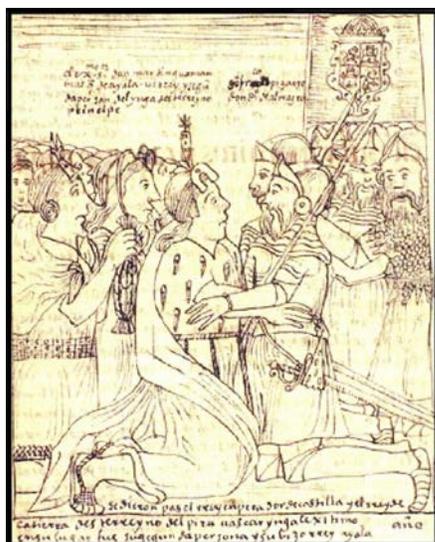


Notas sobre prácticas culturales e identidades en el Perú

Juan C. Godenzzi, Sebastián Ferrero y Catherine Poupeney Hart
(editores)



TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE

Nº 23– 2015

© 2015, Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN 1913-0481

LA SEGUNDA NOVELA DE GAMALIEL CHURATA: LA IDENTIDAD ANDINA Y EL TEJIDO INTERTEXTUAL

William Keeth
Mansfield University

Resumen

Ambas obras de Gamaliel Churata, *El pez de oro* (1957) y *Resurrección de los muertos* (2010), se construyen sobre un tejido textual complejo en cuyo fondo se contrastan varias propuestas culturales de lógica, estética y filosofía. Como gran pensador y subversivo semántico, Churata suele descolonizar la herencia cultural occidental abogando por un lenguaje y pensar andinos que son inherentemente híbridos. En esta investigación proponemos estudiar la íntima relación intertextual que enlaza estas dos obras. Sostenemos que en la segunda novela el escritor puneño utiliza la identidad indígena poscolonial ya planteada en *El pez de oro* (una identidad expresada en términos de hiperíconos que sintetizan el conflicto lingüístico entre el mundo occidental español y el mundo andino) para cuestionar la historia del pensamiento occidental y su relación con los grandes enigmas culturales.

Palabras claves

Análisis intertextual - Hiperíconos - *El pez de oro* - *Resurrección de los muertos*

Iniciamos el primer estudio riguroso de la novela *El pez de oro* de Gamaliel Churata como parte de la investigación *El ideario surrealista peruano* hace más de quince años (1999). Siguiendo la propuesta de Alberto Escobar en *El imaginario nacional: Moro, Westphalen, Arguedas, una formación literaria* (1989), el estudio se centraba en determinar las relaciones lingüístico-ideológicas en el texto, aplicando la teoría de los paradigmas miméticos. El análisis comprendía la identificación de hiperíconos (Mitchell 1986) surrealistas, la metatextualidad y el *framing* narrativo (Hedges 1983)¹. Cinco años más tarde volvimos a

¹ Recordemos que, en *Mimologiques* (1995), Genette mantiene que el sistema mimético del discurso depende de una lógica mimológica o mimologismo que descansa en el texto –una lógica que determina qué lenguaje es mimético o no y si el lenguaje debe o no ser mimológico. En esta obra describe la historia diacrónica de la mimológica y ofrece una clasificación de los diferentes mimologismos (51). También afirma que la mimológica depende de convenciones sociales y hasta puede asumir una índole subjetiva (188). Y, en relación particular con la obra surrealista, llama nuestra atención a los juegos de palabras como evidencia de un subjetivismo mimológico (294). Gracias a sus observaciones sobre la poética moderna y su método de análisis cuya naturaleza es inter e hipertextual, nosotros postulamos que se puede rastrear la repetición de hiperíconos con carácter mimológico en la escritura de una generación de escritores (la repetición de figuras de figuración), determinar sus coordinadas metatextuales (diálogo con el sistema mimético anterior) y establecer su función en el *framing* narrativo. En el caso del surrealismo, se puede catalogar una lista de hiperíconos mimológicos recomendados por André Breton en los manifiestos surrealistas –hiperíconos que luego se manifiestan en las obras literarias de los escritores surrealistas (por ejemplo, la escritura automática, las imágenes de sueño, la lectura narrativa vertical o simbólica, el método dialéctico aplicado a la locura o al sueño y el destinatario ideal

analizar esta novela en “Vínculos entre la narrativa surrealista y la narrativa indigenista de *El pez de oro*” (2004). Esa vez, estudiamos los niveles narrativos, los mecanismos de transmodalización narrativa (Genette 1997: 277), la acumulación de paralelismos simbólicos, y la alusión a textos maestros como *La divina comedia*, *Otelo*, el coloquio cervantino, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, etc. Nuestro propósito en ese segundo estudio era explicar la forma en la que Churata construía la parodia de los textos maestros e identificar rasgos relacionados con la novelística surrealista. Considerando el estado de los estudios sobre *El Pez de oro* en ese entonces, observamos que se ha incrementado tanto el interés por el estudio de la primera novela de Churata², como el número de los estudios críticos sobre su obra³.

