

Churata y la narrativa indigenista

Del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo

Marco Thomas Bosshard

Ruhr-Universität Bochum

Abstract

The present article analyses several indigenist texts by Gamaliel Churata ("El gamonal", "Tojjas" y *El pez de oro*), comparing these with themes in indigenist fiction written by authors such as Alcides Arguedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría and José María Arguedas. It observes that Churata's writing gives expression to a type of meta-indigenism that transcends orthodox indigenisms before these had been established.

Keywords

Gamaliel Churata, fiction, indigenism

Resumen

El presente artículo analiza varios textos indigenistas de Gamaliel Churata ("El gamonal", "Tojjas" y *El pez de oro*) comparándolos con los tópicos de la narrativa indigenista de autores como Alcides Arguedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría y José María Arguedas. Se observa que la narrativa de Churata plasma una especie de metaindigenismo que trasciende los indigenismos ortodoxos antes de que estos se hubieran establecido.

Palabras claves*Gamaliel Churata, indigenismo, narrativa*

Tópicos de la narrativa indigenista de Alcides Arguedas a José María Arguedas

Las novelas y los relatos indigenistas, por supuesto, no son géneros literarios homogéneos; son demasiado diferentes las premisas ideológicas y, a veces, también estilísticas, de los distintos autores que contribuyeron a la formación del canon indigenista, de Alcides Arguedas, Ventura García Calderón o Enrique López Albújar hasta Jorge Icaza, Ciro Alegría o José María Arguedas. No obstante, hay en la narrativa indigenista una serie de tópicos recurrentes, que implícita o explícitamente remiten a las concepciones religiosas de las culturas indígenas (en especial a la *Pachamama*) que encadenan motivos narrativos como la hambruna, la violación (incluidas todas las demás formas de violencia), la expropiación y la rebelión. En adelante pretendo mostrar cómo son tratados esos temas típicamente indigenistas¹ por Gamaliel Churata, autor peruano y boliviano a la vez, basándome en “El gamonal” y “Tojiras”, dos cuentos publicados en *Amauta*, la revista de Mariátegui, y en su libro fundamental *El pez de oro* publicado en La Paz en 1957. Para poder contrastar el procedimiento de Churata, empiezo con algunas observaciones acerca de la estructura de algunas de las novelas más representativas del indigenismo escritas por Alcides Arguedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría y José María Arguedas.

La controversia en torno a la cuestión de los legítimos propietarios de tierra y suelo en la novela indigenista muchas veces va acompañada de la tematización de las concepciones religiosas en torno a la *Pachamama*, la Madre Tierra usurpada. En *Todas las sangres*, Rendón Wilka señala en la conversación con el ingeniero su apego a la *Mama Pacha*:

¹ Consultar Cornejo Polar (1994a) y en especial Tomás G. Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana* (1994). En su ensayo “El relato indigenista en las páginas de *Amauta*” (1999), Escadillo se ocupa además de forma sucinta de los relatos que serán analizados en este artículo, “El gamonal” (ver también Claverías Huerse 1982) y “Tojiras”.

[...] Yo, patrón, bien contigo; voy a dar a mi madre Pacha (tierra) un traguito. Y derramó unas gotas sobre el piso de madera. No me cojudees, te he dicho, Rendón. El que sabe que en los ingenios azucareros se fabrica aguardiente venenoso para los indios, no puede creer en Pachamama ni en otras patrañas. [...]
 [...] Para ti, patrón, no hay Mama Pacha. Es, pues, seguro. Pero en mi adentro habla claro la cascada, pues; el río también, el manantial también [...] (J. M. Arguedas 85-86).

Los rituales religiosos de sacrificio en honor de la *Mama Pacha* y vinculados a la fertilidad (Valderrama y Escalante 1988 así como Mariscotti de Görlitz 1978) tales como el rociado de alcohol en la tierra, que se describe en el pasaje anterior, existen en versiones semejantes también para la *Mama Qocha*, la madre de los lagos y del océano. En *Raza de bronce*, una novela cuya acción transcurre a orillas del lago Titicaca y que Churata había leído poco después de su aparición en 1919,² se describe una ceremonia de esa índole; los peces como símbolo de la fertilidad han de estar vinculados necesariamente a *El pez de oro*.³

Entonces comenzó la ceremonia. Cada una de las autoridades, según su rango, cogía de la lata, con preocupaciones, un pez, le apretaba por las agallas y le abría la boca, en la que el viejo Choquehuanka introducía una hoja de coca y vertía algunas gotas de alcohol, pronunciando las palabras mágicas forjadas al calor del común deseo y de iguales esperanzas: –¡Vete, pez, y fecunda en el misterio de tu morada la prole que ha de matar en nosotros, los pobrecitos hombres, el hambre que nos devora!... (A. Arguedas 144).

² Con relación a la influencia de Arguedas en los miembros del *Grupo Orkopata* escribe Emilio Romero en “Gamaliel Churata, el medio, el momento, el hombre” (recogido en Churata 1971, 424-432): “Cuando regresé a Puno en una de tantas vacaciones, empecé a publicar algunas narraciones cuyo tema central era la situación del indio al que consideraba siempre como el personaje principal del altiplano. Estaba entonces influenciado por la lectura de ‘Raza de bronce’ y ‘Pueblo Enfermo’ de Alcides Arguedas; pues La Paz era el meridiano intelectual para los puneños, por su proximidad a nuestro pueblo. Y era Peralta [sc. Churata] quien nos facilitaba esas lecturas como Bibliotecario Municipal, cargo que entonces ejercía. [...] Cuando escribía mis apuntes, Peralta los leía, diciéndome con una sonrisa cada mañana “¿Cómo va tu ‘pueblo enfermo’? [...] Comprendí que estaba imitando o copiando al gran escritor boliviano” (428-449).

³ Un primer aunque rudimentario indicio del significado simbólico del pez en el ámbito andino lo proporciona Mircea Eliade en *The Encyclopedia of Religion*, tomo 5, 346: “Peruvian Indians believed that the original fish had engendered all others; they worshiped the species that was caught in the greatest numbers”. En general rige: “Inherent in fish symbolism is the sacred power of the abyss, the reciprocities of life and death”. (346) En el marco del análisis del mito del pez de oro (Bosshard 2007) traté de profundizar sobre este significado.

A raíz del alto rango que se le confiere a la temática de la fertilidad no sorprende que se equipare a la mujer con la tierra, como ocurre de forma directa o indirecta en todas las novelas presentadas.⁴ Salvo la abstracta caracterización de la tierra y los sembríos como femeninos,⁵ se observa la tendencia a personificar la fertilidad de la tierra de forma alegórica en las figuras femeninas de las novelas. *Raza de bronce*, por ejemplo, comienza con una impresionante descripción del paisaje alrededor del lago Titicaca antes de que, inmediatamente después, la protagonista Wata-Wara pise el escenario. Más adelante, el hacendado Pantoja la observa cosechar totora:

Era Wata-Wara.

