

El *ahayu-watan*, la muerte germinal y el retorno del hijo difunto en el poema “Epopeya del qe buelbe” de Gamaliel Churata

THE *AJAYU-WATAN*, GERMINAL DEATH AND THE RETURN OF THE DECEASED
SON IN THE POEM “EPOPEYA DEL QE BUELBE” BY GAMALIEL CHURATA

TADEO PALACIOS VALVERDE
Pontificia Universidad Católica del Perú
tadeo.palacios@pucp.edu.pe

Recibido el 18-07-25; aceptado el 14-10-25.

RESUMEN

El presente ensayo analiza dos de los motivos epistemológicos fundamentales del universo poético de Gamaliel Churata: el *ahayu-watan* y la noción conexas de “la muerte germinal”. Para ello, se efectúa un *close-reading* del poema “Epopeya del qe buelbe”, publicado en 1928, en la revista de vanguardia arequipeña *Chirapu*, en tanto que, desde la ruptura vanguardista del castellano, a partir de la prevalencia de una ortografía fonética que remite a las tonalidades y estructuras del quechua y el aymara, se poetiza sobre la filosofía andina de la muerte no como el final absoluto, sino como el complemento cíclico de la eternidad.

PALABRAS CLAVE

Gamaliel Churata, Vanguardia, Ahayu-watan, Muerte germinal, Poesía peruana.

ABSTRACT

This essay focuses on analyzing two fundamental epistemological motifs within Gamaliel Churata's poetic universe: the *ahayu-watan* and its conceptually linked notion of “germinal death”. To achieve this, a close reading will be conducted of the poem “Epopeya del qe buelbe”, published in 1928, in the avant-garde Arequipa-based journal *Chirapu*. From the avant-garde rupture with Spanish through the predominance of a phonetic orthography that evokes the tonalities and structures of Quechua and Aymara, the poem explores Andean philosophy's conception of death not as an absolute end, but as the cyclical complement of eternity.

KEYWORDS

Gamaliel Churata, Andean avant-garde, Ahayu-watan, Germinal death, 20th-century poetry.

1. VANGUARDIA Y HETEROGENEIDAD DE LA TRAYECTORIA POÉTICA CHURATIANA

A lo largo de una nutrida carrera escritural y editorial, Gamaliel Churata¹ (Arequipa, 1897 - Lima, 1969) compuso desde la heterogeneidad una obra que articula una profunda comprensión de la cosmovisión aymara y el influjo de las vanguardias occidentales. Su trayectoria, en conjunto, se ha visto marcada por la voluntad de indagación constante sobre las formas y límites de una voz poética deseosa de subvertir las estructuras estético-ideológicas del contexto convulso que le tocó afrontar².

A través del cultivo transversal de diversos géneros y registros literarios como el lírico, el narrativo —en el que destaca la novela experimental *El pez de oro* (1957)—, el periodístico y el ensayístico-crítico³, Churata transitó múltiples sendas de búsqueda estética. Precisamente, fue gracias a aquella búsqueda que gestó una poética en la que, a decir de Mauro Mamani, es posible advertir tres momentos sujetos a una constante hibridación y contrapunto: uno modernista, otro vanguardista-indigenista y, finalmente, uno eminentemente andino (2013, pp. 22-23; 2017, p. 95). Dicha clasificación parte de las formas predominantes en cada período, ya que

En el primer momento de su poesía, presenta una fuerte influencia modernista; ello se advierte tanto en la forma como en el contenido. Así, tenemos su léxico modernista y sus formas poéticas, como el soneto alejandrino. Un segundo momento es cuando Churata se aleja de estas formas y entra a los universos semánticos y referenciales andinos; para lo cual usa formas de

la poética vanguardista, como el juego tipográfico, el uso lúdico y experimental de las minúsculas y las mayúsculas o la ausencia de signos de puntuación. En un tercer momento, se presenta un predominio de las formas andinas; allí existen varios géneros, como el haylli, tokañas y wayñusiñas. En esta poesía se emplea el quechua y el aymara con mayor intensidad que en las etapas anteriores (Mamani, 2013, p. 23).

