
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 lograra 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 *Maí*, citado pelo morto, referente a ele (xamã), por exemplo... *Quem* fala, assim são os três: *Maí*, 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 *Maí* [los dioses], citado por el muerto, referente a él (chamán), por ejemplo ... *Quien* habla, así, son los tres: los *Maí*, 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, onomatopeyas, 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 irrecuperable 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 Zabalgoitia 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 Cátedra 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, afirmaría 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 insubmisso. (*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 enunciator 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.