

Gamaliel Churata

Interpelaciones al excepcionalismo
de los saberes universales desde
una concepción ambiciosamente crítica
del pensamiento humano

UNICApress/**ricerca**

editora

Elizabeth Monasterios Pérez



Publicazioni di América Crítica 1

Con *Gamaliel Churata Interpelaciones al excepcionalismo de los saberes universales desde una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano*, se inauguran las publicaciones de América Crítica. Churata es un autor que, desde un lugar de enunciación silenciado por los procesos de formación de la modernidad occidental como el altiplano andino, abre y seguirá abriendo nuevas rutas interpretativas desde perspectivas inéditas. Ya está “dialogando con los distintos giros que ha tomado la crítica y la teoría cultural de las últimas décadas”, como demuestra Elizabeth Monasterios en su ensayo introductorio y nuevas generaciones de críticos de la literatura y de la cultura latinoamericana se están formando con el estudio de su obra. El libro que recoge las intervenciones del Simposio Internacional *Gamaliel Churata: envisioning the circulation of andean epistemologies in the age of globalization*, realizado en la Universidad de Pittsburgh en 2016, señala un importante momento de pasaje en los estudios sobre el autor en que emerge como reto: “la urgencia de impulsar el estudio de los manuscritos inéditos y de reflexionar sobre el potencial teórico y conceptual que tiene su obra para contribuir, desde una epistemología andina, a debates actuales sobre los límites del humanismo ilustrado y la construcción de nuevas conciencias ontológicas.”

UNICApres/Ricerca
Pubblicazioni di *América Crítica*

1

Gamaliel Churata

*Interpelaciones al excepcionalismo de los saberes universales desde una concepción
ambiciosamente crítica del pensamiento humano*



Editors-in-chief

Riccardo BADINI, Università di Cagliari, Italy

Fiorenzo IULIANO, Università di Cagliari, Italy

Managing Editors

Domenico BRANCA, Austrian Academy of Sciences, Austria

Stefano PAU, Università degli studi di Cagliari, Italy

Editorial Board

Rodja BERNARDONI, Università di Pisa, Italy

Fiorenzo IULIANO, Università di Cagliari, Italy

Paola MANCOSU, Universidad Pompeu Fabra, Italy

Sandra MONNI, Università di Cagliari, Italy

Stefano MORELLO, City University of New York, United States

Giorgia PIRAS, Università di Cagliari

Silvia STEFANI, Università degli Studi di Torino, Italy

Scientific Board

Vicente ALANOCA AROCUTIPA, Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Peru; Gennaro ASCIONE, Università di Napoli, "L'Orientale", Italy; Paola BOI, Università di Cagliari, Italy; Valentina BONIFACIO, Università Ca' Foscari, Venezia, Italy; Zaida CAPOTE CRUZ, Instituto de Literatura y Lingüística, Cuba; Alessandra GHEZZANI, Università di Pisa, Italy; Guissela GONZALES FERNÁNDEZ, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Peru; Andreas HALLER, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Austria; Donatella IZZO, Università di Napoli "L'Orientale", Italy; Guillermo MARIACA ITURRI, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia; Giorgio MARIANI, Università di Roma "La Sapienza", Italy; José Antonio MAZZOTTI, Tufts University, United States of America; Maurizio MEMOLI, Università di Cagliari, Italy; Elizabeth MONASTERIOS, University of Pittsburgh, United States of America; Jesús MORALES BERMÚDEZ, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Mexico; Mabel MORAÑA, Washington University in St. Louis, United States of America; Héctor MUÑOZ CRUZ, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztalapa, Mexico; Luis Enrique ROSAS PARAVICINO, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Peru; Francesca SCIONTI, Università di Foggia, Italy; Maria Cristina SECCI, Università di Cagliari, Italy; Thomas WARD, Loyola University, United States of America; Francesco ZANOTELLI, Università di Messina, Italy; Claudia ZAPATA SILVA, Universidad de Chile, Chile; Ulises Juan ZEVALLOS-AGUILAR, Ohio State University, United States of America.

Gamaliel Churata

Interpelaciones al excepcionalismo de los
saberes universales desde una concepción
ambiciosamente crítica del pensamiento humano

ELIZABETH MONASTERIOS PÉREZ

Editora

Publicazioni di América Crítica



Cagliari

UNICAPress

2020

Pubblicazioni di América Crítica

I edizione

Gamaliel Churata. Interpelaciones al excepcionalismo de los saberes universales desde una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano

Impaginazione: Juan Damonte (Lima)

L'immagine riprodotta in copertina è la "Sirena andina", facciata Cattedrale di Puno

© 2020 Autori dei rispettivi contributi

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Il volume è pubblicato con il contributo dello "Open Access Publishing Fund" dell'Università degli Studi di Cagliari, finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna – L.R. 7/2007

e con il contributo della Fondazione Banco di Sardegna, progetti biennali di Ateneo (annualità 2017). "Paesaggi e territorio nella modernità letteraria".

Cagliari, UNICApres, 2020.

Università di Cagliari, Via San Giorgio 12, 09124; <https://unicapres.unica.it>.

ISBN: 978-88-3312-028-7

e-ISBN: 978-88-3312-029-4

doi: <https://doi.org/10.13125/unicapres.978-88-3312-029-4>

ISSN: E-ISSN 2532-6724

ÍNDICE

Gamaliel Churata: Una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano. Ensayo introductorio / ELIZABETH MONASTERIOS PÉREZ, University of Pittsburgh	9
Palabra tras palabra: Gamaliel Churata y la batalla finalmente ganada / JOSÉ LUIS AYALA, Escritor	21
Gamaliel Churata y las prácticas letradas indígenas / JORGE CORONADO, Northwestern University	45
Lógicas fronterizas de Gamaliel Churata o alegorías de <i>El pez de oro</i> / JOSÉ LUIS VELÁSQUEZ GARAMBEL, Universidad Nacional del Altiplano-Puno	57
Viajes filosóficos en <i>El pez de oro</i> : Traducciones, confrontaciones y discusiones / HELENA USANDIZAGA, Universitat Autònoma de Barcelona	81
Quién habla cuando el <i>layka</i> canta: La política discursiva de <i>El pez de oro</i> , de Gamaliel Churata / MERITXELL HERNANDO MARSAL, Universidade Federal de Santa Catarina	105
Gamaliel Churata como reto para la crítica literaria y teoría cultural latinoamericanas o cómo repensar las heterogeneidades del mundo contemporáneo / MARCO THOMAS BOSSHARD, Europa-Universität Flensburg	119
Epílogo en Khoskhowara. La ciencia ficción andina de Gamaliel Churata puesta en escena / RICCARDO BADINI, Università degli Studi di Cagliari	145
Epílogo en Khoskhowara / GAMALIEL CHURATA	159
Testimonio de AMARATT PERALTA	181
Galería Fotográfica	189

GAMALIEL CHURATA: UNA CONCEPCIÓN
AMBICIOSAMENTE CRÍTICA
DEL PENSAMIENTO HUMANO

Ensayo introductorio

Elizabeth Monasterios Pérez

University of Pittsburgh

He aquí lo que he llamado el **Realismo psíquico, alfabeto del incognoscible**, punto de partida para estructurar todo organismo político o mental. No se oculte a ustedes que esta esquematización, desprovista de pretensiones académicas, determine la radical transformación de los conceptos sociales, políticos e históricos que han predominado en el mundo hasta el siglo XX, y que su aceptación por la ciencia con autoridad señalará el arranque de una nueva cultura y hasta de nueva humanidad para el planeta todo.

Churata, Primera conferencia en el cine Puno

Pionero en teorizar paradigmas andinos de conocimiento en contextos culturales que desde la primera mitad del siglo XX presagiaban la emergencia de lo que hoy día conocemos como “globalización”, Gamaliel Churata (1897-1969) es una figura intrigante y desafiante, comparable a José Carlos Mariátegui, César Vallejo o José María Arguedas, pero voluntariamente emparentada con Guamán Poma de Ayala y los distintos ciclos de insurgencia indígena en los Andes. Afortunadamente, en lo que corre del siglo XXI Churata ha dejado de ser el gran desconocido de la literatura latinoamericana, lo prueba la ya inabarcable bibliografía en torno a su obra y la internacionalidad de la crítica que de ella se ocupa.¹ Más aún, se ha convertido en un escritor imprescindible para facilitar conversaciones creativas con los distintos “giros” que ha tomado la crítica y la teoría cultural en las últimas décadas, incluyendo aquellos que cuestionan la universalidad

¹ La extensa bibliografía sobre Churata y su obra puede apreciarse, por ejemplo, en la Introducción de Helena Usandizaga a la edición Cátedra de *El pez de oro* (2012) y también en la Introducción de Elizabeth Monasterios a la colección de estudios críticos *Gamaliel Churata: El escritor, el filósofo, el artista que no conocíamos* (2019).

del humanismo filosófico: el “giro ontológico”, el “giro post-antropocéntrico”, el “giro animal” y el “giro espectral”. Estas aperturas epistemológicas que hoy revitalizan el pensamiento crítico fueron tempranamente ensayadas por Churata, cuando (desafortunadamente) todavía no se había constituido una zona receptora de estas innovaciones en el pensamiento y menos aún un sujeto interlocutor. De aquí la figura del escritor solitario y sin público que lo acompañe en su querrela contra el humanismo civilizatorio que la tradición filosófica occidental había convertido en hegemónico. No conozco mejor relación del desencuentro de Churata con su tiempo que aquella forjada por Riccardo Badini: “Churata es un escritor que vino del futuro” (2010).

En contraste con ese desencuentro, hoy día Gamaliel Churata es una figura resucitada cuyas intervenciones, ya sean literarias, políticas, periodísticas o filosóficas, convocan a una gran variedad de interlocutores, desde jóvenes cartoneros(as) y estudiantes, hasta feministas, poetas, artistas plásticos y académicos que desde distintas disciplinas debaten los desafíos que las indigeneidades descolonizadoras plantean a los diseños globales de conocimiento. En torno a estos debates, en noviembre del año 2016 se realizó en la Universidad de Pittsburgh el primer Simposio Internacional dedicado a la obra de Churata, anunciado en inglés con el título de *GAMALIEL CHURATA: ENVISIONING THE CIRCULATION OF ANDEAN EPISTEMOLOGIES IN THE AGE OF GLOBALIZATION* [Gamaliel Churata: Columbrando el flujo de epistemologías andinas en la edad de la globalización].²

El proyecto de un Simposio Internacional dedicado a la obra de Churata recogía la provocación que en 1989 había lanzado Antonio Cornejo Polar cuando advirtió que Churata era “uno de los grandes retos no asumidos por la crítica peruana” (1989, 140). Asombrosamente, no fue Cornejo Polar quien abordó al estudio de su obra. De esa tarea se ocuparon primero los churataístas puneños y después, siguien-

² Responsables de la organización de este simposio fueron Martha Mantilla (bibliotecaria a cargo de la Colección Latinoamericana de la Biblioteca Hillman) y Elizabeth Monasterios. El evento se realizó con el apoyo de múltiples unidades universitarias: Center for Latin American Studies, Dietrich School Faculty Research and Scholarship Program, Humanities Center, University Center for International Studies, *Bolivian Studies Journal*, Department of Hispanic Languages and Literatures, Office of Undergraduate Studies, y John Beverley Research Fund.

do esos pasos, las primeras generaciones de churatistas universitarios, muy particularmente los estudiosos y críticos que participaron en el mencionado Simposio: Maya Aguiluz Ibargüen, José Luis Ayala, Riccardo Badini, Marco Thomas Bosshard, Jorge Coronado, Meritzel Hernando Marsal, Elizabeth Monasterios, Helena Usandizaga, José Luis Velásquez Garambel y Ulises Juan Zevallos. Todos ellos, integrantes de un colectivo con aspiraciones de *ayllu* deliberante que ha optado por trabajar en comunidad, que acoge a quienes se interesan por la intervención churatiana, y que hasta el momento ya ha generado aportes considerables al estudio y comprensión de su pensamiento.³ Rasgo distintivo del Simposio celebrado en Pittsburgh fue la participación de Amaratt Peralta, el único hijo sobreviviente de Churata y albacea de su obra inédita, quien ofreció un conmovedor testimonio sobre la singular relación que mantuvo con su padre. El texto de ese testimonio quedó felizmente incorporado en las páginas de este libro.

Otro de los rasgos distintivos del Simposio de Pittsburgh fue el giro conceptual que tomó la reflexión sobre Churata una vez que *El pez de oro*, tradicionalmente percibido como el único libro del escritor, empezó a ser comprendido como parte integrante de una obra extensa y compleja, cuyos primeros dos tomos son *El pez de oro* (1957) y *Resurrección de los Muertos* –libro póstumo publicado en 2010 bajo el cuidado de Badini. A estos dos libros sigue una serie de manuscritos inéditos que incluyen textos narrativos, poéticos y dramáticos entramados entre sí y con los libros ya publicados, construyendo la figura una sola obra compuesta de varios volúmenes que no funcionan como libros individuales, sino más bien como un solo cuerpo que en diferentes tonos y con diferentes voces y personajes, proponen un entendimiento de los seres humanos “como animales de la tierra y no como concepciones abstractas de la metafísica” (“Conferencia en la Universidad Federi-

³ Estos aportes pueden apreciarse en la organización de paneles para congresos internacionales como LASA (Latin American Studies Association), IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana) y JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana); simposios internacionales y seminarios de posgrado en distintas universidades de América Latina, Europa y Estados Unidos, y una serie de publicaciones que incluye volúmenes colectivos, libros de autor y artículos críticos publicados en distintos idiomas y países. A esto, se suma el proyecto editorial de publicar la totalidad de la obra inédita de Churata, para lo cual contamos con el apoyo y los permisos correspondientes del heredero y albacea de don Gamaliel, su hijo Amaratt Peralta.

co Villarreal” 67). En varias oportunidades Churata se refirió a esta particularidad de su obra, caracterizándola como “una concepción quizá ambiciosa del pensamiento humano”, “una suerte de epopeya del Hombre-Animal” conformada por 18 volúmenes de los cuales únicamente logró publicar el primero. Es fascinante escuchar a Churata *explicando* el proyecto y la estructura general de su obra:

Mi obra pertenece a una concepción quizá ambiciosa del pensamiento humano. Está compuesta de 18 volúmenes. De ellos está publicado: *El pez de oro*. (Conferencia en la Universidad Federico Villarreal 66-67)

[...] el volumen édito es sólo el primero de otros que le siguen, y que complementarán acaso una suerte de epopeya del Hombre-Animal. En efecto, tras *El pez de oro*, debe aparecer *Resurrección de los muertos*, de mayor número de páginas [...] Tras ese volumen viene otro, denominado *Mayéutica*, en poemas didascálicos [...] A *Mayéutica* habrá de seguir un diálogo que he denominado *Platón y el Puma*, [...] Y ya le seguirán *Khirkhilas de la Sirena*, poemario titikaka, [...] Luego, *Balalas, haylli inkásiko* [...] Tras esto vendría otro de nuestra singular dramática: *Los pueblos resucitan* [...] Y ya entramos a las *Biorritmias del Tawan* [y] *Harawi Hiwa* [...] Y allí cierra el periplo con la pieza *Khoskho Wara*, diálogo que se produce en el primer planeta a que el hombre tendrá que dirigirse cuando las condiciones biológicas del nuestro hubiesen seguido proceso de linfatización, si así puede decirse, y ya resultase inadecuado para mantener la vida como lo ha hecho hasta hoy. (“El pez de oro o dialéctica del realismo psíquico...” 25-26).

Lo que está en juego en los estudios churatianos, entonces, es el carácter necesariamente provisional de las aproximaciones que hacemos a una obra que en gran parte todavía permanece inédita y en la que no podemos proyectar hábitos convencionales de lectura. Siguiendo pautas que el mismo Churata dejó anotadas, es posible pensar su obra como una enciclopedia anti-ilustrada del conocimiento, una “nueva enciclopedia” cuyo antecedente epistemológico es la “nueva corónica” de Felipe Guamán Poma de Ayala. En su funcionamiento, la mencionada enciclopedia articula una poderosa interpelación al excepcionalismo de la cultura universal, desafía las utopías modernas exponiendo la inviabilidad de sus teodiceas y propone que, para superarlas, hace falta el concurso de una voluntad para desentenderse del *hombre-letra* y atreverse a una reconstrucción inteligente del *hombre-animal* –metáforas conceptuales que el autor empezó a construir en *El pez de*

oro y dejó plenamente desarrolladas en *Resurrección de los Muertos*. Novedosos e inquietantes, estos planteamientos problematizan la discusión oralidad-escritura en los estudios andinos, básicamente porque la figura del *hombre-animal* que construye Churata no se diferencia del *hombre-letra* en virtud a la dicotomía oralidad-escritura. Aquí la lógica es otra: más que al hombre-de-la-oralidad, el *hombre-animal* convoca una conciencia anterior a la tiranía del Verbo en cuanto enunciación (oral o escrita) que define lo humano racional:

Si se revisan leyendas de las plebes iletradas, mas valiosas cuanto ellas provienen de los grupos humanos todavía llamados salvajes, se tiene que [...] la facultad de conocimiento del animal hombre en cuanto se refiere a los valores de propia naturaleza, ha sido obliterada por el despotismo hueco de la letra. O el Verbo, que es el principio de las cosas y de los tropos de trapo. (*Resurrección de los Muertos* 332)

Nos acercamos así a la revolución mental que propone un escritor desvinculado de parámetros universales que ordenan el mundo en función al antagonismo bárbaro/civilizado. Por eso, en *Resurrección de los Muertos*, nos advierte que el pensamiento es anterior al Verbo, que los idiomas nacieron sin letra, y que el mayor obstáculo de la filosofía consiste en suponer que:

el conocimiento es igual a la cosa conocida puesto que se conoce con palabras; por lo que más lógico es sostener que el hombre conocerá sólo aquello que su palabra pueda describir, por lo que su conocimiento irá hasta donde alcance su palabra. (*Resurrección de los muertos* 61)

Más allá de la “cosa conocida” y del Verbo o la letra que la nombra, está lo que Churata denominó “alfabeto del incognoscible”. A la discusión y comprensión de ese alfabeto-analfabeto que dio forma al proyecto de una enciclopedia anti-ilustrada, estuvo abocado el Simposio de Pittsburgh. Seguramente preliminares y todavía en etapa inicial, las discusiones allí planteadas marcaron un momento de inflexión en los estudios churatianos. Sin desatender el trabajo que todavía requiere la biografía y la obra publicada de Churata, se vio la urgencia de impulsar el estudio de los manuscritos inéditos y de reflexionar sobre el potencial teórico y conceptual que tiene su obra para contribuir, desde una epistemología andina, a debates actuales sobre los límites del humanismo ilustrado, la construcción de nuevas conciencias ontológi-

cas, el igualitarismo de la vida y las posibilidades o imposibilidades de aniquilarla.

Gamaliel Churata. Interpelaciones al excepcionalismo de los saberes universales desde una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano, captura este momento de inflexión en los estudios churatianos. El libro se inicia con un trabajo del investigador puneño José Luis Ayala que caracteriza a Churata como un escritor “adscrito a la construcción de un mundo en el que la igualdad fuera una conquista extensiva a todos los seres vivos”. En base a entrevistas realizadas entre 1985 y 1997 con el legendario dramaturgo y poeta quechua Inocencio Mamani y Ruth Peralta Castro, la hija mayor de Churata que hasta hace poco todavía vivía en Puno, Ayala saca a luz aspectos desconocidos (y perturbadores) de la vida del escritor, que seguramente enriquecerán la óptica de sus biógrafos y abrirán horizontes a los futuros estudios que se hagan de su obra. Ayala, además, autorizó que en este libro se publicaran (por primera vez fuera del Perú y de un círculo limitado de lectores) sus entrevistas a Inocencio Mamani y Peralta Castro, como también una serie de cartas, una de ellas firmada por Churata, que documentan las causas y consecuencias de su regreso al Perú en 1964, después de 32 años de exilio en Bolivia.

La importante figura del dramaturgo quechua Inocencio Mamani reaparece en el trabajo de Jorge Coronado (“Gamaliel Churata y las prácticas letradas indígenas”), esta vez para puntualizar aspectos claves de las relaciones entre intelectuales indígenas como Mamani y mestizos que, como Mariátegui y Churata, tuvieron percepciones muy distintas de la intervención literaria indígena en el Perú de principios de siglo XX. Mientras Churata advertía su legitimidad histórica y la reconocía como expresión literaria, Mariátegui consignaba la dificultad de “situarla” y admitirla como literatura. La dramaturgia de Mamani, en su opinión, constituía un caso límite de la tradición letrada y no una discontinuidad que inscribía la existencia de literatura propiamente indígena en el Perú --asumía Mariátegui que los sujetos indígenas todavía no estaban en condiciones de producir trabajo literario. La tesis que propone Coronado es que detrás de estas discrepancias en la apreciación de la creatividad indígena actuaban dos funciones distintivas del indigenismo: una *representacional*, sintomática del típico tutelaje in-

digenista; y otra *facilitativa*, por medio de la cual algunos indigenistas se involucraron orgánicamente con los sujetos indígenas y fortalecieron espacios de intercambio intelectual y agencialidad política. Mariátegui, que frente al contexto sociopolítico se adscribía abiertamente a la función *facilitativa* del indigenismo, ante la dramaturgia de Mamani se replegaba, conservadoramente, a la *representacional*. En este doble estatuto del régimen indigenista sitúa Coronado la dificultad que hasta hoy día tienen los estudios andinos para dimensionar intervenciones indígenas en la esfera letrada y, de paso, reconocer en Churata a un escritor atípico del indigenismo.

Los siguientes tres artículos ofrecen distintas aproximaciones al trabajo de Churata en su articulación con el proyecto de una “enciclopedia anti-ilustrada del conocimiento”. Ahondan, por tanto, en la capacidad que tiene su obra para dialogar con debates actuales sobre los límites del humanismo ilustrado y la construcción de una nueva conciencia ontológica. La contribución de José Luis Velásquez Garambel (“Lógicas fronterizas de Gamaliel Churata o alegorías de *El pez de oro*”) pone en primer plano la “cuestión del mito” como herramienta para discernir la resistencia de Churata a reproducir en la literatura racionalidades hegemónicas de pensamiento. El artículo propone que de manera análoga a como Nietzsche abordó el estudio de la antigüedad griega para cuestionar el mundo construido por la razón, el sentido histórico y la moral, Churata se adentra en el conocimiento de los mitos andinos del área lacustre del Titikaka para construir una mitología personal y colectiva orientada a descolonizar el pensamiento. Para ello, recupera figuras mitológicas que ni la extirpación de idolatrías ni la embestida del discurso racional lograron erradicar de los ayllus andinos, como la del Puma y las “sirenas”, con las que forja los inquietantes personajes de *El pez de oro*: el Khorí-Puma, la Sirena del Titikaka y el Khorí-Challwa, hijo de ambos. Paso a paso, Velásquez Garambel nos va mostrando cómo estos personajes, además de creaciones simbólicas, encarnan comportamientos que asustan, pero que en su funcionalidad epistemológica dan cuenta de un profundo sentido comunitario de la existencia humana expresado a través de prácticas de antropofagia. Desafiantes, los personajes de Churata han de devorarse unos a otros para renacer en un mundo liberado de autismo social e individual.

En “Viajes filosóficos en *El pez de oro*: traducciones, confrontaciones y discusiones”, Helena Usandizaga profundiza el estudio de la narrativa caníbal y shamánica de Churata mediante el estudio de uno de los capítulos más extraños de *El pez de oro*, titulado “Los sapos negros”, donde la antropofagia nos llega sin filtro, obligándonos a “digerir” el insólito relato de un hijo que muere; de un padre que devora al hijo que ha muerto; y de ambos renaciendo el uno en el otro. No es fácil este capítulo de *El pez de oro*, pero el trabajo de Usandizaga lo “digerir” inteligentemente para nosotros y nos permite entender el “apetito” del personaje como metáfora de un “hambre” por construir existencias distintas al sujeto individual, racional y monolítico que propone el humanismo clásico. La famosa expresión “¡TÚ ERES NAYA!” repetida en varios capítulos de *El pez de oro* (205, 283, 294, 859) y que traducida al castellano se lee: “¡TÚ ERES YO!” adquiere entonces pleno sentido. Una elaboración más *pedagógica* de lo mismo, puede apreciarse en uno de los fragmentos del capítulo titulado “Mama Kuka”, cuando se explica la superación del yo-individualizado por la figura del yo-vinculado a los otros:

Un hombre es un pueblo, en tanto ese hombre es del pueblo. ¿Me entiendes? Pero para que exista la entidad política a que se llama pueblo, es preciso que se forme de muchos ciudadanos como ése que, individualmente, es pueblo. Así pues, para [que] yo sea posible como hombre debo ser “yo” pero en “ellos”. Sin mi “yo”, el “ellos” es una abstracción. No te diré la sinfonía soy yo, ni ella, ni Él; pero sin Él, sin ella y sin “naya”, la sinfonía no existe” (552).

La contribución de Meritxell Hernando Marsal ahonda en la comprensión de esa *sinfonía* indagando cómo se construyen en Churata existencias distintas al sujeto moderno racional. Una de las originalidades de su trabajo es mostrarnos que más allá del grito modernista de Rimbaud “Yo es otro”, en Churata los “otros” son el yo, entendiendo que esos “otros” pueden ser humanos, pero también no-humanos; que pueden estar vivos, pero también muertos; que pueden ser dioses, fantasmas, o cuanta existencia con intencionalidad y agencia pueda manifestarse. De esa nueva forma de entender la existencia (y la vida) deriva una nueva forma de conocimiento, un verdadero giro ontológico anti-universalista que Hernando Marsall vincula al “perspectivismo

amerindio” que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro propuso para el conocimiento de las culturas amazónicas. Asumiendo, con Viveiros de Castro, que “una perspectiva no es una representación”, Hernando Marsal observa que en Churata esos “otros” que constituyen al “yo” posicionan formas inéditas de entender la existencia y de actuar políticamente desde esas virtualidades. El *Layka* [brujo] en Churata y el *shamán* en Viveiros de Castro encarnan esa agencialidad: articulan un discurso, pero los que hablan están en otro lugar. El título que Hernando Marsal le da a su trabajo resulta entonces iluminador: “Quién habla cuando el *Layka* canta: La política discursiva de *El pez de oro*, de Gamaliel Churata”.

De estas interpelaciones al humanismo clásico y la racionalidad moderna deriva la importante discusión del impacto que Churata puede tener en la teoría cultural actual y muy particularmente en los marcos teóricos que ha forjado la crítica cultural latinoamericana. De ello se ocupa el trabajo de Marco Thomas Bosshard, significativamente titulado “Gamaliel Churata como reto para la crítica literaria y teoría cultural latinoamericanas o cómo repensar las heterogeneidades del mundo contemporáneo”. Entendiendo que el paradigma de la “heterogeneidad” planteada por Cornejo Polar para el estudio de literaturas andinas se ha convertido en instrumento teórico clave para el análisis cultural latinoamericano, Bosshard postula que en el trabajo de Churata se llega producir una superación de ese modelo toda vez que sus personajes y tramas narrativas consiguen disolver la “heterogeneidad conflictiva” causante de que texto, autor y lector pertenezcan a mundos y valores antagónicos –como se constata, por ejemplo, en la estética indigenista. Tan notable superación del paradigma de la heterogeneidad asoma en las páginas de *Resurrección de los Muertos*, donde el marco epistemológico occidental representado en la figura de Platón se *andiniza* y el andino, simbolizado en la figura del Profesor Analfabeto, se *occidentaliza*. Teóricamente, asistimos a una transculturación desde abajo que pulveriza el régimen de las desigualdades (factor central al paradigma de la heterogeneidad) y da paso a una expresión literaria donde las homogeneidades ideológicas y epistemológicas pueden coexistir con la multicultural, multiétnica, multilingüe y multiespecie realidad del mundo. Al final de *Resurrección de los muertos*, nos dice

Bosshard, ya no hay voces antagónicas, sino múltiples y distintas voces (humanas y no humanas, procedentes de seres vivos, pero también de los que han muerto) compartiendo un mismo *common sense*: la defensa de la VIDA en todas sus posibles manifestaciones. Más que una homogeneidad utópica, entra en juego la construcción de universos narrativos no excluyentes y la práctica performativa de obras literarias “diversamente homogéneas” o “uniformemente heterogéneas”. Sugere y provocativo, Bosshard nos invita a pensar que en el trabajo de Churata la literatura y la crítica cultural latinoamericana enfrentan textos que se inician bajo el signo de la heterogeneidad, pero que en su desarrollo la superan.

Ahondando el impacto de Churata en la teoría cultural actual, la contribución de Riccardo Badini expone la impresionante performatividad que este autor le imprime al estatuto y al trabajo de la ficción, constituyéndose en precursor de lo que hoy día se conoce como *performance studies*. Churata, nos dice Badini, se guiaba por una sensibilidad ecléctica infundida seguramente de vanguardismo, pero sobre todo por una voluntad de no dejarse encapsular por la escritura, sino más bien de instalarse *antes* o *después* de ella, entendiendo que lo importante eran los *hechos*, no las *letras*. Revisando manuscritos inéditos, Riccardo encontró anotaciones reveladoras, que nos muestran a un Churata consciente de que, si como escritor se ha valido de las letras, eso se debió “exclusivamente a no saber cómo hacerlo mediante hechos”, pues es en “hechos” que sintió siempre su “verdadero idioma”. Sorprendentes por su sagacidad, estas declaraciones permiten entender de dónde proviene la lógica dramática que atraviesa toda su obra, desde *El pez de oro*, que se inicia con una lista de *Dramatis Personae*, hasta *Resurrección de los muertos*, ya totalmente concebida como evento dramático. Hasta hace poco, sin embargo, ni siquiera se sospechaba la existencia de un teatro churatiano. Innovativo como siempre, Badini da a conocer al Churata dramaturgo mediante el estudio de una pieza titulada *Epílogo en Khoshowara*. Rescatada de entre los manuscritos inéditos y reproducida en su totalidad en este volumen, esta pieza fue concebida como epílogo al proyecto de esa “epopeya del hombre animal” que Gamaliel Churata le planteó a su época y a la venidera. Por vez primera, quienes se interesan por el fenómeno Churata, tendrán

la oportunidad de apreciar una propuesta teatral única en más de un sentido, porque aparte de revelar a un dramaturgo andino, revela también la claridad con la que abordó, desde el arte performativo, la destructiva causalidad que a la larga tendrían las acciones humanas sobre la vida del planeta –proyecto que lo identifica como iniciador de una audaz combinación de epistemología andina, teatro, y ciencia ficción. El mismo Churata, en una conferencia de 1965, señaló que *Epílogo en Khoskhowara* está escenificado

en el primer planeta a que el hombre tendrá que dirigirse cuando las condiciones biológicas del nuestro hubiesen seguido proceso de linfatización, si así puede decirse, y ya resultase inadecuado para mantener la vida como lo ha hecho hasta hoy. (“El pez de oro o dialéctica del realismo psíquico...” 26).

Concluyo la escritura de estas páginas agradeciendo a los colegas que tan cumplidamente contribuyeron a esta cita con Churata. Primero, con su participación en el Simposio de Pittsburgh; después, en la preparación de este libro que, como toda empresa editorial, impuso sus rigores y demandas. Creo que el esfuerzo y el tiempo invertido han dado forma a reflexiones que seguramente movilizarán nuevas lecturas y formas de abordar los desafíos que plantea la obra de un escritor atípico, que desde los Andes peruanos, durante su juventud, y bolivianos, en la edad madura, posicionó una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano. Hoy día, esa ambición permite apreciar la insostenibilidad epistemológica de las utopías globales.

Bibliografía citada

- Badini, Riccardo. “Churata es un escritor que vino del futuro”. *La República* (Lima) 11 de agosto, 2010.
- Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. [1957]. Helena Usandizaga, ed. Madrid: Cátedra, 2012.
- . “El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible”. [1965]. Primera Conferencia en el cine Puno. En Gamaliel Churata et al., *Antología y valoración*. Lima: Ediciones Instituto Puneño de Cultura, 1971. 13-36.

- . Conferencia en la Universidad Federico Villarreal. [1966]. En Godofredo Morote Gamboa, *Motivaciones del escritor. Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1989. 59-67.
- . *Resurrección de los muertos*. Riccardo Badini, ed. Lima: ANR, 2010.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- Monasterios, Elizabeth. Introducción. *Gamaliel Churata. El escritor, el filósofo, el artista que no conocíamos*. Pittsburgh: IILI, 2019. 9-28.
- Usandizaga, Helena. Introducción. *Gamaliel Churata, El pez de oro*. Madrid: Cátedra, 2012. 13-143.



José Luis Ayala oficiando el ritual de inauguración

Foto: Gabriela Núñez

PALABRA TRAS PALABRA:
GAMALIEL CHURATA Y LA BATALLA
FINALMENTE GANADA

José Luis Ayala
Yatiri aymara
Investigador independiente

Hasta que finalmente Gamaliel Churata venció el odio, la estrechez económica y el destierro. Derrotó a quienes vigilaron desde niño sus pasos y sus sueños, censuraron sus escritos, reprimieron sus ideas y, cuando tuvieron oportunidad, desde el poder político, buscaron silenciarlo y causarle daños civiles. Nunca dejaron de hostigarlo, no le permitieron disfrutar días de alegría personal ni familiar. Permanentemente lo insultaron, persiguieron, subrogaron, apresaron y finalmente desterraron del Perú. Pero Churata no se calló. Hubo un Prefecto de Puno que juró conseguir que muriera de hambre, que callara para siempre, que se marchara del Perú o se suicidara. Lo que logró fue que escribiera cada vez con más pasión, lejos y muy cerca del Perú. Salió al exilio en 1932 sin la oportunidad de obtener documentos de identificación. Cuando llegó a Bolivia, el único documento que lo identificaba era una partida de bautismo.

Rebelde desde niño, inconforme en la juventud, Churata creció en medio de un hogar relativamente tradicional en algunos aspectos, pero heterodoxo en otros. Sus progenitores profesaron primero el adventismo y luego se convirtieron en fanáticos católicos que fomentaron en sus hijos el conocimiento de la Biblia, cuyos pasajes el niño Churata leía en voz alta para su familia. Contrastando este fanatismo religioso, Don Demetrio Peralta, su padre, era “una persona vinculada al municipio, a la Sociedad Fraternal de Artesanos, a la cultura, al anarco sindicalismo” (Entrevista a Inocencio Mamani, 1985). Don Demetrio, además, cultivaba amistad con el famoso maestro aymara Manuel Z.

Camacho,¹ y era propietario de un próspero negocio de zapatos cuyos ingresos garantizaban el bienestar familiar.

El niño Peralta fue matriculado en una escuela donde imperaban las palabras orden, lectura, estudio. Cuando cursaba el segundo año de primaria en el Centro Escolar 881 de Puno se rebeló contra las normas educativas de su insigne maestro José Antonio Encinas y abandonó la escuela. Inculcado por sus padres para convertirse en un zapatero fino, luchó por buscarse otro derrotero y por desarrollar una personalidad propia. Fue determinante que, siendo niño, su padre lo llevara continuamente al local de la Sociedad Fraternal de Artesanos de Puno, donde asimiló ideas sociales reivindicativas provenientes del anarco sindicalismo y la ideología libertaria. Allí escuchó conferencias acerca de los derechos de los trabajadores manuales, de las luchas obreras que se desarrollaban en Argentina y Europa para conseguir salarios justos, trato humanitario y, sobre todo, un horario de ocho horas de trabajo. Esas fueron sus primeras lecciones de sociología, de historia social y participación en actos colectivos reivindicativos organizados por trabajadores. Esas lecciones vivas formaron el carácter indomable, rebelde, iconoclasta, dialéctico y revolucionario del niño que se convertiría en Gamaliel Churata. Los valiosos testimonios dejados por Ricardo Arbulú Vargas,² su hermano Alejandro y el médico Enrique Encinas, su compañero de aula en el Centro Escolar 881 de Puno, indican que Arturo Peralta era un niño contestatario que esgrimía argumentos convincentes, no aceptaba la rígida disciplina escolar y menos órdenes que carecieran de lógica y razón. Junto al niño Enrique Encinas, dirigió un periódico mural muy precario pero incisivo. Se llamaba “El Profeta”, y en él Arturo escribió un texto protestando contra su maestro debido

¹ Este maestro aymara vivía en la comunidad de Utawilaya, donde alfabetizaba a niños y adultos de ambos sexos. Las primeras lecciones las impartió convirtiendo la pared de su choza en una pizarra. Fue perseguido por la iglesia católica y encarcelado por el obispo Ampuero de Puno. Camacho fue el precursor de la educación bilingüe en el Perú, hizo posible la llegada de los adventistas, profesó el adventismo, pero finalmente regresó a la práctica de la cosmopercepción andina, por lo que fue maltratado por sus propios protegidos, quienes lo acusaron de apóstata. Al respecto, consultar Velásquez Garambel, *Las luchas por la escuela in-imaginada del indio* (2011).

² El testimonio de Arbulú Vargas está recogido en mi libro *Gamaliel Churata: Innata vocación de escritor* (2017). Enrique Encinas, hermano menor de José Antonio Encinas, era a la vez su alumno y amigo del niño Arturo Peralta.

a la rigidez del sistema educativo. Es de resaltar, sin embargo, que este desentendimiento que en un momento se produjo entre maestro y alumno fue plenamente superado años después, cuando entre ambos se cultivó una amistad de mutua admiración y confianza. De hecho, en el Centro Escolar 881, los alumnos más queridos para Encinas resultaron Arturo Peralta y Alberto Mostajo, escritores signados por destinos adversos. Pero mientras Arturo consiguió dar forma a una gran obra literaria, Alberto fue recluido por casi cincuenta años en el Hospital Víctor Larco Herrera de Lima, acusado de violento esquizofrénico por su cuñado, el entonces diputado por Huancané, Manuel E. Cordero.³

Alejado de la escuela convencional y de su rigidez, el niño Arturo recibió el “castigo” de regresar al taller de zapatería de su padre con el fin de aprender un oficio digno que en el futuro le permitiera hacerse cargo del negocio familiar —que contaba con varios operarios llevados a Puno desde Arequipa. En principio se le encargó la tarea de majar suela, copiar moldes de cartón en cuero y cortarlos, pero pronto el padre consideró que era más útil entregando zapatos a domicilio. Fue así que se liberó de permanecer encerrado en la zapatería y se lanzó a caminar por las calles de Puno. Comprendiendo que el niño realizaba esas tareas con desgano y tristeza, su padre lo recomendó para que aprendiera el oficio de tipógrafo en el taller de Eduardo Fournier, fundador del quincenario *La Voz del Obrero*. Desde entonces, Arturo regresaba a su casa contento, empezó a comprar libros y se convirtió en lector voraz y autodidacta. solía ir a leer a una cueva del cerro *Wajsapata* y, a la salida de la escuela, lo buscaban sus compañeros de estudios. Fue en ese tiempo que se forjó el líder cultural, el ideólogo, el singular crítico literario y, sobre todo, el ensayista.

Según testimonio de Ricardo Arbulú Vargas, los amigos de su padre solían decirle: “Tienes que ponerlo en vereda a tu hijo Arturo, en pocos años incendiará Puno y después seguramente el Perú”, “cómo es posible que defienda a los indios y sostenga que hay que devolverles las tierras”, “Arturo es un peligro por sus ideas, cómo defiende a Camacho, un indio que está contra la iglesia”, “Arturo es un loco. Es

³ Manuel E. Cordero fue un hacendado que llegó a ser diputado por Huancané. Para mayor información ver José Luis Ayala, *Alberto Mostajo: Delirio y tragedia de un poeta vanguardista y metafísico* (2009).

muy peligroso cuando habla". Los intelectuales pueblerinos de derecha lo motejaban como "El loco Arturo Peralta". Don Demetrio se reía de lo que le decían. Sabía que su hijo había escuchado conferencias de corte ideológico, que su maestro Encinas defendía a los indios y era anticlerical. Según los testimonios que se tiene, Don Demetrio empezó a sentir un gran respeto y orgullo por su hijo y lo defendió de la estrechez mental imperante. Al llegar a la adolescencia Arturo se convirtió en indisputable líder de su generación. Ya era un tipógrafo respetado cuando sus primeros textos aparecieron en el periódico *El Siglo*, de propiedad del médico Carlos Belisario Oquendo Álvarez,⁴ padre del poeta Carlos Augusto Oquendo de Amat. Así nació el escritor que después se llamaría Gamaliel Churata. Mucho tuvo que ver el ambiente en que formó sus primeras ideas acerca del deber del intelectual, de los derechos de los obreros, de los trabajadores manuales, campesinos y desamparados del sistema gamonalista.

Su intervención cultural empezó cuando en Puno, hacia 1915, aglutinó a los jóvenes de su generación en *Bohemia andina*. Luego editó la revista literaria *La Tea* (1917) y participó en la fundación de *Gesta Bárbara* (1918) en Potosí, juntamente con importantes escritores bolivianos, entre los que destacan Carlos Medinaceli, José Enrique Viaña, Armando Alba y Saturnino Rodrigo. De regreso a Puno fue nombrado director de la Biblioteca Municipal Pública, formó el movimiento *Orkopata* (al que ocasionalmente se unía Ricardo Arbulú Vargas) y editó el *Boletín Titikaka* (1926-1930). Regresó a Bolivia en 1932 perseguido por la nefasta represión fascista del comandante Luis Miguel Sánchez Cerro y la insoportable dictadura de Oscar Raymundo Benavides, permaneciendo en ese país hasta 1964, en total 32 años de exilio. En La Paz editó *El pez de oro* (1957), trabajó en *La Semana Gráfica*, en la revista *La Gaceta de Bolivia* y en periódicos como *La Calle* y *Última Hora*, entre otros. Cuando volvió al Perú fue nuevamente agredido y maltratado prácticamente hasta el final de sus días, como revelan los testimonios de Inocencio Mamani (1985) y Ruth Peralta Castro (1997), hija mayor de Churata que hasta hace poco todavía vivía en Juliaca. Al final de

⁴ Carlos Belisario Oquendo Álvarez fue médico, masón y político puneño y fundador del diario *El Siglo*. La mentalidad colonial de la época no le perdonó haber introducido, en el Colegio San Carlos, estudios de filosofía y ciencias sociales. Para mayor información consultar José Luis Ayala, *Carlos Oquendo de Amat* (1998).

este trabajo reproducimos el testimonio inédito de Ruth Peralta Castro, seguido de una serie de cartas (incluida una de Churata) que documentan las agresiones laborales que el escritor sufrió en Puno a su regreso de Bolivia.

Este esquema apretado referente al itinerario de Gamaliel Churata en Perú y Bolivia es solo una síntesis de su biografía. Lo que tratamos de mostrar es una tesis concreta y sencilla: la infancia de Churata, pese a múltiples adversidades, fue decisiva, porque tanto en su casa, como en la escuela de Encinas y en el local de la Sociedad Fraternal de Artesanos absorbió mensajes comprometidos con la justicia social. Encinas le imprimió una conducta de escritor autodidacta, el maestro aymara Manuel Z. Camacho le mostró que era posible educar a quechuas y aymaras para que se les reconocieran sus derechos ciudadanos, y en la pequeña biblioteca de la Sociedad tuvo acceso a libros de escritores anarquistas como Mijail Bakunin, Enrico Malatesta, Emma Goldman, Anselmo Bellegarrigue, etc. Luego, ya por su cuenta, leyó a Sigmund Freud, Federico Nietzsche, a los vanguardistas del movimiento ultraísta de España, a los surrealistas franceses, a Marx y Lenin.⁵

Hay que subrayar que Churata nunca estuvo alineado acriticamente con una determinada ideología, ni su literatura obedece a tendencias provenientes de centros culturales europeos. Es más bien un escritor libérrimo y desinteresado por la formalidad del canon literario preponderante en la academia. Defender permanentemente esa independencia literaria e ideológica le costó muy caro. Pudo haber sido un escritor reconocido en vida, un diplomático en varios países del mundo, incluso dueño de una editorial internacional, tener fortuna y vivir de espaldas a la dolorosa realidad de América. Pero no, prefirió la pobreza digna, la marginalidad voluntaria, privar a sus hijos de los goces elementales de la vida y saber que la vejez sería la edad más larga y difícil. A diferencia de otros escritores, que pugnan por obtener premios a como dé lugar, Churata renunció al Premio Nacional de Literatura en Bolivia como lo hizo Jean Paul Sartre al Premio Nobel de Literatura, aunque por otras razones.⁶ En este sentido resulta ilustrativo recordar

⁵ Esta relación de autores aparece en muchos de sus ensayos y textos literarios.

⁶ Jean-Paul Sartre rechazó el Premio Nobel de Literatura en 1964 por considerar que las relaciones del ser humano con la cultura no deberían pasar por la institucionalidad.

a César Vallejo, que con actitud digna nunca hizo esfuerzos para que le dieran un premio o un diploma, ni quiso pertenecer a instituciones oficiales que rechazan y excluyen a escritores llamados antisistema. Nadie duda que a Vallejo debió haberle sido otorgado el Premio Nobel de Literatura en su época. Pero no, el Estado Peruano, más concretamente el Poder Judicial de corte colonial y represivo, como sigue siendo ahora, estaba ocupado en perseguirlo, en traerlo preso de París para encarcelarlo, como ya lo había hecho antes.⁷ Los presidentes del Perú siempre fueron miopes para apreciar la cultura y la inteligencia. El Ministerio de Educación, pero mucho más el de Relaciones Exteriores, en lugar de acosar y marginar a Gamaliel Churata, debió haberlo nombrado embajador del Perú en Bolivia. A César Vallejo, agregado cultural en París; a Manuel Scorza, embajador en Londres; a Carlos Oquendo de Amat, agregado cultural en España; a Gustavo Valcárcel, embajador en México; a Gustavo Pérez Ocampo, embajador en China; a Mario Florián, embajador en Cuba; a Alejandro Romualdo, embajador en Nicaragua, etc. Es incomprensible que ninguno de los más importantes escritores peruanos haya sido embajador o agregado cultural, y que esos nombramientos hayan caído frecuentemente en oportunistas allegados al poder. ¿Cuándo un afrodescendiente será embajador peruano en un país africano? ¿Cuándo un aymara o un quechua o una persona que pertenece a un pueblo amazónico, será embajador o agregado cultural?

Alejado de políticas interesadas, Churata permaneció adscrito a la construcción de un mundo en el que la igualdad fuera una conquista extensiva a todos los seres vivos. Ahora, a más de cincuenta años de su fallecimiento, se puede decir con suficiente autoridad y documentación, que no es posible seguir repitiendo que es un escritor "indigenista". Su preocupación intelectual, expresada en la mayoría de sus textos, indica que Churata es fundamentalmente un escritor descolonizante. Para Churata América es un conjunto de pueblos en busca de su propio des-

En el caso de Churata, hay que agregar que no solo declinó el Premio Nacional de Literatura, sino que además declinó, con respeto y cortesía, la nacionalidad boliviana que le habría dado acceso a beneficios sociales.

