



AVISO LEGAL

Capítulo del libro:	Figuraciones del dialogismo social y cultural en “El gamonal” y “Tojiras”, de Gamaliel Churata
Autor del capítulo:	Pulido Herráez, Begoña
Forma parte del libro:	<i>Imágenes, representaciones y movilizaciones indígenas en Latinoamérica</i>
Autores del libro:	Soriano Hernández, Silvia; Rosa Quiñones, Isabel de la; Díaz Arroyo, Viviana; García Serrano, Fernando; Villa Avendaño, Anelí; Díaz Juárez, Daniel; Pulido Herráez, Begoña; Lisbona Guillén, Miguel; Ascencio Franco, Gabriel; Rajo Serventich, Alfredo; González Terreros, María Isabel
Colaboradores del libro:	Soriano Hernández, Silvia (coordinadora); Ramírez Soriano, Vania (ilustración de portada); Libertad bajo palabra (edición y diseño)
ISBN del libro:	978-607-30522-6-9
	Trabajo realizado con el apoyo del Programa UNAM-PAPIIT-IG400419
Forma sugerida de citar:	Pulido, B. (2021). Figuraciones del dialogismo social y cultural en “El gamonal” y “Tojiras”, de Gamaliel Churata. En S. Soriano (coord.), <i>Imágenes, representaciones y movilizaciones indígenas en Latinoamérica</i> (pp. 191-212). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe; Quadrivium Editores. https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/

D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra,
deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Figuraciones del dialogismo social y cultural en “El gamonal” y “Tojjas”, de Gamaliel Churata

Begoña Pulido Herráez

Resumen: El artículo analiza dos relatos ficticiales del peruano Gamaliel Churata, “El gamonal” y “Tojjas”, publicados en la revista *Amauta* en 1927 y 1928. La lectura busca acercarse al tipo de indigenismo que promueve el escritor peruano, alejado del esperable en su contexto, modelado bajo el realismo y la denuncia del atropello y la explotación. Esta denuncia se realizaba desde un lugar de enunciación exterior a la realidad indígena por un narrador que fungía como portavoz de los que históricamente no habían tenido voz. Los dos relatos mencionados y la propuesta de Churata se hacen comprensibles desde la impronta de las vanguardias artísticas en el lenguaje literario. Su indigenismo adquiere sentido si se lee como búsqueda de poner en diálogo ambas propuestas artísticas, realismo indigenista y vanguardia, con la mira de abordar de otra forma la realidad indígena, su lenguaje y cosmovisión, así como de acercarla al lector externo y propiciar el diálogo sociocultural.

Palabras clave: indigenismo, vanguardia, antimimetismo, montaje, fragmento

Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta, 1897-1969) es en este momento una figura intelectual peruana (narrador, poeta, ensayista, editor, promotor cultural) que está siendo rescatada y hasta cierto punto insertada en un nuevo canon de la literatura peruana. En los últimos quince años han proliferado los estudios críticos sobre su obra y el proyecto orkopata del *Boletín Titikaka*, el de una vanguardia andina a 3800 msnm.

Este rescate y redescubrimiento que propicia nuevas lecturas, obedece a diversas razones, una de ellas es sin duda el relieve que ha adquirido en los últimos años, para diversas áreas y disciplinas, todo lo relacionado con los indígenas, quienes han entrado a formar parte ineludible de la “agenda” contemporánea. Si esta importancia renovada afecta a una relectura de las obras de Churata (las literarias, las periodísticas y las de promotor cultural) es porque “su incomprensión”, el hecho de que en su momento el proyecto escritural resultara “extraño”, difícil de leer, deriva del modo como se apropia del mundo indígena (el de los aymaras de la pampa fría, del Altiplano peruano) y lo reelabora en sus relatos ficcionales. A pesar de ser el mundo indígena el centro de su poética artística, varios de sus relatos difícilmente podían ser catalogados como *indigenistas*, una adjetivación que en los años veinte o treinta tenía connotaciones muy claras que remitían a una obra donde, de forma más o menos *realista* (no exenta de idealismo), se denunciaban los atropellos y la explotación de que eran objeto los indios del Perú. Esta denuncia se realizaba desde un lugar de enunciación exterior, ajeno a la realidad indígena (con frecuencia desde los centros urbanos) por un autor explícito y un narrador que tomaban la misión de convertirse en portavoces de los que históricamente no habían tenido voz.

Esa dificultad para comprender el proyecto artístico de Churata se hace más visible en *El pez de oro* (publicado en 1957 en La Paz pero comenzado a escribir desde los años veinte), un relato multigenérico, antimimético, fragmentario. El objeto de este trabajo son sin embargo dos breves relatos ficcionales publicados por Churata en los años veinte, “El gamonal” y “Tojrras”. Ambos vieron la luz en la revista de José Carlos Mariátegui, *Amauta*, el primero en los números 5 y 6 (1927, pp. 30-33 y 18-20) y el segundo en el 18 (1928, pp. 21-29). La lectura busca acercarse al tipo de “indigenismo” que promueve el escritor peruano, alejado del esperable en su contexto y que mencioné más arriba, sólo comprensible desde la impronta de la revolución vanguardista del lenguaje. Su indigenismo no se contrapone a la vanguardia sino que, por el contrario, sólo se

puede comprender como búsqueda por poner en diálogo ambas propuestas artísticas casi siempre en pugna (la denuncia y el valor social y referencial de la ficción, por un lado, y el arte por el arte, la antireferencialidad, por el otro). Una búsqueda que por cierto constituirá, en los “logros” de lo “real maravilloso” o del “realismo mágico”, la modernidad literaria que exportará el mundo latinoamericano a partir de mediados del siglo xx. El trabajo de Churata por abordar de otra forma la realidad indígena, su lenguaje, cosmovisión, es sin duda anterior a estos movimientos o estilizaciones hoy ya consagrados, lo que explicaría que fuera poco comprendido en su contexto pues no apela a una tradición de lenguajes literarios conocida para el lector, además de poner en crisis lo que hasta ese momento era concebido como lenguaje literario. El rescate y la relectura desde nuestro espacio de experiencia es posible a partir de la familiaridad y la sedimentación de experiencias artísticas que rompen con el mimetismo e introducen lenguajes propios de la oralidad y en lenguas indígenas, lo que en conjunto constituye un modo diferente de aproximarse a ese mundo otro y acercarlo a la experiencia del lector (ajeno también al mundo representado).