Metida hasta la cintura entre plantas acuáticas, segaba *totora* y algas para sus bueyes [...]. Llevaba la joven desposada desnudos los fuertes y morenos brazos, y por entre la abertura de su camisa de tocuyo acabada de estrenar se veían los senos, duros, prominentes, veteados por menudas venas azules y rematados por los pezones morenos (268-69).

Este pasaje de carga erótica, que connota fertilidad en Arguedas, resulta enfrentado al realismo extremo de Jorge Icaza. En *Huasipungo*, el mayordomo Policarpio es enviado a elegir entre las indígenas, que significativamente trabajan en los sembríos de papa, un ama para el recién nacido de la hija del hacendado Pereira. Policarpio obliga a las mujeres, cuyos hijos esperan a sus madres al borde del sembrío, a mostrárselos para comprobar si están bien alimentados:

—El míu ga nu parece flacu del todú... —gritó una india dominando con voz ronca la algazara general. Sin escrúpulos de ningún género y con violencia, alzó a su hijo en alto como un presente, como un agradito,

⁴ Tal equiparación se perfila de forma más diferenciada y compleja —no sólo en el plano lingüístico— en la obra de José María Arguedas. El único personaje importante femenino junto a las rebeldes *chicheras* en *Los ríos profundos* es una sirvienta de cocina con retardo mental que sirve en el internado de Abancay, con la cual algunos escolares tienen relaciones sexuales. En el transcurso de la novela, la criada se va a servir a una hacienda fuera de la ciudad, en donde también se abusa sexualmente de ella, y cruza el puente sobre el río Pachachaca (literalmente: 'puente sobre el mundo'), es decir, que va a dar a un mundo *más allá*, al otro mundo de los muertos, a una especie de *ukhupacha*. Allí contrae el tifus y lleva con ello a su regreso a la *kaypacha* de Abancay muerte y perdición sobre la ciudad. El hecho de que la criada en tanto personificación del principio femenino —cuya fertilidad debe regenerarse después de la cosecha en la *ukhupacha*, antes de poder volver a unificarse con el principio masculino en el cielo (Randall), ya no represente la fertilidad y la vida, sino la muerte, señala una ruptura de graves consecuencias con la cosmología indígena tradicional.

⁵ Ver Alegría 1982, 68-69 y 95: "El maíz, sobre todo, alto, firme y rumoroso como un bosque, abría al sol sus penachos amarillentos y sus hojas de un verde jocundo. En las cañas, de dos en dos, se hinchía la gravidez femenina de las mazorcas. [...] Es bella la tierra, y más si está arada. Muelle y tierna, propicia, sabe a fecundidad y despide una vaharada sexual".

como una bandera de trapos y hediondecas. Cundió el ejemplo. La mayor parte imitó de inmediato a la mujer de voz ronca. Otras en cambio, sin ningún rubor, sacáronse los senos y exprimiéronles para enredar hilos de leche frente a la cara impassible de la mula que jineteaba el mayordomo. –No se ordeñen en los ojos del animal, carajo! (Icaza 35).

Las funciones paralelas y establecidas que ilustra este pasaje, de la tierra y de la mujer como garantes del sustento –simbolizado por el sembrío de papas así como por el pecho femenino– resultan evidentes;⁶ tampoco requiere de mayor explicación por qué esta función ya no está garantizada en caso de hambruna, otro de los tópicos antes mencionados:

¡Oh! Hambre que se desbordaba por los senderos lodosos de los cerros y las estrechas callejuelas del pueblo en forma de manos pedigüeñas de mendigos, de llanto de rapaces, de cínicos comentarios de la vieja Matilde, quien a la puerta de su choza daba de mamar por las mañanas su teta seca, floja, prieta, a un crío de flacura increíble, que en vez de succionar voraz su alimento boqueaba con pereza de agonía. (Icaza 134).

El sol había terminado por exprimir a la tierra todos sus jugos. Los que anteriormente fueron pantanos u ojos de agua, resaltaban en la uniformidad gris-amarillenta de los campos solamente por ser manchas más oscuras o blancuzcas. Parecían cicatrices o lacras. [...] La tierra se abría en grietas sedientas y el sol entraba por ellas, tostándola. Y a lo largo de las sendas, en las cauces de las quebradas –buscando una gota de agua para su tremenda sed de envenenados– al pie de los eucaliptos mustios, acezaban moribundos los perros hambrientos (Alegría 1982, 140 y 143).

Como lo muestra la contraposición de los pasajes de Icaza y Alegría, en caso de hambruna, tanto la tierra como la mujer vuelven a tener en común idéntica connotación, esta vez la de la sequía, es decir, de la infertilidad. Mientras que en *Los perros hambrientos* las consecuencias de la hambruna

⁶ En "Homilía del Khorí Challwa", de la introducción ensayística de *El pez de oro*, Churata estiliza –justo en el instante en que su prosa ensayística empieza a dar el vuelco a una prosa vanguardista-literaria– el seno femenino como la metáfora de América: “–¡Maaaaá!.../ De ¡Máa! mama; de ¡Mama!, Mama-pacha: Madre tierra./ Ella la poliándrica; y a más la mélica lírica de su ñuñu tendremos otra los americanos de América. [...] Por algo se dice que esa lengua ñuñu; y el que de ese modo no ñuñu podrá hablar hasta lucidamente – que no es lo mismo que lúcido–; pero en las vibraciones de la vértebra no le harán gorgoritos los ñuñus de la mama. Es que el ñuñu de la mama es ñuñu de la gleba, principio magnético de toda vivencia emocional. De suerte que es porque somos de ese ñuñu que sentimos como nuestras las estancias de la Naturaleza: la patria, el hijo, la mujer, el surco. A causa de su ñuñu reconocemos en América una madre, como otros en España: les estamos sometidos en relación láctea; por manera que podremos traicionarlas sin grave pecado contra la vida” (37).

desatan directamente la obligada rebelión condenada al fracaso, que consiste en que los indios intentan asaltar los graneros de los latifundistas, en otras novelas se intercalan o anteponen otras etapas: el tópico de la violación y/o el de la expropiación.

