

Cosmovisión y conocimiento andinos en el *Pez de Oro* de Gamaliel Churata¹

Helena Usandizaga

La obra de Gamaliel Churata (Arequipa, 1897-Lima, 1969) despierta en los últimos tiempos un interés creciente: Cornejo Polar afirmó, en 1989, que *El Pez de Oro* (1957), su obra más importante, es "uno de los grandes retos no asumidos de la crítica peruana" (Cornejo Polar 1989: 140 nota). En torno a este reto hay actualmente un consenso, el de la necesidad de estudiar más a fondo esta obra -que no es una novela, ni un ensayo, ni un libro de poemas, y es todo esto a la vez- para incorporarla a la tradición. Hay también una disensión: en los últimos años, parece que la discusión se está polarizando en torno a la idea de si se trata de una obra conectada con la cultura andina (Bosshard 2002, Huamán 1994, Pantigoso 1999, Zevallos 2002), o si su peculiar estructura y punto de vista los explican más bien las referencias vanguardistas, en especial el surrealismo (Badini 1997, Keeth 2004).

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto BFF2003-04417, sobre la presencia de la mitología prehispánica en la literatura iberoamericana, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Antes de entrar en esta discusión, conviene situar la obra:

El Pez de Oro es un texto bastante más tardío que la época de *Orkopata* y el *Boletín Titikaka*², movimiento y revista que Arturo Peralta (Gamaliel Churata) funda y dirige en los años veinte. Al parecer, fue reescrito antes de su publicación en 1957, puesto que una edición anterior del texto comenzado hacia 1927, ya en la imprenta en 1930, habría sido destruida por un ataque fascista (Churata 1957: 7). Es difícil catalogar la obra: el discurso e formula sobre todo como apelación, narración, y a veces diatriba, de un enunciador que cambia su identidad (en varios pasajes es el propio Khori-Puma, uno de los seres míticos que pueblan la obra) y que se dirige a menudo a un enunciatario, también cambiante ("amigo mío", "querida niña", "Capitán"...; también se dirige a otro ser mítico, el Khori-Challwa o Pez de Oro). Este destinatario a menudo interviene en el discurso, que se convierte así en diálogo; en ocasiones uno de los dos interlocutores se convierte en un narrador que se dirige a un hipotético lector; todo ello reposa sobre citas e intertextos como los de Guamán Poma, el Diario de Colón, la Biblia, los clásicos españoles, etc. Como se ve, *El Pez de Oro* es una obra transgenérica: no es una novela, aunque tiene un hilo narrativo, y no es un ensayo en el sentido clásico, aunque su estructura dialógica entre diferentes sujetos formula preguntas escenifica el encuentro entre diferentes respuestas para llegar a un conocimiento que se construye en el texto. Tampoco es un libro de poemas, pero está lleno de poemas a veces muy cercanos a las formas tradicionales andinas.

El texto se define justamente por esta mezcla de géneros y por la forma frecuentemente dialógica, polifónica y estructurada en forma de discusiones paradójicas a veces llevada por un mismo sujeto desdoblado. De todos modos, *El Pez de Oro* tiene un hilo narrativo: según Kaliman (Kaliman 1996), el hilo conductor es la utopía de restauración dinástica: el Pez de Oro es sucesor del Puma de Oro a quien el primer inca encargó restaurar la dinastía antes de desaparecer en el lago Titicaca; esta vuelta del Khori-Challwa, paralela a la vuelta de Inkarrí en los mitos andinos postcoloniales, representa un *pachakuti*, una inversión cata trófica del mundo (según explica Flores Galindo 1986), pero también una restauración y una regeneración. A esta lectura hay que añadir otras dimensiones: el proceso no es sólo una reivindicación social, sino una búsqueda estética y de conocimiento, porque el mito del Pez de Oro se presenta desde varios puntos de vista. En cuanto a la identidad y a la estética, Churata propone que América sea América a partir de esa integración en lo previo y lo profundo que representa la generación del Khori-Challwa -lo cual no implica ni fatalismo ni retroceso, sino

² Al código artístico manejado por el grupo Orkopata se le ha denominado "indigenismo de vanguardia", término acuñado por Mariátegui (Vich 2000: 52); si bien se liga al esfuerzo por hacer de la tradición indígena, de su sabiduría y potencialidades subversivas, un elemento de modernidad, no se trata de idealizar estos proyectos como si en ellos se cumpliera la plena emergencia de la cultura. oprimidas, porque en realidad lo que emerge con ellos son esas clases medias provincianas que posicionan frente a Lima y hasta cierto punto instrumentalizan "la reivindicación de lo indígena a partir de sus propios intereses" (Vich, *op. cit.* 58). Sin embargo, esto no puede tomarse como una invalidación *a priori* del componente indígena en cualquier producto de este ámbito.

apertura- y que la estética se genere en este "punto lácteo" que es "plenitud en la profundidad" en la que el hombre está "en fruto y germinación" (Churata 1957: 41). Por lo que respecta al conocimiento, la obra se estructura como un texto-camino: se trata de una búsqueda a partir de elementos culturales que se asumen un poco irónicamente, no tanto porque se establezca con ellos una distancia controlada desde una instancia superior de conocimiento, sino porque se tratan más como dispositivos de búsqueda que como saber adquirido.

En el presente trabajo, sin negar la fuerte conexión de Churata con el vanguardismo y con toda la tradición occidental, trato de explicitar una serie de conexiones andinas en *El Pez de Oro*. Pensar que Churata escribe desde un lugar cercano a la cultura andina, implica negar cierta postura que defiende que sólo "el indio" podría hablar de su mundo, y a menudo parece deducirse de los argumentos que se dan para ello que esa palabra, necesariamente, señalaría la miseria y reivindicaría un cambio social³. Pero creer que el indígena sólo puede hablar de su opresión, o que el único efecto textual que le atañe es el social, supone menospreciar o considerar como inexistente o como "mágico" (palabra que así usada hace referencia no a un tipo de conocimiento, sino a una especie de fantasía irracional) su universo cultural, desde un punto de vista ciertamente etnocéntrico⁴.

Lo que se propone aquí es que la cultura del mundo indígena es como la del no-indígena: independientemente de su valor social o liberador, forma parte de un conjunto que la define, conjunto que comprende textos reivindicativos y otros que no lo son. Y que, como cualquier cultura, aunque truncada por ciertas condiciones históricas, posee un acervo de formas y temas; que ha desarrollado además un conocimiento que conforma un sistema, una visión del mundo, tal vez no explícita de forma completa, pero en la que es posible explorar y que es, realmente, un conocimiento y una sabiduría. Además, esta cultura puede ser asimilada parcialmente por sujetos no únicamente indígenas, y utilizada por ellos en un canal escrito. Desde luego que esta posibilidad ha generado falseamientos, apropiaciones, tergiversaciones y malentendidos tan enormes, muchas veces caracterizados como indigenismo, que se

³ No entraré a discutir la opinión que, asimilando esta obra a lo más estereotipado del Boletín Titikaka (cuyas limitaciones reconocemos), la define implícitamente como indigenismo legitimador de las clases medias provincianas, paterna lista y ajeno a la tradición andina o propicia esta identificación (Lauer 1997, Vich 2000), porque otros estudios anteriormente mencionados han demostrado ampliamente el peso de la tradición andina, oral y escrita, en esta obra de Churata.

⁴ Vich (Vich 2000: 156) acepta que la reivindicación de lo autóctono en el código del vanguardismo indigenista comporta traer esa otra tradición, y reconoce (Vich 2000: 24) en Churata, citando a González Vigil (González Vigil 1983) "la asunción "desde dentro" del legado mágico y mítico de los Andes". Pero, ¿por qué parece afirmarse paralelamente que el indígena es ajeno a esto, al insinuarse que otro sería el contenido de la literatura que éste hiciera? El problema que esta idea comporta es que, al asociar la carga mítica con una prefiguración de lo real maravilloso o realismo mágico, se desconecta este legado de su universo sociocultural y de los sujetos que lo representan, cosa que no es el proyecto de Churata, ya que para él no se trata de literaturizar el prodigio o la desmesura, sino de percibir el mundo con algunos elementos de un filtro sociocultural. No es lo mismo, aunque muy a menudo se confunde, porque la idea, que me parece discutible, de que lo real maravilloso o realismo mágico se basa en una cosmovisión viene ya de Alejo Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*, y la recoge González Vigil (González Vigil 1995) en su cuidadosa introducción a *Los ríos profundos*, pero creo que habría que partir de la base de que se trata de dos cosas bien distintas. Pues la confusión es reversible: al asimilar el pensamiento andino con el realismo mágico, se lo despoja etnocéntricamente de su valor de cosmovisión cultural, y se lo convierte en exotismo.

comprende la cautela al tratar estos productos; la cautela la hacemos nuestra, pero no el confinamiento de la cultura andina a textos sólo orales y sólo de valor antropológico. Postular esto no significa creer en el mestizaje armónico, en el sincretismo o la fusión de dos culturas con estatutos tan diferentes, ni significa tampoco dar por terminada la emergencia de una cultura ciertamente confinada. Significa más bien que en algunos textos ambas instancias se relacionan y luchan creando efectos contradictorios pero cultural mente significativos y enriquecedores⁵.