Tal devenir trasciende lo exclusivamente literario y se instala en la preocupación del autor por modelar una identidad acorde al avance, contradicciones y síntesis de un corpus propio. En esa línea, Mamani (2013) explica que es posible “encontrar un sincretismo en sus registros, además de (...) poemas de transición que se ubican en un espacio intersticial porque están pasando de un registro a otro. Estos registros no desaparecen, sino que permanecen en forma residual” (p. 23).

Al respecto, es necesario precisar que el término “sincretismo” que Mamani emplea para referirse a la obra churatiana bien puede aludir, en clave metafórica, a la categoría de heterogeneidad propuesta por Antonio Cornejo Polar para acercarse a “los procesos de producción de literaturas en las que se intersecan (sic) conflictivamente dos más universos socio-culturales (...), poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/ referente/ receptor)” (2003 [1994], p. 10). Por lo que, para un gran sector de la crítica, la producción de Churata puede leerse como un proceso heterogéneo en el que las matrices simbólicas de la tradición de occidente y las epistemologías andinas-aymaras (co)existen en constante y compleja

tensión. Así, el ímpetu renovador y disruptivo propio de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se hibrida al de la reflexión crítica en torno a una identidad auténtica americana (el indio capaz de surgir como nuevo sujeto de la historia del continente). En suma, una empresa de identidad que se expresa en esa tan ansiada *literatura otra*.

Quizá este periplo indagatorio haya provocado que el autor adoptase diferentes nombres para firmar las composiciones que aparecieron en publicaciones periódicas nacionales y extranjeras, a saber: Arturo Peralta (su nombre legal), Juan Cajal (seudónimo que aparecería a lo largo de su primera etapa modernista) y, finalmente, Gamaliel Churata⁴. Es esta última construcción identitaria, la que sería más célebre y transgresora, en tanto que apela a la auscultación de lo indígena para su reivindicación activa (y ya no como figura melancólica o disminuida), alejada de los lugares subalternos a los que ha sido orillada por la hegemonía política, económica, social y cultural de lo criollo-centralista. Una identidad que, sobre todo, apuesta por la construcción de “un hombre nuevo”, capaz de reunir en su constitución heterogénea el legado de la cultura occidental de la vanguardia artística y la identidad andina de una escritura/lengua/habla rica en tradiciones, cosmogonía, símbolos, significantes, formas poéticas, semántica, historia y códigos lingüísticos particulares.

Por supuesto, es válido apuntar que tamaño propuesta estético-política constituye una forja de avanzada tanto en la teoría como en la praxis. Vich, remitiéndose por su parte a Mariátegui, se refiere a este influjo como “indigenismo vanguardista”, en tanto supone “la actitud artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con el lenguaje y el espíritu de la modernidad

intelectual” (2000, p. 57). Aquello no fue el fruto esporádico de un genio aislado, sino que fue el resultado de una serie de procesos concatenados de escritura, colaboración, experimentación y de construcción de sus propios mercados.

Una muestra de lo señalado la conforma el proyecto editorial del *Boletín Titikaka*, que, entre los años 1926 y 1930, y bajo la dirección de sus fundadores, los poetas de Orkopata y hermanos Gamaliel Churata y Alejandro Peralta, se erigió como un espacio que “abrió el debate sobre lo indígena en cultura y literatura” (Usandizaga, 2012, p. 38). Y que, en consecuencia, desde la región sur del Perú, permitió que se tendieran diversas redes de articulación regional que llegó a contar con la contribución de autores peruanos de la talla de Magda Portal, Luis E. Valcárcel y José Carlos Mariátegui (impulsor de la revista *Amauta* de quien *Titikaka* toma también su inspiración), e inclusive con la de autores internacionales como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda o Xavier Villaurrutia. (Usandizaga, 2012, p. 38).

Dicho fenómeno de publicaciones periódicas amplió el rango de influencia churatiano al integrar diversos nodos culturales, yendo principalmente desde Puno a Cusco y Arequipa, pero incorporando orgánicamente en el tinglado a Trujillo, Lima, La Paz, Buenos Aires y demás naciones del continente latinoamericano y europeo. Ello gracias al aprovechamiento de las múltiples conexiones trazadas a partir del intercambio recurrente de material bibliográfico con otras publicaciones del continente y, en buena cuenta, gracias a la intermediación de intelectuales y figuras políticas rutilantes de la escena político-intelectual como Mariátegui e incluso Haya de la Torre. Por lo que, en la práctica, la dación de

este fenómeno cultural y de alcance tanto político como estético implicaba que:

la vanguardia peruana en particular y la vanguardia latinoamericana en general rompieron las barreras de los géneros literarios, disolvieron las dicotomías cosmopolitismo/nacionalismo, vanguardismo/nativismo, arte/política, y creó un archipiélago en Latinoamérica y Europa habitado por latinoamericanos vanguardistas (Zevallos, 2020, p. 54).