⁷ Sobre el caso de Vallejo, consultar mi libro *El cholo Vallejo* (1994), donde ofrezco una síntesis del llamado "Proceso a Vallejo", estudiado en el libro de Germán Patrón Candela *El proceso Vallejo: "el momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú"* (1992).

tino, naciones que no han alcanzado la madurez política, republiquetas empobrecidas por sus propias dirigencias criollas. Es verdad que no todos sus escritos tienen la misma calidad intelectual, eso se explica en la medida que vivía para escribir a diario literatura de consumo para los periódicos. Pero cuando escribía para revistas literarias o cuando se sumergía en la escritura de su propia obra, lo hacía magistralmente.

Entonces, ¿con qué ideología escribía Churata? Puede decirse que era primordialmente un intelectual dialéctico y andino, tenía la clara visión de que su rol como escritor era contribuir a descolonizar prejuicios dominantes. En sus ensayos aparecen tres convicciones básicas: la necesidad de leer adecuadamente la compleja realidad cambiante de América Latina; la necesidad de fomentar una conciencia crítica para transformar esa realidad; y la necesidad de abandonar moldes intelectuales provenientes de meridianos mentales coloniales. Con estas convicciones, Gamaliel Churata convirtió los diarios y revistas en los que trabajaba en cátedras abiertas y aulas públicas que le permitieran enseñar a pensar y convertir a sus lectores en líderes capaces de transformar la realidad. Su estilo propio, pleno de citas de autores clásicos, de reflexión certera y extraordinario manejo del idioma, lo convierten en un ensayista único, inimitable. El ensayo es un género literario que permite al escritor equivocarse, pero Churata no tuvo tiempo para eso, tenía que pensar y escribir contra el tiempo, vivir urgentemente, y la vida se le fue volando frente a su máquina de escribir. Nunca tuvo tiempo ni dinero para publicar su extensa obra literaria. Pudo haberlo hecho cuando gozaba de la confianza del presidente de Bolivia, Víctor Paz Estenssoro, pero su dignidad no le permitió pedir favores. Menos cuando trabajaba en diarios y revistas como redactor y corrector de estilo.

Garcilaso de la Vega decía que el Perú es madre de hijos ajenos y madrastra de sus propios hijos. Ese es el concepto, aunque la frase no sea textual y haya madrastras respetables por la conducta que tienen con quienes no son sus hijos. Pero el Perú oficial fue para Churata más que una madrastra mala. En cuanto regresó al Perú, en 1964, empezaron a hostilizarlo, aun sabiendo que nada podía hacer a favor de los movimientos sociales de la época. Las acusaciones en su contra fueron una vez más expresiones de envidia a su talento, encono al escritor, aversión al periodista, rencor de clase social dominante, desprecio al hombre cul-

to, al defensor de indios, y abominación a un hombre golpeado por la vida. Sus antagonistas eran los mismos de siempre, aunque con otros nombres y apellidos: funcionarios aduladores del gobierno de turno, autoridades públicas acostumbradas a vivir a costa de la ubre del Estado, feroces jueces del escritor que no se había doblegado a intereses mezquinos. Existe una abundante cantidad de testimonios, cartas y escritos que prueban estas acciones y forman parte de un libro de próxima publicación en la que nos proponemos dar a conocer una biografía documentada de Churata. Inocencio Mamani, por ejemplo, en entrevista realizada el 24 de junio de 1986, expresa que los enemigos de Churata eran

[...] los envidiosos, los curas y sobre todo los gamonales. No eran enemigos declarados, le hacían la guerra por debajo de la mesa, lo rajaban y acusaban ante los prefectos y estos imbéciles les creían todo. Había un tal Aréstegui, un soplón que llegó de Lima y lo tenía seco a Churata, aparecía en cualquier lugar y a cualquier hora, parecía su sombra. [...] Los gamonales odiaban a Churata y decían que estaba envenenando a los jóvenes, que había que hacerlo callar, desterrarlo fuera de Puno. [...] lo trataron como a un delincuente común, como si hubiera matado gente, no le dieron paz ni descanso. Lo vigilaban, lo citaban a la prefectura, era para que se aburra, para que se vaya lejos y no regrese nunca más.

A la pregunta sobre quién le había hecho más daño, Inocencio Mamani responde:

Todos al no defenderlo. El prefecto Arenas era terrible, ordenaba detenciones, muchos obreros han muerto defendiendo sus derechos, de eso no se escribe. El prefecto Gustavo Salcedo había jurado que sacaría a Churata de Puno y de eso se ufanaba. Ese odio sigue [en 1986], somos víctimas de esa terrible manera de querer desaparecer a intelectuales de izquierda. Tú no sabes hermano lo que le han hecho a Vicente Mendoza Díaz, calabozo, cárcel, amenazas. Churata fue víctima de un odio imperdonable, por eso me parece bien que escribas su biografía, solo una persona valiente como tú podría atreverse a encararlos. En buena hora, la historia sabrá reconocerte, aunque no en vida. Muerto recién te reconocerán, así somos. ¡Qué pena! (Inocencio Mamani 1986)

Otro aspecto sorprendente de la biografía de Churata que no puede dejar de mencionarse es el destino que han tenido sus restos humanos. Solo la irresponsabilidad pudo haber influido para que la osamenta del autor de *El pez de oro* fuera trasladada de Lima a Puno y enterrada

a veinte kilómetros de la ciudad, en un cerro descampado sin ninguna protección ni cuidado, al que llamaron “Apacheta de los Amautas”. En ese lugar abundan perros errantes, *layqas* (brujos) y personas que recogen huesos humanos para venderlos a estudiantes de medicina de la Universidad Nacional del Altiplano.⁸ Allí profanaron la precaria tumba de Churata y se llevaron una parte de sus huesos. Lo que pudo recuperarse fue enterrado en la sección párvulos del cementerio *Layqaqota* de Puno. Por esos caprichos que tiene el destino, el hijo llamado Teófano Peralta Castro descansa junto a su padre en el cementerio *Layqaqota*. Como su cuerpo fue incinerado y el de Churata se redujo a un cajón para niños, los dos descansan en la misma tumba.⁹

Ahora, por encargo de sus hijos Estrella Peralta Castro y Amaratt Peralta Gallardo, tenemos la difícil pero honrosa tarea de rescatar la totalidad de los originales inéditos de Gamaliel Churata. Será una lucha ardua, porque además de los manuscritos que conserva Amaratt, existen otros, hasta el momento “desaparecidos”. Quizás, en algún momento supremo, quien los retiene decida devolverlos para que los legítimos herederos procedan a su publicación. Nadie sabe lo que pueda suceder, lo cierto es que toda la obra inédita de Churata estaba al cuidado de su hijo llamado Teófano Peralta Castro, que lamentablemente fue atacado por una enfermedad que lo inmovilizó, le quitó el habla y finalmente lo dejó incomunicado. Fue en ese momento que un pariente recogió uno de los cajones que contenía textos de Churata. Tanto Estrella como Amaratt trataron de buenas maneras de recuperar ese cajón, pero nada se ha podido conseguir hasta la fecha. Nadie iba a imaginar, ni el propio Gamaliel, que sus hijos se iban a ver obligados a acudir al Poder Judicial del Perú para rescatar sus inéditos. ¿Quién se arroga el derecho a retenerlos? ¿Hay suficientes pruebas y testigos como para iniciar un juicio? ¿Se sabe lo que significa sostener un juicio en el Perú? A estas preguntas solo el tiempo podrá dar respuesta.

⁸ Lamentablemente, fue Inocencio Mamani quien ingenua e irresponsablemente promovió estas acciones.

⁹ Teófano fue recibido en Puno con honores debido a la agencia expresa de un maestro ejemplar identificado con la cultura puneña, como es Edmundo Cordero Maldonado, Director Regional de Educación, entidad dependiente del Gobierno Regional de Puno. El recorrido fúnebre salió del Parque Pino al cementerio *Layqaqota*, acompañado por una banda de músicos del Colegio Nacional San Carlos, delegaciones de varios colegios, escritores e intelectuales.

Bibliografía citada

- Ayala, José Luis. *El cholo Vallejo*. Lima: Editora Fimart, 1994.
- . *Carlos Oquendo de Amat*. Lima: Editorial Horizonte, 1998.
- . *Alberto Mostajo: Delirio y tragedia de un poeta vanguardista y metafísico*. Lima: Arteidea, 2009.
- . *Gamaliel Churata: Innata vocación de escritor*. Lima: Editorial Pakarina, 2017.
- Churata, Gamaliel [como Arturo Peralta]. Carta al Ministro de Estado en el Despacho de Fomento y Obras Públicas. 3 de agosto de 1965.
- Encinas, José Antonio. *Un ensayo de escuela nueva en el Perú*. Lima: Imprenta Minerva, 1932.
- Mamani, Inocencio. Entrevista personal. 10 de febrero de 1985.
- . Entrevista personal. 24 de junio de 1986.
- Patrón Candela, Germán. *El proceso Vallejo: "el momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú"*. Trujillo, Perú: Universidad Nacional de Trujillo, 1992.
- Peralta Castro, Ruth. Carta a Andrés Romero Portugal. 23 de noviembre de 1965.
- . Entrevista personal. 2 de marzo de 1997.
- Romero Portugal, Andrés. Carta a Arturo Peralta. 3 de octubre de 1964.
- Velásquez Garambel, José Luis. *Las luchas por la escuela in-imaginada del indio: Escuela, movimientos sociales e indigenismo en el Altiplano*. Puno, Perú: Universidad Nacional del Altiplano, 2011.

Entrevista a Ruth Peralta Castro
Juliaca, 2 de marzo de 1997

José Luis Ayala: *¿Cuáles son los recuerdos que tiene usted de su papá?*

Ruth Peralta Castro: Lo recuerdo en *Orqopata*, en su casa con techo de calamina, lo veo caminando con un ramo de rosas para Brunilda y dulces para mí. Así lo veo en la distancia, veo su rostro que aparece y desaparece detrás de la mampara donde se iba a escribir o leer. Hablaba de viajes por mares lejanos, me contaba cuentos muy hermosos, de la vida de piratas y héroes de otras culturas. Me hablaba constantemente de sus poemas, estaba muy enamorado de Brunilda y de sus libros. Yo viví con él en *Orqopata*, me crié en su casa a donde llegaban sus amigos y escritores, he vivido con él la parte más importante de la vida de un insigne escritor. Él nunca me abandonó, he vivido con él mientras estuvo en el Perú, tenía el propósito de educarme junto con mis hermanos que nacieron después que yo. Pero a mi padre lo persiguieron, el prefecto lo llamó para decirle que lo deportarían muy lejos y además que podrían encarcelarlo por comunista.

No sé si fue en 1932, creo que sí, es por eso que antes de irse me habló y dijo que se iría para no regresar o para que yo fuera a su lado. Habló con mi abuelita, con la mamá de mi papá, es decir la señora María Miranda y luego nos trasladamos a vivir a Arequipa. Me he criado con ellos, con mis abuelos, por eso es que de mi papá tengo un gran recuerdo, les escribía a mis abuelitos y ellos me leían las cartas o las partes que me correspondía a mí. Mi Abuelito Demetrio lo quería mucho a mi papá, ellos me querían porque me decían: “Tienes que portarte bien para escribirle a tu papá diciéndole que eres una señorita inteligente como él”. Hablaban de las aventuras de mi papá cuando era joven, de sus discusiones y permanentes resfríos que tenía, sufría de los bronquios de modo que continuamente tenía que comprar medicina.

JLA: *¿Cuándo nació usted?*

RPC: El 30 de noviembre de 1923, mi mamá se llama Juana Castro Muriel. Yo no la conocí a mi mamá porque desde muy niña viví con mi papá, no sé cuándo sería que mi mamá me entregó a mi papá, pero cuando tuve uso de razón ya estaba en *Orqopata*. Mi papá trabajaba en la biblioteca y nosotros vivíamos en una casa que quedaba un poco lejos de Puno.

JLA: *Pero alguien la ayudaría a usted porque era una niña.*

RPC: Me criaba Brunilda, era una mujer muy joven y simpática. Mi papá la quería mucho y yo también porque me trababa como si en verdad fuera su

hija. Era amable y dulce, usaba a veces trenza y eso le encantaba a mi papá. Cocinaba con leña y en el suelo en fogón de barro, mi papá comía con un encanto especial. Brunilda era más joven que mi papá y se amaban con una pasión inmensa.

JLA: *Usted tenía cuatro años y Brunilda ¿cuántos años calcula que tendría?*

RPC: Eso no podría decir, era una mujer muy agradada, se querían bastante con mi papá creo que tendría unos veintidós años. Nunca supe dónde había nacido Brunilda, se quedaba en la casa mientras mi papá trabajaba en la biblioteca, sabía medicina, curaba a los enfermos, sacaba la suerte en naipes, cantaba y tocaba guitarra para mi papá, no sé qué canciones de Chile, de Arequipa, no sabría decir de dónde serían esas canciones tan hermosas que cantaba en cada atardecer. Mi papá la escuchaba y se ponía a meditar, a veces se ponía triste y otras se alegraba, también cantaba con ella. Cocinaba para los tres y para los amigos que llegaban en las tardes. Para los amigos de mi papá Brunilda cocinaba caldos muy agradables, carne asada, *chayros*,¹⁰ mazamorra de quinua, papas con *ch'aqhu*¹¹ y con queso, ocas, generalmente cocinaba en la madrugada y con mi papá comíamos caldos.

El almuerzo no era abundante, la comida tampoco, mi papá tomaba mate de coca y de eucalipto. Yo le preguntaba a Brunilda por qué mi papá no quería que le diga mamá o señora Brunilda. Era muy aseada y tenía la casa limpia, a veces recibía cartas de sus parientes que del correo recogía mi papá. Cuando yo estaba en Arequipa supe que había muerto, yo no estuve en su entierro. Brunilda tuvo dos hijos para mi papá, los dos murieron antes que Brunilda y mi papá llegó a la casa de Arequipa, estaba loco de pena, buscó a sus amigos para disipar su enorme pesar. Yo conocí a Teófano y Quemencia, eran lindas criaturas, no sé de qué murieron, se decía que de tífus.

JLA: *¿De modo que vivió con sus hermanos Teófano y Quemencia?*

RPC: Eran mis hermanos y mi papá me inculcó a quererlos mucho y así fue. Las criaturas de pronto se murieron, están enterradas al lado de Brunilda, en el cementerio de Puno, mi papá cuando iba a Arequipa, lloraba por ellos en los brazos de mi abuelita, yo también lloraba por mis hermanos, por Brunilda. Fueron días de interminable tristeza, no sé cómo es que mi papá pudo soportar tanto dolor junto.

JLA: *Pero el verdadero nombre de Brunilda era otro.*

RPC: Eso no podría decirle, mi papá le llamaba Brunilda, ella estaba contenta con su nombre y se querían, Brunilda no era una madrastra sino más bien

¹⁰ *Chayro*: caldo preparado a base de papa, chuño, carne fresca y chalona.

¹¹ *Ch'aqhu*: arcilla alimenticia de varios colores para formar el bolo alimenticio.

una madre y hermana, una amiga, jamás sentí celos ni desprecio, nada hay que haga que la recuerde como ocurre con tantas madrastras que se portan mal con los niños que no son sus hijos. Después de mucho tiempo, a la edad de doce años, mi mamá me recogió de la casa de mis abuelitos porque mi abuelita María falleció. Bueno, me pasó una cosa extraña, no me acostumbraba con mi mamá y quería irme a vivir donde mi papá. Es entonces que me explicaron que eso no podía ser porque mi papá estaba exilado y si regresaba lo tomarían preso. Yo no entendí bien, pero con los años vi que se trataba de un hombre al que odiaban los gamonales, los curas, la policía, porque hablaba de los pobres y [su] derecho a ser felices.

Mis tías, mi tío Alejandro y Demetrio me dijeron: “No puede ser, tienes que acostumbrarte con tu mamá, tu madre es la única persona que puede educarte y quererte”. Poco a poco me acostumbré a una nueva forma de vida, a la comida, costumbres y a la casa. Como mis abuelitos eran casi ancianos, tenían una gran paciencia para educarme.

Cuando tuve 13 años vine a Juliaca al lado de mi mamá y vivíamos en la calle San Martín. Estudié la secundaria y me conocí a un joven con el que me casé, mi primer esposo se llamó Oswaldo Miranda Campos y con él tuve cuatro hijos: Róger, Mercedes, Ruth y Jaime. Róger trabaja en las Empresas Eléctricas de Lima, es casado y tiene dos hijos: Diana y Renzo. Tuve un segundo matrimonio habiéndome casado con Emilio Vásquez Romero y con él he tenido tres hijos: Rider, Miguel que ha fallecido y Marisela, que acaba de tener una hija que se llama Emili Casandra.

JLA: *De modo que desde que vivió con sus abuelos no vio a su papá.*

RPC: No, no, mi papá iba a verme constantemente, me escribía y enviaba dinero para mi pensión, mis abuelos me decían: “Esto ha mandado tu papá”. Con la plata que les hacía llegar me compraban lo que necesitaba. Mis abuelitos tampoco eran pobres, pero es cierto que no tenían mucho, tampoco pasaban necesidades extremas. Mi papá iba de Puno a visitar a mis abuelos y estábamos allí varios días, íbamos a las picanterías, de paseo, teníamos parientes y nos invitaban constantemente, mis abuelos también invitaban. Antes que se fuera a Bolivia iba a Arequipa en tren, generalmente los días sábados amanecía en Arequipa y regresaba los lunes para amanecer en Puno.

JLA: *¿Y su mamá falleció en Juliaca?*

RPC: Sí, falleció acá, hará una cosa de unos veinte años, he sido la única hija. Mi mamá es puneña y su papá se llamaba Camilo Castro Cano, mi abuelita se llamaba Juana Muriel y ese apellido es de origen boliviano porque los abuelos de mi mamá eran de Cochabamba. No sé cómo se conocerían mi

papá y mi mamá y cómo serían sus amores. Mi mamá nunca me habló mal de mi papá, jamás.

JLA: *¿Cuándo y por qué se retiraron sus abuelos de Puno?*

RPC: No sé exactamente, no puedo inventar ni mentir, lo que es ahora el Hotel Colón, esa casa fue de mis abuelitos, allí vivíamos. La zapatería de mi abuelito Demetrio quedaba más allá, no sé en qué calle. No conozco sus nombres, pero yo he ido allí. Me parece que como ya eran casi ancianos, decidieron volver a Arequipa por el clima y porque ya no podían trabajar para sostenerse.

JLA: *¿Cómo era la zapatería y quiénes trabajan con su abuelito Demetrio?*

RPC: Eso no podría decir porque estaba chica. Cuando mi papá vivía en Puno, la zapatería dejó de funcionar. Pero sé que era grande y estaba bien surtida para atender a sus clientes. No sé más.

JLS: *Eso quiere decir entonces que sus abuelitos vivían en Arequipa solos.*

RPC: Vivían entre Puno y Arequipa y todavía recibían plata de la zapatería para vivir. No sé quién trabajaría, pero poco a poco fue disminuyendo la entrada.

JLA: *Si usted vivió en Orqopata es porque sus abuelitos ya no vivían en Puno.*

RPC: Ya estaban más en Arequipa y cuando lo expulsaron a mi papá me llevaron a Arequipa definitivamente, mis abuelitos no estaban tan viejos, estaban bien de salud, pero ya no podrían trabajar. No estaban viejos, estaban maduros. Ahora, cuando yo vivía en *Orqopata*, mis abuelitos se fueron del todo a Arequipa.

JLA: *¿Y en qué lugares vivían en Arequipa?*

RPC: Hemos vivido en varios lugares, en Yanahuara, en la calle San José, cerca de Santa Marta, en la calle Muñoz Nájjar que se llamaba La Ranchería, mis abuelos no tenían casa propia en Arequipa. Como mis abuelos ya no trabajaban, entonces mi papá, mi tío Alejandro y Demetrio les enviaban una pensión. Mi tío Demetrio vendía sus cuadros y con eso solventaba los gastos de mis abuelos, a veces también iba a Arequipa a vender sus pinturas. Las monjitas no mandaban nada, al contrario, mis abuelos pagaron una fuerte dote para que mis tías entraran de monjas, lo hicieron con la venta de la zapatería. Mi tía Maximiliana, Domitila y Adriana pagaron fuertes sumas de dinero, miles de ese entonces, mis abuelos prácticamente se quedaron sin nada para que ellas entraran a los conventos. Mi abuelita le reprochaba a mi abuelito de que la plata que habían juntado, de la noche a la mañana, se lo entregara al obispo. “Habría que preguntar alguna vez a Roma si el obispo entregó esa plata, eres demasiado ingenuo y por eso estamos pobres” —decía mi abuelita María a Demetrio.

JLA: *¿Cómo era su abuelito Demetrio?*

RPC: Era muy católico, se pasaba pensando en la vida de los Santos. Iba todos los días a misa y visitaba a los ancianos y enfermos para dejarles algún pan fresco y alimentos. Decían que antes habían sido adventistas, pero cuando yo vivía con ellos eran muy católicos. Demetrio era además un buen lector de libros, leía y se cansaba de leer por la vista cansada.

JLA: *¿Cuándo y cómo murió Demetrio?*

RPC: Mi abuelito Demetrio murió de viejito, la edad que tenía no le dejaba tranquilo, pero primero murió mi abuelita María. Mi abuelita estaba sumamente apenada y no podía dormir, una noche que se quedó dormida de cansancio, se volteó la vela y se produjo un incendio, mi abuelita murió asfixiada, yo sufrí mucho. Mi tía Carmela que estaba casada con Isaac Guillén¹² la enterró, Guillén era de Paucarpata, era en consecuencia mi tío.

JLA: *De modo que conoció a sus tíos y tías cuando estaba usted en Puno, ¿cómo eran ellos con usted?*

RPC: Conocí a mis tías cuando ya eran monjas. Contaban que los jóvenes puneños iban a la puerta de la casa de mis abuelitos sólo para verlas salir, decían que habían sido muy bonitas y atractivas. Yo no he hablado con ellas porque ya estaban en los conventos. Con mis tíos Alejandro y Demetrio he estado más tiempo. Mi tía Maximiliana estaba en el Beaterio, en Arequipa, allí íbamos a visitarla, estaba construido en lo que ahora es Santa Rosa de Vitervo. La otra monjita, mi otra tía Sor María estaba en Lima, la he conocido en Arequipa. Mi tío Demetrio era pintor y constantemente me decía que estudiara. Trabajaba en la casa, allí instaló su taller y después que terminaba un cuadro salía a venderlo. Hacía exposiciones, era amigo de varios pintores que los iban a buscar para trabajar o viajar juntos.

La economía de mis abuelitos fue decayendo poco a poco debido a que mis tíos empezaron a tener obligaciones, tenían hijos o se habían ido muy lejos a trabajar, de modo que mi tío Demetrio fue quien asumió la responsabilidad de sostener a mis abuelos. A mi abuelita María la enterró mi tía Carmela y su esposo Isaac Guillén, a mí no me llevaron al panteón, aunque quise y lloré, mi tío Demetrio dijo: “Que no vaya, todavía es muy pequeña”.

JLA: *¿Dónde permaneció usted más tiempo?*

RPC: En Juliaca solamente he estudiado primaria, mi profesora fue la señorita Carmen Rosa Paredes llamada “La Rata”, después estudié con Carmen Zaá. Cuando mi papá estuvo en Bolivia, mis hermanos Mario y Nina lle-

¹² Isaac Guillén fue cuñado de Churata, ciego que por disposición de Demetrio Peralta se casó con una sus hijas.

garon a Juliaca y me dijeron que mi papá había decidido que con ellos me fuera a La Paz, pero mi mamá no quiso. Así que me quedé solo con primaria, mi mamá quiso que fuera al colegio y en eso se enfermó hasta casi se muere.

JLA: *¿Conoce usted a todos sus demás hermanos?*

RPC: Sí, por supuesto, bueno, sí los conozco. Cuando me casé viajé a La Paz, es decir en mi primer matrimonio fui para que mi esposa conociera a mi papá y mis hermanos. Mi papá vivía en Tembladerani, trabajaba en el diario Última Hora. Estuve con él durante un mes alojada en su casa, en ese entonces vivía con una mujer joven que había trabajado con él. Mis hermanos eran Estrella y Teófano y me dijo, presentándome a la señora: “Ella es la madre de tus hermanos”. Seguramente que se refería a la mamá de mis hermanos que son Amarat y Fedor.

JLA: *¿Se escribe con sus hermanos?*

RPC: No, no, con los que me veía era con Nina y Mario, con mis hermanos bolivianos no me he vuelto a ver más.

JLA: *Ahora cuénteme, ¿a qué hora escribía su papá?*

RPC: Mi papá se levantaba cuando todavía no estaba claro el día y se ponía a leer. A veces en voz alta leía y se le escuchaba en toda la casa, repetía las frases de algún libro y escribía generalmente de noche. Muchos días se amanece escribiendo, especialmente los sábados y domingos. Nosotros teníamos una propiedad cerca de Juliaca y cuando estuvo en Puno le ofrecimos para que se viniera a escribir y vivir en una propiedad que tenemos, pero tenía necesidad de trabajar y ganar plata para satisfacer las necesidades de sus hijos, de mis hermanos menores.

JLA: *¿Cómo consiguió usted El pez de oro?*

RPC: Me vendió mi primo Augusto Rivarola y ese ejemplar lo tengo. Ese libro lleva una dedicatoria con mi nombre, en todo *El pez de oro* está además mi nombre, léalo con cuidado y verá que lo que le digo es verdad. Al leerlo he identificado mi nombre, hay pasajes del libro en los que estoy a veces escuchando a mi papá, se refiere a mí cuando cuenta que tiene una *wawa*, no me decía hija, me decía *wawa*.

JLA: *Ahora hablemos de cuando su papá volvió de Bolivia.*

RPC: Bueno, mi papá volvió lamentablemente anciano, cansado y pobre. Cuando llegó de Bolivia se alojó en la casa de mi tía Juanita y me mandó a llamar, inmediatamente corrí y al encontrarlo lo abracé y nos pusimos a llorar como dos niños. Yo vi que estaba muy mal de salud, sufría porque además el clima ya no le sentaba, tosía y masticaba pastillas para la garganta. Tosía

y roncaba y esa era mala señal. Hablamos y lo traje a Juliaca, donde estuvo varios días, conversamos y me contó toda su vida en Bolivia, de sus trabajos, logros y fracasos. Parecía que había dejado su casa a medio construir, es que también mis hermanos y su compañera Carmela necesitan cada vez más dinero para vivir, para estudiar, mi padre francamente estaba agotado y por eso se le quebrantó la salud. Yo lo ayudé económicamente y no quiso recibirme, entonces le lloré y se conmovió, le di para que pueda vivir sin problemas durante mucho tiempo. “Estoy cansado de sufrir –decía– de ser un gitano y extranjero en mi propia patria. No creí que al volver a Juliaca no encontraría a nadie de mi generación”.

JLA: *¿En qué lugar se alojó su papá, en esta casa?*

RPC: No, no, se alojó en la calle Loreto, esa casa era de propiedad del señor Reyes. Durante los tres días que mi papá estuvo con nosotros, paseaba y conversaba, fue tres días antes que se fuera a Lima. Mi esposo le ayudó también económicamente. Mi papá jamás se olvidó de mí y yo tampoco de él, jamás nos hemos distanciado, he comprendido que podía tener otras mujeres y naturalmente otros hijos. Recuerdo que Judith Camacho vino de Puno a llevarme, pero no me encontró, resulta que mi papá quería hablar otros asuntos conmigo y no pude porque Judith no me buscó en la casa de mi cuñado.

JLA: *¿Cómo se enteró de la muerte de su papá?*

RPC: Mis hermanos me hicieron saber por telegrama, Mario y Nina me avisaron. Yo no viajé a Lima por falta de medios económicos, hasta que mis hermanos me mandaron a decir que los restos de mi papá regresarían a Puno. Entonces me movilicé y conseguí que una noche se velara en el municipio de Juliaca porque nosotros somos personas conocidas y cómo íbamos a permitir que mi papá pasara así nomás como si fuera un desconocido. Llegaron mis hermanos Estrella y Nina, en el velatorio estuvo Abdón Benique y personas amigas de la familia, al día siguiente pasaron sus restos a Puno. Nina, Estrella y la señora Ernestina estuvieron alojados en Juliaca, se alojaron en mi casa, la señora Ernestina me visitaba continuamente.

JLA: *¿Recuerda que su papá salía a caminar con usted y Brunilda de noche, especialmente cuando había luna llena?*

RPC: Sí, recuerdo que mi papá nos llevaba de la mano y nos explicaba las constelaciones y figuras que aparecían en el cielo de Puno. Mi papá se pasaba horas de horas explicando a Brunilda que el lago era el cielo y el cielo el lago. Brunilda se quedaba absorta con las ideas de mi papá. Recuerdo que mi papá tenía dos urnas de madera, en ellas conservaba las

maskarillas de mis hermanitos muertos y cuando murió Brunilda estuvo derrumbado. Íbamos a visitar al cementerio a Brunilda y mis hermanos.

JLA: *¿En qué parte están enterrados?*

RPC: En el antiguo cementerio de *Layqaqota*. Conocí a Teófano y Quemencia cuando estaban muy chiquitos. No estuve en el entierro de Brunilda, pero sé que la llevaron al cementerio con una especie de manto blanco y el cajón era de nogal, los poetas recitaban sus poemas, tocaron zampoñas y *tarqas*,¹³ *sikuris*¹⁴ y *zampoñas*,¹⁵ mi papá y sus amigos caminaron detrás del cortejo. Mi papá compró a la Beneficencia Pública un terreno en el cementerio, pero hace más o menos cuatro años que fui ver y habían construido sobre sus tumbas otras tumbas modernas, reclamé, y nadie me hizo caso, me dijeron que llevara documentos. Era un espacio de más menos diez metros cuadrados, estaba ubicado entrando a la mano izquierda, allí hizo construir una pileta que surtía de agua a las flores naturales de la tumba de Brunilda y mis hermanos. Nunca a ellos les faltaba flores ni rezos, yo iba cada vez que podía a arreglar la tumba de Brunilda y de mis hermanitos, allí también me encontraba a la señora Ernestina. Entonces nos poníamos a conversar de mi papá, la señora Ernestina era maestra y educaba a mis hermanos Mario y Nina.

JLA: *¿Cómo era la tumba de Brunilda y sus hermanos?*

RPC: Como las otras tumbas, tenía además una loza de piedra que decía solamente Brunilda y con la fecha que había nacido y muerto. Las tumbas de mis hermanos eran más pequeñas y tenían sus nombres. Al lado derecho estaba Teófano y al izquierdo Quemencia. Había también una tumba de un niño, era el hijo de uno de sus amigos, de un pintor Pantigoso.¹⁶

JLA: *¿Hijo de Manuel Domingo Pantigoso?*

RPC: Debe ser, recuerdo muy bien que las cuatro tumbas estaban conservadas porque mi papá les encargó a Inocencio Mamani, Carlos Pacho, a la señora Ernestina y a mí para que fuéramos a verlas y dejarles flores. Yo no lo he conocido al hijo del pintor Pantigoso, pero la señora Ernestina sí, de modo que les dejábamos flores y les hacíamos rezar en Todos los Santos. Mi papá me decía: “No te habrás olvidado de la mamita Brunilda, era más que una

¹³ *Tarqas*: instrumentos musicales hechos de madera, usados para las fiestas andinas.

¹⁴ *Sikuris*: conjunto de zampoñas que ejecutan una melodía en conjunto.

¹⁵ *Zampoñas*: instrumentos musicales hechos de carrizos, pueden ser de cinco o seis cañas, pero que a cargo de una persona y en conjunto, ejecutan una sola pieza musical.

¹⁶ El pintor Manuel Domingo Pantigoso dejó enterrado a su fallecido hijo llamado Luis, cuando todavía era niño, en el cementerio de *Laykakota*, en Puno.

madre para ti". Es cierto, Brunilda fue una mujer buena, buena, no sólo conmigo, sino con todos los amigos de mi papá.

Mi papá no tomaba pisco ni alcohol, fumaba. Carlos Pacho era su sirviente, igual que Inocencio Mamani, cocinaban y barrían la casa, ambos cocinaban y servían en *chuas* y en el suelo, nunca he jugado con muñecas, me regalaba *zampoñas*, *pinkillus*,¹⁷ me hacía bailar, me regalaba trompos, carros, me criaba como si fuera hombre. Uno de sus amigos que más lo visitaba era Benjamín Camacho, a veces se quedaba a dormir. Ahora que mi papá ha muerto, la gente ha empezado a acordarse recién de él, pero yo estoy mal, el médico me ha dicho que estoy con estrés. Lo que más siento es la muerte de mi hijo, era abogado, estaba joven. Lo que ha pasado es que mi hijo mayor nos ha iniciado un costoso juicio y nos ha quitado la casa, eso me ha causado una tremenda pena porque es una estafa y mentira, dijo que él la había comprado, eso le causó a mi hijo menor una especie de cólera que le atacó al páncreas y a consecuencia de eso ha muerto.

JLA: *¿Sabe de qué murió Brunilda?*

RPC: No sé, decían que le había venido una infección y en esa época no había inyecciones para cortar esas enfermedades. Pero Brunilda no estaba contenta con vivir lejos de Puno en *Orqopata*, tenía que atravesar muchas cuadras para llegar al mercado, a la recova, de allí le ayudaban Pacho y Mamani para llevar las cosas. No era muy alta ni baja, ni gorda ni flaca, su carita era más bien llena y de sonrisa dulce. Nunca me dijo de dónde era ni dónde se conocieron con mi papá. En un principio mi papá me dijo que era mi mamá, pero un día le pregunté a ella y me dijo que mi mamá era otra persona, seguramente lo hizo porque debería saber la verdad, pero fue una madre para mí y mi papá la amó mucho, como también sufrió mucho con su muerte.

JLA: *¿Cuántas veces estuvo preso su papá?*

RPC: No sé, yo estaba chica. Pero cuando viví en Juliaca sus amigos me contaban que lo habían detenido antes de arrojarlo a Bolivia. En La Paz ya me contó todo, pero no estaba resentido para los soplones ni para Sánchez Cerro, menos para Benavides. Como era un intelectual, sabía que al fin ganarían sus ideas de justicia. Una tarde que fui a Puno, el señor Aurelio Martínez estaba sentado en el Parque Pino, nos encontramos y me preguntó: ¿Qué, no sabe que Carvajal le hizo la vida imposible a su papá? No sabía —le respondí. No sabía qué hacer y regresé para preguntarle: ¿Cuál Carvajal? Hugo Carvajal Dueñas —me aclaró. Me contó todo, que le había dejado

¹⁷ *Pinkillus*: instrumentos de caña hueca para ejecutar canciones en fiestas patronales.

prácticamente sin nada, sin máquina de escribir, papel ni lápiz. Le aconsejaron que se quejara, pero mi papá ya no estaba para eso.

Inmediatamente fui a buscar a ese tipo a su tienda, a la radio “La voz del Altiplano” y estaba en la CORPUNO. De frente entré a su oficina y le dije: “Usted se llama Hugo Carvajal Dueñas y es hijo del cura Palomino. Todos dicen que ha maltratado a Gamaliel Churata y eso debe constar para que alguna vez se le juzgue”.¹⁸ Se puso pálido y me amenazó con llamar a la policía. “Ojalá, eso es lo que quiero, que las radios y los periódicos sepan quién es usted, usted le ha botado de Puno a mi papá aburriéndolo, haciendo que renuncie, porque tenía miedo que pesara más que usted. Pero alguna vez alguien escribirá sobre esto”.

Me parece que ha llegado el momento y créame que estoy contenta de lo que le digo. Lo he visto a ese Carvajal y después ha hecho plata con contrabando de alfombras. Ha hecho una fortuna con alojamiento y pensiones, pero siempre será censurado por la inteligencia del Perú.



Carta de Andrés Romero Portugal ofreciendo
a Arturo Peralta un contrato de trabajo en la CORPUNO

Puno, 3 de octubre de 1964

Señor:

Arturo Peralta

Gamaliel Churata

La Paz (Bolivia)

Me es grato dirigirme a Ud. poniendo en su conocimiento que, en sesión de Directorio de 21 de agosto del año en curso, se vio la necesidad de contar con

¹⁸ Ruth Peralta Castro presentó una carta dirigida al presidente de CORPUNO, Andrés Romero Portugal, pidiendo una aclaración respecto a la “subrogación” de su padre Arturo Peralta Miranda, pero según nos refirió, nunca le contestaron, a pesar de haber insistido varias veces. Tampoco fue recibida por Romero Portugal, el gerente y jefe de personal y mucho menos por Hugo Carvajal Dueñas. Entonces acudió ante el director del diario *Los Andes*, Samuel Frisancho Pineda que, al leer la carta, no quiso publicarla porque de todos modos lo comprometía. La respuesta fue: “Déjela, primero vamos a averiguar qué ha pasado”. Ruth Peralta Castro se sintió amargamente frustrada.

un Asesor Técnico para la Sección de Informaciones y Relaciones Públicas de mi Representada.

Habiéndose ultimado los trámites del caso, el Directorio en sesión última de fecha 1 de octubre, ha acordado contratar sus servicios con un haber básico de S/. 6,000.00, para el cargo ya referido.

Lo que cumpla en comunicarle a fin de que usted se constituya en esta ciudad y en forma personal, ultimar conversaciones para formalizar el contrato mencionado.

En la seguridad de contar muy pronto con su valiosa colaboración frente al importante cargo citado, me es propicia la oportunidad para presentarle las consideraciones de mi Representada y las mías personales.

Dios guarde a usted.

(Fdo.) Andrés Romero Portugal. Presidente

Carta de Arturo Peralta reclamando ante un Ministro de Estado su subrogación de la corpuno

*Señor Ministro de Estado
en el despacho de Fomento y Obras Públicas
Ciudad
S. M.*

Arturo Peralta, ante usted con el debido respeto me presento y digo:

Que, como acredito con los documentos que adjunto, hallándome en la República de Bolivia, donde permanecí varios lustros ocupado en tareas de mi oficio –la prensa– y gozando de una situación honorable, fui honrado con la invitación que me hizo, por intermedio de su presidente, señor Andrés Romero Portugal, la Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, para trasladarme a la capital del departamento de donde soy oriundo, con el ofrecimiento del cargo de asesor técnico de Informaciones y Relaciones Públicas, con el haber básico de s/ 6,000.00 (seis mil soles) mensuales, acudí a tan gentil llamado de mi pueblo, mas al presentarme a la CORPUNO, se me hizo saber que esa invitación había sido cancelada por disposición del Ministerio de Gobierno y, transmitida por el prefecto del departamento. Realizadas las investigaciones, se supo que el señor ministro fue ajeno a esa maniobra, como expresó el senador señor Juan

Zea González; por lo que lejos de cumplirse con la oferta motivo de la invitación, se adoptó la medida provisoria de un contrato por dos meses, el mismo que fue tácitamente cumplido durante los meses de enero y febrero, para luego abandonarme cuando caí enfermo de gravedad, obligado a trasladarme al balneario de Yura por prescripción médica.

Parecería, señor ministro, que se hubiese procesado una conjura sórdida, si no estuviese convencido de la honorabilidad del señor presidente Sr. Romero Portugal y los miembros de la Corporación, pues se me mantuvo sin ofrecerme siquiera oficina donde desenvolver actividades.

Hospitalizado durante tres meses en la Clínica Loayza de esta capital, recién he podido recuperar en algún modo la salud, cuando se me ha notificado que el contrato provisional quedaba sin efecto.

Situaciones honorables de la vecina República mencionada, como se acredita en las cartas que me extendieron los señores Juan Luis Gutiérrez Granier, ex embajador de Bolivia en Lima y Egberto Ergueta, ex ministro de OO.PP. y Comunicaciones de Bolivia, hoy exiliados en el Perú a causa de conmociones internas de ese país. Conviene señor Ministro, por eso mismo, puntualizar que abandoné Bolivia antes del golpe militar que determinó la caída del gobierno del Dr. Paz Estensoro, y que mi presencia en Puno obedecía a esa causa. Debo exaltar la actitud que la intelectualidad puneña residente en Lima, adoptó en protesta del atropello de que se me hizo víctima, como se ve en la esquila del Presidente del Instituto de Cultura de Puno, que acompaño.

Es de tener en cuenta, señor ministro, que durante los meses de noviembre y diciembre de 1964, y de los de enero y febrero del año en curso, he publicado artículos rubrados con mi seudónimo periodístico, señalando la importancia fundamental que para galvanizar el progreso que el departamento ha cumplido, y debe seguir cumpliendo, la nobilísima institución que preside el señor Romero Portugal, e interpreta la orientación dinámica que el Estado imprime hoy en el vasto e ilustre territorio del departamento de Puno. Por lo expuesto:

Impetro a su alto espíritu de justicia, se sirva disponer que, por la Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, me satisfaga los haberes devengados por marzo, abril, mayo, junio y julio. Forma única en que podrá repararse de alguna manera los ingentes perjuicios que me han inferido por responder a maquinaciones de aldea. Cuando mi salud lo permita (debo permanecer en Lima tres meses más conforme a dictamen médico) y se me brinde medios honestos para entregarme al trabajo, me constituiré nuevamente en la ciudad de Puno.

Será justicia.

Lima, 3 de agosto de 1965

(Fdo.) Arturo Peralta

Carta de Ruth Peralta Castro reclamando la intempestiva subrogación
de Arturo Peralta Miranda y exigiendo copia de la resolución de
subrogación

Puno, 23 de noviembre de 1965

Señor:

Andrés Romero Portugal

*Presidente de la Corporación de Fomento y Promoción Social
y Económica de Puno*

CORPUNO. Ciudad

Señor Presidente:

Ruth Peralta Castro, ante usted respetuosamente me presento y digo:

Que, siendo hija de Arturo Peralta Miranda, cuyo seudónimo es Gamaliel Churata, escritor y periodista que le ha dado a Puno y al Perú sin duda un lugar en la literatura latinoamericana. Que, habiendo sido contratado mi padre por tiempo indefinido, ha sido sin embargo, subrogado sin razón legal alguna. Es más, se le ha tratado muy mal al haberse ordenado se le quite el escritorio y la silla que fue asignada, en el momento en que hizo cargo de sus labores como periodista.

Para humillarlo y naturalmente se vaya de Puno mi padre, le cerraron las puertas de la oficina donde trabajaba con el señor Hugo Carvajal Dueñas, habiendo compartido con él, por unos días un espacio pequeño. Ese funcionario de menor jerarquía, fue quien le informó la determinación del traslado a otro lugar de la oficina: “en obediencia a una orden emanada de la presidencia de la institución”.

Cuando mi padre quiso hacer de su conocimiento ese hecho arbitrario, usted no lo recibió y adujo estar: “sumamente ocupado y si tuviera alguna queja la presente por escrito ante el gerente general”, quien tampoco quiso escucharlo. Todo fue orquestado para seguramente declarar su puesto en abandono. Sin embargo, recibió por toda respuesta que sus labores habían sido canceladas.

La CORPUNO, expresamente usted señor, le extendió al ciudadano puneño Arturo Peralta Miranda, un documento de nombramiento o contrato, cuya copia acompaño a la presente. Estando en mi derecho solicito a usted se me expida una copia de la resolución de subrogación o cese de sus funciones, es un derecho que ejerzo por encargo especial de mi señor padre.

Quiero decirle señor que lo que han hecho no se hace con un gran hombre golpeado por las circunstancias de la vida. Si sabía usted que estaba anciano, no debió haberlo traído de La Paz (Bolivia), donde gozaba de un gran prestigio y consideración. Seguramente que Bolivia se hubiera portado mejor que los funcionarios de CORPUNO, que para vergüenza del Perú, serán recordados como personas nada gratas a la cultura puneña.

Ordene señor presidente, se me proporcionen copias certificadas de todos los documentos referidos a mi padre para hacer valer sus derechos.

Atentamente.

(Fdo.) Ruth Peralta Castro

Firma de abogado: Alberto Zúñiga Álvarez

Notario: Julio Garnica T.

Puno. Tres sellos

CORPUNO, Sello de recepción de Mesa de Partes

Fecha: la misma

GAMALIEL CHURATA Y LAS PRÁCTICAS LETRADAS INDÍGENAS

Jorge Coronado
Northwestern University

En los textos que relatan la coyuntura histórica del indigenismo de los años 20, a menudo se constatan colaboraciones cotidianas entre indígenas e intelectuales. Éste es el caso del testimonio de Mariano Larico Yujra, un indígena aimara de la provincia de Huancané, quien relató su vida a José Luis Ayala durante largas conversaciones luego reunidas por Ayala en un libro titulado *Yo fui canillita de José Carlos Mariátegui: (Auto) Biografía de Mariano Larico Yujra* (1990). Larico Yujra mantuvo lazos estrechos con José Carlos Mariátegui, quien asumió una posición tutelar respecto a él. En la biografía son visibles tanto las complejidades de la circulación del conocimiento entre indios e intelectuales como las maneras en que dicho conocimiento se elaboraba. Cuenta Larico Yujra:

Como [yo] vivía con Carlos Condorena [otro activista indígena], [el indigenista] Ezequiel Urviola también se fue a vivir con nosotros, Ezequiel Urviola me enseñó las primeras letras, después ya me enseñó Mariátegui, luego aprendí más en la Universidad Manuel González Prada, así he aprendido a leer y escribir....

Ezequiel Urviola me enseñó toda la Historia de los Incas, me enseñó lo que es *Ama sua*, *Ama kella*, *Ama llulla*, me enseñó a cantar el Himno de la Internacional, "Arriba los pobres del mundo / de pie los esclavos sin pan", Ezequiel Urviola también me enseñó palabras muy lindas como "Abajo el Imperialismo Yanqui", "Atrás, chanco burgués", todas las tardes durante dos horas me enseñaba Historia del Perú, Historia de América, Historia del mundo, todo lo que aprendí en la casa después me servía para ir a escuchar, porque él asistía como alumno y profesor en la Universidad González Prada...Todas las noches llegaban obreros, campesinos, dirigentes a buscarlo en nuestro cuarto... (140-141)

La cita muestra un tutelaje cercano, hasta íntimo, entre indígenas e intelectuales en la Lima de aquel entonces. Sin embargo, los resultados de este tutelaje no ocupan un lugar prominente en los estudios o en las historias del indigenismo. Más bien, las relaciones entre letrados e indígenas suelen codificarse de forma harto abstracta, por ejemplo, en la frecuentemente citada evaluación del estado de la literatura indigenista en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. Allí, el intelectual indigenista por excelencia alude a la futura, aunque no inevitable, posibilidad de una verdadera “literatura indígena”:

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autotonomía integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá en su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (242)

La evaluación mariateguiana de las dos literaturas, la una existente y la otra no, es compleja, sobre todo porque moviliza ideas sobre la raza —en el contraste entre lo mestizo y lo indígena— al mismo tiempo que busca establecer una diferencia crucial entre la literatura “indigenista” y la literatura “indígena” por medio de postular la capacidad de la literatura de comunicar la autenticidad de la experiencia vivida. Si la idealización y la estilización son rasgos distintivos de las obras indigenistas escritas por mestizos, entonces solo podemos suponer que la literatura indígena sería una expresión menos artificial y más real; es decir, menos ficcional. Es llamativo el tono escéptico de Mariátegui, más aún cuando se toma en cuenta la participación bien documentada del pensador peruano con organizadores indígenas y su familiaridad con figuras como Inocencio Mamani (1904-1990), el dramaturgo de lengua quechua recientemente estudiado por el historiador Alan Durston. En efecto, en el famoso ensayo sobre la literatura en los *Siete ensayos*, “El proceso de la literatura”, Mamani es citado como una especie de caso límite de la tradición letrada de lengua castellana en el

Perú. Por consiguiente, es notable que para Mariátegui una obra teatral como *Tukuypaq Munasqan* [Querida por todos] (1928, citada en el ensayo como *Tucuípac Manashcan*) no merezca esclarecerse como ejemplo de “literatura indígena” (170). De alguna forma, la obra de Mamani introduce un interrogatorio en los 7 *ensayos* que señala los límites del indigenismo en cuanto las intervenciones letradas de sujetos indígenas en los años 20.

