

# El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad

Meritzell Hernando Marsal (Universidad Federal de  
Santa Catarina, Brasil)

## RESUMEN

Gamaliel Churata (1897-1969), principal promotor del Grupo Orkopata de Puno y director revista de vanguardia *Boletín Titikaka* (1927-1930), se destacó como escritor de ficciones indigenistas. Este artículo pone en paralelo dos secuencias narrativas similares, “El Kamilli”, de 1929, y “Mama Kuka”, el capítulo central de *El pez de oro*, de 1957, para observar la crisis del programa indigenista, tanto de sus prácticas estéticas como de su discurso político, fundados en la comprensión e incorporación del otro a un proyecto homogéneo de nación. Frente a ese modelo en el que militó en los años veinte, en su obra mayor Churata opta por la asunción de las prácticas y estructuras de pensamiento andinas, como forma de desestabilizar el propio discurso literario y forzarlo, en tensión permanente, a la reciprocidad.

**Palabras clave:** indigenismo, Gamaliel Churata, heterogeneidad, reciprocidad

## ABSTRACT

Gamaliel Churata (1897-1969), the main promoter of Orkopata Group and director of the vanguard magazine *Boletín Titikaka* (1926-1930), was distinguished as indigenista fiction writer. This article compares two similar narrative sequences, “El kamilli”, 1929, and “Mama Kuka”, the central chapter of *El pez de oro*, 1957, to observe the crisis in the indigenismo proposal, both aesthetic practice and political discourse, based on understanding and incorporating the other to a homogeneous nation project. Against this model, in which he participated in the twenties, in his major work Churata chooses taking practices and structures of Andean thought to dislocate the literary discourse and compel, in permanent tension, to the reciprocity.

**Keywords:** indigenismo, Gamaliel Churata, heterogeneity, reciprocity

## El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad

**Meritxell Hernando Marsal (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)**

### Introducción

Este trabajo compara dos secuencias narrativas del escritor puneño Gamaliel Churata para considerar el cambio que se produce en su proyecto estético-ideológico, del indigenismo de vanguardia de los años veinte, a una desestabilización de la escritura por la incorporación estructural de prácticas culturales andinas. El primer texto, “El Kamilli”, apareció en la revista *Boletín Titikaka*, en diciembre de 1928. Altamente disruptivo, puede ser considerado como la expresión narrativa de las inquietudes estético-ideológicas del indigenismo de vanguardia, que Churata desarrolló en Puno a partir de la edición de la revista y la puesta en práctica de un programa cultural y político que incluía eventos como la organización de un seminario libre de estudios, la puesta en escena de obras teatrales en quechua, o incluso, como se colige de los *Anales* que Churata redactaba en la época, el posicionamiento a favor de los levantamientos indígenas. El segundo texto forma parte de *El pez de oro*, la obra que Churata publicó en 1957 en Bolivia y que representa la culminación de su proyecto creativo. El capítulo central, “Mama Kuka”, desarrolla una escena semejante a la de “El Kamilli”, pero desde una posición totalmente diversa, que evidencia la crisis de la narrativa indigenista, tanto de sus prácticas estéticas como de su discurso político. Desde la defensa de la coca, Churata lanza otra posibilidad, fundada no en la comprensión e incorporación del otro, sino en la participación en su experiencia.

### “El Kamilli” y el indigenismo de vanguardia

“El Kamilli” se publica en el número que da comienzo a la segunda época de la revista puneña *Boletín Titikaka*, en que se pasa del formato sencillo, de cuatro hojas tamaño carta, a un formato de periódico, con mucho más espacio para reseñas y colaboraciones. La revista había sido fundada en 1926, a raíz de la publicación de *Ande* de Alejandro Peralta. En un primer momento debía ser un medio de publicidad de las publicaciones del grupo Orkopata, pero enseguida se transformó en órgano activo del

movimiento indigenista que surgía con fuerza en Puno. Es significativo que el punto de partida de la publicación sea un libro de poesía, donde el tema regional converge con las técnicas poéticas vanguardistas, como la quiebra del verso tradicional, el uso del espacio en blanco, los juegos tipográficos y las imágenes inusitadas que cuestionan y actualizan el lenguaje poético: “Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo” (Peralta, 7). La edición se completó con la inclusión de seis grabados de tema andino del “pintor inkaiko” Domingo Pantigoso. Se trata de la reivindicación de la participación estética en la contemporaneidad de una voz que se vincula estrechamente a un determinado lugar, su geografía y sus gentes. Esta voz provinciana reclama su intervención en el panorama cultural nacional desde su cercanía y experiencia de lo constitutivo de la identidad, esto es, la ‘raíz’ indígena.