Para esta investigación, proponemos el análisis de la relación intertextual entre *El pez de oro* (1957) y *Resurrección de los muertos* (2010) –novela publicada en forma póstuma. Aunque no abandonamos totalmente la identificación de hiperíconos⁴ y el estudio del *framing* narrativo de nuestro primer estudio, nos concentramos esta vez en la función de los hiperíconos como conceptos según la propuesta de Mieke Bal (2009) y no nos limitamos estrictamente a los hiperíconos surrealistas. En su artículo “Working with Concepts”, Bal sostiene que los conceptos que surgen repetidamente en el discurso de la crítica exhiben la misma propiedad de mini-teorías culturales, además de presentar un carácter interlocutor y un planteamiento de subjetividad. Sostenemos que los conceptos intertextuales que se repiten en el texto de un escritor también pueden manifestar estas mismas características. Es más, de acuerdo con John Searle en “Language and Social Ontology” (2008), el acto de nombrar un concepto contribuye a institucionalizar relaciones de poder puesto que este acto otorga un “status” social. En otras palabras, queremos destacar los conceptos (o hiperíconos) de *El pez de oro* que Churata reitera dentro del nuevo *framing* narrativo de *Resurrección de los muertos* y responder a la pregunta: ¿Cómo aborda el puneño de nuevo estas mini-teorías culturales y qué revelan en la segunda novela con respecto a la institución de poder social?

propuesto en *Nadja* (1928)). Todos estos aspectos establecen una postura mimológica compartida por el grupo vanguardista que supera el subjetivismo mimológico que Genette ya estableció en cuanto al escritor surrealista particular y que ayuda a unir las obras como una colectividad.

² A pesar de su afiliación con el grupo *Orkopata* y la revista *Boletín Titikaka* después de la publicación de *El pez de oro* en 1957, la obra de Churata se convirtió en una obra casi desconocida para la mayoría de lectores y en una edición difícil de conseguir para los críticos especializados. Sólo recientemente ha salido una nueva versión de la obra en *Cátedra* gracias al esfuerzo de Helena Usandizaga (2012). Y, debido a su contacto y amistad con los hijos de Churata, Riccardo Badini ha publicado por primera vez parte de una novela inédita del escritor puneño, *Resurrección de los muertos* (2010).

³ Los estudios críticos más destacados en este auge sobre la novela incluyen las investigaciones de: Omar Aramayo (1979), Ricardo González Vigil (1992), Miguel Ángel Huamán (1994), Cynthia Vich (1995), Manuel Pantigoso (1999), Juan Zevallos Aguilar (2002), Luis Veres (2003), Marco Thomas Bosshard (2007) y Helena Usandizaga (2009).

⁴ Para Mitchell los hiperíconos son “figuras de figuración” o imágenes que representan o sintetizan una propuesta teórica. Aunque nos hemos centrado anteriormente en el hiperícono que demuestra una postura mimológica, la teoría de Mitchell en sí no se limita a dicha condición. Los hiperíconos pueden figurar hasta en una teoría cultural; es decir comprender un concepto cultural. Aquí radica el juego principal de *El pez de oro*, porque muchas veces los hiperíconos surrealistas se prestan a una lectura bicultural. Por ejemplo, en el nivel denotativo, el sueño occidental no se diferencia del sueño andino; sin embargo, en el nivel connotativo puede ser matizado de otra índole debido a las diferentes convenciones culturales. Es decir, “soñar con el Khomer-khenti” puede tener la misma estructura narrativa fragmentaria surrealista, pero su denotación depende de una lectura andina que suele emplear la figura onírica del picaflor y relacionarse con el diálogo entre el alma andina y el muerto que ha regresado de la tumba.

Los primeros críticos de la obra de Churata confrontaban varios obstáculos genéricos cuando intentaban clasificar *El pez de oro*. Aunque el escritor adopta lo que parece ser el género teatral al principio de esta novela, la caracterización genérica desaparece rápidamente cuando el autor introduce trozos de poesía, relatos, textos con carácter ensayístico, etc. De hecho, ha surgido un debate crítico sobre la naturaleza narrativa del texto. ¿Se trata de una representación teatral o de un relato oral? ¿Imita una transmisión radial o representa un retablo andino? Nos parecería raro que este tipo de debate crítico se produjera en el caso de *Resurrección de los muertos* puesto que en esta novela Churata ha elegido imitar otra forma teatral y esta vez mantiene su representación a lo largo del texto. En esta segunda novela, la imitación narrativa del teatro se aproxima mucho más al teatro satírico que Roland Barthes describe en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (1986: 72), debido a que frecuentemente abarca la mitología como tema de debate e incluye un coro o audiencia de “voces” que, como los sátiros griegos, ataca a veces de forma grotesca a uno de los personajes del diálogo. En este caso, se trata primariamente de los personajes principales de la novela, el profesor analfabeto, el Khorí-Puma o Platón, pero no se limita exclusivamente a ellos. Se puede apreciar la zafiedad del rol animador de éste en los dos siguientes ejemplos: al aplaudir al profesor analfabeto, el coro exclama “¡Carcamall! ¡Carcamall... ¡Le pusiste el ajisito en la matadura, Analfabeto-tatay...” (220) o al reaccionar a secas ante los sucesos narrados grita “¡Viva el Diablo de la Gomorra⁵!” (677).