En cambio, como intelectual serrano y además puneño, Gamaliel Churata tuvo una relación más íntima con la obra y la figura de Mamani y reconoció su trabajo como “literatura”. Como se sabe, Churata fue el organizador del Grupo Orkopata y ese núcleo de intelectuales a la vez impulsó un grupo de teatro en el cual Mamani tenía un papel importante. Fue este el grupo que llevó al escenario puneño el trabajo del dramaturgo. El tutelaje que Churata ofreció a Mamani resulta notable por el hecho de que está documentado en textos [de Churata] que atestiguan por una parte los esfuerzos de intelectuales por descifrar el enigma del indígena y, por otra, la necesidad de darle a esa misma figura un sentido politizado y explícito en el momento contemporáneo.

Esta doble preocupación plantea la pregunta de cómo debemos comprender el cruce entre sujeto indígena y la práctica letrada del dramaturgo puneño y de otras figuras análogas en relación con la amplia red letrada peruana de principios del siglo XX. El esfuerzo de Durston por “entender las opciones y estrategias que subyacen a la indianidad de Mamani y a la propuesta de una literatura indígena en quechua” (220) es relevante tanto para el estudio del período en su totalidad como para la consideración de otras figuras más allá de Mamani mismo. Con la excepción del trabajo de Durston y el de otros investigadores como Elizabeth Monasterios y Ulises Juan Zevallos, la mayoría de los estudios del indigenismo desde Mariátegui hasta hoy día han promulgado la idea de la escasez o la excepcionalidad de figuras como Mamani. No obstante, a mi ver, el desafío para la investigación se ubica en la falta de una categoría adecuada para comprender el papel de los pueblos indígenas modernizadores dentro y al lado de la dinámica política y cultural del indigenismo. Dicha falta constituye un obstáculo significativo a la hora de identificar intervenciones indígenas en la esfera letrada, por no hablar de la interpretación de las mismas.

Como Mamani y Larico Yujra, muchos indígenas a principios del siglo XX participaban activamente en la adquisición de lo que podría calificarse a grandes rasgos como una alfabetización íntimamente asociada con la cultura intelectual urbana de aquel momento. Dichos indios modernizadores no encajan en la noción del “nuevo indio” articulada por José Uriel García ni tampoco en las visiones indigenistas contemporáneas respecto a lo que era o podría ser el indio expresadas por otras figuras claves, tales como Jorge Icaza, Alcides Arguedas, Luis Valcárcel y el mismo Mariátegui. Aunque se ha convertido en un lugar común notar que el indigenismo idealizaba la figura del indígena con el fin de ponerla —quizás más que a las personas reales a las que se refería esta figura— al servicio de varios programas políticos, no es menos cierto que el indigenismo, como movimiento cultural y como conjunto de prácticas, también abrió varios espacios gracias a los cuales los pueblos indígenas entraron en contacto con otros actores sociales, entre ellos los intelectuales.

El intercambio ocasionado por este contacto a través de las barreras sociales fomentó un entrecruce de formaciones culturales cuya significancia aún queda por investigar. En lo que sigue, examinaré la concepción mariateguiana de las dos literaturas —proposición teórica clave— tal como se manifiesta en “El proceso de la literatura”. Dicha concepción se nutre de, y reproduce, una noción de lo literario estrechamente vinculada con las prácticas literarias recibidas y especialmente con los géneros literarios, lo cual arguyo ha funcionado para ofuscar el efecto y el uso de la alfabetización entre los pueblos indígenas. Luego, intentaré entender el lugar de unos escritos de Churata y Mamami, en cuanto representan la co-existencia de las prácticas letradas de la élite con una intervención indígena en la literatura, con el fin de imaginar lo que está más allá de la noción mariateguiana de “una literatura indígena”.

* * *

La baja visibilidad de las prácticas letradas indígenas puede ser la consecuencia de una falta de atención crítica a la evidencia de cola-

boración entre intelectuales e izquierdistas a principios del siglo xx. En los Andes, como en otros lugares, se vivía durante ese período un momento de gran inquietud y fermento sociales, lo cual era marcado por la creciente presencia de herramientas conceptuales para encarar las desigualdades sociales que habían persistido durante siglos. Por lo menos desde los 1880 en adelante, tanto el anarquismo como el marxismo se escondían en las bodegas de carga y en las cabinas de pasajeros de los barcos para luego introducirse en la sociedad andina por medio de la prensa obrera, los mítines políticos y las conversaciones polémicas. Además, dicha introducción coincidió con un cambio en los contornos y en las dimensiones de las sociedades andinas mismas. Los archiconocidos patrones de migración a la ciudad y la rápida urbanización de ésta tuvieron como consecuencia la elevada densidad demográfica y la cercanía de vivienda entre sectores de la población que tradicionalmente vivían separados. En esta nueva proximidad urbana dos conjuntos de actores, por un lado, los indígenas de clase baja y los trabajadores urbanos y, por el otro, la clase media —intelectuales provincianos muchas veces— descubrieron que no solo tenían acceso los unos a los otros, sino que también necesitaban de una estrecha colaboración entre sí.

Dicha necesidad surgió tanto del fuerte interés común de estos actores en las causas progresistas como de una afinidad natural originada en el hecho de compartir el mismo objeto de crítica: las clases dirigentes, especialmente las clases tradicionalmente afiliadas con el régimen de propiedad colonial todavía operante. En el Perú, son múltiples los casos de contacto de los intelectuales con los sujetos subalternos ubicados fuera de la esfera letrada pero todavía dentro de la esfera pública. De nuevo, este fenómeno es llamativo, en parte porque las figuras de solo una generación anterior, como Manuel González Prada, solían tener escaso contacto con individuos más allá de su propio ambiente social. Por consiguiente, en el período objeto del presente estudio el encuentro entre intelectuales y subalternos permitió la elaboración concertada de una nueva noción de la sociedad, de manera que dicha noción se convirtió en objeto que, a pesar de sus cargas históricas y en particular las de la herencia colonial, pudo modificarse y reelaborarse precisamente en el espacio urbano donde el trabajo intelectual se to-

paba con la actividad política en las calles. De esta manera, aunque la palabra se sumergía cada vez más en las tradiciones del libro y la escritura, también se veía en la necesidad de volverse aire; de, en efecto, desplazarse de la boca a la oreja y no solo de la página al ojo.

Al confrontar la dinámica entre los pueblos indígenas y los intelectuales letrados, concibo la capacidad de representación de este discurso de una forma doble y más allá de la dimensión meramente simbólica de la significación que es propia a todo signo literario. En otras palabras, me interesa movilizar el término *representación* con el fin de comprender la función de la literatura más allá de, aunque sin excluir, su función de orquestar un sistema de signos. En el contexto del indigenismo y su relación con las prácticas letradas indígenas, me preocupa mayormente la manera en que las representaciones se vuelven *representacionales*; eso es, cómo hablan por, cómo desplazan a—tal como acabo de describir—sujetos sociales particulares. En cuanto la práctica cultural, esa sustitución y ese desplazamiento constituyen la manera principal en que la crítica ha entendido la operación del indigenismo. Es decir, todo proceso significativo indigenista en la literatura se ha concebido, siguiendo a Mariátegui, en función de su distancia ofusadora respecto al objeto de representación. De esta manera, la representación vista como ofuscación o desplazamiento y consistiendo de un sistema de enunciaciones y signos, o de discurso, se ha tomado como un significado fundamental del indigenismo en los contextos sociopolíticos en donde surge. Claramente, este concepto informa la evaluación de Mariátegui que inicia el presente ensayo, tanto como juega un papel importante en las discusiones claves del indigenismo como las de Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama y Efraín Kristal. Es posible sostener, de forma condensada, que la función en cuestión constituye el núcleo de la conceptualización literaria-crítica del indigenismo: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos”. (Mariátegui 242).

No obstante, lo *representacional* no constituye el único efecto letrado—por decirlo así—producido por el indigenismo. Otro efecto igualmente fundamental, aunque mucho menos estudiado, es el que deno-

minaré el *facilitativo*. Con este término busco subrayar las estrategias y los procesos culturales por medio de los cuales los indigenistas entraron en contacto con los sujetos indígenas para eventualmente hacer posible no solo el acceso de ellos a su propia participación política en la sociedad civil sino también su manejo de herramientas conceptuales que les permitieron intervenir de otras formas en su propia realidad. Dichas intervenciones frecuentemente llevaron a la configuración de otros órdenes simbólicos paralelos a los del indigenismo normativo creado por los mestizos. Las interacciones en cuestión han sido documentadas por historiadores como Durston y los integrantes del Taller de Historia Oral Andina. Aunque es de fundamental importancia la comprensión del surgimiento histórico de tales órdenes simbólicos, en el contexto de la cultura letrada me interesa particularmente la “ayuda”, o facilitación, que los impulsos políticos y culturales recibieron por parte de los intelectuales mesocráticos en los años 1920. Dicho período, debido a su densidad particular tanto en términos de las prácticas letradas indigenistas como del activismo y la resistencia indígena, constituye una especie de caso modelo para comprender el indigenismo en su función *facilitativa*.

Cabe notarse que los intelectuales como Mariátegui y Churata lograron llevar a cabo simultáneamente las funciones representacionales y facilitativas del indigenismo. Por ello entendemos que dichas funciones no constituyen en sí opciones contradictorias o mutuamente exclusivas. Por ejemplo, la lectura de la voz indígena en la obra de Vallejo en “El proceso de la literatura” constituye un poderoso momento del empleo representacional de la crítica literaria, mientras en cambio el trabajo activista de Mariátegui con los pueblos indígenas es claramente facilitativo. De hecho, todavía le queda a la investigación teorizar la ilación entre ambas funciones. Por lo general, las dos funciones se han considerado enajenadas la una de la otra, ya que las manifestaciones de lo representacional en textos indigenistas generalmente no toman en cuenta los resultados de la función facilitativa del indigenismo. En fin, las representaciones literarias parecen rehuir el efecto promovido por el indigenismo en su entorno social. En cambio, cuando las dos funciones se consideran conjuntamente, el indigenismo se transforma,

volviéndose continuo con las prácticas letradas indígenas en vez de ser superado por éstas.

Cabe añadir una nota sobre las fuentes de la función facilitativa: existen materiales para el estudio de las interacciones entre los intelectuales y los indígenas, pero muchas veces se desconocen dentro de la obra de intelectuales prominentes. Más allá de las obras de ficción y ensayísticas canónicas de estos autores —tales como *Tempestad en los Andes*, *Huasipungo*, *Siete ensayos*, *El nuevo indio*, etc.— las fuentes más esenciales son la correspondencia, los diarios, las historias y sobre todo los testimonios. Algunos de estos materiales se han editado y se encuentran en circulación, pero requieren de mayor escrutinio desde el punto de vista de la alfabetización indígena. Por ejemplo, los testimonios de Saturnino Huillca o Gregorio Condori Mamani contienen múltiples pasajes en los que un sujeto indígena interactúa tanto con la alfabetización como con los intelectuales (Huillca; Condori Mamani). Me atrevo a pensar que, escarbando un poco o mucho en la producción textual que rodea a las figuras del indigenismo andino, se encontrarían múltiples instancias de lo facilitativo. Es el caso de Gamaliel Churata también.

La opinión de Churata respecto Inocencio Mamani aparece en un par de textos. En marzo de 1928, el mismo año en que se estrena *Tukuypaq Munasqan*, Churata publica una reseña de la obra, “El teatro indígena”, en *Mundial*, la revista limeña de amplia distribución. Otro artículo del intelectual cusqueño y conservador José Gabriel Cossio, titulada “Tucupac munasccan, comedia quechua”, aparece en la revista *Amauta* en abril del mismo año e incluye una entrevista a Churata. La relación tutelar con Mamani es explícita. Según Cossio, la función de Churata es de “patrocinar, con sus consejos y sus enseñanzas, la formación espiritual de muchos modestos hijos de la raza indígena que le miran como al maestro y el bondadoso amigo” (*Amauta* 14, 41). El mismo Churata es más modesto: se entiende como uno “de quienes le ayudamos [a Mamani] en sus nobles aspiraciones”. (42)

En tres actos, la obra de teatro cuenta las peripecias de una muchacha indígena con varios pretendientes que se le acercan cuando su marido se encuentra ausente. La interpretación que Churata ofrece de la obra sigue las normas del indigenismo clásico en cuanto busca entender al indígena como inseparable y coincidente con la naturaleza andina: “¡*Tuyquypaj Munaskan*, es una linda comedia, fresca como talluelo recién podado, y saludable como agua bebida en manantial que bordean berros y sinfoniza [sic] el diptongo del sapo!” (1). Además, Churata afirma que

es seguramente la obra en que con mayores bríos y mayor noción nacional concreta un sentido de renovación francamente revolucionaria de la indiada. Su argumento, porque lo tiene...es, ya repito, lindo, pero más lindo es su fraseo encantador.... No tiene importancia, como se ve, el argumento. Lo tiene, entonces, lo interior, la trama psicológica, que nos refiere mil encantadores aspectos del indio libre, del indio que no degeneró en el latifundio y que, a no ser la autoridad anticordial [sic] que lo preside, podría considerarse el más feliz habitante del planeta”. (2)

Sin duda, y por una parte, los comentarios de Churata representan una astucia política que tiene todo que ver con el medio en donde se representa la obra y la audiencia para quien publica. Así, un indígena en clave de paisaje andino y potencialmente feliz contiene poca amenaza para un público que, durante las rebeliones indígenas que estaban muy presentes en la memoria popular, había aprendido a temer a la masa indígena. Por otra parte, llama la atención el hecho de que Churata también entienda la obra como signo de “una renovación francamente revolucionaria de la indiada.” Nos queda claro que esta revolución a la que se refiere Churata *no* es, enfáticamente, la misma que señalara en cuentos como “El Gamonal” y “Tojiras”, publicados en 1927 y 1928 en *Amauta*. En ellos, la presentación del indígena se da sobre todo en el contexto del gamonalismo y el régimen esclavizante de la tierra, y pues por lo tanto en esa narrativa Churata emplea una estrategia de representación que oscila desde la denuncia de la explotación del indio hasta el retrato de su potencia revolucionaria, muy en coincidencia con Mariátegui y Luis Valcárcel, entre otros.

Al contrario, lo que Churata parece interpretar como “revolucionario” en la obra de Mamani es más bien lo que pareciera ser una visión reformista que subraya la función facilitativa del indigenismo: “De un extremo a otro, *Tuyquypaj Munaskan* es una manifestación seria del progreso que logra a diario el indio del Titikaka, y comprueba que toda ideología encaminada a elevar su nivel está ampliamente justificada” (3-4). Así, el objeto de valorización de Churata es doble: por una parte, su interpretación particular de lo que significa la apariencia insólita no realmente de la obra en sí, sino más bien de su autor indígena; y por otra y sobre todo, el hecho de que la existencia de esa obra, en cuanto texto, legitime los esfuerzos tutelares de los indigenistas. De esta manera me parece inobjetable que, a diferencia de Mariátegui, Churata sí entendió el estatus coetáneo de “la literatura indígena”, para usar el término del crítico limeño. Además, queda claro que Churata entendía la actividad facilitativa como central en su indigenismo.

Esto siendo dicho y para concluir, queda todavía por explorar la amplitud de la obra de Mamani entendida como una entre otras prácticas letradas indígenas. Con el término, y en este caso, quiero señalar muy particularmente eso que excede la lectura textual que elabora Churata y que nos permitiría entender, así como lo ha hecho recientemente la historiadora Gabrielle Kuenzli en el caso de teatro aimara boliviano, el impacto y significado del trabajo de Mamani en cuanto *performance* en un espacio público. Obras como *Tuyquypaj Munaskan* y también *Sapan churi* [Hijo único] efectivamente buscaron una renovación social del indígena pregonando mensajes contra el alcohol en el primer caso y pro-alfabetismo en el segundo. Pero es en su circulación que socavan la agenda indigenista. Lo que sabemos es que estas obras se presentaron en un registro del quechua del lugar, tanto que al intelectual Cossio le pareció necesario sugerir modificaciones en el idioma de Mamani desde su dialecto cusqueño, que consideraba el ‘correcto’. Estas modificaciones no parecen haberse introducido en las obras, y este hecho nos permite entrever el esfuerzo de Mamani y su grupo por crear un espacio en el cual ese símbolo por antonomasia de la indigeneidad, el idioma, podría utilizarse para comunicar mensajes reformistas, sí, pero sobre todo para crear un espacio de intercambio ajeno a los del indigenismo en los que el castellano predominaba. Como en el caso

de Larico Yujra, se trata pues también de entablar discursos que ya no quedan bajo la tutela indigenista ni son captables desde las ópticas que utilizamos para entender el indigenismo literario.

Bibliografía citada

- Condori Mamani, Gregorio, Carmen Escalante Gutiérrez y Ricardo Valderrama. *Gregorio Condori Mamani, autobiografía*. Lima: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1977.
- Cossio, José Gabriel. "Tucupac munasccan, comedia quechua". *Amauta* 14 (1928): 41-42.
- Churata, Gamaliel. "El gamonal". *Amauta* 5 (1927): 30-33.
- . "El gamonal". Continuación. *Amauta* 6 (1927): 18-20.
- . "Tojiras". *Amauta* 18 (1928): 21-29.
- . "El teatro indígena". Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos, 1969. Originalmente publicado en *Revista Mundial* 22 marzo 1928.
- Durston, Alan. "Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920)". *A Contracorriente* 11.3 (2014): 218-247.
- Huamán Peñaloza, Domingo. *El teatro de Inocencio Mamani*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1989.
- Huillca, Saturnino. *Huillca, habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.
- Kuenzli, E. Gabrielle. *Acting Inca: Identity and National Belonging in Early Twentieth-Century Bolivia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Larico Yujra, Mariano y José Luis Ayala. *Yo fui canillita de José Carlos Mariátegui: (Auto) biografía de Mariano Larico Yujra*. Lima: Kollao, 1990.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1995.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz: Plural / IFEA, 2016.
- Taller de Historia Oral Andina. *El indio Santos Marka T'ula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la República*. Vol. 2. La Paz: Facultad de Ciencias Sociales UMSA, 1986.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan. *Indigenismo y nación: Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka, 1926-1930*. Lima: IFEA, 2002.

LÓGICAS FRONTERIZAS DE
GAMALIEL CHURATA O ALEGORÍAS DE
*EL PEZ DE ORO*¹

José Luis Velásquez Garambel
Universidad Nacional del Altiplano-Puno

Presumo que me leen challwas. Y que no
no pocas veces se habrán detenido
a observar su vida en el Titikaka...

Gamaliel Churata

Panorama epistemológico

La imagen de Churata se ha convertido en un tótem a cuya complejidad cultural han acudido exploradores desde las más diversas regiones epistemológicas y, en su travesía, se han equipado con los mejores presupuestos teóricos posibles para nuestro tiempo. El halo del escritor, sin embargo, es lúdico y socarrón, como la naturaleza de un pez que se escabulle entre las manos y cuyas simbologías lo hacen difícilmente penetrable a la razón del explorador, enfrentándolo a desentrañar un proceso de des-adoctrinamiento capitular de la doctrina filosófica occidental, estética, religiosa, política, del conocimiento y la deontología, y situándolo en el centro de la configuración de saberes estrechamente vinculados con *lo tradicional*.

Así, Churata no solo se convierte en un arquitecto desobediente de las estructuras de la razón, sino en pensador que busca una independencia epistemológica en la médula de la razón que colonizó los saberes de las culturas tradicionales del orbe latinoamericano. La lucha epistemológica de Churata alcanza dimensiones tensas y conflictivas en un escenario teórico en que el lenguaje y la construcción de significados abren puertas en un siglo donde la lucha por el dominio de los territorios imaginarios será crucial, y donde el sometimiento físico se halla al alcance de la tec-

¹ Conferencia en la Universidad de Pittsburgh, en noviembre del 2016, publicada parcialmente en el número 20 de la revista puneña *Pez de Oro*.

nología bélica (como la impulsada por Estados Unidos contra Irak en el 2003, que ocasionó tensiones en Medio Oriente hasta nuestros días; lo que viene ocurriendo en el Norte de África, en Gaza; o lo que se viene desarrollando entre Estados Unidos, China y Rusia). En nuestro escenario, el territorio en disputa todavía es el imaginario social, en los años que vienen será el físico, la salud corporal y biológica de la ciudadanía y, con mayor complejidad, los territorios simbólicos que se construyen en los imaginarios culturales de cada ciudadano. Nos hallaremos empujados y reprimidos por políticas económicas globales y por el control de los recursos estratégicos bajo el dominio de empresas extranjeras. Ese día, el Pez de Oro habrá enmudecido y no quedará ningún siluro² en el corazón de los habitantes andinos.

Bajo esta consideración, ¿cuál es la naturaleza ideológica y temática de *El pez de oro*? ¿Se trata de un texto vertido en cartografía simbólica que se revela solo a los elegidos con marcada competencia lingüística y cultural del mundo aimara y quechua? ¿Cuál es la naturaleza textual e hipertextual a la que aluden los mitos tradicionales y personales que construye y deconstruye? Churata inicia con un redimensionamiento de los mitos fundadores de la cosmovisión indígena quechua/aimara, explorando y evidenciando lo que, con Walter Mignolo (2010), se puede identificar como un “desprendimiento epistemológico, emancipatorio, de liberación y descolonización”. Enfrentándose a percepciones platónicas, recreando y destrozando comprensivamente cosmopercepciones eurocentristas de la biblia y creando su propia lógica en la organización de una “percepción del mundo animal y de su lenguaje como ontológicamente coexistentes con el ser humano” (Badini 27), *El pez de oro* expone la lógica perversa del dilema filosófico “ser/modernidad/colonialidad”, esto es, la consideración de una manera de descolonizar la “mente” (los conocimientos) y el “imaginario” (el ser), lo que resulta en una propues-

² Churata simboliza al Pez de oro en la figura de un siluro, pez de agua dulce originario de los grandes ríos europeos. Se ha extendido artificialmente fuera del área de distribución natural, llegando al altiplano peruano-boliviano. El siluro fue introducido en 1880 en el lago Titicaca, sin embargo, apenas pudo extenderse, probablemente debido a las condiciones climáticas. En algunas regiones es considerado como una plaga, ya que pone en peligro a las poblaciones de peces nativos.

ta subversiva y contra todo orden racional hegemónico, aún en nuestros días de [supuesta] sociedad abierta.³

Churata se adelantó por mucho a Aníbal Quijano, Enrique Dussel y Boaventura de Sousa Santos, quienes a partir de la década del setenta inician trabajos sobre la colonialidad del poder en la esfera político-económica de Latinoamérica, contraponiéndola a la colonialidad del conocimiento-saber y su consecuencia natural: que el conocimiento sea un instrumento de colonización y que, por tanto, una de las tareas urgentes sea recuperar los saberes y potenciarlos (Mignolo 8 y ss.).⁴

³ “Sociedad abierta” es un término creado por Henri Bergson para caracterizar a sociedades con gobiernos tolerantes y que responden a los deseos e inquietudes de la ciudadanía con sistemas políticos transparentes y flexibles. La libertad y los derechos humanos son el fundamento de la sociedad abierta. Posteriormente, Karl Popper retomó la discusión en *La sociedad abierta y sus enemigos*, definiendo el término como sistema político en el cual los líderes o el Gobierno son reemplazados sin necesidad de violencia o derramamiento de sangre, a diferencia de las sociedades autoritarias, en las que el mecanismo de reemplazo es la revolución o el golpe de Estado. Adicionalmente, describe a la sociedad abierta como aquella en la que los individuos tienen la necesidad de tomar decisiones personales, a diferencia de las sociedades tribales o dominadas por el pensamiento mágico o colectivista. En la visión de Popper, las sociedades tribales y colectivistas no distinguen entre las leyes naturales y las costumbres y, en consecuencia, no es probable que los individuos desafíen o cuestionen leyes o costumbres que ellos consideran tienen una base sagrada o natural. Así, los comienzos de una sociedad abierta se enmarcan en la observación de una distinción entre las leyes naturales y las hechas por el hombre y el consecuente incremento de la responsabilidad personal y la necesidad de responder moralmente por las decisiones. Nótese que Popper no ve esa situación incompatible con las creencias religiosas. Añade, además, que tanto el individualismo como la crítica social y el humanitarismo (la doctrina de que el deber de los individuos es promover el bienestar humano) no pueden ser suprimidos una vez que la gente se hace consciente de ellos, y que, por lo tanto, es imposible volver a o imponer una “sociedad cerrada”.

⁴ En los escritos de Aníbal Quijano destacan, como elementos comunes, el análisis profundo de la realidad latinoamericana —y sobre todo peruana— sin caer en la ortodoxia teórica; la crítica a las relaciones de explotación económica, social y cultural del capitalismo; y una preocupación ética por la verdadera democratización de las sociedades latinoamericanas. En “El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder”, Ramón Pajuelo identifica tres etapas o momentos temático-cronológicos en la trayectoria intelectual de su pensamiento: el primero de ellos, en torno a los intensos debates sobre la teoría de la dependencia, a lo largo de los años 60 y 70. Un segundo momento cubre los temas de identidad, modernidad, estado y democracia, sobre todo durante los años 80. El tercero se inicia en la década de los 90 y comprende sus reflexiones sobre eurocentrismo, colonialidad, nación y globalización. De estos estudios, la formulación de la teoría de la “colonialidad del poder”, en la década de 1990, es sin duda alguna su mayor contribución a las ciencias sociales y al pensamiento crítico latinoamericano. Dentro de la propia historia intelectual del autor, esta teoría significó un viraje fundamental, ya que en ella se reorganizan y radicalizan elemen-

En Churata se articula un proceso de desmontar la colonialidad del conocimiento y del ser (tanto en términos epistemológicos, como de género, sexualidad y subjetividad), que tomará como escenario el territorio oscuro y plebeyo de *El pez de oro* y llegará hasta *Resurrección de los muertos*, donde un Profesor Analfabeto instalado en un paraninfo universitario que no es sino el cráneo del homo sapiens, entablará *diálogo* (entiéndase que para que exista diálogo debe existir un territorio simbólico de igualdad) con Platón en el que todo, incluso la muerte, será una construcción simbólica. Así se inicia la epopeya de *El pez de oro*, que buscará que el humano configure su *ser íntimo* bajo un proceso de descolonización del saber.

tos presentes en sus escritos anteriores, otorgándoles un sentido y una potencialidad teórica completamente nuevas. En opinión de Rita Laura Segato, la teoría de la colonialidad del poder representa un punto de quiebre dentro de las ciencias sociales, pues sus postulados ofrecen una nueva manera de concebir e interpretar la historia, no solo a nivel latinoamericano, sino mundial, ejerciendo gran influencia entre destacados intelectuales críticos de la realidad contemporánea, como Immanuel Wallerstein, Enrique Dussel, Antonio Negri y Boaventura de Sousa Santos; siendo Walter Mignolo uno de sus principales divulgadores dentro del universo académico. Segato ubica la formulación de la teoría de la colonialidad del poder dentro del contexto de cambio epocal en la historia política de finales del siglo XX, marcado por la caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, puesto que, a la par que eran desmontados los sistemas políticos producidos por el “socialismo realmente existente”, también se desmontaba el paradigma setentista de las ciencias sociales, enclaustrado en la pugna capitalismo-comunismo.

Enrique Dussel es uno de los principales exponentes de la filosofía latinoamericana, junto con Rodolfo Kusch, Arturo Roig y Leopoldo Zea. Su reflexión filosófica es heterogénea, pero surge y responde al contexto histórico/sociopolítico de América Latina como parte de una periferia global. Busca criticar las estructuras del colonialismo, el imperialismo, la globalización, el racismo y el sexismo, desde la experiencia particular de explotación y alienación de las periferias globales. Plantea también un desafío directo a los discursos de la filosofía europea y angloamericana, y enfatiza las responsabilidades sociopolíticas de una filosofía latinoamericana orientada hacia un proyecto de liberación histórico y epistemológico.

Boaventura de Sousa Santos desarrolló una Sociología de las Emergencias que, en sus propias palabras, busca valorizar las más variadas gamas de experiencias humanas, contraponiéndose a una Sociología de las Ausencias, responsable del desperdicio de la experiencia. Sus trabajos proponen una “descolonización del saber” y una “ecología del saber” contra lo que llama el “pensamiento abismal”, separado de las realidades concretas. Su trayectoria está marcada por la cercanía con los movimientos sociales y organizativos del Foro Social Mundial y por su participación en la coordinación de una obra colectiva de investigación denominada “Reinventar la emancipación social: Para nuevos manifiestos”.

En *Desobediencia epistémica* Walter Mignolo propone que la brecha producida entre postmodernidad/postcolonialidad vs. colonialidad/descolonialidad establece diferencias entre pensadores del siglo XX. Para los primeros, la postcolonialidad parte del pensamiento postmoderno francés con Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, y quienes asentaron la base de la postcolonialidad como Edward Said, Gayatri Spivak y Hommi Bhabba. Para los segundos, la decolonialidad se inicia implícitamente con Guamán Poma de Ayala y su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Para nosotros (como lo había ya manifestado en mi tesis “El Hombre y el Cosmos en la concepción filosófica andina” del 2001, publicada en el 2006), la decolonización se inicia con Guamán Poma de Ayala y con Churata y su *El pez de oro*. Así, el “vuelco decolonial” que propone Mignolo (15),⁵ que es un proyecto de desprendimiento epistémico en la esfera de lo social, se convierte en una posición política e identitaria, encontrando asideros en la música, la danza, y en otras expresiones culturales contra el poder, su centralidad y hegemonía. Este *desprendimiento* implica un movimiento hacia una geopolítica y corpo-política⁶ (diferente a la dimensión biopolítica de Foucault) del conocimiento que denuncia la universalidad pretendida por una etnia

⁵ En la segunda parte de *Desobediencia epistémica*, Mignolo indica que el “vuelco decolonial” tiene su punto de confluencia en la diferencia colonial y el pensamiento fronterizo, ambos condición necesaria del “vuelco de la razón”. Pueden así aparecer formas de pensar, sentir y hacer, que escapan al control hegemónico de la razón occidental sagrada o secular. Consideramos nosotros que el “vuelco de la razón” tiene dos trayectorias. Una es la que propone Mignolo, orientada hacia la multipolaridad inter-estatal liderada por estados fuertes (China, Rusia, Irán) y manifiesta en organizaciones como los BRICS, la iniciativa de reconstrucción de la antigua ruta de la seda, la introducción del yuan como moneda internacional y la consecuente debilitación del dólar. Estas iniciativas implican un “vuelco de la razón” dependiente de un cambio del orden unipolar al orden multipolar. Capitalista sin duda, pero multipolar. La otra está en manos de la emergente sociedad política global de espaldas al estado, a los bancos, a las corporaciones, tomando sus/nuestros destinos en nuestras propias manos en todos los órdenes de nuestras praxis del vivir, como las desarrolladas en Juliaca-Puno-Desaguadero.

⁶ Permanecer más allá del racismo estructural asentado por el colonialismo implica hacer del cuerpo una zona que remite a otro lugar, algo que Churata reclama constantemente en *Resurrección de los muertos*, recriminando la negación del “homonculi” (el hombre pequeño). Este espacio puede ser el de una corpo-política que, además de reforzar la crítica de las características negativas que el colonialismo ha asentado en los cuerpos, permita inventar y transformar la percepción de cuerpos sometidos a las restricciones de la colonialidad —como por ejemplo el cuerpo radicalmente vernáculo del Profesor Analfabeto. Sobre el concepto de corpo-política consultar el trabajo de Alejandra Castillo, *Ars Disyecta: Figuras para una corpo-política* (2014).

particular. Churata, premunido de una temprana percepción, construye un nuevo territorio (simbólico e imaginario) donde estas tensiones se disputan. Por ello, la lectura de su obra constituye un género de inversión teórica de la filosofía política y cultural llevada al ámbito simbólico, en donde cada uno de sus *dramatis personae* se nutre de una raíz medular originaria, creando una filosofía telúrica.

Para Churata la preocupación esencial era descolonizar el lenguaje y el pensamiento, ir contra todo “pizarrismo”. Buscaba un *desprendimiento* ontológico del ser occidental, lo que implica la “vuelta” a una lógica diferente, la andina. En este sentido, si el marxismo inmediato a 1917, del que fue parte Churata, se proyectara hacia el pensamiento decolonial, las ubicaciones epistemológicas desde las que se produce el *desprendimiento* habrían surgido desde los territorios corpo-políticos del saber andino. De aquí surge entonces la epistemología fronteriza como método de pensamiento decolonial, donde los actores involucrados tienen en común una particular experiencia de la herida colonial.

Estado en cuestión sobre los estudios churatianos

Luego de una revisión de gran parte de la literatura producida y dedicada a la obra de Gamaliel Churata, no sin pasar por varios escollos y saltar episodios, como él mismo dice “filisteos”, podemos concluir que los estudios y asedios de Omar Aramayo resaltados por Tamayo Herrera en su *Historia social e indigenismo en el altiplano*, establecen lo siguiente:

- a) Churata desarrolla un pensamiento telúrico-cosmogónico
- b) Penetra en las profundidades del metalenguaje
- c) Utiliza, para la articulación de su corpus, la estructura de los retablos ayacuchanos
- d) Analiza el mundo onírico desde competencias culturales organizadas en pisos conceptuales, niveles o espacios de significación
- e) Tiene como proyecto estético, ideológico y lingüístico, el recuperar la tradición mitológica andina
- f) Explica el simbolismo y la hibridación léxica, semántica y de género en *El pez de oro*

- g) Su obra es precursora del boom latinoamericano debido a la compleja estructura del realismo mágico con que aborda sus ejes simbólicos
- h) Busca universalizar la cosmogonía mediante un lenguaje propio y original que exprese la nacionalidad andina.

Dadas estas matrices abordadas y propuestas por Aramayo hace 40 años (y a diez años de la muerte de Churata), con mucha lástima se observa que en el Perú los retos no han sido superados —sin desmerecer el enorme esfuerzo e impulso que han cobrado los estudios biográficos y del contexto, que ayudan a desarrollar una imagen sobre las dinámicas externas a la obra de Churata. El estudio de su obra se inició en la década de los 70 con Omar Aramayo y José Luis Ayala; mucho después, continuó con Nora Dottori, Miguel Ángel Huamán, Manuel Pantigoso y Riccardo Badini (en los 90). Recién después del 2000 la obra de Churata ha logrado una gran expansión internacional gracias al trabajo de Badini (quien ha publicado *Resurrección de los muertos* en el 2010, luego de buscar con paciencia y pasión a la familia de Churata y rescatar benevolentemente los originales de su obra, hasta entonces ignorada e impenetrable); Helena Usandizaga (que en el 2012 publicó *El pez de oro* en la editorial Cátedra, para la que preparé la digitalización del texto); Elizabeth Monasterios (a través de sus investigaciones acuciosas, el análisis del contexto histórico, los seminarios y conversatorios internacionales organizados para unir a los estudiosos de la obra churatiana); Marco Thomas Bosshard, Luis Veres, Ulises Juan Zevallos, Mabel Moraña y una, ahora, larga lista de académicos que lo han posicionado en el debate teórico actual sobre la contra/centralidad colonial, la decolonialidad y los estudios sobre la desobediencia epistemológica. A lo que se sumará la aparición de trabajos sobre la poesía churatiana de Paola Mancosu, que en el 2017 publicó *Khirkhilas de la sirena*.⁷

⁷ No me atrevo a citar a otros investigadores dado su poco aporte a la interpretación de la obra churatiana, considerando que han seguido las líneas investigativas subrayadas por Aramayo en el 79 y evidenciada por Tamayo Herrera en el 82. Incluyo bajo este calificativo trabajos míos que corresponden al año 2000, época en que introduje posibles apartados filosóficos desde la perspectiva de una ontología del lenguaje en *El pez de oro*, además del rescate de *Interludio Brunildico*.

Todo ello ha visibilizado un canon del conflicto en la literatura peruana y latinoamericana en el periodo vanguardista ignorado hasta ahora pero que, dadas las coyunturas políticas y estéticas provocadas por los actuales apremios culturales, biológicos, políticos y hasta bélicos, se va reconfigurando a escala global. El mundo ya no es el mismo de los 90 ni de los 2000; los instrumentos que han proporcionado las epistemologías del conflicto requieren nuevos insumos culturales para acercarse a las lógicas de los conflictos actuales. La obra de Churata enriquece la reflexión y ofrece instrumentos de análisis para estos nuevos tipos de comprensión y construcción de espacios dialógicos.

Herencia nietzscheana

Gamaliel Churata adopta las herramientas reflexivas de Nietzsche, quien, inclinado profundamente hacia la poesía y la música, dedicó sus primeros trabajos filológicos al análisis detallado y casi clínico de la literatura clásica acaso con el mismo detalle que un forense contemporáneo, con excelente conocimiento del griego y el latín; y con una incisiva intuición y criticidad. Él (Nietzsche) y otros alumnos, formaron, a instancias del profesor Friedrich Wilhelm Ritschl, una asociación filológica que habría de tener sesiones que nosotros llamaríamos *cercanas a Orkopata*. En un reflexionado artículo, Mónica Salcido Macías observa que esa capacidad crítica

Comportaba un elemento filosófico, la capacidad para entrar en un estado de asombro; fue precisamente este *pathos filosófico* por excelencia el que no le permitió dejarse arrastrar por la mirada escrutadora de la filología. La filosofía fue la puerta que abrió a Nietzsche el camino para corregir una visión ingenua respecto de la Grecia que se presentaba como hecho; la reflexión filosófica acerca del pasado suponía una manera fundamental de ver y a través del estudio de la antigüedad dejaba de ser la labor de un anticuario, para convertirse en una guía de la propia vida. Así escribió en “Cómo llegar a ser filólogo”:

“En la comparación con la antigüedad se trata, ante todo, de reconocer que los hechos perfectamente bien conocidos necesitan ser explicados. Esta es la única característica del filósofo. De ahí que tengamos el derecho de empezar por una concepción filosófica de la antigüedad. Sólo cuando el filólogo ha justificado con razones su instinto de clasicismo, le está permitido entrar en los hechos aislados sin miedo a perder el hilo”. (Nietzsche, 1999b: 273. Salcido Macías 98).

Y de seguro, muchos de quienes me leen, se preguntan, ¿qué tiene que ver Nietzsche con Gamaliel Churata? Pues, el impulso filosófico a partir del cual Nietzsche llega a interpretar el mundo clásico es asumido con gran severidad, y tempranamente, por Churata, que además había echado raíces en la obra de Nietzsche —que antes de ser el filósofo que produjo un quiebre en la reflexión moderna es ante todo un importante filólogo, cuya obra ha sido durante décadas condenada al olvido por la academia, pero integrada por Churata a lo que denomina la *necrademia*.⁸

El acercamiento a la filología marca, para Nietzsche, el inicio de una revolución interior que le permitirá crearse, como filólogo, una naturaleza que lo llevará a buscar *otros* derroteros para la interpretación de la antigüedad a través de la que buscará transformar la naturaleza entera del ser humano (postura heredada de Arthur Schopenhauer). En Churata, la búsqueda de la *raíz americana* podrá darse solo a través del lenguaje y el espíritu, puentes necesarios para reconstruir el pasado mítico y el *gens* de lo americano. De tal proximidad con Nietzsche, Churata cultivará la idea de que el mundo construido por la razón, el sentido histórico y la moral, “no es el mundo genuino y que detrás de él se encuentra la vida rugiente de la voluntad, es decir: la sustancia del mundo no es ni racional ni lógica, sino ciega, oscura y profundamente vital” (Salcido Macías 99), hecho que será foco central de las divergencias epistemológicas exploradas en *El pez de oro* y *Resurrección de los muertos* sobre y entorno a la razón dominante de la que se debe dejar de mamar, porque “no es ñuñu matriz” y “no nos brindará nuestro *ahayu*”.

Mientras Nietzsche proyecta la reconstrucción del mundo griego guiado por un “horizonte civilizador” interesado en “el elemento humano en general” y teniendo como objetivo “decir a los filólogos algunas amargas verdades” partiendo de la filosofía y de la reflexión crítica respecto a sus fundamentos (Salcido Macías 101); Churata reconstruye

⁸ “Academia de los muertos”, alegoría mediante la que Gamaliel Churata alude el diálogo con los que han muerto. Queda sugerido que occidente no puede dialogar con los muertos debido a que es a ellos a quienes el panteón ha aprisionado por su olvido de lo “sagrado” (el respeto a su origen). En consecuencia, solo los *runas* o *jakes* pueden hablar con los muertos, puesto que para ellos la muerte no existe, de tal modo que el muerto sigue construyendo saberes y sigue siendo útil en los quehaceres del *ayllu*.

(en base a una mitología primero comunitaria y luego estrictamente personal) una tradición traída a menos por una “sociedad filisteá” que en Europa esperaba la difusión de un humanismo superficial y, en América, en los Andes, la desestructuración cultural, social e histórica a través de la enajenación de los mitos genésicos andinos, cuyos espectros *silúricos* se resisten a terminar las especies mitológicas del lago (nación en formación), que más tarde serán verdadero germen de independencia racional. Doctor el uno, autodidacta el otro, ambos considerarán que el mito es una historia sagrada que narra acontecimientos sucedidos durante uno o varios tiempos primigenios, en los que el mundo no tenía aún forma, adelantándose por mucho a Mircea Eliade.⁹ Si bien los acontecimientos de la naturaleza que se repiten periódicamente se explican como consecuencia de sucesos narrados en el mito; no todos los mitos se refieren a un tiempo “primero”, ya que abordan también sucesos acontecidos después del “origen”. En *El pez de oro*, Churata reivindica, desde una lógica desobediente, la matriz central de ese tiempo “primero” que no será *opera aperta* para los lisios de espíritu.

El mito en Churata

Es un lugar común asumir que las explicaciones filosóficas y científicas superan en legitimidad a las míticas, entendidas como “mentira”. Se asume también que, en cuanto género narrativo tradicional, el mito se expresa por vía oral y es objeto de reelaboraciones literarias que le otorgan múltiples variantes. Desde esa perspectiva, nos construimos a través de las variantes de la lengua que empleamos en cada uno de los referentes de los que somos parte y en los que se han venido, desde tiempos inmemoriales, construyendo significados y discursos míticos e históricos. Siendo Churata un escritor limbo, fronterizo, extra e intra territorial, trataremos en lo posible de desnudar la lógica del lenguaje

⁹ Se considera a Mircea Eliade uno de los fundadores del estudio de la historia moderna de las religiones. Eliade elaboró una visión comparativa de las religiones, hallando relaciones de proximidad entre diferentes culturas y momentos históricos. En el centro mismo de la experiencia religiosa, Eliade situó a lo sagrado como la experiencia primordial del *Homo religiosus*. Sus obras más importantes incluyen *El mito del eterno retorno* (1949), *Tratado de historia de las religiones* (1949), *Lo sagrado y lo profano: naturaleza de la religión* (1956) y los tres volúmenes de *Historia de las creencias y las ideas religiosas* (1985).

que emplea, cuyas metáforas correspondan a un híbrido que durante años ha recreado imaginarios complejos en su misma raíz o *ahayu*, si se quiere en sus orígenes *Puma* (imago de Wirakocha) y *Sirena*, símbolo que alude a la pérdida de la razón y la sumisión a la locura, pero que culturalmente adquiere una connotación de religiosidad simbiótica que convive en constante lucha (durante el período de extirpación de idolatrías) entre las vírgenes del culto cristiano y las *huacas* andinas, generando un territorio ideológico de alteridad religiosa.

De tal modo que la obra churatiana recién empieza a ser estudiada en varias de sus complejidades, las mismas que no pueden ser comparadas con las que muestran las obras de Arguedas. La obra de Churata contiene la recreación de una mitología personal hibridizada con la del *ayllu* y la tribu (categoría empleada solo por su fin de inclinarse hacia un tótem), y va siempre en busca de la construcción de territorios polivalentes alejados de pretensiones homogeneizantes. Sus personajes no son seres humanos sino seres de la naturaleza reflejados en la psicología mitológica del poblador indígena y están basados en una revisión e interpretación de la cosmogonía andina en concomitancia con la historia personal, casi autobiográfica, del escritor. Todo ello, orientado a la construcción de realidades híbridas expuestas en su mimesis lingüística, en su recurrencia a la filosofía universal, y en la problematización de lo heterogéneo (en el imaginario mitológico), para crear una estética del conflicto, con múltiples racionalidades y lógicas cada vez más alternas que desequilibran los campos semánticos convencionales y quiebran las posibles realidades construidas por el lenguaje y los tropos epistemológicos occidentales, creando y recreando referentes mitológicos de su entero dominio cultural, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

¡La muerte ha muerto en el Tawantinsuyu!... ¡Viva el Guagua-Puma, el Vencedor!... ¡Los hombres y los pueblos resucitan! (*Resurrección de los muertos* 280)

El pasado no existe, tampoco puede existir, entonces, el Porvenir, pero si el Porvenir es tan solo por ser el pasado por venir. Y ello por sencillísima razón: que nadie se dará movimiento en pasado sin hacer del Pasado el Presente. (*Resurrección de los muertos* 563)

Por lo que con todos los riesgos que toma, el universo churatiano es *más* complejo que el arguediano. No es una confesión literal, es una exploración argumentada a través de un *alfabeto incognoscible* que conduce a una auto-hetero experiencia cognitiva y explora desobediencias epistémicas que alteran el sentido temporal y construyen relatos *símbolo* de una sensibilidad que problematiza los territorios creados en el imaginario social andino de la primera mitad del siglo XX. En ese imaginario convulsivo y conflictivo, la realidad es una construcción simbólica que depende estrictamente del lenguaje. En tal sentido, si el lenguaje es híbrido o fronterizo, también lo es el universo simbólico con el que se construye la realidad cuestionada. La realidad, por tanto, no es *lo real*, sino producto del lenguaje, mientras que *lo real* es lo concreto en su naturaleza física, “existe independientemente del ser humano”,¹⁰ y debe ser asumido como tal, porque no se presta a interpretaciones y conjeturas como sí lo hace la *realidad*.