“El gamonal” y la índole fracturada del relato

“El gamonal” vio la luz en la revista *Amauta* en 1927 (en los números 5 y 6 de enero y febrero). Ya José Carlos Mariátegui señalaba en tres artículos publicados en el periódico *El Mundial* en 1927 (después incluidos en “El proceso de la literatura peruana” de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*), que la corriente indigenista que caracterizaba a la literatura peruana del momento no era resultado de una moda literaria sino de un “estado de conciencia del Perú nuevo”.¹ Mariátegui detecta tempranamente la ligazón entre la representación literaria sobre los indígenas y las posiciones políticas (variadas por otro lado, no solamente

¹ José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura”, p. 54 [en línea].

socialistas) surgidas en los debates sobre ese tema.² La indigenista es una literatura en diálogo con el medio político. También apuntaba a que la vitalidad del indigenismo literario no había producido una obra maestra. “La obra maestra no florece [dice Mariátegui] sino en un terreno largamente abonado por una anónima u obscura multitud de obras mediocres. El artista genial no es ordinariamente un principio sino una conclusión. Aparece, normalmente, como el resultado de una vasta experiencia”.³ En nuestros días, el crítico Tomás Escajadillo ha señalado que la prosa indigenista de los veinte fue menos permeable a los vientos de “vanguardia”, “tanto en el tiempo de Mariátegui como en épocas posteriores (con la posible y parcial excepción de Gamaliel Churata y, en menor grado, Adalberto Vallarano), se mantiene en cánones tradicionales, sin ensayar las licencias y búsquedas formales y técnicas *de cierta poesía indigenista*”.⁴ En general se podría postular⁵ un desfase o una falta de correspondencia entre el radicalismo indigenista de los veinte y las expresiones narrativas del mismo periodo, aparentemente mucho más tradicionales.

Quisiera inscribir estos dos relatos de Churata de la década de los veinte en este contexto y esta corriente literaria que

2 Efraín Kristal añade: “Desde la década de 1920 hasta la de 1960, gran parte de la literatura indigenista estudiada ha sido nítidamente influida por las doctrinas políticas de grupos izquierdistas y populistas. No obstante, fui descubriendo que los grupos cuyas posiciones servían de inspiración a los primeros trabajos, fueron aquellos que provenían del heterogéneo y contradictorio sector dominante compuesto por la oligarquía terrateniente, la oligarquía exportadora y la élite industrial, que competían por el poder político y que, asimismo, debatían los problemas políticos relacionados con los indios”, en *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú: 1848-1930*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1991, p. 13. Kristal estudia en su obra el vínculo entre la narrativa indigenista y el realismo urbano; su hipótesis de trabajo es estudiar el indigenismo como visión literaria urbana sobre un asunto rural, lo que conlleva otra idea, que la imagen indigenista sobre los indios es fiel reflejo de la que se divulgaba en los centros urbanos.

3 José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 55.

4 Escajadillo, “El relato indigenista en las páginas de *Amauta*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 25, núm. 49, 1999, p. 182.

5 Véase también David Wise, “Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 122, enero-marzo 1983, pp. 159-169.

trasluce un estado de ánimo social preocupado por la índole desigual y conflictiva del espacio sociocultural peruano (con las consiguientes consecuencias sobre las formas de inserción de los distintos sectores socio-culturales en la nación), que asume las consecuencias políticas de la práctica artística, y que, finalmente, permeado de las corrientes vanguardistas literarias y pictóricas, busca una representación del indio incluyendo una mirada desde la cultura (reconociendo por lo tanto al otro) y explorando un lenguaje no mimético. El proyecto artístico de Churata constituye un arriesgado ejercicio en la década de los veinte por alterar la norma construida del lenguaje literario (de pretensiones homogeneizantes y representativas de lo nacional) y por reinsertarla en la lengua común, popular o en otra lengua de las que se hablan en el Perú; este ejercicio pone provocadoramente en diálogo o en contacto en el espacio de la escritura a los distintos sectores culturales de la heterogénea nación.⁶

La lectura de estos relatos no se adapta a aquella más frecuente que muestra o critica la “autenticidad” o “falsedad” de la representación, que mide el valor del relato por la denuncia más o menos atinada de la servidumbre y la violación de los derechos a que se ve constantemente sometido el indio en

6 Cornejo Polar señala la emergencia, en las primeras décadas de los veinte, de un nuevo sujeto productor de cultura que renueva los códigos literarios vigentes: “En términos gruesos se puede decir que se trata de la emergencia de un nutrido elenco intelectual que proviene de las capas medias con frecuencia de origen provinciano, especialmente numeroso en lo que toca a la literatura, y casi siempre dispuesto a combatir al orden oligárquico y su régimen cultural. Ciertamente este nuevo sujeto produce (y de alguna manera es configurado por) un nuevo lenguaje; un nuevo lenguaje que, como tal, no sólo implica otras normas y usos lingüísticos, incluyendo los literarios, sino también distintas formas de socialización, cierto que tangenciales, subrepticias y hasta casi imperceptibles en los ámbitos generales de las esferas públicas y privadas, pero de alguna manera presentes en la institución literaria”, en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACP/Latinoamericana Editores, 2003, p. 146. Gamaliel Churata forma parte tanto de estos nuevos sujetos que surgen en el área andina, como del ejercicio de producción de un nuevo lenguaje que rompe las jerarquías entre el sistema literario letrado, culto, con pretensiones homogeneizantes de las lenguas y sociolectos peruanos y de ambiciones de lengua literaria nacional (cuyo emblema sería Ricardo Palma), y el popular o afectado por la oralidad de lenguas distintas al castellano, como el quechua.