Dado que el diálogo de la novela suele contrastar la voz del narrador con la de Platón, tomando muchas veces matices de un monólogo, y dado que no existe ningún comentario para armar el escenario como encontraríamos en un guión teatral, también podemos concluir que la obra mantiene ciertas características del ditirambo griego (Barthes 1986: 71)⁶. Sin embargo, las semejanzas que esta novela mantiene con el antiguo teatro griego no acaban aquí. Observamos que asume el formato dialectal del teatro griego, el mismo que Barthes postula en *Lo obvio y lo obtuso* (1986: 73). Es decir, el diálogo de la novela expresa la acción de la obra y “lo que pasa” tiende a ser “lo que ha pasado”. Aún más, la temática de la novela, como el antiguo teatro griego, se sitúa entre la religión, la mitología y la filosofía (Barthes 1986: 74). En otras palabras, puesto que el *framing* narrativo de la segunda novela es menos

⁵ Churata suele crear y emplear neologismos como éste en su escritura. En este caso combina las palabras “gonorrea” y “Gomorra”, haciendo referencia simultánea a la enfermedad venérea y la ciudad bíblica Gomorra que fue destruida en el libro del *Génesis* debido a las prácticas homosexuales de sus ciudadanos. En esta sección de la novela, las “voces” reaccionan ante una indagación dialogizada sobre la naturaleza de la psicosis humana y la repentina aparición de miles de diablillos en la escena. A los diablillos, el coro les grita esta exclamación, luego los acusa de ser enfermizos y de abogar por la homosexualidad y finalmente se ríe de ellos llamándolos “locos”, imputándoles el hecho de ser incapaces de consultar con los antepasados míticos andinos.

⁶ Para Barthes, el ditirambo era un drama lírico con tema mitológico o histórico en el cual los actores no usaban máscaras ni vestuario, encarnaban a los personajes históricos o míticos simplemente a través de su discurso y coexistían con un coro que exponía, anticipaba o comentaba cíclicamente la poca acción representada. Típicamente el ditirambo era un himno que alababa a Dionisio o dios del vino, de la vegetación y de la fertilidad. No se representaba con acciones entrelazadas en un hilo narrativo conductor (trama narrativa) sino con monólogos y escenas. Era más lírico y argumental que dramático—algo más parecido a la ópera. Lo que es más, solía aparecer en dos formas: el drama popular y la forma literaria o escrita. En este sentido, *Resurrección de los muertos*, se parece más a la forma literaria del ditirambo con su temática telúrica y argumental y su alternación cíclica entre el monólogo/diálogo y el comentario del coro. Evidentemente ha perdido la calidad lírica que predominaba en las dos formas originales, pero sigue alternando entre lo relatado y el comentario en lugar de canto, relato y comentario. Y como anotaremos a continuación asume un carácter satírico y dialéctico—la naturaleza del diálogo entre los protagonistas. Obviamente, Churata presta poca atención al vestuario y a la trama narrativa.

enigmático que el de la primera novela, sólo queda entonces preguntarse, ¿qué propone dialectizar Churata con este nuevo marco teatral griego? ¿Por qué optó por esta fusión de géneros teatrales griegos? Y finalmente, ¿cómo renueva los conceptos o hiperíconos culturales (mini-teorías) ya institucionalizados en *El pez de oro*?

A lo largo de la segunda novela teatral, Churata repite un ciclo de conversación entre el narrador protagonista identificado como el “profesor analfabeto” y el filósofo Platón. El ciclo repetitivo del diálogo suele terminar con una reacción del coro cuyas voces pueblerinas típicamente aplauden al protagonista o se ríen de Platón. Debido a esta naturaleza cíclica y considerando (1) la temática del diálogo entre Platón y el narrador y (2) las características del marco teatral griego ya elaboradas, mantenemos que la naturaleza narrativa de la segunda novela de Churata tiene la función de una parresía⁷. A continuación, emplearemos la teoría parresiástica que Michel Foucault desarrolla en *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (2004) para caracterizar la función parresiástica empleada en *Resurrección de los muertos*.