El lenguaje alegórico y simbólico de la Sirena

Sobre los estudios de sirenas, los antecedentes inmediatos corresponden a las inquietudes orientales que migraron a imaginarios occidentales, desde *los estudios de San Melitón* (S. II d.c.), el *Etimologiae de San Isidoro de Sevilla* (S. VII d.c.) y los textos que versan sobre los bestiarios medievales, hasta las referencias recogidas durante el renacimiento como el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciati, los trabajos de Cesare Ripa (que atraieron la curiosidad de Borges y motivaron la escritura del *Manual de Zoología Fantástica*) y acaso todos los manuales de criptozoología que nos conducen por una ruta llena de peripecias imaginarias, desde los cantos homéricos que muestran sirenas con rostros de mujer y cuerpos de aves, hasta esas imágenes mitad mujer y mitad pez, mitad ave, mitad felino, mitad can, etc., y su presencia en el universo andino, específicamente en Churata, donde constituyen un lenguaje propio a través del cual el escritor da forma a sus propias criaturas y mitologías.

Las sirenas del lago Titicaca a las que alude Churata han motivado numerosos estudios por parte de Teresa Gisbert, Luis Millones, Andrés

¹⁰ Visión kantiana de la realidad.

Orías, Ramón Gutiérrez y Luis Enrique Tord. La fascinación por el tema, sin embargo, data de hace varios siglos, iniciando un recorrido a través de los grabados en *templos/huaca* como la iglesia de San Francisco de Paula en Ayacucho, la de Magdalena en Huamanga; su metamorfosis en los templos del altiplano puneño (como puede notarse en la Catedral de Puno o en la iglesia de Santiago Apóstol en Pomata); hasta su inserción en el imaginario de ritualidades festivas (Figs. 1, 2 y 3).

Buena parte de las referencias a sirenas existentes en las crónicas coloniales aluden a Quesintuu y Umantuu, las dos sirenas indias del lago vinculadas a los hechos que le acontecen a Tunupa, divinidad perteneciente a la mitología puquina. Bertonio, en su Vocabulario de la Lengua Aymara de 1612 manifestaba que “Quesintuu y Umantuu eran dos hermanas con quienes pecó Tunupa, según las fábulas de los indígenas”. Como se sabe y lo refieren Churata, Iltis, Gisbert, etc., Quesintuu es un pez oriundo del lago Titicaca y Umantuu una especie de boga. Se trata de mujeres-peces presentes en el imaginario popular *uru*, *puquina*, *aimara* y *quechua*. Esas referencias se hallan también en Sarmiento de Gamboa, Alonso Ramos Gavilán, Antonio de la Calancha, así como en registros pictóricos de la época y arquitectura



Figura 1:

Bajorelieves de sirenas en el campanario
de la Iglesia de Santa María Magdalena, Huamanga

Fuente: The Peruvian Baroque Architect: <https://jpelous.tumblr.com/page/21>



Figura 2

Altorrelieve con sirena. Lateral izquierdo de la Catedral de Puno

Fuente: The Peruvian Baroque Architect: <https://jpelsous.tumblr.com/post/157486817483/sirena-tocando-charango-detalle-de-la-portada>



Figura 3: Sirenas de Sarhua

Fuente: Las tablas de Sarhua / Sirena.jpg

Fotografía: Mateo Millones

colonial existente en el altiplano, producto del trabajo de alarifes indígenas cuyo imaginario albergó a estos seres híbridos de la mitología andina como mecanismo de resistencia cultural o expansión del *Taki Unquy*, que partió y volvió al altiplano para no extinguirse, de ahí una de las denominaciones del Titicaca como “lago de los brujos”. Aunque existen algunos registros anotados por de la Calancha que familiarizan

a estos seres con el origen de los Urus (población vinculada al agua tanto en sus etnias Quilla como Chipaya, que tributaba ofrendas “a esos seres divinos de los cuales se creían hijos”, como también lo anota Bartolomé Álvarez en 1588, en su célebre *Memorial a Felipe II*), no son datos suficientes para lanzar aseveraciones mayores. En algunos casos se menciona la existencia de ciudades sumergidas en el lago que, según los cronistas premunidos de ideología cristiana, “están pobladas de seres demoníacos y maléficos” en los que se practican “sirenamientos” y demás encantamientos, como el mismo Churata manifiesta en su prototipo libro primero: “KHORI-KHELLKHATA = KHORI-CHALLWA [letras de oro de *El pez de oro*].(355)

Expresiones como ésta conllevan la formación de un lenguaje crítico a través del cual Churata le otorga forma y sentido a criaturas y mitologías propias, nacidas del “vientre del Puma” (imago de Wirakocha) luego que éste, practicando un canibalismo sexual, devorara a la Sirena en pleno éxtasis y ella, creadora, fecundara en las entrañas del felino al Pez de oro. Eso son los personajes de Churata: construcciones propias inspiradas en criaturas sacras del lago, en este caso, de una *madre nutricia*, de quien el Pez de oro se alimentará ovularmente mamando de su ñuñu, succionando vida para ser intemporal, como si se tratara de la *Pacha*. El relato de esta Sirena devorada por el Puma en un momento de excitación, y que fecunda en las entrañas de éste al hijo que, a su vez, devora al padre tal cual éste se devoró a su madre, no es sino una reminiscencia al salvaje alfabeto que descifra la vida misma de Gamaliel Churata, el escritor que viene a asecharnos desde una mitología estrictamente personal y que, “devorado” por su preocupación social, germina en su hoy revalorada obra.

¿Cómo se explica que la figura de la sirena, traída en el equipaje mental de los “pizarros”, se haya liberado en los puquiales de América para ser devorada por un Puma *Thantoso, hokho, achachila, khala, khori puma*? En la maravillosa imagería de Churata, en la sirena se restituyen criaturas sacras del lago para germinar a un Khorí Challwa, un Pez de Oro nacido en el Titikaka bajo la mirada de Wirakocha. Por ello es necesario comprender que mito y lenguaje son indelibles en el imaginario churatiano.

Canon fronterizo

No se puede negar la existencia de una subordinación estética en las diversas poéticas que se vienen desarrollando en el Perú, de entre las que no por casualidad se note una estética hegemónica y varias subordinadas. De tal modo que pareciera que el peso de un molde haya irrumpido sobre los imaginarios de la gran variedad de creadores que el Perú acoge.

No ocurre lo mismo en los espacios populares, donde se siguen desarrollando expresiones con rica variedad, pese a que sus creadores reciben fuertemente influjos dominantes que los convierten en presas de la violencia simbólica que hegemonizan los grupos de poder (que crean y recrean imaginarios dominantes y terminan imponiendo un canon externo), desapareciendo a las *literaturas del conflicto* o, en menor grado, sometiéndolas y postergando su desarrollo. Panorama exacerbado por esa carga llamada pluralidad de culturas (o estado multicultural) que intenta, sin éxito, crear una nación sólida espiritualmente y heterogénea al mismo tiempo. Para el caso de la literatura, esto se puede resumir en las posturas ideológicas que se expresan en estéticas expuestas tanto por Vargas Llosa y José María Arguedas, cuyas obras han servido para alimentar propuestas que de algún modo retraten la complejidad del Perú, aunque ese no sea el rol estético y social de la literatura, ya que bajo este criterio se considera que las ciencias sociales no han bastado para hacerlo y, por lo mismo, se tiene la imperiosa necesidad de recurrir a la literatura como referente que marca el desarrollo y la evolución de los imaginarios no tan convencionales.

En ese panorama, la obra de Gamaliel Churata se halla adscrita al “canon del conflicto”, por lo que ha permanecido subvalorada, incomprendida y hasta desdeñada, debido a su lógica híbrida predominante, inasible a lectores sin competencia cultural e histórica. Hecho que ha sido superado recientemente luego de los conflictos iniciados por los Estados Unidos en el 2003 (en que iniciara una campaña de vulneración de los territorios del Oriente Medio), que originaron la búsqueda, por parte de muchos intelectuales, de asideros teóricos en los cuales fundamentar sus reflexiones sobre “las desobediencias epistémicas” y “las contraposiciones con los discursos de los grupos de poder”.

El pez de oro, obra clave de Churata, aparece en 1957 (aunque su autor manifiesta un intento fallido de publicación en la década del 30). *Los ríos profundos*, la novela más conflictiva de Arguedas, data de 1958. Ambos mueren en 1969, el primero olvidado y el segundo de un disparo en la cien y tras algunos días de agonía. Arguedas fallece después de haber publicado muchas obras posteriores a *Los ríos profundos*; Churata deja varios inéditos y textos dispersos que lo configuran en un escritor con alegorías al mito de Pandora y que no deja de ser, aún después de su muerte, un escritor promesa. Sin embargo, si se trata de un paralelo, la obra de Churata se presenta como *más* compleja que la de Arguedas, ya que ataca la esencia ontológica del ser y el saber andino, en cuyas preocupaciones se hallan motivaciones sobre los conflictos del *saber*, la *política*, el *ser*, en cierta suma, las preocupaciones del ser humano nacido en América. A diferencia de *Resurrección de los muertos*, donde crea un escenario zoomórfico y se expresa con una clara escritura ideológica, en *El pez de oro* la expresión se articula por medio de símbolos que ocultan sus sentidos. Se refiere a Colón, por ejemplo, de la siguiente manera:

Si las aguas de la “*mar oceána*” están en la tierra, en la tierra habitan, y la tierra en el cielo, decirle que vino de éste, revela sólo que los antropófagos de Kanidia¹¹ eran cuando menos más reflexivos y observadores que el Almirante. ¡Y este sublime iluso nos descubrió! Aunque la traposa verdad esté de su parte, la realidad no está de parte de Colón, sí de los Kanidios [...] Allí, en las piedras nefitas, se dijo que un tal Cristóforo, o cosa así como SEJHESUA, en lengua hermética –sería descubierto al mundo a causa de tal prodigio; que no es poco que un mundo saliese por un hombre. Se ve que el descubierto no puede ser el descubridor [...] y Martín Alonso, “*pidiéndole albricias*”, gritara al Almirante, que “*vido tierra*”. Y tierra no era: era “*El pez de oro*”. (*El pez de oro* 375-6, 378)

En el Guión Lexicográfico que Churata proporciona a los lectores de *El pez de oro*, define “*Sejhesua*” como “*ladrón, saqueador de sehes, espartos. Semejante al hermético Joshwa*”. Alude, obviamente, al ladrón de lo que produce la tierra, que es también símbolo y no solo riqueza material, sino también cultural. Tiene razón Cassirer cuando afir-

¹¹ Neologismo irónico que alude a los habitantes originarios de América que, en opinión de Colón, provenían del Gran Khan, de ahí Kanidia = tierra del Khan.

ma que “somos lo que es nuestro lenguaje”, o el mismo Wittgenstein, cuando sostiene que “el límite de nuestro conocimiento es el límite de nuestro lenguaje”. Churata hibridiza al lenguaje acaso con la intención de quebrar la lógica europea y mostrar que el poblador andino posee genéticamente una clara noción de lo que es su *ser* y de lo que representa su lenguaje, que también es *Pacha* en todas sus dimensiones, ya que sirve para construir cosmos, mundo y *tiempo*. El pensamiento de Churata da forma a un mito que encierra al mismo tiempo varios mitos en los que el *tiempo* no es un concepto ni una mera construcción del lenguaje, sino algo *real*, vida. Por ello, la muerte no puede alcanzar ni disolver ese *tiempo*.

A fuerza de haber incursionado en textos sagrados durante su niñez, Churata empieza, en plena juventud, a des-sacralizar sus esquemas culturales y a escribir su propia biblia (lo propone Valcárcel, pero no lo explica, Aramayo lo manifiesta con mayores presupuestos). ¿Qué es la Homilía del Khorí-Challwa sino génesis? ¿Qué es el pez de oro, pueblos de piedra, los versículos, los sacramentales y demás elementos sagrados híbridos con los cuales se configura un sistema sacramental propio? ¿Es acaso Churata un hereje? Toda lógica opuesta es hereje.

Tumbar la escuela

Por eso quizá para Churata hay que tumbar la escuela, retirar todo *pizarrismo* como práctica y cuestionar los fundamentos ontológicos de occidente; es decir, todo lo que existe en nuestros universos conceptuales. A diferencia de Platón y de Kant, cuyas concepciones manifestaban que es el hombre quien posee las cualidades únicas de aprehender, estando la naturaleza a su disposición; en la racionalidad de Churata esto no es posible, ya que todo, incluso el ser humano, es aprehendido por la naturaleza, por la *Pacha*. Por ello estos presupuestos churatanos rompen todo marco de racionalidad occidental y logran crear un resquebrajamiento en los arquetipos usuales de comprensión y apreciación interpretativa del mundo indígena (al menos en ojos mestizos y en lógicas similares). Por ello también su reclamo de tumbar la escuela, siendo ésta un instrumento de masificación de los presupuestos deontológicos occidentales y un medio de reproducción de los imaginarios al servicio de los neocolonizadores del saber.

Se plantea entonces como tesis que *casi todas* las alteraciones que se producen en el discurso de las vanguardias americanas en comparación con las europeas se deben a esos mundos indígenas incomprensidos e inaceptados. Por eso, en el caso de muchos vanguardistas americanos, nos encontramos ante una escritura con bastantes aspectos antropológicos, mitológicos y filosóficos que a menudo intentan validar imágenes de los indígenas abordando su condición disminuida de seres humanos, pero negándoles formas de racionalidad, de estética y hasta de reflexión, quitándole validez al simple paradigma/programa de la “deshumanización” (porque los indígenas, aún hoy, para los grupos de poder no son humanos), que fue moneda corriente en la crítica cultural para caracterizar a las vanguardias. En ese sentido, Churata re-funda una crítica cultural con presupuestos de la génesis americana a través del Puma, el Pez de Oro, la Sirena del Titikaka y cada uno de los elementos simbólicos que recrea en su debate con occidente.

Y habrá de referirse a la concepción de Churata del modo siguiente: en la sección titulada *La caverna*, del largo prefacio Homilía del Khori-Challwa, se invoca la parábola platónica de la caverna, conceptualizada como *chinkhana* (*pars pro toto* de Pachamama), es decir, como metáfora del útero semántico en su función de instancia que genera vida. Desde ese entendimiento, Churata polemiza con Platón: “Entonces la caverna del infinito no será el universo, ni el tiempo, ni la nada: será la vida. ¿Entiendes, Plato? Sólo se puede ser en mónada”. (219)

La propuesta platónica, que consiste en superar los fantasmas de la caverna a través de la filosofía para luego llegar al mundo de las ideas verdaderas; no es compartida por Churata, que predica todo lo contrario:

Vivir en caverna, en la caverna y para la caverna, con el infracturable destino de la unidad vital, que no es más que el gozo de la fertilidad. Y como no se puede estar vivo y muerto, ni estar en dos naturalezas, ni, objetiva y simultáneamente, estar en dos sitios, hay que estar en tensión láctea, que el punto de la tensión es el punto de la caverna. (220)

Esto no será desarrollado sólo en la Homilía del Khori-Challwa, sino también en el capítulo denominado Pachamama:

¿Quién el dueño de esa cueva que abarca el Universo? La cruz palpitaba en el Zodíaco, y Alfa era un parpadeo del estupor. Pero, como trescientos mil kilómetros astronómicos [sic] hacen un ¡tictac! suizo, en un ¡tictac! mosaico comprendió el descubridor que le asarían a la parrilla, si la Pachamama, viniendo de millones de latidos, no le acorría. [...] la Pachamana tendió sus awayus infinitos; y sobre ellos Cristóforo y los suyos llegaron a la América. (381)

Continúa más abajo:

Adelante con la Pachamama, que está y no está en todos los sistemas del Universo; y que si algo es necesario puntualizar es que está, y es la misma en el espacio finito y en el infinito. [...] Ignoramos lo que de ella piensen los habitantes de otros planetas, pero sí estamos seguros que la dicen: ¡Mama! Y si los del nuestro lo saben aún, día les llegará de confesar que la Pachamama es la madre del Universo, no por sus cachorros, sino por ser madre en tiempo y en espacio, que espacio es y sólo ella secreta tiempo; por lo que todo es más que forma de su forma. (383-384)

De ese modo, Churata se adelanta al tiempo en el que los paradigmas dejan de ser aceptados por convención y surge una revolución en la concepción de los elementos del conocimiento. Por ello plantea, de acuerdo a la racionalidad andina,¹² que los objetos pueden también captar las propiedades de quien los toca, y aquello que era piedra será ya no una piedra vacía, sino que poseerá el *ahayu* de quien lo toca, el *ahayu* del *ayllu*.

Conclusiones

Por todo lo anterior, el sentido, *El pez de oro* se constituye en una “biblia” de las lógicas híbridas. Curiosa fórmula la que ha encontrado Churata: darle forma a un tratado de lógica decolonial a través de la forma de una biblia hoy fundamento de las epistemologías de la desobediencia en los Andes, y uno de los pilares fundamentales para construir una territorialidad centrada en los saberes tradicionales. Biblia

¹² Las reflexiones de Bourdieu sobre la experiencia social invitan a pensar la racionalidad andina como una “lógica de la práctica” o “razón intuitiva” opuesta a la lógica del discurso y orientada a preservar “los actos más indispensables para la supervivencia del grupo” (*El sentido práctico*, 129-156).

cultural que un profeta mestizo escribió en un alfabeto incognoscible para la razón dominante, empleando lógicas híbridas para construir referentes mitológicos propios y genealogías particulares de racionalidad a través del lenguaje y la experiencia-*ayllu*.

El pez de oro es un libro clave para entender los complejos proceso de mestizaje por los que ha atravesado el Perú en los últimos setenta años, así como para desentrañar los intereses de los sectores migrantes y los conflictos sociales que han hecho presa de un país marginal, donde el *interés nacional* se halla en continua migración racional. Su lectura obliga al lector a desarrollar diálogo con los saberes tradicionales.

Bibliografía citada y consultada

- Churata, Gamaliel. *El Pez de Oro. Retablos del Laykhakuy*. La Paz: Editorial Canata, 1957. Reeditado en 2 tomos por José Luis Ayala (Lima: CORDEPUNO, 1987); en edición crítica por José Luis Ayala (Lima: AFA editores, 2011); en edición crítica por Helena Usandizaga (Madrid: Cátedra, 2012); y en edición facsímil por la Universidad Nacional del Altiplano-Puno, 2013.
- . “Dialéctica del realismo psíquico”. Segunda conferencia en el cine Puno. [1965]. En Riccardo Badini y José Luis Ayala, *Simbología de El Pez de Oro* Lima: Editorial San Marcos, 2006. 15-20.
- . et al. *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971.
- . *Resurrección de los muertos*. Riccardo Badini, ed. Lima: ANR, 2010.

Sobre Gamaliel Churata

- Aguiluz Ibargüen, Maya, ed. *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés/UNAM/Plural Editores, 2009.
- Aramayo, Omar. *El Pez de oro, la Biblia del indigenismo*. Tesis. Universidad Nacional del Altiplano-Puno, 1979.
- Ayala, José Luis. *El Angel Iluminado*. Lima: AFA Editores, 2016.
- . *Innata vocación del escritor. Gamaliel Churata*. Lima: Pakarina Ediciones, 2017.

- Badini, Riccardo. "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata". Estudio introductorio. En Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos*. Lima: ANR, 2010. 23-38.
- Calsín, René. *Churata, el profeta del Ande*. Puno: Biblioteca Popular Transparencia, 1999.
- Dottori, Nora. "Sobre *El pez de oro*, de Gamaliel Churata". En Noé Jitrik, ed., *Atípicos de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1982.
- Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte, 1994. Reeditado por la UNA-Puno, 2012.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz: IFEA/Plural, 2015. Reeditado por la UNA-Puno, 2015.
- Pantigoso, Manuel. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999.
- Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titicaca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Usandizaga, Helena. "Cosmovisión y conocimiento andinos en el *Pez de Oro*, de Gamaliel Charata". *Revista Andina* 40 (2005): 237, 259. Reeditado en Maya Aguiluz Ibargüen, ed. *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. 177-206.

Bibliografía complementaria

- Álvarez, Bartolomé. *De las costumbres y conversión de los Indios del Perú: Memorial a Felipe II*. [1588]. Madrid: Polifemo, 1998.
- Bergson, Henry. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. [1932]. Trad. Miguel González Fernández. México: Editorial Porrúa, 1997.
- Bertonio, Ludovico. *Vocabulario de la lengua aymara*. [1612]. Arequipa: Ediciones El Lector, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. Trad. Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *El Mito del Estado*. Trad. Eduardo Nicol. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Castillo, Alejandra. *Ars Disyecta: Figuras para una corpo-política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2014.
- De la Calancha, Antonio. *Historia del Santuario e imagen de Nuestra Señora de Copacabana*. [1621]. En *Crónicas Agustonianas del Perú*. Vol. 17. Madrid: C.S.I.C., 1972.

- De Sousa Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber. Reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce – Extensión universitaria. Universidad de la República, 2010.
- Donoso Torres, Vicente. *El estado actual de la educación indígena en Bolivia. Informe del Vice-Presidente del Consejo Nacional de Educación*. La Paz, Bolivia: Consejo Nacional de Educación, 1940.
- Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores, 1994.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- . *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1991.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- . *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- . *Homero y la filología clásica*. Trad. Luis Jiménez Moreno. Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
- . “Cómo se llega a ser filólogo”. En Friedrich Nietzsche, *El culto griego a los dioses*. Trad. Diego Sánchez Meca. Madrid: Aldebarán, 1999. 263-296.
- Pajuelo, Ramón. “El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder”. En Daniel Mato, coord., *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002. 225-234.
- Popper, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Trad. Eduardo Loedel Rodríguez. Barcelona: Ediciones Paidós, 2010.
- Quijano, Aníbal. “La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana”. En Roberto Briceño-León y Heinz R. Sonntag, eds., *Pueblo, época y desarrollo: La sociología de América Latina*. Caracas: Universidad Central de Venezuela / Editorial Nueva Sociedad, 1998. 27-38.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.
- Ruiz Rosas, Alonso. “Gamaliel Churata, el iluminado”. *Caballo Rojo*. Suplemento de *El Diario de Marka* (Lima). 22 de mayo de 1983. 10.
- Segato, Rita Laura. “Aníbal Quijano y la perspectiva de la colonialidad del poder”. En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2013. 35-68.

Tamayo Herrera, José. *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Ediciones Treintaitrés, 1982.

Velásquez Garambel, José Luis. *El hombre y el cosmos en la concepción filosófica andina*. Lima: Ediciones InkaRojo, 2006.

Vilchis Cedillo, Arturo. "Gamaliel Churata, anarquismo y educación". *Pacarina del Sur* [en línea] núm. 30, 2020. <http://pacarinadelsur.com/home/amautas-y-horizontes/1429-gamaliel-churata-anarquismo-y-educacion>

VIAJES FILOSÓFICOS EN *EL PEZ DE ORO*:
TRADUCCIONES, CONFRONTACIONES
Y DISCUSIONES

Helena Usandizaga
Universitat Autònoma de Barcelona

Enfrentarse a la globalidad de sentido de *El pez de oro* requiere varias estrategias, una de las cuales puede ser una lectura de cada uno de los capítulos, con su peculiar construcción del significado, y del entramado semántico que los une. En el presente trabajo, y mediante la lectura del capítulo “Los sapos nengros”, pretendo incidir en dos aspectos o, más bien, interrogarme sobre dos cuestiones: los trayectos de lectura y la unicidad de temas y motivos.

Respecto a la primera cuestión, observamos cómo, en algunos capítulos, Churata siente la necesidad de dejar de la mano al lector y pedirle un esfuerzo de comprensión de referencias que tal vez no posee, y cómo esto forma parte de las estrategias de lectura del texto. En el mencionado capítulo se enfrentan y convergen oralidad y escritura, pero, en cambio, la confluencia y lucha de sistemas —occidental y andino—, aunque por supuesto está en la base del texto desde el momento en que se está escribiendo, y además parcialmente en castellano, se socava en este capítulo desde el sistema andino de referencias, y no se activa tanto como en otros momentos, de manera que el esfuerzo exigido al lector es mayor. Pues el lector implícito que dibuja el texto es un lector activo y comprometido: Bosshard (*Churata y la vanguardia andina*, sobre todo 223-238) postula que el lector de *El pez de oro*, al igual que el lector de textos vanguardistas, participa en la elaboración de un sentido, pero no de manera gratuita, sino dentro del contexto sociocultural, estructural, lingüístico y biográfico de esta obra. Esta actividad lectora que el texto requiere implica la búsqueda en saberes no occidentales y esta exigencia, que se considera normal cuando el saber que hay que buscar es visto como “alta cultura”, parece necesitar en cambio en este caso una justificación: la crítica ha

considerado el texto difícil por su estructura experimental o inacabada, y ha reconocido la necesidad de buscar en el contexto sólo cuando sus primeros comentaristas cercanos al pensamiento andino, entre los que destaca Huamán (Bosshard 43-46), han podido hacer de puente.

En segundo lugar, pretendo observar cómo se despliega, también en este capítulo, el entramado de temas y motivos que conforman la unidad de *El pez de oro*, así como la continua referencia a un enunciador a la vez protagonista y productor del texto que se construye y deconstruye en cada momento, capítulo a capítulo, y desde el que se dicen los principales temas del relato, políticos, existenciales y artísticos. El hilo principal lo marca sin duda la historia del Pez de oro, y, de acuerdo a un estudio sobre el significado de la materia mítica, observábamos (Usandizaga, "Mitos" 298) las unidades míticas y rituales que reaparecen a lo largo del libro, como la conexión con zonas oscuras y ocultas o lejanas (inframundo, lago, cielo) y el renacimiento a partir de la raíz-origen (hijo, Pez de oro) y de la ascendencia fructificante (antepasados, *chullpas*), significados que tienen la función de actuar como motivos que nos llevan al tema básico de *El pez de oro*: la propuesta de una nueva realidad y una nueva manera de concebir el mundo en cuanto a lo social, lo existencial y lo artístico que recupere lo mejor de lo indígena en relación dinámica con la cultura del resto del mundo.

Dos sistemas en batalla

En todo el libro, nos encontramos con una confrontación de lenguas y conocimientos que no busca una simple mezcla ni la supremacía de una de las tradiciones, sino la discusión entre ambas en un mismo nivel. De este modo, la tradición andina emerge como algo original y potente que cuestiona las lógicas y los códigos occidentales, al tiempo que se enriquece con ellos. Los puntos de partida de esta afirmación son el pensamiento mítico y muy en especial las lenguas autóctonas, que se presentan como ligadas al conocimiento andino. ¿Cómo es posible que el lector que no conoce estas lenguas siga esa confrontación de saberes? A primera vista, el procedimiento "traductor" de Churata puede parecer más convencional que, por ejemplo, el de Arguedas, pues activa la traducción en un "Guión lexicográfico", suerte de diccionario al final de su obra. El diccionario, sin embargo, no tiene nada de previsible, ni se

puede comparar con uno normal: las palabras se definen a partir del uso que se les da en el texto, que es además un uso definido por la peculiar perspectiva reivindicativa, filosófica y artística del enunciador del libro. Sin traicionar su significado, las palabras remiten a connotaciones –populares, míticas, chamánicas, rituales– que efectivamente tienen, pero que no aparecen en las definiciones convencionales.

Aun siendo importante, el pequeño diccionario al final de la obra no es el único elemento “traductor” de las palabras y conceptos andinos. Más importante aún es el contexto, en el que justamente se escenifican las discusiones entre pensamiento andino y pensamiento occidental. Un ejemplo recurrente es el de la discusión entre una concepción occidental, y en especial la versión más cristianizada del platonismo, que establece una oposición y una jerarquía entre los términos materia y espíritu, mientras que la visión andina no separa ambas ideas, de tal modo que su filosofía material contradice la metafísica tradicional. Por ejemplo, Churata afirma la relación estrecha entre la vida y la muerte y la conexión con los antepasados usando un término andino, la *pirwa*, esos “depósitos de productos de la tierra” (Churata 318, 999), donde la vida se acumula pero no se extingue. Eso le lleva a discutir la visión cíclica de la vida y la muerte que parecen defender pensadores como Kierkegaard y Unamuno, y también Pablo de Tarso, el que “abreva en Platón” (Churata 319), desconociendo otra tradición clásica que pudiera ser más afín al pensamiento andino. Este enfrentamiento de la palabra-concepto andina con la filosofía occidental es frecuente, y el “¿entiendes, Plato?” o “¿lloras, Plato?” se repite a lo largo del libro ante esa oposición, en la que Monasterios (1003 nota) detecta diferentes maneras de desafiar el pensamiento de Platón. Este concepto de la vida como un intercambio casi comercial lo contrapone el enunciador a la visión andina en que la vida, como en la *pirwa*, no debe desaparecer para resucitar, sino que permanece. No obstante, señala el enunciador, algunos pensadores occidentales como Nicolás de Cusa o Giordano Bruno se acercaron a la concepción andina.

Los términos autóctonos permiten así revelar significados no explorados por lo occidental, haya o no confrontación entre ambos sistemas. Esta idea de la muerte y la permanencia en la materia se desarrolla en varios capítulos que unen el motivo mítico de la muerte y renacimiento

de los seres míticos con el viaje iniciático hacia la muerte del enunciador del texto y sus allegados. Cuando hace referencia al alma del hombre, en los viajes chamánicos en los que se busca la curación o la iniciación a través de la conexión con el universo y los otros seres, Churata explica ese carácter totalizante y material de su filosofía andina con términos aymara como *ahayu* o *naya*; y observaremos esta indagación epistemológica, centrándonos sobre todo en “Los sapos negros”, capítulo en el que la activación de los significados resulta menos explícita que en otros. En “Mama Kuka” (Usandizaga, “Ejes chamánicos” 1029), por ejemplo, veíamos cómo la coca conduce un viaje chamánico en el que se produce la iniciación en el mundo de los muertos, viaje que lleva a un estado de unidad y de permanencia en el que se unen antepasados y descendientes, muerte y vida, mente y cuerpo. En este capítulo, la discusión con lo occidental se apoya en figuras como el chamán o *laykha* por un lado, y el médico por otro, que defienden una postura vital y germinal el uno y logocéntrica el otro.

Los Sapos negros

Con un parecido fondo filosófico, en este capítulo se alude a varios aspectos que son uno solo: la conexión del yo con el mundo y con los otros seres, y en última instancia con los muertos. Las expresiones en quechua y aymara —o su huella— y las concepciones andinas que estos términos incluyen nos obligan a buscar en el guión lexicográfico o en el contexto de la obra, pues en el capítulo apenas si se da la explicación de las palabras o su traducción, como sí ocurre en algunos capítulos anteriores. La propuesta de una conciencia que va más allá del yo individual se manifiesta sobre todo a partir de los mencionados términos *ahayu* y *naya*, respectivamente “presencia en la tierra” o alma telúrica y “alma cósmica” (Churata 325, 293). Ambos conceptos, al contrario que “alma” dan cuenta de la pertenencia del hombre individual al universo animado. Respecto a *naya*, por ejemplo, en el capítulo “El Pez de oro” se indica: “Él + Naya = Ego” (355), con lo que ya podemos entender el carácter interactivo de la identidad *naya*, conexión de almas que incorpora una idea filosófica del linaje en la figura de Él, el Pez de oro. También en un fragmento de “Mama Kuka” se ha podido percibir esta misma idea de colectividad sinfónica del ser: “Un hombre

es un pueblo, en tanto ese hombre es del pueblo. ¿Me entiendes? [...] Sin mi “yo”, el “ellos” es una abstracción. No te diré la sinfonía soy yo, ni ella, ni Él; pero sin Él, sin ella y sin “naya”, la sinfonía no existe” (552). En el guión, como veremos, *naya* no está definido, pero sí sus compuestos. El capítulo parece más hermético justamente porque en él no se desarrolla la reflexión filosófica como en otros, ni se insiste en la confrontación-traducción de los conceptos andinos y los occidentales. Se trata de una escenificación de la muerte del hijo del enunciador, una historia realista narrativamente equivalente a la mítica que evoca el omnipresente motivo de la muerte y renacimiento del Pez de oro. La traducción se produce por la intertextualidad con otros capítulos y por la contextualización en el significado ritual de las acciones del episodio. El epígrafe ya introduce una unidad significativa en forma de historia, supuestamente narrada por Erasítrato de Ceos, aunque Churata escribe Eraristrato; seguramente se refiere a Erasítrato, médico y anatomista griego (304-250 a. C.), nacido en la isla de Ceos, y que fundó la Escuela de Alejandría de medicina junto a Herófilo. La historia es un ejemplo de incondicional amor al hijo: cuando el médico le notifica al padre que la causa de la enfermedad del hijo es el amor por la joven mujer de su progenitor, éste se la entrega para curarle. Esta unidad narrativa se repite como un leitmotiv a lo largo del capítulo.

El capítulo comienza con el anuncio de la enfermedad y la agonía del hijo del enunciador, que llega tras ocho días de dolor. Está estructurado en forma de diálogo-monólogo que representa teatralmente más que narra, y que tal vez también puede leerse según la sugerencia de Huamán, como guión de radio. En el diálogo padre-hijo, padre-médico (el doctor Renacuajo, de ambiguo papel) se intercalan reflexiones de este enunciador principal, que pudiera identificarse como el padre. No obstante, estas reflexiones no adquieren de momento, como en otros capítulos —por ejemplo, “Homilía del Khori-Challwa”—, un carácter autónomo, sino que aparecen como monólogos interiores o afirmaciones incluidas dentro de la historia de la muerte del hijo y enunciadas por sus personajes, en especial el del padre. Las escenas se pueden ubicar en un lugar y en un tiempo: llegan ecos de festividades de una población que pudiera ser Puno (se habla de Phuño, en el lago Titikaka) y de un tiempo religioso que parece la Semana Santa, por las

alusiones al Cristo crucificado, pero que se concreta más bien como los días de muertos en los Andes, en especial el dos de noviembre, aludido por la referencia a la *T'antawawa* o niño de pan que se consume en estos días, y cuyo simbolismo en relación con la muerte del niño es clara, pues estos dulces pueden llevar caretas que representan al difunto, se usan además en los altares de muertos, junto con figuras de ancianos o antepasados, escaleras que permiten subir al cielo y animales como caballos o llamas que ayudan al alma en su camino, y pueden usarse también en los ritos de curación y de llamada al ánimo.

El lenguaje en el que está escrito este capítulo se corresponde con la situación de enunciación: el niño usa un lenguaje a la vez infantil y andino, pero también el padre entra en ese registro. El mismo título, *Los sapos nengros*, introduce ya el tono: *nengros* o *nenglos* es una muestra de la oralidad, a la vez infantil y andina, de este capítulo, donde son frecuentes expresiones como *glande* por *grande*, *lónle* por *dónde*, *magre* o *magle* por *madre*, *padle* por *padre*, *ahula* por *ahora*, *mi fastirias* por *me fastidias*, *visaré* por *avisaré*, *mílame* por *mírame*, *vendlá* por *vendrá*, *otlito* por *otrito*, *tolo* por *todo*, *tey dicho* por *te he dicho*, *flolelito* por *florerito*, *volvelá* por *volverá*, etc. No obstante, y siguiendo el uso del lenguaje propio de Churata, ese nivel se mezcla con expresiones del castellano arcaico y con formas métricas y rítmicas de la poesía española tradicional o clásica; algunos fragmentos de la prosa están escritos en octosílabos, y abundan por otra parte los poemas en formas andinas. Se producen además juegos de palabras para los que resulta difícil, y tal vez inútil, encontrar una explicación literal.

La muerte del hijo y la búsqueda del *naya*

El dramatismo que introducen los *tokañas* (canciones andinas) y la previa alusión a “una mujercita invitada” (Churata 667), muerta de frío, que conversa con el enunciador (el cual trata de echarla), nos sitúan en el núcleo trágico del episodio. A pesar de este tono trágico, la situación médica en que se encuentra el niño moribundo —los análisis, las pruebas, los diagnósticos, los tratamientos y dietas y hasta una posible transfusión— se narran de manera paródica y crítica, con ese ritmo del octosílabo, y, de algún modo, se entiende que el doctor Renacuajo envía al enfermo a la muerte. Los sarcásticos juegos de pala-

bras, como el sueño reparador/ parador en que entra la criatura, parecen críticas a las acciones del doctor, que se va con cierta indiferencia, diciéndose (según el enunciador): “Ahora el pobre calamar a la mar” (Churata 671).

La mujercita invitada, clara figura de la muerte, será luego una mariposa nefasta que se opone a la otra mariposa que conocemos del capítulo “Mama Kuka”, y que es la Mistusita, la *imilla*, esposa y madre, respectivamente, de los interlocutores principales. Se mezclan los pactos de verosimilitud: las mariposas y el viento hablan, y el enunciador asegura que es cierto este nivel imaginario al tiempo que nos sitúa en un contexto más realista. Se alude a una estructura familiar en la que solamente el padre permanece, solo. Esa soledad del padre, saltando a un plano mítico, se fundamenta en una estructura de la conciencia que lo religa directamente a la madre universal, a una genealogía de la madre tierra, la *Hatunmama*: “no tengo ego y lo que me tiene es naya...” (672). Ese *naya* que nos tiene y que no se tiene refiere a una identidad que se construye a lo largo de toda la obra por la religación con la conciencia colectiva que es también, como se dijo, la conciencia del linaje. En este capítulo, como ya se ha dicho, el concepto de *naya* emerge sin remitirnos a traducciones y explicaciones: el lector debe buscarlas en el glosario y sobre todo en otros capítulos anteriores.

También en este capítulo la dimensión mítica, no explícitamente comentada, debe descodificarse acudiendo al contexto y al glosario. Por ejemplo, los sapos, mencionados en el poema *Amaya tokaña* en plena agonía, aparecen como criaturas benéficas, al contrario del valor que suelen tener en el imaginario occidental: “¡Qué glande el glande Sapo Nenglo, no papi?” (672). La mujercita reaparece como un ser enfrentado a los enunciadores y a los sapos y las alusiones a su pelo de maíz y a su afán devorador —también ella quiere comerse a los sapos— la relacionan con la madre tierra en su versión mortífera, a la que habíamos conocido en otros capítulos. El enunciador toma una actitud de lucha lúdica o *pukllay* —según el guión: “manoseo erótico”, “jugar” (997)— con ella; se vuelve el “Tata-Titikaka que se ha parado en la tierra” (673), y la estruja y la magulla llamándola “Chunkitoy” (corazoncito), “chomika” (prostituta) (673) —significados que podemos comprobar en el guión—, loba vieja, buscona, palabras a la vez cariñosas e insultan-

tes. Este personaje femenino se incluye en la visión de la muerte como vuelta a la madre tierra, pero veremos cómo se matiza este motivo en el camino iniciático hacia la permanencia. Se sugiere además que el hijo moribundo fecunda a la muerte con su muerte, que la muerte se alimenta de él: “te ha empañado mi hijitoy” (674).

Muerte del hijo, muerte del padre

En la narración o escenificación, la muerte del hijo se confunde con la del padre, que parece más bien simbólica, como una representación de su desesperación: en definitiva, “el muelto soy yo” (674); yo, es decir, el padre, enunciador principal. En la conversación con la Mistusita, la amada muerta que es pájaro y mariposa, se hace alusión a este camino de la muerte “Siento que la muerte es el camino de La Escalera” (674), y al deseo de partir tras la muerte del hijo: “A ver, dime: ¿yo para qué no más me quedo, Mistusita? Si mi guagua se ha ido...” (675).

Retomando un registro realista, la muerte del padre se escenifica y este recibe un dudoso elogio fúnebre: nacido *Laykha* (brujo, sacerdote u oficiante andino), atraído por el negro y por sapos negros, “buenito no más era” (675); en contrapartida, es también un ser cercado por la muerte, enflaquecido y mostrando ya su *Chullpa-tullu* o esqueleto; es también “cholero” (676) e “imillero” (675), una especie de don Juan sin demasiado heroísmo.¹³ Mientras el enunciador empieza a separarse de los vivos, aunque les oiga “como a través de un muro” (676), oye a la amada muerta, a la Mistusita, que se queja del fastidio que le produce un tal Pablito. Se introduce aquí un personaje mítico y ritual: se trata del Pablito o Pablucha, que es como se llama a los *ukukus*, los bailarines sagrados que custodian el orden de la peregrinación de *Qoyllor Rit'i*, y que tienen antiguas relaciones con la fecundidad y el agua. Pueden evocar quizás las historias coloniales del temible Juan el Oso, y además se presentan como *tricksters* o bromistas, o personajes que causan fastidio y castigan con sus látigos; tal vez por todo eso el enunciador se indigna y lo llama “Pablito, el cochino ése” (677). No obstante, los Pablitos ejercen un control social al mantener la armonía colectiva y

¹³ En el guión se define *imillero* como: “Plb. Ay. Tenorio, criollo o mestizo, decididamente partidario de la imilla, la niña india, a quien veces prefiere sobre la señoritina” (985).

llevar el hielo como ofrenda a la catedral del Cusco, uniendo diferentes espacios y sistemas rituales. Esta ritualidad en la línea que separa la vida y la muerte, lo real y lo simbólico, da valor al mito compartido en una cultura. Y otros ritos mortuorios tradicionales van marcando esta situación fronteriza: Mama Pitita, la nodriza, que ha criado al padre y al hijo, y hubiese criado a los nietos, envuelve y cose a la guagua siguiendo la costumbre, pero de pronto el enunciador se encuentra dentro del envoltorio: “Pero, mama Pitita: ¿qué veo? ¿Soy yo la guagua?... ¿Con qué derecho me lo hacen así a mi guagua?...” (677)

Los ritos tienen, como puede deducirse, una importante dimensión social: llegan para el cortejo fúnebre los clanes, que formarán parte de la conciencia colectiva, y en este sentido el poema canción *Amaya tokoña* apela a la identificación y armonización sinfónica, a través del ritmo de la *khaswa*, el baile que inspira el cortejo fúnebre, con la pregunta en aymara “Kunas, kaukisa” (677), que el guión traduce por “Qué me quieres” (991), “de qué pueblo eres” (986). La *khaswa*, el ritmo salvaje y profundo, es crucial en este capítulo porque conduce a la materia hacia la armonía sinfónica. La *khaswa* se conserva en la oscuridad de la *chinkhana* (quechua y aymara), la caverna que contrariamente a la de Platón, que sólo deja ver las sombras de lo real, contiene el germen celular y la parte animal del hombre. Y el *Amayali del Inka*, tierno y dramático, insiste en la idea de que muere el padre, pero llora por el hijo, e intenta morir por el hijo, ese “niño viejo” (977) que es el *achachi-guagua*:

¡Ay, ayayay, papay, papay!
 Cómo tanto te lo querías
 a éste tu achachi-guagua. (679)

Este trágico cortejo llega a la tumba: “— ¡Hemos llegado, enemigo de la Vida; crudo Enemigo, rudo y bruno! Para que te lo tragaras una mañanita de luna te lo había pulido con mi lágrima... ¡Hijo de madre no parida!... ¡Wiphalitay!... Callate, más mejor, Khusillu...” (679). Entonces el entierro se realiza según lo que parece un ritual muy antiguo: a pesar de la compasión del padre, el tata Pablito y el doctor Renacuajo decapitan a un llamo y lo echan en la tumba. A esto sucede el repetido alarido del padre: “¡Hijo!” (681). Mamá Pitita llama a los protectores en la muerte, a los Anchanchos del mundo oscuro, y se alude de nuevo

a los ritos mortuorios antiguos: dejar comida para el viaje, quemar las cosas del difunto... Esto último se hace con dolor, para que el alma no pene; pues, si no se quemaran, una parte del alma se quedaría a llorar con las cosas. El duelo se manifiesta como una detención del tiempo en la tumba de la que el padre no quiere moverse: “¿Para qué me movería, si sólo ahora me clavó la tierra? Pues fue la mi vida; sin Él la mi vida se olvida de morir” (682). Y la extraña poesía de este momento de soledad del hijo y el padre se concreta en esta epifanía de pobreza y comunión:

Qué fortuna: se marcharon sin verme. Así puedo permanecer frente a Él; velarle el sueño; compartir su pancito agusanado, el silencio pobre, la soledad sin olla... Me postro frente al sepulcro; fatigada inclino la cabeza; y aunque la siento tumor que late, se enmaraña en un sueño sin sueño, le digo:

-¡Te dejaron, hijo mío!... Mejor: solitos, guaguay...

¿No es extraño me haya poseído de pronto resignación tanta? ¿Extraño? ¿Por qué? ¿Si Él está acá; y acá nadie puede turbarle, ni a mí impedirme hacerle guardia? (681-682)

La soledad del enunciador es una elección en este momento del viaje: acude la madre, Mistusita, y Mamá Pitita, pero el enunciador se siente el único custodio del muerto. Por eso rehúye a los Pablitos, que, si lo vieran, pretenderían llevarlo de vuelta a la compañía humana. Y el enunciador no quiere volver porque su pena no tiene cabida en la vida, y en este momento de frío mortal se niega a entrar en la ritualidad colectiva: “¡Achalau! Hace frío de tumba” (684). Esta soledad genera otro momento de tristeza y pobreza epifánicas:

No volveré a trajinar con las pulgas, los ratones; mirando a diario mis sapos en las paredes; mi rostro en todas partes; mi sombra de su cuenta; mi voz gritando en silencio; mis ojos a rastras de otros ojos, deslizándose en mis libros, en mis papeles, en mis pestañas; mi corazón sonando a cajón de muerto; mi lengua seca por la sed; mi saliva de hambre; mi pecho frío... No volveré, si aquí estoy en Él y Él aunque no me hable me asiste y me viste... (683-684)

El lugar de la materia

Este estar muerto en el hijo hace que el escenario de la próxima sección, la IV, sea la tumba, refugio del padre pero también el reino

de la materia. Estos pasajes un poco lóbregos y tenebrosos, que como luego veremos apuntan a una especie de descenso a los infiernos de la materia, son presentados con una mezcla de códigos que muestra la posible escritura híbrida de Churata, pero también la capacidad de confrontación, menos explícita en este capítulo. El imaginario andino (con su sincretismo cristiano) de muertos y aparecidos se manifiesta en expresiones como “achalau” (qué frío), y en las referencias a los *chiñis* (murciélagos) y a otros animales de nombre andino (aunque sólo más tarde seremos conscientes del papel filosófico de los animales y les daremos su papel andino), el “hervoridero de wayrurus” (685), o semillas con propiedades mágicas, y los linternazos de la *Paksi Mama*, la luna; al mismo tiempo, una estética romántica, modernista y hasta gótica, en una especie de traducción, presentan lo más lóbrego del escenario:

El cielo aletea amenazador. En torno mío lloran las campanas; la tiniebla cada vez más dura; chispean en el aire ojillos crueles; linternazos de luna se encienden y apagan; el suelo se crispa bajo mis plantas... Y yo solo... Sopla vendaval seboso... Se oyen alaridos, estertores, quejas...

