovisión y ternura andinas, por ello para expresarlas recurre a palabras en lengua originaria.

Los tres textos referidos están orientados por la ternura que se convierte en fuerte vínculo de un padre con su hijo, en la celebración de sus vidas, pero sobre todo la esperanza de su retorno como una forma de negar la muerte. Precisamente, la idea más fuerte es el cuestionamiento de la existencia de la muerte y la celebración de la vida.

Los saberes andinos

En sus prosas, Churata también reflexiona sobre los diversos tipos de saberes, como el andino y el occidental. Esto lo podemos ver en “El Kamili” y “Ruidos”, que en lo sustancial tratan del mismo tema: el saber andino, alterno al saber científico. El primer cuento representa los saberes con los que el hombre del ande organiza su vida, los rituales que conduce a sus deidades. Este es un relato que se

enmarca en un universo mágico donde vemos al cóndor, el picaflor, el hombre y el caballo, además de mostrar un universo de personajes simbólicos como el Uturunqu, el Killikilli, un murciélago, un sacerdote andino, el *tata* Ulogio (quien es un *pako*) y un yatiri que busca explicaciones (cómo los animales trabajan para que la suerte se enderece en forma favorable). Pero es el *kamili* el que puede leer la coca y sabe curar las enfermedades. Mediante él se puede transmitir la concepción de la muerte y la enfermedad en el ande. El narrador muestra su deseo de que en algún tiempo se pueda valorar la inmensidad de este conocimiento. Precisamente, éste hace una confrontación con el saber científico, al que confirma como “notable sabiduría”.

Meritxell Hernando explica con acierto que: “Frente a ‘El Kamilli’ lo que más llama la atención es que no se nos describe una ceremonia ritual. Cualquier elemento explicativo se ha eliminado. Churata quiere ofrecer al lector la experiencia de la ceremonia. Construye, para ello, una máquina ficcional y la pone a funcionar, generando visiones, voces, canciones, exégesis diversas, discursos en disputa” (2012: 32). En efecto, no hay la intención de mostrar el ritual, sino la invitación a vivirlo. Por ello el discurso constantemente se aproxima al lector, quien por momentos se siente involucrado en las acciones. De allí que el relato no sea etnográfico y desde el discurso mismo cuestione los modelos de la modernidad: “Ese ‘Hoy ya no, tata Ulogio’ del narrador impide que ‘El Kamili’ sea leído exclusivamente en código etnográfico, o que Churata sea percibido como un antropólogo que intenta explicar prácticas indígenas desde una mediación occidental. El narrador-personaje de ‘El Kamili’ no es una figura subsumida por las lógicas de la modernidad” (Monasterios Pérez, 2015: 181).

En “Ruidos”, la protagonista central es la Chingana, concebida como un centro generador de conocimientos, un inmenso cráneo de piedra: “¿No será, pues, la chingana un cráneo viejo, y una atención perenne puesto sobre los oídos de las horas?” (Churata, 1924c: 9). Por ello se pregunta por el tiempo y la sabiduría de la que goza de enorme vitalidad. En ese espacio, se germina la voz y el conocimiento, hay un vuelo de ideas: “Ese silencio y esa paz de la chingana no pueden confundirse. Si el hombre a tientas va midiendo los filamentos y las columnas caprichosas, él mismo es piedra de toque, piedra de rebato y hasta su pensar piedra loca de gravedad, sin peso punible, desquiciada en la ley” (Churata, 1924c: 9). Aquí la piedra es el centro generador de todo, del hombre y el pensamiento. Por eso toda la chingana está llena de saber que se imparte. Recordemos que en *El pez de oro* (1957) Churata, cuando renuncia a la escuela, absorbe el saber telúrico de la chingana, que simboliza el magisterio de la naturaleza: “E ignoraban que el niño loco, sin caramelos ni pandorgas, fiándose los cobres de la noche y los amaneceres, hincaba las pupilas insomnes, en su caos. Ignoraban que si la escuela prefería la Chinkana, era porque en Ella le nutría El; le nutría con lengua sabia, y pulía esa lágrima de ámbar que secretan sus huesos” (Churata, 1957: 51).