*Ande* remite, pues, a cómo el movimiento transformador de las vanguardias, su pretensión fundacional, tanto en la literatura como en la reflexión social, adopta en el Perú, en muchas de sus expresiones, al indio como emblema. En ello un factor es decisivo: la procedencia de la mayoría de los intelectuales indigenistas de la clase media provinciana. Se trata de la emergencia de un nuevo sujeto productor a causa, como señala Ángel Rama, del impacto modernizador en los diversos contextos regionales (Rama, 68). Estos intelectuales provincianos tomaron como lugar de enunciación su medio regional, y defendieron desde él los valores que les eran propios, intentando articularlos con la modernidad. Frente a la unanimidad limeña de la literatura del siglo anterior, se diversificó el medio literario, de manera que ciudades como Arequipa, Trujillo, Cuzco y Puno se convirtieron en centros culturales muy activos, cuyo potencial puede observarse sobre todo en la proliferación de publicaciones periódicas (López Lenci, 21). En ellas, la vanguardia indigenista se instituye y legitima: se articula como grupo, en una acción cultural conjunta muchas veces agresiva y polémica; se hace vocera de un pensamiento y arte andinos opuestos a la hegemonía limeña, adjudicándose, de esta manera, la representatividad del contexto regional en una operación que les posibilitaba una intervención activa en la escena política y cultural del país (Zevallos, 72-73); a partir de esta posición, asume una preeminencia en la definición de la identidad nacional e, incluso, continental, pues con la noción de indoamericanismo, reiterada frecuentemente en la revista, el continente entero se entiende bajo la perspectiva indigenista.

En el texto que cierra la primera época de la revista, en agosto de 1928, Churata hace un balance de esta trayectoria:

En agosto de 1926 iniciamos la publicación de esta hoja con la finalidad de acendrar el movimiento indígena de la literatura peruana que, a partir

de “Ande” de Alejandro Peralta, (abril del mismo año) viniera a representar la actividad artística más interesante del Perú. [...] Este movimiento —osmótico— devino teatro neokeswa con Inocencio Mamani, sentimiento dramático con la compañía “Orko-pata”, invasión de la ciudad por el joven indio y formas de lucha reivindicatoria del ayllu; móviles que son la raíz ideológica de los trabajadores que actúan a nuestro lado, y cuyas manifestaciones comienzan a ser tenidas en cuenta (Conf. “7 Ensayos” de José Carlos Mariátegui). Así nuestra acción, siendo proletaria, plebeya, tuvo que ser integralmente indígena. Pero como el Boletín es notoriamente sintético, más que palabras sembramos hechos. (*Boletín Titikaka* 24: 4)

En esta definición el grupo puneño se identifica con la descripción que hace Mariátegui del indigenismo en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, y gana una dimensión social y dinámica, que lo desmarca del oportunismo que Ángel Rama atribuyó al indigenismo como un todo (Rama, 144).

Desde la perspectiva de Mariátegui, más que una mera moda literaria, el indigenismo converge con la corriente socialista y representa un “estado de conciencia del Perú nuevo” (Mariátegui, 299). De esta manera, “el indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu” (Mariátegui, 304). Como afirma la nota de la revista de Puno, el indio deviene el principal implicado en la acción social en el Perú, que está dirigida a lograr “el bienestar de la masa peruana que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina. Este mismo movimiento se manifiesta en el arte y la literatura nacionales en los cuales se nota una creciente revalorización de las formas y asuntos autóctonos” (Mariátegui, 44).

La articulación entre indigenismo y socialismo es central, pues, como señala Antonio Cornejo Polar, implica a la vez las relaciones entre universalismo y nacionalismo, y entre tradición y modernidad (Cornejo Polar, 171). En la interpretación de la historia peruana de Mariátegui, el comunismo incaico atraviesa el arco temporal y, en lugar de quedar relegado al pasado o al inmovilismo de una restauración quimérica, se dispone como horizonte de lucha; en el colectivismo del *ayllu*, Mariátegui reconoce elementos de socialismo práctico, a partir de los cuales es posible trazar la pertenencia nacional de esta opción política. En esta operación ideológica, está en juego una interpretación del marxismo según las condiciones históricas y sociales de América, y la posibilidad de plantear un proyecto propio de modernidad. Como señala Antonio Cornejo Polar:

mientras hoy se hace cada vez más común pensar que la modernidad de los países andinos depende de su capacidad de desindigenización, la tesis

mariateguiana propone una alternativa antidogmática: no hay una sino muchas modernidades, y varias maneras de llegar a ese punto, y dentro de aquéllas es insensato no incluir la opción de imaginar y realizar una modernidad de raíz y temple andinos (Cornejo, 174).