la sierra andina, o por la “descripción” más o menos fiel de su realidad (donde el abuso, la explotación y la violación son constantes). En Churata, sin dejar de ser una narrativa sobre el indio rural contemporáneo producida desde una perspectiva letrada y urbana (aunque se trate de un centro urbano pequeño y aislado como Puno),⁷ es posible observar una lógica diferente para organizar la historia y los diversos materiales que integra (ensayo, ficción, reflexión), influenciada por las vanguardias artísticas y por el desarrollo de la etnología. Los relatos indigenistas de Churata buscan mostrar a los indígenas como poseedores de una cultura propia valiosa, aunque no los represente desde el interior de esa otra cultura. Junto a ello, la técnica del montaje, el lirismo, la hibridación entre el castellano y el quechua, le permiten traspasar los límites de lo que era hasta ese momento el indigenismo como estética, basada en la mimesis.

“El gamonal” fue publicado en *Amauta* el mismo año en que Luis E. Valcárcel da a la luz *Tempestad en los Andes*, libro reseñado (en el *Boletín*, en enero de 1928) y elogiado por Churata, donde la figura del gamonal también tiene una presencia importante. El de Churata es un relato dividido en cuatro partes o capítulos numerados. El título parece anunciar el consabido relato indigenista de denuncia sobre los abusos del hacendado y el poder local explotador. Y en efecto “El gamonal” es, si hubiera que resumir la trama, un relato sobre el sistema hacendario que usurpa las tierras comunitarias, mantiene al indio en la servidumbre y en una relación de dominio, viola a las mujeres, reprime violentamente los levantamientos indígenas justificados. Llama la atención que el gamonal al que alude el título no aparece en el relato ficcional (no es personaje) sino que se va construyendo a lo largo de fragmentos ensayísticos, de fuerte tono irónico y burlesco, que el narrador va alternando con el relato ficcional en el que los personajes son la india Encarna, su marido, el mayordomo de la hacienda y la comunidad indígena que al final se levanta y es violentamente

7 Efraín Kristal define el indigenismo como “el género literario que trata sobre el indio rural contemporáneo, desde una perspectiva urbana”, *op. cit.*, p. 15.

reprimida. El gamonal no es un individuo (no es por tanto personaje) sino que es un sistema, como se puede deducir por la construcción ensayística. ¿Cómo es este ensayo intercalado sobre el gamonal que da título al relato? Son fragmentos que van conformando de modo no lineal “la vida” del gamonal, su proceso de formación desde niño hasta su muerte, pasando por el usual viaje a la capital (parte de su formación) donde se involucra en la política y deviene diputado, ministro... El gamonal es un sistema porque se articula con el gobierno y porque no tiene fin; a su muerte, las tierras se reparten, “tendrán un nuevo propietario y una vez más se alejará la esperanza del indio de volver a la posesión de sus heredades”.⁸

El gamonal, a los diez años es un muchacho tímido y tonto a quien, con toda felicidad, como se le pinta una mosqueta en el trasero, se le cuelga rabitos de papel. Es producto neto de la hacienda [...] La debilidad de sus menores siempre está a expensas de su crueldad tanto como él a expensas del juicio definitivo que el profesor forma de su estiptiquez mental, pues a una brutalidad incalificable, une un carácter servil de los peores respetos [...] El gamonal olvida lo que engulle mentalmente, como evacúa lo que ingiere por el estómago en grandes cantidades, sin que lo uno ni lo otro hubiera llegado a producir el extracto vital. La prueba podría yo ofrecerla en los diarios de debates de esta República representativa, donde se ha levantado un monumento a la necesidad y a la impudicia (pp. 10-11).

El tono del narrador no es solamente descriptivo; al señalamiento sobre la ignorancia y la poca capacidad intelectual del gamonal (lo que es, evidentemente, una generalización ideológica), se suma la ironía e incluso la sátira burlesca sobre esta figura. Acerca del gamonal se podría inventar una sinfonía, dice el narrador, la “sinfonía de la brutalidad angustiada”; es “un instinto de cálculo sirviéndose de un cuerpo canijo y miserable”. Estas hipérboles conceptistas destacan el carácter letrado del narrador. El gamonal no es criticado solamente

8 “El gamonal”, en Gamaliel Churata, *El gamonal y otros relatos*, Tacna, Editorial Korekhenke, 2013, p. 24. De ahora en adelante las citas irán en el cuerpo del texto.

por su codicia y la servidumbre y explotación a que somete al indígena sino que es descalificado como ser humano, por su escasa capacidad intelectual, su humanidad disminuida, pues “nació deforme, sólo apto para el engaño”. La sátira burlesca convierte al narrador en un vengador: “Allá vamos. ¡Donde se siembra una injusticia se cosecha un vengador!”, o “Vamos a protestar en forma rotunda”. Busca mover la conciencia del lector e inducirlo a la acción, a poner fin a la situación representada. Es denuncia pero con la sátira burlesca aquella reduce sus efectos y rebaja, deshumaniza la figura convertida en sistema social e involucra al lector.