2. AHAYU-WATAN Y MUERTE GERMINAL EN EL POEMA “EPOPEYA DEL QE BUELBE”

En 2013, Mauro Mamani elaboró una *suma poética* que, por primera vez, presentaba al gran público una reunión de la poesía que Gamaliel Churata había publicado en revistas y antologías de Perú y Bolivia entre los años 1915 y 1959. La compilación tomó el nombre de *Ahayu-watan*, voz aymara que puede traducirse como “el alma amarra” y pretendía renovar el interés por una dimensión específica (y un tanto desatendida) de la escritura de Churata: la lírica.

A decir del compilador, una de las razones principales para concretar esta empresa respondía a que, durante los últimos años, la crítica y la academia se habían volcado con un interés casi exclusivo al enorme proyecto heterogéneo que significó *El pez de oro* (1957)⁵, el cual también incluía muestras de poesía que resultaban, en términos materiales, más accesibles que la ubicación fragmentaria y dispersa del resto de la producción lírica churatiana, lo que acabó eclipsándola (Mamani, 2013, pp. 15-20).

En principio, debemos partir por referirnos al “categorema”

ahayu-watan, cuyo significado sería propuesto por el propio Churata en 1965 bajo los siguientes estándares⁶:

Yo no llamaré al fluido que anima, alma, con voz latina, ni psique, con voz griega; llamaréla con voz vernácula: Ahayu (...) ¿Y por qué todo esto? Porque los americanos tenemos que decidirnos a radicalizar nuestra naturaleza y decidirnos si somos españoles o somos americanos (...) si somos americanos, nunca llegaremos a conocernos si no conocemos nuestra lengua materna. Yo me propongo un categorema, como dicen los filólogos: el alma amarra, ahayu-watan (...) ¿Por qué es que el ama amarra? Yo obtuve la respuesta, en las cumbres de nuestro delta. Amarra porque cuando el muerto se sabe ofendido por su prójimo, se mete en su corazón, y allí se castiga, como —y es natural— si recibió bondades, amor, lealtad, al llegar a su corazón, se hace panal de bondades y vive sustentando a quien amo y siguió amando. El ahayu-watan además plantea otra verdad secular: si el hombre es inmortal desde la semilla esto es, desde el alma, los muertos de ayer son los que nacen hoy (...) (Churata, 1971, pp. 21-24).

En tales términos, Churata define al categorema *ahayu-watan* (“el alma amarra”) y lo propone como un núcleo que sintetiza y pone en relieve, desde la propia voz del nativo indoamericano, la imposibilidad de que la muerte sea un fin absoluto. Para Aguía, Churata “formulates a philosophical understanding of life that he symbolizes through the Aymara notion of ahayuwatan, the vital soul that ties living beings to life’s transformational cycles. The dead remain in the permanence of life, tying present

with past generations” [formula una comprensión filosófica de la vida que simboliza a través de la noción aymara ahayuwatan, el alma vital que vincula a los seres vivos a los ciclos transformacionales de la vida. Los muertos permanecen en la continuidad de la vida, enlazando a las generaciones presentes con las del pasado] (2024, p. 268).

Esta reivindicación estético-política retoma las diferentes concepciones que, durante centurias, las naciones quechua y aymara sostuvieron en torno a la noción de la muerte. De esta manera, el ancestro, el miembro del *ayllu*, los hombres y mujeres que desempeñaron un rol en la comunidad, nunca se desligarán de esta al fallecer. Y, por tanto, la conciencia del yo pasa a formar parte importante de la colectividad, integrándose a la

composición esencial de todas las cosas dispuestas en la naturaleza, incluso de los propios hombres de su estirpe a los que ahora contribuye a llenar de vida. Se establece, de esta forma, “la superación de la visión teleológica de la muerte como fin de la existencia”, debido a que la muerte es otra instancia de la vida misma donde prima la conexión con la comuna, con el entorno y con su *modus vivendi* (Mancosu, 2021, pp. 76-77).