En este conjunto de relaciones, la acción de la vanguardia indigenista es importante: significa la construcción de la modernidad proyectada en la textualidad literaria, impulso político y estético a un tiempo, y a su vez, la articulación de los diversos autores y grupos vanguardistas en un proyecto común de renovación de la literatura latinoamericana. Desde su polémica respuesta al artículo de César Vallejo “Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero”, publicada en el *Boletín* en mayo de 1927 con el título “Septenario”, Churata no sólo se apropia del término vanguardia como “estandarte de la nueva generación” (López Lenci, 68), sino que se permite diferenciar corrientes: frente a la descastada vanguardia europea, la indoamericana se arraiga a partir de la cultura indígena en su historia y sus condiciones, con una ideología y una dirección propias.

Estas ideas adoptan la forma de un programa en la entrevista con Emilio Armaza, que abre en diciembre de 1928 la nueva época del *Boletín*. Autor del poemario *Falo* (1926) y activo integrante del grupo Orkopata, Armaza realiza en sus respuestas una declaración de principios vanguardista:

Refiriéndome al vanguardismo creo que es de honda entraña suramericana. El vanguardismo en Europa fué un feto; aquí es un rollizo espécimen de raza. “Ande” de Alejandro Peralta ha probado que solo en los más puros ambientes de la modernidad puede entenderse la médula vernácula indolatina. No hay un solo poeta de verdadera contextura artística en nuestro continente que no sea de vanguardia. Las avanzadas espirituales de América Latina viven, pues, su momento de emoción. El momento de todos los amaneceres (*Boletín Titikaka* 25: 1).

Así pues, en las palabras de Armaza, que podemos vincular a las convicciones del grupo Orkopata, la vanguardia americana no sólo no es copia de la europea, sino que es su verdadera expresión; en su palabra renovada, encarnación de la modernidad, es donde puede hallarse la identidad ‘indolatina’. La afirmación de la vanguardia es absoluta, total, y se refieren a ella todos los verdaderos poetas del continente.

El texto “El Kamilli”, que paso a comentar, se ubica en estas coordenadas. Publicado en el número inaugural de la segunda época, el mismo número de la entrevista de Armaza, constituye la contribución creativa de Churata a estas ideas. Se trata de un largo texto en prosa, que había sido publicado anteriormente en el periódico *Mundial* de Lima. Ello nos informa

de la trascendencia que tiene para su autor.

En “El Kamilli” Gamaliel Churata reflexiona sobre la religiosidad andina. Lo que primero llama la atención es su estructura híbrida, inclasificable genéricamente: a la vez relato de un sueño, diálogo con un yatiri, descripción distanciada de una ceremonia chamánica, apunte antropológico de algunos ritos y prácticas religiosas aymaras, reflexión histórica sobre el sincretismo en los Andes, el texto concluye con el esbozo de un sistema de creencias fuertemente arraigado a la naturaleza, que el autor compara con los últimos descubrimientos de la ciencia europea. En “El Kamilli” se mezcla la voluntad de representar vívidamente una escena de curación chamánica (con sus imágenes oníricas, las réplicas enigmáticas del sacerdote, la descripción de los procedimientos mágicos y las sensaciones que provocan) y la explicación racional de esas prácticas. Lo creativo y lo reflexivo convergen en la defensa del legado cultural indígena. El apelo reivindicativo está presente en todo el texto:

Desde los días de la Colonia el Perú (o Pirú, como dice todavía Aweranqa) ha desenvuelto su vida a espaldas del indio, sin dar precio a las enseñanzas que de su vieja y madurada civilización podíamos recibir. (Las demás naciones del continente tampoco pueden, por desgracia, afirmar lo contrario) (*Boletín Titikaka* 25: 4).

Así, podemos distinguir dos secciones en el texto: una primera parte, de carácter narrativo y poético, y una segunda parte reflexiva. Lo que sustenta el paso del relato al artículo de opinión es la voz narrativa. La primera persona que comienza el relato, que garantiza como sujeto que experimenta la veracidad de lo narrado, y que habla directamente con el sacerdote que oficia el rito, converge con la voz experta que realiza consideraciones generales acerca de la historia y la religión andinas.

La primera parte, pues, recrea una escena onírica y su interpretación posterior por parte de un sacerdote andino. Nos ofrece el relato de una experiencia extraordinaria en el que lo onírico y lo mágico se aúnan. Churata evidencia la voluntad surrealista de trasponer el conocimiento meramente lógico de la realidad. Para narrar el sueño va a servirse de imágenes y estructuras sintácticas fuertemente poéticas: aparecen los símbolos animales del universo andino, la dislocación de la frase y, básico para la propuesta de Churata, palabras directamente tomadas de las lenguas andinas. El texto se inicia desde la posición del observador, en primera persona, pero apelando inmediatamente al diálogo con el sacerdote/mago: “Veo un cielo profundo, tata Ulogio, y a ciertos caballos de piel fina que, hendiendo la dirección de la tarde, lo atraviesan al galope” (*Boletín Titikaka* 25: 2). Los caballos voladores van a llevarse al narrador



y, junto a ellos, van a congregarse otros seres de la simbología andina, el komer-kenti (el loro) y, en especial, el kuntur (el cóndor); su aparición y desaparición es el eje del sueño que va a comentar Tata Ulogio:

Medita.

