

Espacio y animalidad en las vanguardias peruanas: el caso de “Espirales” (1928) de Gamaliel Churata

Space and animality in the Peruvian avant-gardes: the case of “Espirales” (1928) by Gamaliel Churata

Sergio Antonio Luján Sandoval 

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: sergio.lujan@unmsm.edu.pe

Recibido: 30/10/2025. Aceptado: 20/12/2025. Publicado en línea: 31/12/2025

Cómo citar: Luján Sandoval, Sergio Antonio. 2025. «Espacio y animalidad en las vanguardias peruanas: el caso de “Espirales” (1928) de Gamaliel Churata». *América Crítica: Revista de Estudios Culturales Americanos* 9 (2): 169-183. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6844>

Abstract—This work analyzes the text “Espirales” (1928) by Gamaliel Churata, one of the key authors of the avant-gardes gestadas in southern Peru. The hypothesis that we will demonstrate is that the relationship between space and animality, in this text, allows us to notice the existence of a smooth space, which we could call as one characterized by its fluidity and by questioning and destabilizing the striated space, because the latter operates by means of rigid and crystallizing dynamics which are reflected, to cite one example, in capitalism at the beginning of the 20th century. For this, we rely on the proposals of Henri Lefebvre, Gilles Deleuze and Félix Guattari, and those of Luis Alberto Brandão, who reflect on space, as well as on the ideas of Felice Cimatti and Maria Esther Maciel around animality. In this way, Churata, as a divergent actor, and his work, as a symbolic creation permeated by the dissident, lead us to conclude that the Peruvian avant-gardes of the Andean areas model a space where it is possible for different materialities to inhabit—and with—the human. — *Gamaliel Churata, spatiality, animality, literature, avant-garde movements.*

Resumen—Este trabajo analiza el relato “Espirales” (1928) de Gamaliel Churata, uno de los autores clave de las vanguardias gestadas en el sur del Perú. La hipótesis que demostraremos es que la relación entre espacio y animalidad, en dicho texto, permite advertir —valga la redundancia— la existencia de un espacio *liso*, al que podríamos denominar como uno caracterizado por su fluidez, y por cuestionar y desestabilizar al espacio *estriado*, pues este último opera mediante dinámicas rígidas y cristalizadoras que se traducen, por citar un caso, en el capitalismo de inicios del siglo XX. Para ello, nos apoyamos en las propuestas de Henri Lefebvre, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y en las de Luis Alberto Brandão, quienes reflexionan sobre el espacio, así como también en las ideas de Felice Cimatti y Maria Esther Maciel en torno a la animalidad. De tal modo, Churata, en tanto actante divergente, y su obra, en tanto creación simbólica permeada por lo disidente, nos conducen a concluir que las vanguardias peruanas de las zonas andinas modelan un espacio donde es posible que diferentes materialidades habiten en —y con— lo humano. — *Gamaliel Churata, espacialidad, animalidad, literatura, vanguardias.*

INTRODUCCIÓN

Las vanguardias literarias, en el Perú, son fenómenos heterogéneos que merecen explorarse desde nuevas perspectivas. Por ejemplo, muchas veces la crítica suele enfocarse en cuestiones solo formales (empleo de mayúsculas, ausencia de puntuación, versolibrismo u otros) o en base a contenidos reiterados (la modernidad, lo cosmopolita, el indigenismo y demás), pero poco se ha hablado de otros componentes que hacen de las vanguardias un campo altamente crítico respecto del seno donde se forjan¹. En lo que concierne a las producciones artísticas de las zonas andinas, resulta interesante cómo las obras (cuentos y poemas) albergan “personajes” que exceden lo humano para dar cuenta de una cohabitación con diversas corporalidades naturales. Visto así, no es extraño que animales, plantas, piedras, fenómenos atmosféricos, e incluso objetos, desarticulen la primacía de lo humano y de lo orgánico².

A este tipo de escrituras me gustaría llamarlas —ampliando las ideas de Deleuze y Guattari (1997), y de Cesar López (2019a, 2019b)— *literaturas del alisamiento*. En ese sentido, cabría entender a estas últimas como aquellas literaturas que cuestionan modelos (cognitivos, afectivos y políticos) cuya tendencia apunta a la homogeneización y a la pérdida de la ambigüedad. Por el contrario, las *literaturas del alisamiento* apuestan y proponen una horizontalidad y una apertura comunicativa (verbal, olfativa, táctil, gustativa y visual; en suma, de contacto) que enfatiza en lo múltiple. Así, mientras las *literaturas del alisamiento* reconocen e insisten en las diferencias para explorar pautas amplias de comprensión, las demás literaturas —que no se oponen a aquellas sino que solo se

alejan y muchas veces corren en paralelo— desdibujan las diferencias y atomizan lo heterogéneo a fin de restarle poder para ejercer el control.

Ahora bien, resulta necesario subrayar que las *literaturas del alisamiento* están vertebradas por textos en los cuales es posible advertir, cuando menos, tres componentes importantes: *espacios abiertos*, *personajes lábiles* y *lenguajes escriturales difusos*. Los *espacios abiertos* tienen que ver con aquellos lugares donde se suspende un ordenamiento urbano —y no necesariamente la ciudad como escenario— para indagar en otros territorios como los amazónicos, los andinos, los desiertos, lo acuático, lo subterráneo y demás³. Por otro lado, los *personajes* poseen el rasgo de ser ontológicamente *lábiles* en la medida en que deshacen las sujeciones identitarias y, más bien, las tornan líquidas, inquietas e inestables. Por último, el *lenguaje* en que se escribe el texto será tipificado de *sucio*, *irracional* o *hermético* toda vez que la lengua mayor (o hegemónica) es perturbada al punto de generar confusiones, ambigüedades y supuestas contradicciones que no hacen más que erosionar el pensamiento racional y abstracto.

Por ello, sin perder de vista lo anterior, este trabajo quiere dar cuenta de cómo la presencia *animal* en los textos literarios vanguardistas, que para nosotros se ubican en las *literaturas del alisamiento* y que ahora lo veremos en un cuento de Gamaliel Churata, no solo supone un cuestionamiento contra la racionalidad moderna de esa época, sino también una apuesta por fracturar y ensanchar los marcos epistémicos heredados de Occidente. Lo interesante es que el escritor elegido (Churata) habita ciertas zonas andinas ubicadas en Puno y en Bolivia, experiencia que le permite sintonizar con vibraciones naturales desde una óptica diferente a aquella que se genera en las ciudades o en los espacios urbanísticamente diseñados⁴. La ruta planteada para el artículo es la siguiente:

1 Hago referencia, por ejemplo, a los trabajos de Mirko Lauer (1997, 2003) en que el autor no solo aborda aquello que denomina apresuradamente “indigenismo-2”, sino que también discute la presencia de la máquina en la producción vanguardista peruana de los años 20 del siglo pasado. Por otro lado, algunas perspectivas distintas que hacen dialogar los componentes formales y de contenido se encuentran en las siguientes investigaciones: la de Matías Di Benedetto (2018) en cuanto al montaje como procedimiento saboteador del realismo clásico y cuestionador del orden hegemónico; la de Eduardo Lino (2023) sobre el versolibrismo y su correlato de significación, y la de Juan Cuya (2025) acerca de las resonancias del cine en las vanguardias literarias.

2 Pienso en autores como Alejandro Peralta, Mario Chabes, Gamaliel Churata, Emilio Vásquez, Guillermo Mercado, Alberto Cuentas Zavala, Luis de Rodrigo, entre otros. Sumado a ellos, es importante destacar *Antipoemas* de Enrique Bustamante y Ballivián (1927), libro que hace trastabillar la cómoda dicotomía sujeto/objeto para advertir cierta *agencia* —y no una personificación retórica— en los materiales “inertes”. Un ejemplo bastante singular es esta estrofa del poema “El basurero”: “El basurero. / urga [sic] con su pala / todos los desperdicios / donde sobre la muerte / se va renovando la vida” (52).

3 Sobre la cuestión *espacial* y su relación con las *literaturas del alisamiento*, es necesario puntualizar que los lugares de enunciación de Churata (Puno y Bolivia) resultan claves frente a un orden imperante (Lima). Asimismo, la dinámica del *espacio* compete a lo geográfico y a cómo está representado en los textos literarios, de ahí la pertinencia de incluir al *lenguaje* y a los *personajes*. En efecto, Churata, desde las zonas andinas —o, si se quiere, desde lugares medianamente *lisos*—, remece la capital peruana —*espacio estriado*— al tiempo que erosiona el español y aquel molde *indigenista* de ese momento. Por motivos de extensión, estas ideas serán desarrolladas en un trabajo de mayor aliento.

4 Aquí no se pretende caer en determinismos, sino subrayar la relación que se establece y que se crea con el *espacio* habitado. Por ejemplo, Cesar López (2019b), al analizar el *Boletín Titikaka*, sostiene que la espacialidad remite “a la necesidad de recuperar un aspecto material de la vida contra una episteme abstracta” (párr. 16), situación

primero expondremos las nociones de *espacio* (liso y estriado) y de *animalidad*, y luego realizaremos el análisis del texto seleccionado: “Espirales”.

PARÉNTESIS TEÓRICO: ESPACIO Y ANIMALIDAD

En este apartado, que no pretende ser exhaustivo, se explican dos nociones claves. Para lo concerniente al espacio, nos basaremos en las propuestas de Henri Lefebvre, Gilles Deleuze y Félix Guattari, y también en las de Luis Alberto Brandão; y para lo que compete a la animalidad, serán de ayuda las ideas de Maria Esther Maciel y Felice Cimatti.