El gamonal es el responsable de la situación presente de la pampa, caracterizada como el espacio de la injusticia (“La pampa es una llama sangrante; por todas partes deben oírse los gemidos del indio. Yo me explico por qué hay personas que al voltear una lareda, pasado el atardecer, oyen llorar las almas”) donde se aprecia el desmoronamiento de las formas de vida y la cultura tradicionales: el ayllu, la música de la quena o los yaravíes:

En la pampa inmensa y solemne se espedigaban los ayllus, antes, y hoy sólo queda la cabaña miserable sin una flauta ni un huayño. La cabaña de la hacienda sustituyendo al ayllu es como la jaula para el indómito kelluncho. El ayllu, reducido conglomerado de indios, era la paz y el amor abrazados en la rinconada. Al ayllu ha seguido la cabaña del colono, indio esclavo obligado a vivir como bestia, con un miserable salario, sin fraternidad ni sociedad. En la cabaña se convierte el hombre en bruto y cuando como el kelluncho prefiere morir de hambre a soportar las rejas de la jaula, se le manda a la cárcel. Eso es la pampa. Ningún hombre justo debe mirar esa gris extensión con necia indiferencia (p. 12).

El narrador (donde se puede presentir al autor implícito) denuncia pero también polemiza con los discursos positivistas sobre el indio, los que lo calificaban de “ocioso”, “retardatario”, “raza degenerada”, “sumido en el alcohol”. Rechaza este discurso y lo desestabiliza (“Vamos a protestar en forma rotunda. El indio es la bestia del Ande. Y ha sido el cons-

structor de una de las civilizaciones, o mejor, de una de las culturas más humanas y de más profunda proyección psicológica”, p. 22) poniendo al mestizo, al gamonal, al blanco, en un lugar de mayor ociosidad, banalidad o alcoholismo. También remueve la perspectiva positivista con sus argumentos pseudocientíficos introduciendo la perspectiva histórica, los orígenes del “problema indígena” en la conquista. Los levantamientos, la revolución, resuenan en un tono un tanto idealista y mesiánico como el único modo de imponer “un poco de justicia social y económica”:

El gobierno es el mayor gamonal de la sierra y a él se afilian los menores gamonales, para tejer la impenetrable malla del centralismo limeño. Mientras tanto, el indio, que es un hombre superior en mucho al mestizo politiquero y banal, parece en los llanos del Ande sin una esperanza de regeneración. Pero estos levantamientos son el anuncio de uno mayor que cundirá con proporciones dantescas luego que haya llegado el dolor a sus límites, para imponer, por vez primera un poco de justicia social y económica en los territorios de este vasto país de los inkas, el cual —así debe conocerse en América— es uno de los que tiene mayores injusticias que remediar y más campos que sembrar. Es, pues, forzoso reconocer que estos llanos del Tí-tikaka engendran buen número de anarquistas. Pero que todo ello cuaje en beneficio de una revolución humana, pues no hay que olvidar que cuando se nace en tierra israelista ha de ser para expandir sobre el planeta un nuevo concepto de justicia y ya no de moral sino biológico (pp. 22-23).

Churata trae al relato y pone a circular los diferentes discursos acerca del indio (en particular aquellos que no proporcionan salida basándose en el determinismo y la degeneración biológica), polemiza con ellos evidenciando la raíz económica del problema y los contrarresta con la ficción (un ejemplo, finalmente, donde aparecen los principales tópicos del indigenismo)⁹ que vendría a vivificar el problema y hacerlo presente pero colocándose en la perspectiva indígena, asimi-

9 Véase Marco Thomas Bosshard, “Churata y la narrativa indigenista”, *op. cit.*, p.

91. El autor señala como tópicos temáticos que Churata retoma: la hambruna, la violación, la rebelión.

lándose a la cosmovisión y al lenguaje. Por ello las palabras en lengua indígena se insertan sin explicación o traducción.

Los fragmentos de corte más ensayístico sobre el gamonal van alternando entonces con el relato de Encarna y su marido. La ficción no se estructura tampoco según un ordenamiento cronológico, al contrario, los fragmentos en este caso son más bien escenas atemporales, uno no sabe bien cuál fue anterior a otra, además están narradas en presente, lo que abunda en la atemporalidad. Son escenas que podrían repetirse en cualquier lugar y en cualquier tiempo de la pampa andina. Lo que articula tanto el relato ficticio como este y el ensayo es la técnica cinematográfica del montaje. Es así que cada fragmento funciona como una escena-plano; tanto la acción como el espacio se quiebran en diferentes planos. La fragmentación y el montaje figuran un tiempo discontinuo, no progresivo, un orden y un ritmo también diferentes. De este modo el relato logra eludir lo panfletario, la denuncia en muchos momentos explícita, y abrir lo esperable en el relato indigenista, expandir los límites del concepto de “realidad” propio de una literatura mimética.

Los primeros párrafos del relato son una yuxtaposición de frases descriptivas (recordemos que la descripción es en principio la base del realismo), pero son descripciones que tienen un carácter particular, pues funcionan como pinceladas, brochazos de un cuadro expresionista. Respecto al campo, dice el narrador: “El plano verde, verde veronés”, “El aire vibrante”, “Húmedo de tibia humedad”. Junto a esta modalidad descriptiva sin duda permeada de la poesía y la pintura, la voz que narra (que extrañamente utiliza el vosotros español) se dirige a un lector externo al mundo que se busca representar (lo que es propio de los relatos indigenistas). Mediante esa descripción expresionista, donde se destacan las sensaciones, la narración acerca al lector al mundo narrado, pero también el narrador parece ir introduciéndose, poco a poco, en la pampa puneña. Veamos el comienzo del relato:

Gruesa techumbre de totoras y de pajas. Habéis tenido ciertamente varias oportunidades de conocer la choza del indio

puneño. La ventana mide apenas diez centímetros; es un hueco practicado, a manera de pupila, en uno de los lienzos, en aquel de los lienzos que mira al sol. Su color, además del ocre de la tierra fructífera, suele ser el blanco o el siena. Un cubo. Junto a él, unido por el vértice del ángulo referente, otro cubo, y más allá otro de menor volumen y luego los rectángulos numerosos donde se aposentan los rebaños. El plano verde, verde veronés. El aire vibrante. Son las diez de la mañana. Húmedo de tibia humedad. Primavera.