— La wawa de tuqu que se metió en tu casa...

— Quién te lo dijo, tatay?

— ... es el kuntur que anoche viste en tu sueño, y el caballo y el loro los animales que tratas como hereje, y que así, y todo, te sirven para adelantar tu vida. ¡Pero si no desatamos el hechizo cualquier día saldrás volando por sobre las nubes hasta caer en la chingana! No te burles! A ese rato te habrá llevado el karisiri!

— Uturunqu, tata Ulogio?

— ¡Yaa! Sebo de uturunqu, del montaña (*Boletín Titikaka* 25: 3).

La estructura dialógica le sirve a Churata para representar vívidamente la escena chamánica. Reporta las palabras del sacerdote, que configuran un idioma híbrido, mezcla de castellano e aymara, que también es el idioma de esta parte del texto. Porque Churata se importa en transmitir en la lengua original los elementos culturales que intervienen en la escena: animales como el kuntur, el tuqu y el kirkincho; lugares como la chujlla, las apachetas, la chingana; objetos ceremoniales como la istalla y el tokoro; nociones religiosas como el karisiri, el uturunqu, el Achachilla o Wiracocha. Churata coloca un glosario al final del texto, que aclara sólo parcialmente estas nociones. Varias palabras quedan sin explicación, marcando en su extrañeza lingüística la pertenencia de lo narrado a otro universo cultural. El título del texto ya es toda una declaración de intenciones: el artículo hispano presenta al protagonista aymara sobre el que discurrirá el texto. La intervención lingüística de Churata, el entramado multilingüístico que configura, sustenta la profundidad de su empresa: superar el desprecio por el indio, el monologismo cultural hispano, y emprender un diálogo activo entre las distintas culturas que conviven en los Andes, aprendiendo unas de otras. Esta empresa es defendida constantemente desde el *Boletín Titikaka*. La revista es pionera en valorizar el quechua y el aymara como vehículos culturales mediante la publicación de poemas, la puesta en escena por parte del grupo Orkopata de la obra de teatro *Tuquypaj munaskan* de Inocencio Mamani, la constante promoción de la enseñanza de las lenguas andinas y la inclusión del artículo de Francisqo Chuqiwanka Ayulo “Ortografía indioamericana”, precisamente en el mismo número en que aparece “El Kamilli”. Como señala Ulises Juan Zavallos a propósito del proyecto lingüístico del *Boletín Titikaka*:

En el fondo de esta propuesta integradora estaba la idea de que una de las bases fundamentales de la formación de la nación era el reconocimiento de la multiculturalidad de la sociedad peruana y la necesidad de implementar un sistema de educación intercultural. [...] fueron proposiciones bastante radicales para su época y lo son hasta la actualidad (Zavallos, 92).

En la segunda parte de “El kamilli” Churata describe algunas prácticas religiosas andinas, como ritos mortuorios, curaciones mágicas, el sincretismo religioso y el panteísmo, desde una posición casi etnológica. No hay, sin embargo, una exaltación exotista de prácticas consideradas ‘primitivas’; las referencias occidentales son constantemente llamadas a comentar las prácticas indígenas. El autor se esfuerza por relacionar lo andino y lo occidental, proponiendo de nuevo el diálogo, desde esferas de conocimiento disímiles: “El kamilli, su medicina y su liturgia son siempre religiosos. Pero también es un psicoanalista que sabe servirse del agente exterior para vincularlo a sus experiencias y darnos soluciones sorprendentes” (*Boletín Titikaka* 25: 4). En este sentido, Churata evoca precisamente la mezcla sincrética que se da entre las figuras cristianas y la religiosidad andina, vinculada estrechamente a la naturaleza: astros y santos comparten esferas de acción, sin contradicción aparente. Por fin, señala la interrelación que para la cultura andina existe entre todos los elementos del cosmos, desde posiciones que actualmente nos remiten a la ecología:

Acaso quiera decirnos con ello el kamilli que tanto valen pensamiento o guijarro, y que para los resultados vitales importe lo mismo reír en la claridad oculta del agua o lanzar chinitas sobre el oleaje que muerde las arenas de la playa, puesto que siendo la vida un todo actuante, sus partes, por ínfimas, no dejan de ser menos necesarias e importantes. (*Boletín Titikaka* 25: 4).