Espacio

Cuando hablamos de espacio en un texto literario, muchas veces se lo aborda como una especie de telón de fondo o como el escenario donde los personajes (sean estos humanos o no) desarrollan sus acciones; en ese orden, el espacio ha sido ampliamente entendido bajo las coordenadas de una región o de varios lugares físicos en que ocurre la historia. Por ejemplo, se podrían mencionar espacios andinos, acuáticos, desérticos, amazónicos, o también espacios reales, fantásticos, maravillosos y demás. Todas estas palabras que acompañan al vocablo “espacio” son adjetivos sobre los cuales recae la atención del grueso de las investigaciones; dicho de otra manera, el término “espacio” solo es asumido como tal, pero no se lo problematiza ni tampoco se presta atención al espesor semántico o ideológico que adquiere en un relato, un poema u otro texto. Bajo dicha lógica, el espacio se comporta como mero depósito.

No obstante, partiendo de lo esbozado por Henri Lefebvre (2013), insistimos en que el espacio se produce y que cabría hablar de relaciones multidireccionales que se tejen en él, de ahí que resulte pertinente reconocer que, así como los agentes afectan el espacio que habitan, este último también los afecta en cierto grado. Por ende, la intención del presente apartado sobre la cuestión espacial es tomar dos ideas puntuales —la representación del espacio o *espacio concebido* (Lefebvre, 2013) y lo concerniente a los *espacios liso y estriado* (Deleuze & Guattari, 1997)—; sumado a ello, nos serán de ayuda algunos desarrollos y ampliaciones teóricas realizadas

que se explora en “Espirales” de forma particular. Y también Aldo Medinaceli (2022), por su lado, asevera que el propio Churata, a raíz de su vivencia en regiones andinas, “comenzó a construir una epistemología donde los pensamientos, las emociones y la existencia espiritual influyen en la realidad material y palpable” (114). En ambos críticos, el espacio es una corporalidad.

por el crítico brasileño Luis Alberto Brandão (2013). El objetivo, desde luego, es entablar un diálogo con el relato “Espirales” de Gamaliel Churata y ver cómo el espacio posee un papel importante.

En principio, Lefebvre (2013) procura quebrar los binarismos conceptuales y postula una comprensión triádica del espacio a partir de las siguientes nociones: *espacio percibido* (práctica del espacio), *espacio concebido* (representaciones del espacio) y *espacio vivido* (espacios de la representación)⁵. Aun cuando exista dicha división, el autor subraya que el espacio “es a la vez concebido, percibido y vivido” (388); ello implica una lectura no escindida y sí, más bien, una que apuesta por las articulaciones de lo heterogéneo. De los conceptos planteados solo nos interesa el segundo; en efecto, el *espacio concebido* es aquel que se encuentra en manos de ingenieros, de arquitectos, de urbanistas u otros, y tiene como fin una representación de la ciudad, la cual es traducida en planos o en mapas. Sin embargo, también es posible advertir —y ya no desde la óptica urbanística— de qué modo está representado el espacio en un texto literario⁶.

Entonces, en el cuento “Espirales”, al hablar del espacio representado es necesario comprenderlo en tanto escenario modelado (o intervenido) por una instancia cuya capacidad es producir una región simbólica vía el lenguaje. Me explico. Así como un ingeniero puede traducir a la ciudad en un plano ordenado, fijo y cuadriculado, un escritor también es capaz de aprehender dicho espacio vital y trasladarlo —críticamente o no— en un texto literario mediante una serie de construcciones verbales con un componente simbólico y estético. Además, si quisiéramos indagar de qué manera los personajes se relacionan con el espacio, allí cobra relevancia el denominado *espacio vivido*, pues este enfatiza en los vínculos afectivos de los habitantes respecto de los escenarios en la medida en que se trata de un espacio “esencialmente cualitativo,

5 Tomemos de ejemplo a una persona que está en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y desea llegar a la plaza San Martín. El *espacio percibido* es aquella la relación —si se quiere objetiva, pragmática— que se entabla con el espacio, y comprende las posibles rutas, caminos o vías que podrían facilitar la llegada de un punto a otro. Por su lado, el *espacio concebido* concierne a la forma abstracta o a cómo es pensado el espacio, lo cual tiene que ver con diagramas, mapas o planos ya sea de la universidad o de la plaza mencionada. Finalmente, el *espacio vivido* implica a los habitantes (la persona que se dirige de San Marcos hacia la plaza San Martín), dado que estos desarrollan un vínculo afectivo y sensorial con los lugares; así, la plaza deja de ser un mero recinto arquitectónico y se comporta como un espacio simbólico de luchas colectivas y de resistencias contra los poderes hegemónicos (Estado, Familia, etc.).

6 El propio Lefebvre (2013), al situarse en la Edad Media, toma a la *La divina comedia* de Dante Alighieri para ilustrar cómo estaba distribuido el espacio, a saber: infierno, purgatorio y paraíso.

fluido y dinámico” (Lefebvre 2013: 100), a diferencia del espacio concebido, que tiende hacia la rigidez.

Teniendo en cuenta lo anterior, Deleuze y Guattari (1997), en su libro *Mil mesetas*, explican qué entienden por los *espacios liso y estriado*, pero lo curioso es que no mencionan a Lefebvre en dicha sección correspondiente a la cuestión del territorio, pese a que este último ya había publicado una de sus obras capitales: *La producción del espacio* (1974). Así y todo, Deleuze y Guattari desarrollan ideas interesantes con respecto a la espacialidad en distintos ámbitos a la par que se apoyan en ejemplos provenientes del tejido, de la matemática o del arte. Lo importante, primero, es detenernos en el aspecto físico o material del espacio; para ambos filósofos, la ciudad (léase la lógica urbana) es un *espacio estriado* por excelencia a razón de que estratifica y parametriza, mientras que el mar o el desierto, en cambio, serían casos paradigmáticos de *espacios lisos*, aunque ello no implica que agentes (ya sean internos o externos) puedan estriarlos.

Ahora bien, al haber un espacio como entidad física, también cabe subrayar las dinámicas desarrolladas en cada uno. En ese sentido, cuando hablamos de un *espacio estriado*, hay que pensar en una región dividida, jerarquizada, ordenada, vale decir, un espacio donde los cuerpos que la habitan saben —o se les ha impuesto— qué deben y qué no deben hacer, o por dónde deben o no andar. Por el contrario, cuando nos referimos a un *espacio liso*, este nos remite a un escenario en que las barreras se tornan totalmente inestables y los compartimentos se “licúan”, esto es, se trata de un espacio donde los encuentros acontecen despojados de una lógica apriorística y teleológica. Si el primer espacio tiende a la disyunción y procura cierta homogeneidad o, cuando menos, una apócrifa heterogeneidad, el *espacio liso*, por su lado, está permeado por conjunciones, superposiciones y alianzas, y se halla contaminado por lo heterogéneo.

Es más, mientras el *espacio estriado* se delimita por vectores que apuntan al sedentarismo, el *espacio liso* está siempre deviniendo, de ahí que su naturaleza sintonice con lo nómade y lo moviente. Sin embargo, y acá hacemos un eco de Lefebvre (2013), no es que lo estriado y lo liso existan de forma separada; antes bien, ambos se encuentran en una dinámica harto fluida o, si vale la figura, una suerte de procesos que están haciéndose y deshaciéndose, produciéndose y “destruyéndose”. Para poner un ejemplo relacionado con las vanguardias, vale recordar que el propio Estado —a manos de Augusto B. Leguía— tiene, por lo menos, dos momentos: uno de corte “reivindicativo” en que la mesocracia de diversas regiones tiene una participación destacada en favor de

las colectividades andinas; y otro de corte represivo y dictatorial en contra de estos mismos intelectuales, actitud que se tradujo en deportaciones, censuras (la revista *Amauta*, por ejemplo) y silenciamientos⁷.

Todo ello, sin duda, nos permite observar cómo el propio Estado, en calidad de agente, posee la capacidad de producir tanto un *espacio liso* (relaciones supuestamente horizontales, participación regional, inclusión de los sujetos indígenas, entre otros aspectos) como también un *espacio estriado* (divisionismos, atropellos contra los derechos humanos, instauración de jerarquías y demás). En efecto, dicha situación tiene su correlato en el campo literario; recordemos dos eventos. El primero es que en 1922 se coronó a José Santos Chocano, escritor cuya producción —de corte modernista— resultaba funcional a las disposiciones estatales, pese a la irrupción vanguardista; el segundo es que en 1924 sale el primer número de *Flechas*, revista dirigida por Magda Portal y Federico Bolaños, cuyo contenido resultaba bastante conservador para el momento. Con estos ejemplos queremos indicar que, así como el arte tiende a cuestionar y a alisar ciertos espacios, también puede servir para estriarlos y reforzar estructuras rígidas.

Por último, insistimos en que lo liso y lo estriado no están escindidos, y sí involucrados en procesos concomitantes, pues no existe un alisamiento sin estriamiento, y viceversa. Visto así, e ingresando en el terreno literario, Luis Alberto Brandão (2013) nos dice lo siguiente: “El espacio literario se define, en efecto, como la aproximación de sistemas espaciales incompatibles, mutuamente inconsistentes” (5; nuestra traducción). En otros términos, el espacio literario acepta lo heterogéneo y lo que el racionalismo procura evitar, por lo que no es imposible que espacios diferentes interactúen y se superpongan. Asimismo, a este espacio vale agregar la cohabitación de personajes y de lenguajes que, en un sistema de coordenadas bien delimitadas, no deberían estar en un mismo escenario, a no ser que se hallen distribuidos y separados los unos de los otros. Diferente es el caso de la producción literaria —sobre todo aquella de las vanguardias andinas—, dado que dichos componentes están fructíferamente enrevesados.

7 Para Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, en este primer momento del gobierno que comprende los años 1919-1922, “la ‘Patria Nueva’ leguista parece enfrentarse al gamonalismo” (Burga y Flores Galindo 1981: 119), razón por la cual reconocen que se trata “[d]el Leguía de la «fase democrática»” (120). Luego de ello, hay un viraje claro que tiende al estriamiento y a una violencia sistemática.