Estamos, pues, frente a textos híbridos: la metodología que proponemos seguir para estudiar este tipo de textos sería no tanto la de buscar un soñado justo medio entre ambas posturas, la del rechazo de que pueda haber contacto con las culturas marginales y la de la afirmación del mestizaje que funde armónicamente las culturas, sino la de partir de la posibilidad, y hasta de la inevitabilidad, de una comunicación entre los diferentes ámbitos culturales, con todos los conflictos y desencuentros que conlleva esta comunicación. Un ejemplo de este trabajo sobre el material cultural, paciente e interdisciplinar, es el importante libro de Rowe y Schelling: en él se postula explícitamente, como dice Pratt, que en América Latina se estableció una peculiar relación entre lo popular y la modernidad: "decir que en América Latina lo moderno emerge a través de lo popular equivale a decir que entra a través de todo lo que se define como no-moderno: la religión, la magia, lo tradicional, lo oral, lo tribal, lo no-occidental, lo no ilustrado" (Pratt 2000: 838); así, la cultura popular no puede explicarse sólo como algo "tradicional o premoderno", ni siquiera por otros términos más actuales. Del mismo modo, toda la obra de Rowe (ver Rowe 1996 y 2000) examina una serie de textos literarios teniendo en cuenta sus relaciones con diferentes ámbitos culturales.

Es conveniente, entonces, examinar qué hay en el texto de esas culturas, aunque los instrumentos para hacerlo no sean inmejorables, y a la espera de seguir más cuidadosamente la propuesta interdisciplinar de Lienhard⁶. En esta búsqueda, no nos referiremos sólo a la cultura fijada en documentos antiguos, sino también a sus manifestaciones actuales recogidas desde la antropología. Proponemos por tanto un estudio interdiscursivo del texto de Churata; es decir, el intento de relacionar su escritura con otros textos no necesariamente escritos, pero considerados como lenguaje. Siguiendo los postulados de cierta semiótica, la palabra lenguaje se entiende aquí en su sentido más amplio y "abarca el conjunto de los sistemas significantes -lingüísticos o no- disponibles en el interior de una cultura determinada" (Landowski 1983: 13). No interesa por lo tanto la supuesta representación de la interioridad o exterioridad del indio, sino la constatación más objetivable de si Churata maneja discursos andinos. El problema radica, sin duda, justamente en la escasez de datos directo escritos, aunque estos no sean totalmente inexistentes, y en la necesidad de acudir a la mencionada interdisciplinariedad. Nos guiamos por las conclusiones a las que se ha llegado a partir de textos como los de Huamán Poma, Santacruz Pachacuti. *Dioses" hombres de Huarochirí*, y por ciertos trabajos

⁵ La perspectiva teórica y metodológica que trabaja a partir de postulados como literaturas heterogéneas o alternativas se manifiesta sobre todo en los acuñadores de estos conceptos. Lienhard (ver Lienhard 1992) y Cornejo Polar (ver Cornejo Polar 1997).

⁶ "Urge, por lo tanto, emprender un conjunto de investigaciones interdisciplinarias, orientadas a explorar *directamente* los universos discursivos tan sólo aludidos -pero nunca representados- por lo textos mencionados o comentados en este trabajo" (Lienhard 2000: 797).

antropológicos sobre diversas prácticas culturales andinas; también por cierto conocimiento de rituales andinos e historias orales. Pero el proyecto de Churata no es una recuperación antropológica y exacta de narraciones andinas, ni inspira la pretensión de "representar" el mundo indígena, sino que es una reflexión ligada a la filosofía y al arte, tanto andino como occidental.

Pues algunos de los estudios más interesantes sobre Churata son los que tienen en cuenta su intertextualidad andina; me referiré a los de Huamán y Bosshard. El análisis de Huamán, en efecto, se ocupa del texto de Churata y lo relaciona con la cultura andina, usando la interdisciplinariedad que reclama Lienhard. Señala Huamán (Huamán 1994: 31) la distancia de Churata de la escritura automática y consigue por otro lado demostrar que la cosmovisión indígena no es una referencia sino algo en que se ancla el texto a través de esquemas, modelos y valores andinos. Detecta Huamán, sobre todo, el funcionamiento de la relación entre los contrarios complementarios que también se da en Arguedas, a través de conceptos como *pachakuti*, *tinkuy*, *yanantin*, *taypi*, *kuti*, como algo estructural que define el género de la obra (Huamán 1994: 64), así como el tono cultural que define al texto en su totalidad, y que relaciona con el *pukllay* o carnaval andino en todo su dialogismo y conflictividad. Asimismo, subraya la intertextualidad profusa de mitos y leyendas andinas (Huamán 1994: 63) e insinúa que la clave de lectura global de *El Pez de Oro* es mítica (Huamán 1994: 118), si bien señala que ese componente mítico no hace al texto algo solemne sino que está subvertido por la parodia y el juego (Huamán 1994: 120). Bosshard ha estudiado el componente mítico aplicando el modelo greimasiano; en particular, analiza la versión del relato en el capítulo que comentaremos, "El Pez de Oro", y comienza relacionando el nacimiento del Pez de Oro como resultado de la unión amorosa entre un puma y una sirena con una serie de iconografías precolombinas que representan la unión entre mamíferos de presa y anfibios, como señales de "el ocaso del mundo viejo y el comienzo de una nueva era" (Bosshard 2002: 9). En otro lugar, señala el carácter híbrido de este nuevo ser como símbolo del mestizaje conflictivo que Churata propone. El análisis resulta especialmente útil por su estudio de la inversión que tiene lugar en el mito, que Bosshard también relaciona con el concepto ya mencionado de *pachakuti* (Bosshard 2002: 11). El análisis permite entender las relaciones --en términos de conjunciones y disyunciones-- entre los diferentes personajes del mito, incluyendo a los ancestros, al Khorí-Puma, al Khorí-Challwa, y también a la Sirena del lago y su ubicación móvil en uno de los tres espacios del esquema cosmológico.

"El Pez de Oro" y la dinámica del mito

Interesa no sólo reflexionar sobre el significado del mito, sino también sobre la dinámica compleja en que se inscribe. Como ilustración de esta dinámica que imprime Churata al material mítico, y que define su particular búsqueda estética y epistemológica, puede servir un ejemplo que corresponde a una de las partes con predominancia de lo ensayístico. Se trata de la sección "Paralipómeno Orko-pata" del capítulo "El Pez de Oro" (es de notar que el último capítulo del libro se titula también "EL PEZ DE ORO", pero se distingue por estar en mayúsculas); éste incluye dos secciones: "Paralipómeno Orko-Pata" y "Khorí Khellkhata Khorí Challwa". El capítulo se compone de una serie de "Trenos" con fragmentos numera dos

en cifras romanas consecutivas a lo largo del mismo. Por otro lado, esta parte, como todo el libro, está salpicada de pequeños poemas (entre los que predominan los Hayllis y los Harawis) que combinan el castellano, el quechua y el aymara. El capítulo comienza digiriéndose al hombre, para pasar después a hablar al padre Sol, Lupi-tata, y a un tú que parece un desdoblamiento. La sección "Paralipómeno Orko-pata" está escrita en forma de respuesta a una carta antigua, y tal vez olvidada, de un amigo, en la que tras una serie de reflexiones en sintonía cordial con éste, pasa a refutar la afirmación del amigo: "La vida es una sucesión de unidades"... "y Alguien, que lo juzga bueno, suprime algunas de ellas" (Churata 1957: 101). La sección mencionada, en realidad, hace referencia a una idea clásica en la tradición occidental: se plantea la percepción de la vida como algo fragmentario y disperso, regido por un ser superior que controlaría una unidad global que al ser humano no le es dado conocer, como un orden oculto tras el caos. El sentido común ha acuñado sus propias frases para referirse a esta idea: "son los designios de Dios, que escribe derecho con renglones torcidos". Churata se dedica entonces a refutarla con argumentos de la tradición occidental, pero sobre todo con argumentos de la tradición andina; mi hipótesis es que las bisagras cognoscitivas andinas que usa Churata están estrechamente relacionadas con un conocimiento ritual que podríamos llamar chamánico: no se trata tanto de conceptos como de operaciones paradójicas que transforman el saber más convencional y adquirido. Por eso, una de las claves de la lectura de Churata podría ser el procedimiento presente en los rituales andinos: en este trabajo trato de leer *El Pez de Oro* con la clave de estos rituales o su descripción antropológica.⁷

Churata también hace referencia a los maestros occidentales del pensamiento paradójico o de relación entre contrarios como Einstein o Marx; se refiere en este sentido a Kierkegaard y Unamuno (Churata 1957: 106). Pero el valor del procedimiento mencionado se inserta en la cosmovisión andina: esa polaridad la hace explícita Churata cuando habla del sistema de la relación dinámica de los contrarios complementarios, el cual se inscribe en un marco espacial y temporal preciso.