Churata concluye su texto vinculando estas creencias con las últimas investigaciones científicas realizadas desde Francia: “todo ello, según se vé, no difiere de la posición del kamilli... Pero sería curioso imaginar al profesor de la Sorbona con la inocente y jugosa mentalidad de Tata Ulogio, a sus prácticas espíritas, trabadas de antemano al tokoro, que es un agente de telekinesia...” (*Boletín Titikaka* 25: 4). Las prácticas religiosas andinas son corroboradas por la ciencia occidental, e integradas de esta forma al acervo de la modernidad.

Churata delinea aquí un proyecto creativo en que lo andino sirve de vocación y de tema, afectando léxicamente a la propia lengua de escritura, que comporta, a la vez, un proyecto cultural de integración de lo andino al patrimonio americano, y un proyecto político de inserción social plena



del sujeto subalterno, contestando la explotación colonial que persistía en el momento.

El texto de Churata muestra claramente el vínculo del discurso literario y político de los años veinte con la antropología. Como señaló Roberto González Echevarría, después de la Gran Guerra la hegemonía de los discursos positivistas fue sustituida por la necesidad de un mito nacional, que diera cuenta de la identidad latinoamericana. El método y el lenguaje de este discurso identitario, que buscaba la definición de la singularidad humana que cifrase el origen cultural de cada uno de los países, para fundar un proyecto político propio y moderno, fue proporcionado por la antropología:

La antropología surgió como una disciplina capaz de integrar a los estados y a la conciencia latinoamericanos las culturas de los pueblos no europeos que aún estaban muy presentes en el nuevo mundo, ese Otro Interno analizado por Sarmiento y Euclides da Cunha. Era un discurso totalizador que abarcaba todos los productos de la mente humana y prometía la integración de entidades políticas gravemente fragmentadas y a menudo enfrentadas entre sí. (Echevarría 208).

La antropología se convirtió en la fábula maestra de la identidad. Y por ello fue promovida tanto por el estado, como por los grupos intelectuales contestatarios, como a los que pertenecían Mariátegui y Churata. El gobierno de Leguía formalizó durante los años veinte una serie de medidas a favor del conocimiento y la expresión de los pueblos indígenas (al mismo tiempo que reprimía con dureza las constantes sublevaciones), y a su vez, Mariátegui señalaba la centralidad de la cuestión indígena y en *Amauta* (ya desde el nombre de la revista) daba espacio para la inserción de sus reclamaciones.

La proliferación de protestas de las clases subalternas a inicios de siglo, hizo necesaria su integración en un proyecto de modernidad que pudiera contenerlas. Su expresión por parte de los intelectuales dio lugar a proyectos de distinto signo, pero que en cualquier caso imponían la autoridad intelectual como vocero y guía de las reivindicaciones populares.

Este movimiento hacia el discurso cultural no es ajeno a los centros artísticos. El propio surrealismo, al que Churata se acerca visiblemente en "El Kamilli", se nutre de las culturas primitivas para renovar el arte occidental. Pero, como señala González Echevarría, los vínculos de esta operación con la empresa colonial no pueden dejar de trazarse:

La antropología ofrecía a Occidente un espejo donde reflejar su agotada cultura y esbozar un renovado comienzo, aunque, por supuesto, en la

práctica era una legitimación de las vastas empresas coloniales que se remontaban al siglo XIX. La antropología cubrió con el velo de la ciencia la violencia de la ocupación colonial. El “prestigio” de la antropología como fuente de conocimiento científico sobre la cultura, así como su complicidad con el arte moderno (en particular con los surrealistas), fue lo que hizo de ella una forma de discurso dominante en América Latina. (González Echevarría, 208).

De esta manera se define el paradigma antropológico en la literatura, que dio lugar en un primer momento, según Roberto González Echeverría, a las novelas de la tierra. En este sentido, es significativo el profundo impacto que *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes tuvo en *El Boletín Titikaka*. En ella se definía un proyecto narrativo que buscaba captar lo característicamente americano situándolo en un ámbito rural y popular. Sin embargo, la mediación antropológica marcaba claramente la distancia entre el discurso y el tema narrado.

“El Kamilli” evidencia esta estructura. Churata actúa como un antropólogo que intenta aprehender y explicar las prácticas indígenas. Su voz da unidad a todo el texto, desde lo literario a lo científico. Es la mediación occidental la que conduce todo el proceso y la que corrobora la validez de lo andino, que deviene objeto de estudio. La figura del indio presente en discursos y poemas indigenistas se vuelve una figura del lenguaje al no alcanzar nunca, ni en el ámbito de la producción ni la recepción literaria, al hombre que quiere representar.

Todo ello evidencia la naturaleza paradójica de las producciones indigenistas, en las que las instancias productivas, textuales y de recepción pertenecen al ámbito moderno occidentalizado del Perú, mientras que el referente corresponde al mundo indígena. Antonio Cornejo Polar definía al indigenismo a partir de esta aporía:

la gran verdad del indigenismo —y sobre todo de la novela indigenista— no reside tanto en lo que dice cuanto en la contradicción real que reproduce discursivamente. Sus incongruencias, ambigüedades y aporías son, en último término, las de toda una sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas, salvo cuando los reproduce discursivamente. De esta manera, leer indigenismo es ante y sobre todo leer la extrema contradicción de naciones que no pueden decirse a sí mismas, por su propia y desgarrada condición heteróclita, más que en reflexiones y ficciones que intentando resolver el “problema nacional” (y en primera línea el “problema indígena”) lo que hacen es repetirlo. En los mejores casos —hay que decirlo con énfasis— esta repetición es iluminante (Cornejo, 189).

En estas operaciones discursivas yace también una profunda fisura política. El proceso integrativo que el proyecto político y cultural de los años veinte plantea cancela paradójicamente al sujeto que pretende salvar. Al incluirlo en la comunidad nacional diluye sus rasgos propios, la propia voz, reducida a un centenar de palabras incluidas, por la actitud benevolente del agente occidental, en el diccionario.

### *El pez de oro y la reciprocidad*

El fracaso de los proyectos políticos de los años veinte, frustrados por las dictaduras subsiguientes, que impidieron su experiencia y transformación práctica, no canceló la voluntad de cambio de muchos intelectuales.

Desde el exilio de más de treinta años en Bolivia Churata se replanteará su proyecto literario y cultural. Es importante señalar la intensa actividad política y periodística que llevó a cabo esos años en La Paz. Churata se constituyó en un agente intelectual dinamizador, desde sus polémicos artículos o su participación en la escuela-ayllu Warisata. Pero es en su proyecto creativo donde se evidencia la transformación del paradigma antropológico señalado anteriormente. *El pez de oro* (1957) constituye la contribución creativa de Churata a la cultura andina, pero desde un lugar muy diverso al abordado en “El kamilli”.

Para poder abordar esta traslación voy a referirme a una escena muy similar a la descrita en el apartado anterior. Se trata de una ceremonia de curación que tiene lugar precisamente en el capítulo central de la obra, “Mama Kuka”.

El capítulo comienza con una alusión directa a la época vanguardista, en forma de conversación telefónica:

- ¡Aló! ¡Aló! ... ¿Orko-pata?
- Orko-pata.
- Mi grande y buen amigo: habla usted con Clemente... ¿Y, qué tal? ¿Qué cuenta?... ¿Tenemos nuevos Layka kuys? (Churara 1957: 214).

Se trata una referencia clara al escenario donde se realizaban las reuniones de los años veinte, al grupo liderado por Churata e, incluso, al propio libro donde se inserta el episodio, subtítulo precisamente *Retablos del Laykhakuy*. El capítulo se estructura a partir de la muerte de la esposa del personaje protagonista y la adoración de un sujeto femenino, la wayñusiña, que es, literalmente, una flor:

En esa wayñusiña puse, “roto, desnudo, falto de todo consuelo, y, lo que es peor, falto de todo juicio” (oh, parlanchín maestro Quijano), cuando,

tras mis pobres penalidades sufrí la de su definitiva ausencia, la ternura con que la sahumaba, seguro de que mimando así a la paparverácea, si no alcanzaba a transmitirla mis sentimientos por lo menos la tierna ficción me daría algún sedante (Churara 1957: 213).

De esta manera, el relato se identifica desde el inicio como ficcional, siendo consciente de los mecanismos que lo rigen, a la manera que algunas obras vanguardistas, como las de Pablo Palacio o Macedonio Fernández (al cual Churata había dedicado elogiosos comentarios en el *Boletín*). La cita del *Quijote* también nos informa de esta autoconsciencia literaria. De esta manera, el relato no se presenta como transcripción de lo real, representación verdadera de una escena presenciada por el narrador, sino que nos da la evidencia de su naturaleza literaria.

Como en “El Kamilli”, el narrador sueña con un loro, pero entrega la interpretación de su sueño a interlocutores muy distintos:

Calofrió del alma en el sueño; eres lo más hondo de ese sepulcro que anda: el hombre.

No entregué al sabio la interpretación del extraño episodio; lo entregué al Layka.

Y el Layka, me dijo:

— Soñar con el khomer-khenti, dice que un muerto querido ha dejado la tumba para visitarte; y si el khomer-khenti se convirtió en tu sueño en Wilamaywa, que ese muerto tiene sed de tu sangre. ¡Vas a morir!