Animalidad

Para desarrollar este breve apartado, es pertinente tener en cuenta tres nociones: *el animal*, *lo animal* y *la animalidad*. Al hablar del animal, nos referimos a una materialidad o a un cuerpo que puede ser fisiológicamente próximo a nosotros (dos ojos, una nariz, cuatro extremidades, un órgano reproductor, etc.), pero también diferente (desarrollar alas, carecer de brazos, poseer más de un estómago o un olfato privilegiado, entre otras capacidades). A su vez, *el animal* no solo es con quien nos relacionamos de manera cotidiana y afectiva —pensemos en un perro, un gato, un conejo o un cuy—, sino que también es dicho ser de quien lamentablemente disponemos —pese a que nos cueste aceptarlo— en diversas figuras y escenarios: los matamos, los comemos, los maltratamos, experimentamos con ellos y un sinnúmero de acciones que giran en torno siempre al beneficio del ser humano.

En segundo lugar, *lo animal* alude a cómo las distintas disciplinas han reparado en la presencia concreta de dicho ser vivo (*el animal*, concepto esbozado en el párrafo precedente); así, *lo animal* refiere a la manera en que ha sido pensada por la filosofía dicha materialidad, o a cómo es representada o distorsionada en las obras de arte e incluso de qué modo la literatura se deja permear por presencias que exceden lo humano (insectos, mamíferos, aves, etc.). Sin embargo, cabe precisar que este intento de comprender el animal, que sirve para luego aterrizarlo conceptualmente en un libro, en un lienzo, en una escultura o en cualquier otro soporte, nunca es completo. Dicho de otro modo, en la filosofía, en el arte o en la literatura, *lo animal* solo es una aproximación, una ampliación y una propuesta que invita a la discusión. Esto no desmerece los estudios al respecto, dado que, en realidad, ayudan a colocar los límites para no desviar el análisis⁸.

En tercer lugar, la *animalidad*, en el presente trabajo, no guarda ningún vínculo con el bestiario ni tampoco con cuestiones de índole metafórica⁹. Por el contrario, la entendemos como aquella fuerza incontenible y escurridiza que desborda todo intento de sujeción o de control. Desde tal perspectiva, la animalidad, comprendida en tanto noción ampliada, no solo podría encontrarse en

un animal, sino en cualquier corporalidad que rompa aquello que procura restringir sus vibraciones por más imperceptibles que estas sean. Así, hay animalidad en un jaguar, en un helecho y en una piedra, por lo que la prédica de la “pobreza de mundo animal” (Heidegger 2007) quedaría desplazada y descartada. Entonces, ¿sería cierto que un río es quien desborda su cauce? ¿Acaso solo es la acción del flujo del agua? ¿O es un agenciamiento (agua-aire-tierra-entidades acuáticas-piedras) lo que permite tal evento? En suma, la animalidad es una potencia que se derrama y que se filtra por el cuerpo que intenta contenerla.

Vista así, la animalidad es un flujo que el ser humano —o cierto tipo de ser humano— tiende a ocultar e inclusive a desterrar de su propia condición. De ahí que los divisionismos ágiles entre hombre/animal, humanidad/animalidad, cultura/naturaleza, razón/instinto, alma/carne, y otros, resulten inoperantes cuando dialogamos con perspectivas divergentes. Y no solo el ser humano es quien pretende controlar y bloquear esta fuerza vital, sino también el Estado, la Familia y demás estructuras sólidas que conforman una sociedad. En todo caso, si *el animal* y *lo animal* podrían concebirse como “la vida capturada por el lenguaje” (Cimatti 2018: 29), pero sin olvidar las interesantes reflexiones y discusiones que suscitan, sostenemos que la *animalidad*, pese a ser un significativo, cabe comprenderla en función de velocidades, immediateces, contactos, roces, encuentros, turbaciones, fricciones, pues al fin y al cabo esto se asemeja un poco a lo que conocemos ampliamente como vida¹⁰.

Nos gustaría señalar que también es posible encontrar dichas nociones en un texto literario: *el animal*, *lo animal* y la *animalidad*. La primera de ellas aparece explícitamente ya sea separada de lo humano o conviviendo con él en una diversidad de espacios. La segunda noción tiene que ver con las reflexiones planteadas, por ejemplo, desde una perspectiva no antropocéntrica (discurso articulado por un animal o por un ser humano, y siempre bajo un código ficcional). La tercera, por su lado, presenta un sustrato elástico no solo al estar afincada a los mundos animales, ya que contempla otras materialidades. Para dialogar con las vanguardias, recordemos el caso de *El pez de oro* (1957) de Churata. En este texto, resulta ilustrativo “Thumos”, retablo en que los personajes son

8 Para una concepción que delimita las diferencias entre *el animal* y *lo animal*, véase el interesante artículo de Cesar López (2018).

9 Según Maria Esther Maciel, el bestiario se limita a la “esfera del catálogo” (Maciel 2016: 15); y, desde nuestra concepción, el animal-metáfora es aquel cuya identidad se regodea en una cuestión meramente valorativa y moral en función del ser humano. En ambos casos —bestiario y metáfora—, el animal es un cuerpo fijo e inmovilizado a causa del significante que lo envuelve.

10 En la misma línea que desarrolla Maria Esther Maciel, refrendamos que “si la literatura no tiene que dar [...] respuestas a las cuestiones del mundo, ella puede [...] provocar nuevas indagaciones y mostrarnos que no existen respuestas definitivas para lo que está en constante movimiento” (Maciel 2023: 26; nuestra traducción). La literatura, muchas veces, es un ejercicio de ampliación cognitiva, afectiva y política.

unos perros (*el animal*) que discuten sobre la raíz bestial-animal del hombre (*lo animal*); además, en ciertos pasajes del libro, el narrador evidencia una “identidad” líquida e inquieta que le permite hacer-cuerpo con diferentes materialidades —animales o plantas— (la *animalidad*), lo que se potencia por la condición acuática del espacio¹¹.

Por último, hace un momento hablábamos del desborde, aspecto que, en lo literario, puede advertirse en tres elementos ya referidos: el lenguaje (se fractura la linealidad y se suspende la claridad comunicativa), los espacios (se rompen los límites instaurados y se tiende al alisamiento, a la horizontalidad) y las corporalidades (se hurga más allá de la ontología humana: animales, vegetales, minerales, objetos, fenómenos atmosféricos, etc.). Acerca de lo primero, algunas investigaciones dirán de forma peyorativa que la obra presenta un lenguaje sucio o hermético, o utilizarán el comodín de lo experimental (sin que por ello no lo sea); de lo segundo aseverarán que hay incoherencias o simplemente que se trata de un texto fantástico o mágico; y de lo tercero sostendrán, con una jerga y una agenda particulares, que nos encontramos frente a un texto ecocrítico, actitud que le impone al objeto de estudio una urgencia eurocentrada¹².

“ESPIRALES”: UN ALISAMIENTO CÓSMICO

El relato que deseamos explorar es “Espirales”, publicado en la revista limeña *La Sierra* en 1928 bajo la firma de Gamaliel Churata. Este texto es particular, pues se trata de una versión primigenia de lo que se narra en el retablo “Pachamama” de *El pez de oro*, libro que aparece casi

30 años después. Sin duda, esto corrobora de manera palpable que la génesis del único texto publicado en vida por Churata se gestó en los fogones de las vanguardias artísticas peruanas, vale decir, en el arco de los años 20 y 30 del siglo pasado¹³. Dicho esto, “Espirales” expone una conversación en la que participan el sol, una madre y su hijo, e intermitentemente un narrador omnisciente que nos informa sobre ciertos aspectos de la historia. El argumento es sintético, pero no por ello sencillo: una madre que desea transmitir a su hijo la potencia cósmica y creadora de la vida a través de la práctica del hilado.

En cuanto a “Espirales”, la crítica se ha detenido en el relato sin profundizar en él. Hasta el momento, sostenemos que la estudiosa norteamericana Vicky Unruh (1984) fue la primera en tomar en cuenta el texto de Churata al referir que se trata de “un fluir de la conciencia que permite el diálogo entre la Pachamama, madre-tierra en la mitología andina, y su hijo no nacido, ambos situados en un ambiente cósmico” (Unruh 1984: 285; nuestra traducción). Y más recientemente encontramos al investigador Mauro Mamani, quien sostiene que dicho texto, aparte de comportarse como una “pedagogía de la vida en que cada persona hila la suya”, también evidencia “el nacimiento, [pero] no nacido de una madre sino de uno mismo [...], es decir, uno mismo se nace” (Mamani 2024: 36). Quizá el vacío de la crítica se deba a que el texto, pese a haber sido publicado en una revista literaria de la década del 20 del siglo pasado, no fue reunido sino hasta el año 2022 en el volumen *Cuentos (1923-1933)*, editado por el investigador Wilmer Skepsis¹⁴.

11 La crítica Mabel Moraña, en referencia a *El pez de oro*, dice lo siguiente sobre su naturaleza acuática: “la escritura líquida del texto churatiano [...], su textura anega la página, encharca los saberes existentes, inunda los espacios de racionalidad y las certezas de la modernidad” (Moraña 2015: 153).

12 Estas afirmaciones las encontramos en los trabajos iniciales y en los últimos estudios sobre la producción churatiana. Un ejemplo del segundo grupo lo ilustra Pedro Favaron, quien dice que “para Churata toda cultura es ecopoética” o que se “estaría proponiendo [...] una episteme de la inocencia y de la inmersión vital”, o también acerca del “antiespecismo de Churata” (Favaron 2024: 371-372); situaciones que el autor quizá cuestionaría o al menos pondría en entredicho. Una posición distinta es la de Meritxell Hernando, quien asevera que Churata, en el relato “El kamili”, no hace sino señalar “la interrelación que para la cultura andina existe entre todos los elementos del cosmos, desde posiciones que actualmente nos remiten a la ecología” (Hernando 2012: 26). Vale decir, mientras que Favaron procura corroborar sus planteamientos a partir de la obra de Churata en vez de dejar que el libro “hable”, Hernando parte de las propias ideas esbozadas en los textos para dialogar con la actualidad. Es innegable que Churata muestra un acercamiento particular respecto del componente natural, pero no por ello debemos rotularla como “animalista” o “ecopoética”, y mucho menos sin antes evaluar los cimientos y los contextos en que nacen dichos conceptos.

13 Si bien el autor coloca un rango de fechas en que fue escrito *El pez de oro* —entre 1927 y 1957—, resulta pertinente revisar a manera de contraste el retablo “Pachamama” con el relato “Espirales”, ya que hay similitudes y continuidades en la historia de ambos textos y en cuestiones concernientes a la redacción. Al respecto, sugiero consultar dos trabajos de Matías Di Benedetto (2019, 2020). En el primero, el autor explora cómo *El pez de oro* puede leerse en clave de retornos (o permanencias) que “retroactivamente [actualizan] una serie de acontecimientos rupturistas” (Di Benedetto 2019: 60), de ahí que los relatos y su único libro publicado en vida sean continuidades en vez de quiebres tajantes; en el segundo trabajo, el crítico analiza el relato “El kamili”, también de Churata, y evalúa cómo este supone un germen del retablo “Mama kuka”.

14 Desde luego, vale aclarar que no hemos considerado el acercamiento a la obra de Churata a partir de su faceta de escritor-periodista (Gonzales 1996) o desde su proyecto estético-ideológico (Mamani 2012), o incluso a partir de la estructura rizomática y el monismo andino (Bosshard 2014). Tampoco hemos tomado en cuenta, al detalle, de las más recientes investigaciones a cargo de Matías Di Benedetto, Paola Mancosu, Lucila Fleming, Aldo Medinaceli o Cesar López, quienes han explorado distintas aristas de la narrativa churatiana. El motivo de su no inclusión en el recuento crítico es porque la mayoría se concentra en *El pez de oro*; sin embargo, sí destacamos el aporte de Di Benedetto (2018) en cuanto a la advertencia del montaje en

Sin perder de vista las nociones expuestas en el paréntesis teórico, pretendemos demostrar que “Espirales” opera en un *espacio liso* (léase diferencial [Lefebvre 1976]), gracias al cual es posible destacar la presencia de cuerpos humanos que sintonizan fluidamente con otras materialidades cósmicas (entre ellas, la animal). En efecto, el relato propone tres momentos que analizaremos de forma sintética: el primero corresponde a la interacción sol-madre-hijo, pues este último desea recibir el calor del astro sobre su cuerpo; el segundo tiene que ver con un viaje abierto y sensorial efectuado por el hijo; y el tercer momento es el regreso desde ese viaje hacia el patio en que la madre conversa nuevamente con su hijo. Además, reconocemos que existe una suspensión del *espacio estriado* en los tres momentos, aunque solo es en el segundo (el viaje propiamente dicho) cuando ello se intensifica para sintonizar con cuestiones que exceden los límites instaurados por el ser humano.

En el primer momento del relato, por ejemplo, sostenemos que opera una gradiente de *suspensión verbal*, entendida esta última como el hecho de colocar entre paréntesis el intercambio lingüístico en favor de una amplitud dialógica en la que participen tanto las capacidades sensoriales restantes (hápticas, olfativas, gustativas o auditivas) como los distintos cuerpos que pueblan y con quienes compartimos el mundo. Por ello, no es extraño que primero haya un reclamo del hijo (del muchacho o *llokalla*) contra el sol, ya que el astro no está cumpliendo su deseo: brindarle calor. El decir que no es extraño estriba en que este personaje humano se dirige hacia una entidad cósmica con la intención de notificarle un hecho concreto valiéndose de palabras, y el propio sol le responde también con palabras: “BIEN; ESPERA. CUANDO SE ME INTERPONEN LAS NUBES COMPRENDERAS QUE ME ES IMPOSIBLE SATISFACER ESE DESEO” (Churata 1928: 56)¹⁵.

Esta interacción supone una horizontalidad habida cuenta de que el espacio se halla despojado de una parametrización u ordenamiento ontológico dualístico: naturaleza por un lado y cultura por el otro. En ese sentido, dicha apertura comunicativa, en un espacio estriado, podría considerarse mera triquiñuela o una simple cuestión mágica o fantástica; no obstante, lo que se despliega, más

bien, es la propuesta de un espacio liso donde la comunicación entre el ser humano y el sol resulta factible, y porque la diferencia entre ambos —que las hay— radicaría en sus potencias antes que en sus esencias. Sin duda, el texto de Churata está irrigado de un sustrato andino de percibir el mundo, de ahí que a decir de Miguel Ángel Huamán (1994), la “[c]ondición inicial de dicha opción [la de asumir una mirada andina de la humanidad] es considerar la unidad ontológica de la naturaleza, la no oposición con los criterios humanos” (125).

Esta afirmación es clave en la medida en que Huamán insta a concebir las relaciones como continuidades antes que como dicotomías, porque a fin de cuentas estamos *en* la naturaleza y no fuera de ella. Para continuar con la gradiente de la suspensión verbal, advertimos que, tras esta comunicación entre el muchacho y el sol, vale subrayar la capacidad cósmica de la madre para interactuar con las nubes; el narrador nos dirá: “La vieja soplabla, resoplabla. Las nubes huían atropelladas por no mostrarse rehacias [*sic*] al vigilante amor de la Hembra” (Churata 1928: 56). El hecho de que las nubes se desplacen con el soplo de la madre es sintomático; ella no necesita de palabras para comunicarle su deseo al mundo, debido a que es un cuerpo agenciado y conectado con la naturaleza, y esto se nos lo hace saber líneas antes: “la autoridad de su madre sobre fenómenos (o caras) del Universo” (56).

En realidad, la madre actúa mediada por el deseo del hijo, que es el dispersar las nubes para que los rayos del sol lo calienten. Llegado a este punto, indicamos que ambos personajes poseen una relación particular con la naturaleza: por un lado, el hijo reconoce que la lavaza, producto de la fricción entre la ropa, el jabón y el agua, se traduce en las nubes que obstaculizan al sol; por otro lado, la madre tiene la facultad de tomar las nubes y echarlas a una parte del zodiaco (específicamente a las cabrillas, que aludirían a Capricornio), y también de sacarse los globos oculares y lanzarlos hacia las coordenadas de una constelación. Entonces, en lugar de decir que por estos elementos existe un espacio liso en el relato, sostenemos que es gracias a la presencia de un espacio que no tiene que ver con lo estriado, y sí con una región altamente simetrizada, ampliada y desjerarquizada, que madre e hijo llegan a sintonizar con un plano cósmico de forma horizontal, pero no por ello liberado de tensiones.

En “Espirales”, esta relación cósmica es llevada a otro nivel de complejidad, ya que los personajes humanos procuran interrumpir por completo lo verbal para ampliar sus percepciones, de ahí que madre e hijo hurguen otros mecanismos de intercambio expresivo: “Luego acordaron (acuerdo interior, consentimiento intraepidérmico)

los relatos de Churata como una estrategia de ruptura, y también la exploración del componente animal, en *El pez de oro*, que realiza López (2018, 2019a) desde la antropología posestructural (al igual que Meritxell Hernando o Elizabeth Monasterios).

15 Las palabras escritas en mayúsculas carecen de tilde por una cuestión tipográfica, ya que las minúsculas sí cuentan con ella. En todo caso, hemos optado por no colocar la indicación “[*sic*]", pero solo en el caso de las tildes, para evitar que la lectura se interrumpa.

no hacer uso de palabras para comunicarse” (56). En efecto, aquí opera el grado máximo de la suspensión verbal correspondiente a la primera parte del relato; y para reforzar esta idea, resulta necesario precisar que el narrador reconoce dos tipos de entidades: una es el “pequeño dios presumido” (56), quien tiende a echar palabras al vuelo o a hablar por hablar; y la otra emerge de la *hallpakamasca* (o tierra animada) y está permeada por un “sistema de comunicaciones radiosas” (56–57). Bajo dicha lógica, si el dios pequeño y presumido alude al ser humano, la segunda entidad, terráquea y profunda, se actualiza en el “Hombre terminado” (57).

Ahora bien, el hecho de interrumpir el lenguaje verbal cuestiona aspectos relacionados con la supuesta primacía del “hombre” sobre el “animal” y nos permite explorar distintos canales perceptivos para sentir con mayor profundidad el mundo, y sin el afán de buscar idealismos o esencialismos. Se trata de participar de aquella esfera porosa que llamamos “naturaleza” y de la que a menudo solemos distanciarnos para construir nuestra mentada e higiénica humanidad. En ese orden, el narrador notifica que “Madre e hijo acordaron callarse en un convenio jurídico para sentir más hondo la posesión del misterio circunvalante” (57; énfasis nuestro). Aunque parezca obvio, si en verdad no nos fiáramos únicamente de lo verbal para acceder al mundo, nuestra percepción tomaría una postura mucho más dialógica, pero considerando que el diálogo no solo ocurre por medio de los canales verbales, sino también gracias a olores, líquidos, colores, texturas y demás.

Así las cosas, no perdamos de vista que esta primera parte de “Espirales” instaura una suspensión verbal, la cual es comprendida como una suerte de desterritorialización que deforma el lenguaje; vale decir, lo complejiza al punto de desactivar —y no de anular completamente— una comunicación lineal, pues lo que esboza es una activación de lenguajes otros o de participaciones que excedan a la humana. A decir de Brandão (2013), el lenguaje es una disposición ordenada o estriada (léase cuadrículada y regida por normas); por ello, urge subrayar las operaciones alisadoras que parten del propio lenguaje y que podrían tomar cuerpo en las *literaturas del alisamiento*. Dicho esto, lo que sucede en el relato, tras la pausa en torno a lo verbal, se vincula con una *suspensión del espacio estriado*. Líneas arriba afirmamos que el texto estaba permeado por un espacio liso (interacciones madre-comos e hijo-sol); no obstante, en esta segunda sección, tal condición espacial se tornará más intensa.

En efecto, la segunda parte de “Espirales” está relacio-

nada con el viaje del hijo (*llokalla* o muchacho), pero no es un viaje literal que implique un deslizamiento y, por tanto, un cambio de la posición geográfica del cuerpo; por el contrario, se trata de un viaje realizado por medio de turbaciones que posibilitan desacomodos sensoriales y espaciales. Recordemos que la madre tiene un amplio poder sobre el cosmos y que el hijo posee la capacidad de entablar relaciones dialógicas con el sol. En suma, no solo asistimos a la presencia de un espacio liso donde las jerarquías se disuelven para dar paso a relaciones y a alianzas impensadas, sino que también cabe advertir que los límites (o contornos) se desdibujan para mostrar escenarios plenamente abiertos. Entonces, ¿cómo se alisa el espacio en el texto churatio? Sostenemos que esto se realiza gracias a un viaje interno o *in situ* efectuado por el muchacho.

Dicho viaje —e insistimos en ello— es llevado a cabo bajo determinadas intensidades, porque la interacción del personaje con el cosmos no está mediada por el lenguaje; es decir, el hecho de poner en reposo el componente verbal le permite acceder al mundo a través de distintas percepciones y, sobre todo, a explorar las potencias del cuerpo entero. Pero recordemos que esta experiencia no sucede por un desplazamiento geográfico: “TRES LEGUAS HICE AYER EN EL PASEO MATINAL. Y AHORA, EN ESTE MOMENTO INSTANTE, ACABO DE CUBRIR UN NUMERO QUE SE CUENTA POR MILLONES. VIAJE ESTUPENDO” (Churata 1928: 57). Al respecto, vale distinguir la presencia de un viaje cotidiano y mensurable que el personaje realizó un día antes, y también la de un segundo viaje que es calificado de “estupendo” y que excede a las dimensiones del primero.

Pero, ¿cómo hacer efectivo un viaje de tal naturaleza? Aquí, sin duda, advertimos una dinámica que propone habitar en liso una región —digamos estriada, por poner un caso—, lo cual conlleva a estar en el espacio y a ser en y con el espacio, o también a asumir el reto de afectarlo y de dejarse afectar. Asimismo, se trata de un viaje cuyos rasgos centrales son la indefinición y la incommensurabilidad, imposibles de registrar con nitidez y exactitud. Por ejemplo, el *llokalla* dice: “ADEMAS LA SENSACIÓN SE PERFECTIBILIZA A MEDIDA QUE SE ABANDONA LA TIERRA. SE SUBE O SE DESCIENDE. ESO ES ALGO QUE NO PUEDE SABERSE” (57). De este fragmento, queremos hacer hincapié en la cuestión de intentar “salir” de la tierra (o despegarse de ella), pues es una acción del hijo que luego la madre procura reconducir al hablar del hilado. Sin embargo, dicha indiscernibilidad (no se sabe si es arriba o abajo) sintoniza con un cuerpo afectado perceptivamente.

Por su lado, la madre participa con un amplio parlamento acerca del hilar que, en el relato, se relaciona de modo directo con el cosmos, con la naturaleza y con la propia vida (sobre todo en su filón germinativo). A fin de cuentas, todos somos y estamos hechos por un sinfín de tramas y de tejidos heterogéneos, y apelar al hilado no es sino actualizar una práctica concreta y material que pone de manifiesto la enrevesada urdimbre cósmica. Si bien el muchacho dice no saber si sube o si baja de la tierra (entiéndase desanclarse de ella), el hilado, por el contrario, dialoga con el hecho de vincularse con y de permanecer en la tierra para engendrar, crear y continuar. De ahí que el discurso materno desarrolle el siguiente argumento:

PARA RESISTIR LA VIDA AHILA LA TUYA.
ES UN HILO BRONCO QUE SE UNE A OTRO
BRONCO HILITO PARA ORIGINAR UN HILO
MAS HILO. LUEGO ESE HILITO MAS HILO
SE UNIRA A OTRO HILO TAN HILO Y POR
FIN HABRA NACIDO EL “TUYO” [...]. AHILA
TU VIDA, HIJO, Y RESISTIRA (57).

En la cita, términos como “resistir”, “une”, “originar” o “nacido” aluden a la idea de mantenerse en un espacio-tiempo. Por ende, cuando la madre se detiene en el hilado mientras elabora una suerte de analogía con la vida, ello nos conduce a reparar en un espacio desjerarquizado cuyos parámetros estallan para apostar por uno de corte (multi)relacional, ya que el ser humano necesita del mundo, esto es, de distintas materialidades (sean vegetales, animales, atmosféricas) para existir. El mundo-tejido propuesto en el relato —en absoluto entendido como mero artefacto retórico— refuerza una conexión con el cosmos o, si se quiere, la idea de hacer tejidos con el mundo y sus habitantes. A nivel espacial, por su parte, las estrías de la ciudad pueden ser suspendidas de dos modos: habitándola en liso o produciendo en un espacio que toma una distancia gradual de lo urbano (ejemplo de ello serían los desiertos, los Andes, la Amazonía, lo acuático, lo subterráneo y demás).

A su vez, subrayemos que el tiempo se escurre y que el espacio se disuelve habida cuenta de que el viaje implica una exploración profunda y elástica por parte del personaje, quien asevera: “YO PASEO MI CURIOSIDAD EN LAS MEDIDAS MAXIMAS SIN CONCEPTO DE LIMITACION” (: 57). En otras palabras, hurgar lo ilimitado sin mediación lingüística le faculta a este *llokalla* a que desarrolle lo que podría llamarse una suerte de estética conjuntiva o, mejor, una conjunción sensorial. Además, vale traer a colación un momento del viaje en que el muchacho habita en liso el espacio toda vez que

lo experimenta desde otras coordenadas perceptivas, y aquí vale prestar atención a que este personaje procura coincidir con las fibras del mundo al desactivar el lenguaje verbal (obsérvese cómo el “concepto” de límite —e incluso la propia noción de “concepto”— es puesto en entredicho).

El habitar en liso el espacio le genera al personaje un efecto de no pertenencia y de extrañeza que son referidos por el narrador, porque este último es quien puede hablar de forma “clara” y con un lenguaje “normativamente correcto”¹⁶. Es más, si prestamos atención a los espacios por los cuales transita el *llokalla*, repararemos en una especie de distinción que dialoga bastante bien con lo liso y lo estriado. Veamos:

Le he visto —todavía en la tierra— estudiar los ángulos del viento en el *arenal ilímite* junto a la obra sabia de los médanos. Le he visto en *las ciudades* perplejo insumirse en el espíritu urbano, sin que nunca hubiera comprendido qué era eso, para qué se hizo y hasta cuándo no se deshacía (58, énfasis nuestro).

Aquí se grafican dos espacios singulares: el arenal y la ciudad. En el relato, el primero de ellos está asociado con lo no mensurable, con lo extenso y con la propia sabiduría encarnada en el régimen natural (el viento y los médanos); el segundo espacio, en cambio, se encuentra vinculado a una incompreensión y a una especie de renuncia del personaje por sintonizar con un recinto frente al cual se erige una disyunción ontológica. Por ello, es sintomático que se aluda a la ciudad y que el muchacho no la entienda (y, por extensión, tampoco a la lógica urbana), pues, durante el viaje, demuestra perplejidad ante un escenario que le es ajeno. Asimismo, el desconocer la teleología de la urbe junto al deseo de que este recinto se deshaga implica que el personaje se sitúa en coordenadas distanciadas de lo estriado y que, más bien, apuestan por procesos de alisamiento a fin de subrayar lo heterogéneo. Si lo estriado es lo aséptico y lo ingenuamente puro, lo liso está poblado de “suciedades” y de diferencias.

Pero así como es posible habitar en liso un espacio, también es factible producir un espacio de acuerdo con ciertos criterios. Un claro ejemplo de ello radica en la exploración de otros lugares que —bajo la lupa de la “luz” occidental— han sido considerados como incapaces de cobijar la vida. En cierto punto del viaje, el narrador nos

16 Es el narrador quien nos habla del viaje, debido a que el muchacho no puede hacerlo a raíz de que se encuentra imbuido en un espacio que intercepta lo verbal y que arriesga por lo ampliamente sensorial. En ese orden, lo que se hace es descentrar la palabra y reposicionar el cuerpo.

cuenta que el muchacho “íbase más adentro, al silencio poblado de partos, a la nebulosa, más allá, al germen, más allá, a la Nada, más allá y más allá todavía” (Churata 1928: 58). Vale recordar que, para Churata, la noción de “más allá” se traduce como más acá (o *en acá*), y también que si una experiencia es trascendente lo es solo por su carácter de inmanencia, de inmediatez y de adhesión a la tierra. Entonces, reconocemos que en “Espirales” se despliega una suspensión del espacio estriado (lógico, abstracto, geométrico, racional y jerarquizado) para ingresar en uno de orden liso cuya naturaleza permite que el personaje afecte al espacio a la par que este lo afecta¹⁷.

Hasta este punto hemos revisado dos suspensiones (concernientes al lenguaje verbal y al espacio estriado). El no abordar de modo directo la tercera —respecto del bloque humano— responde a un motivo clave, dado que, para la emergencia del sustrato animal, es necesario interrumpir el flujo comunicativo y apostar por la *aisthesis*, lo corporal y lo expresivo (de ahí que el *llokalla* se sumerja en un viaje hacia lo profundo, lo diferente y lo menor); asimismo, una vez que el lenguaje ha sido atajado por lo sensitivo, cabe advertir que las acciones ocurren en espacios singulares, vale decir, ya sea habitando en liso una región estriada o ya sea produciendo un espacio liso. Entonces, en este tramo final toca evaluar la suspensión de lo humano (y de la lógica antropocéntrica) a partir de dos situaciones: (i) gracias a una serie de animales con quienes el muchacho cohabita y (ii) a raíz de la presencia recurrente del huanaco.

Le he visto [...] metido en el corazón del erizo y misterioso volar en alas de gaviota. Le he visto encajado en la trabazón de las madréporas, en la quietud de los fondos con actitud de sacerdote, le he visto en el corazón del pez y en los fuelles de inmersión probando la sustancia de la fuerza al servicio del instinto [...]. Le he visto analizar en por qué las anchovetas nacen predispuestas a alimentar a los osos marinos (: 57-58).

Resulta pertinente subrayar cómo el muchacho es percibido por parte del narrador; por ejemplo, este último repite varias veces la oración “le he visto”, situación que

implicaría ubicar a la visión como el canal por excelencia del conocimiento en desmedro de otros sentidos. Siguiendo dicha lógica, el narrador posee no solo la facultad de observar y de discernir con claridad, sino también la de hablar o simplemente la de comunicar sin opacidades ni interferencias. En cambio, el muchacho se halla al interior de un periplo que le genera un reacomodo ontológico y estético (léase sensorial), razón por la cual sus potencias verbales y su espacialización son interceptadas para dar paso, de una parte, a dinámicas expresivas y, de otra parte, a habitar espacios lisos y abiertos a las diferencias. De la cita, lo primero que veremos es el hecho de la cohabitación entre el ser humano y el animal.

Vale destacar a las entidades y, sobre todo, al orden en que estas aparecen: erizo, gaviota, madrépora, pez y anchovetas-osos marinos. Hace un momento mencionamos que el viaje del *llokalla* envuelve la diferencia y lo menor; la diferencia, porque se efectúa un descentramiento de lo humano y una apertura hacia lo animal y a la propia animalidad (al menos en el caso del relato), y lo menor, porque hay un vector que parte de una entidad molar o endurecida (el ser humano) hacia existencias más dúctiles y plásticas desde el plano ontológico. Sumado a esto, lo importante estriba en el hecho de que tanto el muchacho como los animales —al menos así lo refiere el narrador— se encuentran cohabitando, lo que conlleva a que el propio ser humano transite por distintas naturalezas de animales que ocupan diferentes espacios, pero más que nada asociados con el recinto marino.

Ahora bien, ¿cómo es posible la suspensión de lo humano? Aunque la respuesta encierre un riesgo, diremos que ello se realiza virando hacia el componente animal del *llokalla*. Aclaremos que no es vivir ni tampoco habitar cuerpos “como un/a” o “a la manera de un/a”; al contrario, y a propósito de que el lenguaje verbal y el espacio estriado se ven interrumpidos, se trata de estar y de permanecer junto a otros cuerpos. Es decir, lo clave está en restaurar y actualizar alianzas diferenciales en las cuales el ser humano es un eslabón más de la cadena existencial¹⁸. Por tal razón, no debemos perder de vista

17 Un filósofo peruano que reflexiona sobre el espacio es Mariano Iberico, principalmente en su libro *El espacio humano*. En él, el autor distingue un espacio de la percepción, uno mítico y uno de la imaginación onírica. Asimismo, resulta interesante cómo el espacio humano se diferencia de aquel otro espacio “vacío y homogéneo del que suelen hablar los filósofos y geómetras” (Iberico 1969: 14); e incluso subraya que “[P]ara el hombre —y sin duda para los animales— el espacio es heterogéneo” (14); aquí, desde luego, Iberico habla de un espacio vivido y afectivo. En ese orden, algunas de sus ideas guardan conexiones con los rasgos de la tríada espacial propuesta por Henri Lefebvre (2013).

18 A manera de resonancia de una autora que Churata leyó, resulta sugerente citar el siguiente fragmento de Helena Blavatsky (2023): “Desde los *Dioses* a los *hombres*, desde los Mundos a los átomos, desde una Estrella a una luciérnaga, desde el Sol al calor vital del ser orgánico más ínfimo, el mundo de la Forma y la Existencia es una inmensa cadena, cuyos eslabones están todos unidos. La ley de Analogía es la primera clave para el problema del mundo, y estos eslabones tienen que estudiarse coordinadamente en sus relaciones ocultas unos con otros” (Blavatsky 2023: 608; énfasis de la autora). Al respecto, es cardinal la concepción blavatskyana del mundo en tanto eslabones (léase materialidades) unidos, y cuyo estudio debe realizarse no de forma separada, sino en función de vínculos, relaciones y cruces.

que en ningún momento el narrador dice que el personaje imita o realiza acciones parecidas a las de los animales durante viaje, y sí es apropiado destacar, en cambio, que en su discurso apela a la preposición “en”, la cual necesita de un complemento espacial traducido en el cuerpo del animal. A fin de cuentas, los cuerpos son espacios.

Así, el hecho de que el narrador vea al *llokalla* metido en el corazón del erizo y del pez, o que lo observe volando en alas de gaviota o en-cajado en la estructura maleable de las madréporas nos conduce a afirmar que estamos ante un personaje cuya identidad deviene inestable. A su vez, es pertinente detenerse un momento en el empleo particular de los espacios a nivel macro (marino) y micro (corazón, alas y estructura porosa). Lo interesante está en que se echa mano de un espacio liso como el acuático (un mar, un océano, un río, un lago, etc.) y de partes fisiológicas que funcionan gracias a flujos sanguíneos y a vibraciones, y por medio movimientos y velocidades muchas veces imperceptibles al ojo humano, pues quién puede saber lo que sucede en el corazón de un erizo o en el de un pez si es que no emplea una herramienta particular, o quién puede conocer cómo habitar el ala de la gaviota o, yendo a un extremo, qué sugeriría estar (léase coincidir) en la cohesión de una madrepora.

Pero volviendo a los animales, sostenemos que su presencia no es sino una marca que revela la suspensión de lo humano, porque este último, al verse desprovisto del lenguaje verbal y al habitar un espacio liso, debe examinar sus potencias corporales y auscultar sensorialmente las materialidades animales durante el viaje. En otras palabras, cuando el ser humano ya no puede ejercer su interacción por medio de la palabra hablada y cuando su desplazamiento espacial no tiene nada que ver con la lógica urbana y estriada, se activan formas adormecidas de contacto. Por tal motivo, dicha situación empuja (u obliga, si se quiere) a que el muchacho sintonice con otras existencias con quienes evidentemente no puede hablar ni mucho menos crear puentes de diálogo, si se halla en espacios rígidos o si se vale de palabras. De ahí que “Espirales” nos muestre una suerte de conjunción ontológica —que no es mezcla ni fusión— entre el ser humano y el animal.

Recordemos que el viaje, en el relato, es una exploración no mediada ni por el lenguaje verbal ni tampoco por códigos espaciales que remiten a jerarquías o a divisiones; más bien, el viaje desacomoda las barreras y los cuerpos se encuentran en su más palpable diferencia. Por ejemplo, al sondear la región acuática, el muchacho se encuentra con —y en— ciertos animales; e incluso el preguntarse por qué las anchovetas alimentan a los osos

marinos requiere auscultar procesos internos de los cuerpos. Por último, el narrador luego dice que este *llokalla* “[h]urgó también en nuestras almas [humanas], pero de ellas no sacó más que una sed de sueño con una insatisfacción abdominal” (58). Ello indica que la proximidad humano-animal activa potencias divergentes respecto de las interacciones humano-humano; de ahí que habitar con —y en— lo animal descentra al sujeto, por lo que aferrarnos a la parábola antrópica es sinónimo de una apócrifa supremacía.

El segundo aspecto sobre el componente animal tiene que ver con el huanaco, quien es capaz de elevarse, de transitar por el cielo y de atravesar distancias difíciles de mensurar, pero estas acciones no las hace en solitario, pues el muchacho se sube sobre dicho camélido y juntos surcan el espacio en clave cósmica. Cabe destacar que, previamente al inicio del siguiente tramo del viaje inmersivo, hay una dinámica de reterritorialización en la que este personaje aún puede articular palabras para comunicar que: “YO CREO QUE UN VIAJE ASI TIENE QUE DESCASCARNOS DE HABITOS. HACER-NOS NUEVOS [...]. FISICAMENTE AGARRADOS AL MOVIMIENTO DE LA VIDA” (: 57)¹⁹. En principio, más que una pérdida, entendemos al descascarar como una afectación ontológica y sensible que permite dilatar las potencias; y el hecho de empatarse con los flujos de la vida no sería más que sumergirse en ella, vale decir, conjunción en vez de disyunción, juntura en vez de hiato.

De inmediato, el muchacho nos indica “YO MONTO EL HUANACU DE TENDONES EXCITADOS” (57) y un poco más adelante, de modo imperativo, dice “VUELA, VUELA HUANACU” (57), que es cuando arranca el viaje en liso que analizamos hace un momento. Entonces, una vez que se activa el silencio, como producto de la suspensión verbal, el personaje ingresa en una espacialidad de índole horizontal donde lleva a cabo su viaje sobre el huanaco y sus recorridos inmersivos en corporalidades no humanas; en suma, cuando explora su animalidad. Asimismo, es pertinente reparar en la condición material (o carnal) del huanaco: sus tendones excitados remiten a

19 En el texto, detectamos dos movimientos en torno al viaje. El primero es cuando el hijo indica las distancias que ha recorrido una vez que ha sellado el pacto de suspender toda comunicación verbal con la madre. Luego de ello, este muchacho retorna (o se reterritorializa) y aparece nuevamente el lenguaje; es allí cuando dice que un viaje de tal naturaleza debe “descascarnos”. El segundo tramo, por su parte, sucede cuando el *llokalla* deja de hablar y es el narrador quien cuenta todo lo que observa; es más, resulta clave que justo antes de que se retome el viaje, el narrador sea quien indique que el muchacho “[t]ornó a callar. Su callar valía más. Era la acción del viaje” (Churata 1928: 57).

una suerte de cuerpo lleno de vigor y cuyas conexiones fibrosas se encuentran irrigadas de potencia y vitalidad. Esto resulta importante toda vez que es un animal fuerte sobre el que el muchacho atraviesa tanto regiones profundas como cósmicas.

No obstante, es pertinente advertir que la junción *llokalla*-huanaco respondería a la inseparabilidad del ser humano de su condición animal. Pero con ello no se malentienda que el huanaco está representando, bajo una metáfora o cierto artificio retórico, el componente animal del muchacho; al contrario, la propia escritura churatina apela a un sustrato mítico en que la animalidad no está distanciada de la humanidad. Bajo esta lógica, “Espirales” muestra la emergencia y la latencia del animal que nos habita, y también cómo gracias a la plasticidad ontológica de este último es posible acceder a un viaje —previa suspensión verbal y del espacio estriado— que acarrea acceder a un conocimiento tras zambullirse en —y auscultar— espacios y materialidades que exceden la forma humana (aparte del animal, repárese en el sol, las nubes, las constelaciones, la Osa “pequeña”, etc.).

En tal sentido, vale precisar que el muchacho actúa mediado por la sabiduría de su madre, quien primero le insta a que se comuniquen de manera intraepidérmica y luego procura enseñarle, en vibración cósmica, la labor creativa y vital que encierra la práctica del hilado. Teniendo ello en cuenta, el *llokalla* quiebra su coraza antropocéntrica durante el viaje —renuncia al lenguaje y alisa (o habita en liso) el espacio—, o, mejor, se “descascara” de lo humano para actualizar su animalidad, entendida como una potencia germinativa, pues el viaje permite “ORIGINAR LA CAIDA DE PIGMENTOS ARQUEOLOGICOS Y FAVORECER LA EXALTACION DE UNA FLORIDA SIEMBRA” (Churata 1928: 57). Si bien ya vimos que este desprendimiento conlleva a una inmersión en el universo marino y al contacto con diversos animales, e incluso a que el muchacho recorra un vector que tiende ontológicamente hacia lo menor y lo microscópico, insistamos en el huanaco.

Una vez que sube sobre dicho camélido y se sumerge en el viaje, la interrupción en torno al lenguaje ayuda a que el muchacho coincida con su propio cuerpo y deje de nombrar el mundo a través de conceptos para, más bien, sentir la vida en su multiplicidad (escucharla, olerla, saborearla y tocarla)²⁰. Dicho de otro modo, cuando el

llokalla habita un espacio liso, donde el lenguaje verbal ya no resulta útil, entonces cabe advertir que el propio ser humano coincide y sintoniza con el mundo. Ese preciso instante nos recuerda que el individuo y el cosmos son —pese a que siempre lo han sido— cuerpos y potencias en movimiento y en contacto directo²¹, y que así como el ser humano habita el cosmos, qué duda cabe de que este también lo habita a él; en suma, ambos se afectan en distintas intensidades. Con estas ideas, revisemos la última escena en la cual aparece el huanaco.

Hasta el momento hemos visto las tres suspensiones que conciernen al lenguaje verbal, al espacio estriado-urbano y al componente humano. Ahora bien, es pertinente indicar que esta última suspensión se inviste de un grado particular respecto de la relación *llokalla*-huanaco. Para ello, recordemos que el muchacho emprende el viaje por las profundidades marinas y por las interioridades de distintos animales en compañía del huanaco, así como también lleva a cabo un recorrido fuera de la Tierra (“tomó rumbo del cerúleo sobre el huanacu de nervios excitados” [58]). Una vez en este espacio exterior, y ya descascarado (léase desprendido) de su costra antropocéntrica, el *llokalla* no tiene ningún reparo en manipular cuerpos como los astros y la Osa “pequeña”. Aquí, por ejemplo, resulta cardinal que el muchacho pueda distinguir los planetas: “El de los anillos... aquel otro de colorido fuerte, el verde, el otro y el de más allá” (58), descripción que alude, cuando menos, a Saturno y a Urano. Después de observarlos, toma la Osa Menor y la arroja a otro lado, dado que, desde su perspectiva, la permanencia de dicha constelación en el espacio exterior, que supondría armonía, tiende en verdad a convertirse en desarmonía. Es más, el narrador —recordemos que el *llokalla* no habla porque está imbuido en el viaje— dice que “[a]rmonizar, no es, cósmicamente, ordenar y sí crear y deshacer. Eso hacía el Hombre: hacer, deshacer” (: 58). Es decir, se plantea una dinámica que sintoniza con el devenir toda vez que este se encuentra constantemente deshaciéndose y haciéndose (que no es sino crearse). A su vez, urge recordar que el descascarado de lo antrópico se traduce en el Hombre con mayúscula, pues este es quien emerge de las entrañas de la tierra; o es también el *hall-pakamaska*, es decir, el hombre que puede comunicarse mediante mecanismos riosos y no aquel otro que solo echa sus palabras al viento.

20 Esta multisensorialidad es clave. Por ejemplo, en el presente relato de Churata (1928), encontramos pasajes como los siguientes: “Su paso por las catedrales tiene grave *resonancia* de órganos solemnes y suyos son los *pífanos* de Carnestolendas” (57; énfasis nuestro) o cuando se nos dice que “sus fauces han percibido un *olor* a *sangre*

humana” (57; énfasis nuestro).

21 El filósofo italiano Felice Cimatti (2025) asevera que el ser humano, en cambio, “no hace más que defenderse de la vida y del mundo, preocupado por el hecho de contagiarse y de tener encuentros desagradables” (124; nuestra traducción).

Sin embargo, pese a que el muchacho está fuera del planeta Tierra, de pronto debe reterritorializarse para comunicar y hacer explícito su viaje, y es en ese momento que estalla la presencia materna: “HILA, HILA HIJO MIO GRANDE SABIDURIA ES HILAR Y AHILAR” (: 58); por su lado, el narrador rápidamente nos cuenta que de pronto “[c]ayó el huanacu brioso hasta el patiecito de la casa” (58). Este acontecimiento es interesante por dos motivos: (i) porque el regreso permite actualizar el escenario donde comienza el relato; y (ii) porque este camélido no cae solo, sino con el propio muchacho, quien retorna a la Tierra y vuelve a escuchar las palabras de su madre. En efecto, llama la atención que el descenso, en el propio espacio-tiempo del viaje, se traduzca en la activación del lenguaje (lo verbal), en el patio de la casa (lo espacial) y en el soma abierto al mundo del *llokalla* (lo corporal-animal). Sobre todo, subrayemos el descenso, el regreso a la Tierra y a la tierra.

Además, si traemos a colación el devenir —en su acepción de devenir-animal—, idea desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), podríamos reafirmar que este viaje abraza y actualiza el hecho de habitar vitalmente una línea cuyo desplazamiento se dirige a lo menor y apunta siempre hacia entidades dúctiles (*llokalla*, erizo, pez, madrépora, corazón del pez). Pero mantenerse en dicha línea encierra peligros, de ahí que sea necesario reterritorializar (el lenguaje, el espacio y el cuerpo) y también reterritorializarse para dar cuenta de la experiencia vivida. Visto así, en esta parte final de “Espirales” se desactiva el viaje y el muchacho retorna con un conocimiento ganado que le ayuda a advertir el ritmo vital en su heterogeneidad y a reconocer que el ser humano y su condición animal son punto de creación, germinación y brote, y no componentes escindidos. Así, el huanaco evidencia la animalidad en tanto una fuerza incapturable y siempre está abierta a hacerse mundo (no es gratuito el espacio líquido). Tal “ganancia”, producto del viaje, es confirmada así por el *llokalla*:

MADRE, MADRE ME HAS PARIDO DE NUEVO? NO HAS SIDO TU HE SIDO YO MADRE. DIA MARAVILLOSO. DIA PARIDO DIA HILADO. CREES EN LA VERDAD DE MI HAZAÑA? HOY HE COLMADO MI POSIBILIDAD DE EXTENSION. ME HE DADO. HE REBASADO. LO ABSOLUTO ESTA EN MI. YA LO SE AHORA. CREO Y REFLEXIONO. CONMIGO PRINCIPIA TODO CONOCIMIENTO. EN MI TIENEN NATURALEZA LOS SERES Y LAS COSAS... SOLO YO PRESIENTO QUE NO SOY TODAVIA, QUE HAY UNA IRREALIDAD POR CONCEBIRSE Y QUE ESA REALIDAD SE LLAMARA DE MI

NOMBRE (: 58).

Efectivamente, este pasaje actualiza, cuando menos, dos ideas poderosas. La primera es que el aterrizaje abrupto del huanaco en el patio de la casa, desde nuestra perspectiva, puede leerse como el reconocimiento de la parte animal del *llokalla*, pues gracias a ella es posible no solo interactuar con el mundo (sentirlo), sino también fisurar la lógica disyuntiva que extirpa al ser humano de la naturaleza para instaurar, en cambio, la pauta ontológica de que el ser humano es naturaleza. Todo esto sugiere apostar por el canal dialógico y perceptivo ser humano-naturaleza, y en el caso particular de “Espirales”, a insistir sobre la relación con la animalidad. Por ende, es interesante suspender el lenguaje verbal y habitar en liso un espacio para coincidir con nuestra condición corporal: “no es fácil escuchar al mundo, porque siempre estamos allí hablando, haciendo algún ruido y llenando todo espacio con nuestra presencia” (Cimatti 2025: 104). Aquí se ha pasado del “ver” al “escuchar”, pero urge reposicionar lo háptico, lo gustativo, lo olfativo y demás potencias perceptivas²².

La segunda idea tiene que ver con la noción de darse a sí mismo o, si se prefiere, de experimentar una situación en que “uno mismo se nace” (Mamani 2024: 36). Desde luego, no se trata de pensar en términos biológicos ni tampoco asumir que un *llokalla* pueda dar a luz a un nuevo ser. En absoluto. Estamos frente a un escenario donde, tras un viaje interior que no es sino una recalibración estética, el propio personaje tiene la capacidad de reconocer, de habitar y de encarnar su raíz animal. Si quisiéramos traducir el relato en una imagen, diríamos que dicho viaje acuático posee aires de familia con la estancia del ser humano en el saco amniótico previo a su nacimiento. Bajo esa lógica, “Espirales” propondría una lectura de tal evento en clave cósmica, razón por la que el *llokalla* interactúa con cuerpos terrestres (madre, huanaco), acuáticos (erizo, pez, madrépora) y celestes (constelaciones y planetas). Al final, nuestros átomos contienen parte del universo.

El relato culmina cuando la madre ovilla el hilado y se pone de pie, lo cual, según el narrador, “significa armarse para el viaje, armar, embragar las piezas del cuerpo, artefacto divino” (Churata 1928: 58). En ese momento, además, el hijo retoza y se regocija con el calor que emite el sol mientras se prepara para “lanzarse nueva vez al espacio de su órbita la cual elasticándose le esperaba hasta que él hubiera de romperla...” (58). En tal sentido, el

22 En *El pez de oro* (1957), por ejemplo, encontramos el siguiente pasaje: “Hay que estar en soledad de paja, de roca, de viento, para sentir la primogenitura de la tierra” (Churata 1957: 57).

viaje de este personaje podría leerse como un recorrido magnético —sin la necesidad de atravesar distancias— cuya trayectoria va de la Tierra hacia el cosmos o de la tierra hacia las profundidades (acuáticas o terráqueas). Recordemos que el hijo puede habitar en liso o en nómade un espacio. Ahora bien, ¿a qué alude esa órbita suya que debe romper? Si volvemos a la escena en que el *llokalla*-huanaco cae del espacio exterior al patio de la casa, esto sucede porque existe una reterritorialización, pero de inmediato el narrador nos dice que el muchacho reingresará en la dinámica del viaje para romper su órbita.

La ruptura de la órbita sugiere tanto el nacimiento como el reconocimiento del filón animal del ser humano, y también el hecho de subrayar su pertenencia al régimen natural. Entonces, no habría corte ontológico entre el hombre y el animal ni tampoco entre la animalidad y la humanidad. Así como un huanaco, un pez o un celentéreo habitan el mundo, en el mundo y con el mundo, el *llokalla* del relato, por su lado, tras su inmersión durante el viaje referido —gracias al cual alisa lenguaje, espacio y su condición antrópica—, es capaz de encontrar una religación con su matriz cárnica, corporal, animal. Cabe señalar que este es uno de los distintos movimientos realizados por Churata a lo largo de su obra²³, por lo que nuestra intención ha sido traer a colación cómo la animalidad del ser humano aparece en un relato cuya particularidad estriba en cuestionar y en horadar el racionalismo y el dualismo occidentales para notificarle sus limitaciones.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como primer punto, es pertinente visitar las vanguardias literarias desde nuevos ángulos que no solo se enfoquen en cuestiones formales; antes bien, instamos a adoptar nuevas perspectivas y a dialogar con aquello que los textos nos exigen como críticos. En ese orden, urge relieves lo que ha sido nula o escasamente abordado, pero que sin duda fueron elementos capitales para la gesta vanguardista respecto de sus condiciones de producción, particularmente en las regiones andinas. Nos referimos, sobre todo, a cuestiones que tienen que ver con lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo atmosférico, lo objetual, lo mítico, lo chamánico, etc. Todo ello en conjunto —y no

separado como pretenden hacernos creer— permite crear diálogos. En efecto, si lo occidental resulta erosionado es porque la episteme andina se halla anclada y tejida a lo terrestre (al mundo) antes que flotando en abstracciones.

A su vez, las nociones de espacio y de animalidad nos ayudan a explorar dinámicas que algunas veces pueden pasar como desatendidas en los textos literarios. Así, mientras la primera tiene que ver con una presencia constante y moviente de un espacio liso (que tiende a lo horizontal y propicia las alianzas) y de un espacio estriado (que tiende a lo vertical y promueve las divisiones), la animalidad, por su parte, no solo implica pensar en los animales (*el* animal) y en la cuestión animal (*lo* animal), sino que se trata de una potencia incapturable e intraducible, razón por la cual las identidades, el lenguaje y los propios espacios están atravesados por rasgos de naturaleza inestable que desacomodan al ser humano de su aséptica jerarquía. Por tanto, ni el espacio debe pensarse como un telón de fondo, sino en calidad de agente, ni la animalidad debe quedar reducida al animal o a lo animal, sino a la potencia de todo aquello que vibra.

Dicho esto, luego del análisis de “Espirales”, relato de Gamaliel Churata publicado en 1928 en la revista *La Sierra*, afirmamos que el fenómeno de alisamiento implica comunidades y tejido, vale decir, (re)conexiones y relaciones con otras corporalidades que exceden el régimen de lo humano. Así, en el texto resultó posible advertir tres suspensiones que implican de manera concomitante las siguientes aperturas: (i) se abre el lenguaje hacia otros canales que realmente se comporten como dialógico-perceptuales y no solo verbales, (ii) se abren los espacios estriados hasta tornarlos difusos, mezclados y coplanares, y (iii) se abre el cuerpo hacia el cosmos —o se recuerda que es esa su condición— para ensuciarnos de mundo en vez de pretender desgajarnos de aquella heterogeneidad que ingenua y vanamente, premunidos de nuestro bagaje occidental, engrilletamos con el signifiante “naturaleza”.

REFERENCIAS

- Blavatsky, Helena. 2023. *La doctrina secreta. Cosmogénesis (volumen 1)*. Theosophical University Press.
- Bosshard, Marco Thomas. 2014. *Churata y la vanguardia andina*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- Brandão, Luis Alberto. 2013. *Teorias do espaço literário*. Perspectiva.
- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. 1981. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Ediciones Rikchay.

23 Por ejemplo, “Thumos”, el retablo-animal de *El pez de oro*, refuerza el sustrato de la bestia (sin ningún carácter peyorativo) que es el ser humano, ello por medio de la participación de perros en la narración. Asimismo, el texto “Parábola de la utilidad” es sugerente porque el diálogo lo ejecutan dos cuerpos vegetales, e incluso, años después, *El pez de oro* ofrece pasajes próximos a un devenir-vegetal.

- Bustamante y Ballivián, Enrique. 1927. *Antipoemas*. El Inca.
- Churata, Gamaliel. 1928. “Espirales”. *La Sierra* 13/14:56-58.
- Churata, Gamaliel. 1957. *El pez de oro*. Canata.
- Cimatti, Felice. 2018. *Sguardi animali*. Mimesis.
- Cimatti, Felice. 2025. *Nella giornata più calda dell'anno*. Donzelli Editore.
- Cuya, Juan Roberto. 2025. “Discurso e imaginario del cine hollywoodense en la narrativa peruana de vanguardia (1927-1934)”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/553b7527-d218-4b6d-95f8-6c110de7664c>.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1997. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Di Benedetto, Matías. 2018. “Estéticas del montaje Representación de lo andino en la narrativa de vanguardia peruana de los veinte”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata. <https://doi.org/10.35537/10915/71474>.
- Di Benedetto, Matías. 2019. ““Un muerto-vivo en las cumbres andinas”: *El pez de oro* y el retorno de la vanguardia”. En *Churata desde el Sur*, editado por Dorian Espezuza y Nécker Salazar, 55-78. Pakarina Ediciones; Facultad de Letras y Ciencias Humanas-UNMSM.
- Di Benedetto, Matías. 2020. “Las narraciones germinales de *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Mitologías Hoy* 21:193-208. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.681>.
- Favaron, Pedro. 2024. “La gramática de la vida: la reflexión eco-poética de Gamaliel Churata en *El pez de oro*”. *Letral* 34:368-387. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/28071>.
- Gonzales, Guissela. 1996. *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Heidegger, Martin. 2007. *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Alianza Editorial.
- Hernando, Meritxell. 2012. “El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”. *Letral* 9:19-34. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i9.3705>.
- Huamán, Miguel Ángel. 1994. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Horizonte.
- Iberico, Mariano. 1969. *El espacio humano*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Lauer, Mirko. 2003. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Lefebvre, Henri. 1976. *Espacio y política. El derecho a la ciudad, II*. Alianza Editorial.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.
- Lino, Luis Eduardo. 2023. “La formación del verso libre en el Perú (1910-1930)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/20321>.
- López, Cesar. 2018. “Sobre el concepto de animal en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Entre Caníbales* 2 (9): 185-203.
- López, Cesar. 2019a. “Crítica del espacio occidental en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Recial* 10 (15). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24843>.
- López, Cesar. 2019b. “Tres cuestiones sobre el *Boletín Titikaka*”. *El Hablador* 23. https://elhablador.com/articulos23_lopez.html.
- Maciel, Maria Esther. 2016. *Literatura e animalidade*. Civilização Brasileira.
- Maciel, Maria Esther. 2023. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. Editora Instante.
- Mamani, Mauro. 2012. *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Mamani, Mauro, ed. 2024. “La prosa breve de Gamaliel Churata”. En *G. Churata, Cuentos del Titikaka*, 11-41. Revuelta Editores.
- Medinaceli, Aldo. 2022. “El giro ontológico previsto por Churata”. *América Crítica* 6 (2): 113-118. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/5308>.
- Moraña, Mabel. 2015. *Churata postcolonial*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- Unruh, Vicky. 1984. “The avant-garde in Peru: literary aesthetics and cultural nationalism”. Tesis doctoral, University of Texas.