Tanto Wata-Wara de *Raza de bronce* (129 y 317) como Cunshi de *Huasipungo* son víctimas de violación de parte de los latifundistas o de sus mayordomos. La descripción que hace Icaza de uno de estos actos de violencia –perpetrado en el pasaje siguiente por el hacendado Pereira– resulta ser, una vez más, la más gráfica:

Además, ¿acaso no estaba acostumbrado desde muchacho a comprobar que todas las indias servicias de las haciendas eran atropelladas, violadas y desfloradas así no más por los patrones? Era dueño de todo; de la india también. [...] Muévete, india bruta –clamó por lo bajo Pereira ante la impavidez de la hembra. [...] Al desocuparse el patrón y buscar a tientas la puerta, comentó a media voz: Son unas bestias. No le hacen gozar a uno como es debido. Se quedan como vacas. Está visto... Es una raza inferior (Icaza 58-59).

Mientras que el abuso sexual también se tematiza en *El mundo es ancho y ajeno* y *Todas las sangres*,⁷ sin colocarlo, sin embargo, en un primer plano, las violaciones miméticamente descritas por Arguedas e Icaza de Wata-Wara y Cunshi en *Raza de bronce* y *Huasipungo* impulsan la *histoire* (en el sentido de Genette) como elemento esencial de la acción. La situación llega al punto más dramático en *Raza de bronce*, cuando Wata-Wara muere a consecuencia de las heridas a raíz de la violación. Su muerte, análoga a la hambruna en *Los perros hambrientos*, provoca tras sí de inmediato una rebelión con la cual termina la novela, sin que el tópico de la expropiación desempeñe ningún papel en la obra de Alcides Arguedas. Por el contrario, la situación es otra en *Huasipungo*, *El mundo es ancho y ajeno* y *Todas las sangres*, en donde el levantamiento lo provoca el hecho de que los indios sean expulsados de su tierra, con el objeto de que sean, al igual que la fuerza de trabajo de los indios

⁷ Como queda claro en la obra de José María Arguedas, no existe al fin y al cabo diferencia entre el abuso sexual de la mujer indígena y la aplicación de la violencia frente al hombre indígena, que también es descrita y denunciada de forma más o menos detallada en todas las novelas. Para Rendón Willka en *Todas las sangres* son partes del mismo todo: “–A don Lucas no le he conocido, señor don Cisneros duerme cada noche con dos indias. Por la fuerza les hace./ –¿Por la fuerza? ¿Cómo sabes?/ –Todos saben./ –Si estuvieras solo a frente con don Lucas, tú, que eres cholo fuerte ¿te lo comerías? [...]/ –Don Lucas anda a caballo con pistola. El me mataría./ –¿Por qué?/ –Le gusta matar cholos. Todos saben” (404-405). Esta investigación se limita sin embargo al motivo de la violación por razones de espacio y argumentación.

mismos, explotados en adelante por los hacendados así como por grandes empresas equipadas con capital extranjero:

A la vista de la familia campesina fue desbaratada a machetazos la techumbre de paja y derruidas a barra y pica las paredes de adobón [...] ¿Qué hacer? ¿Adónde ir? ¿Cómo arrancarse de ese pedazo de tierra que hasta hace unos momentos le creía suyo? (Icaza 169-70).

Los comuneros padecieron todos los tormentos del éxodo. No era un dolor del entendimiento solamente. Su carne misma sufría al tener que abandonar una tierra donde gateó y creció, donde amó con el espíritu de la naturaleza al sembrar y procrear, donde había esperado morir y reposar en el panteón que guardaba los huesos de innumerables generaciones.

Durante dos días seguidos, hombres, mujeres y niños transportan sus cosas del caserío a la meseta Yanañahui, sobre los propios hombros y ayudados por los caballos, los asnos y hasta por los bueyes y vacas, que llevaban atados sujetos a las cornamentas.

Esos días, los crepúsculos estuvieron muy rojos y Nasha Suro dijo que presagiaban sangre. (Alegría 1997, 223)

A esa hora los buldóceres aplanaban La Esmeralda, tranquilos. En la rampa seca donde resaltaban cogollos muy a ras de tierra, de las cañas de maíz, volaban unas tórtolas pequeñas [...]

¿Quién va a tumbar mi casa? ¿Por qué? Somos sus dueños.

Todo es ya de la Compañía.

—¡Yo no he vendido! —gritó Anto—. Nada he vendido (J. M. Arguedas 444).

La expropiación aparece en estas novelas como el último elemento de una cadena de injusticias, que resulta siendo la gota que colma el vaso, pues niega a los indígenas el derecho a su sagrada tierra. En cierto modo, el tópico de la expropiación representa una variación del tópico de la violación en un plano abstracto, en la medida en que la constatada equivalencia de mujer y tierra implica que la de *violación de la mujer indígena por los hacendados* es comparable a la vulneración de la Madre Tierra, por lo cual se establece una causalidad narrativa que encadena la *violencia contra la mujer* con la *violación de la tierra*, la *vulneración del derecho indígena a la propiedad de la tierra* con la *expropiación* y finalmente con la *rebelión*. Esta última lleva tras sí, muchas veces, un fatal baño de sangre, que sella la derrota de los indígenas.

Tópicos indigenistas en “El gamonal”

Este esquema fundamental que podemos reconocer en las novelas de los autores mencionados, proporciona una base sobre la que comparar el

tratamiento que hace Churata de estos tópicos, de manera que nos permita deducir el nivel de conciencia de Churata en tanto autor indigenista. En el relato realista “EL GAMONAL” de 1927, todos los motivos arriba mencionados – a excepción del tópico de la expropiación– están representados dentro del marco de una *histoire* de transcurso lineal y fácil comprensión; el autor renuncia a todo recurso estilista de vanguardia para dejar paso a una denuncia llamativa de la injusticia cometida contra la población indígena, que en sus gestos declamatorios puede ser comparada con la de Icaza. Churata hace en este texto un inventario de la vida de la india Encarna y su esposo, e interpola en esta exposición con duros cortes la biografía típica de un gamonal. La descripción del marido de Encarna, que caracteriza por su parte con las palabras “[s]u cara es fea, seguramente” (30), no carece de una serie de aspectos contaminados de disonancia por tener su origen en el determinismo biológico y el positivismo –al igual que puede observarse de manera subliminal en la obra de Jorge Icaza y sin tapujo alguno en la de Alcides Arguedas–, que contrastan con el ímpetu educacional y revolucionario del texto:

Todo es agresivo en él: la nariz, afilada en forma de corva, las órbitas dibujadas con dureza, el occipital donde se advierte la acción de una antigua deformidad y el craneo todo estirado en el bregma. Todo él, el ancho cuello y el torax, dan sensación de poder. Debajo de la camisa de cordellate parece palpitar [.] con el propio ritmo de la entraña, el deltoides, como en la bestia fatigada. Tanta extraña conformatura está aforrada de una piel cobriza que el sol bruñe con sus mejores fuegos. No habla. Pero la fogata de occidente en sus últimos resplandores orifica su perfil metálico. La tristeza de un linaje perdido en el hueso se miraba en su fornido cuerpo de hambriento (Churata 1927a, 32).