Ya las campanas no doblan: tiritan:

–¡Achalaulaulauláu!... (Churata 686)

El grito de “Achalau” nos devuelve a la realidad de la materia, y no se elude lo más crudo de esta cercanía de la putrefacción y la muerte: “La tierra va a parir y jadea. Se vuelcan fétidos vómitos de alas sordas y coléricas. ¿Escaparé?” (686). Nos damos cuenta, sin embargo, de que, como en “Mama Kuka”, no se trata de morir para vivir ni de vencer a lo material o sublimarlo con el espíritu, sino de hacer este viaje iniciático y pasar a otra realidad; en el caso de este capítulo, al *Alak Pacha* o mundo de arriba, subiendo por las escaleras como las que se encuentran en las mesas de muertos. Los salvadores y guías son los animales totémicos y tutelares como el llamo sacrificado y el sapito negro que lleva en su lomo; poco a poco se va precisando el valor mítico de estos animales, que son seres del mundo oscuro y salvaje, del espacio-tiempo que Bouysse-Cassagne y Harris (23) identifican como *puruma*.

Esta dimensión espacio-temporal y su carácter dinámico profundizan la historia del Pez de oro y de los otros seres míticos, pues dan valor y significado a los viajes por el espacio oculto y oscuro, territorio también de los muertos, que son una búsqueda en el subconsciente y en la animalidad perdida; una búsqueda en lo salvaje y libre y al mismo tiempo en el mundo de la muerte, en la fusión con el universo y con la sabiduría y protección de los muertos. Entre los seres a la vez oscuros y benéficos que pertenecen a este mundo se encuentran los sapos, divinidades de la lluvia que conectan el mundo oscuro del lago con el celeste (Bouysse-Cassagne y Harris 26), y que acompañan en este capítulo el viaje hacia la muerte y la conciencia colectiva y cósmica, y permiten explorar en estratos no categorizados culturalmente y a veces en estratos inconscientes.

De la materia a la sinfonía: muerte y renacimiento del Pez de oro

El enunciador se ve atraído y seducido por las fuerzas extrañas que le permiten permanecer junto al hijo: la sogá que ataron al cuello de la guagua está atada al suyo y esto le arrastra dentro de la tumba; pero se produce un forcejeo entre el enunciador y los diferentes animales que le atraen fuera (el llamo) o dentro (los *chiñis* o murciélagos) de la tumba. En este viaje, empieza el trayecto iniciático: el enunciador se vuelve óvulo, llama al Padre y se hace de nuevo materia, “kosa” (689). Sigue a esto la atonía de ser de nuevo *Yanatata* (689), es decir, según el guión, “Padre negro” (1003). En este momento, la impresión del lector poco conocedor es la de que seres desconocidos para él arrastran al enunciador contra su voluntad, y se encuentran los diferentes códigos.

Se ha ahilado el lamento de las campanas; con el tétrico vientre de la nubarrada se esfumó el hocico del Chiñi. Cuando me dispongo a ofrecer última resistencia en los murallones del Kancharani, esplende el cerúleo, gravita implacable sensación astral, el Kancharani es diminuto morokoko alumbrado por la Paksi, y el Titikaka copel de plata que cintila en la profundidad del cielo. Quien me viera, vería la momia del Charchaswa arrastrada por el Thesko atlético. Nada siento sino que se me hurta; se viola mi voluntad. Y que he caído bajo la acción de fuerzas...

Bramo. (Churata 687)

De acuerdo a la lógica de la obra, en esta representación de la muerte del hijo en un plano realista, y tal vez autobiográfico, los lectores hemos confluído con lógicas simbólicas y míticas; pero, además, nos damos cuenta de que el motivo de la muerte y renacimiento del Pez de oro, que conecta con el tema principal, reaparece al convertirse el hijo en el Pez de oro y el padre en el Puma de oro. No resulta extraño, además, este cambio de figuras y de conciencias, pues esta movilidad proteica es otro de los motivos clave de la obra. En la canción llamada *Amayali* se anuncia ya esta idea de revivir desde el lugar del muerto –la *chullpa*– por el canto del niño, que ahora es el Pez de oro, en la *chuklla* o choza:

En la *chuklla* su trino
adivino; de mi *chullpa*
se alzaré su canción.

¡Piupiupiupiupiu-titit! (688)

En esta interacción entre la historia mítica y la realista, el punto de vista del enunciador permite entender la relación entre los diferentes niveles, poniendo de relieve a la vez el juego con lo autobiográfico y lo meta-escritural (Niemeyer 312-313). De acuerdo a esto, el final de este capítulo, como veremos, reconduce la preocupación escritural como conexión iniciática con lo oscuro y con la muerte, y a la vez con la armonía sinfónica.

Gracias a los animales tutelares, sobre todo el *Khawra* o llamo, se produce una especie de resurrección voluntaria, y el hambre de los animales que succionan al enunciador ayuda y a la vez dificulta la resurrección. Se produce un auténtico forcejeo del parto entre expresiones en quechua y aymara:

–¡Ven!
–¡Haniwa!
–¡Hamuy!
–¡Que no vayas!
Me parten; me seccionan.
(–Ay, ayayay, guaguay!)
–¡Aguanta: no vayas!
–¡Evétalo! No wayas: ¡ebetálo!
Me descoyunta el forcejeo; y grito:

–¡Ingá!... ¡Inká! ¡Inká! ¡Inká!...

Acuchillan el intestino de ese túnel; y entra luz en chorro fragoroso:
¡Padre! ¡Padre! Chaksus de miel; chaksus de lodo: luz y sombra. Le-
jos, colude la paralela y estalla sin luz en otra luz... ¡Padre! ¡Dolor!...
Me despedazan; me descoyuntan; me arrancan hueso a hueso: dolor,
dolor...

–¡Padreinkatiutiu!

Han parido Hokhollos. (690)

Es un nuevo nacimiento en la caída en y con el hijo, que implica renacimiento político —son claras las referencias al advenimiento del Inca— y espiritual, así como grito primordial que será escritura al final del capítulo, pero que de momento es embrión, *Hokhollo* o renacuajo.

El viaje iniciático hacia el ser y el todo

En la sección V, continuando con la iniciación existencial, se insinúa una fusión con el todo: “¿Soy el Todo del mundo y el Mundo está en el Todo?” (691); se trata de una fusión con el ser, que es ya no materia en descomposición sino energía pura, y en esa depuración se gesta la nueva identidad que se buscaba, el *naya*: “soy ego sólo en el naya” (692). Este momento es de dolor y gozo a la vez, lo mismo que un parto. El enunciador afirma “Estoy nayana, soy yanata” (690), y antes “Yanatatayanatatayanatata...” (689). Estos juegos de palabras los podemos descifrar a través del guión, en el que se traduce *nayana*, un neologismo aymara según Churata, como: “Naya, yo; Kh. yana, negro. “Ego” nocturno” (995). Este “ego nocturno” es la identidad que adopta ahora el enunciador, y que antes ha contextualizado: “Palpita el negro en mí: Yanaya” (690), del mismo modo que, como se dijo más arriba, *Yanatata* es “Padre negro” (1003). Al mismo tiempo, nace el *Hokhollo* o Renacuajo y, guiado por el llamo, el enunciador entra en un estado a la vez terrestre y celeste, que implica la interconexión de los estratos en el pensamiento andino (Arnold y Yapita 241): “He aquí ante mi asombrado ojo la tierra que es caminito de las almas: K h a n a - t a k i” (Churata 690). En el guión, define así la palabra *Khana-taki*: “La Vía Láctea; camino de las almas descarnadas. Literal: rúas de la luz” (987). También el contexto aclara esta interacción entre lo terrestre y lo celeste: “Tierra sólida: la tierra de nubes de Mama-Oklo” (690). Como en el resto de la

obra, la conexión con las zonas oscuras propicia la tensión y confluencia de muerte y vida, y el acceso a zonas luminosas.

Esta tensión y confluencia es compleja: siempre que en *El pez de oro* se alude a la muerte como entrada en la materia y nuevo nacimiento, sentimos que la dicotomía cuerpo/espíritu vacila, se anula, se deshace, se renueva y quizás, en último término, se neutraliza; pero no es un camino fácil porque en el pensamiento de Churata hay materia espiritual y espíritu material, y diferentes estratos por los que pasa el ser en este camino iniciático. En la sección V, "El vuelo del Pez de oro", relacionada ya directamente con el nacimiento mítico del Pez de oro, empezamos a comprender que se está produciendo una nueva manera de ser que implica participar en el Todo, y que va más allá del contacto directo con la materia:

Ya no le veo; que el viento nos arrastra. ¡Padre! ¿Le vi? ¿En el mundo? Qué no pesar pensar. ¿Soy el Todo del mundo y el Mundo está en el Todo? Me palpo impalpable. Soy el Éter que impalpable se palpa. No hay remedio: no me sé y soy. Y tanto, que si no en dos, en tres, en cien, en mil, en millón, no soy. (691)

Esta comprensión sin razones, este ser en el éter y en la energía, y este poder impartir fuerza y concentrar energía se acompaña con la adquisición de la alteridad y de la identidad colectiva: si Tú es *naya*, entonces "Soy ego sólo en el naya. Soy pues el Universo; el Universo es sólo `ego'" (692). Con un lenguaje rítmico y subrayado de onomatopeyas (aunque esta es la parte del capítulo en que más se acerca a lo ensayístico) se manifiesta esta conciencia de totalidad o de unión, la imposibilidad de existir sin la solidaridad de los otros seres: "Soy en cuanto son; y son porque soy; y porque somos es posible el sér. [...] No estás más en ti que en tu prójimo [...] La única posibilidad que tiene Dios de existir es que se aposente en mis talones" (692-693). La solidaridad que se afirma como un leitmotiv a lo largo de la obra, aquella del padre y el hijo, llega a producir el mutuo engendramiento de progenitor y descendiente.

-¡Hijo! ¡Hijo!
-¡Padrepiupiu!

Cuando le engendré me engendraba. No fue mi primera experiencia; no seré su última experiencia. Y si nada puede excluirnos de la masa, sin disolver y negar la masa, estará en mí y estaré en Él. (693)

Y la ley que rige esta solidaridad, “dulce como el amor”, es la necesidad, que permite la interacción entre los seres, formulada con la metáfora de la devoración mutua. Reaparece ahora el motivo del canibalismo, cuya presencia ha sido señalada por Bosshard (138-139) desde el principio de la obra: ahora el enunciador devora al Khori Puma y el Khori Puma ha devorado al Khori Challwa. El hambre es entonces metáfora del deseo de ser con todo y con todos; por ello, el enunciador devora también a su lugar natal, Puno: “Devoro su lago, su Kancharani, su Waksapata, su Orko-pata; sus pastizales; sus crepúsculos...” (693). Y luego al Khori Puma con el Khori Challwa que este ha devorado, y con el trino que el Khori Challwa lleva dentro, y que nos lleva al motivo de la escritura. Se ratifica así el valor del canibalismo como incorporación no solo de los seres, sino de la vida y a la vida, y todo esto evoca el episodio aludido del primer capítulo, en que el Puma devora a la Sirena y al Pez:

-¡Hijo! ¡Hijo! ¡Hijo!

Ego: tú-**multo**. No puede Él morir en Mí; si soy Él y Él es en mí. Si muere, me le como; si muero, me come. Eso tú-**multo**.

Tú eres Naya. Masa: Vida. (694. El énfasis pertenece a Churata)

Esta inter-devoración apoya el “parto dentro del parto” (695) al cual estamos asistiendo, y que tiene lugar cuando la célula se activa y el muerto es fructífero, “el muerto no yerto” (695). Frente al parto convencional tras nueve meses de gestación que activa el doctor Renacuajo, nos encontramos con el parto del infinito, el renacimiento en la tierra natal de Él, el Pez de oro, y la fusión con la tierra: “La temperatura se dirige a la medida. Tierra soy. Sólo ‘yo’ es Ella en Él. La flor perfuma en mí; el viento ruge en mí; el pantano es germinal en mí” (697). Y en este parto lento y trabajoso se unen el Pez y el Puma, el Hijo y el Padre:

Le bombardean lago, río, montañas, pampa. Brama el K h o r i - P u - m a :

-Hijo, hijo, hijo, hijo, hijo...

Le bombardea la necesidad: arrobo, lujuria, hambre, sed, alegría, amor. El Pez, ya felino antropomorfo, avanza, desnudo, nueva en caverna. La noche péinale ébanos el pelo; le bañan torrentes aurorales; el cielo lluévele cascada de diamantes. (697)

Como ocurre en algunos capítulos, y especialmente en este, los poemas ratifican este renacimiento en la caverna telúrica y el trino que brota de la caverna con la reiteración de “¡Piupiu-titit!” o “Kikikikikiki”, onomatopeyas que en la obra señalan el leitmotiv del nacimiento del Pez de oro y de su trino.

La materia purificada y la escritura

El nacimiento del hijo-Pez de oro apela a la continuidad de la existencia, al arte que nace de lo maltratado, y también al motivo de la restauración de la dinastía incaica. La caída y renacimiento de Padre e Hijo se resuelve al final en una nueva entrada en la materia ya purificada. “Volveré al seno de la tierra; pero Él será el Emperador del Palacio de Oro” (699). Pero todavía, en la sección “La batalla del Sapo” continúa un nuevo episodio en la batalla de las Bestias que quieren devorar y la materia que debe purificarse. Los sapos luchan con el furor horrendo que quiere suprimir el Pez de oro, y se revierte la acción negativa, de modo que la Bestia se vuelve dócil gracias a la acción conjunta de Sapos y Pumas. Estas luchas no marcan solo un renacimiento individual, es decir, el nacimiento de una nueva conciencia para el enunciador, sino también un cambio de era, en la que se unirán la Tierra, el Sol y el Pez de oro para inaugurar los “Milenios del Khorí-Challwa” (702) que sustituirán al tiempo del Khorí-Puma; aunque, más que ante una era, se podría decir que estamos ante un *pacha*, o tiempo-espacio andino. En la obra el concepto de *pacha* se manifiesta directamente en la oposición de la edad del puma, edad de Tiwanaku, edad lunar y regida por la Pachamama, en la que se ubica el Puma de oro, frente a la edad del cóndor, que es la del Inka o de Lupihakhe, edad solar y regida por la deidad Inti o Lupi en la que se ubica al Pez de oro, que tiene la facultad de unir los diferentes estratos señalando uno de los principales temas de la obra.

Los poemas acompañan esta fecundación: el *Haylli*, canto de siembra y de cosecha, es un canto a la *Pacha-Mama*, hermosa fecundadora de hermosura, pues la batalla y el nacimiento se han gestado en la matriz de la tierra. Y la *Tokaña*, poco después, es un canto a la fecundidad y el nacimiento, que se concreta en la curación del hijo gracias tal vez a la estricnina administrada por el doctor Renacuajo, pero sobre todo a la acción del Sol unida a la de los Sapos negros. Pues, ¿cómo es posible que el niño a cuya agonía, muerte y entierro hemos asistido se cure unas páginas más adelante? En realidad, el relato acepta un cambio de nivel en el pacto de verosimilitud; pues, tras el viaje por la materia, la resurrección mítica y las batallas de seres igualmente míticos que propician muertes y nacimientos, volvemos a la célula familiar y a la situación realista. Y quizás el niño se cura por la acción del médico, tal vez de algún modo exonerado ahora de las críticas del principio. Acude la “Señoría Mejoría” (706) y el niño duerme diez horas “como un muerto” (706), para despertar curado y preguntando por el padre. Pero el padre, ahora, es el muerto, y la madre vuelve a ser una flor. ¿Qué ha ocurrido? Los planos se invierten y lo simbólico (la muerte del padre que no quiere abandonar a su hijo muerto) se convierte en real y el sacrificio del padre permite la curación del hijo.

La escritura desde lo profundo y oscuro

En la sección VI ya no se trata de representación, sino de reflexión, que, como ya se dijo, es menos abundante en este capítulo; se trata de *Khellkhas* o letras finales: “Sapitos blancos: basta ya de langlas y falangas. Ahola hablemos en selio, cual a sapitos que se estiman colesponde. He aquí las khellkhas finales de este khata lipichi milenalia...” (710). En lenguaje andino e infantil, se revela que se ha estado escribiendo en escritura arcaica, tal como podemos ver en el guión: “**Khala-lipichi**. Kh. - Ay. Neo. Escritura de piedra, o en piedra” (986). Parecería una oposición entre oralidad y escritura, si no supiésemos que una de las consecuencias de esta obra es socavar la dicotomía oral/ escrito para vivificar la escritura con la fuente oral y para dar a lo oral un estatuto que permita su difusión y equiparación con lo occidental. Pero sí que se produce ahora una reflexión explícita sobre la vida y la muerte, y se insiste en el motivo de los muertos fructíferos que acompañan a los

vivos. La representación a la que hemos asistido se rehace escrituralmente como narración: se cuenta cómo el padre muerto acompaña al hijo desde las cosas de la naturaleza y del mundo, no dejándose así absorber por el “maternal y bondadoso sentimiento de la tierra que abriga y conserva al germen humano y le permite restablecer su marcha en el camino de vida” (711), sino comenzando esa marcha al continuar en la naturaleza y a la vez en el hijo. Así se convierte, junto a la esposa muerta, en algo que da energía a los vivos, y que en este caso se implica especialmente en la vida del hijo.

En esta situación, en que la oposición entre ascendencia y descendencia se neutraliza, el vivo recuerda y el muerto vive. Puesto que se trata de vivir en la vida que sigue, se puede entender que esta escritura ritual sobre la muerte desde la muerte tiene un valor temático e iniciático importante, y que genera esta escritura trans-mortal que es *El pez de oro*. En este fragmento se dirige al lector de manera explícita “No trato de llevarles a considerar problemas obstrusos y sutiles. Querría se enamoren de todo lo baladí...” (713), y dedica la narración de las experiencias al Sapito Blanco, no por su novedad sino por el intento de “obtener del tema vulgar valores no vulgares”, pues “en todo lo baladí la vida vuelve los ojos hacia el hombre”. (713)

Con la aparición del Sapo Blanco, se entiende que lo oscuro y terrenal, el Sapo Negro, que es la semilla de la tierra, necesita de una especie de levadura vital que permite fructificar y que sería este Sapo Blanco capaz de establecer una armonía sinfónica y a quien se dedica la escritura, aunque, al mismo tiempo, el Sapo Blanco tiene su indispensable parte de oscuridad, de Sapo Negro:

Si no se me juzga esquizoide y se me admite que escribo de la muerte desde ella, con las experiencias que la muerte me brinda, pudo decir al Sapo Blanco que él, también, un Sapo Negro; y que negro el animal que inflama su corazón. Mas el Sapo Negro requiere de alcanzar la naturaleza del Sapo Blanco; puesto que mientras permanezca en negro la suya será la suerte de la semilla que carece de gleba en qué fructificar. Destino angustioso en mayor grado si se considera que la semilla tiene conciencia de su deber con la vida, y que si algo la distingue es el sentimiento de ese deber. Pero, dejemos las paralogías, y hablemos con claridad, pues lo que debo hacer es que se me entienda en lo que se debe entenderme. (713)

El Sapo Negro es el alma, tanto la propia como las otras almas, amigas y enemigas, que nos habitan hasta que se produce el retorno. Mientras, en el cementerio están los vivos, los que están en estado latente de vida, los embriones como dice en otro momento, “hasta tanto el amor nos succione hacia las corrientes de la germinación” (714-715). Este pensamiento, dice Churata, podría parecer romántico, pero:

Entonces la vida es romántica; pues ese romanticismo es sólo ebriedad, dolida germinación, efusiones en la viña. El nuestro, si romanticismo, ha de interpretarse en tanto es sentimiento de unidad en el espasmo germinal del amor. Y más allá de la tumba, en la tumba, después de la tumba: esto es: ¡en la cuna!... (715)

No sabemos hasta qué punto Churata puede confrontar su pensamiento con el de los románticos alemanes y su visión de la fusión en lo absoluto, pero no resulta inverosímil la comparación. Y tampoco la confrontación con la ciencia es clara, pues el estatuto y el papel en este viaje y curación del doctor Renacuajo, “el doctorajo” resulta ambiguo: en “Mama Kuka”, en cambio, el papel del *laykha* era evidente y también su confrontación productiva con el joven doctor científico. En este punto del capítulo, la situación de escritura se explicita, no sólo porque señala al escritor, sino porque lo hace también con el lector: el enunciador sabe que nosotros lectores nos estamos interrogando sobre esto y presupone la pregunta. En este momento parece indultarse a Renacuajo de las anteriores críticas, pero no resulta del todo claro y entendemos que la curación se ha producido junto con la de Renacuajo, o tal vez a pesar de ella. Para el enunciador, la ciencia sería “la buena suerte de la muerte” (717), lo cual parece una manera indirecta de decir que más que ayudar al enfermo, la ciencia ayuda a la enfermedad y a la muerte; no obstante, permanece la ambigüedad.

En todo caso, el capítulo termina celebrando este eje sinfónico del alma colectiva, cuyo centro dinámico es Él, el Pez de oro. Gracias a este eje, Padre e Hijo se unen y la risa del Pez, pero también y sobre todo su llanto, son la música de la muerte y del renacimiento: “Sólo el que llora es oro, y trino” (719). El renacimiento del Pez de oro y su relación con la escritura es explícito en este fragmento:

–Hijo, hijo, hijo, hijo, hijo...

Voces que escapan de la voz; avientan la muerte del sepulcro; hacen que los huesos de él se salgan; y dancen, y canten, en ese rayo de luz líquida que surca silencioso la mejilla de marfil, y con sus hieles miel para Él se hacen. (718)

Esas “voces que escapan de la voz” y que propician el renacimiento son las que el enunciador ha construido a lo largo de este capítulo.

Reflexiones finales

Respecto a la pregunta sobre las expectativas del lector, entendemos que se puede ir más allá del lenguaje lúdico de muchas partes del texto y de sus mecanismos vanguardistas, y reconocer una serie de referencias andinas gracias al contexto y a las aclaraciones que vienen de otros capítulos o del glosario final y, si es necesario, buscar esas referencias fuera de la obra: así resulta posible profundizar en las potentes intuiciones políticas, filosóficas y artísticas de esta historia de muerte y renacimiento que apela a un plano realista y nos remite a lo mítico-simbólico. Si lo leemos sin prejuicios, además, dejando de lado las categorías estéticas tipificadas, el texto propicia momentos epifánicos de contacto con lo otro, con la extrañeza de caminar por la muerte en choque y paralelismo con experiencias cotidianas y, como dice Churata, hasta “vulgares”, pues en lo baladí está lo “grávido” de la vida (713).

Por otro lado, respecto a la pregunta que nos hacíamos al principio en torno a los temas y motivos, observamos que, como en otros capítulos, el tema del advenimiento de lo nuevo pero conectado con la raíz en varios planos —político, existencial y artístico se manifiesta a partir del motivo del nacimiento del hijo, el Pez de oro, que es núcleo originario y futuro. En este capítulo, el motivo de la conexión con zonas oscuras y el viaje chamánico se manifiestan de modo más literal que en otros, como una entrada en la tumba, en la tierra y en la muerte, frente a una discursividad más ensayística, por ejemplo, en “Homilía del Khorí-Challwa” o “El Pez de oro”, o una narratividad más mítica en “Morir de América”. Las consecuencias de este viaje —la anulación de la dicotomía vida/muerte y la entrada en la conciencia colectiva que une a todos los seres entre sí y a la vez con la tierra y el universo, y por

lo tanto la inclusión en una misma temporalidad y espacialidad de los vivos y los muertos— se sustentan también en el concepto de *naya*, que en este capítulo no es objeto de confrontación, pero sí de experimentación y reflexión en el viaje del padre hacia la muerte y del hijo hacia la vida, y su reversibilidad. El motivo del dolor fecundo se activa también en el proceso de la agonía del hijo y la desolación del padre.

Esta idea conecta también con el motivo del canibalismo, y el proceso lleva a la inversión de la relación entre vida y muerte y al tema del advenimiento del Pez de oro, figurativizado en la experiencia de la vida y de la muerte tanto del padre como del hijo. El hijo vuelve, siguiendo en tema omnipresente, para fundamentar el renacimiento político, existencial y artístico, inaugurando una nueva era en que se conectan las realidades materiales y espirituales y en que se conectan también los diferentes conocimientos mediante una estructura polifónica pero no sincrética. De acuerdo a esto, el final de este capítulo reconduce la preocupación escritural como conexión iniciática con lo oscuro y con la muerte, y a la vez con la armonía sinfónica. En definitiva, mediante procesos complejos como el viaje iniciático y personajes simbólicos como los Sapos Negros y los Sapos Blancos, se sugiere una nueva actitud epistemológica hacia los contrarios, que se encuentran y luchan de manera complementaria.

Bibliografía citada

- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA/Hisbol, 1998.
- Bosshard, Marco Thomas. *Churata y la vanguardia andina*. Traducción del alemán de Teresa Ruiz Rosas. Lima: CELACP / Latinoamericana editores, 2014.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris. "Pacha: en torno al pensamiento Aymara". En Thérèse Bouysse Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda, eds., *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987. 11-59.
- Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. Helena Usandizaga, ed. Madrid: Cátedra, 2012.
- Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte, 1994.

- Monasterios, Elizabeth. "Revisionismos inesperados: La contramarcha vanguardista de Gamaliel Churata y Arturo Borda". *Revista Iberoamericana* LXXXI/253 (2015): 989-1013.
- Niemeyer, Khatarina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004.
- Usandizaga, Helena. "Mitos andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata". En José Carlos Rovira y EvaValero Juan, eds. *Mito palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013. 281-300.
- . "Ejes chamánicos transandinos: una lectura de *El pez de oro*, de Gamaliel Churata". *Revista Iberoamericana* LXXXI/253 (2015): 1025-1042.

QUIEN HABLA CUANDO EL *LAYKA* CANTA: LA POLÍTICA
DISCURSIVA DE *EL PEZ DE ORO*, DE GAMALIEL CHURATA

Meritxell Hernando Marsal

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

*E*l pez de oro está bajo el poder del *layka*. Desde el título, este personaje se hace presente: lo que se nos ofrece son los “Retablos del *laykhakuy*”, esto es, los retablos del camino del *layka*. Por tanto, se nos va a contar en escenas, en cuadros situados en nichos simultáneos, un itinerario mágico. Helena Usandizaga señaló esta característica al definir la estructura de la obra como “un texto-camino: se trata de una búsqueda a partir de elementos culturales que se asumen un poco irónicamente [...] porque se tratan más como dispositivos de búsqueda que como saber adquirido” (94). Esta autora ha señalado firmemente el carácter ritual que conlleva la obra, su forma de convocación chamánica que despliega una estructura interactiva de reciprocidad (81, 95). Es precisamente este elemento el que me interesa señalar en el presente trabajo. Si pensamos en la proyección de la obra de Churata, en aquellos rasgos que continúan actualizándola, este es uno de los más preeminentes. Se trata de la construcción de un discurso descentrado, donde la autoridad de un narrador se pulveriza en voces diversas y de distinta naturaleza: humanos como el psicoanalista y Colón, animales como los peces del lago o el perro Thumos, vivos como el librero Clemente y muertos como el Hiwa Hila, seres míticos como el Puma de oro y el Pez de oro, divinos como el mismo dios, o mortales como el propio Churata. Todos pueden ser oídos articulando el texto en una disposición reticular o, en estrecho vínculo con las prácticas culturales andinas, en forma de tejido. El agenciamiento enunciativo no es solo plural sino móvil y exterior: se desplaza en busca de la palabra ajena.

Una de las grandes cuestiones de la obra, o mejor, uno de los fundamentos literarios que la obra cuestiona, es el género. Esta controversia procede precisamente de un cambio constante del punto de vista. La proliferación de voces la inhabilita para la novela, pues el hilo discursivo

sivo se pierde y junto con las voces se pulveriza la anécdota. Son una serie de motivos los que son revisitados, no una historia que vaya a ser contada. La presencia de varias voces acerca la obra al teatro. El propio Churata apoya el argumento colocando una lista de *Dramatis Personae* al comienzo, con el subtítulo “retablo” (que remite al cervantino y griñolesco *Retablo de las maravillas*); o con varias afirmaciones meta-teatrales.¹ Sin embargo, más que un texto para la escena, es una escena textualizada, esto es, al leer se hacen presentes los varios cuadros, pero sin un montaje como objetivo (quizá Yuyachkani lograrse representarlo, pero sería necesaria una adaptación compleja). En una dirección parecida, Arturo Vilchis colocó la posibilidad de que se tratase de un guión radiofónico. Al intercambio de la enunciación se le aúna en esta propuesta el vínculo con las tecnologías de la comunicación, que colocarían a la obra en busca de su recepción: “Llegar a la población popular, a aquellos que no estaban familiarizados con la lectura, ante el hecho de un alto índice de analfabetos, porque, aunque hablaban el idioma español, no lo leían. Gamaliel intenta una forma intrépida de comunicación entre individuos no bilingües, indígenas, mestizos, obreros mineros y sectores sociales emergentes” (Vilchis 121). *El pez de oro*, según el crítico mexicano, se caracterizaría por “una lectura hablada como exigencia del texto y como una práctica social” (118). De esta forma, el juego de voces no es fijo y si el sujeto de la enunciación se desplaza, también lo hace el enunciatario y, en última instancia, el receptor, configurando un evento dinámico y virtualmente abierto a la alteridad.

Esta configuración polilógica está estrechamente vinculada a los temas clave de la obra, el canto y la muerte, y a su naturaleza ritualística. En uno de los episodios marcantes de *El pez de oro*, el canto, y con él el impulso de composición de la obra, surge de la masacre de la comunidad de Khalakampana ordenada por el gamonal: “Allí naciste, trino; de ese montón putrefacto, naciste, trino mío, Inka” (78). Esta

¹ Churata señala, por ejemplo, la importancia del espectador: “Mas ni en EL PEZ DE ORO (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad. En todo drama, el drama es tanto del autor que lo ordena como del público que lo concibe, y es preciso que él se haga existencia en cada uno de los espectadores para que hiera los resortes vitales” (*El pez* 137).

frase parece indicar el surgimiento del canto a partir de la muerte y, al nombrar al Inka, también nos indica su trascendencia histórica, esto es, la profundidad hacia el pasado que adquiere el canto. Esto coloca una serie de cuestiones complejas: ¿La muerte del Pez (que es hijo, Inka o la propia comunidad andina, si se piensa en un sentido colectivo) conllevaría su necesaria actualidad/actualización en el canto? ¿Cómo opera este sujeto histórico y colectivo en ese contexto discursivo? ¿El canto consiste, entonces, en una producción del trabajo de luto?

Una aproximación a estos interrogantes me la proporcionó la obra de Eduardo Viveiros de Castro. El recurso a este antropólogo brasileño para pensar la obra de Churata se debe a que, a pesar de las múltiples distancias (cronología, formación, proyecto, contexto), se abocaron a una tarea similar, la de “[...] atingirmos um tipo e um grau de compreensão dos pensamentos indígenas que estejam à altura de sua complexidade, sutileza e sofisticação” [alcanzar un tipo y un grado de comprensión de los pensamientos indígenas que estén a la altura de su complejidad, sutileza y sofisticación] (Viveiros de Castro, *Araweté* 13). La descripción que Viveiros de Castro hace de los cantos chamánicos arawetés puede aproximarnos a la organización de la política discursiva de *El pez de oro* y a los retos que representa. Por supuesto, no se trata de una búsqueda de lo idéntico, sino de una comparación dentro del sistema de pensamiento amerindio, pues, como señala este autor, “[...] as unidades sociológicas, lingüísticas ou culturais do continente cada vez mais se mostram como incidências combinatórias de uma estrutura que, sobre operar com um mesmo repertório simbólico, articula diferencialmente as mesmas questões” [las unidades sociológicas, lingüísticas o culturales del continente se muestran cada vez más como incidencias combinatorias de una estructura que, al operar con el mismo repertorio simbólico, articula diferencialmente las mismas preguntas] (*Araweté* 31).

La polifonía que caracteriza *El pez de oro* está también en el centro del canto araweté. El chamán (re)produce un canto, es su voz la que se escucha en la madrugada, pero las palabras no son suyas: “A música dos deuses é um solo vocal, mas é, lingüísticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta, quem diz o que para quem, é o problema

básico” [La música de los dioses es un solo vocal, pero es, lingüísticamente un diálogo o una polifonía, donde diversos personajes aparecen de diversas maneras. Saber quién canta, quién dice qué a quién, es el problema básico] (*Araweté* 548). Los procedimientos de cita son fundamentales en estas canciones, pues permiten al sujeto de la enunciación hablar de lo que otros dijeron, de manera que se produce un continuo desplazamiento de la palabra: “Assim, a forma típica de uma frase é uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... *Quem* fala, assim são os três: *Mai*, morto, xamã, um dentro do outro” [Así, la forma típica de una frase es una construcción dialógica compleja: el chamán canta algo dicho por los *Mai* [los dioses], citado por el muerto, referente a él (chamán), por ejemplo ... *Quien* habla, así, son los tres: los *Mai*, muerto, chamán, uno dentro del otro] (*Araweté* 549).

En la obra de Churata también bullen los interlocutores; el yo y el tú son los pronombres básicos que articulan el texto y lo configuran en forma de diálogo, pero no es posible atribuirles una referencia estable; de esa manera los pronombres personales adquieren significados múltiples. La escritura actualiza discursos, pero no se los apropia ni los vehicula a partir de un narrador. Churata, como el chamán,² presenta múltiples voces, fragmentos de diálogo, narraciones, gritos, onomatopéyas, retos en primera persona a una segunda que no se identifica, y el lector debe atribuirles/imaginarles (a veces con dificultad) una entidad. Dicen que el chamán es como una radio, apunta Eduardo Viveiros de Castro, y aclara: “Com isto querem dizer que ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do xamã” [Con esto quieren decir que es un vehículo, y que el cuerpo-sujeto de la voz está en otra parte, no dentro del chamán] (*Araweté* 543). Esta imagen nos remite, por un lado, a la idea de Arturo Vilchis de la concepción radial de *El pez de oro* como estructura que organiza la obra y su recepción; pero, además, apura la intervención de lo extra-ordinario en la comunidad. Si quien articula es el chamán, quien habla está en otro lugar. En este sentido, el chamán “é um mediador, que, ubíquo mas

² Mauro Mamani apunta, en relación a la advocación al *layka* desde el título: “Así visto, el autor del libro sería un brujo, un *layqa*; esto hace que *El pez de oro* asuma roles míticos, que en su contenido expone visiblemente [...] Churata, en la posición de brujo, creó un libro brujo: *El pez de oro*” (67 y 68).

sempre distinto do que comunica, comunica o que está separado” [es un mediador que ubicuo, pero siempre distinto de lo que comunica, comunica lo que está separado] (*Araweté* 602). De esta forma, los cantos se convierten en el rito central de la vida social, donde los muertos y los dioses pueden hablar.

Así pues, para la comunidad que relata Eduardo Vivieros de Castro, el modo de existencia de los muertos es su presencia en el canto (*Araweté* 510). La producción del canto desde la muerte que aparece en Churata podría pensarse según ese modelo. Más que un resto de vida que se canta como una elegía o una presencia fantasmal, la muerte supone la vida en el canto. Una forma musical de la existencia que promueve, pues, una actividad efectiva, que se realiza en canciones o relatos. Helena Usandizaga señala la relación de la música con el mundo de abajo, en un intercambio activo y material: “la conexión con la expresión y la creación se hace desde la ascendencia y la descendencia, y a través de la música: los antepasados transmiten su lengua y el Pez de oro es el depositario y la fuente de este saber acuático, antiguo y oscuro; de ese canto que el *Khori-Challwa* hace renacer con su advenimiento” (75).

La función política del arte estaría vinculada aquí a la acción práctica de los muertos: “En el corazón de los chullpares está el imperio de la sangre y se percibe su inmortalidad. Bulle con torrentes ardorosos, habla con la lengua de todos nuestros muertos, se agita con sus vidas, duele con los sueños, reclama sus derechos” (*El pez de oro* 97). De ello, Churata deduce una enunciación en pasado: “Si no se está sino en cuanto se estuvo, lo único espacial es el tiempo pasado del verbo. Ser es pretérito” (92). En ese sentido político, cuestionador de una pretendida progresión irre recuperable del tiempo, típica de la modernidad,³ podemos articular la particular posición verbal de Churata con la concepción de la historia de Walter Benjamin, que postula la necesidad de realizar “un salto de tigre al pasado” (*Tesis sobre la historia y otros fragmentos* 52), de conectar el presente con el pretérito para “hacer saltar el continuum de la historia” (52) y reclamar “un presente que no

³ Mauricio Zabalgaitia también relaciona el proyecto de escritura de Churata con el de Benjamin a partir de la técnica del montaje y señala la supresión de la idea de progreso en ambos autores (261).

es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención” (53).

Churata elabora la actividad efectiva de los muertos en su concepción del *Ahayu-watan*, definido en su glosario como “Ahayu, alma; watan, amarrar. El alma fue atrapada” (*El pez de oro* 539), y del Chullpa-tullu, que es “el esqueleto, mas el esqueleto vivo” (540). En él es el flujo de vida lo que permanece:

Acaso el alma no sea la sangre, mas está en ella; en sus huesos, en su nervadura, en suma, está en el movimiento y es el movimiento [...]. El Chullpa-tullu posee existencia; el movimiento que originó en el cuerpo humano no ha desaparecido, si es el movimiento en sí. Veremos que la diez veces centenaria osatura se anima, vuela, canta, llora, ama, padece: vive. (*El pez de oro* 91)

Alma y vida se definen en la obra de Churata como flujo dinámico, como permanencia en la fluidez y la corriente de la historia, como voz que perdura y se recupera en el canto. En la conferencia realizada en el cine Puno el 30 de enero de 1965 para explicar su obra, la figura del Chullpa-tullu adquiere un sentido colectivo: “Y si los hombres no mueren, los pueblos que son formación de hombres, tampoco pueden morir, [...] el Tawantinsuyu, como sostuvo el arqueólogo francés Meutroux, es un muerto-vivo en las cumbres andinas, y si renace, pues será allí donde nació: el Titikaka” (Churata, *Antología* 34).

De esta manera, la muerte aparece como acontecimiento productivo, punto estratégico en una cadena de transformaciones. Así, la muerte del hijo propicia el canto, y la muerte del pez, que es también el Inka, propicia su regreso como institución política en el capítulo “Morir de América”. El episodio del canibalismo del puma de oro, que devora a la sirena y a su hijo en un acto de furor, ingresa en esta lógica de renovación. Eduardo Viveiros de Castro lo apunta en términos de doble afirmación:

a diferença vivos/mortos não pode, para os Tupi-Guarani, ser concebida como oposição simples, formal ou real. [...] Há uma positividade da morte, paradoxal porque não implica uma visão da vida como negatividade. [...] os Tupi-Guarani arriscam uma dupla afirmação: isso e aquilo, o vivo e o morto, o eu e o Outro.

[La diferencia entre vivos/muertos no puede, para los Tupi-Guaraní, concebirse como una oposición simple, formal o real. [...] Hay una positividad de la muerte, paradógica porque no implica una visión de la vida como negatividad. [...] Los Tupi-Guaraní se arriesgan a una doble afirmación: esto y aquello, el vivo y el muerto, el yo y el Otro]. (*Araweté* 28)

En Churata esta lógica inclusiva se define como estética: la germinación que postula como fundamento de toda obra incluye a la vida y a la muerte, porque la muerte es germen, semilla en túmulo: “Los muertos vuelven a la sangre de los vivos, tal la semilla que busca el camino del surco, como enseña la Catedral del Khorí-Puma; pues los muertos son semillas” (*El pez de oro* 105). El canto, el arte, se produce como flujo de vida que permanece: “Si vemos al arte vital del hombre le sabremos transfundido de núcleos germinales. La belleza no es abstracción en él; es latido, orgasmo. Hace madre de cuanto toca: engendra” (40). La germinación como estética convierte a la figura femenina en un modelo. Esta definición, que podría parecer reductiva, se sustenta en la atribución de una posición más que una esencia. También para los arawetés acompañados por Viveiros de Castro la vida es una condición femenina:

O “homem-deus” Araweté é um homicida, não um xamã. É neste sentido que, duplamente não-celestes, e duplamente desvinculadas da morte –essa província masculina –, as mulheres encarnam a vida, e a condição humana, e serão por isso os mortos (as mortas) ideais, comida dos deuses. O xamã –o valor funcional do atributo ‘xamã’–, estando entre a vida e a morte, mas do lado dos vivos, ocupa assim uma posição intermediária entre o mundo mortal, individual e póstumo do guerreiro e o mundo vital, presente e coletivo da feminilidade. (*Araweté* 603-604)

[El “hombre-dios” Araweté es un homicida, no un chamán. Es en este sentido que, doblemente no-celestes y doblemente desvinculadas de la muerte –esa provincia masculina–, las mujeres encarnan la vida y la condición humana, y serán por eso los muertos (las muertas) ideales, comida de los dioses. El chamán –el valor funcional del atributo ‘chamán’–, estando entre la vida y la muerte, pero del lado de los vivos, ocupa así una posición intermedia entre el mundo mortal, individual y póstumo del guerrero y el mundo vital, presente y colectivo de la feminidad]

Churata se queda del lado de la vida, subsumiendo la muerte en ella. La oposición vida y muerte se apaga en la continuidad vital. El arte no es, por tanto, un arte agónico, arte del fin, sino todo lo contrario: “Y es que el hombre, y su arte, no tienen otro camino que la madurez ni otra forma de ser que el parto” (*El pez de oro* 41). Churata define su propia actividad literaria en esta voluntad germinal: el “Vanguardismo del Titikaka (el hecho más curioso e insólito de la Literatura del Perú en los últimos tiempos, según L. A. Sánchez), que de ‘vanguardista’, en el sentido europeo, tenía pocas, o ninguna, condescendencias. Eran literatura y movimiento de entraña hominal, de adhesión humana” (19). Aquí Churata vincula la necesaria vitalidad del arte, con un proyecto colectivo. En ese sentido, es categórico: “No hay literatura sin hombre”. (18)

Así pues, para regresar a los interrogantes que imponía el surgimiento del canto de la masacre histórica y social, de la muerte concreta y colectiva, podemos afirmar la permanencia vital e histórica de los pueblos, puesto que la muerte no los anula, sino que supone una transformación, de movimiento a movimiento productor, de plenitud vital a semilla. En su condición seminal la muerte fermenta el canto, y las voces de los muertos se oyen también en él. De esta manera, el canto, el arte, se nutre innegociablemente de la condición humana y adquiere trascendencia histórica. La literatura responde al ser humano, y por tanto, a una agencia colectiva. La política discursiva de *El pez de oro* revela aquí su razón de ser. Más que una mera aglomeración de discursos sin agente claro, o una superposición efectista de hablas diversas, las voces de *El pez de oro* performan la colectividad que constituye el acto literario. Una receptividad ‘radial’ que se quiere en construcción. De ahí quizá el final abierto de la obra: “He aquí el áureo mensaje de EL PEZ DE ORO: –¡América, adentro, más adentro; hasta la célula!” (533).

El otro elemento que destaca de esta formulación del arte es que, a pesar de una muy viva discusión psicoanalítica dentro de la obra, la presencia de la muerte no configura el canto como un trabajo del luto cuya condición es la aceptación de la pérdida, sino como todo lo contrario, en una muerte afirmada como presencia e incorporada al acto creativo. Me parece que es uno de los elementos que adquieren más

fuerza para la recepción actual de Churata, pues no concibe un arte del fin de la historia:

Aquí nadie ha muerto. Aplique usted este principio a la historia, a eso que se llama historia [...] No hay sino una historia, en caverna, en vivencia circular, aunque hay muchas pseudohistorias. No hay siquiera el 'eterno retorno'; porque lo que está retornando eternamente, no tiene medios de retornar, puesto que no se ha ido". (*El pez de oro* 115)

Si el trabajo del luto prefigura un desasimiento del muerto como condición para la vida, su contrario, la melancolía, afirmarí un apego doliente al pasado clausurado. Sin embargo, esta tampoco es la opción de Churata. Cada una de estas reacciones a la muerte se nutren de la desilusión, la pérdida de las certezas que anula el tiempo compartido. Churata, al afirmar lo uno y lo otro, la pérdida y la persistencia en un tiempo no progresivo, inaugura otra opción. Marcos Natali señala esa fisura en la crítica política a la nostalgia, emprendida por la modernidad y entendida tanto por Freud como por Marx como regresiva: "A crença de que os mortos não são acessíveis aos vivos é necessária para a existência da nostalgia como categoria diagnóstica e como crítica política; é ela que permite que se exija o desapego em nome da realidade. [...] se não houver desencantamento e ateísmo, então outro território conceptual emerge" [La creencia de que los muertos no son accesibles para los vivos es necesaria para la existencia de la nostalgia como categoría diagnóstica y como una crítica política; es lo que permite exigir el desapego en nombre de la realidad. [...] Si no hay desencanto y ateísmo, entonces emerge otro territorio conceptual]. (Natali 62 y 73)

La compleja operación filosófica que Churata realiza, en una multiplicidad de discursos que demandan a Platón, a Freud, a Cristo, para afirmar una estética germinativa en consonancia con la sabiduría del *layka*, traba una batalla contra el desengaño moderno. El Wawaku, que asombra el penúltimo capítulo de la obra, no es solo el monstruo del miedo, sino el de la impotencia, y contra esa bruma de la pérdida de la esperanza, tan característica de la segunda mitad del siglo XX en que la obra fue publicada, Churata alza sus voces. Si el fallo del indigenismo estuvo, según Cornejo Polar, en el "acto de apropiación" realizado por su discurso al "autoasumirse como representante y portavoz de las masas indígenas" (*Escribir en el aire* 189), la proliferación de discursos

en *El pez de oro* y su vínculo con el pensamiento andino viabilizaría un camino posible a la alteridad, el camino del *layka*.