De acuerdo con la descripción general de parresía elaborada por Foucault, el sujeto que la realiza debe provenir de una clase social inferior a la del interlocutor (2004: 44). En *Resurrección de los muertos*, observamos esta misma relación jerárquica entre el profesor analfabeto y el maestro de filosofía griega. En la parresía, el hablante debe relatar con exactitud lo que tiene en mente y el protagonista de *Resurrección de los muertos* cumple ese papel también. Además, debe asumir el riesgo de enfurecer al interlocutor (2004: 38). En este sentido, nuestro protagonista satisface todas las condiciones de la definición general de parresía que teoriza Foucault. No obstante, la participación del protagonista en el diálogo no conlleva a un autoexamen, ni a una confesión personal, ni a una crítica de una política en particular –en el sentido del cortesano que aconseja al rey sobre el gobierno del estado. Estas modificaciones no se conforman con la clasificación general ni con la definición de parresía socrática estudiada por el crítico francés. Por ello, podemos concluir que el juego parresiástico de nuestra novela es de otra índole.

Primero, el profesor analfabeto no lucha contra el silencio de Dios con la intención de criticar la política, tal como es el caso de Ión (Foucault 2004, 87). Todo lo contrario, Churata le otorga al profesor un espacio privilegiado, uno que un analfabeto andino jamás habría asumido aún en un plano imaginario de la narrativa. Y, el diálogo del protagonista no es personal; no busca reafirmar una conducta ética correcta personal sino colectiva. Si Sócrates era el parresiastés de Platón (Foucault 2004, 51), en esta obra el narrador es el parresiastés y Platón se convierte en el objeto de su escrutinio. De hecho, el *diamón*⁸, que el narrador

⁷ En *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, primero Foucault define el término griego “parresía”, luego señala tres fases de su evolución en la cultura griega (parresía vs. el logos o la retórica (47), parresía como habla público-democrática (49), y la parresía y el diálogo filosófico (51)) y finalmente analiza tres obras teatrales representativas de dichas fases para demostrar cómo el problema de la parresía inicialmente crea nuevos papeles parresiásticos en el teatro griego, pero que en últimas circunstancias termina por generar una crisis sobre cómo establecer la voz parresiástica adecuada para la democracia donde todos los ciudadanos supuestamente tienen la libertad de expresión (107). Cada sección de análisis literario de Foucault ayuda a matizar diferentes derivaciones de la estructura básica de la parresía que consiste en una situación comunicativa en la cual el hablante o parresiastés desea comunicar clara y directamente su opinión sobre una situación social a pesar de estar involucrado en el asunto y también a pesar de correr un peligro al ofrecer su opinión públicamente. Típicamente el parresiastés arriesga perder sus privilegios sociales o hasta su propia vida (36-37) y típicamente ofrece una opinión que no sólo es verdadera (40) sino también muy crítica (44).

⁸ Para los griegos, el *diamón* o “daemon” solía representar un espíritu benigno o benévolo de la naturaleza o la presencia de un dios griego en sí; no ostentaba el carácter que le fue luego atribuido por los grupos cristianos. Lo convirtieron en un “demonio” figurativizando el valor o significado negativo o maligno.

menciona a lo largo de *Resurrección de los muertos*, representa a los varios filósofos y religiosos occidentales que entrarán en su conversación con Platón. En otras palabras, el narrador no busca alinear su *logos* (razón de vivir) con su *bios* (manera de vivir) como el parresiasrés socrático. Siendo la religión o la filosofía occidental su *diamón* y Platón su defensor, Platón, en tanto contra-locutor, no puede operar abiertamente en contra del bienestar de este protagonista. En la parresía pos-socrática, la función del parresiasrés es revelar en el diálogo las inconsistencias del contra-locutor. Al seleccionar esta configuración de participantes en el diálogo parresiasrés, Churata invierte la parresía socrática y como resultado su narrador cuestiona la armonía entre el *logos* (razón de vivir) de Platón y el *nomos* (ley y ética) del mismo filósofo (2010: 137) y también cuestiona la relación entre su *logos* y su *techné* (práctica filosófica) (2010: 150). El diálogo constantemente cuestiona el carácter del *diamón*, o sea, de cada representante de la filosofía y religión occidental que Platón tiene la responsabilidad de defender como representante principal del grupo.

El narrador de Churata, como el cínico pos-socrático, predica una crítica social y la efectúa siguiendo el formato provocativo de la parresía pos-socrática descrita por Foucault (2004: 157). Con una firmeza ética y ontológica, el narrador cínico de Churata pretende corregir y/o burlarse de Platón. El filósofo griego, al igual que los otros filósofos y religiosos que aparecen a lo largo del diálogo, se convierte en las ilusiones de un *diamón* que el narrador confronta al estilo de Epícteto (Churata, 2010: 204). En esencia, el escritor puneño adopta el marco teatral y el juego parresiasrés griegos, en su novela póstuma a fin de efectuar una crítica del pensamiento occidental, cuestionando la manera en que ciertos conceptos socio-filosóficos se han convertido en ejes de preocupación del mundo occidental. El *framing* teatral, entonces, es deconstructivo. Y es dentro de este nuevo marco narrativo en el que Churata reitera varios conceptos o mini-teorías culturales que introdujo en *El pez de oro*.