El potencial de violencia del marido de Encarna se activa cuando descubre que su mujer se acuesta con el mayordomo y él lo ataca por esto, por lo cual es arrestado y se lo mete preso:

En la puerta del caserío, el mayordomo borracho, furioso, revólver en mano. Rodeándolo mujeres y viejos que miran con timidez y espanto.

–Tatay, es mi hija[.] ¡Debes respetarla! No es para todos, sino para su hombre.

Sin atender a las protestas del anciano, el bruto, riendo a carcajadas arrastra a la india. [...] No se la llevaba impunemente. El viejo arrastrándose llegó hasta él y le dio un empujón; pero por nada. Presto le metió tres balas a boca de jarro (32).

Pero en este relato, Churata no sólo rastrea a Encarna y su marido, sino que los coloca frente a un colectivo anónimo, también víctima del abuso del mayordomo de la hacienda. De este modo, la omnipresente violencia no se dirige tanto contra individuos aislados, sino contra la comunidad como tal.⁸ Incluso la rebelión en “EL GAMONAL” es un levantamiento colectivo (y no individual como en el caso de *Raza de bronce*), que no identifica a individuos aislados por su nombre y ni siquiera tiene un cabecilla que lidere:

Compactos grupos de indiada, descendiendo los cerros, armados de garrotes, cuchillos, rifles, hondas, ya de noche, se aproximaban al caserío. En la Hacienda se tuvo noticia tarde y luego se procedió a cerrar las puertas, armarse y mandar “propio” a la capital en solicitud de fuerzas de policía. La indiada se acercaba. Eso era evidente. Silbaron algunas piedras. ¿Quién comanda a los indios? Eso no se sabe (Churata 1927b, 18).

Sin embargo, la rebelión –tal como en *Raza de bronce*, se llama a la lucha al son de los *phuttutos*–⁹ no es ninguna reacción a los excesos de violencia del mayordomo, sino que tiene como detonante, al igual que en *Los perros hambrientos*, el hambre:

Nadie [les] explica [a los indios] si los verdugos son los actuales poseedores de la Hacienda. Los que dominan gozan la utilidad de su trabajo y son causa de sus hambres. A ellos, pues, debe encaminarse la venganza. [...] Hay una sola verdad; y es que deben alzarse, invadir la finca y acabar con los malditos. [...] No hay cosecha..... Pero los graneros están repletos en la Hacienda. ¡Adelante! (32-33).

Las consecuencias de la rebelión en “EL GAMONAL” son desastrosas, al igual que en la narrativa indigenista en general. El levantamiento desemboca en una masacre, y la muerte de los indígenas parece insensata e inútil:

Hay montones de cadáveres. Los fusiles no dejan de vomitar agonías. Lloran las mamalas prendidas de sus amados cadáveres, cuando les cae un adobe del edificio que se desmorona. [...] Y luego amanece. ¡CÓMO!

⁸ Para Cornejo Polar (1994a, 731), la presencia o ausencia de la dimensión colectiva en un texto indigenista constituye el criterio decisivo para poder colocar cualitativamente, por ejemplo, la novela de Alegría *El mundo es ancho y ajeno*, que sí cuenta con esa dimensión, por encima de *Raza de bronce*.

⁹ Ver Churata 1927b, 18: “Los phuttutos rugen con más frecuencia y en todas direcciones. Vibran en lejanías y, como si la montaña recogiera la voz, se les oye bramar junto a los corrales de la alquería. El mayordomo está convencido que el ataque no tardará”. También para Valcárcel (1972, 60) el *phuttuto* connota la guerra y la venganza: “La ronca bocina, el vernáculo pututu, inunda el espacio con sus sonos de guerra./ Con el auto de fe, ha comenzado la venganza”.

Sí, amanece. La noche ha fugado asustada. Todo lo vé de una claridad lechosa. Las nubes teñidas de un rojo de leche sanguinolenta. Y nueva vez la campana y una voz que en la lejanía le dice ¡hijo! con dolor o locura (19).

La acumulación de los tópicos de la narrativa indigenista con el objeto de acentuar la intensidad de la función acusatoria del texto en el marco de un transcurso argumental claramente reconocible, permite clasificar este relato como indigenista típico en el sentido convencional, que fue perfeccionado sucesivamente por Icaza, Alegría y Arguedas. Con lo cual este relato, pese a que en él aparece ya una simbología marginal, que hace presagiar *El pez de oro* —se ha de mencionar a este respecto en especial el símbolo del puma—,¹⁰ parece hallarse en insalvable contradicción con la obra magna de Churata. Sin embargo, una breve observación de “Tojrras” contribuye a la descripción del paso de “EL GAMONAL” a *El pez de oro* no como ruptura, sino como un fluido desplazamiento de los intereses de Churata.

“Tojrras” o la disolución de los tópicos indigenistas

“Tojrras” adopta una postura intermedia entre los dos textos mencionados, tanto desde el punto de vista formal como de contenido. El texto consta de ocho secuencias, que relatan de forma fehaciente escenas cortas bajo los siguientes subtítulos: “Parábola de la alegría”, “La muerte del cabecilla”, “Hiperboreos”, “El mitmak”, “Kaka”, “Sensación del ídolo”, “Animales diáfanos” y “El levantamiento”. “TOJRRAS” presenta frente a “EL GAMONAL” un dialogismo más claramente pronunciado, tal como es característico en *El pez de oro*. Un sinnúmero de voces a menudo difíciles de identificar con precisión, pero que se comunican entre sí como expresión de un colectivo, la intercalación de exclamaciones de júbilo, de duelo, etc., la imitación de sonidos emitidos por animales así como la frecuente introducción de recursos onomatopéyicos comparables brindan al texto una

¹⁰ Ver Churata 1927a, 33: “En medio de una planicie suficientemente extensa para causar la admiración de cualquier lechuza, hay un cerro de cono truncado sobre cuyo plano se alzan dos chullpas de prieta roqueada. Están semidestruidas, pero conservan aún la grandiosidad del pasado. Hablan con lenguas multicolores, si se les mira como a juguetes persistiendo en las arrugas de los siglos. Ellas, a pesar su conformatura semitrágica, son para el hombre divergente, adornos del Tiempo, como aretes y cachivaches de momias. Rectangulares, como toda obra inkásica, hacen pensar en una angustia superior a la risa, pero que llama a risa siempre, desde que la risa es canal por donde evacuan las cloacas interiores. *En alto relieve hay tallados dos pumas: son el símbolo de la libertad concedida por la Naturaleza a los hijos que se alimentaron de su sangre!*” [mi énfasis].