Pienso básicamente en el esquema espacial cosmológico andino (dual, tripartito o cuatripartito) basado en la oposición y complementariedad, y estructurado generalmente en las posiciones de arriba y abajo e izquierda y derecha; y por otro lado en el esquema temporal de la configuración cíclica del tiempo propia de esta sociedad. En cuanto a las posiciones espaciales, tienen que ver con la concepción dualista andina, según la cual el cosmos se dividía en dos: el mundo de arriba y el mundo de abajo, el cielo y la tierra, la montaña y la laguna, lo celeste y lo subterráneo, el Sol y Pachacámac; el *hallan saya* y el *hurinsaya*, donde se integran los hombres de *hananpacha* y de *hurinpacha*. Según Flores Galindo (Flores Galindo 1986: 41), esta división en mitades se reproducía en los centros poblados y estructuraba el Imperio. Él mismo señala el carácter dinámico de la oposición: "esta dualidad se caracterizaba porque sus partes eran opuestas y necesarias entre sí. Mantener ambas, conservar el equilibrio, era la

⁷ Considero así a las prácticas rituales como una instancia discursiva que se relaciona con formas discursivas del texto, y el paralelismo entre la situación ritual y la textual puede establecerse a partir de la estructura de la convocación múltiple que se produce en ambas situaciones. Queda pendiente desarrollar la sugerencia de William Rowe (comunicación personal), según la cual sería conveniente pensar el chamanismo andino, en cuanto instancia discursiva, de dos maneras: como escenario de enunciaciones, y como práctica discursiva (que reúne varios géneros del discurso verbal).

garantía indispensable para que todo pudiera funcionar. El cielo requería de la tierra, como los hombres de las divinidades". La religión y la cosmovisión andinas estaban estructuradas en torno a este esquema dualista frecuente en las sociedades agrarias pre cristianas y que corresponde a menudo, tal como observa Duviols (Duviols 1986:LIV), a la oposición entre dos grupos de un sector de una micro sociedad, conforme a una representación cosmológica del ciclo agrícola.

Churata menciona este sistema en un momento de su particular razonamiento sobre el alma y la eternidad, cuando trata de establecer la solidaridad entre la vida y la muerte, entre la materia y el espíritu, entre el alma y la sangre, entre el movimiento y la materia, entre el instinto y la conciencia. El movimiento, eterno mientras la materia "siga siendo materia", y la conciencia instintiva, son los resultados paradójicos de esta complementariedad de los contrarios, que se fundamenta en el modelo cosmológico andino (Churata 1957: 91):

"El runa-hake sintió la universalidad de la tierra; y llamó tierra de arriba al piélagos estelar; a la suya, tierra de abajo. Él es sólo tierra animada. Mídase en la profundidad de la síntesis; el hombre tierra animada, y animada en la madre tierra, esto es, en sí mismo. o necesito establecer que la cosmología incaica fue pervertida por el cristianismo y que debemos a los buenos religiosos de esas eras el que nuestros abuelos resultaren tan metafísicos e israelitas como cualquier filósofo de la teología cristiana".

Ya se ha dicho que Churata no ignora las filosofías occidentales de la relación entre contrarios, incluido el materialismo dialéctico (Churata 1957: 90), ni a algunos maestros del pensamiento paradójico occidental, como Unamuno ("¡el teólogo poniendo en orden el cerebro de Dios!", Churata 1957: 109), o Einstein, con su idea del infinito-finito (Churata 1957: 109); pero su trayecto es declaradamente andino, y se manifiesta en operaciones razonadoras de diversos tipos, como el razonamiento de tipo *tinkuy* o encuentro de contrarios que puede verse en esta propuesta de interacción:

"Alabad chirimías y adufes si gimen charangos y plusiris; alabad la luz que fermenta en la sarna y en el beso del leproso; que danza el día coronado de myrtos y khantutas y el hombre de los pámpanos ha concertado con la Kuka y la Paloma. Alabad, sol y luna, cielo y lago, pampa y monte, cielo de tempestad y viento de fruto. ¡Alabad: la hora rebalsa!" (Churata 1957: 71).

O en esta sentencia:

"Es ley que del vientre de la noche brote el día. Es ley que en el seno de la muerte la carne ame. Es ley que el dolor suture los harapos. Es ley que los huesos ardan. Es ley que la tierra encarne" (Churata 1957: 76).

Pero la polaridad puede manifestarse también en el razonamiento tipo *Awqa* que deviene *pachakuti*:

"No pueden respirar dos gigantes en una espiga!" (Churata 1957: 78).

Se habla del conflicto entre lo indígena y lo español, que se articula en

incompatibilidad de contrarios (*Awqa*), y luego en inversión (*pachakuti*), pues España muere en una batalla simbólica.

Los conceptos andinos

El hilo conductor, la materia del capítulo, es la idea de la inmortalidad del hombre ligada a una visión animista que identifica materia y espíritu, y que rechaza categóricamente la trascendencia como negación de lo corpóreo que aparece a menudo en la mística cristiana; de igual modo, se rechaza la idea oriental del *vacío* como generador de totalidad: para Churata, la totalidad, la unidad, no está más allá, sino en la *vida* conectada con la muerte como alimento, ya *través* de la cadena *vital*, de la germinación y la paternidad, que se produce gracias al dolor y a la muerte; todo lo cual hace de la *vida*, no una serie de ciclos, sino una permanencia. Esta teología material postula un "alma-materia" (Churata 1957: 91) ligada a esta persistencia germinativa de la *vida*: "Lo tremendo del misterio metafísico es que posee células" (Churata 1957: 104). El hombre debe apegar el corazón a la naturaleza, no separarse de ella; y salvar el alma es "ennoblecer la carne, ennoblecer la especie, si en ellas habita. y es su trémolo y vibración" (Churata 1957: 89). De acuerdo con esto, el hombre es, no mutación, sino permanencia proteica en la naturaleza, mantenida por el principio fecundador:

"Y tanto poeta como poesía cumplieron la misión de leer las arcanas khellkas, donde es dable enterarse que el hombre no es mutación en la Naturaleza, que si *estuvo* en Challwa y fue Chio, también fue monte, cascada, kurmi, estrella. Y cuando nó rugido, arrullo. Quemóse en la médula del Waksallu; hendió la nube con el Kuntur. Danzó en el chihí y abrazóse al monte con el *viento*. Es agua y luz, noche y día; ora árbol, ora oro.
Y siempre El, El, eterno, inmutable" (Churata 1957: 138).

Por eso, en su unidad con el *universo*, el hombre aprende del animal la "teleología de la naturaleza" (Churata 1957: 89): de los animales reales como los penas (habla del "*evangelio* de Thumos", Churata 1957: 69, o, en otra parte, de Capitán, "maestro de maestros", Churata 1957: 382), o de los animales míticos, como el Khorí-Puma o el Khorí-Challwa. En este contexto, la generación equivale prácticamente a la inmortalidad: los muertos *viven* en los que continúan en la *vida* amándolos y alimentándose de ellos; la cadena *vital* que hace *vivos* a los muertos funciona por el amor:

"el muerto *vive* en el arrullo de quien le ama, desde cuyos ojos seguirá admirando la luz, con cuyas *voluntades vivirá* la embriaguez de la sangre, en cuyos labios besaré, y sintiendo a diario en la profundidad del vértigo la garra de oro de su inmortalidad, desde esos ojos podrá llorar... Y esto en un espacio sin tiempo, en estancia sin principio ni fin" (Churata 1957: 114).

La cadena de la descendencia y la ascendencia hace al hombre permanente, y tal *vez* por eso la materialidad del alma tiene una de sus justificaciones en la unidad hombre/ mujer,

que no admite interferencias en el amor como "destino genital" (Churata 1957: 86). Desde la concepción andina, Churata propone que el alma es material, ya se dijo, pero es incluso sexual: "la que perteneció a mujer, sigue siendo mujer. El Layka atisba su presencia por manifestaciones rigurosamente femeninas" (Churata 1957: 109-110). Lo femenino, pues, está en la materia, ya que la vida "proviene de un fenómeno genésico" (Churata 1957: 110). También la fecundación está ligada al dolor como energía vital, no como fin o bloqueo del impulso vital, sino como energía, como sacudida. Y el dolor no es el dolor físico de la madre, sino que "en quien duele el hijo parido es en el fecundador" (Churata 1957: 84); "engendrarás en dolor" (Churata 1957: 84), dice más adelante, con un aparente deseo de hacer prevalecer al varón frente a la mujer, adjudicándole valores femeninos⁸.

El instinto, en este contexto, es la voluntad de vivir schopenhaueriana, pero no es el mecanismo ciego y atroz que anula al individuo, sino que se trata de una suerte de inteligencia, de fe, que equivale a la energía cósmica, y lo que el conocimiento permite es operar sobre esa energía para transmitir o recrear la vida; ya sea el poder del Layka, el brujo andino, o del Cristo, son fruto de la energía humana; no existe "Alguien" que posee la unidad y que hace vivir al hombre en un mundo sin unidad, construido con fragmentos ni siquiera completos. Para sustentar su razonamiento, Churata apela tanto al Hutori (divinidad ofídica del Titicaca), como a Demócrito. Bacon o Hobbes, que conciben el mundo como mecanismo (Churata 1957: 103) o a Nicolás de Cusa, quien piensa que la muerte no existe (Churata 1957: 111), hasta llegar a Giordano Bruno, quien también pensaba que cuerpo y alma son materia (Churata 1957: III).⁹

Como se ve, se convocan pensadores occidentales, pero también estas ideas las va formulando Churata a partir de la interacción con conceptos, modos de conocimiento y sujetos andinos ligados a una situación ritual que podríamos llamar chamánica. Por ejemplo, la idea de materia-espíritu, de materia animada, la concibe a partir de la idea andina de animación: las ideas andinas de *Pachakamak* o *Hallpakanzaska* ayudan a entender que la semilla es el principio animador, el alma del hombre. Siguiendo la idea común a tantas religiones del soplo animador de los dioses, a su imagen y semejanza, en la arcilla modelada. Churata precisa, sin embargo, con la religión andina: "El filósofo atlanta fue más profundo y más serio y llamó a ese fluido: Pachakamak: lo que anima y se anima. Ninguna corporeidad antrópica"; el hombre es entonces "*Hallpakamaska*: tierra animada" (Churata 1957: 111). Esta relación del hombre con la tierra animada nos acerca a la idea mítica de la Pacha-Mama, que no está sólo en la tierra, sino que puede trasladar al hombre a otra estrella, tras un estallido cósmico: "La hora del infinito-finito llamará a todos los corazones" (Churata 1957: 114). La vida seguirá porque la Pacha-Mama estará en la inmensidad: entonces, en las "corrientes cósmicas", "fulgirá el Pez

⁸ Esta concepción física del universo. difícil de articular desde el discurso occidental. se sustenta en moldes perceptivos andinos.

⁹ Notemos al paso cómo entre todos estos pensadores hay un rasgo común de heterodoxia que, como veremos, es el discurso que se conecta para Churata con la visión andina. Del mismo modo que para lo hispánico. Churata acude a la tradición menos canónica, y no al discurso de la ilustración. de la evolución o del progreso.

de Oro, rugirá el Khori-Puma, seguiremos siendo tierra: Hallpa-kamaska, con los mismos sentimientos de euforia vital y la misma conciencia de estancia, aunque sin gendarmes ni terapeutas de la muerte" (Churata 1957: 114-115).

Los conceptos andinos le permiten también pensar a la vez en permanencia de la vida y en individuación, que explican la pertenencia del hombre individual al universo animado. Churata juega con dos conceptos aymara: la *ahayu*, que define como "alma", y el *naya*, que significa "yo" (Churata 1957: 547), y que identifica con el "alma cósmica" (Churata 1957: 91); la *ahayu* sería entonces "una especie de presciencia en la tierra"; "la semilla" del hombre y de la naturaleza (Churata 1957: 110), mientras que *laya* tiene que ver con la conciencia y "Es el "ánimo" que según las intuiciones del arcaico puede abandonar temporalmente (kiuchaska) la cobertura del ser" (Churata 1957: 91).

Estos conceptos están presentes en los rituales quechuas y aymaras; Fernández Juárez, que los ha estudiado estos últimos, dice que *Ajayu* es una "parcela fundamental del alma humana que se extravía en caso de "susto" y cuya recuperación es imprescindible para el restablecimiento completo del individuo afectado" (Fernández Juárez 1997: 225). Fernández considera este concepto en el contexto de los despachos o mesas rituales; concretamente la *ch'iyara misa* o mesa negra requerida por la enfermedad considerada como un "ataque" al paciente; en el caso de que haya que defenderse de los "'malignos", *ñanqhas*, *saxras*, *anchanchus* y *sirinus*" (Fernández Juárez 1997: 191), que requieren una mesa con productos que, según Fernández, semejan "desperdicios y basura", y en las que predomine el color negro (Fernández Juárez 1997: 191). Con esta comida se engaña a los voraces *saxras*, de tal modo que descuidan la vigilancia del *ajayu*, el cual retorna a su dueño "merced a las solicitudes y llamadas del maestro" (Fernández Juárez 1997: 191). "Resulta importantísimo", dice Fernández, "que el "maestro" diagnostique con acierto y celeridad la causa del mal. El *ajayu* prisionero está siendo devorado por los *saxras* y la vida del enfermo está en peligro" (Fernández Juárez 1997: 191).

También Churata (Churata 1957: 224), en otro capítulo, alude a una de estas ceremonias en que el Layka salva a un moribundo mediante el "ahayu watan" (amarre del alma) por parte del Chullpa-tullu y el pago a la Pachamama; también alude a la "deidad maléfica de la cascada" que le ha hecho presa en la infancia. Churata sitúa la posibilidad de perder el "ánimo" más bien en el concepto de *laya*, pues, a pesar de ser el alma cósmica, lo relaciona más con la conciencia interpersonal, mientras que el *ahayu* está para él más vinculado a la semilla, a la animación de la tierra. Para Churata, el hombre andino, el *runa-hake*, no busca la animación en la idea, adivinando a Platón y Hegel como otros contemporáneos, sino profundizando en sus sentimientos vitales, a partir de "una conciencia que polariza el organismo" (Churata 1957: 91), Y que corresponde justamente al *naya*. *Naya*, entonces, es un concepto más cercano al de *ego* -pero *ego* que es para Churata "unidad en cadena" (Churata 1957: 121)- que el de *ahayu*, pues, según Churata, la idea de permanencia opuesta tanto a la finitud como a los ciclos repetitivos a la manera del eterno retorno -y más concretamente la permanencia del yo- tiene que ver con el concepto de *naya*: "Sólo se vive vivos. Y se vive en *naya* intransferible, inoptativo y eterno" (Churata 1957: 115). La permanencia del *naya* tiene que ver con la generación: dice Churata que "Él +Naya = Ego" (Churata 1957: 128), pues en Él, el hijo, queda el yo del padre considerado como ego

permanente: "Tú eres naya" (Churata 1957: 64), repite en varias ocasiones, porque el yo no se aísla del otro y así formula esta conciencia cósmica. No propone Churata una mera dilución en la tierra, ni la reencarnación (Churata 1957: 109); la permanencia individuada se asegura por la transmisión de las estructuras vitales, que permite "la permanencia vital, dentro de un "ego" intransferible e inoptativo. Aquí nadie ha muerto" (Churata 1957: 115)¹⁰. La idea de animación corresponde pues con el animismo andino; no en vano Churata refuta en otro lugar la idea de dios andino como creador. Siguiendo la precisión que viene ya de Garcilaso ("quiere decir el que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo", II, II), Y en el mismo sentido de "la fuerza que anima" que aparece en el Manuscrito de Huarochirí (Taylor 2000: 5), Churata traduce Pacha-Khamak como "fluido que anima" (Churata 1957: 547). Taylor (Taylor 2000: 5) explica que es probable que la dificultad experimentada por los evangelizadores cristianos para captar el sentido de *cama* se debiera a la diferencia en la noción de las relaciones entre el hombre y la divinidad, que distinguía el pensamiento andino del pensamiento cristiano. El dios invocado por el indio representaba sobre todo una fuerza eficaz, la cual, como afirmó Garcilaso, animaba y sostenía no sólo al hombre sino al conjunto de los animales y de las cosas con el fin de que se realizasen y que fuesen lo que su naturaleza los había destinado a ser, es decir: que el hombre cumpliera su función de ser hombre, la llama la de ser llama y la chacra la de ser chacra. Nada de lo que existía era verdaderamente inanimado a partir del momento en que cumplía las funciones que correspondían a su propia naturaleza. Esta idea está estrechamente trabada con la de la cadena vital en la que se inserta el ser humano. Si el ser humano es permanencia, lo es gracias a la trabazón con sus antecesores y descendientes. Esta vivencia en los muertos y la continuidad en los hijos presupone no sólo la inmortalidad, sino también el encuentro con la raíz y la expresión por el canto, lo que Churata llama "el trino". También El Khori-Challwa es el generador del trino, símbolo de la expresión y en este caso de una escritura americana, que se produce por la búsqueda y la ansiedad de la expresión: "para tal sed, tal trino" (Churata 1957: 81), un trino que a veces es grito primordial (Churata 1957: 77); un trino, un canto, que nace de lo muerto, de lo pisado, de lo asesinado: "Allí naciste, trino; de ese montón putrefacto, naciste, trino mío, Inka" (Churata 1957: 78); y que está ligado a lo cultural andino; la búsqueda del Pez de Oro "me ratificó indio, y me sentí árbol" (Churata 1957: 98). En la misma sintonía expresiva y estética, "Khorí Khellkhata Khorí Challwa" (Las letras de oro del Pez de Oro) desarrolla una de las versiones del nacimiento del Pez de Oro; ese relato refuerza la idea de germinación y fecundación ligada al dolor ya la vida, a partir de las figuras míticas del padre, el Khori-Puma, y el hijo, el Khori-Challwa, que le hace inmortal. Es una narración, pero está escrita en versículos y a veces hay escenas dialogadas. La generación adquiere en ella un carácter sagrado, casi místico, que para Churata se relaciona con el único mandamiento de la belleza viva, que es engendrar, pero para engendrar, dijo antes, hay que estar "en el ser, en Aura Mazda, en ahayu, en Atlanta y Pithecantropo... Saberse totalidad en EL PEZ DE ORO, el cual es universo y patria, sólo porque es punto lácteo" (Churata 1957: 41).

¹⁰ Habría que analizar con más detenimiento el concepto de *naya* que maneja Churata y la idea de "ego" con el que lo relaciona, pues se puede pensar que Churata no lo hace coincidir exactamente con la definición antropológica del término aymara: ¿está produciendo, sin embargo, un concepto bastante diferente al occidental?

De ahí el carácter no sólo histórico y estético, sino también -como se ha visto fuertemente existencial que toma en esta parte de la obra el relato del nacimiento del Pez de Oro. En "Paralipómene Orko-Pata" el enunciador se declara en la órbita del Pez de Oro, que vive en el interior del sujeto, en el tiempo del amor: "Está en mí; late en mis nervios; mi sangre es hoy la caverna en que sueña y vive. Él, por mí, retorna su apretón de manos, y si hay que dar batalla la dará por mí" (Churata 1957: 83). El Khori-Challwa abraza con amor, amor que es el "fuego que fecunda" (Churata 1957: 83): la paradoja es que el Khori-Challwa es el engendrado y a la vez la raíz.

Pues la cadena vital no incluye sólo a la descendencia, sino también a la ascendencia: en la visión de Churata, y de acuerdo con la visión andina, los muertos son la semilla de la vida. Churata, argumentando con su amigo, no cree que existan zonas de muerte en el universo, sino que "los muertos vuelven a la sangre de los vivos, tal es la semilla que busca el camino del surco, como enseña la cátedra del Khori-Puma, pues los muertos son semillas" (Churata 1957: 105).

El tema de los muertos como semilla lo desarrolla Churata en conexión con las ideas andinas de *chullpa* (sepulcro), *chullpa-tullu* ("el esqueleto, mas el esqueleto vivo", Churata 1957: 540), *chullpar* (cementerio); hay también referencia a El Chullpa, "americano legendario de edades presolares" (Churata 1957: 540) y a otras figuras míticas.¹¹ Estos conceptos apuntan a las figuras de los muertos y a sus lugares como lección de vida y de inmortalidad, como semillas que al arder generan la vida y que controlan la sabiduría ritual y el arte: ya se dijo que la muerte y el dolor producen no sólo la vida, sino también la expresión. De este modo, mediante la relación entre contrarios, la muerte sólo puede producir más vida: el cementerio es un lugar de embriones, como indica su etimología.

Esta serie de conceptos aparecen también, a veces con un sesgo diferente, en los trabajos antropológicos sobre los rituales andinos. Fernández, al catalogar las causas de la enfermedad que sólo puede ser curada por una mesa ceremonial especial -*chullpa* mesaseñala que quien se asusta al ver los huesos de la *chullpa* puede enfermar; especialmente peligroso es "molestar a la *chullpa* en busca de su "plata" y objetos de antaño" (Fernández Juárez 1997: 192). Estos males se curan pidiendo perdón a la *chullpa* por las ofensas y agasajándola con una mesa que se adecúe a sus preferencias culinarias, pues la *chullpa* es hambrienta y uno de sus efectos maléficos es volver delgado al paciente pudriendo su carne y haciéndole perder el apetito. En estos rituales aparecen como seres negativos; en Churata, en cambio, las *chullpas* tienen un componente benéfico muy importante; ello no es de extrañar, pues en el conocimiento andino poseen ambos componentes: el mismo Fernández señala que *chullpa* significa ""gentil"; gente antigua que vivía en el altiplano "antes del diluvio" y cuyos restos se encuentran entre las ruinas y tumbas precolombinas" (Fernández Juárez 1997: 227). Se trata, por lo tanto, de ancestros tutelares, los mismos que, como señalan Bouysse Cassagne y Harris, impulsan el pasado hacia el futuro: "La próxima edad brotará de donde salen los poderes repentinos e inciertos que nos dan vida y así los antepasados, la gente de tiempos anteriores, no sólo hace fecundar la tierra desde el Manqha Pacha, sino que además son fuente de un futuro

11 Estas concepciones de tiempo y espacio están muy a menudo ligadas a figuras míticas más concretas, por ejemplo el "mito temporario" de la isla del Waksallu, que formula la sensación de que el Runahakhe obtenía del devenir.

más lejano" (Bouysson-Beyssac y Harris 1988: 274, citado por Badini 1997: 348).

El pasado fecundador ha de ser para Churata el pasado indígena, porque se busca la permanencia de un proyecto histórico específico: en un típico procedimiento churatiano, el enunciador imagina que el maestro Eckardt pregunta al indio, quien le responde que en los indios muertos busca a los vivos, y en los indios antiguos a los nuevos. No se trata entonces de una temporalidad biológica, sino de una tempo-espacialidad mítica que, decíamos, no reproduce el ciclo vital humano: señala al pasado pero no como "vuelta al origen", sino como espacio de exploración y lucha para controlar el futuro. No en vano Churata hace una referencia al concepto marxista de la historia y la relaciona con esta visión mítica del pasado: "El "los muertos mandan" de Karl Marx, sonaba a paradoja para quienes no observan que el Materialismo Histórico debe ser mosaico en lo fundamental, por tanto secuela de mesianismo profético" (Churata 1957: 121).

Churata recoge este valor fecundador y protector de los muertos, tradicional en el contexto andino, pero también los aspectos negativos a través de una serie de imágenes de seres oscuros; por ejemplo, invoca en una misma serie a diferentes seres cuyo carácter benéfico no es idéntico: "Qué te retiene, Achachila-tata? Y Tú, Huturi, que chicoteas con tu cola de fuego cuando en el lago se duermen los balseros: ¿por qué tardas? Barrigoncito Anchanchó, cabezón pernicioso y cruel, no vaciles y sobre todo no me temas" (Churata 1957: 59-60). El Huturi es temible, y el Anchanchó, del que la tradición oral recela en las minas, es el mismo que "acabó español también, y espía tu oro: Mientras danzas, él ora al oro" (Churata 1957: 69). Pero este contagio de la avaricia española no le impide ser una fuerza que hay que propiciar, pues Churata define "Anchanchó" como un vocablo aymara que significa "variante del duende indio, o alma del difunto" (Churata 1957: 539), conectando de nuevo lo temible con los antepasados, y habla de entrar en las montañas para "extraerles el Haipuni y los Anchanchos que por ellas circula" (Churata 1957: 63), como una manera de entrar en lo indio. En su glosario se refiere al Huturi como "mito ígneo y ofídico del Titicaca" (Churata 1957:542) y a los Khatekhates como "diablejos maléficis del mundo indio", "duendes" (Churata 1957: 544). La convocación que hace Churata de estos seres (aparecen otros, como los Haipunis y los Kasiris) nos habla de su carácter de fuerzas oscuras que hay que poner de nuestro lado, de su dimensión a la vez maléfica y fecunda. No parece casual que estos personajes temibles tengan también un carácter creador en la tradición oral: aquí cabría relacionar a la "Linda Sirenita del Lago de Arriba" (Churata 1957: 129), que sin embargo en Churata es un personaje inocente, con otros seres ampliamente conocidos en los Andes, los sirinus (Stobart 1996: 68), Sereno o Serena¹². Los informantes -músicos y bailarines- que refieren el ritual de la danza de las tijeras en diferentes trabajos (Gushikén 1979, Tomoeda y Millones 1998, Vilcapoma 1998), aunque niegan la iniciación diabólica que les atribuye el contexto cristiano, admiten que es habitual la ofrenda al wamani para recibir su protección y el acudir a las cascadas o los manantiales para recibir la música de la Serena ("sirena, versión andina del personaje mítico europeo"; Núñez Rebaza citado por Tomoeda y Millones

¹² Sería interesante reseguir la presencia de estos seres de las cascadas y los manantiales en el texto de Churata, así como observar la posible canchana del mito del Pez de Oro con el mito wankaxauxa. estudiado por Villanes Cairo, que hace referencia a Challwapalumi, el pez dador de fortuna (Villanes Cairo, 1978).

1998:133), una música que con el agua sale de la cueva donde habita el wamani. Gushikén (Gushikén 1979: 40), en su biografía del violinista amigo de Arguedas Máximo Damián Wamani, reporta algo parecido; además, las tijeras se sumergen en un ojo de agua para que suenen con su voz "hasta que madure" (Tomoeda y Millones 1998: 134). Por eso, tal vez, es sabido que la música es *sajra*, que procede de lugares oscuros como el interior de las cascadas y los manantiales: "Los jalq'a no son una excepción, de manera general consideran que la música es "sajra parte", es decir, pertenece al *ukhu pacha*, (quechua, el "mundo de abajo"). y se encuentran en estrecha relación con divinidades llamadas Sajra, Supay o más raramente "Serenos" (Martínez 1996: 312). Tanto el *wamani* como la Serena son seres que conectan con lo que algunos llaman encantos (Tomoeda y Millones 1998: 133), y que se refieren a los lugares que conectan el mundo de aquí (*kay pacha*), con el mundo de abajo (*ukhu pacha*). Y ese contacto, sin ser demoníaco en el sentido occidental, no está exento de peligros. Toda la fuerza oscura que Churata sitúa en el lago tiene este doble valor, y tal vez por ello el oficiante andino se contagia de lo terrible. El mismo Achachila cifra su dimensión fecunda en su pertenencia a lo oscuro: el Achachila, o Jefe arcaico, "incrustado en chinkhanas, manantiales, lagos, o kharkhas" (Churata 1957: 122), no es así mera presencia nostálgica del ancestro.

En efecto, esta ambigüedad en el tratamiento de los muertos no se aprecia sólo en este concepto: para Churata, por ejemplo, el "Pako-Achachila" es la "Causa de todos los maleficios. El brujo fríamente poderoso; a quien asisten los Makalas" (Churata 1957: 547), mientras que tanto la palabra quechua *paqo* ("curandero profesional", según Cusihamán 2001: 76, y que se usa en el sentido más amplio de oficiante andino) como la ay mara *achachila* ("protectores genéricos de las sociedades aymara, identificados especialmente con los grandes cerros nevados de la Cordillera Oriental" y también "Abuelo Antepasado". Fernández Juárez 1997: 225), tienen una connotación protectora en otros contextos. Igualmente, en la definición de Achachila como "Jefe viejo y acaso que rige desde el pasado" (Churata 1957: 539), Churata resalta en su glosario el sentido benéfico del antepasado. Este personaje aparece como parte de los muertos protectores cuando el nombre se usa en el sentido de antepasado ("manantial de bondad", se le llama en la página 318): "-Te ha engendrado el corazón rumoroso del más poeta de los poetas: tu Lago. Aquel aurisolar Achachila, que si danza a la salida de la Aurora, cuando se cansa en los atardeceres se acuesta en los morokokos de sus montañas... "(Churata 1957: 138). Por eso, en el *chullpa-tullu*, lugar de los antepasados muertos, el encuentro con el Achachila es positivo: "A cada paso chullpas, chullpas y chullpas. Allí los hombres que crearon el mundo; allí los que me amaron un día; allí los abuelos y tatarabuelos remotos de mi madre. Aquí del uchukhaspa, del allkamari, del lluthu. Aquí retomé sociedad con ellos, los seguí a sus acérrimos nidales, perseguí sus fugitivas galerías, descubrí el rastro de sus alas en las nubes. Allí a gritos reproché a los Achachilas el tardío reencuentro" (Churata 1957: 57).

¿Por qué esta ambigüedad? De hecho, la doble vertiente existe ya en la tradición andina, pero obedece sobre todo a la interferencia del cristianismo en la consideración de los muertos. Según Taylor (Taylor 2000: 33-34), ya en la tradición andina "numerosos aspectos de los antepasados muertos inspiraban tanto el miedo como el respeto", y es posible que existiera la idea de que algunos muertos que habían transgredido eran peligrosos. Sin embargo, el *supay*, más tarde identificado con el demonio, representa antes de los españoles una parte del

alma que constituye la identidad personal, una sombra que "debía liberarse para siempre de los sufrimientos de este mundo (*cay pacha*, el "tiempo-espacio presente") para descansar al lado de las demás sombras de su etnia, en el (*s*)*upaymarca*, "la tierra de las sombras"" (Taylor 2000: 29). Si bien esta figura tutelar, ya en tiempos antiguos, podía inspirar el terror, esto se convierte en algo más sistemático y negativo cuando la evangelización cristiana fuerza su identificación con el demonio y, por otro lado, provoca el abandono de las almas de los muertos en general con sus prohibiciones de atenderlas en sus estados de "hambre, sed, frío, calor y cansancio", como era la costumbre andina, para "hacer menos penosa su transición hacia otro mundo"(Taylor 2000: 24). "Forzosamente", dice Taylor, "se volvían malas y se confundían con esa otra categoría de almas, importadas de Castilla, errantes ellas también, las almas de los *condenados*, los que habían muerto en el pecado, los que habían establecido pactos con el diablo, concepto que incluía en el pensamiento de la Iglesia colonial a todos los que seguían practicando los cultos autóctonos" (Taylor 2000: 24).

Los seres de abajo y los muertos aparecen pues como malignos por contaminación cristiana, y también con el valor andino, más matizado, de fuerzas oscuras que hay que controlar. Inversamente, también los duendes tienen algo de benéfico. Pero la lección de los *chullpares* es para Churata, básicamente, la de la vida y la inmortalidad: "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; de allí afloran para brindarnos el beso de la fraternidad que no se trunca, para avivar la hornalla que arde sin principio" (Churata 1957: 97). En la vida del *chullpa-tullu* busca Churata una sabiduría ritual que propicia "la vida integral, eterna, pasional, instintiva y fértil" (Churata 1957: 93), que se transmite en folklore, danza, música, sueños: estética, porque "La magia primitiva es más arte ceremonial, liturgia" (Churata 1957: 92). Del mismo modo, los *chullpares* no son meras necrópolis, sino "altares necrolátricos, donde adquiere el hombre conciencia de estancia y de raíz" (Churata 1957: 122). En estos muertos reside el "Pasado no yerto, fértil; no detenido, fluyente" (Churata 1957: 122).

Los sujetos del conocimiento

Este razonamiento lo plantea Churata a través de la estructura dialógica ya mencionada, pero insistamos en el carácter escenificado e interactivo que sustenta el camino del saber; pues su exposición no es exactamente discursiva sino que trabaja más bien planteando una red de ideas que centran el tema desde diferentes puntos. Hemos hablado ya del modo expositivo y del diálogo: las ideas se plantean con la vehemencia del que quiere convencer a alguien; aquí discute con el amigo de la carta olvidada, pero también interroga y cuestiona a sus referencias. El caso más notorio son sus interpelaciones a Platón cuando expone ideas que se alejan de la doctrina del filósofo: "En el cementerio, así como ya vemos nosotros las cosas, no hay sino semilla. Es la pirwa de la vida. ¿Entiendes, Plato?" (Churata 1957: 107); en esta dinámica interrogativa, el maestro Ekardt hace preguntas a los indios; Marx aparece para certificar la historicidad de la permanencia (Churata 1957: 121). La conversación es con sujetos tanto occidentales como andinos: el Layka o brujo, que compara con Cristo; el Pako-Achachila, el Kolliri, el Auki, los oficiantes y los sanadores andinos que conectan con el pasado y los

mueertos, y proponen una sabiduría perceptiva que sobrepasa el saber informativo.

Estos sujetos andinos --en primer lugar el hombre andino, el antropopiteco, el atlanta, el *runa-hake*, el *kukani*- son los que dan precisión y especificidad a la concepción de Churata. A partir de experiencias y sujetos concretos del conocimiento indígena, el enunciador teoriza, define y celebra: "¡Desde esta plenitud deiforme de mi polvo, yo te rindo parias. Oh atlanta, cuya sabiduría nos tiene asombrados y trémulos!" (Churata 1957: I 10). Merecen estos sujetos respeto cuando nos dicen que el alma y el cuerpo son la misma cosa; y que si el "pasado pasó, pasó a los "pasados", que somos nosotros" (Churata 1957: I 10). La sabiduría la poseen estos sujetos como "un *kukani* de este Khorí-Challwa", el cual evidencia que el alma es una estructura, algo que tal vez hoy llamaríamos ADN: "la semilla en que el hombre está con su destino, su osatura, su intelección, su sistema neurovital, su kepi de existencias laceradas. Si hay ese dios hacedor, de que las confesiones hacen pie, su nombre está equivocado. Se llama: Génesis. Y la sustancia con que opera licor seminal" (Churata 1957: 110). El *runa-hake* tiene un conocimiento ligado a la percepción: "vive en un constante acecho de la muerte, pero de esa muerte que vive, que está" (Churata 1957: 93). Ha asimilado a Nietzsche *avant la lettre* "y cultiva otra fe que "la fe en la tierra", y, lo que es más importante, la fe de la tierra; que esa fe es conciencia de la posesión de la vida" (Churata 1957: 93). El narrador lo interpela como sujeto de conocimiento: "¡Atrévete a entender esto. Sacha-Runa! El hombre es todo en uno, o no es" (108). El antropopiteco, el "atlanta", el *runa-hakhe*, el Achachila y hasta el Inka: todos estos sujetos andinos llegan a conclusiones parecidas a las de ciertos pensadores occidentales. Como se dijo, las ideas que defiende Churata se fundamentan especialmente en la sabiduría de los oficianes andinos: el Kolliri, el Layka, el Pako Achachila, el Auqui.

El personaje del Layka, como en el de Arguedas, está en el imaginario de Churata. Arguedas recuerda en uno de sus trabajos al Layka llamando al alma de un niño del que ha huido por "susto"; Churata recalca que el concepto que de lo sobrenatural tiene el Layka "es completamente natural" (Churata 1957: 10 1). Pone el ejemplo del indio que recurre al Layka para recuperar su cosecha de okas, arrebatada por un gamonal: el Layka, desde lejos, hace dormir a los habitantes de la casa-hacienda para que el indio recupere lo robado. Churata cree que la explicación es una capacidad hipnótica heredada de lo andino más antiguo. el atlanta que "como es bien presumible, vive en nuestro sentimiento y en nuestros huesos" (Churata 1957: 102). La sabiduría del hombre, entonces, no es la fe como para San Agustín, sino el instinto, "la fe de la materia" (Churata 1957: 102). La herencia antigua vive en el sentimiento y en los huesos; es, pues, sabiduría sensorial transmitida. Apoyándose en el conocimiento inconcluso de la ciencia, Churata busca fundamentar que la fe es energía humana y cósmica: "En todo caso, no veo en qué se diferencia la magia del Layka de la magia que permite al hombre vivir" (Churata 1957: 102).

Churata aporta un cuento de Laykas para demostrar que existe esa presciencia de la tierra, la semilla, la *ahayu* (Churata 1957: I 10): el Kolliri, el mismo Layka en funciones de médico, mágico y herbolario, consulta a Mama-Kuka cómo curar la llaguita de una señora: se deben aplicar emplastos de barro. Considerado como "imbecilidades de los indios" (Churata 1957: 110), el remedio no se aplica, y la dama es amputada y muere. La ciencia moderna, tres décadas después, descubre la terramicina, antibiótico "que es, de otra forma, el emplasto de barro del Kolliri" (Churata 1957: 110). Esto da pie para fundamentar la animación de la

materia: "El lodo de Kolliri posee alma, alma de Cisne, como los poetas, y es mágico porque viene del mismo principio fecundo que el hombre: el dolor" (Churata 1957: 110).

Esta sabiduría alternativa llega según Churata a las mismas conclusiones que cierta sabiduría occidental -que, como señalábamos, no es exactamente el discurso canónico- pero aportando nuevo conocimiento: "Pongamos énfasis en que tanto para Tomás el Angélico, como para Socino el Heresiarca, el alma y el cuerpo están en unidad. Y que no ha razonado en forma distinta al Layka el Hirsuto, aunque éste lo haya hecho en forma más cabal, obteniendo su teología de sentimiento de su propio germen" (Churata 1957: 109). El Auki, del mismo modo, propone una "sabiduría sensorial", una "ciencia mostrenca" (Churata 1957: 90), frente a la burocracia retórica de la civilización; una especie de sabiduría básica frente a la simple información, ya que los españoles representan a la civilización y el Inka a la cultura. Este último, según Churata, aunque mal conocido por su pueblo porque no se conservó su escritura, no es que, como en el mito postcolonial, se haya marchado y haya de volver, sino que está: "Que no puede irse. Está en escoria y agonía" (Churata 1957: 100).

Conclusiones

Si leemos el capítulo dentro del conjunto de la obra, y proyectamos su análisis en una reflexión más general, observamos que la coexistencia de géneros y la peculiar estructura podrían hacer pensar en una obra posmoderna, pero más verosímil sería ligar el texto a su propia tradición, la que Churata reivindica: *El Pez de Oro* responde una estructura interactiva de reciprocidad. En ella coexisten oraciones, conversaciones, canciones, invocaciones; observando con detalle lo que ocurre en el texto, tal vez se puede ir más allá y hablar de la estructura de la convocación que se da en las fiestas y en los rituales andinos. Hablábamos antes de los interlocutores a los que se dirige el narrador y que a su vez toman la palabra: el intento de enumerarlos es vano puesto que, como hemos visto, en su reflexión filosófica, Churata no cita al modo tradicional, sino que interpela e invita. Él mismo nos da pistas en este sentido, pues habla de su lectura de los místicos y pensadores occidentales, casi siempre ex-céntricos -Kempis, Nicolás de Cusa, Maestro Eckardt, Juan Jacobo (Rousseau)- como si se tratara de compartir la sopa: "Ah, qué gran cosa fue haber partido mi chupi con ustedes... · (Churata 1957: 63); por otro lado, como hemos visto, llama también a sujetos menos canónicos como el atlanta u hombre andino (Churata 1957: 110), Y también a la mama Margacha (Churata 1957:61), la india que le ha criado, los sabios y los antepasados andinos como el Achachila-tata, el Huturi -divinidad ofídica del lago Titicaca- (Churata 1957:59); y llama también a los seres oscuros que representan las almas de ciertos difuntos y las raíces ocultas: el Haipuñi, el Anchancho (Churata 1957:59-60,68). Estos seres oscuros se convocan por la tradicional lectura de coca: el enunciatorio pregunta al Layka, tata Pablito, si hay Anchanchos; éste le responde: "-Tenemos Anchanchos, Huturis; tenemos Haipuñis, Katekates, Kasiris... ¡Purquiría! ¿Por qué? Vamos; miraremos". Y añade: "Las hojas de coca son los ojos verdes del

indio" (Churata 1957:68). También se convocan los linajes y los pueblos andinos¹³: "Han venido los Allkas de Utawilaya, los Champillas de Pillapi, los Chokes de Warisa, los Pachos de Konkachi, los Mamanis de Mañaso" (Churata 1957:59). Se convoca también a la naturaleza: "Penétrame para siempre Khantati-ururi, estrella de mis trinos; y tú, hermano Titikaka, con tus cargas de challwas, balsas y balseros, con tus verdes totorales trinadores..." (Churata 1957:59).

Todo esto se inserta en este contexto en el que se van sugiriendo las acciones chamánicas de los oficiantes andinos: la animación mediante el soplo y la imposición de manos; la adivinación en coca; la llamada a los espíritus de la naturaleza y a los antepasados. De este modo, Churata recrea en su texto la extraordinaria red de energía que convocan estos rituales. Por ello, lo mítico en *El Pez de Oro* no constituye una simple narración, sino una activación interactiva, como cuando en los rituales aparecen la Pachamama, los apus y los antepasados; por eso el Khori-Puma y el Khori-Challwa son a la vez interlocutores y sujetos. Churata piensa, en efecto, que el conocimiento mítico "es nacimiento" (Churata 1957: 128) y germina con el dolor que se hace alimento de los dioses y de los muertos, como en el ritual de la ofrenda. La convocación de los antepasados se complementa con la llamada a ese futuro que El Pez de Oro, encargado de conectar la cadena vital, genera en el plano histórico, estético y humano. El Pez de Oro es en este contexto un ser mítico que busca "al hombre y su naturaleza en la historia [...] En la célula" (Churata 1957: 31); la referencia a la historia no es anecdótica, porque la célula no es simple biología, sino punto de partida perceptivo y expresivo: "el gorjeo", dice Churata (Churata 1957:31). La célula es también un concepto espacial, porque para volver a la célula hay que volver a la caverna -"adentro, más adentro" es uno de los leit-motivs del libro, y también su última frase, el "aúreo mensaje de EL PEZ DE ORO: ¡América, adentro, más adentro; hasta la célula!..." (Churata 1957:533), y en la caverna ocurren los enfrentamientos, como aquel del Khori-Puma con el temible Wawaku (Churata 1957:525), "una forma de la oscuridad" (Churata 1957:510), para salvar al Khori-Challwa, hasta que el propio Khori-Challwa dirige a todo el pueblo en la batalla final y vence ayudado por el sacrificio del Khori-Puma. Esta acción histórica tiene una dimensión estética y espacial: para Churata la célula germinal conecta con el cosmos y con su armonía dinámica. El Pez de Oro impulsa un viaje que consiste en buscar el centro y el conocimiento a través de un descenso a los infiernos, que permite conocer el origen como renacimiento, como "nuevo punto de partida para la Vida" (Churata 1957: 472). Hay que señalar de nuevo que en este viaje el mito, al ir a la raíz, se une con la historia; porque ese origen, atención, no es lo telúrico vago como identidad, sino que se presenta pasado por un filtro cultural, manifestado aquí por la Pachamama: "Es que el ñuñu de la mama es ñuñu de la gleba, principio magnético de toda vivencia emocional" (Churata 1957:37). Percibimos en el conjunto de la obra una proyección de las ideas defendidas en el capítulo que hemos comentado sobre la cadena vital, con dimensiones no sólo existenciales sino también estéticas e históricas.

Pudiera parecer que Churata está reclamando un spengleriano regreso a la inocencia,

13 Churata (Churata 1957: 382) aclara que a menudo estas denominaciones son "clanes bajo el patrocinio totémico de sus animales; por lo que tenemos entre ellos linajes de Kunturis. Mamanis. Pumas) hasta Añas y Khalaris". Enlaza así con la idea de que "el hombre es más que una parte de la bestia, y la más débil".

puesto que efectivamente reclama un modo especial de lo primitivo: frente al horror de Hiroshima, aconseja pensar "que este atormentado mundo de hoy tiene otra salvación que regresar a la bestia y al salvaje, los cuales, aun saboreando sangre, descubren una naturaleza gobernada por los sentimientos de la fraternidad en la vida" (Churata 1957: 99). Pero se trata también de la creación de una nueva humanidad gracias a valores antiguos representados por sujetos del conocimiento actuales; y ese regreso ha comenzado ya: "de las arquitecturas abstrusas, a fuerza de capciosas, de las filosofías y sus valores, a un empirismo sensualista; de la satánica inhumanidad de las guerras modernas, a la dulce ferocidad de la bestia: del amor esquemático de don Juan, al amor y la familia genésicos; de la tortuosa teología de Papa, al sano sentimiento de la vida del Layka. En fin: regresar para el hombre será hallarse menos poseído de pavor, más dueño de una serena humanidad" (Churata 1957:99). No es pues sólo un sentimiento vago de primitivismo, sino un rescate de la cultura andina viva y una afirmación de los valores que pueden mejorar al hombre actual: como sugeríamos al principio, Churata trabaja desde su conocimiento del discurso andino.

Helena Usandizaga
Universidad Autónoma de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

BADINI, Ricardo

- 1997 "La ósmosis de Gamaliel Churata" en Kaliman, Ricardo J. (ed.) *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, (Tucumán) vol. 1. Proyecto "Tucumán en los Andes: 344-351.

BOSSHARD, Marco Thomas

- 2002 "Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata", Mimeo. En prensa en Sergio R. Franco (ed.). *Literaturas y culturas de la región andina*. (Pittsburgh) Revista Iberoamericana (special issue).

CHURATA, Gamaliel

- 1957 *El Pez de oro*. La Paz: Canata.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
1997 "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XX, 40, 1994: 368-371. Reproducido en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, (Tucumán) vol. 1. Proyecto "Tucumán en los Andes": 267-270.

CUSIHUAMÁN, Antonio

- 2001 *Diccionario quechua Cuzco Callao*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas (2ª ed.).

DUVIOLS, Pierre

- 1986 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo

1997 *Entre la repugnancia." la seducción. Ofrendas complejas en los Andes del Sur.* Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

FLORES GALINDO, Alberto

1986 *Buscando un Inca.* La Habana: Casa de las Américas.

GONZÁLEZ VIGIL

1983 "Elogio de Gamaliel Churata". Dominical, 7 agosto 1983.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1995 *Introducción a José María Arguedas. Los ríos profundos.* ed. de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.

GUSHIKÉN, José J.

1979 *EL violín de Isua. Biografía de un intérprete de Música Folklórica.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HUAMÁN, Miguel Ángel

1994 *Fronteras de la escritura. Discurso y Utopía en Churata.* Lima: Horizonte.

INCA GARCILASO DE LA VEGA

1991 *Comentarios Reales de los Incas*, ed. de Carlos Aranibar, 2 vols. México/Lima: Fondo de Cultura Económica.

KALIMAN, Ricardo

1996 "Literatura andina contemporánea", Curso dictado en el Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, (Cusca, Perú), agosto de 1996.

KEETH, William

2004 "Vínculos entre la narrativa surrealista y la narrativa indigenista de *El pez de oro*", ponencia en JALLA 2004, (Lima).

LANDOWSKI, E.

1983 "De quelques conditions sémiotiques de l'interaction", *Actes Sémiotiques (Documents)*, V, SO: 9-17.

LAUER, Mirko

1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2.* Cusca: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

LIENHARD, Martin

1992 *La voz." su huella: escritura y conflicto étnico cultural en América Latina 1492--1988.* Lima: Horizonte, tercera edición ampliada. Primera edición, 1990.

1997 "Oralidad", en *Memorias de JALLA Tucumán 1995* (Tucumán), vol. 1, Proyecto "Tucumán en los Andes": 11-15.

2000 "Voces marginadas y poder discursivo en América Latina", *Revista Iberoamericana*,

LXVI, 193: 785-798.

MARTÍNEZ, Rosalía

1996 "El sajjra en la música de los jalq'a". Max Peter Baumann (ed.). *Cosmología y música en los Andes*, (Madrid/Frankfurt), Iberoamericana/Vervuert: 311-322.

PANTIGOSO, Manuel

1999 *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

PRATT, Mary Louise

2000 "La modernidad desde las Américas", *Revista Iberoamericana*, LXVI, 193: 831-840.

ROWE, William

1996 *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Buenos Aires/ Lima: Beatriz Viterbo/Mosca Azul.

2000 "Memoria, continuidad, multitemporalidad". *La memoria popular y sus transformaciones/ A memoria popular e as suas transformacoes. America Latina y/ e países luso-africanos*. Martín Lienhard, coord. (Frankfurt am Main / Madrid), Vervuert/Iberoamericana: 43-51.

ROWE, William y SCHELLING, Vivian

1993 *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo (edición original en inglés, Londres, Verso, 1991): 247-249.

STOBART, Henry

1996 "*Tara and q'iwa - Words of Sound and Meaning*". Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*. (Madrid/Frankfurt) Iberoamericana/Vervuert: 67-81.

TAYLOR, Gerald

2000 *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

TOMOEDA, HIROYASU Y MILLONES, Luis

1998 "El mundo del color y del movimiento: De los takis precolombinos a los danzantes de tijeras". Luis Millones. Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii (Eds.). *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. (Osaka) National Museum of Ethnology: 129-142.

VILCAPOMA, José Carlos

1998 "La danza de las tijeras en Parinacochas". Luis Millones. Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii (Eds.). *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. (Osaka) National Museum of Ethnology: 87-118.

VICH, Cynthia

2000 *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VILLANES CAIRO, Carlos

1978 *Los dioses tutelares de los wankas*. Huancayo: San Fernando.

ZEWALLOS AGUILAR, Ulises Juan

2002 *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.