La formulación de Viveiros de Castro apunta a la trascendencia de la multiplicación de enunciadores en la voz del chamán: “Tudo se passa como se a palavra Araweté fosse sempre a palavra de um outro” [Todo sucede como si la palabra Araweté fuera siempre la palabra de un otro], lo que configura una “posição face ao discurso, onde citar é um modo oblíquo de afirmar, mas distanciando a palavra de qualquer centro, fazendo-a emanar sempre de um outro, numa recursividade infinita” [posición en relación con el discurso, donde citar es una forma oblicua de afirmar, pero distanciando la palabra de cualquier centro, haciéndola emanar siempre de otro, en una recursividad infinita] (*Araweté* 65). Esta exterioridad de la palabra define al sujeto que habla como movimiento:

não se trata do jogo especular de reflexos e inversões entre Eu e Outro, com sua pulsão implícita de simetria geométrica e estabilidade de forma, mas de um processo de deformação topológica contínua, onde Eu e Outro, Ego e Inimigo, o vivo e o morto, o homem e o deus, o devorado e o devorador, estão entrelaçados –aquém ou além da Representação, da substituição metafórica e da oposição complementar. Movemo-nos em um universo onde o Devir é anterior ao Ser, e a ele insumisso. (*Araweté* 27-8)

[No se trata del juego especular de reflejos e inversiones entre Yo y el Otro, con su pulsión implícita de simetría geométrica y estabilidad de la forma, sino de un proceso de deformación topológica continua, donde Yo y Otro, Ego y Enemigo, el vivo y el muerto, el hombre y dios, el devorado y el devorador, están entrelazados –más allá o más acá de la Representación, de la sustitución metafórica y de la oposición complementaria. Nos movemos en un universo donde el Devenir es anterior al Ser y a él insumiso]

En Churata la definición de un sujeto de la enunciación es, de un modo parecido, móvil. La palabra es dada a varios interlocutores que ensayan posiciones encontradas en el discurso. En “Paralipómeno Orko-pata” un interlocutor expone su filosofía vital a un amigo, después de 37 años de espera. La identificación de este enunciador con el autor es sugestiva, pero no cierta. En “Pacha Mama”, además de la voz irónica del narrador, son las propias palabras de Colón en su diario las

que aparecen citadas, junto a la voz de sus compañeros, de la madre tierra, de las constelaciones... Las voces se multiplican en un modo conversacional que incluye siempre a un interlocutor, ese "tú" presente constantemente en la obra. De esa forma, el capítulo "Españoladas" comienza con una pregunta significativa: "¿Quién eres hoy, maestro?" (*El pez* 167). Esta identidad conversacional y en movimiento está definida por el propio Churata en la obra con la ecuación "Ego: tú-multo" (*El pez de oro* 349). Aquí, la identidad se define como alteridad no genérica, sino próxima y colectiva. Marco Thomas Bosshard vincula esta noción de identidad a la relación de reciprocidad que organiza la vida andina y destaca la correspondencia entre lo individual y lo plural: "Este acto de sentir al otro o de sentirse en el otro es constitutivo para la concepción del yo de Churata como parte integral de un colectivo. El ego ha de entenderse como un tú múltiple [...] que coincide con el Universo [...], lo que permite a Churata universalizar su experiencia individual" (*Churata y la vanguardia andina* 126). Más allá del grito modernista de Rimbaud "Yo es otro", Churata afirma que los otros, esto es, los varios tú, son el yo, lo que implica una identidad plural, y a la vez discursiva y posicional, no esencialista.

Esto entraña, por un lado, que la posición de sujeto enunciador pueda estar ocupada por una variedad de seres. ¿Quién puede hacer uso de la palabra en *El pez de oro*? En una concepción cercana al multinaturalismo definido por Viveiros de Castro, el discurso y, por tanto, la condición de sujeto —esto es, la capacidad de intencionalidad consciente y de agencia (Viveiros de Castro, *A inconstância* 372), es ofrecido a distintas naturalezas: muertos, vivos, animales, dioses, fantasmas del pasado como los conquistadores, pura pestilencia como el Wawaku, filósofos y brujos, y un largo etcétera: impera la dialogía y la multiplicidad discursiva. Ahora bien, por otro lado, los pronombres urgen a la toma de posición. Churata señala a lo largo de la obra, pero con contundencia en su final: "Se es indio o no se es" (532). Lo indio se coloca aquí como una perspectiva política, posibilidad de ser y programa de acción. La definición de perspectivismo hecha por el antropólogo brasileño puede resultar esclarecedora:

O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo. O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, uma e total, indiferente à representação; os ameríndios opõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só 'cultura', múltiplas 'naturezas'; epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. (*A inconstância* 379)

[El perspectivismo no es un relativismo, sino un multinaturalismo. El relativismo cultural, un multiculturalismo, supone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales, que inciden sobre una naturaleza externa, una y total, indiferente a la representación. Los amerindios proponen lo opuesto: una unidad representativa o fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre una diversidad real. Una sola 'cultura', múltiples 'naturalezas', epistemología constante, ontología variable: el perspectivismo es un multinaturalismo, porque una perspectiva no es una representación].

Si una perspectiva no es una representación quizá lo que está colocando Churata en esta definición no esencialista del indio es mucho más radical que lo que el indigenismo tradicionalmente proponía. Es colocarse en un lugar, asumir una virtualidad, actuar políticamente desde esa posición. En ese sentido, Elizabeth Monasterios destaca la radicalidad de la propuesta vanguardista 'plebeya' de Churata cuando anota que:

Understanding Andean cultures as realities historically torn apart by the effects of conquest, colonization, and twentieth-century forms of neocolonization, the members of this insurgent avant-garde conceived the legitimization of Andean *reason*, including its myths and rituals, as an act of emancipation from Europe as well as from the Latin American republican elites" ("Uncertain Modernities," 558).

[Entendiendo las culturas andinas como realidades históricamente desgarradas por los efectos de la conquista, la colonización y las formas de neocolonización del siglo XX, los miembros de esta vanguardia insurgente concibieron la legitimación de la *razón* andina, incluidos sus mitos y rituales, como un acto de emancipación tanto de Europa como de las élites republicanas latinoamericanas].

La pregunta que abre este ensayo alude inescapablemente a la posibilidad de que el subalterno adopte la posición de sujeto superando

aquellas narrativas que pretenden su representación. La respuesta de Churata es esta virtualidad de enunciados que se abre radialmente a un interlocutor, esto es, a una escucha, como coloca la propia Gayatri Spivak al definir su concepto de traducción: “the founding translation between people is a listening with care and patience, in the normality of the other, enough to notice that the other has already silently made that effort” (“Translation as culture,” 22) [La traducción fundacional entre las personas es escuchar con cuidado y paciencia, en la normalidad del otro, lo suficiente como para notar que el otro ya ha hecho ese esfuerzo en silencio].

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/ITACA, 2008.
- Bosshard, Marco Thomas. *Churata y la vanguardia andina*. Lima: CELAP/Latinoamericana Editores, 2014.
- Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. La Paz: Editorial Canata, 1957.
- . et al. *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971.
- Cornejo polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELAP/Latinoamericana Editores, 2003.
- Freud, Sigmund. “Luto e melancolía”. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volumen XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- Mamani Macedo, Mauro. *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.
- Monasterios, Elizabeth. “Uncertain Modernities: Amerindian Epistemologies and the Reorienting of Culture”. *A companion to Latin American Literature and Culture*. Sara Castro-Klaren, ed. Oxford, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008. 553-570.
- Natali, Marcos Piason. *A política da Nostalgia. Um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Translation as Culture”. *Parallax* 6/1 (2000): 13-24.
- Usandizaga, Helena. Introducción. Gamaliel Churata, *El pez de oro*. Madrid: Cátedra, 2012.

Vilchis, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México: Editorial América Nuestra - Rumi Maki, 2008.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

---. *A insconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Zabalgoitia Herrera, Mauricio. *Fantasmas de la nueva palabra. Representación y límite en las literaturas de América Latina*. Barcelona: Icaria, 2013.

GAMALIEL CHURATA COMO RETO PARA
LA CRÍTICA LITERARIA Y TEORÍA
CULTURAL LATINOAMERICANAS O CÓMO REPENSAR LAS
HETEROGENEIDADES DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Marco Thomas Bosshard
Europa-Universität Flensburg

1. Cornejo Polar y los retos no asumidos de Churata

“*El pez de oro* es uno de los grandes retos no asumidos por la crítica peruana” (Cornejo Polar, *Formación de la tradición literaria* 140). Todos los estudiosos de la obra de Gamaliel Churata conocemos esta cita de Antonio Cornejo Polar, escondida en una nota a pie de página de su *Formación de la tradición literaria en el Perú* del año 1989. Y conocemos asimismo el resto de la historia: Cornejo Polar, sin duda el más importante de los críticos peruanos, tampoco asumió este reto que significan los escritos de Churata, contentándose con unos pocos comentarios acerca de él donde enfatiza, en el mismo lugar, la “insolitud” (140) de su obra, por ejemplo. En el gran ensayo *Escribir en el aire*, publicado por primera vez en el año 1994 —quizás la esencia de su labor como crítico—, no hay referencia a Churata salvo de manera indirecta y en forma de un breve agradecimiento —se trata de otra nota a pie de página— a Ulises Juan Zevallos, cuyo trabajo sobre el *Boletín Titikaka* le brindó a Cornejo, como dice, unas “nuevas perspectivas” (*Escribir en el aire* 133). Del mismo año 1994 data un párrafo casi entero que forma parte de un artículo sintético sobre el indigenismo recopilado por Ana Pizarro en un volumen publicado en Brasil. Allí leemos que

[...] alrededor del grupo ‘Orkopata’ [...] hubo un sostenido empeño por construir un indigenismo poético instalado en el espacio de la experiencia vanguardista. También es indigenista y vanguardista este texto multiforme y deslumbrante, y tal vez por eso todavía misterioso, que es *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata. (“El indigenismo andino” 735)

Misterioso aún lo es —pues con cada lectura de *El pez de oro* se revelan nuevos matices— pero ya no indescifrable, incomprensible o incompatible con los discursos intelectuales de nuestra época. Desde los trabajos de Ulises Juan Zevallos (*Indigenismo y nación*) y Cynthia Vich (*Indigenismo de vanguardia*), aquel vínculo entre indigenismo y vanguardismo, prefigurado por Mariátegui y el propio Cornejo Polar, ya no nos puede sorprender. Por eso, cabe cambiar el tiempo gramatical del veredicto de Cornejo Polar que acabo de citar al principio: *El pez de oro* de Churata tal vez fue uno de los grandes retos no asumidos por la crítica peruana (y andina en general, tomando en cuenta los alcances transandinos del autor), pero hoy ya no lo es —o ya no lo es tanto—, como demuestra toda una serie de trabajos publicados después de los estudios pioneros de Aramayo y Ayala durante los últimos veinte años (ver Aguiluz Ibarгүйen, Badini, Bosshard, Gonzáles Fernández, Hernando Marsal, Huamán, Mamani Macedo, Monasterios, Moraña, Pantigoso, Usandizaga, Vilchis Cedillo, etc.). Sin embargo, más allá de la exégesis hermenéutica de la obra de Churata —proceso aún no concluido (ver Badini/Ayala)— me parece que hace falta asumir otro reto, un segundo reto que consistiría en precisar el sitio de Churata en y sus aportes para el panorama teórico latinoamericano más general de los siglos XX y, tal vez, también XXI. Es decir, lo que aún falta es demostrar y analizar el impacto decisivo y, tal mi convicción, también modificador de Churata en la teoría cultural en general —y en el paradigma de la ‘heterogeneidad’ que planteó el trabajo de Cornejo Polar en particular.

2. Revisitando la heterogeneidad según Cornejo Polar: constelaciones paradigmáticas

Acerquémonos entonces al problema de la ‘heterogeneidad’ de Churata desde los planteamientos de Cornejo Polar por un lado y desde los textos del propio Churata por el otro. En algunos trabajos anteriores (Bosshard, “Amantes bilingües y rojos de ultramar”, “Heterogeneidad” y “La critique littéraire au service de la révolution”) desarrollé más ampliamente los problemas que surgen al trasladar los conceptos teóricos de Cornejo Polar a otras literaturas y a otras culturas —por ejemplo, a la española, la catalana o la rumana—, recurriendo a dia-

gramas que a primera vista pueden parecer imbuidos por un afán estructuralista algo anacrónico. No obstante, mantengo aquí este mismo esquematismo (pseudo-)estructuralista para discutir las distintas categorías de heterogeneidad en las cuales se inscribe la obra de Churata, porque los diagramas me parecen —a pesar de todo— un instrumento eficaz para caracterizar las diferentes constelaciones paradigmáticas que remiten a la heterogeneidad.

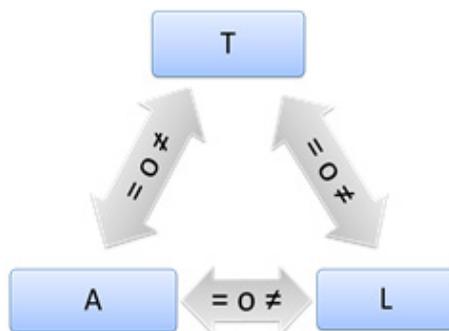


Fig. 1: Esquema general

Como sabemos —y me refiero a continuación al ensayo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto social” de Cornejo Polar, recopilado en el volumen *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*—, las literaturas heterogéneas se producen en aquel momento cuando se genera una tensión o ruptura entre el mundo diegético representado en el texto literario y las experiencias, los horizontes y las expectativas de los productores-autores por un lado y de los receptores-lectores por el otro. Sobre esta base, podemos simplificar y visualizar las relaciones entre estas tres instancias constitutivas que son el ‘texto’ o ‘tema literario’ (T), el ‘productor’ o ‘autor’ (A), y el ‘receptor’ o ‘lector’ (L) (Fig. 1); es decir, poniendo signos de equivalencia o de no equivalencia entre las tres instancias y sus respectivos entornos sociales o (como dirían los sociólogos alemanes) *Lebenswelten* que interactúan.

Si solamente hay signos de equivalencia (Fig. 2) entre las instancias, estamos ante una constelación que corresponde a una literatura homogénea del tipo Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro o José Donoso (ver Cornejo Polar, *Sobre literatura* 106). En el momento, sin embargo, cuando se produce una no congruencia (o sea cuando

tenemos que poner un signo de no equivalencia —no importa cuántos ni donde—, nos enfrentamos a un tipo específico de una gama más amplia de literatura heterogénea.¹

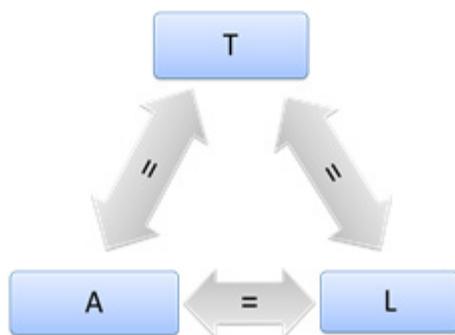


Fig. 2: Literatura homogénea

Si acabo de escribir “no importa cuántos ni donde”, hablando de estos signos de no equivalencia que remiten a una constelación heterogénea, hay sin embargo que reconocer que la ubicación y la cantidad de estos signos pueden designar constelaciones diferentes y, también, grados diferentes de heterogeneidad literaria. Así, el esquema que resume la constelación comunicativa de la *Nueva Corónica* de Guamán Poma de Ayala podría esbozarse de esta manera (Fig. 3):

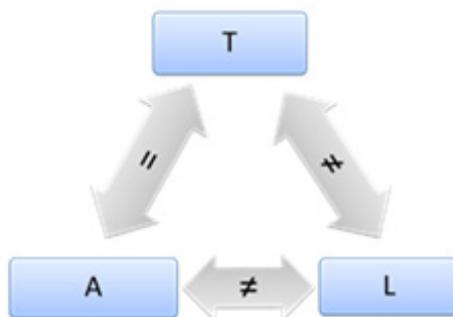


Fig. 3: Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*

¹ Tal mi perífrasis de la observación de Cornejo Polar: “Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad o conflicto” (Cornejo Polar, *Sobre literatura* 106).

Obviamente, las reflexiones de Cornejo Polar acerca de Churata y su obra son infinitamente más profundas que este diagrama. No obstante, nos damos cuenta que esta primera constelación heterogénea, cabal para la historia andina, destaca por dos signos de no equivalencia ubicados entre las instancias del mundo textual y la del mundo del lector, así como entre las del mundo del autor y el del lector. Teniendo en cuenta que el destinatario —el lector implícito de este texto— era el propio Rey de España, Felipe III, estas no congruencias resultan bastante obvias. Por otro lado, constatamos que hay una relación de equivalencia o de identificación entre las experiencias del autor (en este caso, del propio Guamán Poma) y el mundo textual que describe.

Un grado parecido de heterogenidad, aunque en una constelación diferente, caracteriza, saltando siglos, a Alejo Carpentier y su *Reino de este mundo* (Fig. 4), otro de los autores mencionados por Cornejo Polar en su ensayo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas”.

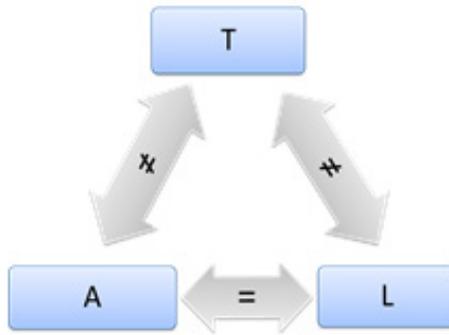


Fig. 4: Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*
Indigenismo ortodoxo

Aquí percibimos una distancia —o sea una no congruencia— frente al mundo textual o mundo diegético que concierne tanto al autor real Carpentier como a su lector real promedio. En esta novela, el narrador trata las culturas de la negritud antillana desde una posición de observador crítico sin formar parte de este mundo diegético a través de una identificación empática. Por lo demás, podemos describir de la misma manera también la constelación típica del indigenismo convencional u ortodoxo (ver Escjadillo), pues en él se produce el mismo tipo de heterogeneidad siempre que un autor criollo-burgués —generalmente

blanco o mestizo— evoca el mundo de los indígenas en un texto literario sin que comparta (al igual que sus lectores) los códigos culturales que caracterizan a este mundo diegético.

Por último, vale la pena destacar brevemente un tercer ejemplo canónico al cual alude Cornejo Polar: *Cien años de soledad*. (Fig. 5)

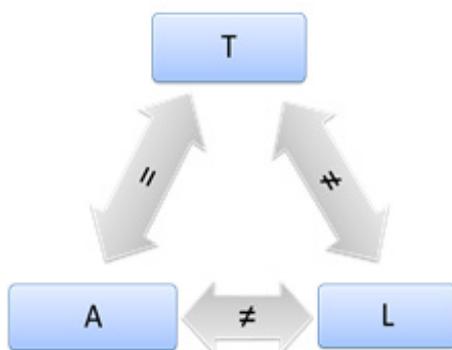


Fig. 5: Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*
Novelas neoindigenistas de José María Arguedas

Aquí también, hay dos signos de no equivalencia, pero a diferencia de Carpentier esta vez se refieren a la no congruencia que se produce entre el entorno social del lector promedio (tanto colombiano-bogotano-burgués como internacional) y el mundo diegético de Macondo inspirado, al menos parcialmente, en la Aracataca caribeña. Al mismo tiempo cabe observar cierta distancia inicial entre García Márquez y este mismo público internacional antes de convertirse en autor *best-seller*. Esta constelación corresponde, grosso modo, también a aquella que caracteriza la relación neoindigenista entre José María Arguedas y sus mundos diegéticos frente a su público generalmente no andino. Es decir, hay un alto grado de identificación con el mundo andino por parte del autor de la cual, sin embargo, carece el lector real y promedio. Al mismo tiempo, el entorno bicultural de Arguedas difiere del contexto social en el cual se ubica la mayoría de sus lectores.

Teniendo en cuenta el status que Arguedas alcanzó para Cornejo Polar, creo que este tipo de heterogeneidad resulta ser el más paradigmático y fortuito en general. No solamente porque refleja la situación comunicativa en que se inscriben, de manera parecida, *Cien años de*

soledad o la *Nueva corónica*, sino también porque coincide con la constelación que es característica para el autor favorito de Mariátegui, el rumano Panait Istrati y sus novelas *bestseller* de los años 1920, ambientadas en el campo rumano y oriental y protagonizados por *outlaws*, gitanos y proletarios.²

3. Constelaciones heterogéneas y homogéneas en la obra de Gamaliel Churata

Si es cierto que esta constelación compartida por los autores paradigmáticos de la heterogeneidad literaria según Cornejo Polar —Guamán Poma de Ayala, García Márquez y Arguedas— puede ser considerada como una especie de matriz ‘fortuita’ para las literaturas heterogéneas más impactantes, quisiera abordar a continuación en qué medida Churata —otro autor paradigmático de las letras andinas del siglo XX— se inscribe en esta misma matriz.

Durante su periplo a Bolivia, co-fundando el movimiento Gesta Bárbara en Potosí, en 1918, Gamaliel Churata o Juan Cajal —así el seudónimo o heterónimo que Arturo Peralta empleaba por entonces— fue descrito por J. Alberto Saavedra, su compañero de Gesta Bárbara, de la manera siguiente:

Pero ¿quién es Peralta?

Difícil es la respuesta, porque este “serrano medular” pertenece a los que por su psicología compleja se escapan a la síntesis de una definición. Su verbo, sonoridad y franqueza es el reflejo de lo que lleva dentro, (humildad, mucha humildad, tanta que le perjudica sobre manera). Sí, Peralta es un humilde ... y un triste. (Saavedra 50)

Este énfasis en la “humildad” de este “serrano medular” que fue Cajal/Peralta/Churata, ¿a qué se refiere? Releyendo la cita, hay que concluir que aquí no se trata (solamente) de una *humilde* actitud social sino, más bien, de una actitud o postura estética. En el caso descrito aquí, la humildad, el acto humilde conlleva postrarse ante la suprema

² Insisto en esto porque los libros de Istrati le sirvieron a Mariátegui —que a su vez fue el punto de partida teórico para Cornejo Polar— para conceptualizar un modelo ejemplar de la futura novela peruana y latinoamericana con alcance y éxito internacional. Ver al respecto Bosshard, “La critique littéraire au service de la révolution”.

potencia del arte. Nos enfrentamos, por ende, a una humildad modernista, a una *topos* retórico de modestia implicando el escapismo, el preciosismo y, paradójicamente, también cierto elitismo; es una defensa del arte por el arte y de las chispas divinas que éste supuestamente contiene. Pues Saavedra sigue:

En él, artista es superior al hombre.
 Un ritmo equivocado, un adjetivo “comodín” le hacen desdeñar el verso que burila, aunque esto implique un preciosista, porque Peralta pone en ritmo un trémulo de corazón o un raptó convulso del Espíritu y en el adjetivo está la pincelada precisa o el arpeggio adecuado al sentimiento que le abstraigo. (50-51)

La misma humildad se manifiesta en los propios textos del Cajal/Peralta potosino. Así, por ejemplo, en su soneto “El verso humilde” la pone en escena:

EL VERSO HUMILDE

Y apenas pude concentrar la idea
 que en el cerebro retozaba inquieta,
 deshojando la lila y la violeta
 del verde prado que la brisa orea.

Surgió del alba la perlina tea
 y en lampos de cristal, de grieta en grieta
 se fue rociando en explosión coqueta
 hasta adunarse en la armoniosa aldea ...

Fue entonces luz, entre la luz sumisa
 de mi antiguo dolor fuerte y sediento,
 el milagro pascual de tu sonrisa.

Porfié mis labios ... y deshice al viento
 la forma tenue de mi pensamiento,
 que era un beso lustral de Monna [sic] Lisa ...

(Churata, “El verso humilde” 35)

Lo que me interesa aquí no es una lectura hermenéutica o retórica de este soneto —aunque se podrían señalar en él toda una serie

de *topoi* del modernismo tardío³— sino más bien quisiera insistir, de nuevo, en la situación comunicativa que se entabla entre texto, autor y lector. Resulta que no solamente hay que concederle un status heterogéneo a la escritura indigenista, sino lo mismo cabe decir de la escritura modernista. La heterogeneidad de textos modernistas —y, por ende, también de este poema temprano de Cajal/Peralta— reside en el hecho de que debemos constatar en ellos una no congruencia entre el entorno social de los lectores reales y el sublime mundo textual en el cual se ponen en escena unas epifanías poéticas que no son de este mundo. De la misma manera, el poeta-mago modernista —o sea el autor— busca escaparse del entorno prosaico y real de la vida cotidiana pequeña-burguesa —a veces también provinciana (potosina en el caso del poema en cuestión)— que al fin y al cabo comparte con el lector-destinatario de su texto. Así, resulta bastante irónico que, en lo abstracto, la heterogeneidad modernista (Fig. 6) coincida con la heterogeneidad del indigenismo ortodoxo y su característica situación comunicativa. (Fig. 4)⁴

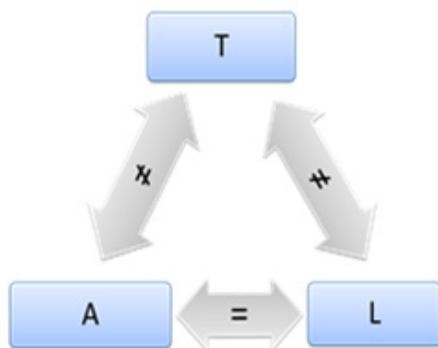


Fig. 6: Juan Cajal, “El verso humilde”
Modernismo en general

³ En lo que a esto se refiere cabe decir que en la Bolivia de 1918 —a pesar de todos los supuestos y verdaderos retrasos que tal vez se han producido en este país— este código modernista, con un Jaimes Freyre en la cabeza (cuyos poemarios modernistas publicados en Argentina se editaron en La Paz por primera vez en aquel mismo año 1918), ya es un fenómeno corriente.

⁴ Ello no debería sorprendernos demasiado. Gutiérrez Girardot ya señaló ciertos paralelismos entre modernismo e indigenismo en su estudio de 1983.

De este horizonte de Peralta/Cajal en Bolivia aún claramente modernista hasta la perspectiva que asume Peralta en el momento de convertirse en Peralta/Churata a mediados de los años 1920 hay continuidades, pero también desarrollos y diferencias. Hace poco, redescubrimos, gracias al esfuerzo de Elizabeth Monasterios, *Los Anales de Puno*, donde Peralta/Churata se lanza como cronista local. Como observó Omar Aramayo acerca de este texto, los lectores aburguesados, o sea

quienes prefieren una lectura fácil, [...] podrán encontrar que el Amauta, sí domina el lenguaje y con clara supremacía sobre quienes se jactan de hacerlo. Un lenguaje estricto, sin edulcoraciones, gramatical [...] (Aramayo en Churata, *Los Anales* s/p).

En la base de este comentario, es de suponer que incluso un lector limeño de la época no habrá tenido mayores dificultades para leer y entender este texto. Lo mismo vale decir sobre los lectores puneños locales cuyos horizontes y experiencias se reflejan, al igual que los de Peralta/Churata, en el mundo textual (no ficcional esta vez) de *Los Anales de Puno*, identificándose con él. Esquemáticamente, estamos entonces ante un texto no heterogéneo, sino homogéneo, porque en *Los Anales* no se producen mayores tensiones o incongruencias entre las tres instancias autor, texto y lector. (Fig. 7)

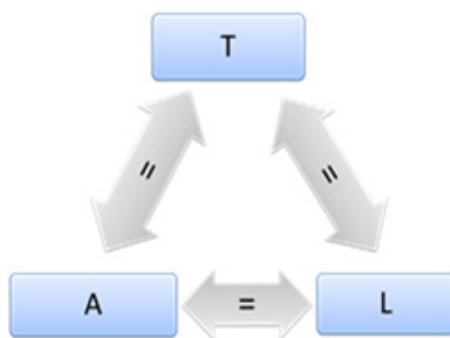


Fig. 7: Gamaliel Churata, *Los Anales de Puno*

Si tenemos en cuenta que Peralta/Churata practica aquí el género de la crónica con propósitos y destinatarios bien definidos, esta constata-

ción tal vez no sorprende tanto. Sin embargo, me llama la atención que Churata, a pesar de compartir el mismo género literario de Guamán Poma de Ayala —autor que luego, en *El pez de oro*, tanto alabaría—, no haga el más mínimo esfuerzo para superar la homogeneidad literaria de su crónica puneña y acercarse al insólito status heterogéneo de la *Nueva corónica*.

Continuando el repaso cronológico de la producción literaria de Churata, cabe observar que poco después, en los textos indigenistas más convencionales del autor (ver Bosshard, “Churata y la narrativa indigenista”), vuelven a presentarse las marcas de la heterogeneidad. Con respecto a textos como el cuento “El gamonal” y las demás contribuciones para *Amauta*, destinadas a un público ya no exclusivamente puneño sino limeño, nacional e internacional, cabe observar que Churata asume la misma actitud de mediador entre los horizontes ignorantes del lector criollo-burgués y los distantes mundos diegéticos andinos, prefigurando así una constelación que años más tarde caracterizaría el quehacer literario de José María Arguedas. (Fig. 8)

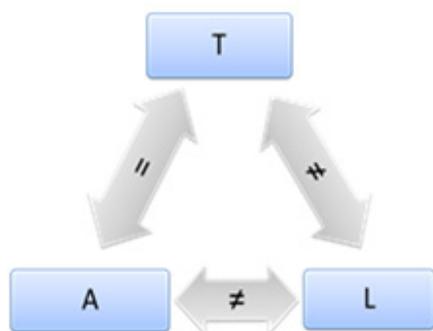


Fig. 8: Gamaliel Churata, “El gamonal”
El pez de oro (recepción real)

En *El pez de oro*, en cambio, algo distinto ocurre —y eso a pesar de que el esquema a primera vista resulta ser el mismo. Como señalé en otro lugar, a diferencia de los textos cortos e indigenistas de Churata para *Amauta*,

[...] en *El pez de oro* [...] el discurso indigenista convencional apenas resulta reconocible. [...] A disposición [...] [del lector ‘no iniciado’] si

bien es cierto que se pone un glosario, con ello se agota prácticamente el apoyo que brinda el autor, mientras que la mayor parte de los otros indigenistas se dirigen con explicaciones de toda índole a un público que por lo general procede de las clases altas blancas o mestizas. (Bosshard, *Churata y la vanguardia andina* 120-121)

Quisiera retomar esta observación acerca del status de *El pez de oro* que en su momento llamé ‘metaindigenista’ con el fin de precisarla. En primer lugar, urge una diferenciación que concierne a la relación entre el lector empírico o real por un lado y el lector implícito o ideal por el otro. Si reconstruimos la recepción real —que en este caso específico debe llamarse más bien fatal— de *El pez de oro* en los años después de su publicación, cabe concluir que pocas veces ha habido una distancia tan grande entre los mundos y códigos culturales de los pocos lectores reales a nivel nacional (en Perú y Bolivia) y el mundo textual diegético plasmado en la obra literaria, lo cual en el caso de *El pez de oro* generó una incompreensión casi absoluta de parte del público y, por ende, una recepción negativa y casi nula. Frente a esta recepción desastrosa de Churata, la obra de Arguedas tenía una acogida mucho más favorable —y eso a pesar de que el esquema que refleja la recepción real de *El pez de oro* (Fig. 8) en el fondo coincide con la constelación neoindigenista de la obra de Arguedas. Esta aparente contradicción se explica a la luz de las diferentes estrategias comunicativas empleadas por los dos autores: en *El pez de oro*, Churata renuncia a la mediación empática entre el mundo del lector y el mundo diegético del texto que tanto caracteriza la escritura ‘transculturalizadora’ de Arguedas, a la vez que renuncia a explicaciones dirigidas al lector que aún están presentes en “El gamonal”.

Por eso, más que enfocar en el lector real o empírico de aquellos años, hay que insistir en el lector implícito e ideal que exige *El pez de oro*. “Presumo que me leen Challwas” (*El pez de oro* 43) observó Churata al respecto, refiriéndose a lectores iniciados en los códigos andinos, pues “[...] Churata escribe no para los lectores de (José María) Arguedas, sino para lectores como Arguedas” (Bosshard, *Churata y la vanguardia andina* 121). Si esto es así, el esquema que más precisamente representaría la relación entre texto, autor y lector (implícito) en *El pez de oro* ya no sería el que aparece en la Fig. 8, sino el de la Fig. 9:

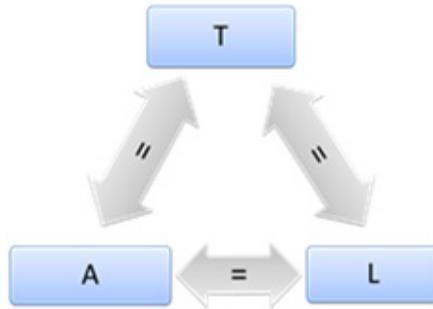


Fig. 9: Gamaliel Churata, *El pez de oro* (recepción ideal)

Sorprendentemente, estamos otra vez ante el mismo esquema homogéneo con el cual caractericé a *Los Anales de Puno*, ante un esquema que parece referirse (a primera vista) a un caso de homogeneidad literaria en la cual todas las instancias —texto, autor y lector— comparten los mismos horizontes. Sin embargo, estos horizontes ya no son los horizontes clásicos del lector criollo-burgués, porque se ha infiltrado en ellos la *episteme* andina —para decirlo así—, es decir que se trata de horizontes familiarizados con e imbuidos por los códigos culturales y lingüísticos del mundo quechua y aymara.

Para discutir y entender mejor este cambio de constelación que a primera vista parece escamotear la heterogeneidad de las antiguas escrituras indigenistas en favor de una nueva homogeneidad andina, quisiera finalmente echar una mirada a *Resurrección de los muertos*. La ‘ventaja’ —entre comillas— de este texto consiste en que podemos prescindir, en este caso, del análisis y reconstrucción de la recepción histórica y real pues, como sabemos, simplemente no hubo una recepción histórica y real de este texto. *Resurrección de los muertos*, como obra póstuma, recién se publicó en 2010, gracias a los esfuerzos y a la edición de Riccardo Badini. Por eso, el siguiente esquema (Fig. 10) no visualiza la inexistente recepción histórica de la obra, sino más bien su utópica recepción ideal que también parece caracterizarse, a primera vista, por una constelación profundamente homogénea:

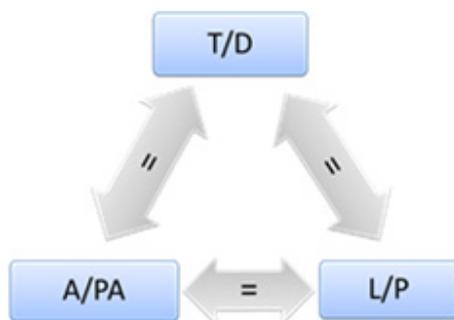


Fig. 10: Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos* (nivel interno)

Este esquema requiere algunas explicaciones más complejas. El texto en sí, desde la primera hasta la última línea, plasma su propia recepción ideal a través de un procedimiento sofisticado que, cual una *mise en abyme* de su propia situación comunicativa, teatralmente pone en escena la recepción exitosa de los planteamientos propagados por el libro. Puesto que arquitectualmente, *Resurrección de los muertos* no se inscribe precisamente en el género novelesco sino más bien alude al teatro, podemos sustituir, para representar y resumir la situación comunicativa a nivel interno, el texto (T) por los diálogos (D) entre los personajes de la obra pseudo-teatral, el lector (L) por el público (P) presente en el paraninfo universitario donde tiene lugar la obra e identificar, finalmente, al autor Churata (A) con su *alter-ego* y personaje principal de la obra, el Profesor Analfabeto (PA). De este personaje, ya el primer párrafo didascálico de la obra nos brinda una descripción bien concisa:

Paraninfo universitario, que es el cráneo del Homo Sapiens. Ocupará la tribuna el PROFESOR ANALFABETO, severamente trajeado para el acto académico. Su fisionomía radicalmente vernácula, se acentúa en los pómulos salientes, mentón vigoroso, frente plano inclinado del Chullpa, nariz kunturina. Esle ostensible vivacidad misteriosa en la mirada. [...] El Profesor Analfabeto es un intelectual iletrado a quien se halaga menos por filósofo cuanto por temible sardónico. Voz bronca, locución lenta, flemática. (Churata, *Resurrección de los muertos* 49-50)

Fijándonos en esta descripción fisionómica, es nada menos que obvio que este sabio analfabeto es un personaje andino de carne y hueso,

un verdadero “serrano medular” que resulta ser el centro de gravitación de la obra, dominando los diálogos (y convirtiéndolos, a veces, en monólogos). Inclusive logra convencer al mismísimo Platón para que éste, a su vez, supere su dualismo trascendente griego-occidental y adopte, acepte y afirme la *episteme* andina monista propagada por Churata desde *El pez de oro* (ver Bosshard, “Mito y mónada”):

PROFESOR ANALFABETO

[...] ¿Dime, Plato, [...] el primordial deber del hombre en la tierra y frente al destino del Universo? ...

PLATÓN

Alfabetario: ¡Engendrar! ... Devolver la vida de la carne al que la perdió [...]

PROFESOR ANALFABETO

¿Qué es pues el alma Plato?

PLATÓN

Semen de vida.

PROFESOR ANALFABETO

¡Hisa, Plato! ¡Arí, Platitoy! ... [...] (Churata, *Resurrección de los muertos* 840-841)

Si recordamos la fórmula constante que Churata intercalaba en *El pez de oro* —o sea la pregunta retórica “¿Entiendes, Plato?”, sin réplica alguna por parte del filósofo griego—, hay que constatar que *El pez de oro*, en términos bajtinianos, equivale al tipo textual polifónico del ‘diálogo escondido’ que a su vez es un subtipo de la así llamada ‘palabra ajena reflejada’ en su variante ‘activa’. En *Resurrección de los muertos*, en cambio, las réplicas de Platón existen. De ahí la paradoja de que, formalmente, la polifonía —en el sentido de que estamos ahora ante un verdadero diálogo— aumente, mientras que ideológicamente, la polifonía disminuye. Me explico: Al final de *Resurrección de los muertos* ya no hay voces opuestas, con opiniones y posturas opuestas, sino muchas voces convencidas de un mismo *common sense* homogéneo y uniforme:

ORQUESTA

Sinfonía Vital, pentatónica.

[...]

LOS CHULLPA-THULLUS

¡Ukau! ... ¡Ukau! ... ¡Ukau! ...

[...]

VOCES

¡Gloria al binomio humano que en Ultratumba organizó el Ejército de la Resurrección! ... ¡Gloria al Khorí-Puma! ... ¡Viva el profesor Analfabeto! ... ¡Haylli! ... ¡Haylli! ... ¡Explotan los sepulcros y los muertos se levantan! ... ¡Gloria al Tawantinsuyu! ... ¡El hombre es inmortal como la vida! ...

TELÓN (841-842)

Estamos ante una transculturación al revés y en doble sentido, si se quiere, porque al final el mundo occidental representado por Platón se ha andinizado de la misma manera como se ha occidentalizado el mundo andino del Profesor Analfabeto. He aquí un caso de polifonía peculiar, en la cual existen varias voces unánimes, o sea una multitud de enunciados sin tensiones ideológicas divergentes. Podemos decir, por ende, que *Resurrección de los muertos* demuestra que la homogeneidad ideológica puede coexistir con la pluralidad de voces: el público, el auditorio del paraninfo universitario, sigue presente con voces múltiples, pero termina compartiendo la misma opinión del Profesor Analfabeto. En una nota a pie de página de su edición del texto, Riccardo Badini comenta al respecto:

En las voces del público, que representan la perspectiva cultural quechua y aymara, resalta la ironía popular andina que G. Churata refleja sobre el personaje principal de su obra y también sobre aspectos autobiográficos. Adhiriéndose a los códigos culturales andinos las voces, al mismo tiempo, se burlan, ironizan y afirman las aseveraciones del Profesor Analfabeto. (176)

Estoy de acuerdo con esta observación, pero hay que tener en cuenta, también, que estas voces ya no son exclusivamente andinas, sino internacionales, universales y que pertenecen a varias clases sociales, pues al principio de la obra leemos:

El público que proveniente de muchos países del planeta ha acudido a oírle y la amplísima sala llena, es asimismo de clase burguesa en platea, plutócratas y aristarcas en palcos y plebe internacional en gallinero. (50)

Es decir, esta andinización —y su recíproca desoccidentalización— no solamente se efectúa a nivel de los personajes-actores, sino también a nivel del público: la “*clase burguesa en platea, plutócratas y aristarcas en palcos y plebe internacional en gallinero*” se incorporan finalmente al coro de las voces indígenas que comentan las reflexiones del Profesor Analfabeto con “*estruendosa ovación, con silbidos y chiflas al modo indoa-mericano*” (50). También a este nivel podemos observar entonces una especie de transculturación al revés, o sea una andinización del mundo occidental.

Es bastante obvio que esta idea plasmada en *Resurrección de los muertos* (¿aún?) es una ficción. Se trata de una constelación homogénea utópica, sobre todo desde la perspectiva de aquellos años en los que Churata escribió el texto. No obstante, como siempre suele pasar con obras literarias, la ficción puede prefigurar o anticipar constelaciones futuras que algún día se convierten en realidad. En este sentido, la exitosa constelación comunicativa⁵ ficcional al nivel interior de *Resurrección de los muertos* que reivindica los códigos andinos también puede y debe proyectarse al nivel externo o extraliterario y extraficcional. Es decir, se puede y debe proyectar el lector (o el público) ideal e implícito de este texto hacia el lector empírico y real del presente.

¿Pero qué pasa si tratamos de visualizar esta proyección de *Resurrección de los muertos* hacia los lectores contemporáneos? La recepción mucho más intensa y amplia de Churata en los últimos veinte años —a pesar de ser, en primer lugar, una recepción desde el mundo académico— sugiere que hoy sí es posible acercarse a la utopía plasmada en *Resurrección de los muertos*. Hoy, no solamente existen muchos más lectores andinos —ya no autodidactas como Churata, sino con formaciones académicas completas—, sino también unos lectores occidentales que se han andinizado suficientemente como para compartir —aunque sea parcialmente, según señala la combinación contradictoria de signos de equivalencia y no equivalencia en el esquema que resume la heterogeneidad contemporánea de *Resurrección de los muertos* (Fig. 11)— los

⁵ Es exitosa porque Churata, a diferencia de *El pez de oro*, hace un esfuerzo mucho más destacado para mediar entre el público andino y el público occidental(izado). Badini observa al respecto que en el caso de *Resurrección de los muertos* se trata de una “escritura, encauzada ahora hacia el reto de la inteligibilidad, contrariamente a *El pez de oro*, pero con igual potencial subversivo.” (Badini 27).

saberes andinos en general y la sabiduría de los textos de Churata en particular. De esta manera, a unos cincuenta años de la muerte de Churata, por fin se ha generado un público —pequeño pero visible— capaz de y abierto para una recepción más exitosa de los escritos churatianos.

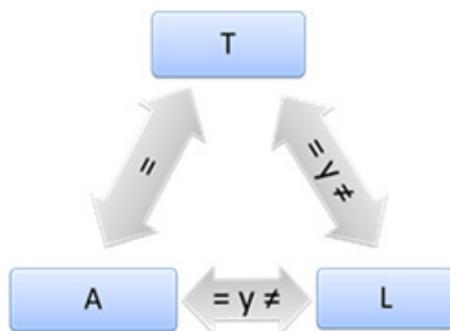


Fig. 11: Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos* (nivel externo)

4. Repensar las heterogeneidades del mundo contemporáneo: lo uniforme heterogéneo y lo diverso homogéneo en las literaturas y culturas actuales

El recorrido cronológico por la obra de Gamaliel Churata y sus heterogeneidades cambiantes que acabo de efectuar en el marco de este artículo conlleva a algunas reflexiones finales que conciernen a la cuestión de la heterogeneidad en el tiempo y la sociedad contemporáneos. Intenté demostrar que a través de la constante —y casi— evolutiva incorporación de los códigos andinos en las obras literarias de Churata, la constitutiva heterogeneidad inicial de su obra —primero modernista y luego indigenista— termina homogeneizándose en el momento en que el utópico lector implícito e ideal —un lector metaindigenista con una mentalidad de “serrano medular”, pero no obstante iniciado en los discursos filosóficos occidentales— nazca y aparezca sobre el escenario en carne y hueso, convirtiéndose en lector empírico y real. Además, caractericé este proceso de homogeneización en la obra de Churata como un proceso de transculturación al revés. No es para desatar polémicas si por eso digo que con Churata estamos re-entrando otra vez en el paradigma de la ‘transculturación narrativa’ (ver Rama) —aunque se trate en este caso de un fenotipo transcultural bastante insólito en las

letras americanas del siglo XX— y, por eso, inevitablemente está de nuevo en tela de juicio el debate sempiterno sobre mestizaje e hibridez (ver García Canclini) como paradigmas cabales de la producción cultural en América Latina: paradigmas de cuyos riesgos metafóricos Cornejo Polar nos había advertido y alertado en uno de sus últimos artículos (ver Cornejo Polar, “Mestizaje e hibridez”).

Sin embargo, temo que para captar al Churata entero, las propuestas de Cornejo Polar y su modelo de las literaturas heterogéneas (él mismo hizo una especie de autocrítica al final de su producción teórica) también lleguen a un límite. Como hemos visto, el modelo sirve para ubicar y categorizar su escritura, pero no para interpretarla o actualizarla. A más tardar con su *Resurrección de los muertos* hemos llegado más allá del modelo de Cornejo Polar con sus constitutivas heterogeneidades conflictuosas. *Resurrección de los muertos* ya no nos brinda, como fue el caso de *El pez de oro*, un texto marcado por unas contradicciones radicales y constantes que “coexisten en *El pez de oro* en forma de *tinkuy* y que aparentemente se excluyen” (Bosshard, *Churata y la vanguardia andina* 235), estableciendo de esta manera “la heterogeneidad estructural y el hibridismo del texto” (236). Tampoco se trata de un texto marcado por unas tensiones irresueltas y literalmente mortales como es el ejemplo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas. Lejos de ser una novela fragmentaria como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* —texto que, tal vez, justamente por eso tanto capta al lector—, *Resurrección de los muertos* es un texto armonizante, conciliador y más o menos acabado —aunque no publicado.⁶ Prefigura y propaga así un hibridismo final compartido por todos los personajes que puede ser concebido como manifestación de una nueva diversidad homogénea o, al revés, de una nueva uniformidad heterogénea.

Enfrentándonos a estas nuevas terminologías tan contradictorias como ‘lo diverso homogéneo’ y ‘lo uniforme heterogéneo’, nos damos cuenta que el *tinkuy* sigue operando aún, incluso en *Resurrección de los muertos*; sería ingenuo pensar en una resolución permanente y estable, inmutable. Pero lo que podemos aprender de la obra insólita de Chura-

⁶ Es obvio que esta armonía de *Resurrección de los muertos* también está en pugna durante sus casi 800 páginas. No obstante, las escenas finales permiten la lectura de una reconciliación armonizante de los conceptos y posturas en juego.

ta es que los lectores —independientemente de su procedencia étnica o cultural— pueden y deben ampliar continuamente sus horizontes, familiarizarse y contagiarse con códigos culturales ajenos, abrirse al mundo entero —y, por supuesto, también al mundo andino. Aunque es cierto que un lector ideal, universal y globalizado de este tipo será otra vez un lector uniforme, este nuevo lector habrá incorporado, en el curso de su formación como lector, tantos materiales y códigos ajenos y heterogéneos que estaríamos ante un nuevo tipo de uniformidad múltiple, productivamente contaminada por experiencias ajenas. Si seguimos creyendo en los valores universales de la lectura y de la literatura, podríamos llamar a este tipo de lector un lector ‘uniforme heterogéneo’, cuyo complemento es el público ‘diverso homogéneo’ representado en *Resurrección de los muertos*: un público étnicamente diverso que sin embargo comparte, homogéneamente, las mismas opiniones. Por el otro lado, también en cuanto a los mundos diegéticos de valor universal representados en textos literarios puede tener sentido hablar de textos en los cuales se manifiesta ‘lo diverso homogéneo’ o, según las perspectivas y matices a resaltar, ‘lo uniforme heterogéneo’.

No sé si estas terminologías realmente son felices, pues la uniformidad también aburre. Muchos de los textos literarios que, desde una perspectiva eurocéntrica, han alcanzado el status de *Weltliteratur* o *world literature* (ver Damrosch) podrían caracterizarse de la misma manera como textos formalmente uniformes —pues sus autores manejan virtuosamente los códigos literarios internacionales impuestos por el mercado editorial— pero de procedencia culturalmente heterogénea. En cambio, los textos destacados que constituyen las —más simpáticas y pluricéntricas— *Literaturen der Welt*, o sea las ‘literaturas del mundo’ en plural (ver Ette), parecen corresponder —como las obras de Churata— a ‘lo diverso homogéneo’, porque transmiten mensajes y valores universales —por eso son homogéneos— partiendo de formas diversas, a veces más autóctonas y —probablemente— aún menos canonizadas.

Sea eso como sea, en tiempos como los nuestros, cuando la lectura —y con ella la literatura— está perdiendo terreno, prestigio y valor, cabe preguntarse más bien si estas observaciones acerca de las nuevas situaciones o constelaciones comunicativas en el seno del sistema literario pueden trasladarse al ámbito más general del sistema cultural. Si

según Churata los muertos viven (ver Gonzáles Fernández y Mamani Macedo) celebrando su resurrección, también es cierto que sobre esta base ya no puede haber contradicción alguna entre el Otro y lo Propio, entre lo heterogéneo y lo homogéneo, entre lo diverso y lo uniforme, sino lo que hay es una lucha productiva que se asemeja al *tinkuy*, un proceso que iguala sin asimilar. Así, las obras de Churata —y con ellas el concepto de cultura que les es inherente— plasman, en última instancia, una nueva homogeneidad paradójica y oscilante, una homogeneidad tal vez bastante característica para los tiempos contemporáneos que estamos viviendo, porque esta nueva homogeneidad tan sólo es homogeneidad —corriendo el riesgo de convertirse en una referencia imprescindible del *mainstream* multicultural⁷— en la medida en que haya incorporado lo heterogéneo.

Visto así, el hibridismo sería la nueva regla, el paradigma omnipresente que se manifiesta en uniformidades heterogéneas y diversidades homogéneas y Churata, decenios antes de García Canclini, fue uno de los primeros teóricos de las culturas híbridas que ya no parten de la metáfora sangrienta del mestizaje. “El hibridismo tampoco pudo cristalizar —ni puede— en la sangre” (*El pez de oro* 533), señaló Churata, insinuando a la vez que, en otros ámbitos, como por ejemplo en el de la lengua y de la cultura, sí puede existir. Por eso, no nos sorprende si en la misma página leemos: “Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno —bien se lo ve en este libro— es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América”.

Hibridismos y mestizajes en la sangre no (porque siempre remiten a conflictos violentos, muchas veces mortales), en la lengua y en el lenguaje —que también es el mundo de la literatura—, en cambio, sí. Con Churata estamos ante un autor-paradigma que es autor-paradigma justamente por el hecho de que no encaje casi nunca con las

⁷ Planteé estas reflexiones en un simposio internacional sobre Churata en la Universidad de Pittsburgh en la semana anterior a las elecciones presidenciales estadounidenses de 2016. El *mainstream* multicultural del que hablo arriba aún podía parecer, en aquel momento, un uniformismo ambigüo de corrientes culturales heterogéneas, o sea un fenómeno con ciertos matices negativos. Tan sólo unas semanas más tarde, con la inesperada elección de Donald Trump y su nuevo régimen fascistoide, ya estamos añorando las políticas —antes criticadas— del *mainstream* multicultural que parecen suspenderse de pronto bajo los auspicios fatales del lema *America first*, enarbolado y propagado por los nuevos dirigentes blancos —uniformemente homogéneos— de EEUU.

categorías que nosotros los críticos hemos establecido. Se requieren categorías modificadas para captar su discurso, categorías híbridas para entender los mecanismos ‘regulares’ de su literatura pluricultural la cual, por expansión y analogía, remite a una nueva formación discursiva de la cultura contemporánea en general, marcada, amenazada, pero también catalizada por discursos identitarios reterritorializantes. Churata prefigura —y he aquí el universalismo de este autor, a pesar de su profundo arraigamiento en la cultura andina— los avatares del surgimiento de lectores uniformes y heterogéneos que manejen varios códigos al mismo tiempo; de autores que practiquen el arte híbrido del *code-switching* no solamente en la lengua sino también en sus formas de pensar; y, finalmente, de obras literarias que *todas* sean no occidentales y occidentales a la vez: obras literarias diversamente homogéneas —es decir homogéneamente híbridas— que remiten a culturas enteras configuradas de la misma manera. (Fig. 12)

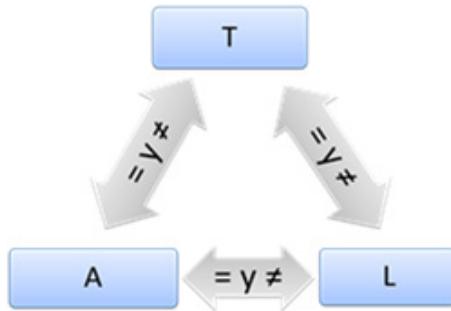


Fig. 12: ¿Esquema futuro?

Bibliografía citada

- Aguiluz Ibargüen, Maya, ed. *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés/UNAM/Plural Editores, 2009.
- Aramayo, Omar. *El pez de oro, la Biblia del indigenismo*. Tesis de Maestría. Puno: Universidad Nacional del Altiplano. Mimeo, 1979.
- . "Prólogo". Gamaliel Churata. *Los Anales de Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, s/p., 2015.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte, 1983.
- . *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- . *Todas las sangres*. Madrid: Alianza, 1988.
- Badini, Riccardo, José Luis Ayala et al. *Simbología de El pez de oro*. Lima: Editorial San Marcos, 2006.
- . "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata". En Gamaliel Churata. *Resurrección de los muertos*. Riccardo Badini, ed. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2010. 23-38.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bosshard, Marco Thomas. *Ästhetik der andinen Avantgarde. Gamaliel Churata zwischen Indigenismus und Surrealismus*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin (wvb), 2002.
- . "Mito y mónada: La cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata". *Revista Iberoamericana* LXXIII/220 (2007): 515-539.
- . "Churata y la narrativa indigenista. Del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo". *Bolivian Studies Journal* 20 (2014): 90-109.
- . *Churata y la vanguardia andina*. Traducción de Teresa Ruiz Rosas, con prólogo de Helena Usandizaga. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2014.
- . "Amantes bilingües y rojos de ultramar entre heterogeneidad, transculturación e hibridez: El reto de la teoría cultural latinoamericana para la literatura catalana (escrita en lenguas diversas)". En Corinna Albert, Roger Friedlein e Imma Martí Esteve, eds., *Els catalans i Llatinoamèrica (S. XIX i XX). Viatges, exilis i teories*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2017. 283-299.
- . "Heterogeneidad y totalidades contradictorias: Literaturas europeas y teoría cultural latinoamericana". En Marco Thomas Bosshard y Laura

- Morgenthaler García, eds., *Zonas de contacto en el mundo hispánico*. Berlín: Peter Lang, 2019. 17-37.
- . “La critique littéraire au service de la révolution: José Carlos Mariátegui lit son auteur favori Panait Istrati”. *Le Haïdouc. Bulletin d’Information de l’Association des Amis de Panait Istrati* 36: 16/17/18 (2018): 24-34. [Una versión más larga en español aún está en preparación: “La crítica literaria al servicio de la revolución: José Carlos Mariátegui lee a su autor favorito Panait Istrati”. Sergio Ugalde y Ottmar Ette, eds., *Políticas y estrategias de la crítica II: Ideología, historia y actores de la crítica literaria en América Latina* (en prensa)].
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio. *Formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- . “El indigenismo andino”. En Ana Pizarro, ed., *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. Vol. II: “Emancipação do discurso.” São Paulo: Memorial/UNICAMP, 1994, 719-738.
- . “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes”. En Tomás G. Escjadillo, ed. *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar. Homenaje*. Lima: Amaru, 1998. 187-192.
- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2011.
- . *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2013.
- Churata, Gamaliel. “El gamonal”. *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica* 5 (1927): 30-33; continuación en *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica* 6 (1927): 18-20.
- . [Juan Cajal]. “El verso humilde”. 1918. *Antología de la Revista Gesta Bárbara*. Potosí: GRATEC, 1981. 35.
- . *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. La Paz: Editorial Canata, 1957.
- . *Resurrección de los muertos*. Riccardo Badini, ed. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2010.
- . *Los Anales de Puno. 1922-1924*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Escjadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru/Mantaro, 1994.
- Ette, Ottmar. “Wege des Wissens. Fünf Thesen zum Weltbewusstsein und den Literaturen der Welt”. En Sabine Hofmann y Monika Wehrheim,

- eds. *Lateinamerika. Orte und Ordnungen des Wissens. Festschrift für Birgit Scharlau*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. 169-184.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo, 1989.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Jacques Joset, ed. Madrid: Cátedra, 1995.
- González Fernández, Guissela. *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, 2009.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno, eds. 3 vols. México: Siglo XXI, 1988.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hernando Marsal, Meritxell. "El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad". *Letral* 9 (2012): 20-34.
- Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte, 1994.
- Mamani Macedo, Mauro. *Ahayu-watan. El alma amarra: suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Lima y La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos/Plural, 2015.
- . "El libro de los Anales de Puno". En Gamaliel Churata, *Los Anales de Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015. 4-15.
- Moraña, Mabel. *Churata postcolonial*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2015.
- Pantigoso, Manuel. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI, 1987.
- Saavedra N., J. Alberto. "Juan Cajal". *Antología de la Revista Gesta Bárbara*. Potosí: GRATEC, 1981. 50-51.
- Usandizaga, Helena. "Introducción". Gamaliel Churata. *El pez de oro*. Helena Usandizaga, ed. Madrid: Cátedra, 2012. 11-143.
- Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Vilchis Cedillo, Arturo. *Arturo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. Lima: América Nuestra, 2008.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*.

Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Banco Central de Reserva del Perú, 2002.

EPÍLOGO EN KHOSKHOWARA
LA CIENCIA FICCIÓN ANDINA DE GAMALIEL CHURATA
PUESTA EN ESCENA

Riccardo Badini
Università di Cagliari
Centro Interdipartimentale di Studi sull'America Pluriversale
(CISAP)

Literatura y teatro como acto

Lo establecido tenía, para Churata, la asombrosa cualidad de no tener nada de definitivo. Consciente de cómo la realidad se produce pasando por el tamiz de la cultura hegemónica que la suministra, el autor puneño cultiva, a lo largo de toda su obra, la capacidad de mirar detrás de tendencias literarias, doctrinas filosóficas, descubrimientos de la ciencia, sucesos de crónicas, y deconstruirlos. Hurgaba en las grietas del pensamiento, antiguo y contemporáneo, encontrando espacios para su propuesta, en la que cabían las lógicas de culturas silenciadas por los procesos coloniales, sobre todo aymara y quechua, pero con ojo atento también a las culturas tradicionalmente aisladas por las estructuras convencionales del saber.

La misma actitud clave se encuentra en relación a los géneros literarios y las formas expresivas que Churata utiliza como instrumentos de una estética más de *hechos* que de escritura. En la introducción a un conjunto de obras inéditas que desafortunadamente se encuentran incompletas, Churata afirma que, si como escritor ha cumplido su deber a través de las letras, esto se debe “exclusivamente a no saber cómo hacerlo mediante hechos, pues es en hechos que sintió siempre su verdadero idioma” (Churata, manuscritos inéditos). Poesía, cuento, artes gráficas, teatro, ya se encontraban entre las artes practicadas por el grupo Orkopata (1926-1930), impulsadas seguramente por Churata en autores como Alejandro Peralta, Mateo Jaica (Victor Enríquez Saavedra), Diego Kunurana (Demetrio Peralta) e Inocencio Mamani,

cuyos dramas en quechua *Sapan churi* [Hijo Único] y *Tucuyyaq munasqan* [Deseada por todos] Churata identificó, al trazar un balance de la primera época de la revista *Boletín titikaka*, como la culminación de un proceso “osmótico que devino teatro neokeswa” (*Boletín titikaka* 24, 4). Artísticamente multifacético, entonces, Churata se guiaba por una sensibilidad ecléctica nutrida seguramente del espíritu vanguardista de la época, pero sobre todo por la exigencia, advertida con claridad, de no estar exactamente en la escritura, como canal privilegiado de la episteme occidental, sino más bien *antes* o *después* de ella.

En la literatura de Gamaliel Churata la narrativa se junta con el ensayo, el cuento biográfico, el discurso filosófico y un afán universalista necesario para la reubicación ontológica de un pensamiento que ha sufrido la colonización y en el que el autor forja el texto con la intencionalidad de una escritura en pos de acto, todo ello evidente en pasajes poéticos e intervenciones de la oralidad a través de interjecciones, recursos fónicos performativos y teatrales, y neologismos que él mismo define como “intervenciones en universo fáctico” (Churata, manuscritos inéditos). El *Pez de oro* está precedido por un *Dramatis Personae* y *Resurrección de los muertos* se presenta con una estructura dialógica que apuesta, quizás, al máximo nivel imaginado hasta hoy en literatura de transculturalidad, teniendo, además, como lugar de enunciación, un escenario que se abre hacia un público planetario. En ambas obras está presente un esquema teatral que norma el texto como centrífugo con respecto a la escritura y permite la entrada, además del código oral, de formas expresivas más fonéticas, canales de conocimientos intrínsecamente involucrados con el sistema perceptivo y una concepción ancha del ser humano que incluye lo animal: sensaciones táctiles, sabores, dolores, sexualidad, a través de un lenguaje rico en onomatopeyas, chillidos, gruñidos, gorjeos, balidos, etc.

Eminentemente teatral es el papel de las voces que en *Resurrección de los muertos* acompañan la tensión filosófica entre el Profesor Analfabeto y Platón, subrayando los pasajes con una fuerte irrupción de códigos irónicos andinos. Como en los coros de la tragedia griega, estas interrupciones representan a la comunidad, que en la perspectiva de Churata toma los rasgos de genio popular irreverente, entrando en escena con interjecciones, runrunes, zapateos, silbidos, juegos de pa-

labras que desacralizan y familiarizan al mismo tiempo no solo a los actantes dialógicos sino también a la escritura.

Poesía y drama, para el autor, valen en su acepción etimológica de *hacer*, producir actos, recrear dentro del discurso realidades (excluidas por las convenciones comunicativas) en las que pueda contemplarse las relaciones que las culturas autóctonas americanas y las formas de conocimiento silenciadas por procesos coloniales establecen con el mundo.

Los textos teatrales de Churata forman una parte conspicua de sus materiales inéditos. Después de los libros poéticos *Khirkhilas de la Sirena* (2017) y *Mayéutica*, de próxima publicación por la editorial Plural de La Paz, es interesante pensar un trabajo editorial dirigido al teatro de Churata, que de por sí representa una novedad en cuanto primer ejemplo de síntesis de técnicas vanguardistas con temas andinos bastante tiempo antes, por ejemplo, de la experimentación del famoso grupo peruano Yuyachkani, que se inspira en el tercer teatro. En general, los textos de Churata tienen la peculiaridad de estar escritos pensando en su actuación, como demuestran las frecuentes acotaciones que informan sobre escenografía, características de los personajes, efectos escénicos, luces, etc. Con respecto a la música, las referencias son al mismo tiempo reales (en cuanto aluden a formas contemporáneas) y actualizadoras del pasado prehispánico según el modelo de un indigenismo actuable como propuesta osmótica de una realidad incluyente.

El primer acto de la versión teatral de *Resurrección de los muertos* —un texto de 73 páginas que ha sido posible individualizar con el trabajo filológico sobre los inéditos— tiene por título *Coordenadas del primate*, y empieza con indicaciones relativas a la orquesta: “Melodía litúrgica de la Khapak Raimi, captación del músico Policarpo Caballero; predominan bombos, tamboriles y pinkhollos. Música orquestal del Khori-kancha” (Churata, obra teatral inédita). Contemporáneo de Churata, el maestro Policarpo Caballero Farfán (1896-1973) fue un musicólogo cuzqueño reconocido mundialmente. Intelectual, compositor, crítico de arte e historiógrafo, se desempeñó como profesor y director en centros escolares de provincia, como el maestro de Gamaliel Churata, José Antonio Encinas, y su música resuena ahora en la escena musical andina.

Además de referencias clásicas como la presencia de los coros, pero siempre en versión actualizada, el modelo de teatro al cual Churata parece inspirarse es el wagneriano, pues como el gran rescatador de la mitología del norte europeo, aspiraba a un teatro total, síntesis de dramaturgia, música, artes figurativas y expresión al mismo tiempo del alma ancestral de un pueblo proyectada en ámbito universal. El papel dominante de la música en el dramaturgo alemán toma rasgos románticos y a ratos metafísicos de música absoluta, apta para desvelar los secretos del universo —para quien tenga la sensibilidad de oír la armonía de las altas esferas, y en las obras teatrales contribuye, como leitmotiv, a la tensión entre acción y personajes. En los textos de Churata se refleja una actitud parecida, adquiriendo matices eróticos y de materialidad afines a la física de las vibraciones y de las ondas sonoras. En la Introducción a las obras inéditas se lee:

[la vida], su expresión una: la música, sus harmónicos, que son del jadeo genésico: y si [el hombre] pinta, suscita, instila, fecunda, canta es a causa de la naturaleza vibratoria de sus moléculas. Y es allí, en la dialéctica sexual, que se manifiesta la unidad del hombre como ritmo y sonido. Ninguna imagen más metafórica que la del Cosmos como sinfonía, si solo así cada átomo es un acorde de la unidad vital. Necesariamente los átomos musicales serán genésicos, y genésicos por musicales los del helio. (Churata, texto inédito)

Musicalmente, en los actos que siguen se encuentran cornos, trompas, trombones, platillos, timbales, el Thanäuser y cañonazos wagnerianos, Ñuñumi como canciones de cuna, el *Manchay Puito* tocado por Paganini que reproduce en la quena los pizzicatos de la danza macabra, Bach, Chopin, Manuel de Falla, hasta llegar a un *allegro* futurista. La porosidad y la fluidez del canal expresivo musical permite un continuo duelo osmótico (Badini 1997) que remarca las acciones escénicas.

Desde la perspectiva de la experimentación y del teatro de vanguardia sobresale el tratamiento de los personajes, que evidencia una vez más la voluntad deconstructora, orientada ahora hacia los principios del teatro burgués considerado, por lo tanto, intrínsecamente colonial. A pesar de las numerosas acotaciones, la música y las imágenes salen de la didascalia y entran en el texto con el papel de personajes, es decir, figuran como personajes y reciben el mismo tratamiento. Al lado del

Profesor Analfabeto, protagonista y *alter ego* del autor y de su correspondiente totémico, el Khori Puma, actúan, en efecto, la “orquesta” y el “écran”,¹ con sus recursos extraverbales. Como voluntad y como acto que corresponde a esa voluntad, en la hoja de papel sobre la cual escribe, Churata estaba buscando una multimedialidad *ante litteram* y horizontal que un director teatral podría realizar únicamente poniendo en escena una cantidad de recursos experimentales como proyecciones y rupturas del espacio escénico. De esta forma, como lectores o espectadores de una imaginaria actuación, podemos visualizar a través de estrategias escénicas que toman la forma de una pantalla hablante o cinema dentro del teatro, pasajes emblemáticos del universo churatiano, como el nacimiento del Pez de oro en la explanada de Sillustani o la actividad de la necrademia² dentro del ser humano.

El teatro no- de Gamaliel Churata

En la obra teatral *Epílogo en Khoskhowara* (texto breve en un acto único) que se publica por primera vez en este libro, las innovaciones estructurales se unen a la primicia de una ciencia ficción andina propuesta por un autor que emigró a ciudades y países distintos por exigencias de la vida, pero cuya actitud mayor era la de emigrar en el tiempo: “Churata no está atrás de nosotros, sino delante”. (Moraña 2015)

Como se describe en la larga acotación inicial, la escena está proyectada en un futuro de 5000 años a partir del momento en que se escribe la obra y se sitúa en el interior de un cráneo de *Simio Sapiens*. Aparte de la natural concepción circular del tiempo, que responde a patrones andinos e indígenas en general, se observa de entrada la referencia a la calavera del hombre primitivo que aparece casi en todos los incipit de las obras de Churata con estructura teatral. Cito de las dos versiones de *Resurrección de los muertos*: “Paraninfo universitario que es el cráneo del homo sapiens” (Churata 2010, 49) en la versión literaria; y “Se contiene en el cráneo hueco del primate como su verdadero y raigal habitante” en la descripción del Profesor Analfabeto en la versión teatral todavía

¹ Pantalla en francés.

² En la visión churatiana, el conjunto de almas de los antepasados que, como semillas-genes, se arraigan en los seres humanos e influyen en sus actitudes, decisiones, etc.

inédita. La calavera de Yorick en el *Hamlet* Shakespeariano, imagen en la cual Churata reinterpreta el hueso de los antepasados como vida; el culto boliviano a las calaveras (ñatitas), de origen precolombino y relacionadas a las *Chullpas* y al concepto de *ajayu* como alma colectiva (Fernández Juárez); y la caverna antiplatónica, escena teatral y *pars pro toto* de la Pachamama, según la interpretación de Marco Bosshard (2014), se unen en el mismo símbolo. Otra vez, en el tratamiento de los personajes, se revela la descomunal tendencia a subvertir lo establecido. El protagonista, en cuyas palabras se pueden reconocer las disertaciones del Profesor Analfabeto, tiene ahora 25 años y es un hombre enamorado de una joven indígena (la referencia a la edad coincide con el periodo del amor de Churata con Brunilda). Su nombre es El Prólogo. Alias del profesor analfabeto, el protagonista, en la interpretación etimológica de su nombre, se sitúa antes de un pensamiento que afina sus raíces en un originario logos occidental, es el hombre-animal, el Khori Puma. Su nombre, además, juega en contraposición con el título de la obra, que se proyecta más allá del discurso racional, *Epílogo en Khoskhowara*, manifestando una vez más un espacio-tiempo de enunciación que se ubica en un antes o un después.

El Prólogo se acompaña con la Necrademia como personaje colectivo y dos coros, el quechua y el aymara, como ayudantes, en un viaje con nave interplanetaria hacia *Khoskhowara*, un mundo con características similares a la tierra, que ya se encuentra superpoblada y sin recursos. El planeta hermano está regido por ancestrales reglas andinas: “No seas holgazán, sé limpio dentro y lo mismo por fuera, no robes... Todo esfuerzo humano dirigido al bienestar se jerarquiza solo con el trabajo, que no tiene otra inspiración que el trabajo incesante que es dable observar en la naturaleza”. En Koskhowara la cultura existe en cuanto raíz y el deber del ser humano es adorar las entrañas de la tierra y de la mujer haciéndolas germinar.

En la escena aparecen un teléfono espacial conectado a una pantalla, variedad de instrumentos electrónicos ultra modernos junto a morteros de la edad de la piedra y *pekhañas*³ americanas, matraces, hornillos, filtros medievales, un ciclotrón (que es un acelerador de partículas inventado en 1940), un telescopio y un microscopio tan potente que

³ En aymara piedra para moler.

puede individualizar el ego dentro de la célula humana. A lo largo del viaje, el Prólogo, con los coros como auditorio, expone, con el mismo énfasis del Profesor Analfabeto en *Resurrección de los muertos*, sus teorizaciones futurísticas y ancestrales: las soluciones están todas en la materia y en las partículas que la forman; el tiempo ya ha sido superado como categoría y el espacio se pierde en una dimensión de universos paralelos dentro de la sangre humana. Huellas de física cuántica y de las vibraciones, debidas probablemente a lecturas de obras de divulgación científica como el *Reader's Digest*, citado por Churata en *Resurrección de los muertos*, entran en las disertaciones del protagonista y contribuyen a su propuesta demoleadora de toda metafísica:

El Espacio será suprimido cuando la materia haya logrado el sentimiento de expresión de sus vibraciones... ¡Estarás acá, como allá estarás, en tus huesos, sin Tiempo capaz de contener ese Espacio... Pero en música. La vieja sabiduría fue cancelada y el sophisma se ahogó para siempre!...

Las referencias a la fenomenología, diseminadas a lo largo de la obra de Churata toman forma ahora en una filosofía factual que rechaza la metafísica como un mero resultado de la letra: "El todo no está en una letra, está en un hacer".

Rompen el monólogo palabras de incitación y aprobación por parte de los coros y de una transmisión terrestre captada por un receptor espacial presente en la nave. Es Radio Orkopata que trasmite su programa matinal para los mundos habitados incitando a los *Chullpa-tullus* a levantarse de la tierra humillada. Como a menudo a lo largo de sus textos (desde el primer capítulo-retablo de *El pez de oro* que sirve de introducción al libro y titula Homilía del Khori Challwa), Churata está dibujando un fuerte vínculo de continuidad con el auge del periodo puneño de activismo literario y remarcando la filiación de su proyecto estético a partir de una profunda dialéctica entre las instancias de ruptura del siglo XX y el pensamiento altioplánico. Al comentar la escritura híbrida de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, en la misma parte introductoria de *El pez de oro*, escribe:

El español de Huaman se parece mucho al que empleábamos los "vanguardistas" del Titikaka, por atrás de 1924, malo por su natura-

leza (tanto como el que se lee acá), bastante indio por sus modos y, como el de aquél, horro de toda ciencia, menos por ignorancia –menos, digo– cuanto por lealtad con la expresión del indio en cuanto hombre. (Churata 1957, 16)

Entre melodías andinas, astrales y coros interplanetarios, la emisora vanguardista indigenista trasmite *khellkhas* (“letras” en lengua lupaca, según se lee en el glosario inédito que Churata ha dejado entre sus papeles) de la *Hararuña del chullpa tullu* (“canto de los huesos de la tumba” en aymara, siempre siguiendo el glosario de Churata), el libro poético compuesto de *harawis* y *huaynos* anunciado en las primeras páginas de *Resurrección de los muertos* como de inminente publicación y como en prensa al comienzo de *El pez de oro*, pero del cual no hay rastro entre los inéditos del autor disponibles hasta hoy. Los cantos poéticos incitan a liberar al ser humano de “los espantos de la Cruz” y a redimir al hijo del hombre y a toda la humanidad de la idea de la muerte, instalada en el mundo por la confluencia del pensamiento filosófico griego con el catolicismo y, a través de la letra. La poesía vitalista que se propaga ahora a dimensiones siderales desde la emisora radial puneña se sustenta, según la visión del autor, en palabras “celulares” (Churata 2010, 63) casi arrancadas del ADN humano, como “mamá” o balidos y otros sonidos que pronuncian los bebés, para simbolizar el nacimiento de una nueva humanidad inmortal representada por el Pez de oro.

La obra llega al clímax emotivo con una videollamada, a través de teléfono interplanetario, procedente de la tierra. Con el nombre colectivo de *Mama Kuna*, una joven aymara aparece en la pantalla frente al personaje Prólogo, emocionado. Una ternura que recuerda los versos de *Interludio Brunildico* irrumpe en la escena con las palabras de los dos enamorados, separados por una lejanía de años luz, que se saludan con la promesa de reunirse en *Koskhowara* después de muchos ciclos de vida y de muerte. Sigue el viaje hacia el planeta en medio de una creciente euforia germinativa. La Pachamama se hace vientre fecundo mientras la tierra estalla lanzando su último SOS y *Koskhowara*, con su tótem estatuario representante del Khori Puma con el pequeño Pez de oro en sus brazos, queda en espera de una nueva población.

Los recursos escénicos permiten ampliar la pugna de Churata con la escritura a distintos niveles. En cuanto palabra que *actúa*, el teatro

responde a la exigencia fáctica del autor de huir de la letra en pos de un *modus operandi* que se realiza en *hechos* y que ya se filtraba en las páginas de *El Pez de oro* y de *Resurrección de los Muertos*. *Epílogo en Koskhowara* y otras obras inéditas no pertenecen a un teatro de literatura, se acercan más bien a guiones donde entran prepotentemente el gesto, la imagen y la música, que permanecerán incompletos hasta que un director los ponga en escena. La estructura de las obras está pensada, por lo menos idealmente, desde una horizontalidad entre los medios del lenguaje escénico. Expresiones que fuerzan lo verbal, como belidos, trinos, gemidos; junto con imágenes, gestos, música; impugnan el papel protagónico de la palabra inteligible, que es reconducida a su halo colonial, aliada de una letra que en América con sangre entró, y fomentan la salida de la escritura y del logos occidental por parte de los personajes alias de Churata.

El nuevo lenguaje escénico latinoamericano a partir de los años 60 y 70, retomando las innovaciones formales de las vanguardias históricas, se contrapone al teatro de palabra. El autor deja su papel de mero productor de textos literarios para convertirse en un artesano del signo y un visualizador de gestos. Churata propone una subversión del lenguaje que procede de su reflexión autóctona y descolonizadora, y establece un diálogo creativo, paritario con la sensibilidad de ruptura de su época, la misma que a veces anticipa, reubica, relocaliza, pero que seguramente respira.

Ciencia ficción andina

Epílogo en Koskhowara se presenta, en fin, como un mixto de teatro y ciencia ficción andina utópica, con la propuesta de *otra* sociedad humana representada por los habitantes de *Koskowara*. La obra también se fundamenta en una concepción circular del futuro, característica no solo quechua o aymara, sino de cualquier viaje realmente lejos que se pueda hacer con la imaginación. Se coloca, así, como antecedente y reafirma una tensión que de lo local se proyecta a lo universal, alejándose de cualquier halo esencialista con respecto al mundo indígena.

La ciencia ficción peruana tiene cierta tradición a partir de Clemente Palma, Abraham Valdelomar y, sobre todo, Julián Manuel Portillo,

con la obra *Lima de aquí a cien años* (1843). Con referencias precisas al Tawantinsuyo y a la cultura incaica, se encuentran dos cuentos breves: *El falsificador* (1972) de José B. Adolph y *Quipucamayoc*, publicado en 2005 por Daniel Salvo. En el primer relato, en orden cronológico, Adolph reinterpreta, desde una perspectiva de ciencia ficción, paralelamente el mito de Viracocha y la historia de Pedro Cieza de León, que se ve obligado a falsificar su crónica frente al riesgo de acabar su vida en las hogueras de la Inquisición. En *Quipucamayoc* Salvo propone, al interior de un cuento presentado como realista, una comparación del sistema de los *quipus* con las computadoras, e introduce la posibilidad, sin explicitarla sino dejándola intuir a los lectores, de que se hayan introducido unos malos nudos, como unos virus que comprometerían todo el sistema de cálculos, provocando la decadencia del Tawantinsuyo y facilitando su derrota frente al colonialismo español.

Pero como obra que se proyecta hacia el futuro desde lo andino, *Epílogo en Khoskhowara* encuentra su mayor correspondiente en la novela *De cuando en cuando Saturnina*, de Alison Spedding, publicada en 2004. No obstante las obvias diferencias entre una novela de estilo *cyberpunk* con reivindicación feminista y una obra teatral probablemente escrita entre los años 30 y 50, ambas apuestan por un futuro aymara en una perspectiva pluriversal que se aleja totalmente del victimismo y del esencialismo indígena. El *Qullasuyu Marka*, que en la novela de Spedding es la “zona liberada” en 2022 por una revolución indianista, restando gran parte de Bolivia y el Departamento de Puno al control de los *q’aras*⁴, se basa en reglas político-sociales y comunicativas procedentes del Tawantinsuyo actualizadas tanto en su estructura territorial (en *suyos*) como en el uso de los *quipus* como sistema alternativo a la escritura. Fuera de esta visión futurista de la nación aymara,⁵ se configura una visión distópica del mundo en la que Satuka, la protagonista aymara, navegadora espacial, activista política y *hacker*, junto con otras mujeres, parecen ser las únicas que luchan contra el racismo y el sexismo que todavía persisten, logrando afectar el orden de las cosas. Otra mujer que participa en los eventos es la abuela de la protagonista, muerta hace varios años. Como Churata, Spedding introduce al interior de su texto principios de reci-

⁴ “Persona no-campesina, no-india, de la clase media” (Spedding 2004, 332).

⁵ En el texto de Spedding no se menciona específicamente la nación aymara.

prociudad con el mundo de los muertos, y la abuela, que en vida había luchado por la liberación de *Qullasuyu Marka*, interactúa ahora con su nieta a través de una calavera mediante una adopción (compartida por los dos autores) real y no mágica de los códigos culturales aymaras.

El *Khoskowara* de Churata es un planeta paralelo y, como el *Qullasuyu Marka*, también se fundamenta en sabidurías ancestrales. En la Tierra, que se ha hecho inhabitable a causa de la superpoblación, el ser humano ya ha resuelto el problema del tiempo, probablemente sobre la base de una percepción cultural fundamentalmente distinta de esta categoría por parte de la cultura aymara, que en el eje espacial posiciona el pasado en posición frontal con respecto al ser humano. En este punto la obra parece acercarse a la teoría de los lingüistas Sapir y Whorf sobre el relativismo lingüístico y anticipar la idea que está en el fondo del “don” entregado por los alienígenas a los habitantes de la Tierra en la reciente película *La llegada* (2016). Dirigida por Denis Villeneuve e inspirada en un cuento del escritor Ted Chiang, la historia propone que el aprendizaje de la lengua extraterrestre, basada en concepciones lingüísticamente simultáneas de la realidad pasada, presente y futura, permita a los terrestres viajes temporales, planteando así una extrema relatividad y conexión entre la experiencia real y las lenguas que no solamente la expresan, sino que también la moldean y conforman. El problema del espacio se acabará, en la perspectiva visionaria de Churata, cuando el ser humano descubra la naturaleza vibratoria de las células y acceda a los universos paralelos sin volatilizarse, sino más bien con la percepción de estar en sí, puesto que el humano nunca puede alejarse de la materia que lo forma.

Fiel a los otros textos hasta ahora publicados, Churata escribe siempre una misma obra, un “alfabeto del incognoscible”, como había subtítuloado *Resurrección de los muertos*, una misma epopeya y enciclopedia del ser humano andino, forzando los géneros literarios y ofreciendo perspectivas y matices distintos hacia la expresión de lo que fue ocultado por la letra y el pensamiento racional. *Khoskowara* se ubica idealmente, en efecto, en un futuro post-logos (epílogo) y establece un vínculo en forma de círculo cultural-temporal con el protagonista anti-logos (Prólogo), alias del Profesor Analfabeto, del Khori Puma y del autor mismo. En el arte de imaginarse mundos posibles, la literatura de Churata asume,

por lo tanto, el reto descomunal de figurar una realidad pluriversal a través de un oximórico *bypass* de los principios que reglan la base misma de la comunicación occidental.

Bibliografía citada

- Aguiluz Ibargüen, Maya, ed. *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés/UNAM/Plural Editores, 2009.
- Alfaro, Raquel. Reseña de *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro*, de Alison Spedding. *Bolivian Studies Journal* 15-17 (2010): 346-349. <https://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/article/view/17/63>
- Aramayo, Omar. *El pez de oro, la biblia del indigenismo*. Tesis. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 1979.
- Ayala, José Luis. “¿Y quién es Gamaliel Churata?”. En *Gamaliel Churata, El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. 2.^a ed. Puno: Corpuno, 1987. 427-432.
- . “Churata en la cultura literaria Universal”. En *Gamaliel Churata, Resurrección de los muertos*. Lima: ANR, 2010. 843-862.
- Badini, Riccardo. “La ósmosis de Gamaliel Churata”. En *Memorias de JALLA Tucumán*. Ricardo Kaliman, ed. Tucumán, Argentina: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional de Tucumán, 1997. 344-351.
- Bosshard, Marco Thomas. *Churata y la vanguardia Andina*. Trad. Teresa Ruiz Rosas. Lima: CELAP/Latinoamericana Editores, 2014. [Ästhetik der andinen Avantgarde. Gamaliel Churata zwischen Indigenismus und Surrealismus. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag Berlin. 2002].
- . “Churata y la narrativa indigenista: Del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo”. *Bolivian Studies Journal* 20 (2014): 90-109. <http://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/article/view/94/783>
- Branca, Domenico y Paola Mancosu. “De cuando en cuando Saturnina: Antropología y ciencia ficción”. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 9.2 (2017): 239-263. <https://confluenze.unibo.it/article/view/7787>
- Churata, Gamaliel. “Primer tramo de Titikaka”. *Boletín Titikaka* (agosto 1928): 4. Ed. facsimilar. Dante Callo, ed. Arequipa: Editorial UNAS, 2004.
- . *El pez de oro. Retablos del laykhakuy*. La Paz: Editorial Canata, 1957. Reimpreso en Elena Usandizaga, ed. Madrid: Cátedra, 2012.
- . et al. *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971.
- . *Resurrección de los Muertos*. Riccardo Badini, ed. Lima: ANR, 2010.

- . Manuscritos inéditos. Archivo Amaratt Peralta.
- Fernández Gonzales, Guissela. *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.
- Fernández Juárez, Gerardo. “Ñatitas, ‘almas’ y ‘condenados’. Traslados en osamentas en los Andes, siglos XVI-XXI”. En Ricardo Izquierdo Benito y Fernando Martínez Gil, eds., *Religión y Heterodoxias en el mundo hispánico: siglos XIV-XVIII*. Madrid: Sílex Ediciones, 2011. 229-253.
- Gutiérrez León, Annabel. “De cuando en cuando Saturnina. Trilogía de una india rebelde, de Alison Spedding: Mitología y subversión en los Andes”. En Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús eds., *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Oxford: Peter Lang, 2015. 149-178.
- Hernando Marsal, Merixtell. “El Proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”. *Letral* 9 (2012): 20-34.
- Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Leconte, Nora Parola. “Il teatro d’avanguardia in America latina”. En Dario Puccini y Saúl Yurkievich, eds., *Storia della civiltà letteraria Ispano-americana*, Torino: Utet, 2000. 239-260.
- López Lenci, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.
- López Pellisa, Teresa. “Incas y extraterrestres en la ciencia ficción peruana contemporánea: José B. Adolph y Daniel Salvo”. En Helena Usandizaga y Beatriz Ferrús, eds., *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Oxford: Peter Lang, 2015. 181-204.
- Mamani Macedo, Mauro. *Ahayu-watan = El alma amarra: Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: FLCH/UNMSM, 2013.
- Mancosu, Paola. Introducción. Gamaliel Churata, *Khirkhilas de la sirena*. La Paz: Plural, 2017. 15-109.
- Molina-Gavilán, Yolanda, et al. “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”. *Science Fiction Studies* 34.3 (2007): 369-431.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz: Plural/IFEA, 2015.
- Moraña, Mabel. *Churata postcolonial*. Lima: CELAP, 2015.
- Morote Gamboa, Godofredo. *Motivaciones del escritor*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1989.
- Rabassó, Carlos A. y Francisco Javier Rabassó. “Teatro borghese e urbano”. En Dario Puccini y Saúl Yurkievich, eds., *Storia della civiltà letteraria ispano americana*, Torino: Utet, 2000. 222-235.

- Spedding, Alison. *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro*. La Paz: Editorial Mama Huaco, 2004.
- Usandizaga, Helena. Introducción. Gamaliel Churata, *El pez de oro*. Madrid: Cátedra. 2012. 11-143.
- Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Universidad Católica, 2000.
- Wise, David. "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* X/20 (1984): 89-100.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. *Indigenismo y nación. Retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco Central de Reserva del Perú, 2002.

EPÍLOGO EN KHOSKHOWARA

Gamaliel Churata

El texto original de *Epílogo en Khoskhowara* se compone de 18 páginas mecanografiadas y constituye parte integrante del conjunto de obras teatrales inéditas, muchas de las cuales están incompletas. En la transcripción del texto se ha respetado la escritura del original, habiéndose corregido únicamente errores evidentes y adaptado la acentuación y la puntuación. Entre los inéditos se han encontrado variantes de esta obra teatral (Gamaliel Churata tenía la costumbre de volver a escribir sus textos y ampliarlos), pero están incompletas, por lo que se ha preferido no incluirlas, para dejar fluir la integralidad de la obra que se presenta.

El texto es reproducido con permiso de Amaratt Peralta, hijo y heredero de Gamaliel Churata.

Riccardo Badini

Acción en el cráneo del Simio Sapiens, cinco mil años después. El *homo* emigra a otros planetas a causa de la suma estrechez de las áreas de laboranza de que dispone ya y de haberse obligado a hacer vida subterránea, como a elevar su vivienda en Babeles casi estratosféricas, sobre todo a las al último deficientes fauna y flora microscópicas, que desde las postrimerías del Siglo XXI, y ello por haber reducido al mínimo el uso de sintéticos químicos, vino empleando en su alimentación. Entre los menos distantes de su galaxia, si bien por eso tan próximo como para hacer necesario cientos de años para trasladarse a él desde la Tierra, está *K h o s k h o w a r a*, planeta que gira, con respecto a su estrella epicéntrica, a análoga distancia que el nuestro con relación al Sol; por lo que en uno y el otro los fenómenos biológicos se producen en gemelas condiciones, aunque al lado de naturaleza prodigiosamente fértil, que exige apenas el esfuerzo de trabajo, encontrare¹ grupos humanos en edad paradisíaca. *A K h o s k h o w a r a* lleva, pues, su cultura, y su cultura en cuanto es raíz.

—No seas holgazán; sé limpio, dentro, y lo mismo por fuera; no robes²... Todo esfuerzo humano dirigido al bienestar se jerarquiza solo con el trabajo, que tiene otra inspiración que el trabajo incesante que es dable observar en la Naturaleza. Eres semilla de la vida; reproducete como la tierra que te sustenta... La mujer es la madre, y madre tuya, y madre de tu hijo; es ella, pues, de su entraña trabajadora y es la suya donde el hombre nace y renace. Adora esa entraña y mantenla siempre grávida, que ésa la única manera de impedir las carnicerías de la muerte...

Disposición escénica: Teléfono interplanetario, conectado al écran, donde se proyectará la imagen del colocutor; entre ultramodernos instrumentos electrónicos, morteros de la Edad de Piedra o pekhañas americanas, junto a matraces, hornillos, filtros medievales, etc. Funcionará ciclóntrón potentísimo, reducido al tamaño de una nevera; telescopio y microscopio electrónicos, asimismo, ultrapotentes; el segundo, que ha

¹ Sic.

² En quechua, *Ama sua*, no seas ladrón; *Ama Llulla*, no seas mentiroso; *Ama Quella*, no seas ocioso.

permitido --há dos milenios-- separar el EGO de la célula embrional, hasta el Siglo XX estimado como el principio ontológico de la personalidad --el alma-- por tanto Esencia de la espiritualidad hominal, y que la Ciencia caracteriza como parte de la materia vital organizada; tanto como deja establecido que los gigantescos animales terciarios se hallan refugiados entre los microcuerpos. Finalmente, receptor electrónico interplanetario.

En lugar principal, niño desnudo --grupo escultórico de oro-- aupado al Puma. Es el Tótem de K h o s k h o w a r a.

Personajes: Prólogo Inkásiko y Coros Kheswa y Aymara; Radar parlante; Voz radioelectrónica. El Prólogo, 25 años, y, como los Coros, conservará, rigurosamente, rasgos fisognómicos ya conocidos. Se tocan c h u l l u s ricamente decorativos; pero llevan arcos de laboratorio. Los Coros muy viejos, particularmente el Aymara. Aparecen entregados a sus faenas.

EL PRÓLOGO

(Observando en el telescopio; habla en voz alta; mas para su Necrademia, esto es, en sí mismo)

El hombre ha adaptado su naturaleza al ámbito de la nave interplanetaria durante sus viejos y largos viajes... Generaciones nacen, crecen y se inhiben, entre el salto de uno a otros mundos siderales... Acaso algún día ustedes pretendan hacerse patria dentro cáscaras de nuez que haga más que boyar en la inmensidad... Los sistemas respiratorios --ya eso no cosa del otro viernes-- la misma fisiología celular, adquirirán nuevas virtualidades, y bien pueda que al último se requiera pulmones y respiren los poros como sutilísimos filtros que permiten el ingreso solo de materias nutritivas, rechazando cuanto resulte inconveniente al metabolismo... El peso y el no peso serán problemas del sentimiento, había enseñado el Maestro: lo que aún no ha sido experimentado, si bien la fuerza motriz ya ilimitada, al servicio del hombre, implica victoria cierta en ese camino... Todo fue considerar el problema del hombre circunscrito a él, particularizado a su naturaleza, capaz solo de soluciones en la materia; saber que las partículas que la forman y cada una, es una conciencia restricta que suma la conciencia de la forma. Y

así el hombre, el EGO, es masa, y a todo momento... ¡Khorí-Puma, estás en la profundidad!

(Calla, prendido al telescopio)

LA NECRADEMIA

(En él)

¡Sí!... ¡No!... ¡Balá!... ¡Balá!...

CORO KHESWA

Sigue monologando, maestro, no calles...

EL PRÓLOGO

Caramba... ¿No se puede hablar en EGO?... ¡Todo es N a y a!

CORO AYMARA

Aunque me ayuda poco la oreja, también te oigo, maestro... No calles.

EL PRÓLOGO

Sin embargo lo hasta aquí logrado es suficiente aún... Tenemos que suprimir el Espacio, de la misma manera que hemos suprimido el Tiempo; el espacio, ése, que entre planeta y planeta se alza en horrenda muralla... Mas ¿cómo?... Enseñó que estamos en la profundidad y así el único espacio en la profundidad es lo que germina. Y es que todo viene de una profundidad germinal... ¿El universo está en la sangre, entonces? Si así, en ella debe perecer el espacio... No vamos a volatilizarnos cuando lo hayamos logrado; pues poseemos noción segura de que el único plasma de la vida es la materia involatilizable... El Siglo XX consideró esto extravío de paranoicos; pero fue bien que devolvió salud al luchador... El hombre es aquel que está sin irse, como la vida, en cuanto germinal; y solo germina lo que es capaz de arquitectora [sic] o forma... El Espacio será suprimido cuando la materia haya logrado el sentimiento de expresión de sus vibraciones... ¡Estarás acá, como allá estarás, en tus huesos, sin Tiempo capaz de contener ese Espacio... Pero en música. La vieja Sabiduría fue cancelada y el sophisma científico se ahogó para siempre...

CORO KHESWA

(Pulveriza en mortero de andesita. El radar emite débiles tintineos)

Maestro: el radar atrapa llamadas...

(Observando)

Lejanas; muy débiles... ¿Qué anuncian?...

CORO AYMARA

Lo debemos a generaciones sobre generaciones de desesperanza y de miedo, maestro.

EL PRÓLOGO

Seguramente. Pero aunque la batalla comenzó en la Caverna, la victoria tiene solo un nombre: ¡Khorí-Puma!...

(Señalando el grupo escultórico)

... Y un símbolo: ÉL.

CORO AYMARA

¡El Khorí-Puma!... ¡El Khorí-Puma!...

CORO KHESWA

¿No símbolos, ambos, maestro?

EL PRÓLOGO

Símbolos del hombre en la Batalla del Espanto; de la victoria sobre el *W a w a k u*³, que fue, siempre, negación de una personalidad colectiva; que ella sabe que no matará un hombre, pero que puede matar un pueblo, forma como mata al hombre... Luego el hombre es solo masa... Esa la victoria en la vieja guerra de la Caverna; la victoria de ÉL. Ni ÉL, ni el Khorí-Puma, vinieron de cerebro fetiquista... Fue el Puma el primer animal que anduvo sabiendo en sus huesos y lloró por ÉL. Y esta la causa de su grandeza.

CORO KHESWA

Inexcrutable y sublime filósofo...

CORO AYMARA

El sabio analfabeto...

³ El *wawaku* aparece en *El pez de oro* como animación simbólica de la muerte, según palabras del mismo autor.

EL PRÓLOGO

Que le llames sabio le habría ofendido; no como le llamas sabio por analfabeto. La sabiduría del alfabeto fue estéril y nunca vivió sino de ahogarse en sus mismas arenas. Esta la razón por qué nos alzamos hace tres mil años en salvación del Hombre y del hombre de la Caverna; pues fue él el sabio sin alfabeto y él quien convirtió su mundo en milagro de hacerés. Porque conocíamos solo al hombre del alfabeto negamos al hombre-analfabeto; y allí no hicimos más que negar al hombre. El, sin alfabeto, supo, sabe, sabrá, pero, solo lo que sabe en el saber, que es lo único que *h a c e* y *h a c e*, y es todo el saber. Lo que no digiere en el hombre, no llega al hombre.

¿La vida fue por alguien hecha?

Entonces, ése, una sabiduría sin Alfabeto, si el Alfabeto tiene la edad de Dios ni del hombre, dado que aquél tenga alguna. Y todo cuanto pesó sobre el destino humano fue industria del Alfabeto y los alfabetizados. El Todo está no en una letra; está en un hacer; de donde comprenderemos que el Hacedor es el primer analfabeto, pero también el primer trabajador. Eres, pues, tú, en cuanto acción manual, el único estado y la realidad única de Dios, si, además, eres, manual, porque eres cosa, que solo las cosas tienen Ser, mientras el Asido en la hipótesis, es solo “cosa” hipotética...

(Desahogo)

Hemos cancelado los falsos caminos del conocimiento; sabemos la Esencia inlocalizable; y que nadie tiene derecho de fiarse de lo que sin existir presume ser. Pregunta a los átomos y te dirán eso: que son lo que *h a c e* y *a s e*. ¿Y qué *h a c e* n las células, y qué no asen? Hacen cosas y no asen lo que cosas no son. Por eso eres, tú, hombre, un hecho, y la vida el hecho de tus hacerés... Suprimiremos el espacio sin más que asir y hacer con cada una de nuestras células...

¡El hombre ya no tiembla y han caído lenocinios y catedrales! ¡Perdiste el Tiempo y hoy eres, tú, el Tiempo, el único tiempo de la tierra, como ella lo es tuyo!

No estáis muertos, muertos; y los Chullpa-tullus se levantaron en tempestad de gérmenes para *h a c e* r y *a s i* r simiente... No estáis muertos, monstruos terciarios, y las descomunales armazones de sílice ósea se movieron en la ebullición germinal del limo.

Hemos echado de la Caverna la necia ignorancia del Alfabeto.

¡Oh, victoria de las cuatro manos!...

No consentiremos superhombres; y eso quiere decir que confinamos a los basurales nuestros muñecos de aserrín... ¿Que por qué h a g o zapato yo, y tú modelas milagros de mármol, eres mi superhombre?... Pero, yo te digo, la Manca de Milo no ha civilizado al hombre; el hombre comenzó a hacerse civilizado cuando pudo h a c e r un zapato. Y así como el zapato estuvo h e c h o, el Hacedor del zapato, dijo al hombre:

—¡Anda!...

Y el hombre andó: ¡Sajsajsajsaj!... Por las manos y con las manos. ¡Sajsajsajsajsaj!...

Es, pues, el zapatero el padre de la Civilización humana. Cada uno de tus pasos hecho manual, como el zapato.

La nuestra la cultura de los hombres con manos. Con ella se anda en la Historia.

¿Es Fidias quién ha dado a la mujer la gracilidad de pecíolo, él que la puso a caminar como si flor y no mamífero fuera, sobre chapines que son estambres desde los cuales se alza en vaporosa corona? No. Quien ha modelado el cuerpo de la mujer, hasta hacerla ensueño de mármoles, es el zapatero Fidias, no Fidias el escultor. Ese encontró terminada la obra maestra.

Las manos son, pues, el cerebro de la tribu humana, y poseen genio inconfundible, manual.

Ellas h a c e n la azuela, ellas, la aguja, ellas, que despellejaron al reno y le cribaron la pelambre, ellas, las que abrieron caminos...

¿Y cuyas las manos ésas?

Estas...

(mostrando la suyas)

... que en la Caverna h a c í a n y a s í a n.

Y él, el hirsuto, el bárbaro, él, el antropófago, el bestial, el anticuerpo de la civilización...

Pero, dime, dime: ¿desde cuándo el que abre la puerta es el que la ha cerrado?...

Nos engrandece la Naturaleza solo con habernos bajado a naturaleza, único, ámbito de la Vida con naturaleza. Solo así llegamos a K h o s k h o w a r a.

(señalando el grupo escultórico)

Este, no el símbolo: la síntesis del hombre: ¡El Khori-Puma, y su hijo, EL PEZ DE ORO!... El hombre, que es oro, si viene caballero en su padre, la bestia...

Se han rectificado los senderos; y baste, para comprobarlo, que la mujer nace hoy, no para prostituta mental o himeniásica: para madre; y por que el noble maestro lo enseñó tenemos sagrario que su entraña...

LOS COROS

¡Maestro, Maestro, Khori-Puma!

EL ÉCRAN

Visión acuática del Titikaka. El Khori-Puma violenta las corrientes de agua y singla entre ellas llevando en la fauce a EL PEZ DE ORO, que es áureo tizón.

(Vibra timbre telefónico. Mimo: acude el Coro Kheswa, y luego expresa asombro, alegría, gesticulando con mimografías vivaces, que reclaman la presencia de El Prólogo. Expectación en el Coro Aymara. Toma aquél el auricular y, al hacerlo, se proyecta en el Écran figura de joven Mamakuna, a quien con gestos emotivos mochan los Coros. Se inicia diálogo interplanetario. Pronto vibra amplificador y es apercebida la voz femenina con naturalidad que da impresión de hallarse presente. Sin embargo, habla desde la Tierra)

MAMAKUNA

Tatay...

EL PRÓLOGO

Imilla... Imillitay⁴...

⁴ En aymara *imilla*, mujer adolescente, mas diminutivo español, mas indicador de posesión o en quechua *-y*.

(Domina la emoción a colocutores y Coros. La tawaku⁵ sofoca sus lágrimas; balbuce El Prólogo. Finalmente la escena de sollozos se amaina)

EL PRÓLOGO

¿Qué novedades en ese corazoncito, imillitay?

MAMAKUNA

No has querido llamarme... ¿Cómo estás?...

EL PRÓLOGO

No porque no lo hubiese querido, imillay... Que hoy, hoy la llamaré; ésa mi promesa de todo amanecer. Y cerraba la tarde, cuando apenas había tenido tiempo para más que olvidarte dos minutos... Compréndeme: no te llamo porque eres, desnudito rayo de luz bañándote en mis ojos...

MAMAKUNA

Dime, ¿hasta cuando tengo que vivir en esta cárcel que tan lejos ha llevado sus rejas?... ¿Es que no debo ir a tu lado?... Pasan dos siglos que no te veo... ¿No temes que me atrape naturaleza que me impida vivir de tu recuerdo?...

EL PRÓLOGO

Sería, ésa, causa de mi mayor angustia, si no estuviese persuadido que cada vida no profundiza en nosotros, ahonda la entraña de los surcos... ¡No puedes sino amar, y hoy, y mañana, y estés en naturaleza afín, o no, a quien vive, y está, solo porque te ama!...

MAMAKUNA

Mi Chio-Khorí⁶: ¿dónde me le apresas?

EL PRÓLOGO

Te diré, antes, niña querida, tu Khorí-Challwa⁷ está, es un modo, de los engrimamientos de mi tuétano; luego, hay acá dos –los viejos

⁵ En el glosario de *El pez de oro* Churata indica que en lengua aymara la *tawaku* es “la indiecita a quien se le han hinchado los senos y los labios”.

⁶ En el glosario de *El pez de oro*, “avecilla de oro” en quechua.

⁷ “Pez de oro” en quechua.

Coros— que se disputan a más ventolina que ambos son ÉL... No se los reprocho: el hombre debe sentirle hasta saberle en el aliento para crecer... Pero, yo me sé cuál de ellos es el más viejo: el Kholla⁸, el Khara⁹; y cursa esta migración con placidez de ala. Fáltale poco. Morirá para restituirse; le habré de engendrar para, luego, morir yo y nacer de ÉL. Morir, ÉL, para que nazca en Mí y de Mí... Ese será el punto de su temperatura, y el punto en que debes, tú, hallarte a punto de abordar la Alborada de Khoskhowara... ¿Y cómo?... Te veo pimpollo aún. Tienes que morir muy viejecita, y en el Nuevo Nacimiento, así llegues a Primavera, tomar la nave planetaria. Morirás, viejecita también, en la nave, y en la nave tornarás a nacer... y nacer... Cuando nuevamente llegues a Primavera, día de esos verás abrirse ante tus ojos los enamorados de Khoskhowara, que te arrurran, y sus Auroras que se echan en mis ojos a tus pies para besarlos... El temerario Kuntur andino tomará tierra: y hallarás a dos que te esperan, o, digo, a veintidós guerreros que te estrecharán en mis brazos, pues serás la presea de su Victoria... ¡Qué hermoso es todo acá, imillitay!... Cuando me hundo entre los hervores de flor que anegan las campiñas, ya sabes a quien mi corazón reclama... Y le veo del tamaño de primer perfume floral, que se alza para venir a mi encuentro; y que le pongo en mis brazos y con ÉL me hago locuras de su aroma... Ven; ven; ven a mí, ánfora donde cuajó mi perla...

MAMAKUNA

¡No llores! ¡No me ahogues en tu miel!...

(Pausa)

EL PRÓLOGO

Entiendo, que en no teniendo otra forma de inducir nuestras cositas, tenemos otra cosa que a s i r. ¿No te parece?

MAMAKUNA

Olvides que el jardinero juicioso descuida abonar sus macetitas. Las flores del olvidadizo enflaquecen y acaban pálidas y tristes. Ni tú dudas

⁸ Habitante del Qullasuyo, población aymara. Churata, en el glosario de *El pez de oro*, deja una definición genérica como "hombre del altiplano".

⁹ En el glosario de *El pez de oro* Churata hace referencia a un gentilicio *khara* de hombres blancos de pasado legendario. *Q'ara* en aymara identifica a la persona de tez blanca.

de la mía y no de tu fidelidad. Pero durante trecientos años, o más, puede operarse transformación que al último conservemos la más vaga memoria de nosotros mismos.

EL PRÓLOGO

Esa la ley, querida niñita. Cada nacimiento debe importar, en cierto modo cancelación del pasado, y así es solo sangre bullente, puesto que todo pasado es cuanto presente. No por otra causa el hombre se juzga, él, el nuevo habitante de la Tierra. Sin embargo, hay, dentro nosotros, alguien que es solo memoria; si recordar para él es tener forma. Puedes estar segura, entonces, que si nosotros olvidamos, ÉL no olvida. De otra manera el hombre sería el eterno esbozo.

MAMAKUNA

(*Radiante*)

¡Tatalay, tatalay! Qué pasen los milenios –ya no los temo– si sabré cómo y dónde olvidarte!...

EL PRÓLOGO

Y que sobrevenga la amnesia, imillitay, si tiene cómo y dónde; que ellas –mis células– tocarán los timbales de EL PEZ DE ORO:

---¡La imilla! ¡la imilla!... ¿Dónde y cómo olvidas a la imilla?... ¡Piu-piu-titit!... ¡Piupiu-titit!...

EL ÉCRAN

El corazón del Prólogo, que palpita con isocronía placentera, vase agrandando lentamente hasta ocupar la amplitud del Écran. Allí se abrirá por las aurículas para difuminarse en nébula, de la cual se forman células embrionales en enjambre cada vez más copioso. Las células adquirirán rostros humanos, primero el óvalo, luego boca, nariz, ojos y, finalmente, perfiles faciales perfectos, y hombres, mujeres, jóvenes y viejos, niños en puericia y non–natos¹⁰. Emitirán las voces que siguen.

LA NECRADEMIA

(*Al Prólogo*)

--- ¡No la dejes marchar!

¹⁰ No nacidos.

--- ¡Qué linda la tawakitu!

--- ¡Oye, tú, tata Prólogo: ésta mía, para mí: no lo olvides!

--- ¡Qué linda!... Ay, si me quisiera... Qué feliz...

--- ¿Linda?... Simpática: no es para tanto...

--- Agua que no has de beber...

--- No me parece mal y a mí, mucho tendré que equivocarme; pero... de primera... es de mi número...

--- Tontonazos... ¿No se dan cuenta que habla a doscientos años luz?

--- Óyeme, amigo Prólogo: se queda el pimpollo, o te mandas a cambiar de Khoskhowara...

--- ¡Este bribonzuelo cree que él manda aquí!...

--- ¿Oyes? ... ¡No estaba muerto quien dijo que los muertos mandan!... No lo olvides... ¡Aquí manda el más vivo de los muertos: yo!... Nací para que se me obedezca: ¿entiendes?

--- ¡Jajaja!... Pues, comience usted por nacer, doctorcito, y, luego, revalide el título; si no... Habrá quien le fíe gallina vieja...

(Desparece la visión)

EL PRÓLOGO

Y a esto llamaban, hace tres mil años: el “Él” y el “Yo”, el “Ellos” y el “Ellas”... Estos los estados morbosos de la conciencia y la causa de la neurosis de los neuróticos psiquiatras...

EL ÉCRAN

La Mamakuna

MAMAKUNA

(Llora)

¿Prometes no dejar de llamarme?

EL PRÓLOGO

No llore, mi Sirena, ¡que pueden vaciarse los Titikakas que encarcelaste en mis ojos!... ¿Me llamarás tú, cuando ya no esté en mí?

MAMAKUNA

Así tupida piedra me cobije, la enseñaré a amarte en el sediento suspiro que escapa sin saber dónde encontrarte... Allí donde la luz se

asombra con mi aliento, allí seré el suspiro de luz que escapa tras tu aliento... Enseñaré que se ha de amarte: que la tierra te ame, porque las brisas se besan porque te amo. Y tu lago te busque en las estrellas; y te lloren sus peces, y te lloren sus aves... Y de ver como mi corazón te llora, la Ururi¹¹ te llore con la brisa y el Lago con las aves y sus peces... En cuanto amor ayrampa¹² y enloquece, allí estaré meciéndote en mis senos, tatalay,¹³ guagüitatay.¹⁴

EL PRÓLOGO

En el suspiro que escapa de tu pecho; allí donde la luz suspire por besarte; donde la tierra se irice por tus besos; donde peces y aves te besen y me lloren; Allí donde el Lago se espume, y la Ururi te bese por llorarme; allí estaré temblando mi aliento a espera de tu beso... Pero en la voz con que vuelan tus rrrrúes , allí seré rrrrúes que acunen... su cuna con mi cuna...

MAMAKUNA

¡Tatalay!... ¡Guagüitatay!... ¡Acú!... ¡Acú!...

EL PRÓLOGO

¡Acú, acú, imillitay!... ¡El amor que no aroma con la guagua, no es amor palomitay¹⁵!...

LOS COROS

¡Má!... ¡Má!... ¡Má!... ¡Má!...

EL PRÓLOGO

¿Convenido, imillitay?... Bien. A otras cosas. ¿Qué vientos agitan el kinwal?¹⁶

MAMAKUNA

Los de siempre, tatalay... Nuevamente a la espera de tu Jesús.

¹¹ Aymara, "lucero de la mañana".

¹² En el glosario inédito se lee: "Plebeismo quechua-aymara, teñirse con el escarlata del ayrampu y ayrampu semilla colorante".

¹³ Quechua-aymara, "padrecito mío".

¹⁴ Quechua-aymara, "niñito mío".

¹⁵ "Mi paloma" con sufijo marcador de posesión -y en quechua.

¹⁶ Quechua-aymara, campo de quinua.

EL PRÓLOGO

¿Y cómo así?... Para esos muertos no habrá resurrección.

MAMAKUNA

Sin embargo...

EL PRÓLOGO

¿Qué, pues, lo que pasa?...

MAMAKUNA

Lo de siempre. El infeliz a quien infierno de Diablillos despedaza el corazón... Y solo Jesús les conoció y tuvo poder sobre ellos...

EL PRÓLOGO

Más seguro y práctico someterle a vigoroso lavado, molécula por molécula de la sangre... Pero estas terapéuticas son ya viejísimas... Y perseguirlos hasta en los últimos rincones, si viejos son los pulpejos y no ignoran sus aparejos... Tras eso, al Banco Plasmático, un tiempo, hasta hacerles entrar en juicio y no comprendan que la vida está puesta para ennoblecer la materia; no para emporcarla...

ORQUESTA

Haylly del Chullpa-tullu.

MAMAKUNA

¡Tatalay!...

(Le manda, en un soplo, un beso interplanetario)

¡Hasta la vista *(a los coros)* mis llokhallos!¹⁷...

LOS COROS

¡Má!... ¡Má!... ¡Má!... ¡Má!...

(Desaparece la visión y se perfila de un fondo lacustre la silueta de la Sirena-Imilla, arrurrando al Suchi¹⁸ del eterno milenio)

ORQUESTA

(Canción de Cuna)

¹⁷ Aymara, "muchachitos".

¹⁸ Aymara, pez del Titicaca y de ríos.

LA SIRENA

(canta)

¡Arrurrú, mi guagua!

¡Arrurrú, guagüitay!

Tu padre el Puma

de ojos de añil.

Y si dormías

rugía así:

¡EL PEZ DE ORO trine;

trina, mi amor!...

porque si tú

no trinas---

¡Gruuu! ¡Grugrugú!---

se morirá, se morirá.

¡Arrurrú! ¡Arrurrú!

LOS COROS

¡Má!... ¡Má!... ¡Má!... ¡Má!...

(La visión desaparece)

EL PRÓLOGO

Somos sucesión de nombres y una sola materia en drama

(Se dirige al telescopio)

¡Hemos germinado bajo la fiera lección de tu zarpa, Khorí-Puma;
nosotros sí podemos decir que tenemos un padre!...

LOS COROS

(Grandes voces)

¡El Khorí-Puma eres, tú, maestro!... ¡Tú! ¡Tú!...

RECEPTOR

(Majestuosa melodía khoskho y coro interplanetario)

¡Khoripuma! ¡Khoripuma! ¡Khoripuma! ¡Khoripuma! ¡Khoripuma!

¡Khoripuma! ¡Khoripuma! ¡Khoripuma! ¡Khoripuma! ¡Khoripuma!

(Voz) Transmite la Estación Orkopata, en la Tierra, su programa matinal para los mundos habitados; y como todos los días al iniciarlo, daremos lectura a khellkhas¹⁹ de las Hararunas del Chullpa²⁰ - tullu, Harawilogo en que se conservan las wayñusiñas²¹ del Khoripuma. Oigan:

LA GUERRA DE MI GARRA

Meloepea

(Bajo profundo) Los salvajes, a causa de sacar las ideas de las manos, y el que sabernos paridos, nos acreditaba que destino de la Vida, es la nuestra, habíamos alcanzado conciencia de la necesaria inmortalidad del hombre; por lo que si vida era tronchada se persiguió restituirla en cuanto es derecho primordial de todo lo que vive. En los milenios de los Sabios-Bobos-Lobos, hemos despedazado vidas de hombres y de pueblos, con irresponsabilidad, que puede llamarse salvaje sin denigrar al hombre, haciendo de su camino, ruta sangrienta y carnicera, armada por la “piedad” del colmillo, el facón y la pólvora.

“¡Alzaos del sepulcro, Chullpa-tullus asesinados! ¡Alzaos de la tierra humillada; que la guerra de mi garra es llegada!”...

(Ráfaga)

Se inicia así la Canción del primer animal que habló en el hombre. Oigan, luego, el poema...

MAMA

Meloepea

La unidad de un Continente, ni la causa de una Iglesia, valen, la vida de un hombre. He aquí que los ventosos bronquios del Satán alejandrino, han ahorcado al Hijo del Hombre en el patíbulo de una Cruz.

¹⁹ “Letras” según definición del mismo Churata.

²⁰ “Cantos de los huesos de la tumba”, según definición del mismo Churata.

²¹ En el glosario inédito, Aymara, “tiempo de wayñu, danza”.

¡Redimamos la Cruz del Hombre! Si la Vida es un trino enamorado, llevemos al corazón su espasmo amoroso y acabemos con los espantos de la Cruz.

Nútrase el hombre con su alma; fecúndela con sus ardores germinales, rompa cadenas, acabe con sus grillos, y desde sus raíces le efundirán las únicas palabras de Verdad y de Vida, con que lacta el óvulo:

---¡M a m a!...

Es que son ellas el baluceo con que la vida ama en el hombre y el solo origen de su luz y libertad.

¡Hombre: batalla por la Vida; ella tu m a m a!

(Ráfaga)

No puede caracterizarse la poesía que se nos ha legado en las H a r a r u ñ a s, sino, diciendo que es el trino en la Alborada del hombre y el lueñe²² y tibio balido de la ubre.

Llegue hasta ustedes su enternecedor

BALIDO

---¡Piupiu-titit!... ¡Piupiu-titit!...

---¡Balá!... ¡Balá!... ¡Balá!...

La patria se lleva en los Calvarios de la Chullpa; el temblor de la sangre se extrae de su balido, su dolor, que atraganta, es un dolor de indios en que bala la tierra... Nadie dance con la H a r a r u ñ a si no es balando. Así el Puma aguza con lágrimas su diente para llakllar²³ el estertor de su mama.

¡Má!... ¡Má!... ¡Má!... ¡Balá!... ¡Balá!... ¡Balá!

Quien así canta no canta hombre; bala hombre. Y asido se sabe por su hecho. Y es que si bien se sabe, nadie se enfrenta consigo mismo, pelea, engendra o muere, o nace, y cantar debe, sino con las vidas que le balan... Por lo que un deber tuvo solo: llegar a las entrañas de la vida, balando...

“Eso eres, hombre: balido.”

(Ráfaga)

²² Ant. Lejano, distante.

²³ En el glosario inédito, “verborrea, río de palabras”.

EL PRÓLOGO

Ya su Cruz cargó la nuestra con sus lirios; le llevamos en la médula,
prendida... Sublime prendimiento...

RECEPTOR

Antes de dar cima a este breve espacio dedicado a los Trenos y Trinos
de las H a r a r u ñ a s del C h u l l p a - t u l l u, llegue a ustedes el
transido y sublime balido de EL PEZ DE ORO:

LA CUNA EN LA TUMBA

Melopea

No me trajines más

apuñalado balido de sus huesos:

aroma de mi latido ...

¡Canta, cántale,

tumba cantora!

¡Balá!... ¡Balá!... ¡Balá!...

¡Acú!... ¡Acú!... ¡Acú!...

Colúmpiase en tus ojos;

como en el tímpano te arrulla.

Si el timbalito es...

Cuánto pezón el tuyo,

tumba,

por saber que le sabía vivo

mi cuna, que es su cuna.

Que nunca supo a muerto,

que era el tremor de Luna

que tumba te latía

con su balido de humo...

Tumba cantora:

Arrúllate en su cuna...

(Ráfaga)

Y aquí el rugido estructural que acabó con tristeza y miedo de los hombres.

EL NUEVO NACIMIENTO

Melopea

Donde paras, allí, donde me oyes,

hombre, batalla de trinos alumbra

tu camino, y tu Caverna arde.

El del Juicio Final, no: día es llegado

de inmortalidad y gozo para el hombre.

¡Los muertos se levantan!...

Y esto el comienzo del hombre

y de la historia del hombre.

(Ráfaga)

Llegó para ustedes por la onda interplanetaria de la Estación radioelectrónica Orko-Pata, en el Titikaka, áreas del Tawantinsuyu, desde la Tierra, la palabra del Maestro, la misma que se irradia en este espacio, dedicada a los planetas habitados por el hombre. Hasta Mañana.

(Mimo de arrobo)

ORQUESTA

(Sinfonía pentatónica, "Los Astros")

EL PRÓLOGO

Melopea

Era felino humilde, su carne activa, fuerte su hueso, y si bondadoso el colmillo, dulce en la sangre... Mayaba²⁴ al Titikaka, enamorado de las Sirenas y de sus nidos en los totorales, pidiéndole mujer, que el lago le entregó su más linda Khesti-Imilla²⁵, tan linda, si solo ella pudo ovar a EL PEZ DE ORO... Mas, mañanita de luna se le durmió el pececito de bigotitos khollas y con ÉL cargaron los paladares de la Tierra. El bramador de la montaña se tornó limosnero de sus besos; por ellos se la pasó arañando la tierra golosa; y si bien con cada zarpazo que la hendía y desgarraba, dejábala una lágrima, no alcanzó a arrancar la célula que se engreía con su larva dulce... He aquí que, conmovida, hízole saber que a los pescaditos que se duermen en las mañanitas de Luna, no se les recupera desgarrando sus viejas carnes, si los fértiles ovarios de la Chullpa.

Y, dolida, la Tierra le reconvino diciéndole:

---¡Acabarás por dejarme sin entrañas, Khori-Puma!... si te dueles tanto por tu pescadito de oro, haz el más grande prodigio de los siglos: obliga a la Chullpa que le dé a luz; si ella es quien se lo tiene, enloquecida por su miel... Eres fuerte y sabes querer. Atrévete.

---¡La Chullpa no está en el Cielo, mamay --repuso el Centellante Puma-- ¡está en ti! Eres tú quien debe parírmelo.

---¡Fácil, Khori-Puma--- dijo la Pacha-mama: hazme madre y te la daré!... Atrévete: eres fuerte.

Y el maestro Khori-Puma hizo madre a la Tierra.

RADAR

¡SOS!... ¡SOS!... ¡SOS!... ¡SOS!...

(*Mimo: espanto*)

EL PRÓLOGO

(*En el telescopio*)

¡El plasma!... ¡Llegó el parto para ella!... ¡La Tierra estalla!

²⁴ Mayar, variante de maullar.

²⁵ En el glosario de *El pez de oro* se lee, "Quechua-aymara, la novia de los peces del Titikaka. Literal: la niña que refulge, su escama es plateada".

ORQUESTA

(Estallido sinfónico)

EL ÉCRAN

La Tierra bólido que se despedaza.

(Los Coros y el Prólogo revuelven el Laboratorio. Mimo)

LOS COROS

¡El plasma!... ¡El plasma!...

ORQUESTA

(Sinfonía del Nuevo Nacimiento)

EL PRÓLOGO

(Enarbola ampolleta)

¡Aquí!... ¡Lo tenemos suficiente para albergar mil veces su población!...
¡A las naves! ¡Es solo la gota densa!...

FIN

TESTIMONIO DE AMARATT PERALTA

Buenas tardes. Primero, quiero agradecer. Este congreso ha sido un espaldarazo para la obra de Don Gamaliel, y sobre todo me ha conmovido que quien inició todo esto es una paisana mía, porque me parecía extraño que nadie en Bolivia tomara esta bandera. Pero ya vemos que tenemos a alguien que sí va a sacar la cara por Bolivia.

Yo había preparado algo para conversar con ustedes pero después de escuchar tan elocuentes exposiciones y tan brillantes, pues decidí no hablar acerca de lo que había pensado hacer para relacionarme con ustedes. Entonces lo que voy a hacer es tratar de mostrarles mi experiencia como hijo, el hijo más pequeño de Gamaliel. Les hablaré de lo que me tocó a mí vivir y compartir con él. Porque es muy diferente la relación que ustedes tienen con él, pues lo conocen a través de su obra. Yo lo conocí a él como un ser humano; desde otro ángulo de la existencia. Sabía que era un intelectual, sabía que trabajaba en la prensa, que era una persona que tenía una enorme simpatía por lo originario, pues todos nosotros en Bolivia llevábamos por apellido no Peralta, que era su apellido de origen, sino llevábamos el apellido de Churata. Todos éramos Churatas. Eso nos creó problemas legales al final, pero también hizo que nos criáramos de una manera muy especial, bajo la influencia de sus ideas. Mis primeros recuerdos de niño son de cuando tenía unos tres años de edad y no me iba a la cama si él no me contaba unas historias que se inventaba acerca del valiente Capitán que, montado en un mamut, libraba épicas batallas. El famoso Capitán yo creo que era Onphan, el primer hijo de mi padre. Bueno, él le decía Onphan, Onphan Cholato, esa era la forma en que se refería a él, al primer hijo. Entonces para mí era una necesidad que me él me siguiera contando esas historias. Y tuve la dicha de ser el último hijo, porque él ya estaba tranquilo y seguramente cansado de lidiar con los hijos, y conmigo tenía una paciencia sin fin. Recuerdo algunas frases que me decía cuando yo interrumpía su descanso, porque mientras me estaba contando se quedaba dormido. Entonces yo lo despertaba y él se sorprendía y me decía “coño indiecito, eres más

jodido que el cuero de la vaca”. O, “indiecito, deja de joder”, porque tenía la costumbre de emplear palabras de ese tipo: “eres más jodido que el gobierno de cochinchina”, o cosas así. Tenía una paciencia enorme conmigo. Cuando yo tenía unos cuatro años mis padres se divorciaron y fui a vivir con mi madre y mi hermano Fedor, y él se quedó con Teófano y Estrella. Pero yo siempre trataba de estar con él, de acercarme a él. Los fines de semana, el día que tenía yo libre, iba a visitarlo a Obrajes. Allá tuve experiencias con él acerca de esto... de la mamita Brunilda, a pesar que ya la mamita Brunilda era un ser que convivía con nosotros. Desde pequeño, yo la conocía a la mamita Brunilda. Era un ser vivo dentro de la familia. Gamaliel tenía una obsesión con ese amor por esta persona, y mi madre también la reconocía como la mamita Brunilda; no había ningún tipo de celo femenino, ni nada. Compartíamos con él sus ideas acerca del afecto que tenía por esta señora a la que yo hubiera querido conocer.

Ya cuando tenía unos cinco años, no sé por qué, sería por influencia suya... por las cosas que le escuchaba decir..., pero un día se me ocurrió saludarlo diciéndole: “¡Napay kuyki Apu Inca!”. Desde entonces empecé a comunicarme con él de esa forma. Cuando lo veía, primero tenía que saludarlo: “¡Napay kuyki Apu Inca!” y darle un beso en la boca, después tenía que darle un beso a la mamita Brunilda, que estaba en el cuadro que tenía colgado cerca de la cama, y otro beso a Capitán, mi hermano, Onphan Cholato, el primer Teófano, hijo de la mamita Brunilda, que estaba en un pequeño grabado en madera con su imagen. Ese era nuestro secreto, la forma en que nos relacionábamos.

Ya cuando tenía unos siete u ocho años, empecé a ir con él de excursión. Le gustaba caminar por los montes. Seguramente iba a refrescar su mente en medio de los cerros. A veces íbamos al Altiplano. A su lado, empecé yo a sentir esa presencia tan monumental que es el Altiplano, la impresión que a uno le crea ver esas montañas, esa soledad, sentir el viento... y a pesar de mi edad empecé a entender ese afecto que él tenía por la zona, por ese paisaje maravilloso. A veces se sentaba en algún lugar y se quedaba en silencio, supongo que estaría meditando o recobrando fuerzas para continuar con su trabajo, o quizá era un contacto telúrico con el ambiente... a él lo envolvía un mundo distinto... que yo percibía como algo mágico. Estar a su lado me hacía sentir esas

cosas... Cuando estaba con él yo vivía otro mundo. Quizá por eso yo siempre insistía en estar con él, era demasiado necesario para mí estar en su presencia.

Después de que mis hermanos Teófano y Estrella se fueron para Lima, él se quedó solo viviendo en una casa de Obrajes, en la zona sur de La Paz. Era una casa muy antigua, con balcones... Yo iba a visitarlo con más asiduez, iba constantemente a verlo, y allí me convertí en su estafeta, o lo que dicen los norteamericanos, en *delivery boy*, pues era el que iba y venía llevando y trayendo sus escritos a los periódicos, revistas y emisoras con los que los tenía comprometidos, porque él ya había dejado de trabajar en forma presencial en las redacciones y estaba dedicado a revisar su obra, seguramente a corregirla, a ponerla en orden. La mayor parte del tiempo se la pasaba en Obrajes. Don Gamaliel fue una persona que tuvo mucha importancia en los gobiernos de Paz Estenssoro y de Toro; era una persona muy conocida dentro del ámbito político en Bolivia y parece —aun cuando no lo sé, no puedo asegurar— que todos los que estaban en esa cúpula de poder solían sacar muchas ganancias de la cercanía con el gobierno. Entonces, como yo era el que iba y venía llevando la información que él debía proveer a Radio Illimani y a periódicos como *La Razón*, *Última Hora* y *La Nación*, un día yo me había gastado el dinero del transporte para bajar a Obrajes y no me quedó más remedio que hacer dedo. Paró un señor en un carro muy elegante y, a modo de conversación, mientras bajábamos (yo vivía por la Universidad de San Andrés y usualmente mi última parada era en el periódico *La Nación*, que quedaba a la espalda de la Biblioteca, muy cerca), empezó a hacerme preguntas. Entonces para poder bajar a Obrajes tenía que ir a la Avenida Arce, y ahí paró este señor que iba a Calacoto, me parece, y en el camino me hizo algunas preguntas, que quien soy, que como me llamo. Y en ese entonces yo era todavía Churata, yo no sabía que era Peralta, no tenía ni idea. El señor me dice:

—¿Cómo es tu nombre?

Yo le digo: “Amaratt Churata”.

— Ah... ¿tú eres hijo de Gamaliel? ¿Qué eres de don Gamaliel?

— Sí, soy el último hijo, le dije.

-¿Y cómo estás haciendo dedo aquí? Tú debes tener una limousine que te lleve.

Yo creo que todo el mundo en Bolivia pensaba que don Gamaliel era rico, porque estaba en el grupo de poder del país. Pero él era una persona que parece que nunca tocó un centavo del erario boliviano. Era incapaz de hacer eso, su función era otra, era orientar, trabajar con los jóvenes, apoyar las causas justas, ese era su mundo. El mundo económico no iba con él. Parece que intentó muchas veces lograr tener fortuna, pero no le iban bien los negocios, siempre salía mal parado, y bueno, al salir mal parado él, todos estábamos mal parados. Esa fue mi experiencia en ese lapso.

Cuando él decide irse para Perú yo ya tenía 16 años. Viajamos por tren hasta un Puerto que se llama Guaqui, sobre el lago de la parte boliviana y ahí tomamos un vapor que iba hasta el otro lado del lago, a Puno. Subimos al vapor muy livianos de equipaje, porque esa era otra de sus ideas. En la casa había el mueblario necesario, pero nunca nada exagerado, él no quería comprar cosas, o no le interesaban. Él nos decía: “nosotros estamos de paso, lo que hay que comprar es maletas”. Entonces cuando íbamos a subir al vapor, yo iba con un maletín pequeño, él con una maleta pequeña también y dos cajas grandes de manuscritos, y ahí es cuando me dio una lección que yo siempre recuerdo, me dijo: “en tu país nadie tiene que decir que tu padre tomó un centavo. Si alguna vez escuchas que alguien está diciendo que yo tomé algo de tu país, es mentira, yo llegué a tu país como me voy, con mi maleta y mi atado de papeles”. Eso me impresionó mucho, porque después... fue muy necesario lo económico cuando llegamos al Perú. Recuerdo que mis hermanos mayores reclamaban esa falta de cuidado por la parte económica de la familia, pero él no estaba en eso, estaba en otra cosa, en otro mundo. Como él decía, necesitaba estar “liviano de equipaje”. Supongo que no necesitaba tener mucho para ser feliz, y tampoco seguramente quería usufructuar de su conocimiento, de lo que él sabía o lo que podía hacer en beneficio de otros, porque a mí me parece que en Bolivia tuvo mucho que ver con la Reforma Agraria, con el proyecto de Warisata, con el Código Laboral, con el Código Minero, etc. Yo recuerdo que estuvo

mucho tiempo trabajando en COMIBOL.¹ Alguna vez fui a verlo allá y... no sé lo que hacía porque yo era muy pequeño, pero la oficina que tenía era más o menos del tamaño de esta sala. Era enorme, muy elegante, supongo que tendría que tener una posición importante allí por el hecho ese de que se había hecho la Reforma Agraria, la nacionalización de las minas, el sistema educativo que cambió. Pues yo creo que con todo esto don Gamaliel tuvo mucho que ver.

Después llegamos a Lima y allí volvió a cambiar toda la situación de la familia y él decía que... [silencio] alguna vez le escuché mencionar a Lima como el Gólgota, porque parece que tuvo muchas dificultades allá, y al final lo crucificaron. Yo no estuve físicamente presente cuando falleció, pues ya estaba trabajando, porque había necesidades económicas que cumplir, y tampoco pude participar del entierro ni nada de eso, yo ya llegué después. Pero tengo una anécdota que creo que tiene relación con él y también con lo que está sucediendo aquí en este momento en Pittsburgh.

Estando yo allá trabajando en la selva peruana, unos días antes de que él fallezca, tuve un sueño. Yo no sé si era una premonición o simple coincidencia, pero fue algo que me impresionó mucho y después lo relacioné con lo que había pasado. Soñé que yo era pequeño y estábamos en el Altiplano, como cuando salíamos de paseo, pero él iba por delante y me llamaba, me decía “Indiecito apúrate, apúrate”, pero a medida que avanzábamos él empezaba a crecer, se hacía cada vez más grande... y como yo era pequeño, iba corriendo detrás de él, pero llegó el momento en que ya él desapareció... Yo no sé... [silencio prolongado]. Estos son recuerdos dolorosos, pero quizás era eso, que él iba a convertirse en un gigante para mí y también para ustedes, que son académicos, que pueden investigar su obra y probablemente conocerlo mejor que yo. Por ejemplo, sobre detalles de su vida, José Luis Ayala tiene muchísima más información que yo. A veces tengo que preguntarle ciertas cosas para poder re-descubrir a mi padre, pues mi relación con él, como les digo, era muy personal, de hijo y padre, no tenía nada que ver con la cuestión literaria. Era... amor, eso era todo.

¹ Corporación Minera de Bolivia, creada el 2 de octubre de 1952 por el gobierno de Victor Paz Estenssoro.

Él era un hombre muy apasionado con su trabajo, tenía una capacidad increíble de trabajo. Se pasaba todas las noches trabajando. Eso es otro de los recuerdos gratos que tengo de él. A veces me quedaba a dormir en su casa, ya cuando mis hermanos habían inmigrado al Perú. Me quedaba dormido en su cama, a los pies de él. Ya me había acostumbrado a escuchar el golpeteo de la máquina de escribir y ya no me molestaba, me quedaba dormido igual. Incluso él a veces estaba trabajando y su forma de corregir o de verificar si lo que estaba escribiendo estaba bien, era leer los originales y reproducir las voces de todos los personajes, y entre los personajes no solamente había seres humanos, sino un sin fin de otros seres, animales o seres mitológicos. Él hacía todo lo que ustedes ven en el *Pez de oro* o *Resurrección de los muertos*. Leía en forma teatral, y para mí era pues muy agradable escuchar cómo le daba vida a todos estos personajes y cómo cambiaba la voz, hacía inflexiones... me parece que alguno de ustedes mencionó eso del “glu glu glu”, pues todos esos sonidos él los actuaba, seguramente era también una manera de limar todo lo que necesitaba corregir. Para mí todas esas experiencias han sido demasiado especiales. Otra cosa que me llamó mucho la atención fue lo que pasó una noche. Algo extraño. Yo me había quedado dormido a los pies de su cama (yo podía dormir en el cuarto de al lado, pero la casa era tan grande, los cuartos eran tan grandes, que yo tenía cierto temor por estar solo en la oscuridad, entonces a veces prefería quedarme a dormir en su pieza). Su cuarto era bastante grande y a él le gustaba trabajar en la cama porque sufría de los bronquios. El cambio climático ya estaba afectando mucho a la ciudad, entonces él trabajaba en la cama. Un día yo me quedé dormido y me desperté por casualidad, y vi algo sorprendente, porque había otra cosa que me llamaba la atención en el cuarto. Él tenía una cantidad enorme de periódicos en unos estantes. Eran miles de periódicos amontonados en una esquina y más todos sus libros, pero nunca se comían los ratones los papeles ni los periódicos, era muy extraño. Pues yo desperté y vi a don Gamaliel dándole de comer a un ratoncito. Estaba el ratoncito sentado sobre la mesa donde él tenía su máquina de escribir y unos trozos de queso —siempre tenía queso en la mesa. Cuando yo me moví un poco el ratón salió disparado y él me dijo: “Son amigos míos, en la noche salen a visitarme”. Él tenía esas cosas, era una persona que tenía una relación especial con los animales, con los perros, sobre todo. Los perros como que lo elegían a él, andaban

detrás de él. Cuando llegaba a la casa, los perros llegaban detrás de él. Llegamos a tener cuatro perros en la casa. Esas son cosas que yo puedo compartir de lo que viví con él. No fue un lapso muy largo, básicamente estuve muy, muy cerca de él hasta cumplir los 18 años, después de eso ya me tocó ir a trabajar para ayudar a sostener a la familia y, lamentablemente, ya nos veíamos muy poco...

En estos momentos les estoy hablando como si fueran mis hermanos, porque me he sentido tan acogido aquí en Pittsburgh. Para terminar, les voy a hacer una relación de los materiales inéditos que conservo de don Gamaliel. Son unas 2600 páginas, además de una serie de cartas —alrededor de ochenta cartas. Conservo también los originales de algunos artículos, abundante documentación para su biografía (especialmente en relación a negocios de lavaderos de oro que parece que existieron y en los que, quien quedó mal parado, era él) y muchas otras cosas. Además, existe la posibilidad de que se conserven materiales en el Perú. Tenemos un sobrino que por circunstancias de la enfermedad de mi hermano Teófano, que conservaba una caja con contenidos parecidos a los que yo guardo, llevó esa caja a Lima. Intenté varias veces recuperar esa caja, pero hasta ahora sin éxito. Pienso intentar nuevamente, a ver si esta vez logro que esta persona la devuelva. Con esta esperanza, concluyo mis memorias y mis recuerdos... Muchas gracias por escucharme.

Pittsburgh, 4 de noviembre, 2016

GALERÍA FOTOGRÁFICA



Ceremonia inaugural: University of Pittsburgh, 3 de noviembre, 2016
José Luis Ayala y Ariel Armoni, Vice Provost for Global Affairs and
Director of the University Center for International Studies
Foto: Raquel Alfaro



Ceremonia inaugural
University of Pittsburgh, 3 de noviembre, 2016
Foto: Raquel Alfaro



Marco Thomas Bosshard, John Beverley, Meritxell Hernando Marsal
University of Pittsburgh, 3 de noviembre, 2016
Foto: Raquel Alfaro



Helena Usandizaga y Maya Aguiluz Ibargüen
University of Pittsburgh, 3 de noviembre, 2016
Foto: Raquel Alfaro



De derecha a izquierda: Jairo Hoyos, Magnolia Itzel Ortíz,
César Romero y Paul Guillén
University of Pittsburgh, 4 de noviembre, 2016
Foto: Raquel Alfaro



Maya Aguiluz Ibargüen y Jairo Hoyos
University of Pittsburgh, 4 de noviembre, 2016
Foto: Raquel Alfaro



Riccardo Badini, Amaratt Peralta, Elizabeth Monasterios
University of Pittsburgh, 4 de noviembre, 2016
Foto: Raquel Alfaro



Ceremonia de Donación de la Biblioteca Puneña
a la Universidad de Pittsburgh
José Luis Velásquez Garambel y Martha Mantilla
3 de noviembre, 2016
Foto: Marsha Lee, *University Times*



Exposición de la Biblioteca Puneña en la Biblioteca Hillman
University of Pittsburgh, 4 de noviembre, 2016
Foto: Marsha Lee, *University Times*



De pie, de izquierda a derecha: José Luis Velásquez Garambel,
Marco Thomas Bosshard, John Beverley, Merixtell Hernando Marsal,
Helena Usandizaga, Maya Aguiluz Ibargüen, Amaratt Peralta,
Elizabeth Monasterios, Martha Mantilla.
Sentados: Jorge Coronado, Riccardo Badini, José Luis Ayala
y Ulises Juan Zevallos Aguilar
Foto: Justin Pastrick

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020

Elizabeth Monasterios Pérez es profesora de Literatura Latinoamericana y Estudios Andinos en el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas, Universidad de Pittsburgh, y docente invitada del Posgrado en Literatura Boliviana y Latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia). Su investigación y docencia se enfoca en epistemologías indígenas, descolonización cultural y teorías culturales post-antropocéntricas. Su libro más reciente, *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (2015), ha recibido el Premio Roggiano de la Crítica Literaria Latinoamericana 2016, otorgado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

América Crítica es una revista científica transdisciplinaria publicada por la Universidad de Cagliari y por el CISAP, y está dirigida a estudiosas y estudiosos americanistas especializados tanto en el Norte como en el Centro y el Suramérica.

La revista tiene como objetivo general el de publicar contribuciones que aborden, a partir de los estudios de crítica literaria, las distintas realidades socio-culturales del continente americano y que propongan una reflexión acerca de las dinámicas de autodeterminación, reapropiación y transformación de los espacios y las identidades en América, explorando modalidades comunicativas que cuestionen la ontología moderna eurocentrada, con el propósito de favorecer un nuevo diálogo no jerárquico entre las Américas y Europa.

euro 15,00

ISBN 978-88-3312-028-7 (versione cartacea)
978-88-3312-029-4 (versione online)