marcada estructura polifónica. En tanto contenido, la secuencia “Parábola de la alegría” describe el amor entre Martincho y Malica como idilio pastoril; ambos descubren su sexualidad en medio de la naturaleza, mientras en el establo el toro bufa y la vaca muge.¹¹ En “La muerte del cabecilla”, el líder indígena Emeterio Champilla se dirige a la ciudad para reunirse allí con un periodista, un abogado y el alto cargo local del movimiento indígena. Ante ellos se queja de las injusticias en su comunidad de origen y alude de ese modo a los motivos constitutivos de la narrativa indigenista:

Ante todos expuso la ferocidad con que se roba las tierras de comunidad; la brutalidad con que se trata a los miserables indios, peones y alcahuetes gratuitos del gamonal. Le dan oficios, le regalan promesas, una sonrisa, una mirada de estupor. ¡Ah, y si él no estuviera habituado a tanta basura! Pero, en fin... ¡Al periódico! El periódico... La publicación que abre esperanzas en el corazón del sunka. Ya le preguntarán: ¿Y qué has hecho? ¡Aquí está la “publicación”!... ¿Dónde? ¿Dónde? ¡Aquí! ¡aquí! El papela, el perrudicus... (Churata 1928, 22).

A diferencia de “EL GAMONAL”, la injusticia no se presenta de forma mimética descriptiva a través del narrador, sino que, como resulta patente en este pasaje, resulta comprensible sólo a partir de los diálogos: Ya no se *muestra*, sino que se *habla* sobre ello; finalmente también debe *escribirse* sobre ello (“El periódico... La publicación que abre esperanzas en el corazón del sunka”), es decir, hay una abstracción del tema de la injusticia en un plano puramente verbal que ya no la representa, sino que la discute. Otros indicios parecen corroborar que para Churata deja de tener sentido la mera denuncia de la injusticia mediante el relato literario de acciones que se desarrollan de acuerdo a los tópicos de la narrativa indigenista ortodoxa: Churata se remonta en “TOJJRAS” a los valores fundamentales de la cultura indígena y en “Sensación del ídolo” pone en tela de juicio su vigencia y futuro en una sociedad moderna; se trata allí de una reflexión, que será retomada en *El pez de oro*:

¹¹ Ver Churata 1928, 21: “La amplitud desierta retumbaba con el mugido del toro padre.../ –¡Mugí! ¡Mugí! Como está lejos la invita arañando el suelo./ –¡Mugí! ¡Mugííí! [...] La vaca contestaba desde el corral de la chujlla:/ – ¡Múu! ¡Múu!”; ver también *El pez de oro*: “ –¡Mugííí!... ¡Mugííí!.../ Y es que el torito (khollke turitu imillli wawanki), ya torazo, tiene en el ollar provocaciones amorosas./ –¡Muuu!... ¡Muuuú!...” (416-17). Existen, además, toda una serie de referencias intertextuales entre “Tojrras” y *El pez de oro*; es así como, por ejemplo, en la secuencia “Kaka” se habla de *Runa waina*, quien retorna en *El pez de oro* en “Pueblos de piedra” en el personaje llamado ‘El Antiguo’.

Me acerco a un bloque de granito. Lo examino, mudo. Nace una pregunta en la pureza de mis ojos. Pero el viejo achachilla no sabe satisfacer mi curiosidad. Patentizo un deseo de evacuar. Mis lágrimas se han evaporado. El sudor no está. Una mano de hielo se posa en la vejiga: orino, a gotas... Unos le atribuyen conocimiento del Porvenir, don de palabra otros.

—¿Qué será?

—¡Las wakas ya no hablan! Se suceden las generaciones. Se gastan nuevos tiempos. Vienen ideas descoloridas, brillantes se van ¡y la piedra presente en la necesidad del hombre! (Churata 1928, 27).

Como consecuencia de ese retorno al legado de las culturas indígenas, Churata idealiza en “El mitmak” —como más tarde también en *El pez de oro* (421, 468 y ss.)— las políticas incaicas en cuanto a la demografía y la migración (*mitmak*) y ve en sus principios de favorecer que los pueblos se entremezclen, un camino viable también para la reforma de la sociedad peruana actual (“Ya entonces el mitmak era fórmula para llegar al hombre cósmico”, Churata 1928, 25). Sin embargo, también en “TOJJRAS” se puede hallar una valoración todavía ambivalente del indígena con respecto a sus supuestas virtudes y lastres congénitos. En contra de la argumentación presente en *El pez de oro*, por la cual se denomina “raza fuerte” a la raza indígena —puesto que concibe la sexualidad no como mero hedonismo, sino como virtud, como necesidad divina con el propósito de reproducirse y por lo tanto no tolera ningún incesto (88)—, en la secuencia “Animales diáfanos” hay una escena en la que un hombre es acusado por el anciano mayor del pueblo de tener relaciones sexuales con la esposa de su propio hijo. Churata la comenta de manera ambigua: “El Sol no se escandalizaba... Amoroso y frenético, continuaba el fornicio”.

También parece utópico en “TOJJRAS” el tratamiento del tópico de la rebelión en la secuencia “El levantamiento”. A él corresponde un significado sobresaliente puesto que por primera se contempla la posibilidad de éxito del levantamiento como revolución, y se la lleva a la práctica:

—[i]Salimos del mal paso, tata! Debemos ir a Choruma, a darles la noticia... ¡Se ha hecho la revolución, y esta vez en beneficio de todos! ¿Me entiendes? De todos, de todos...

¡Guay! Non creendo, tatay!

¡Es la verdad, Matewa, hombre!

—¿Cierto, tata? No lo creerán los chorumas. ¡Tantas veces viniendo estas noticias! [...]

—Ha sido fácil, Matewa... Se alzaron los pueblos y gritaron hasta pelear con jusiles. ¡Cuántos muertos! ¡No sé cómo estoy vivo! Sería cosa de haber estado pensando... Pero ya está todo, todo. Los pueblos alzados invadieron las casas de los presidentes... hasta no dejar uno de la familia. Ahora todos somos pueblo. Ahora nosotros ordenamos el reparto de las tierras. Cada ayllu tendrá su escuela, su hospital, su cuartel, su teatro... Pero este cuartel no será para matar, sino para vivir contra los que nos matan! ¿Estás pobre hasta ahora, Matewa? Pues bien, ya sabes: ¡esta tierra es tuya! Y todos los terrenos que necesitan para vivir, tú, tu mujer y tus hijos, todos esos terrenos son tuyos! [...] (Churata 1928, 27).

En la misma secuencia se hace también patente que la concepción de Gamaliel Churata de la literatura ha cambiado: “Objetivizamos el paisaje y lo enfocamos. Porque es preciso hacer algo. Aunque sea literatura vanguardista”, escribe.¹² Con respecto a “TOJJRAS” puede decirse a manera de resumen que, condicionada por la fragmentación del texto en ocho secuencias independientes, la *histoire* —a la cual confiere Churata en “EL GAMONAL” todavía gran peso— pasa cada vez más a segundo plano, pese a que dentro de cada tramo continúe garantizando la coherencia, una coherencia que finalmente seguirá perdiendo importancia en *El pez de oro*, aunque tampoco allí se esfume del todo.

El pez de oro como texto metaindigenista

En *El pez de oro*, los tópicos de la narrativa indigenista penden hasta cierto punto en el ‘aire’ al no hallarse forzosamente incrustados en el discurso con un hilo narrativo lógico, orientado por puntos de vista dramaturgícos. No obstante, siguen estando presentes, a menudo ocultos tras las mascaradas lexicales y semánticas del texto, a través de las cuales se vislumbran. Una selección de breves pasajes tiene por objeto aclarar la presencia en el texto de estos motivos típicamente indigenistas (violación, hambre, apego a la *Pachamama*, masacre), que surgen una y otra vez de la nada:

¹² Ver Churata 1927a, 32: “No es literatura lo que vengo relatando. [...] Literatura es aquello que he oído contar alguna vez de un indio expulsado de la hacienda con sus hijos y que por toda venganza al llegar encima de la cuesta se dió a sonar el phuttuto. Eso es literatura. Literatura es aquello del indio enamorado de la quena, el indio enfermo de tristeza”.

Después de siglos me ha sido devuelto. Cuando la imilla llegó al pilón por el agua para el desayuno de sus amos, la tomé de la mano llagada y dándola violento tirón la encerré en los brazos.

El tirón frutal por tí, mama.

Sea por tí el beso, padre medieval. El garañón se me había cambiado en palomo, y la horda mestiza arrulló a la imilla, como habría llorado la tierra (60).

Tu historia no, querida niña. [...] Pero es la historia de todas las imillas destinadas a festín de chanchos, de pura maña, rubios, los putativos de la Rubiola.

Te referiré lo que oí y vi después casi enloquecido de amargura. [...] Pobre imilla: su almita no ha de penar. Cuando más akhollpachadita se esté en la tierra; la tinkhemos, llorando, como a las papas en año seco [...] Las tawakus de Hichumarka, como el Waksallu en el plumón arrebujadas en los amplios y negros phullus de luto, liláceas, adoloridas, sus desveladas mascaritas de thanthaguagua, lloran a la palomita sacrificada. [...] Mi hija no era; la "señora" me dio para criar. Era hija del Pegros. ¡Ese años no más tiene la culpa!... [...] Pero, cómo no más el bandiro del Pegros la sacaría esa guagua, que ni el olor a Pegro quedó en la Sacristía para contar la historia de su crisma... [...] Y eso es todo lo que vi y oí, querida niña. Pero es que no habían callado las sordas paletadas de tierra que cubren el amado y ofendido cuerpo, cuando, estruendo que ensordece, vuelven khellwas y leke-lekes, y voltejean sobre el montoncito de cruces y el apuñulado puñado de hichu-markas que llora por la imilla destripada en el suelo, a causa del cielo (424 y ss.).

Saltó y a poco el señor y su tracalada de kharawaktas aparecieron arrastrando a una pobrecita imilla, que ni siquiera tendría quince años. Le taparon la boca en mi delante... Para qué voy a contar más... (309).

[El yacón presumido] venía a la aldea sólo cuando sus imillas estaban en el noveno mes de la maternidad, y tenía tres, o más, toneladas de chalona listas para la venta. [...] [A]limentaba al anu, a la vista de los indios hambrientos y de sus babeos, con piernas de jamón, y vaciaba champaña sin usura entre aquellos de sus paniagudos que le mosqueaban la espalda y se le chorreaban a limosnearle escudada sea la parte, que allí le sentían regusto a Presidente de la República... (60-61).

He aquí pueblo que sufría el azote de la hambruna. Famélicas turbas se encaminaban a explanada a donde llegaría un salvador. El Salvador les llego [sic]: jera mi guagua! Como yo, desnudo, con tal puericia, que apenas si podía tenerse en pie, subió por enorme escalinata a la altura de un aljibe, abrió válvulas, y de ellas se vertió sustancia densa, que los miserables acudieron a recibir con gritos de horripilante júbilo (227).

HAYLLI

¡Alto ahí, Miuras toriondos!
 Todo dolor es indio.
 El callar si no es indio no es callar[.]
 Las mugres todas son indias.

¿Si el llorar no es indio, qué es?
 El temblor es indio[.]
 Toda hambre es india.
 Los infiernos son indios.
 No hay esclavitudes sino indias.
 Los puntapiés se hicieron para el indio.
 Las cadenas quieren indios.
 El indio es un dios humillado.
 Los hombres ocultan un indio dentro.
 Arco y flecha es el indio.
 Bestia: te llaman indio (75).

Para nosotros, la salvación ya no es España: es el indio: el regreso al vientre de la tierra. Todos llevamos una madre india en la sangre; pero no todos nos embriagamos con su sangre. No sabía entonces; ahora sé. Los gamonales ignoraban quién los hería, cuando más las heridas les bailaban. Salí a la plaza, y grité, y mostré los puños airados, y convertí mis sueños en el somatén del arquetipo: la bestia. Me encarcelaron. Me hirieron (80-81).

Kakacampana... Campanero del Alquilón; dime, dime: ¿les ves ya? ¿Dónde rezan los cerdos, campanero?

Mi padre, vomitando su hispana sangre, estaba indignado; su vómito se indignaba. Ah... que los kachakos segaron a bala la comunidad de Khalakampana, dizque en la Trecena se lo pidió y se lo pagó al Cielo el Gamonal. Y el Titikaka, en cien balsas de oro, se nos vino con doscientos cadáveres negros, para que pudrieran, negros, en el resuello de los carniceros claras [...] (77).

Llama la atención que la mayoría de los pasajes provengan del primer capítulo de *El pez de oro*, lo cual parece estar vinculado a la estructura monista de este libro (Bosshard 2007), en la medida en que los pasajes de texto fijan el marco temático al cumplir la función de remitir al indigenismo literario convencional, dentro del cual se mueve *El pez de oro*, y establecen un caudal de tópicos relativamente fáciles de entender, que serán retomados en los capítulos siguientes, aunque con variantes y en parte con efectos distanciadores que pueden llegar a hacerlos irreconocibles. En otras palabras: El capítulo "El pez de oro" en su calidad de 'generador' de los motivos indigenistas es la célula germinal de *El pez de oro* como obra conjunta, fragmento y totalidad en uno.

El significado de *Pachamama* como el concepto de mayor importancia al cual se remiten todos los tópicos de la novela indigenista directa o indirectamente, aparece con claridad expresado en el segundo capítulo de *El pez de oro*, que se titula incluso "Pachamama". Churata tematiza allí el descubrimiento de América y lo interpreta como fecundación, pero al mismo tiempo como usurpación de la Madre Tierra. Mientras que condena con brío

a los conquistadores ávidos de oro, defiende en cambio a Colón (“Otros que no tuvieron tu alta cerviz, aunque espuelas resonantes sí, y no menos musicales cascos, han derrumbado ese Imperio”, 161), puesto que este último, al contrario de sus sucesores, captó la esencia de América y la honró y quedó hechizado con las artes seductoras de *Pachamama*, que en el pasaje siguiente le habla al Almirante:¹³

–Te perderás, Cristóforo –le susurró–; porque a ese Zipango que buscas no se va por este camino. Te brindo mis “fermosas” verduras y mis señoras no menos “fermosas”; y si me resultas bueno tal vez huelas lo que buscas.

[...] Deponiendo que ni había descubierto a Baneke, ni a la América; pero que Baneke y América a él le descubrieron, a qué altura de sus adversidades habría quedado, si tan solemne verdad vese tatuada en la piel de esa madre cuyas ignorancias son toda la sabiduría, si, mujer al fin, le dio a Cristóforo el gusto de sus “aires amorosos” y el deleite de sus axilas, pero no le entregó Baneke; que lo reservaba para los ruines y rudos filibusteros que tras el pobre Almirante habían de venir (147).

El tono reconciliador del capítulo “Pachamama” se desvía sin embargo y adopta rasgos más agresivos en “Españoladas”, el capítulo siguiente. El diálogo entre el diablo español, que entra en una chichería y entabla un duelo oral con el Khoripuma –a distinción de la imagen del ‘buen salvaje’,¹⁴ en tanto bestia, un símbolo del indio– muestra ciertos paralelos, como se desprende del ilustrativo análisis que hace Huamán del capítulo “Españoladas” (77s.), con el carnaval andino¹⁵ y sus escenificaciones de la

¹³ Ver las descripciones paisajísticas de Colón del nuevo continente en su carta al secretario de los Reyes Católicos: “Las tierras [...] son altas, y en ellas muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de *Cetrefrey*, todas fermosísimas, de mil fechoras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parecen que llegan al cielo. Y tengo por dicho que jamás pierden la foja, según lo que puedo comprender, que los vi tan verdes y tan fermosos como son por mayo en España. Dellos están floridos, dellos con fruto, y dellos en otro término, según es su calidad, y cantaba el ruiseñor y otros pájaros de mil maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andaba. Hay palmas de seis o de ocho maneras, qu’es admiración verlas por la diformidad fermosa dellas, mas así como los otros árboles e frutos e yerbas. En ellas hay pintares a maravilla, e hay campiñas grandísimas, e hay miel, e de muchas maneras de aves y frutas muy diversas. En las tierras hay muchas minas de metales e hay gente inestimáble número. La *Española* es maravilla: las sierras y las montañas y las vegas y las campiñas y las tierras tan fermosas y gruesas para plantar y sembrar, para criar ganados de todas suertes, para edificios de villas y lugares” (*Diario del primer viaje de Colón*, 150).

¹⁴ En la conversación filosófica de los perros en el capítulo “Thumos”, se exige incluso la muerte de Rousseau: “Encarnaremos de nuevo en el hombre para echar al vuelo las campanas de la decadencia y ahorcar a Rousseau; que de allí debió partir para edificar su teoría del salvaje puro” (378).

¹⁵ Huamán (1994, 87) muestra sus reservas frente a los planteamientos interpretativos occidentales, aquí frente a la concepción de Bachtin del carnaval: “Los aportes de Bajtín (1974) al respecto son notables, pero en el terreno crítico literario es conveniente alertar sobre una mirada proclive a universalizar los fenómenos

lucha entre el Capitán (Pizarro) y el Inka (Atawallpa).¹⁶ Churata tematiza en “Españoladas” las injusticias perpetradas por conquistadores y misioneros contra la población indígena en excursos ensayísticos y varía de ese modo los tópicos de la injusticia y la violencia en un plano autorreferencial, tal como aparecen en la novela indigenista, en el mundo cerrado de la hacienda en tanto microestructura de un estado autoritario y antidemocrático. La creencia en la *Pachamama*, que a consecuencia de la Conquista si bien ha sido minada no se ha extirpado y continúa existiendo en un sincretismo al amparo de la religión católica,¹⁷ sigue estando vigente para Churata así como para la mayoría de autores indigenistas tratados en este capítulo; “el pánico en los pezones de la Pacha-mama” (175) como consecuencia de las “encíclicas romanas” (174) aparece así únicamente como un estado pasajero y la

culturales en desmedro de sus implicancias específicas. García Méndez (1987) nos recuerda que todo el ‘corpus’ del análisis bajtiniano es esencialmente occidental y nos previene del peligro de una vocación carnavalesca al enfrentar nuestra productividad estética”. La renuncia de Huamán a los planteamientos teóricos de Bachtin es lamentable en opinión del autor de este artículo, el cual sólo hará alusión a que diversos elementos de *El pez de oro* parecen coincidir con la caracterización de Bachtin del carnaval en tanto lógica topográfica de la inversión, donde “lo más bajo [...] convertido en lo más alto, lo elevado y antiguo, terminado y culminado es lanzado al infierno material corporal, a la muerte y la nueva vida” (Bachtin, 132). También la verticalización de la cosmología andina, es decir, el *hanan* (arriba) y el *hurin* (abajo), será puesto de cabeza mediante el *pachakuti*, el nuevo orden de las relaciones existentes, que se insinúa en el enfrentamiento carnavalesco entre el Capitán y el Inka, aunque no se llegue a consumir. Por ejemplo, la frase “Como aquel que vuelve libertad al aprisionado pajarillo comienza por abrir la puerta de la jaula, tras desnudarse todo, abrióse la aurícula; y por ella se le escapó EL PEZ DE ORO” (229) —pese a que *aurícula* es la cavidad cardíaca y no una parte de la oreja, a más de que la palabra conserva una relación etimológica y además recuerda al adjetivo *áureo*— evoca el nacimiento de Pantagruel por la oreja izquierda de su madre Gargamelle (Bachtin 266 y ss.); también el nacimiento o mejor dicho el renacimiento del pez de oro en el mito (Bossard 2007) se consuma en circunstancias que difuminan y trastocan los límites entre arriba y abajo. En la edición príncipe de *El pez de oro*, por otra parte, se halla impresa en la primera página, la que antecede a la portada, la palabra “Tawantinsuyu” de cabeza; es de suponer que en este caso excepcionalmente no se trate de una errata, sino de una grafía intencionada.