De ahí que, el ahayu-watan puede asimilarse, tal y como sugiere Mamani (2015, p. 116), como las partes de los seres vivos que se hallan íntimamente vinculadas a la naturaleza y a las fuerzas sobrenaturales de lo divino. Y que, sumado a la energía y a la fuerza del espíritu, constituiría al ser, por lo que:

el hombre es una tierra con *animu* (tierra animada) porque hay una vitalidad compartida con la naturaleza, la comunidad y sus dioses. Uniendo los *ahayus*, forman un “alma colectiva”, un sentimiento que abraza a las comunidades formando una unidad sensible donde la reciprocidad de la acción es plena. También es un concepto central para explicar la idea de que los muertos no mueren, que viven en nosotros, porque el alma de nuestros corazones los “amarra” eternamente (...). Este *ahayu-watan* postula a una filosofía del estar, por lo que es imposible irse cuando uno está, en tanto están en un pasado que no pasa, un tiempo siempre actual pero con sustancia de un pasado vivo (Mamani, 2015, p. 117).



Gamaliel Churata en una foto familiar.

Entonces, si como tal la noción de la muerte como final absoluto no existe, en tanto que uno nunca se marcha ni perece definitivamente, se configura una “especie de ciclicidad en espiral”. Gracias a la perspectiva de la visión andina de Churata, enunciada anteriormente, el mundo de los muertos puede ser asumido como el lugar de génesis y de fecundidad para los vivos con los que nunca dejan de interactuar (Usandizaga, 2009, p. 151). Y es partiendo de este esquema que la noción de “muerte germinal” cobra pleno sentido, toda vez que “la relación entre la vida y la muerte sólo puede producir más vida, pues la semilla debe arder para germinar, y la semilla son los antepasados, los muertos” (Usandizaga, 2009, p. 157). De este modo, a partir de los ancestros se erige una estética cíclica, protagonizada por la transmisión y permanencia de memorias, costumbres, valores, tradiciones, ritos, historia y lenguaje.

Este planteamiento se condice con la propuesta de Aguía, quien

señala que el “Ahayu-watan is the seed of memory that affirms life’s transformational cycles carried by each generation, it is the imprint of the Cosmos in the ego, linking every past and present beings” [Ahayu-watan es la semilla de la memoria que afirma que los ciclos transformacionales de la vida transmitidos por cada generación, es la huella del Cosmos en el ego, enlazando a todos los seres del pasado y del presente] (2024, p. 269). Por lo que quienes nos precedieron permanecen integrados dinámicamente a la vida de los seres del presente y futuro, siguiendo cada cual su desarrollo e hibridación. Para Usandizaga tamaña propuesta, además, compondría una nueva noción de “estética germinal” que rompe con las nociones clásicas de lo bello:

para acercarse a una percepción andina que podría compararse, en cierto modo y siempre desde la traición del traductor, a la de

origen griego de lo sublime en el sentido de lo terrible, de aquello que sobrepasa nuestra capacidad de captación convencional. Por eso las palabras “hermosura” y “belleza”, en *El pez de oro*, vienen a veces acompañadas de adjetivos como “terrible”, “sangrienta”, “horrible”. Pero también la belleza es la belleza fresca de la vida, la belleza pura de la germinación, la belleza recóndita que viene del fondo de la tierra y de la germinación de los muertos (Usandizaga, 2020, p. 54).

En ese sentido, podemos notar que, en la “Epopeya del qe buelbe” el lector se enfrenta a la filtración de la autobiografía del poeta, en tanto que el canto asume la disposición formal y las grafías de una lengua nativa. Para Hurtado (2020, p. 66), siguiendo a Mamani, este empleo formal de una “ortografía indoeuropea”, el uso de tipografía en mayúsculas que enfatizan acciones