Su cara es fea, seguramente. Gorda no es. Al menos, viéndolo bien no parece. Flaca, tampoco. ¡Trabaja tanto y tan sin descanso! Cuando se trabaja así no se tiene los ojos en el abdomen y, desde luego, no se engorda. Pero es de una fealdad graciosa. Tiene ademanes desenvueltos y una picardía obscena en la mirada.

Se llama Encarnación. La dicen: Encarna; y ella goza con el diminutivo (p. 9).

Lo que destaca en la voz narradora es que no describe o representa un mundo clausurado (ya dado) sino que la descripción ahonda en la realidad viéndola desde perspectivas diferentes, ahora más cerca, o más lejos, Encarna es fea pero al mismo tiempo no lo es; no es gorda, pero tampoco flaca. Esta vacilación corresponde con una voz dialógica, conversacional, una voz que incluye al lector para ambos aproximarse a la realidad que se busca representar y que no viene dada. Narrar deviene entonces una actividad cognoscitiva, se indaga, se penetra en los intersticios de un mundo y de unos hombres. Esto no sucede en los fragmentos burlescos sobre el gamonal, donde no hay dudas respecto a lo que se afirma: el narrador, más bien, proporciona pruebas.¹⁰

Los personajes de este relato podrían parecer “tipos” (el indio siervo, la india violentada y humillada, el mayordomo), ya que no poseen carácter individual, psicología, de hecho el marido o el mayordomo carecen de nombre en el relato;

10 “El gamonal olvida lo que engulle mentalmente, como evacúa lo que ingiere por el estómago en grandes cantidades, sin que lo uno ni lo otro hubiera llegado a producir el extracto vital. La prueba podría yo ofrecerla en los diarios de debates de esta República representativa, donde se ha levantado un monumento a la necesidad y a la impudicia”, *op. cit.*, p. 11.

el gamonal también es tratado como tipo, sistema, y no de forma individual. Aun cuando es así, la proximidad del narrador al espacio, la pampa,¹¹ y su conocimiento de los personajes es tal que se involucra emocional y sensitivamente; busca adentrarse, compenetrarse, por lo que rechaza lo que él denomina “literatura”, que no es otra sino aquella donde el indio era un “motivo poético” (el indio triste, sufriente, o el del inkario) y no una realidad viva. “Nada de quenás y yaravíes ahora. Ya pasaron esos desgraciados tiempos del mundo cuando el dolor era un motivo poético. Los poemas de hoy son la sangre de los miserables convertida en gritos o la inquietud de los huesos por alcanzar la perfección teológica” (p. 12). Literatura es, en este sentido negativo, algo idealizado, alejado de lo real. En otro momento dice: “no es literatura lo que vengo relatando”:

Los indios van a los picachos como al corazón sigiloso de la tierra a tramar sus venganzas o a maldecir. Esto no es —repi-to— literatura. 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 dio a sonar el phuttuto. Eso es literatura. Literatura es aquello del indio enamorado de la quena, del indio enfermo de tristeza. El indio, siendo hombre y de los mejores, no ha de tener tiempo para literatura linfática. Los indios se reúnen para maldecir, si no más, al mayordomo, esa bestia carnífera, a los patrones, esas víboras, al párroco, ese bribón; al kellkere, esa zorra (p. 17).

En una carta a Valcárcel, en relación con *Tempestad en los Andes*, dice Churata, aclarando el sentido de la noción “literatura”: “...libros como el suyo si son literarios por su forma irreprochable y enjundiosa, no son retóricos, es decir, quiméricos. Yo estoy admirado de la acusación de literario que hacen a su libro. ¡Literario un libro tan escuetamente humano! Inconcebible”.¹²

11 Conoce el espacio de modo tal que puede decir: “Tres leguas es poca extensión para una hacienda”.

12 “Carta de Gamaliel Churata a Luis E. Valcárcel”, Puno, 27 de febrero de 1928. Tomado de Perulibertario, “‘Tempestad en los Andes’ (1927) de Luis E. Valcárcel y una reseña de Gamaliel Churata” [en línea].

El sentido que da a la palabra es el de la expresión retórica banal, accesoria, que aleja de lo humano y lo sensible.

Otro elemento para trascender el realismo mimético es la imagen vanguardista que aparece con frecuencia en la parte ficcional de “El gamonal”. Pongo un ejemplo:

Uno... dos... tres...

—¡A las tres!

Ha brincado el Sol en un telegráfico crepúsculo sobre la pampa que apenas tuvo tiempo de bostezar. El gris oscuro de la chujlla se acrecienta en la madrugada alegre. El rocío cintilante en la techumbre va cayendo en lágrimas por las pajillas del alero, una tras de otra, a la una, a las dos, y a las tres... La india parsimoniosa se acerca a la vaca y cogiendo las ubres la ordeña, largo... la tibia vaporación le pone una sonrisa de amor en los labios duros y cobrizos reflejada en las mejillas de carmín brillante.

¡Ella también es madre! Pero no le robaron la leche de sus hijos. Mentira. A ella también le ordeñan los niñitos de la hacienda. ¡Vacas!, ¡mujeres! (p. 14).