No moriría loco. Confié al Layka la primera parte de mi sueño; esta, y la segunda, las referiría a los médicos. La tercera, no la revelaré [...]

La psicoanálisis especuló con las etiologías de la represión sexual. Diagnóstico equivocado: no había represión. Todo lo contrario. (Churara 1957: 220).

En este texto, el discurso científico no confirma al otro tradicional. Se presentan como versiones distintas de una misma realidad; como un debate de textos, que disputan el sentido del suceso. En este combate dialéctico, combate de interpretaciones, se juega un elemento central de la cultura andina: el lugar de la coca. Tenida por alcaloide entre los médicos, es sentida entre los indios como planta sagrada, vigorosa. Es significativo que esta discusión, paradigmática de la tensión entre la visión del mundo occidental e indígena, mantiene su actualidad y urgencia política. Churata la coloca como centro de este capítulo, y de la novela como un todo.

En la continuación del relato el protagonista se siente morir. Y cuando la ciencia se muestra impotente, la coca es el elemento que le permitirá al Layka, en la ceremonia de curación, conocer el significado de la dolencia:

para el Layka la Mama Kuka no es un vegetal más; es la manifestación magnética de la tierra, y que si ella alivia la necesidad del enflaquecido cuerpo, sólo ella puede sorprender el alma de los muertos en la tumba, en el aire, las ciénagas, estableciendo contactos entre los que viven y los que han muerto. (Churara 1957: 223-4).

Churata articula la complejidad de la experiencia que quiere transmitir en diversas escenas: 1) la enfermedad y la ceremonia de curación, en la que se transmiten las voces diversas de los amigos, los médicos, el chamán, las palabras del rito en quechua e, inclusive, la voz del Achachila, el espíritu de la montaña; 2) una rememoración en primera persona de las sensaciones fantásticas del alma, algunas abstractas, otras marcadas por imágenes de tema bíblico e incaico; 3) la sección ‘El Facitol’ que, en 51 frases-secuencias, relata con profusión de imágenes superpuestas, una especie de viaje astral y amoroso, junto a la amada muerta, a través del Titikaka. La voz narrativa, la amada y el pez de oro se conjugan en la muerte. Los personajes simbólicos (el puma, la princesa, el pez) se hacen presentes, a través de canciones (haylli, hararuña, harawi), en un ámbito no realista; 4) la sección ‘Pastoral del allkhamarini’ relata la danza de las diosas andinas, convocadas por el viento, númenes femeninos que nutren y protegen a los indios. Se presentan cantando y bailando la Mama-Oka (diosa de la simiente), la Mama-Choke (la madre papa), la Mama-Upa (la madre quinua), la Paski-mama (la madre luna), la Uma-mama (la madre agua), la Pacha-mama (la madre tierra), la Chukchu-mama (la madre del temblor), la Khunukhunu-mama (la madre nieve) y la Khana-mama (la madre luz). Abogan por la salvación del hombre, frente a la airada deidad masculina del Achachila, y le recomiendan acudir a la coca para regresar de la muerte; 5) la sección ‘Sincretismo’ resume poéticamente el viaje iniciático: “Allí se me reveló que el alma es un perfume; y si en la carne es el perfume que se trilla; en la muerte es el perfume que nos siembra. ¿Locura? ¿Cocanismo?...” (Churara 1957: 236); 6) la última sección “Crucifixión del chullpa-tullu” nos presenta la discusión entre un médico llamado significativamente Doctor Fausto, de espíritu racional y científico, y el paciente que experimentó el viaje del alma, que “asume la defensa por la vieja Mama kuka”, esto es, por la sabiduría andina. Se trata de un embate dialógico entre dos personajes ficcionales, con múltiples referencias eruditas, y un lenguaje argumentativo, casi de defensa legal, de los derechos y creencias andinos.

De esta forma Churata se esfuerza por transmitir una experiencia más allá de la lógica del discurso. Frente a “El Kamilli”, que articulaba en el método antropológico la interpretación del sueño por el chamán y la descripción total de su cultura, en este capítulo de *El pez de oro*, el autor se

acerca a los significados culturales de la coca a partir de fragmentos, vinculados por un tenue hilo argumental, pero sin que configuren una historia. La lógica narrativa se quiebra y da paso a escenas oníricas, abstractas y marcadamente ficcionales.