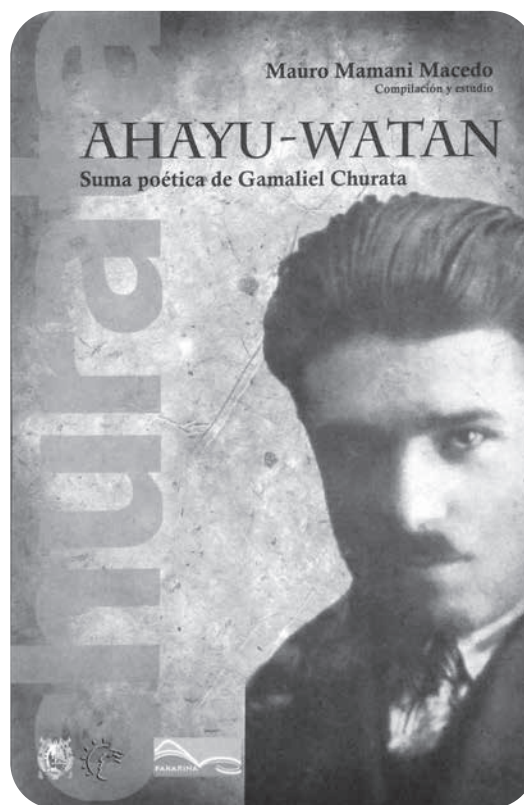
—reservando las minúsculas para el desarrollo lírico del poema—, así como la ausencia de signos de puntuación y la incorporación de espacios y sangrías, se aúna a un contenido que se enfoca en “el retorno de la muerte” y en la intervención de los lugares de enunciación del hijo ausente, el padre poeta y la comunidad que escucha su canto.

Teofano ña qutimunkaña
tambyen mi braso se ajito
llena de amor bibro mi qarne
dije mis palabras
mi oydo se alegró
nada mas fwerte que su jesto
nada mas noble qe su vos
nada mas blanco qe su jubilo
ni mas destelloso
qe el derroche de estrellas
en el silenyo de su peregrinasyon.
(Churata, 2013, p. 107)

En esta expresión poética híbrida se constata un proceso de resistencia y emancipación



Portada de *El pez de oro*.



Portada de *Ahayu-Watan. Suma poética de Gamaliel Churata*.

figurativa: la lengua aymara del sujeto subalterno toma por asalto la lengua española hegemónica para reclamar su espacio, su tiempo y su dimensión de identidad viva. Aun así, el aymara no destruye ni reemplaza totalmente al idioma del conquistador, sino que lo asimila para dar origen a un lenguaje que apuesta por el sonido y la fuerza telúrica en vez de la ortografía y gramática normada hispánica. Dicho en los cánones de Cornejo Polar, esta literatura claramente heterogénea “funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí” (2003 [1994], p. 10), pues es fruto del cruce de universos socioculturales divergentes.

Al mismo tiempo, el poema honra la presencia del hijo de Churata que murió a temprana edad y de cuyo duelo, conforme se lo haría saber a su amigo José Carlos Mariátegui, le sería muy difícil de sobrellevar, máxime si tenemos en cuenta que a su pérdida le siguió la de otra de sus hijas y aun la de su esposa (Churata, 2017, p. 350).

La invocación a Teófano se convierte en una profecía que inaugura la “epopeya” legendaria de la prevalencia de la vida en la muerte. “Teofano ña qutimunkaña” (Teófano volverá, dicho en aymara). Y la voz poética, que escoge reivindicar a partir de la ortografía y el uso de las mayúsculas y minúsculas una sensibilidad que se asume auténtica desde sus raíces culturales, dicha voz comienza a describir en un flujo liberador de conciencia las reacciones de su cuerpo físico: “(...) mi brazo se ajito / (...) bibro mi carne / (...) / mi oydo se alegró”. Todas y cada una, marcas sintomáticas que surgen como fruto del éxtasis o la turbación de quien ha tomado conciencia de una verdad epifánica ineludible: el hijo amado no ha muerto, sino que permanece incólume.

Por lo que, a continuación, el poeta lo dibuja desde el lenguaje que le conecta con sus antepasados y su herencia mestiza, para lo cual procede a impregnar a su hijo Teófano de atributos que remiten al caballero de la epopeya tradicional (noble, blanco, de jubiloso actuar, de gesto fuerte y presto en una misión, una peregrinación), al tiempo que lo imbrica a la idea de atributos celestes, casi divinos, emparentando su naturaleza a la de “el derroche de estrellas” y “el fuego solar”. Así, tenemos el siguiente conjunto de estrofas:

yo le e visto junto al fwego
[del sol
le e toqado en la syerra
segi los ritmos de su pisada
[astral
mis sentidos le persigen
[qomo sinqo lebreles
SE PONE SORDO Y
[ORONDO EL PLANETA
[DE
QONTENERLO
tanto le pesa así los silbos
[matinales
qomo el pesar de mis
[parpados
esta en mi aora
byene sonando en su qaraqol
[antiwo
¡lo beo!
¡lo beo!
¡lo beo!
mi sensible entusiasmo lo
[absorbe
qomo un tímido tremor de
[qwerdas
se diluye en armonya ipnotiq
(Churata, 2013, pp. 107-108).