Primero la imitación onomatopéyica del brinco o la salida del Sol, en un tono juguetón, luego la perspectiva interna de Encarna: “Ella también es madre [piensa] pero no le robaron la leche”; e inmediatamente el desmentido del narrador: a ella también la ordeñan, no hay diferencia entre mujeres y vacas. La mirada del narrador abarca tanto la naturaleza (la pampa andina) como a los hombres y mujeres que la habitan. Se desplaza sin solución de continuidad entre espacios y tiempos; tan pronto se acerca a Encarna y la ve ordeñar, como al mayordomo que se aproxima a la cabaña con pretensiones violentas, al marido que se desplaza por la pampa, o a una celebración festiva con charango y baile. El conjunto del relato busca otra lógica para encadenar y organizar los acontecimientos y las reflexiones sobre los acontecimientos. Se montan cuadros o escenas en cierto desorden temporal que revela lo atemporal de los sucesos y reflexiones: su pervivencia en el tiempo, su ser presente. Esta lógica de las escenas es la de un “ensayar imaginando”. Es lo que el narra-

dor señala cuando se escucha el sonido del phuttuto, “clarín trágico” cuyo toque tiene efectos diametrales. “Ensayemos imaginar los efectos que su toque produce en los segmentos de nuestra cosa civil. En los oídos del Prefecto, phuttuto suena a memento; en la cabeza del gamonal tiene reminiscencia de guillotina; en el cándido corazón del Obispo es hermano legítimo del pecado mortal, amenaza impúdica, desvirgamiento a forciori; para el descoyuntado organismo de la vieja beata, trae efectos espasmódicos...” (p. 13). La poética que articula el montaje de “El gamonal” podría denominarse como de “ensayar imaginando”, contar al tiempo que se reflexiona, se denuncia, se imaginan escenas. Este imaginar incluye metáforas y sinestesias de corte vanguardista (“La respiración se ve en el frío de la madrugada”) que dan valor a la mirada sensitiva. El lirismo, la poetización de las descripciones y el indio (vinculados con la poesía vanguardista), el montaje, son en Churata caminos que abren la estética indigenista. La poética del relato trasciende el indigenismo como representación verista, como fotografía de la realidad andina, o como denuncia. El montaje permite la inserción y puesta en circulación de variados discursos y géneros (ensayo y narración ficcional fundamentalmente) con los que el narrador dialoga, polemiza y toma posición, siempre cerca ideológicamente de los indígenas, cuyo lenguaje comparte y cuya forma de pensar conoce. Aun cuando su perspectiva sea ajena al mundo narrado (lo que es visible en su lenguaje en ocasiones muy culto y literario, pleno de metáforas y sinestesias), supone una búsqueda de diálogo entre dos mundos, un esfuerzo por acercarse y compenetrar al lector con el mundo narrado, instándole a tomar una posición de reconocimiento del otro.

“Tojjas”

La edición de “Tojjas” se anunciada en el *Boletín Titikaka* de octubre de 1926, aun cuando parece que no llegó a ver la luz. Ocho fragmentos con ese título se publicaron en la revista de

José Carlos Mariátegui, *Amauta*, en octubre de 1928. “Tojrras” es una obra diferente a “El gamonal” porque no constituye en conjunto un relato, ni siquiera uno fragmentado como sucede en “El gamonal”. “Tojrras” es una suma de pequeños relatos o escenas sin vinculación entre ellas en términos de la acción o de personajes que aparezcan en uno y otro de los relatos. Por esa época Churata estaba ya elaborando partes de *El pez de oro*, por lo que algunos críticos opinan que la poética del “retablo” sería también la que organiza “Tojrras”.¹³ A esta organización que remite a los orígenes religiosos de las tablas y a su ubicación en los centros de culto, se podría añadir la de otro género bíblico, en este caso verbal (lo que complementa el carácter visual del retablo), la *parábola*. “Parábola de la alegría” es el título de uno de los ocho pequeños relatos que fungen más como “Narración breve y simbólica de la que se extrae una enseñanza moral”,¹⁴ que como relato de sucesos, acciones y transformaciones. Lo poético está también presente, como en “El gamonal”, mediante un sistema metafórico de corte vanguardista que se ejerce fundamentalmente sobre imágenes de la naturaleza y el espacio de la pampa fría. A la poética del retablo y de las parábolas se puede añadir la que conlleva el título *tojrras*: trozos de barro en aymara. En todos los casos (como retablo, parábolas o trozos de barro) es clara la pretensión de otra organización diferente de los materiales, sin la presencia de linealidad o causalidad. Solamente el espacio, la pampa fría, podría funcionar como elemento aglutinante, y con ella, la figura del indio, no uno en particular, sino varios. Los ocho relatos de “Tojrras” llevan los siguientes títulos: “Utilidad de las palabras”, “Ópera”, “Parábola de la alegría”, “La

13 Véase Matías Di Benedetto, “Estéticas del montaje: Representaciones de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte”, tesis de doctorado, FHCE-Universidad Nacional de La Plata, 2018. “Churata encuentra allí [en la forma compositiva del retablo] un ejemplo de cómo modelar la materia narrativa en función de dos cosmovisiones contrapuestas desde la Conquista. Reutiliza, entonces, esa matriz icónica de la comunidad para formatear sus presupuestos literarios, recorta una escena andina que sedimenta en su interior un cúmulo de saberes ligados tanto a una transmisión oral como así también a la concreción de una imaginaria popular puestos a dialogar con la tradición occidental”, p. 200 [en línea].