¹⁶ Para una visión más amplia de estas representaciones teatrales, en especial de las numerosas variaciones del drama colonial anónimo en quechua *Tragedia del fin de Atahualpa*, véase Luis Millones, *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, así como el primer capítulo en Cornejo Polar 1994b.

¹⁷ Un ejemplo muy ilustrativo de este sincretismo subversivo lo constituyen las numerosas representaciones coloniales de la Virgen María con la imagen del *Cerro de Potosí*, que por regla general se asocia con la *Pachamama* (Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*). También en la literatura indigenista se encuentran un sinnúmero de casos similares; por ejemplo Alegría describe en *Los perros hambrientos* una procesión católica en la cumbre de un cerro cercano, que en tanto *apu* está ligado al culto de la fertilidad en torno a la *Pachamama*. Es sintomático que en la cumbre se halle “la cruz más famosa de los alrededores” (Alegría 1982, 105), que da cuenta de los esfuerzos de los señores españoles de la Colonia, por ocupar simbólicamente los lugares sagrados de la población indígena.

metáfora del pezón crucificado (“en la cruz, purrula el ñuñu”, 173) implica la resurrección de *Pachamama*.

El discurso indigenista de *El pez de oro*, por lo tanto, se destaca con respecto a “EL GAMONAL” y “TOJJRAS” así como también con respecto a la novela indigenista clásica (u ortodoxa en el sentido de Escajadillo), por un plano más alto de abstracción; su ‘material’ así como su planteamiento ideológico son, sin embargo, ampliamente comparables con los de las otras obras. Mientras que en “EL GAMONAL”, Gamaliel Churata participa en el proceso de formación de la narrativa indigenista convencional aún antes de que las grandes novelas del género hayan definido este tipo de escritura, en “TOJJRAS” ya empieza a disolver la forma a cuyo establecimiento contribuyó; en *El pez de oro*, por fin, el discurso indigenista convencional apenas resulta reconocible. No obstante, calificar de ‘indígena’ la literatura de Churata junto con Miguel Ángel Huamán significaría ir demasiado lejos; propondría yo más bien una expresión como ‘metaindigenismo’ que me parece más apropiada para el texto. En todo caso, es cierto que *El pez de oro* en muchos aspectos da la impresión de ser más ‘indígena’ que la mayoría de los otros textos indigenistas, a causa de su rechazo al dogma de la coherencia a cualquier precio y del realismo así como de su falta de consideración para con el lector no ‘iniciado’. A disposición de este último si bien es cierto que se pone un glosario, con ello se agota prácticamente el apoyo que brinda el autor, mientras que la mayor parte de los otros indigenistas se dirigen con explicaciones de toda índole a un público que por lo general procede de las clases altas blancas o mestizas. Para Churata se abre de ese modo la posibilidad de dejar fluir en su obra la cultura indígena de forma más radical, opción que pagará con el precio de un hermetismo muy alto, que le ha merecido a *El pez de oro* un círculo de lectores minúsculo en el pasado, pero que hoy en día, como estamos viendo, sigue creciendo cada vez más, pues Churata escribe no para los lectores de (José María) Arguedas, sino para lectores como el propio Arguedas.

Bibliografía citada

- ARGUEDAS, José María. 1964. *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada.
- ALEGRÍA, Ciro. 1982. *Los perros hambrientos*. Madrid: Alianza.
- . 1997. *El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Mantaro.
- ARGUEDAS, Alcides. 1988. *Raza de bronce y Wuata Wuara*. Antonio Lorente Medina, ed. París y Madrid: Université de Paris X (Colección Archivos N° 11).
- BACHTIN, Michail. 1998 [1965]. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BOSSHARD, Marco Thomas. 2007. "Mito y mónada: La cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata". *Revista Iberoamericana* LXXIII (220): 515-539.
- CHURATA, Gamaliel. 1927a. "El gamonal". *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica* 5. 30-33.
- . 1927b. "El gamonal" (continuación). *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica* 6. 18-20.
- . 1928. "Tojras". *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica* 18. 21-29.
- . 1957. *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. La Paz: Canata.
- . 1971. *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura [contiene los ensayos "Preludio de Konkachi" (1939) 337-349; "Periodismo y barbarie" (1950) 299-336; y la conferencia "El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible" (1965) 13-36].
- CLAVERÍAS HUERSE, Ricardo. 1982. "Gamaliel Churata y el problema nacional". *Tarea* 6. 16-22.
- COLÓN, Cristóbal. 1965. *Diario del primer viaje de Colón*. Antonio Vilanova, ed. Barcelona: Nauta.
- CORNEJO POLAR, Antonio. 1994a. "El indigenismo andino". Ana Pizarro, ed. *Palavra, literatura e cultura*, vol. II: "Emancipação do discurso". São Paulo: Memorial / UNICAMP. 719-738.
- . 1994b. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- ELIADE, Mircea, ed. 1987. *The Encyclopedia of Religion*. Londres, Nueva York: Macmillan.

- ESCAJADILLO, Tomás G. 1994. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru / Mantaro.
- . 1999. "El relato indigenista en las páginas de *Amauta*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIV (49): 177-197.
- GISBERT, Teresa. 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert.
- HUAMÁN, Miguel Ángel. 1994. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte.
- ICAZA, Jorge. 1995. *Huasipungo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MARISCOTTI DE GÖRLITZ, Ana María. 1978. *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlin: Mann.
- MILLONES, Luis. 1992. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Horizonte.
- RANDALL, Robert. 1990. "The Mythstory of Kuri Qoyllur: Sex, *Seqes*, and Sacrifice in Inka Agricultural Festivals". *Journal of Latin American Lore* XVI (1): 3-45.
- VALCÁRCEL, Luis E. 1927. *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.
- VALDERRAMA, Ricardo y Carmen Escalante. 1988. *Del Tata Mallku a la Mama Pacha. Riego, sociedad y ritos en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).