Para Badini, la poética de Churata es “la narración de una misma epopeya del hombre del altiplano contra la muerte en su acepción escatológica cristiana” (2017, p.12). Y, de esta manera, es como el hijo que se suponía perdido, debido a la pena del golpe trágico inicial, se revela como

el hombre nuevo, el alma matinal y coronada por el sol del provenir. El hijo es entonces una noción que no es capaz de ser contenida por el mundo cotidiano sin trastocar la idea misma de identidad del padre quien, por fin, se descubre como un medio donde habita la presencia de su hijo, y viceversa: “está en mi ahora”. En ese espacio solo cabe el júbilo de la constatación: “¡Lo beo!”.

ESTA EN EL BISEPS ¡se
[alegra! ¡tyene ambre!
i esta brutalidad qe perfora
[mi qanto
¿NO ES DE EL?
(Churata, 2013, p. 108)

La “resurrección” del hijo no es tal en un sentido estricto, tampoco debería entenderse como un evento sobrenatural. “El hijo que vuelve” manifiesta la continuidad expresa de la vida o, dicho de otro modo, bajo el marco del Ahayu-Watan, entiende a la muerte como “the non-existence of death as the negation of life” [la no-existencia de la muerte es la negación de la vida] (Aguía, 2024, p. 259).

Qomo tengo el deber de
[rendirle omenaje
Mi plebeyo instrumento se
[rrinde a su majsima
[dimensyon
una parte de su ser late en mi
[qanto
todo yo enbwelto en lus
[sernida i trabajada
Soy el ultimo rrinqon de su
[palabra
I ESTOY DE PYE
mirando insomne la distansya
[veo qe se anunsya
u n r r e s p l a n d o r.
(Churata, 2013, p. 108)

En este fragmento, el yo poético y su entorno material-espiritual son indeliguables porque responden a una cadena intergeneracional vigente e

inquebrantable. En palabras de Hurtado, Churata plantea “una unificación entre el «ego» del ser por venir y el receptor que le ama y que le invoca a través del recuerdo. Hay, así, un vivir del uno a través del otro, lo que implica una dependencia tanto fisiológica como emotiva o sentimental” (2020, p. 70). La germinalidad de la muerte, entonces, reescribe la desaparición, la inexistencia total del cuerpo y del alma desde una cosmovisión en la que no es admisible siquiera la desvinculación total del sujeto con su fenecimiento.

Con esto Churata demuestra que el alma del hijo que “ha partido” reside en todos: en su padre (él), en su entorno, en las fuerzas de la naturaleza. Por lo tanto, aun cuando pareciera haberse “ido” materialmente, en realidad no hace

más que permanecer, sin principio ni final. De ahí que, en la última estrofa del poema, se confirma una revelación: el padre y el hijo se han vuelto uno en el yo-poético, situándose más allá del esquematismo dualista de la vida-muerte judeocristiana. En cada verso, queda instalado así el espacio para el asombro reconfortante que disputa los sentidos de tradiciones en constante tensión (la occidental y la aymara). Al tiempo que se insinúa el surgimiento de un mundo novísimo y de una lengua capaz de urdir una identidad heterogénea, una literatura-otra.

En consecuencia, bien puede sostenerse que tanto la producción como la labor de Churata suponen también, siguiendo a Usandizaga, la activación de algo que fue avizorado en la década de 1920 del siglo

pasado, pero que todavía tardaría en consolidarse: “una literatura a la vez híbrida y diglósica lingüísticamente, que resalte las contradicciones y se exprese por medio de formas y mezclas poco convencionales” (2012, p. 42). Esto es, una poética que, como sugiere Gonzalo Portocarrero, “se opone al discurso oficial homogeneizador estatal-nacional de la primera parte del siglo XX, que fomentaba un ‘mestizaje acriollado’ mediante el cual se pretendía ocultar o aniquilar la parte ‘india’ vista como ‘abyecta’ y obstáculo al avance de la modernización” (en Mancosu, 2020, p. 76), proponiendo en contrapartida un sujeto aymara mestizo que asume orgulloso una epistemología desde la resistencia heroica de su identidad andina.



Notas

- 1 Seudónimo de Arturo Pablo Peralta Miranda, figura central de la literatura de vanguardia hispanoamericana del siglo XX.
- 2 El turbulento panorama sociopolítico de la primera mitad del siglo XX en el Perú incluyó la dictadura de Leguía; los procesos de tomas de tierras y levantamientos quechua-aymara del sur; el auge del movimiento obrero; la aparición de partidos de masas; el surgimiento de corredores de intercambio cultural-literario a nivel nacional (norte, centro y sur); la dictadura militar de Sánchez Cerro y el enfrentamiento contra la persecución fascitoide de los años sucesivos.
- 3 Autores como Zevallos (2002, pp. 24-25) han destacado la participación medular de Churata en la escena cultural del sur andino al ser uno de los principales artífices y líderes tanto del Grupo Orkopata en Puno, como del *Boletín Titikaka*.
- 4 La composición del pseudónimo entraña el siguiente significado: por el lado de Gamaliel, se hace referencia a la figura bíblica del maestro de San Pablo, presidente del sanedrín y salvador de los apóstoles. Mientras que el apellido Churata deriva del vocablo quechua-aymara para los siguientes términos: “el dotado”, “el que da”, “el iluminado” (Usandizaga, 2012, p. 30).
- 5 Una de las razones más recurrentes por las que *El pez de oro* trajo renovado interés sea que, quizá, consolide una especie de proyecto proto-decolonial asumido desde el ánimo totalizante del retablo y destinado a fungir como el crisol de una poética labrada, reescrita y repensada con esmero desde 1927, dueña de un carácter polimorfo y radical en cuanto a la multiplicidad de registros literarios que incluía ligados a una causa identitaria de América y el indio.
- 6 Tal reflexión se postuló en el marco de una masiva conferencia que Churata ofreció en el Cine Puno, el 3 de enero de 1965.

Referencias

- Aguía, N. (2024). Ahayu-Watan: Gamaliel Churata's Ontogenetic Philosophy of Memory. *Chasqui* 53(2), 259-275.
- Badini, R. (2017). Prólogo. En Churata, *Khirkhilas de la sirena*. Edición e introducción de Paola Mancosu. (pp. 11-13). Plural.
- Churata, G. (1971). *Antología y valoración*. Instituto Puneño de Cultura.
- Churata, G. (2013). Epopeya del qe buelbe. En Mamani (Ed.). *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata* (pp. 107-108). Pakarina editores.
- Churata G. (2017). De Gamaliel Churata a José Carlos Mariátegui. Puno, 24 de abril de 1929. En Mamani (Ed.). *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (pp. 350-351). Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2.ª ed.). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Hurtado, A. (2020). Por la palabra se conoce la Dirección del Espíritu: Gamaliel Churata y la vanguardia en *Chirapu* (1928). *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* (21), 59-74. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.679>
- Mancosu, P. (2020). Los muertos no mueren ni se van. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* (21), 85-98. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.693>
- Mancosu, P. (2021). Nación y discurso en *Khirkhilas de la sirena* de Gamaliel Churata. *América Crítica* 5(2), 75-79. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/4870>
- Mamani, M. (Ed.) (2013). *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Pakarina editores.
- Mamani, M. (2015). Ahayu-watan: Una categoría andina para explicar nuestra cultura. *Caracol*, (9), 92-127. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/99355>
- Mamani, M. (Ed.) (2017). *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Fondo de Cultura Económica.
- Usandizaga, H. (2009). *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana. *América sin nombre*, (13-14), 149-159.
- Usandizaga, H. (2012). Introducción. Churata, *El pez de oro. Retablos del Laykakhuy. Edición crítica de Helena Usandizaga*. Cátedra.
- Usandizaga, H. (2020). En los matorrales del ensueño, voy entonando khaswas': el modernismo domesticado de Gamaliel Churata. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* (21), 241-260. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.695>
- Vich, C. (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zevallos, U. (2002). *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- Zevallos, U. (2020). Editorial Titikaka Puno (1926-1930). La producción editorial en el Perú. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* (21), 46-58. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.696>