14 Según la definición que proporciona el DRAE para “parábola”.

muerte del cabecilla”, “Hiperbóreos”, “El mitmak”, “Kaka”, “Sensación del ídolo”, “Animales diáfanos”, “El levantamiento”. Bosshard destaca el dialogismo entre los breves relatos a partir de cierta oralidad: “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 marcada estructura polifónica”.¹⁵

Más allá de observar (aunque sea desde muy cerca como en “El gamonal”), describir o denunciar, se trata en “Tojjas” de “participar de la realidad indígena”. De forma más visible que en “El gamonal”, el modo de lograrlo es un trabajo con el lenguaje en varios sentidos: insertando el quechua en el español, y dando mayor espacio a la voz, el habla de personajes indígenas; junto a ello, son relevantes la metaforización y creación de imágenes de raíz vanguardista. De hecho, en estos fragmentos todos los personajes que aparecen pertenecen al mundo andino indígena, e incluso los dioses-montaña, o las wakas, pueden hablar, lo que constituye otra forma de “participar” en la cosmovisión andina.

“Parábola de la alegría” no es un relato sino una escena brillante donde la naturaleza de la pampa (“amplitud desierta”) se viste de fiesta: a la alegría de pájaros y animales se suma la escena amorosa de dos pastores de “cuchis”:

—¡La alegría es don de la inocencia!

Y flores, animales y cosas, entonaban jarawis para la alegría de pies ágiles. Esta es una de sus parábolas.¹⁶

Es una escena de inocencia y alegría. Aquí la parábola, la narración breve, simbólica, la ausencia de relato o de panfleto,¹⁷

¹⁵ Thomas Bosshard, *op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁶ “Tojjas”, en *Amauta*, núm. 18, 1928, p. 22.

¹⁷ Churata le decía a Mariátegui en una carta que “Precisamente me proponía no llegar al relato ni hacer un panfleto”. Tomado de Escajadillo, “El relato indigenista en las páginas de *Amauta*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 25, núm. 49, 1999, p. 186.

va de la mano con penetrar e intentar atrapar un momento de alegría cósmica, que atañe a los animales, a las flores, a las personas, todos ellos nombrados en quechua (kolli, awicho, chiwanco, achago, kelluncho).

“Hiperbóreos” es otra escena, de sentido un tanto incierto, que tiene como protagonistas a la pampa septentrional y al viento frío. El narrador se acerca al ayllu (“Había nublado sobre la pampa y yo venía de fiestas pataleando de embriaguez en los carrillos del alba”, dice con imágenes vanguardistas) y nos ofrece una escena, la de los distintos miembros de una familia asomándose por la chujlla en el “relente madrugador” a recibir al hijo León, “el indio forzado”.

“Kaka” y “Sensación del ídolo” vuelven a constituirse como escenas esta vez del contacto con lo maravilloso, con los espíritus sagrados, los dioses que habitan en las montañas o en las rocas. Los dos están narrados en primera persona, por lo que la experiencia con lo sagrado se cuenta desde la participación en ella del narrador (el contacto físico con la roca o la montaña, quien despierta y habla). Este se convierte en puente con el mundo sagrado andino. En “Sensación del ídolo” parece que se expresa la dificultad de entrar en contacto con las wakas (“—¡Las wakas ya no hablan! Se suceden las generaciones. Se gestan nuevos tiempos. Vienen ideas descoloridas, brillantes se van ¡y la piedra presente en la necesidad del hombre!”; p. 27). Dorian Espezúa ha señalado la ambigua posición de Churata respecto al mestizaje, que a veces parece aprobar (lo que constituye el objeto de “El mitmak”)¹⁸ y otras criticar. Esa misma ambigüedad se observa asimismo con relación a lo sagrado andino o con ciertas prácticas-delito como el incesto. En “Animales diáfanos” se castiga con el destierro

18 El relato termina con la frase “Ya entonces el mitmak era fórmula para llegar al hombre cósmico”, lo que aúna un sentido cósmico de resonancias vasconcelianas en la idea de mestizaje. Dice Dorian Espezúa (en *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana*, Lima, CELACP, 2017, pp. 344-345): [Churata] fluctúa entre una percepción positiva y una percepción negativa del tema. A veces, apuesta por el mestizaje como el proceso por el cual debe formarse a la nueva cultura americana y otras veces se tiene la certeza de que el mestizaje es perjudicial para el mantenimiento de la identidad cultural de los americanos”, cita tomada de Matías Di Benedetto, *op. cit.*, p. 223.

del ayllu al viejo Puka, por tener relaciones con la esposa de su hijo, sin embargo la última frase nos deja en la duda respecto a la posición del narrador, quien parece no compartir la Ley del ayllu: “El sol no se escandalizaba. Amoral y frenético, continuaba el fornicio”. El mismo final ambiguo se encuentra en el último de los relatos, “El levantamiento”. Tras el inédito triunfo de la revolución y el pachacuti:

—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 präsidentes... 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! Estén donde estén: aunque sea en el cielo! Te lo digo con autoridad. ¡me han mandado! (p. 28).

Falta una cosa, “¡trabajar!” para construir un canal, la escuela..., y el final ambiguo del relato: “La multitud se replegó a sus utas, para vivir. ¡Ya llegará la hora de probar si vive!”, lo que convierte al relato en una revolución utópica. “El levantamiento” comienza asimismo con una reflexión metaliteraria: “Dirigimos hacia los cielos una mirada de gran poder. Objetivizamos el paisaje y lo enfocamos. Porque es preciso hacer algo. Aunque sea literatura vanguardista. La pampa es amplia, amplia como la amplitud mayor del cielo en los amaneceres” (p. 28). ¿Será que todo el relato es una operación de literatura vanguardista, y el levantamiento una quimera sin sostén en la realidad?