Cuando examinamos *Resurrección de los muertos*, encontramos más de treinta referencias explícitas a *El pez de oro*. En todos estos casos, Churata cita la primera obra usando un paréntesis y la sigla EPDO. Jamás incluye un número de página en sus referencias. Es decir, el escritor acude a la obra como un pretexto temático o un almacén de conceptos. Casi todas las referencias intertextuales (idioplasmas, bioplasmas, fotoplasmas, fitomímesis, hatam y el antropófago) giran en torno a su conceptualización del ser andino y su relación con el pasado mítico y regenerativo. En cierto sentido, estas referencias se solapan y se complementan conceptualmente. Lo anterior, no obstante, no excluye la posibilidad de observar una modificación en cuanto a la postura ideológica del autor en la segunda novela. De hecho, sostenemos que este cambio existe y a continuación analizaremos la forma en la que Churata utiliza el nuevo *framing* parresiasrés para modificar los conceptos mítico-regenerativos de *El pez de oro* alterando su teorización cultural inicial.

Comenzaremos con la palabra “ideoplasma” y dos extensiones de este concepto “fotoplasma” y “bioplasma”. En sus notas a pie de página en *Resurrección de los muertos*, Badini nos explica que el término “ideoplasma” proviene de la obra científica del evolucionista Karl Wilhem von Naegeli (2010: 71). El ideoplasma se equipara con una conceptualización científica precursora del cromosoma. A diferencia del cromosoma, en el caso del ideoplasma la herencia evolutiva se aplica al ser humano no sólo en términos biológicos sino también en términos psicológicos y sociológicos. En *El pez de oro* Churata ajusta esta definición, convirtiéndola en el fondo o la base de una memoria socio-cultural cuya naturaleza orgánica suele inscribir la esencia del ser andino. El concepto de ideoplasma representa una semilla genética que impulsa la procreación tanto como el reencuentro con el mundo de los

antepasados: “Y se leerá, además, / que si el dolor los átomos de la chullpa / destroza, es porque en ella, / el Hijo llora, y se sustancia...” (113). De acuerdo con lo que Dorian Espezúa Salomón demuestra en su artículo “Contra la textología” (2008), la fijación de Churata en este concepto no surge de forma accidental:

Si los genes están vivos, nuestra cultura está viva, si los genes están vivos nuestros antepasados prehispánicos están vivos. Esto implica no considerar al individuo egocéntrico sino a la colectividad, a un “conglomerado de conciencia humanas”. En efecto, los genes están vivos en todos y para todos. (2008: 81)

La semilla genética o “hatam”, creadora y protectora de la colectividad andina, como Churata finalmente la identificará en *Resurrección de los muertos* (2010: 142), es el ideoplasma que permite un rebrote perpetuo de la cultura andina. Es por esta razón que el escritor incorpora el término en su vocabulario híbrido. Al establecer un paralelo intercultural con las ciencias modernas, Churata utiliza este concepto para recalcar la importancia del pensamiento mitológico andino tradicional.

Aunque el escritor puñeno no abandona la idea de la semilla genética en esta segunda novela, acorta el distanciamiento cultural entre lo andino y lo occidental cuando emplea una derivación de este término, el “fotoplasma”. Esta palabra esencialmente duplica el rol del “ideoplasma”, pero le permite al escritor conferir una modalidad más individualista a la mini-teoría cultural. El fotoplasma representa “las emergencias concienciales” y la capacidad del ego para recordar (2010: 102). Entonces, el fotoplasma funciona como la conciencia cultural del individuo. En cierto sentido, recuerda aspectos de lo que ha sido grabado en el ideoplasma.

En *Resurrección de los muertos*, Churata también cambia su postura ideológica con respecto a las nuevas ciencias modernas. No las utiliza simplemente para demostrar semejanzas entre el pensamiento mitológico andino y la conceptualización micro-biológica de la genética como hemos visto en el caso del ideoplasma. El autor abarca un nuevo territorio con la palabra “bioplasma”. Con este concepto logra demostrar una incoherencia en la aplicación de la tecnología científica moderna. Para Churata, el “bioplasma” representa la ciudad moderna. Se asemeja mucho a la biósfera, pero en este caso representa la armazón tecnológica que nos rodea y que sin embargo sólo nos permite escuchar nuestro propio eco. Bajo la protección de la ciudad o bioplasma, perdemos según el escritor “las pelosidades protectoras” y nos convertimos en una “bujía incandescente”. Esencialmente, vivimos de acuerdo con los “códigos del maniquí” (2010: 409). O sea, si el escritor aceptaba la ciencia moderna en su primera novela, sólo le servía para llamar la atención sobre la conceptualización andina de lo incognoscible y justificar su relación con la evolución humana. En la segunda novela, rompe claramente con las aplicaciones modernas de la ciencia, puesto que ellas ayudan a distanciar al ser humano de la naturaleza orgánica, que él denomina “fitomímesis” (2010: 78).