Esta quiebra de la narrativa, que observamos a lo largo de la obra, proviene de la adopción de lo andino como sustento formal, y no meramente temático. *El Pez de oro*, más que una novela, es un retablo, como anuncia el subtítulo de la obra: un objeto, característico de los artesanos mestizos, que representa escenas con personajes andinos y sagrados, con un significado ritual<sup>1</sup>. “Mama Kuka”, es la escena central<sup>2</sup>: este capítulo puede considerarse como un *taypi*, el centro irradiador de los tejidos andinos, desde el que las dos mitades paralelas de la obra se proyectan. La coca, aparece pues, como la planta sagrada, que vitaliza toda la cultura y todo el libro. En él, las lenguas andinas no aparecen como simples agregados léxicos al habla que caracteriza al chamán. En *El pez de oro* Churata va más allá de la apropiación léxica. Las lenguas andinas interfieren sintáctica y morfológicamente todo el discurso, interviniendo el castellano, transformándolo, haciendo de él un idioma otro, que a veces hace muy difícil seguir la lectura. En algunos momentos, como en el baile de las diosas tutelares, la trama de las lenguas es intensa. Ello converge con la inclusión de formas no lingüísticas en el discurso. La música, las canciones y el baile son elementos expresivos constitutivos de la obra. Las formas culturales andinas, orales, intentan acomodarse en la escritura y ponen evidencia, en ese traslado, la limitación de la letra.

Frente a “El Kamilli” lo que más llama la atención es que no se nos describe una ceremonia ritual. Cualquier elemento explicativo se ha eliminado. Churata quiere ofrecer al lector la experiencia de la ceremonia. Construye, para ello, una máquina ficcional y la pone a funcionar, generando visiones, voces, canciones, exégesis diversas, discursos en disputa. Como señala Helena Usandizaga, el modo discursivo que propone Churata

<sup>1</sup> Los retablos consisten en una caja de madera en la que se disponen figuras hechas de una mezcla de papa y yeso que representan una escena sagrada; son destinados a proteger las casas y los viajeros que los llevan consigo. El precedente es *el cajón de San Marcos*, patrón del ganado, que se usaba para presidir el ritual de la herrañza o fiesta de Santiago, y para convocar a los espíritus de la montaña. Los maestros andinos, sobre todo de Ayacucho, llegan a crear retablos de múltiples niveles, que también representan escenas de la vida cotidiana. José María Arguedas reflexionó sobre el significado de la tradición mestiza del retablo en “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” (Arguedas, 148-172).

<sup>2</sup> La estructura en diez escenas tiene como núcleo central la número 5, “Mama kuka”, que desde su condición de entidad sagrada alimenta toda la obra. La organización es la que sigue: Homilía del Khorí Challwa (introducción) I– El pez de oro; II– Pacha Mama; III– Españoladas; IV– Pueblos de piedra; V– Mama Kuka; VI– Puro andar; VII– Los sapos nengros; VIII– Thumos; IX– Morir de América; X– El pez de oro.



corresponde a la convocación de los rituales andinos:

Lo más interesante es esta mezcla de géneros y la forma frecuentemente dialógica, polifónica, estructurada en forma de discusiones paradójicas a veces llevadas por un mismo sujeto desdoblado. La obra se nutre de elementos andinos reelaborados o reconstruidos por Churata, a veces a modo de montaje, mitos que se inscriben en una dinámica peculiar que acerca al texto a una situación ritual que podríamos llamar chamánica (Churara 1957: 146).

Todos estos elementos marcan una enorme distancia del paradigma antropológico. La seguridad del narrador occidental que quería integrar lo indígena en lo nacional se ve amenazada. Debe abandonar la posición central y dejar integrarse, él mismo, en las estructuras andinas. ¿De qué manera? El narrador del discurso hegemónico pierde su autoridad y debe adherir la multiplicación de las voces. El formidable dialogismo desplegado por Churata se fundamenta en la reciprocidad andina (Usandizaga, 176). La reciprocidad: someterse a las relaciones del don, no postulando una igualdad de prácticas, sino una correspondencia de acciones. La identidad tan buscada por los discursos de los años veinte adquiere aquí una calidad relacional y apunta a otra forma de comprensión del mundo, no homogeneizadora, ni explotativa. *El pez de oro*, en tanto máquina de ficciones, ofrece la posibilidad de esa experiencia.

## Bibliografía

Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1989.

Callo Cuno, Dante (dir). *Boletín Titikaka* (edición facsimilar). Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. La Paz: Canata, 1957.

\_\_\_\_\_. *Anales de Puno (1922-1924)*. Lima: Biblioteca Popular Transparencia, 1999.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELAP, Latinoamericana, 2003.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2000.

López Lenci, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte, 1999.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era, 2002.

Peralta, Alejandro. *Ande*. Edición facsimilar. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2006.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 2004.

Usandizaga, Helena. "Irradiación semántica de los mitos andinos en El pez de oro, de Gamaliel Churata". En: Usandizaga, H. (ed.). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

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