Como se puede percibir, en esta última parte se muestra una mayor profundidad en el trato de los temas de referente andino y un dominio en la técnica de escritura (por ejemplo, la escritura vanguardista). Churata sigue una fuerte orientación por reflexionar sobre la vida y los problemas del mundo andino, lo que revela su grado de conocimiento.

Con la presentación y análisis del corpus llenamos un vacío en la inmensa producción de Gamaliel Churata. A través de ella, podemos ver el tránsito cultural y la biografía de un hombre y su pueblo, porque su escritura corre paralela a la vida cultural y real de los andes. Representa la vida andina con sensibilidad y lucidez. También podemos advertir la profundidad del conocimiento de la cultura del *qollao*, el cultivo de técnicas propias de narración, así como la asimilación del saber foráneo. Estos cuentos amplían el corpus de los estudios sobre la obra de Churata, porque hacen dialogar con su obra en general y con la producción cultural latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María (1984), *Obras completas* (tomos I-V). Lima, Horizonte.
- ARGUEDAS, José María (trad.) (2007), *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]*. Lima, Universidad Antonio Ruíz de Montoya.
- ARGUEDAS, José María (2012), *Obra antropológica* (tomos I-VII). Lima, Horizonte.
- BOSSHARD, Marco Thomas (2013), *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh.
- CÁCERES MONROY, Juan Luis José Antonio (1973), *Tres representantes del indigenismo en Puno*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- CHURATA, Gamaliel [Arturo Peralta] (1915), “La voz de una tumba”, en *La Voz del Obrero*, n.º 10, 19 de mayo.
- CHURATA, Gamaliel [Juan Cajal] (1917a), “Página de Juventud”, en *Ritmos Andinos*, año 1, n.º 5, 1 de enero, p. 9.
- CHURATA, Gamaliel [Juan Cajal] (1917b), “Sor Luz...”, en *Ritmos Andinos*, Puno, Talles de El Departamento, n.º 6, 15 de enero, pp. 6 y 7.
- CHURATA, Gamaliel [Juan Cajal] (1917c), “La arruga...!!”, en *La Tea. Para el cenáculo de los elegidos*, año I, n.º 1, 28 de julio.
- CHURATA, Gamaliel [Juan Cajal] (1920), “Pastoral”, en *El Eco de Puno*, sábado 19 de junio, p. 3.
- CHURATA, Gamaliel (1924a), “Versículos de germinación”, en *Chasqui*, año 1, 1 de enero, p. 22.
- CHURATA, Gamaliel (1924b), “Su canto”, en *Kosko*, n.º 14-15, 22 de setiembre.
- CHURATA, Gamaliel (1924c), “Ruidos”, en *Kosko*, 22 de noviembre, p. 9.
- CHURATA, Gamaliel (1925), “Tojrras” (fragmento), en *Cirrus*, año 1, n.º 1, 21 de junio, pp. 7-8. “Tojrras”, en *Kosko*, año 2, n.º 58, 22 de octubre (donde aparecen los textos “Utilidad de las palabras”, “Ópera”, “Génesis”, “Parábola de la utilidad” y “La verdad en el viento”).
- CHURATA, Gamaliel (1927a), “El gamonal”, en *Amauta*, año II, n.º 5, enero, pp. 30-32. [Completado en *Amauta*, año II, n.º 6, febrero de 1927, pp. 18-20].

- CHURATA, Gamaliel (1927b), “Los fuertes muchachos”, en *La Sierra*, Lima, año I, n.º 5, mayo, pp. 25-29. [Completado en *La Sierra*, Lima, año I, n.º 6, junio de 1927, pp. 28-33].
- CHURATA, Gamaliel (1927c), “Lluvia” (fragmento de *Tojjas*), en *El momento*, Puno, año 1, n.º 1, 7 de junio, p. 11.
- CHURATA, Gamaliel (1928a), “Mañana Collas”, en *Labor. Quincenario de información e ideas*, Lima, año I, n.º 1, noviembre, pp. 5 y 7. [Se publican textos que componen el libro *Tojjas*, algunos de ellos con ligeras modificaciones; los textos que aparecen son “Parábola de la alegría”, “La muerte del cabecilla”, “Hiperbóreos” y “El Mitmak”].
- CHURATA, Gamaliel (1928b), “El kamili”, en *Boletín Titikaka*, n.º 25, diciembre. [En julio aparece en *Mundial. Revista Semanal Ilustrada*. n.º 424, 28 de julio de 1928, pp.115-117].
- CHURATA, Gamaliel (1928c), “Tojjas”, en *Amauta*, año III, n.º 18, octubre, pp. 21-29.
- CHURATA, Gamaliel (1929a), “Trenos del Chio Kori”, en *Boletín Titikaka*, n.º 27, febrero.
- CHURATA, Gamaliel (1929b), “Teofanoj jamunkaña”, en *Mundial*, Lima, año IX, n.º 479, 23 de agosto (Gamaliel Churata).
- CHURATA, Gamaliel (1930), “Línea escalonada” En *ABCdario*. Lima, n.º2, pp. 5-7.
- CHURATA, Gamaliel (1933), “Los cuentos del Titicaca”, en *La Semana Gráfica*, año 1, n.º 43, 19 de agosto.
- CHURATA, Gamaliel [El Hombre de la Calle] (1955a), “Elogio a la virgen desnuda”, en *La Nación*, 25 de setiembre.
- CHURATA, Gamaliel (1955b), “Tojjas”, en *Expreso*, martes 2 de noviembre, p. 7 [donde aparecen “Parábola de la alegría” y “Sensación del ídolo”].
- CHURATA, Gamaliel (1957), *El Pez de Oro*. La Paz, Canata.
- CHURATA, Gamaliel (2017), *Khirkhiliyas de la sirena*, Mancosu, Paola (ed.). La Paz, Plural.
- DI BENEDETTO, Matías (2018), *Estéticas del montaje. Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte*. Tesis para optar al grado de doctor. Universidad Nacional de la Plata. DOI: <<https://doi.org/10.35537/10915/71474>>.
- GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela (2009), *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel, Churata*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- HERNANDO MARSAL, Meritxell (2012), “El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”, en *Revista Letral*, n.º 9, pp. 19-34. Consultado en <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3705>>(08/03/2020)
- INSTITUTO PUNEÑO DE CULTURA (1971), *Gamaliel Churata. Antología y valoración*. Lima, Editorial Minerva.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2012), *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial.

- MAMANI MACEDO, Mauro (comp.) (2013), *Ahayu Watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MAMANI MACEDO, Mauro (antol.) (2017), *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- MONASTERIOS PÉREZ, Elizabeth (2015), *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz, IFEA / Plural.
- VV.AA. (2016), *Boletín Titikaka* (edición facsimilar). Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Mauro Mamani Macedo y Lluvia Editores.
- VERES, Luis (2002), “La frontera imaginaria en la narrativa indigenista: Gamaliel Churata”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Consultado en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/indigen.html>> (29/04/ 2018).
- VILCHIS CEDILLO, Arturo (2008), *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. Ciudad de México, América Nuestra-Rumi Maki.
- VILCHIS CEDILLO, Arturo (2015), “Formas cinematográficas en un cuento vanguardista: El gamonal de Gamaliel Churata”, en *Pacarina del Sur*. Consultado en <<http://www.pacarinadelsur.com/component/content/article?id=1071:formas-cinematograficas-en-un-cuento-vanguardista-el-gamonal-de-gamaliel-churata>> (08/03/2020).