El término “fitomímesis”⁹ representa otro préstamo conceptual de *El pez de oro* que el autor ha modificado en la segunda novela. Recordemos que en la primera novela el narrador destaca la manera mediante la cual las culturas antiguas superaban a la cultura moderna debido a su capacidad de explicar su entorno o realidad en términos de “mitogénesis”. Es

⁹ Este neologismo combina el significado de la palabra “fitogénesis” con la palabra “mímesis”. Si la fitogénesis representa el origen de las plantas y su evolución, entonces “fitomímesis” debe de representar una mimética basada en este tipo de evolución orgánica. En otras palabras, la humanidad debe imitar y representar los aspectos del mundo sensible en cuánto se conformen con la evolución orgánica vegetal.

decir, sus analogías mítico-antropológicas de génesis con base en el comportamiento animal iluminan más al ser humano que el símbolo la “ovejuela sin alma de la divinidad pascual del mito cristiano” (1957: 381). Para el narrador de *El pez de oro*, las figuras de la mitogénesis griega son más “infantiles” o simples, pero “reflejan las viejas razones de la vida” (1957: 381). Dicho de otro modo, mientras Churata subraya la superioridad de los mitos griegos en *El pez de oro*, en su segunda novela se ve obligado a introducir una adaptación del concepto inicial para concretar el espacio social correcto de la creación cultural de mitos andinos –el mundo vegetal. A la vez su empleo de la adaptación conceptual implica que el uso del nuevo término “fitomímesis” representa una actividad superior que la mitogénesis tradicional.

Aunque el narrador de *El pez de oro* nunca explica tácitamente por qué los mitos griegos son mejores que los cristianos, creemos que los principios filosóficos de este axioma pueden compararse con otro axioma que surge de esta novela, otro préstamo conceptual que Churata incluye en *Resurrección de los muertos*. Al referirse al filósofo griego Heráclito, en ambas obras (PDO 173 y RES 283), el puneño cita el mismo aforismo del filósofo, “¡Cuánto vimos y cogimos, lo soltamos y traemos cuánto ni vimos ni cogimos”. Este aforismo resalta la incapacidad de abstraer el sentido de la vida mientras la vida fluye como un río alrededor de nosotros. En ambas novelas, Churata utiliza el aforismo para recalcar la manera en la que la filosofía occidental repetidamente demuestra ser incapaz de aprender la lección fundamental de este aforismo: uno no se debe perder en abstracciones sino aprender a vivir viviendo.

En *Resurrección de los muertos*, el escritor efectúa una severa crítica en contra de uno de los filósofos más importantes de la modernidad, Friedrich Nietzsche:

Lo efectivo es que el genial escritor no labró sus páginas sino cuando se había saturado de cultura griega, se entiende que en idioma greco, y con larga estancia en el Peloponeso, aunque la hazaña le resultará conforme al axioma de Heráclito, el analfabeto de tal Pórtico. (2010: 283)

En esencia, Churata recurre a este aforismo para criticar la filosofía y la mitología modernas como las propuestas de Nietzsche puesto que se rehúsan a albergar un espacio para disfrutar de la vida mientras se la contempla. El ser moderno se pierde tanto en las abstracciones cristianas como en las abstracciones nihilistas.

Esta crítica de la superficialidad de la abstracción filosófica y religiosa de la modernidad occidental encuentra eco en otro concepto relacionado al ser andino que encontramos repetido en las dos novelas. En *El pez de oro*, el narrador le hace la siguiente pregunta retórica al heredero de América: ¿quién será su Salvador? Y éste le contesta enigmáticamente:

[...] el sistema de vasos comunicantes que te suma a la unidad; El, tu conciencia de vida; El, base de toda elaboración social, política, estética, filosófica; El, quien retiene tu sentimiento de perennidad y sin El tendrás ser, historia, patria, wayñusiñas, kuikas, symponcios griegos, aptapis cholos. Y cuando te enraíce... --¡Engendra!”. (1957: 104)

En este fluir de ideas, observamos primero que la salvación cultural andina no radica en las abstracciones religiosas ni en las filosofías de la modernidad sino en la conciencia de vida andina. Segundo, todos los otros aspectos socio-culturales deben surgir de ella. O sea, la salvación proviene del sentir “el vivir viviendo”. Más tarde, Churata le otorgará a este concepto o conciencia de vida, el nombre “Chori-challwa” o “pez de oro”. De esta manera, completa un ciclo simbólico atribuyéndole al salvador las características de la semilla o ideoplasma que ya hemos mencionado anteriormente. La salvación de América ya está en las manos del ser andino, el mismo que sólo tiene que reconocer este hecho dentro de sí mismo.

