
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 negros”, 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 nengros”, 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 nengros

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 “presciencia 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), “chochomika” (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 tokonña* 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, un 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 soga 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 “Yanatatanatatanatata...” (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-Okllo” (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 será 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 Khorí Puma y el Khorí Puma ha devorado al Khorí 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 Khorí Puma con el Khorí Challwa que este ha devorado, y con el trino que el Khorí 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 í - 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 abraza 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.