“La muerte del cabecilla”, el segundo de los fragmentos, como este último, “El levantamiento”, continúan en la estela de los tópicos indigenistas pero hay una mayor penetración del quechua en el español a nivel del lenguaje. El primero narra el largo camino del cabecilla Emeterio Champilla desde su ayllu de origen a la ciudad, con el fin de poner su demanda ante

las autoridades pero también para denunciar en el periódico y ante la Asociación Pro-Indígena.¹⁹ Aunque se trate del nivel del contenido, la denuncia no es ya de la explotación sino la que se pone ante las autoridades por parte de los propios indígenas. Gesto de autodefensa (de conciencia política también) que aunque fallida (envenenan al personaje quien muere retorciéndose de dolor en el camino de regreso al ayllu), da cuenta de otro momento en la lucha indígena, llevada adelante por otro lado por los propios indígenas. El narrador, aun cuando utiliza un lenguaje literario que no es difícil ubicar como perteneciente al sistema letrado (“Pero cuando ve asomarse las luces del sol por la ventana liliputiense, como vidrios biliosos, grita, no puede más”, p. 23), ve su lenguaje interferido por el quechua y deja “hablar” a Emeterio, expresarse en su castellano afectado por el vocabulario y la sintaxis quechuas, sin que esté marcado como deficitario:

—Sí, ahora sí vas... Pero esta vez judemos. Lo que dirán los mistis. ¡Ah, yo también puedo algo! Lo mal es que el comunarios no sabes entender estos. Hasta ahora estás gastando mis platas... ¡Ah! ¡Ah! Cuando lo hablé con el Presidente Limas... Todo lo ofreció. ¡Y nadas! Veremos, veremos... (p. 23).

En relación con esta “hibridez” buscada de castellano y quechua, Churata señalaba: “si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida”.²⁰

“El gamonal” y “Tojrras” parecen buscar otra forma de representar la índole disgregada de la realidad peruana, así como de plantear un diálogo cultural y la incorporación del

19 “Así llegó a la Prefectura, al Obispado. Ahí, reverente y macizo visitó al periodista, al abogado, al proindígena. Ante todos expuso la ferocidad con que se roba las tierras de comunidades; 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? ¡Aquí! ¡aquí! El papela, el perrudicus...” p. 23.

20 Tomado de Matías Di Benedetto, *op. cit.*, p. 223.

indio a la nacionalidad peruana. En esa forma pervive la heterogeneidad que es propia de la literatura indigenista, que se produce y dirige su relato a lectores de un universo sociocultural ajeno al representado. Los propios relatos resultan asimismo heterogéneos en sus materiales: ficción, ensayo, relato. Para Cornejo Polar, el indigenismo debe comprenderse “...como un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socioculturales, intentando un diálogo que muchas veces es polémico, y expresando, en el nivel que le corresponde, uno de los problemas medulares de la nacionalidad: su desmembrada y conflictiva constitución”.²¹ Leídos desde esta perspectiva, “El gamonal” y “Tojjas” plasman en su forma la problemática de la heterogeneidad social y cultural en el Perú, figuran los vínculos o las fisuras entre dos universos, buscan ponerlos en relación. Para lograrlo resultan insuficientes las herramientas del indigenismo hasta ese momento de los años veinte (aquellas asentadas en el realismo artístico y la tipificación e idealización de los personajes) y estos dos relatos son ejemplo de las búsquedas de Churata. Estas se caracterizan por remover la lengua literaria estandarizada mediante la apropiación e inserción del lenguaje popular y las voces en lengua indígena, así como por entreverar indigenismo y vanguardismo. Todo ello sucede no sin tensiones y ambigüedades. Si en “El gamonal” es visible todavía la necesidad de representar el mundo indígena (acompañado de la crítica y la denuncia), en “Tojjas” hay la intención de penetrar ese mundo y de construir vínculos interculturales o interétnicos más respetuosos de la Otredad (hay más espacio para la voz, la lengua, el habla del Otro). Son paradójicamente los aprendizajes de la modernidad literaria, de las vanguardias, los que proporcionan los medios (fragmentación, montaje, antimimetismo, lirismo) para penetrar en el Otro, para aproximarle al lector y propiciar el diálogo.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- Bosshard, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, trad. del alemán de Teresa Ruiz Rosas, pról. de Helena Usandizaga, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2014.
- “Churata y la narrativa indigenista. Del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo”, en *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 20, 2014, pp. 90-109.
- “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 220, 2007, pp. 515-539.
- Churata, Gamaliel, *El gamonal y otros relatos*, Tacna, Editorial Korekenke, 2013.
- “Tojiras”, en *Amanta*, núm. 18, 1928, pp. 21-29.
- “Carta de Gamaliel Churata a Luis E. Valcárcel”, tomado de Perulibertario, [Consultado el 3 de octubre de 2019], <https://perulibertario.wordpress.com/2018/02/11/pdf-tempestad-en-los-andes-1927-de-luis-valcarcel-y-una-resena-de-gamaliel-curata/>.
- Cornejo Polar, Antonio, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.
- “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia”, *Lexis*, vol. IV, núm. 1, julio 1980, pp. 76-89.
- *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACP/Latinoamericana Editores, 2003.
- Di Benedetto, Matías, “Estéticas del montaje: representaciones de lo andino en la narrativa peruana de los veinte”, tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1633/te.1633.pdf>
- Escajadillo, Tomás G., “El relato indigenista en las páginas de *Amanta*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 25, núm. 49, 1999, pp. 177-197.
- “El indigenismo narrativo peruano”, *Philología hispalensis*, núm. 4, 1, 1989, pp. 117-136.
- Kristal, Efraín, *La visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú (1848-1930)*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

- Mariátegui, José Carlos, “El proceso de la literatura”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, [consultado en julio de 2021], <https://www.archivochile.cl/entrada.html>.
- Valcárcel, Luis E., *Tempestad en los Andes*, Lima, Universo, 1927.
- Wise, David. “Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 122, enero-marzo 1983, pp. 159-169.
- “A Peruvian *Indigenista* Forum of the 1920s: José Carlos Mariátegui’s *Amauta*”, en *Ideologies and Literatures*, vol. III, núm. 13, junio-agosto 1980, pp. 70-104.