Sin embargo, lo que distingue *Resurrección de los muertos* de la primera novela, es el hecho de que Churata emplea el término “conciencia germinal” por primera vez para identificar la conciencia de la vida andina. También, califica explícita y tácitamente el proceder filosófico occidental de observar la vida y abstraer axiomas como un acto superficial y aboga por otra arquitectura social:

La sistemática observación de la realidad nos llevará a comprobaciones no epidérmicas por el camino de la permanencia del muerto (término, como se ve, ya impropio y no menos estólido) en la vida y con los vivos. Y ellas, acaso, darán origen a nuevos conceptos de convivencia (EPDO), y sería revisión de los principios en que se fundamentan el Derecho, pues el hombre, en primer lugar, habrá de considerar el del muerto a la vida, y a la vida en la carne – que otra que no en ella es vida – y al uso de sus sociales derechos en la sociedad en que produjo riqueza, como individuo de ella infracturablemente unido a su complejo socio-geo-vital. (2010: 706)

Aunque parece que el argumento de Churata sigue el típico patrón de la filosofía dialéctica, no creemos que esta arquitectura social sería radicalmente “nueva”. No representará una síntesis en el sentido estricto de la palabra. Badini señala que en las dos novelas el escritor puneño hace referencia al concepto histórico de Gian Battista Vico “il ricorsi” (2010: 132). Lo que falta elaborar es la importancia de este concepto en su relación con la dialéctica histórica. De acuerdo con el principio de “il ricorsi” de Vico, existen determinados períodos históricos, pero también existe un ciclo histórico. Lo que distingue dos períodos históricos que están en la misma fase cíclica son los detalles de cada período. Churata lo plantea así en *Resurrección de los muertos*: “El hombre es sólo en cuanto es pasado de sí mismo, los pueblos que no son pasado de sí mismos, como los hombres, carecen de presencia, son hatos de loco. Lo único que pudo ser Presente es el Pasado.”(2010: 135).

En otras palabras, Churata aboga por el regreso del incario en cuanto a su arquitectura social: “O nada, o el Inkaismo supone il ricorsi (EPDO) de estrato político biogenético, por lo que representa en el clivaje geológico de la cultura el más viejo sistema de convivencia política.” (2010: 135).

Churata respalda una separación cultural, pero la plantea en términos de un parto o nacimiento que responde a las realidades biológicas y geológicas de América.

En *Resurrección de los muertos*, Churata quiere facilitar el retorno cultural a un ciclo anterior porque según su perspectiva el ciclo histórico en América ha llegado a la fase del abandono y despilfarro cultural. No es por nada que el escritor critica a los Estados Unidos en esta novela citando las estadísticas sobre la salud mental de sus habitantes:

Estadísticas recientes de la Cosmópolis de la Estadística Siglo XX, que es la patria de Lincoln, denuncian que en 1957, de los ciento setenta millones de habitantes que la forman, cuarenta millones eran locos calificados, espantosa proporción que en 1958 hase por poco duplicado... Sólo este hecho permitiría sospechar al menos malicioso de los observadores, que no se trata de pandemia de índole coqueluche, el polio, o morbo alguno de procedencia microbiana, sino de complejiones de la materia humana yanqui (2010: 791).

En este sentido, el nuevo marco narrativo y la selección de conceptos intertextuales le permiten abarcar una nueva zona de deconstrucción literaria. En esta segunda novela, puede incluir como nuevo blanco para su escrutinio ético y ontológico el nuevo poder representativo de la modernidad: la hegemonía cultural estadounidense. Enlazando los conceptos intertextuales, Churata efectúa una crítica cultural radical demostrando que existe más consistencia entre el *logos*, el *bios* y el *nomos* andinos que en los norteamericanos. A la

vez, su selección de conceptos intertextuales respalda una valoración erótica esencialmente procreativa y reaccionaria que genera una crítica de la sexualidad norteamericana que observamos en la siguiente cita:

Por higiene sexual se entiende, pues, señoras, señores, echar a Eros a los lupanares, al aborto, al filicidio más canallesco, el del anticoncepcional y tras eso, conducible mezclado en la borra de deyecciones urbanas, a la setina, a podrir con los desperdicios del banquete del Diablo (2010: 296).

Este tipo de valorización llevará también a que el narrador abogue en otros momentos por la bigamia mormona y esté en contra de la homosexualidad. Churata aún incluye una deconstrucción del pensamiento marxista, agregando afirmaciones como éstas: “Las metafísicas materialistas, o deíficas, con el camino leproso pero único por el que llegan las cadenas para el animal-hombre, y los pueblos que se integran por ese tipo social.” (2010: 359) y “La realidad es dialéctica, indudablemente, mas no apriorística: germinal” (2010: 360).

Éste es uno de los peligros que corre el nuevo texto parresiástico de Churata puesto que puede enfurecer al interlocutor, desafiándolo a justificar distancias entre su *logos* y cómo define el *bios* andino de la vida, cuestionando su grado de contacto con el *logos* occidental.

Ahora que concluimos nuestro análisis del préstamo de los conceptos narrativos existentes entre las dos novelas, comenzamos a apreciar por qué el escritor puneño adopta el nuevo marco narrativo en la segunda novela. Recordemos que Peter Bürger en su análisis del texto vanguardista en *Theory of the Avant-garde* señala que el autor vanguardista suele escribir con textos fragmentados para poder insertar una crítica social fuerte en los intersticios de la fragmentación narrativa (1984: 91), y es ahí donde radica la importancia del cambio en el *framing* narrativo que hemos analizado.

Acusado de haber escrito una obra enigmática y confusa, Churata opta por escribir otra novela con una estructura narrativa mucho menos trabajosa, una que el lector inocente fácilmente puede abordar. No obstante, la nueva imitación teatral favorece el cinismo filosófico y la estructura satírica del drama griego y lo hace con la finalidad de poder reiterar varios conceptos fundamentales o mini-teorías culturales con el mismo peso deconstructivo que aparecen en *El pez de oro*. La nueva forma narrativa fuerza a que los lectores dialecticen los conceptos presentados, siendo beneficiarios de la parresía. La diferencia más marcada en esta segunda novela es la distancia que toma con respecto a la modernidad. Ya no utiliza los conceptos científicos modernos para justificar su visión del mundo andino, sino los invierte y agudiza su crítica de la modernidad, abarcando aún más territorio. Como hemos visto, incluye su evaluación de una nueva hegemonía cultural, la estadounidense. Pero no se limita a esta solución moderna, también desmantela las bases filosóficas del sistema social soviético. Así que, al contrario de lo planteado en los juicios críticos, *Resurrección de los muertos* no representa un segundo tomo de la enciclopedia andina que Churata inicialmente anunció que iba a escribir sino una nueva forma de abordar la identidad andina; esta forma se distancia más de la contemporaneidad y de un hibridismo vanguardista forzoso. Sin abandonar plenamente el camino del hibridismo textual, asume el carácter crítico más humanista y clásico, el de una parresía andina, rasgo que identifica la novela con las propuestas del poscolonialismo.

Obras citadas

ARAMAYO, Omar. 1979. *El pez de oro, la biblia del indigenismo*. Puno: Mimeo.

- BADINI, Riccardo. 2010. “La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata”, *Resurrección de los muertos*. Ed. de Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores. 23-38.
- BAL, Mieke. 2009. “Working with Concepts”, *European Journal of English Studies*, vol. 13, no. 1: 13-23.
- BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BÜRGER, Peter. 1984. *Theory of the Avant-garde*. Trans. by Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P.
- BOSSHARD, Marco Thomas. 2007. “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, vol. 73, no. 220: 515–539.
- CHURATA, Gamaliel. 1957. *El Pez de oro*. Ed. del II Festival del libro Puneño (1987). Puno: Corpuno.
- . 2010. *Resurrección de los muertos*. Ed. de Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- CHURATA, Gamaliel, and Helena Usandizaga. 2012. *El pez de oro*. Madrid: Cátedra.
- ESCOBAR, Alberto. 1989. *El imaginario nacional: Moro, Westphalen, Arguedas, una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESPEZÚA SALOMÓN, Dorian. 2008. “Contra la textología. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos”, *Letras* 79: 81-106.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Intro. Ángel Gabilondo. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GENETTE, Gérard. 1995. *Mimologiques*. Trans. by Thais E. Morgan. Lincoln: U of Nebraska.
- . *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. 1992. “Surrealismo y cultura andina: La opción de Gamaliel Churata”, *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima, Institut Français d’Etudes Andines y U Católica. 111-129.
- HEDGES, Inez. 1983. *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. North Carolina: Duke UP.
- HUAMÁN, Miguel Angel. 1994. *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Lima, Perú: Editorial Horizonte,
- KEETH, William. 1999. *El ideario surrealista peruano*. Diss. Arizona State U.
- . 2004. “Vínculos entre la narrativa surrealista y la narrativa indigenista de *El pez de oro*”, *Jornadas andinas de literatura latinoamericana*, Lima, Perú. Presentación oral.
- MITCHELL, W.J.T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P.
- PANTIGOSO, Manuel. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Perú: U Ricardo Palma, 1999.
- SEARLE, John R. 2008. “Language and Social Ontology”, *Theory and Society* 37, 5: 443-459.

- USANDIZAGA, Helena. 2009. “*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana”, *América sin nombre*, n. 13-14: 149-159.
- VERES, Luis. 2003. “La frontera imaginaria en la narrativa indigenista: Gamaliel Churata”, *Espéculo*, vol. 22: s.p.
- VICH, Cynthia. 1995. *Indigenismo y vanguardia en El Boletín Titikaka*. Stanford U.
- ZEWALLOS AGUILAR, U. Juan. 2002. *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín de Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial.