



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Huamán, M. A. (1991). *Deconstrucción de una utopía (claves para la lectura de "El pez de oro" de Gamaliel Churata)* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Deconstrucción de una utopía (claves para la lectura de "El pez de oro" de Gamaliel Churata)

Autor:

Miguel Ángel Huamán Villavicencio

Año:

1991

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Gamaliel Churata, subtexto, pragmática, texto frontera, fenomenología.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Huamán, M. A. (1991). *Deconstrucción de una utopía (claves para la lectura de "El pez de oro" de Gamaliel Churata)* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis tiene como objetivo el abordar de forma completa “*El pez de oro*” de Gamaniel Churata. Siendo considerado un texto frontera por su dificultad para ser estudiada, el autor se vale tanto de la pragmática como la deconstrucción y una debida contextualización para complementar los estudios anteriormente realizados a la obra de Churata. En ese sentido, la tesis aborda cinco aspectos de la obra, siendo estos: el subtexto, la estructura de la obra, el significado y, finalmente, un balance de lo estudiado en busca de introducir a la obra a un diálogo con la actualidad.

Palabras Clave: Gamaliel Churata, subtexto, pragmática, texto frontera, fenomenología.

0042

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela de Literatura

TESIS PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER
EN LITERATURA

"DECONSTRUCCION DE UNA
UTORIA"

(Claves para la lectura de EL PEZ DE ORO de Gamaliel Churata)



Miguel Angel Huamán Villavicencio

413

Enero, 1991

Lima, Perú

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

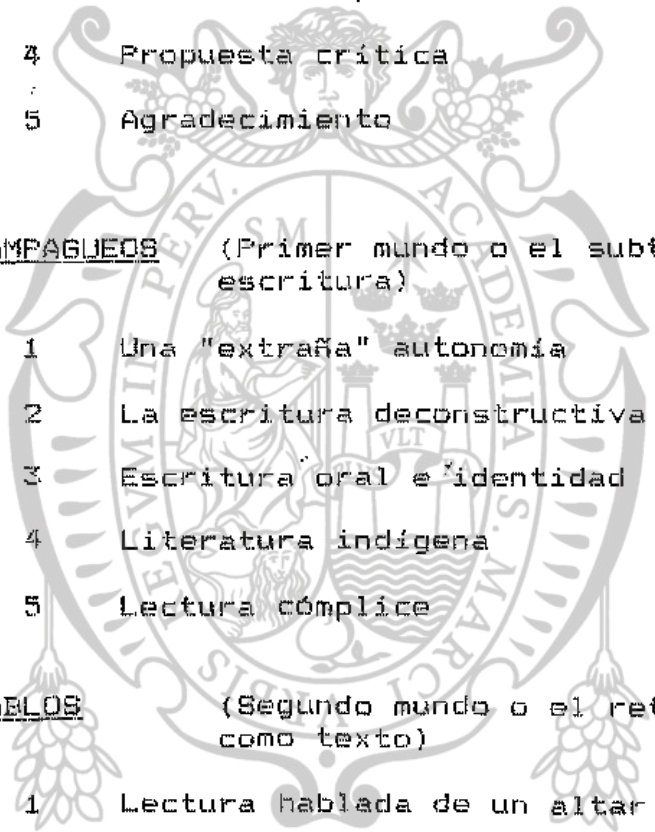


*Al amor infinito
de mi madre.*



INDICE

I.	<u>PARADOJAS</u>	(Introducción o cómo cercar un reto)	
	Cap. 1	Bisagras entre calandrias	p.1
	Cap. 2	Un texto "límite" o "frontera"	p.3
	Cap. 3	Problema de problemas	p.6
	Cap. 4	Propuesta crítica	p.7
	Cap. 5	Agradecimiento	p.10
II.	<u>RELAMPAGUEOS</u>	(Primer mundo o el subtexto de escritura)	
	Cap. 1	Una "extraña" autonomía	p.12
	Cap. 2	La escritura deconstructiva	p.19
	Cap. 3	Escritura oral e identidad	p.27
	Cap. 4	Literatura indígena	p.33
	Cap. 5	Lectura cómplice	p.41
III.	<u>RETABLOS</u>	(Segundo mundo o el retablo como texto)	
	Cap. 1	Lectura hablada de un altar	p.48
	Cap. 2	Un modelo cognitivo	p.54
	Cap. 3	La unidad de contrarios	p.66
	Cap. 4	La coherencia alternativa	p.75
	Cap. 5	Discurso mítico y estética andina	p.85



Handwritten marks and numbers in the top left corner.

Handwritten mark on the left margin.

Handwritten marks at the bottom left corner.



IV.	<u>PUKLLAY</u>	(Tercer mundo o el contexto de lo alternativo)	
	Cap. 1	Un carnaval de palabras	p.96
	Cap. 2	Acción dramática y funcionalidad cognitiva	p.104
	Cap. 3	Un rito de salida	p.112
	Cap. 4	La subversión simbólica	p.122
	Cap. 5	Una estética de la utopía	p.135
V.	<u>CHAYRAQ</u>	(o el tiempo de atar)	
	Cap. 1	El final del viaje	p.139
	Cap. 2	Nuevas rutas	p.144
	Cap. 3	Conclusiones	p.150
	<u>NOTAS</u>		p.153
	<u>BIBLIOGRAFIA</u>		p.155





PARADOJAS

1. Bisagras entre calandrias

En su novela póstuma El zorro de arriba y el zorro de abajo, J.M. Arguedas formula de manera intensa la idea de que con su vida y obra "empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú". El ciclo de la luz, de la fuerza liberadora, de la calandria de fuego que él intuyera y pronosticara paradójicamente parece, sino alejado, retardado ante los imprevistos sucesos que han afectado de manera dramática la vida del país y del mundo entero. En medio de la peor crisis de nuestra historia nacional, integral porque involucra dimensiones económicas, sociales, culturales y políticas; frente a un orden internacional, cambiante, que ha visto derrumbarse paradigmas y utopías; ante la aparente generalización del caos y el desconcierto, y el avance de la violencia, la corrupción y el autoritarismo, el ciclo de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente pareciera perennizarse.

En esta época oscura, en estos tiempos de crisis, cualquier actividad humana se ve cuestionada y puesta en evidencia. La más mínima acción concita interrogantes e inevitablemente exige resolver, aunque sea de manera parcial, un mínimo de cuestiones que trascienden sus límites. No es de extrañar por ello que al introducirnos en el presente estudio nos preguntemos con el lector cuál es la utilidad de un estudio de crítica literaria,



qué valor puede tener una investigación sobre una obra literaria ante la aparente mayor importancia que tienen otros aspectos de la realidad y que merecen de manera apremiante dedicación, esfuerzo.

Es tiempo de reivindicar para los estudios literarios, además de un estatuto científico que los recientes enfoques interdisciplinarios no escatiman, un espacio dentro del campo de las investigaciones culturales y un objeto específico: la producción discursiva. Corpus vasto y plural que a partir de su consideración como textos no sólo amplía el rango de su saber más allá de la intencionalidad estética -generalmente vista como valor en sí o como documento que testimonia y certifica procesos externos-, sino que incluye esta dimensión en el horizonte mayor de los bienes simbólicos, donde instalan sus sentidos y desempeños, disolviendo las aleatorias divisiones entre un "adentro" y un "afuera" de las obras, al precisar su función insustituible en la lucha por la hegemonía y la legitimidad de los sujetos sociales.

Las obras literarias no sólo pasan por la Historia y los sujetos sociales, sino que éstos pasan por ellas para construir y reelaborar su destino. En este sentido este trabajo pretende abordar una de las muchas tareas pendientes de la crítica peruana, consciente de sus limitaciones y de que la revalorización de la crítica es posible sólo si se ejercita dentro de un esfuerzo colectivo, interdisciplinario y plural que trate de repensar



nuestro proceso social y cultural, buscando profundizar nuestro conocimiento para transformar la realidad.

Contradictoriamente hoy más que nunca el sentido y la función de la crítica sigue siendo el incorporar al conocimiento obras y productos culturales, descubrir y explicar sus contenidos y mecanismos textuales, su impacto y trascendencia en los diversos espacios sociales. Estoy convencido que en dicho proceso, en el intento de revitalizar el ejercicio crítico, el rescate de autores olvidados o subvalorados, de obras sincréticas y conflictivas que funden elementos de diversa procedencia, juega un papel clave. Son estas obras y autores bisagras entre los dos ciclos intuidos por Arguedas y su estudio, dentro de una nueva lectura propugnada conjuntamente con otras ciencias humanas, es requisito básico para poder avizorar un nuevo futuro.

2. Un texto "límite" o "frontera"

El proceso cultural peruano, a partir de la tensión conflictiva surgida de la invasión española, ha dado muchos productos culturales sincréticos, en el límite de los modelos hegemónicos, que pese a su valor permanecen olvidados o poco conocidos. Si como ha sido precisado por los estudiosos de la ciencia (p.e. Kuhn, 1971) son las grandes paradojas las que hacen progresar al conocimiento científico, podemos afirmar que a la inversa de lo que se supone las ciencias humanas en el Perú, en especial la crítica, enfrentan la posibilidad de un periodo de auge, siempre y



cuando asuman los retos que dichas obras plantean.

Dentro de los estudios literarios, en particular, cada día es más evidente la existencia paradójica de textos límite o frontera, inclasificables, inexplicables, de lectura difícil y mensaje hermético, cuya naturaleza pone en duda la aplicatividad de los modelos y esquemas al uso. Nuestro esfuerzo en este estudio tiene como objeto un caso particular de producto cultural paradójico: El Pez de Oro (PO) de Gamaliel Churata. Texto frontera, de naturaleza esquivada, cuyo comportamiento fenomenológico se encuadra con restricciones en propuestas categorías, teorías o géneros. Escrito en las primeras décadas de este siglo (1927), fue publicado -luego de un primer frustrado intento en 1930- recién en 1957 en Bolivia y reeditado en 1987 en el Perú (cf. Bibliografía), pero ha permanecido rigurosamente inexplorado -en cuanto a lectura y comprensión- hasta la actualidad.

A pesar del esfuerzo y la agudeza de unos pocos estudiosos que han buscado descifrar el misterio del libro, motivados sin duda por los destellos poéticos, las fulgurantes imágenes o la intensa emoción que su lectura acarrea, el PO ha seguido siendo un texto oscuro y hermético. El no entender el mensaje plasmado por Churata más allá de una vaga idea o una audaz impresión, no ha significado que el reconocimiento y el consenso sobre su valor no haya existido. La crítica, por cierto más por cautela que por convicción, le ha concedido una relativa presencia, incluyén-



dola -por si acaso- en las antologías o panoramas de la literatura peruana, sean de cuento, ensayo, poesía o escuelas. Así, de manera curiosa, se ha conformado una aureola de valor original y de enigma en torno al libro.

Escasa y por cierto insuficiente es la bibliografía crítica sobre este libro. De los autores que han estudiado a Gamaliel Churata destaca Omar Aramayo, cuyo trabajo El pez de oro, la biblia del indigenismo es el único dedicado de manera integral al libro, sus interesantes observaciones e intuiciones me han proporcionado valiosas pistas que espero haber desarrollado y profundizado. Otro trabajo importante orientado más a resaltar la figura de Churata dentro del indigenismo puneño es el de José Tamayo Herrera, su Historia social e indigenismo en el altiplano dedica varias páginas al autor del FQ. Los otros estudios que hemos revisado, aunque precursores, se limitan a simples comentarios o reseñas (Rokha, 1947; Díez de Medina, 1959; Cáceres Monroy, 1974; Valcárcel, 1970; Varallanos, 1971; etc), a tesis o menciones dentro de visiones panorámicas y antologías (Tauro, 1946; Sánchez, 1981, 1975; De Torre, 1974; Delgado, 1984; Wise, 1984; González Vigil, 1983, 1984; Callo Cuno, 1989; Cornejo, 1981, 1989; Pantigoso, 1985; etc.), que aportando impresiones o antecedentes me han convencido de la necesidad de un abordaje textual que espero propicie estudios cada vez más ambiciosos.



3. Problema de problemas

El PQ como texto frontera plantea una serie de problemas que la revisión crítica de la bibliografía sólo confirma. En primer lugar el desciframiento de su sentido exige una crítica que más que asignar significados se esfuerce por definir las condiciones de producción de los mismos; en segundo lugar, la relación del autor con el movimiento indigenista, las corrientes de vanguardia y el grupo Orkopata del cual fue fundador pone en debate no sólo la aplicatividad de categorías o conceptos como surrealismo o indigenismo, sino que actualiza la necesidad de precisar la estructura de la obra y los modelos canónicos con los que se le relaciona; todo ello, en tercer lugar, no es más que la constatación del problema teórico que subyace a cualquier tipo de enfoque crítico o histórico en el terreno de los fenómenos culturales y literarios, que no son simples objetos materiales o acontecimientos sino signos que plasman relaciones internas y externas; más aún, considerando la densidad y extensión del libro de Churata, cuya naturaleza exige un abordaje filológico y lingüístico suficiente para ocupar a varios equipos interdisciplinarios. A despecho de lo señalado nos proponemos contribuir modestamente en el conocimiento del PQ buscando describir sistemáticamente los elementos generales que lo constituyen, a fin de analizar su estructura y proponer una línea interpretativa que rescate la importancia que este texto tiene dentro del proceso cultural y social del país. Sin duda, la riqueza de la obra amerita otros



acercamientos que atiendan a niveles más particulares (un análisis lingüístico y otro estilístico serían particularmente valiosos), pero dada la vastedad del PQ y el poco conocimiento que hay sobre él, nuestra tesis sólo intenta allanar el camino para futuras investigaciones.

En base a lo indicado, el presente estudio intenta responder de manera provisional y aproximativa a tres interrogantes: ¿Cuál es el sentido del PQ?, ¿a qué género pertenece? y ¿dónde se le ubica en el proceso literario peruano? Preguntas que, a nuestro juicio, todavía permanecen vigentes.

4. Propuesta crítica

Conscientes de la necesidad de responder a las interrogantes antes señaladas para impulsar realmente investigaciones posteriores, he optado por desarrollar un trabajo básicamente crítico, es decir sincrónico e inmanente, que tenga como eje de su análisis al propio texto, asumiendo la necesidad de un enfoque monográfico, pero considerando que nuestro autor y su obra son sólo un caso en una serie de fenómenos semejantes, por lo que su comprensión puede permitir el tratamiento de otros, sobre todo ahora que se hace imperativo arriesgar propuestas que incorporen al corpus de la literatura peruana aquellas obras marginales, aparentemente imperfectas o difíciles de precisar, obras frontera o límite cuyo



estudio -por la indispensable postura interdisciplinaria que implican-, pueden permitir a la crítica literaria desde su ámbito y pertinencia analítica, entrar en diálogo con otras disciplinas humanistas, ensanchando así nuestro horizonte cognitivo.

La línea que he escogido establece como nivel de pertinencia para el análisis la visión global, la consideración general que atiende dentro de una totalidad a los rasgos esenciales del objeto. Camino al desciframiento del texto y en la medida que contribuyan a su esclarecimiento, realizaré aquellos alcances teóricos y las precisiones históricas indispensables, de manera que las respuestas en torno al género y a la ubicación del PQ en el proceso literario se subordinan a la pregunta central de nuestro estudio: las significaciones de su articulación signica. Para ello haremos uso de diversas contribuciones y aportes, adscribiendo nuestra reflexión dentro del reciente campo del ejercicio crítico que se conoce como "teoría", "teoría crítica", "metaestructuralismo", "metacrítica" o "postestructuralismo", campo heterogéneo donde una pluralidad de disciplinas confluyen y se relacionan enriqueciéndose mutuamente.

Desde un punto de vista estrictamente metodológico este trabajo se orienta hacia la comunicación literaria, la deconstrucción y la pragmática, pues en última instancia la función sociocultural del discurso plasmado en el PQ así lo demanda. A fin de no caer en una tediosa disertación teórica y preocupado de no perder de



vista siempre el texto objeto de nuestro estudio, daré mayor énfasis a la aplicación y operatividad de los conceptos, remitiendo al lector a la bibliografía usada para cualquier ampliación al respecto.

El orden a seguir es el siguiente: a) en el capítulo contiguo (Relampagueos) iniciaré el tratamiento del PQ a partir de un primer nivel fenoménológico, el de los hechos y datos materializados en su escritura, aspecto que corresponde a lo que sería el subtexto. Esta parte intenta responder a la interrogante sobre la ubicación de la obra en el proceso literario peruano. b) El capítulo subsiguiente (Retablos) abordará la estructura general de la obra, precisando la articulación de su sentido y sus mecanismos discursivos. Corresponde esta parte al nivel textual, tratando de clarificar el género al que pertenece. c) Inmediatamente después procuraré en un capítulo aparte (Pukllay) responder de manera general a la pregunta sobre el significado del PQ, en un nivel contextual, para lo cual haré uso de información de otras especialidades procurando definir la particular plasmación estética que posee y su trascendencia. Por último, en el capítulo final (Chayraq), de manera general arriesgaré algunas conclusiones que resumiendo lo estudiado, coloquen al PQ en diálogo con la actualidad.

De manera esquemática el trabajo se orienta en un sentido dialéctico; asume por un lado, un manejo de la obra que va de lo



general a lo particular, operando primero con la totalidad de la escritura, luego con los bloques o secuencias y finalmente con una de sus varias partes. Paralelamente los capítulos pasan de la historia a la teoría y de ella a la crítica. La operación se justifica sólo si se entiende que la lectura se presenta como acumulativa, que niega e incorpora cada fase previa. Sé que en esta propuesta la teoría aparece como etapa mediadora y ello acarreará más de una discrepancia, sin embargo, más que polemizar al respecto en este espacio, aspiro a que el resultado final demuestre la validez de la postura.

5. Agradecimiento

Finalmente, creo conveniente referirme a la forma de presentación del trabajo, que aparentemente contrasta con los lineamientos típicos de una investigación. Creemos que en lo concerniente al contenido y la sistematicidad del mismo, la opción formal no constituye un problema o una limitación, sino por el contrario ayuda a romper el marcado acento académico y tradicional de la misma, en aras de una dinámica que instaure la propia naturaleza literaria de la reflexión crítica, lamentablemente soslayada o menospreciada.

Quisiera concluir esta introducción haciendo público mi agradecimiento a los profesores y amigos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, quienes han sabido mantener un ambiente intelectual estimulante y un cálido humanismo invalorable. El particu-



lar heroísmo de profesores y alumnos que en San Marcos enfrentan las restricciones de una marginalidad oficial, con una aguda reflexión crítica y una voluntad a toda prueba, que mantiene la vigencia científica de dicha universidad, merece todo reconocimiento.

Precisamente quiero concluir indicando que las limitaciones a nivel del acceso a las fuentes y la bibliografía que en San Marcos se combate con pesquisas y préstamos personales, que socializan la reflexión y la creación, sin duda son los responsables de paradójicamente los aciertos, porque —sin pretender ser Pero Grullo— de los errores lo soy en exclusiva, aunque es conveniente decir que son los que más enseñan

Ciudad Universitaria, junio 91.





RELAMPAGUEOS

1. Una "extraña" autonomía

El Pez de Oro (PO) de Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Peralta, escritor arequipeño según muestra un reciente estudio (CALLO Cuno, 1989), es un texto extenso y denso. Desde las palabras previas que abren el libro sorprende y desconcierta, pues su autor, además de hacer una breve reseña de la génesis editorial que explican su retraso en aparecer —la edición que hemos utilizado a la cual se referirán las citas es la "príncipe" (Editorial Canata, La Paz, 1957)—, advierte al lector que los "anacronismos, malos onomásticos, errores gráficos" son todos de su exclusiva responsabilidad y que confía que "unos y otros habrán desaparecido en la Segunda Edición, hecha necesario (sic) ya, y en cierto modo asegurada" (p.7).

La advertencia y el pronóstico resultan vanos y no sirven para orientar al lector en medio de un complejo universo de más de quinientos páginas, pues ni los "anacronismos, malos onomásticos" y "errores gráficos" han desaparecido en la segunda edición de 1987 —pese a la buena voluntad del editor— habiéndose incluso incrementado, ni la manifiesta arbitrariedad de la escritura del libro de exclusiva responsabilidad del autor, ayuda a precisar lo propio de lo impropio, perfilándose como el primer problema a enfrentar en la lectura del libro, más allá de la tarea filológica que implicaría una edición crítica del PO.



Un primer acercamiento al libro plantea al lector la impresión de encontrarse ante una escritura "poco seria", "extraña", "fragmentaria", con "injertos", "repetitiva" y con un sentido difícilmente discernible, donde cualquier significación que se le atribuyera parece "simplemnte incrustada en el texto" (Tamayo, 1982). Además, surgen ya desde estas primeras líneas otros enigmas que es necesario indicar para nuestro estudio.

"No se quiera ver en el desarrollo dramático de sus diversos Retablos, ni en el hilo magnético que le da unidad, simbolismo autobiográfico, aunque esto pueda decir que no constituyan la biología de un símbolo tan personal cuanto colectivo" (p.7). ¿Qué sorprende de esta nueva advertencia citada? Churata señala que hay un desarrollo dramático, por un lado; idea corroborada por la Dramatis Personae que cierra el preámbulo (p.8), donde se advierte junto al Puma de Oro, la Sirena del Titikaka, la Madre Tierra, Wirakhocha y otros personajes al propio Pez de Oro. Estamos pues aparentemente a punto de acceder a una obra dramática y ella, como lo indica el autor a despecho de nuestra impresión primaria, tiene un "hilo magnético", una "unidad".

Extraña, sin embargo, que se hable de "diversos Retablos" como vehículo de esa acción dramática pues como se sabe dicho término se refiere a un objeto artesanal de la imaginería popular que representa un altar; dicha afirmación no constituye una equivocación o una licencia poética si recordamos que el subtítulo del



libro señala al PO como "Retablos del Laykhakuy". Significando este sustantivo último, tomado en préstamo de la lengua vernácula como tantos a lo largo del libro, "Superficialmente el embolismo del brujo. Neo. Caminos de acción de la voluntad mágica" (p.545), tal como aparece en el guión lexicográfico al final.

Esta escritura aparentemente poco prolija, desaliñada, es presentada por Churata como "literatura simple" y las menciones a la literatura aparecerán con frecuencia en el libro, junto con reflexiones de acento filosófico donde a la par de citar a pensadores diversos de la tradición occidental (Goethe, Bergson, Einstein, Descartes, Cervantes, etc.) pareciera refutárseles desde una suerte de pensamiento "telúrico-cosmogónico" no marxista -según Aramayo-, aspecto este que ha generado una infinidad de apreciaciones entre los críticos (1) y que sin duda explica la inclusión de fragmentos del PO en antologías de ensayo. Esta constatación no ayuda en nada a entender la naturaleza de la escritura del libro, más aún si atendemos a lo que el propio autor escribe: "Allí donde se le huele hipo cientista alguno, teorizante, polémico, apostolería o proselitismo, lo mejor será comprender que son nueva eutrapelia, género de gozquilla terapéutica con ánimo más de guagua que de actor de carácter."(p.7).

Eutrapelia, jocosidad inofensiva, discurso o juego inocente que se toma por vía de recreación. Gozquilla, término anticuado referente al gozque, perro pequeño muy sentido y ladrador. No son



los únicos términos que nos enrumban por caminos alejados de la supuesta voluntad reflexiva y filosófica del PQ. La escritura de Churata incorpora a todo lo largo de su desarrollo voces quechuas, aymaras, populares y de otras lenguas, así como cantos andinos ("Haylli", "Harawi" o "Eiray") que con las menciones directas e indirectas a nombres propios extraídos de la cultura prehispánica (Imilla, Chullpa, Wiracocha, etc.) marcan una fuerte presencia cultural andina que aumenta nuestro desconcierto.

El propio Churata alude a esta presencia como la manifestación de una lengua a la que califica de "híbrida", responsable en gran parte del hermetismo; precisamente con ocasión de una conferencia en 1966 afirmó lo siguiente: "De mi libro han dicho que es raro porque no se lo entiende. ¡Cómo se le va a entender! ¿Ustedes conciben que se pueda entender un libro cuyo idioma no conocen? No. Esto es lo que ocurre con este libro. El idioma que utiliza este libro resulta desconocido." (Morote, 1989).

Asimismo, el PQ se cierra con un guión lexicográfico que traduce de las lenguas vernáculas las numerosas palabras que incorpora y que de manera inequívoca confirma la presencia constante de este idioma híbrido, entre español y quechua-aymara, en toda la obra. Sánchez (1981) al respecto señala que Churata "utiliza un lenguaje poético al par colla e hispánico".



Lamentablemente esta preocupación de Churata por aclarar las palabras que usa se desdice con la totalidad del libro, cuyo desempeño en tanto escritura pareciera no interesarse en comunicar, sólo en expresar. Esa impresión se confirma con la constante presencia de interrogaciones, exclamaciones o interjecciones por todas sus páginas, que hacen confundir al lector dándole la sensación de estar ante la expresión directa de un texto dramático, sin acotación alguna, como en este ejemplo tomado al azar:

- ¡Gloria, a EL PEZ DE ORO!
- ¡Wipha! ¡Whipa!
- ¡El sembrador de su muerte ha pescado a la Muerte!
- ¡Hossana, patria muerta, que en vivo vientre le guardarte..." (p.135)

Además es común que la escritura empiece con insultos o exclamaciones que parecen asumir una forma de juego o rito que va acumulándose como suerte de fórmulas, no sólo de origen andino sino de autores o usos diversos. Así: "-¡He arado en el mar! ..." (p.32), "Sin gloria os dejo y sin pena me voy." (p.61), "Lázaro, levántate; y anda! ..." (p.103), "¡Tierra! ¡Tierra!" (p.144), "La sabiduría no se preocupa de la muerte sino de la vida" (p.298), "Soldados de la Patria" (p.520). También las locuciones latinas y los epígrafes dan esa impresión. Todos estos ejemplos y muchos otros que podemos extraer pues son numerosas las muestras semejantes, otorgan al PO una pauta de frecuencia y a toda la escritura de Churata un rasgo común.

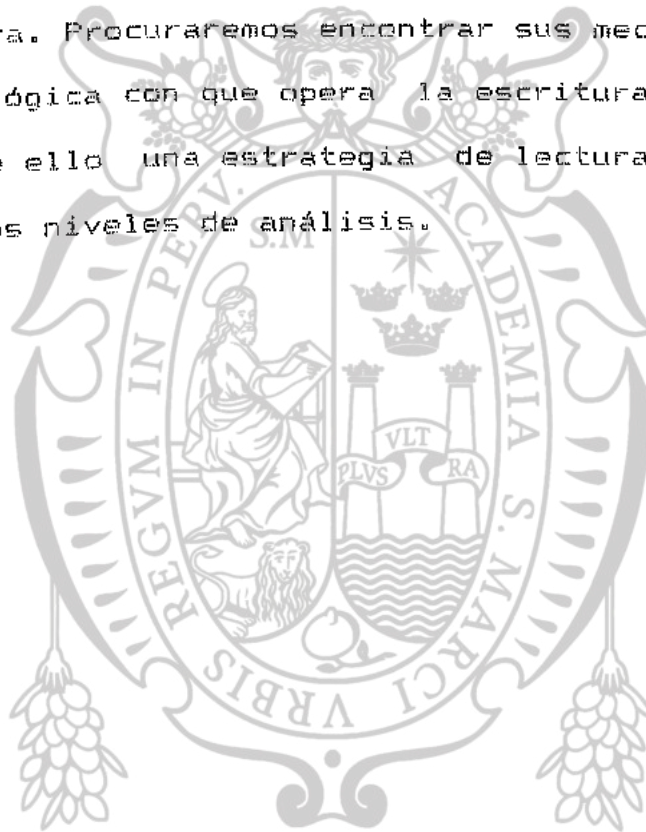


El mismo autor indicó que buscaba "No interpretar al indio, sino expresarle" y que su libro no era "sino una exaltación" (Morote, 1989). Esa expresión del indio parece hacerla en una escritura no sometida ni subordinada a patrón analítico alguno, hecha al azar y plena de un vitalismo (el libro acaba con una arenga: "América, adentro, más adentro hasta la célula!") que la hace muy distante, cultural y gráfica, de la escritura automática del surrealismo como han querido ver algunos críticos. Es más bien una escritura lúdica y vital, redundante y acumulativa que se expande como forma autónoma en continua lucha o alegato. Churata se refiere a ella también en dichos términos, calificando al PQ como "especie de antología" y lo ubica dentro de una serie de dieciocho títulos (Morote, 1989), alguno de los cuales Ayala incluye dentro de una lista mayor que, en el "Testimonio de Parte" que antecede a la segunda edición de 1987, reclama merecen publicarse, con lo que la escritura de Arturo Feralta parece no tener fin.

En resumen, enfrentados a la fenomenología directa del PQ, impulsados a reconocer los grafemas o letras que lo constituyen en un primer nivel de aproximación, nos topamos con la imposibilidad de transformar las diversas hojas impresas en texto, incapacidad de reconstitución del significado pues no podemos recurrir a ningún significado global al cual debe remitirnos para lograr la semiosis o correlación de una expresión con un contenido, proceso que se queda en simple apreciación fragmentaria, en esporádicas impresiones de sentido y destellos de inteligibili-



dad. La escritura destinada a servir de mero significante, de mero suplemento pasivo de la razón, impone ante nuestros ojos su propia autonomía, como actividad y presencia que nos obliga a su lectura "para sí". Es en este campo donde intentaremos relacionar los elementos detectados (literatura, juego, mundo andino, lengua híbrida, etc.) y los sentidos vigentes como impulsos subyacentes en toda la obra. Procuraremos encontrar sus mecanismos de articulación y la lógica con que opera la escritura de Churata, para desprender de ello una estrategia de lectura que nos permita acceder a otros niveles de análisis.





2. La escritura deconstructiva

El primer requisito para acceder al PD es atender a la naturaleza peculiar de su escritura, pues ella rechaza cualquier explicación de su condición de signo en términos de la transcripción de un habla (fonocentrismo) que como ha sido estudiado por Jacques Derrida es sólo la imposición del orden del significado, la primacía de una razón o verdad concebida como existente por sí misma y fundamento de un mundo hegemónico (logocentrismo). Esta negación de la palabra escrita, de larga data en la filosofía y cultura occidental, busca reprimir cualquier expresión autónoma del significante que no sea la de comunicar, relegando la escritura a la mera función, sancionando su propia naturaleza como defectuosa o ambigua. Pero la escritura puede convertirse en objeto por derecho propio cuando difiere significados plenos y obliga en su opacidad a prestar al lector atención sobre sí misma, como en el caso del juego o cuando instaaura otra presencia, otra razón o verdad.

La escritura de Churata no se puede adscribir a la tradición logocentrista occidental que a partir de una metafísica de la presencia impone (Derrida, 1986) a la escritura -siempre extraña para la conciencia- una función externa, vaciándola de contenido y considerándola como mero complemento, suplemento, de un significado que ya está dado, y que juzga a la escritura dentro de esta imposición como signada por una propuesta, orientada a un



fin. La dominación y hegemonismo de la racionalidad occidental opera otorgándole un objetivo, constituyéndola como medio, no sólo de la transmisión del habla sino de la inclusión en el sentido, en la razón erigida como entidad supraindividual, como verdad natural y universal, como origen patente en el habla, a la cual debe diferir y remitir.

Cualquier alteración de esta figura es considerada como defecto, como imperfección, como escritura poco "seria", como caso marginal, desechable e intrascendente. Pero la escritura puede ser algo más que un simple instrumento de inclusión en la civilización, en la historia y la razón occidental. Puede romper ese afán ancilar y constituirse a despecho de reglas y vigencias en un espacio y tiempo "para sí". Por ello existe como refugio también de la individualidad, de la naturaleza singular del hombre; de ahí su relación con la magia, la religión o la mística (Ducrot-Todorov, 1986), pues el logocentrismo se manifiesta también como exaltación de "una" escritura a despecho y perjuicio de otras.

La principal limitación para acceder al PO ha radicado en esta incomprensión de la naturaleza peculiar de su escritura, que aunque remitiéndonos a un habla en la lectura -siendo entonces ambigualmente fonocéntrica-, no nos conduce inmediatamente a un significado, a una razón, origen o causa -negando por lo tanto el logocentrismo- y obligándonos a permanecer en el significante, no



interesado en comunicar sólo en expresar.

Obviar pues esta mediación temible de la escritura e intentar adscribirla a la tradición logocentrista occidental, tratando de realizar una lectura de la obra dentro de los esquemas tradicionalistas, que buscan sustituir al lector y ofrecer un saber o verdad que la incorpore a la racionalidad y permita su apropiación (enajenación), gracias al establecimiento de un sentido discernible y circulable, no rinde frutos porque el PQ no obedece a esta linealidad, al circuito ordinario de la cultura logocéntrica, sino que marca una diferenciación (no la mera diferencia entre escritura y habla-razón) que es más exactamente la metafísica de otra presencia (Derrida, 1986), la existencia de otro origen, causa o verdad en el significante, en la escritura, invirtiendo las jerarquías y principios. En tal sentido la escritura de Churata deconstruye la propia escritura. ¿Cómo se realiza esa deconstrucción? ¿Con qué mecanismos opera? ¿Cuál es la presencia que impone?

La deconstrucción contrariamente a los prejuicios de ciertos tradicionalistas no es la ausencia o carencia de significados, ni mucho menos la dictadura de un irracionalismo deshumanizado que se pretende imponer al ejercicio crítico. Podemos definir la deconstrucción como una estrategia de lectura que sigue cuidadosamente tanto los significados como las suspensiones y desplazamientos del significado de un texto. Como lo ha señalado acerta-



damente Bárbara Johnson "la deconstrucción no es una forma de vandalismo textual o escepticismo generalizado ideada para probar que el significado es imposible. Es un cuidadoso desgarramiento de las fuerzas de significación antagónicas que están en acción dentro del texto mismo. Si algo se destruye en una lectura deconstructiva, no es el significado per se, sino la pretensión a la denominación inequívoca de un modo de significar sobre otro". (citado por CULLER, 1988). Si escribir también es leer, cuando nos referimos a la escritura de Churata como deconstructiva es importante no confundir nuestra lectura crítica deconstructiva con la práctica escritural de Churata que, como toda escritura de resistencia, se opone a la dominación cultural y por lo tanto intenta revertirla.

Diferenciamos por ello la deconstrucción como estrategia de lectura en nuestra investigación y la deconstrucción como participación en la comunicación literaria.

Siguiendo a Culler (1984) intentaremos responder a las interrogantes y aclarar la operación deconstructiva de la escritura del PO. Churata no puede de manera ideal hacer presente directamente esta otra razón o verdad, tiene que hacerla visible con la mediación del lenguaje, lo que implica actuar entre oposiciones violentas y jerarquías de términos contrapuestos (Contenido/ Forma //Significado /Significante //Serio //No serio //Inteligible /Perceptible //Comunicación /Expresión //Habla /Escritura



//Razón /Código //Verdad /Habla). Realiza a través de una acción doble, de una escritura doble una inversión de las oposiciones clásicas, de las jerarquías, y consigue un corrimiento general del sistema, que le permite intervenir en el campo de las oposiciones que critica.

Sin embargo, opera dentro de los límites del sistema, sólo para resquebrajarlo no para anularlo -sino no hubiera escrito un libro-; dado que no puede nombrar o describir lo que la razón y la historia ocultan o excluyen, intenta mostrar la huella del otro, el reto de su ausencia, la represión de su presencia y así identificarlo, mostrarlo, exhibirlo. Al realizar una inversión jerárquica que da lugar a un corrimiento significativo hace perder el privilegio metafísico del principio, del origen, para posibilitar inscribir en él otro que lo reemplace. Afecta e interfiere la razón cuando las formas del significante, la escritura, sugieren una conexión entre el derecho de escribir y el de llegar a la verdad. Su poner grafías implica suponer, y lleva a que nos formemos un concepto de la derivación, de lo accidente, de lo marginal.

Pero no se puede huir de la diferencia, ni en el hecho ni en la estructura, pues la escritura hace visible el problema del significado y subvierte su teoría, sin llegar a negarla. El valor del PO, su fuerza, depende de la forma en que deconstruye el propio principio que lo sustenta y unifica. La escritura que



niega el logocentrismo también instauro el mismo privilegio.

Realiza una inversión cronológica, primero está el efecto luego la causa, como operación retórica, al establecer primero la escritura sobre el habla y actúa con la misma lógica del suplemento propio del sistema, estableciendo una relación de esta habla como algo añadido, no esencial, suplementaria, de una verdad o razón otra que adquiere presencia y existencia previa, metafísica, tal como la razón occidental se impone al significado.

Ello es posible sólo si las características de esa escritura ya están marcadas por esa presencia. Características que hemos visto y que sintetizamos como una escritura no tan interesada en comunicar, sólo en expresar, que asume el juego, que recoge fórmulas de otros autores y usos, en permanente polémica o diálogo que le otorga una pauta rítmica, una unidad en su diversidad, un permanente tono en sus destellos de sentido.

Complementando esquemáticamente lo anterior podemos establecer que la escritura de Churata activa subtextualmente los siguientes impulsos: (i). Acumulativa antes que subordinada. (ii) Acumulativa antes que analítica. (iii) Redundante o copiosa. (iv) Tradicional y conservadora. (v) Cerca a un mundo vital. (vi) De matices agonísticos. (vii) Empática y participativa antes que objetivamente apartada. (viii) Homeostática. (ix) Situacional



antes que abstracta.

Si nos encontramos ante una escritura no subordinada, acumulativa y poco analítica, redundante, que apela a la tradición, a un vitalismo, en permanente lucha que la hace más empática y participante que objetivamente apartada, que busca el equilibrio y utiliza los conceptos en marcos de referencia situacionales, estamos de conformidad a lo planteado por Ong(1987) y con cargo a retomar el punto en otro trabajo específico posterior para una demostración más exhaustiva, frente a las mismas características de la psicodinámica de la oralidad. Por lo que afirmamos como hipótesis analítica que la escritura del PQ es esencialmente oral.

El prestigio de la escritura constituye una fuente de dominio cultural. Saussure al indicar que sólo la palabra hablada es el objeto de la lingüística buscó que la lengua escrita, la escritura, no repercutiera sobrevalorando o subvalorando la ciencia del lenguaje que fundaba. Pero la escritura ilustra con claridad la naturaleza de las unidades lingüísticas, siendo el énfasis puesto en el habla arbitrario. La escritura oral que postulamos como fundamento de la operación deconstructiva del PQ implica una inversión cultural con una carga de reelaboración y resistencia: el habla se entiende como una forma de escritura, ubicando a esta como nuevo espacio conquistado, de una marginalidad o de ser mero suplemento pasa a una posición hegemónica de universalidad, al



plantear una escritura generalizada que tendría como subespecies una escritura oral y una escritura gráfica.

La escritura oral como hipótesis no se refiere, pues, a un habla oral y un habla escrita, no es imitación dentro del paradigma escritural que estipula una subordinada y subsidiaria función de la escritura frente al habla -como cuando la escritura imita al habla-, no es un habla escrita que recoge o intenta recoger la voz del otro. Contrariamente es una afirmación de la escritura híbrida (desaliñada, imperfecta, defectuosa, etc.) como presencia de un sujeto sobre el habla ilustrada y culta o su representación escrita, universalización en tal sentido de la fuerza histórica de los sectores sociales que la impulsan. (2)

A partir de esta hipótesis podemos avanzar en nuestro estudio: entender la presencia de los elementos antes descritos y su funcionalidad, descifrar el sentido de la escritura de Churata y proponer una estrategia de lectura que nos posibilite acceder a otros niveles de sentido que el texto articula. Previamente clarifiquemos la hipótesis, su pertinencia y aplicatividad, a fin de proceder con la rigurosidad que exige nuestro objeto de análisis.



3. Escritura oral e identidad

En el centro del PO se instala la oralidad, pero esta oralidad no es una oralidad primaria, es decir no desconoce la escritura, sino que corresponde a un pensamiento que accediendo a una cultura escrita conserva gran parte de su molde mental primario. Una oralidad que ha estado obligada y destinada a producir una escritura, es por tanto una oralidad vigente y actuante en la realidad empírica de una dominación logocéntrica y por lo mismo podemos establecer un correlato entre esta escritura oral y la cultura y sociedad andinas. Conjetura contrastable en términos consistentes si reconocemos que Churata escribía como hablaba, inferencia no fundamentada en la intuición si nos remitimos a la transcripción de sus conferencias y más aún si verificamos en la realidad actual el habla y los escritos de los sectores andinos populares (no necesariamente de motivación "literaria", sino solicitudes, petitorios, escritos notariales y legales, volantes, boletines, programas de actividades, etc.).

El reconocimiento de la cultura andina como esencialmente oral no nos dice nada sobre la posibilidad de ser referida a una escritura, sólo afirma que opera y procede su transmisión por medio de la voz. De hecho desde la invasión española se desarrolló una relación entre modos orales y escritos de pensamiento. Es absurdo suponer capacidad de sobrevivencia a dicha cultura que no involucre esta relación y que no considere la escritura como espacio de



construcción de una conciencia e identidad diferenciada.

El PQ brinda la invaluable posibilidad de documentar esta dimensión poco explorada, pero para su investigación es necesario desterrar, sobre todo en los estudios literarios, el peculiar logocentrismo que remite al mundo andino exclusivamente al reino de la oralidad para poder construir a partir de ello una representación de la voz del "otro", operación que es una apropiación a su vez de la capacidad que tiene dicho sujeto de acceder a la escritura; el término "literatura oral" no dice nada sobre lo que implica acceder a la escritura y pretende excluirlo de la expresión escritural.

Los individuos de una colectividad no agotan su existencia sólo con respuestas productivas frente necesidades materiales, la dimensión del deseo desde cuya práctica las personas se imaginan el futuro, se representan las cosas y expresan sus sentimientos es un aspecto fundamental de su devenir. Los sujetos sociales son "máquinas deseantes", por debajo de sus acciones explícitas y de sus construcciones simbólicas subyacen impulsos vitales, un imaginario colectivo que estructura sus deseos. El comportamiento social no se reduce a respuestas mecánicas e inmediatas, aparentemente naturales, frente a estímulos externos sino que implica un procesamiento interno que establece conductas diferenciales ante un entorno común. Es en este nivel interno, subtextual, donde ubicamos nuestras reflexiones, que en el caso del PQ



delimita una pertinencia del análisis más allá de su propuesta explícita y que precisa un orden imaginario que produce una escritura oral) cuya materialidad (e inteligibilidad) está al margen del orden del discurso, como respuesta compleja y no mecánica, distinta de la imitación o ajena a la sujeción a las imposiciones del significado.

De ahí que lo hermético y lo ininteligible de la escritura de Churata adquiriera un estatuto propio, no reducible a la imperfección en la explicitación o reproducción de un registro oral. No se puede reducir la conducta del escritor a un comportamiento puramente racional o consciente, ni reducir cualquier respuesta creativa o imaginativa a lo irracional o inconsciente. De hecho la escritura oral detectada, con sus "errores" e "imperfecciones", omisiones y reducciones sintácticas nos "dicen" algo, significan e incorporan a un plano pertinente factores extraverbales y subtextuales. La afirmación del sujeto popular andino y la validación de recursos extratextuales, ambas negadas por el orden del discurso y su racionalidad dominante, encuentran en la escritura oral indicada un espacio de presencia en la dimensión del deseo.

En obras como la de Churata el impulso creador de carácter individual y colectivo concretizan en su escritura aquel espacio subyacente, geno-texto, "donde el sujeto no es aún una unidad cerrada que se atenúa para dar lugar a lo simbólico, pero donde



él se engendra como tal por un proceso de apertura y de marcas debajo de la prisión de la estructura biológica y social" (Kristeva, 1974). Lugar de refugio de una memoria oral que como espacio de significancia no conoce al sujeto, ni "simbolismo autobiográfico alguno, aunque por eso pueda decir que no "constituya" la biología de un símbolo tan personal cuanto colectivo", como dice Churata, pues es su otro actuando más acá y más allá de él.

Esta consideración de la existencia dentro de la escritura oral del PQ de un pensamiento oral, de una memoria oral que relaciona como hipótesis explicativa al mundo popular andino como operador al interior de una obra inscrita en la realidad de la literatura en tanto continuidad de una institución social y una verdad convencional, nos permite precisar las relaciones entre los hechos o elementos señalados, la articulación propia entre ellos y aquello que provocan o desencadenan.

Una característica de la palabra oral es que nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita (Ong, 1987), el membrete de "Retablo" utilizado por Churata y que indicáramos anteriormente aparece en tal sentido y corresponde a lo que sería la fórmula, fijada a la germinación o impulso creador y que "es un complejo textual que a fuerza de ser la frecuencia de la germinación, es decir de indicar una pluralidad infinita, no dice nada." (Kristeva, 1981); pero ubica como



forma suspendida, en la soledad de una lenguaje ritual, aquellos componentes de rasgo andino (palabras, cantos, mitos y hechos imaginarios o reales), que se presentan como actitud de negación de la enajenación, de desmitificación y de rechazo a la domesticación de la palabra.

En la "Homilía del Khorí Challwa" que como capítulo aparte sigue a las palabras previas y antecede a los retablos o partes propiamente dichas del FO, podemos leer lo siguiente: "En las letras, en las palabras, que se componen de letras, en el lenguaje que se edifica con palabras, si escritas, se contiene el órgano de expresión de una literatura." (p.9). Dejando la referencia a lo religioso y las características de la "Homilía" como capítulo, es claro que Churata anuncia que su escritura constituye una literatura como espacio donde se instalan dichos elementos. Podemos precisar así que estas palabras diversas y disímiles en un afán de perennidad señalan, en su escritura, algo distinto de su contenido y de su forma (Barthes, 1967): una no literatura que utiliza el libro como vehículo pero que establece un juego permanente de sentidos e intertextualidades o epígrafes que sería la imagen especular y opuesta a la hegemónica de la institucionalidad dominante.

Es en este nivel donde es posible hablar de una no literatura, de una "otra" literatura sostenida en una escritura popular andina en el cuerpo de la literatura dominante (Bendezú, 1986). Escri-



tura política, utópica plasmación simbólica, pasión y excusa de énfasis y léxico disfuncional a la Historia y que rescata a autores comprometidos con un proyecto liberador (Bueno, 1986). Huamán Poma, Santa Cruz Pachacuti, Garcilaso, Gabriel Centeno, Espinoza Medrano, Melgar, Gamarra, Vallejo, Arguedas, Miranda y Churata serían ejemplos de un proceso discontinuo donde, pese al horizonte de las lenguas y a los cortes de estilo que los separan, es factible precisar que ejercitan una escritura marcada por una homogénea intencionalidad, por un gesto ante la convención literaria idéntico: su escritura es un modo de vivir la literatura, de elegir una conciencia, de establecer una creación, de afirmar una identidad y de mostrar una circunstancia extraña.





4. Literatura indígena

"Los americanos no tenemos literatura, filosofía, derechos de gentes, derecho público, que no sean los contenidos en los idiomas vernáculos, ninguna literatura escrita y sólo leyendas en literatura vocal, ciencia hablada... El caso es que nos empeñamos en tenerla valiéndonos de una lengua no kuika: la hispana. Y en ella borroneamos "como indios", aunque no en indios que es cosa distinta". (p.10). Esta cita del FQ clarifica lo que para la escritura oral de Churata constituye la no-lengua en que se basa, ella aparece como "una naturaleza que se desliza a través de la palabra del escritor, sin darle sin embargo forma alguna, incluso sin alimentarla: es como un círculo de verdades, fuera del cual, solamente, comienza a depositarse la densidad de un verbo solitario" (Barthes, 1967). Es un horizonte de presencias quechuas, aymaras, españolas e incluso latinismos donde instala su escritura, más acá que la literatura otra o la no-literatura.

Sobre la escritura y su diferencia, Churata activa un lenguaje que hace posible la transmisión de los mensajes, a base de la operatividad de un código lingüístico. Esta lengua o código que utiliza una determinada colectividad de hablantes para comunicarse entre sí aparece en el FQ como escritura oral de un idioma impulsado por el hablar corriente diferenciado de la lengua oficial y parte integrante de la realidad multilingüe del país. Idioma híbrido, ni castellano ni vernáculo, cuya plasmación



ambigua permite vislumbrar la diferencia entre lo que el hablante dice y lo que él piensa acerca de la manera como usa la lengua. Este desajuste entre el modelo que cree seguir y el que realiza en la emisión no puede explicarse con el simple expediente de un deslinde entre formas "cultas" y "vulgares".

La lengua como signo social es un espacio donde se percibe el conflicto cultural de una colectividad. Cada vez que en sociedad se vive una crisis de gran magnitud se manifiestan cambios en la valoración de la lengua; rechazo o aceptación de normas que no siempre tiene que ver con la corrección gramatical o la concordancia que rige a los núcleos de la lengua dominante. La realidad de diglosia, es decir el contacto entre lenguas en relación de dominante a dominada, nos permite comprender la carencia de una lengua nacional y la necesidad de construir una lengua común, socialmente legitimada por la pluralidad de la colectividad, cuya estandarización como lengua general -el proceso de establecer una modalidad como capaz de satisfacer los requisitos de la comunicación intercultural-, tiene en la escritura un aspecto esencial de legitimidad.

Churata se apropia del prestigio escritural del español para imponer y legitimar un idioma subordinado, por ello él señaló en reiteradas oportunidades que el PO estaba escrito en un idioma que no existía ni se conoce. Esto que él señala está en contradicción con el desempeño de su propia escritura que se diferencia



nítidamente de la lengua oficial y se adscribe en su ejercicio dentro de un proceso de resitencia cultural que viene desde la invasión española. Como lo señaló precursoramente Alberto Escobar, ahora asistimos a un proceso mayor de la escritura en el Perú y la zona andina. El surco de interferencia o fusión de las lenguas repite en el siglo XX las tendencias percibidas en el siglo XVI. En el esmero por hablar bien, por la norma lingüística, se reconocían las identidades sociales y se explicitaban desigualdades; esta ideología del bien hablar que funcionaba como tamiz para cernir la sociedad peruana (Escobar, 1985) es cuestionada por el desempeño cultural de los sujetos populares andinos.

La escritura se convierte nuevamente en un núcleo de tensión donde se materializa una respuesta social a un estímulo lingüístico. Se trata de un desvío frente a un uso hegemónico que cuestiona la legitimidad, no realizando un dialecto espacial ni un interlecto o etnolecto, sino propiciando una actitud de rebeldía creciente frente a la sacralización de la forma de hablar de las personas "educadas". Este desvío o desviación no tiene carga ficcional sino es a su vez la afirmación de una norma lingüística alternativa y su inclusión en la escritura plantea su conformación como norma literaria, por ello la convicción de Churata de que de intentos semejantes surgiría un idioma nativo. Implica la estandarización de este idioma híbrido en la medida que al ser codificado asciende de la modalidad conversacional a la cognitiva y artística, planteándose como marco de referencia, unificando a



un área cultural mayoritaria y deslindándola de los dos polos lingüísticos tradicionales: las lenguas vernáculas y la española.

El orgullo y la lealtad que manifiesta Churata por esta norma, explícita en toda la obra, revela que el receptor, el público o los lectores reales de su emisión escritural con quienes se identifica y comulga son individuos no bilingües ni monolingües españoles o vernáculos, sino un sector social emergente que históricamente asumiría como lengua materna este idioma híbrido y cuya característica o perfil adquiere rasgos diferenciales, sintéticos, coronando el proceso de apropiación del código dominante y también la transformación, reelaboración del mismo para sus necesidades comunicativas. Que el PQ formule esto en 1927 tiene gran importancia a la luz de estos procesos actuales donde segundas o terceras generaciones de migrantes en el espacio de las ciudades asumen un uso donde de sujetos bilingües avanzados devienen en monolingües maternos de una lengua híbrida entre español y quechua que, originada en el castellano andino, al acceder a la escritura afirma la meta lingüística de sistema propio como parte de la problemática de un proyecto nacional.

Nos interesa poner de relieve este idioma híbrido que aparece en el PQ y que se ha mostrado a la crítica como un factor que contribuye al hermetismo que caracteriza a la obra. ¿Qué significancia añade a la escritura de Churata?. En todo escritor el lenguaje es un caudal de conflictos centrales que pone en eviden-



cia la problemática medular de su propuesta. La aparente "imperfección" o "impropiedad" de la escritura de Churata, la imprecisión vocálica y la indefinición acentual, la firmeza del consonantismo, la inestabilidad del género y número, la laxitud en la concordancia sintáctica, la omisión del artículo y la proclividad al calco sintáctico en las construcciones nominales y verbales; todo ello que hacen una constante en el PO es juzgado por la crítica como desajuste frente a la pretendida norma educada general o como ficcionalización, recurso imitativo, reducido a un aspecto individual, obviando el proceso social que le informa y alienta, de gran importancia sociocultural: la apropiación del castellano por las generaciones de hijos de hablantes maternos de quechua o aymara dentro de un proceso de desborde histórico.

La crítica no puede desatender los aspectos subjetivos de la comunicación, ni aceptar criterios que refuerzan actitudes discriminatorias, actitud que se presenta también desde el lado de la revaloración o reivindicación de los indígenas cuando congelando su imagen se restringe el desarrollo de una escritura alternativa a la simple codificación o transcripción de las lenguas vernáculas (Lienhard, 1989) o cuando se percibe este conflicto lingüístico, la carga cultural que encierra, alejado de su interrelación social, como asunción individual o filiación a una escritura automática (Tamayo, 1982), como forma adecuada para expresar un alma indígena (Varallanos, 1971; González Vigil, 1991) tan etérea como su imposibilidad de acceder y llegar a un



habla plena, a un idioma propio y a una lengua nacional.

Hay un impulso histórico subyacente en la escritura oral de autores como Huamán Poma, Santacruz Pachacuti, Arguedas o Churata. Obras como el PO se ubican en el conflicto esencial de nuestra cultura, reivindicando la problemática de la lengua no como una variable independiente ni como un código abstracto, despojado de su textura social, sino como parte de la lucha y acción de los hablantes concretos donde halla su propia ecología y significación.

Fuerza ciega que exige a la escritura un acto de solidaridad, un área de definición y espera. "No se saque (de lo anterior) que en EL PEZ DE ORO se pretenda ofrecer el paradigma de ese nuevo idioma indo-hispano" (p.17), nos señala Churata con claridad esta verdad del papel de los sujetos concretos y en transparencia ante la Historia añade que no duda que "de intentos de esta índole surja al fin un idioma americano, a seguir el buen camino de Huamán, si entiende bien, será fruto de escritores que lo intenten con genio y con amor de plebe" (p. 17). ¿Qué es entonces el lenguaje de Churata?

Barthes (1967) responde: "es una forma sin destino, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de una pasado, no de una Historia; es la



'cosa' del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad". Comprendemos así que las alusiones y mencione a otros autores (Garcilaso, Cervantes, Huamán Poma, etc.), el diálogo expresivo con ellos y la presencia de elementos biológicos y orgánicos -el propio *Pez de Oro* es entendido como una germinación-colocan en la escritura de Churata, en su "cosa", en la parte privativa del ritual un tono, un no-estilo que es un acto de conciencia, no de eficacia y que le perfila como un artesano del estilo; pues, de esa no-lengua que su no-estilo a través de su escritura inter-secta ha de surgir esa no-literatura del idioma kuiko -es decir nativo- donde escribiremos "en indio".

Churata reconoce que, "A pesar de todo...si nuestra literatura no es española, nada es" (p.22) y es a partir de esta afirmación que podemos precisar cómo la escritura del auctor, que expresa sus propias ideas, apoyándose siempre en otras autoridades (Barthes, 1972,a), está muy distante de aquella escritura automática del surrealismo; no es la transcripción inmediata de los dictados del subconsciente, sino que es una afirmación consciente y consistente en el seno mismo de una lengua que se reconoce como horizonte de su proyecto.

Por cierto que esta apreciación la hacemos considerando la escritura de Churata en su globalidad pues, a pesar que las citas se refieran a la "Homilía", que como capítulo inicial es posible apreciarlo como gran introito al PQ, por lo que aparentemente el



rasgo explicativo y de permanente comentario y cita de la obra de otros autores no parece tan inexplicable, sin embargo, es en todo el cuerpo de la obra donde la escritura de Churata se presenta quebrando, fracturando el mundo y rehaciéndolo, como veremos más adelante al estudiar su coherencia y significado.

Resumiendo lo expuesto, en el nivel primario de la escritura, en tanto directa fenomenología, hemos descubierto un interior (genotexto) donde la presencia que se instala -básicamente andina- establece una no-literatura entre una no-lengua entendida como proyección horizontal y un no-estilo que la intersecta. Todo ello desencadena una verdad que la escritura oral del PQ, más allá de su significado, en tanto cerco o significante vuelto sobre sí mismo, declara y afirma en su resistencia. Verdad de la no-lengua en tanto patrimonio, heredad, que ha de gestar un nuevo idioma, y verdad de un no-estilo en tanto acto germinativo, ritual privado, que se sitúa fuera en la sociedad y la Historia.

Si por lo dicho, la escritura de Churata se tiñe de un rasgo cultural andino de resistencia que lo aleja definitivamente de cualquier calificación de automática y de inclusión en el surrealismo, ello al mismo tiempo nos plantea el problema de su "indigenismo". Postular que el sujeto productor de dicha escritura es el universo cultural andino implica dotar a Churata de una condición de indígena y por tanto dar a su obra carácter y condición de ejemplo de literatura indígena; pero ello en el



nivel de lo latente. Esta visión interior, aparentemente imposible en el indigenismo, es necesario reconocerla producto de la negatividad y por tanto excluye radicalmente lo diferente, en este caso el Logos, el discurso, la lógica. ¿La escritura del PO se agota en la simple negatividad indígena?

5. Lectura cómplice

Entre las manos el PO es como el Perú para el visitante: una tierra extraña y misteriosa, rugosa de enigmas y secretos, con altas montañas sin árboles y cumbres nevadas, con ríos milenarios y estruendosos, horadando en la roca abismos infranqueables. Este mundo diverso y mágico, como el Perú, no se puede reducir a la simple negatividad de lo Occidente, es también y fundamentalmente un hecho, una realidad, un proceso afirmativo.

La escritura de Churata es doble, lo que hemos visto es su interioridad, pero en tanto nos remite a un habla en la lectura (feno-texto) no se agota en la negatividad ni es simple objeto pasivo. La significancia de su negatividad no define por completo la emisión de los signos del PO; inmersa en el juego de las palabras y en un nivel de expresión positivo su escritura se revela como función de un actuar literario. Se apoya en la presencia de algunos significados dados de antemano, en esos atisbos de sentido o relampagueos que confieren a la totalidad de su propuesta una singular fisonomía.



Este estatuto positivo de la escritura de Churata nos permite interrogarnos sobre la naturaleza de la representación que el PO actualiza, más allá de inquisiciones sobre lo que había en la mente del autor. Aquellos rasgos que confieren a su escritura de una apariencia poco seria, descuidada, defectuosa y que nos hacen imposible discernir la validez o invalidez del estado de cosas que concibe a través de un lenguaje, aquella excepcionalidad de su escritura más allá de la verdad o la falsedad debe ser analizada como una clase propia e independiente cuyo sistema y contexto es menester precisar para acceder a una comprensión.

El PO instaura una subversión lúdica en la escritura logocéntrica, cuya naturaleza medial no tendría su ser "en la conciencia o en la conducta del que juega, sino que, por el contrario atrae a este a su círculo y lo llena de su espíritu" (Gadamer, 1977). Churata como "escultor" experimenta su escritura como una realidad que el supera " y esto es tanto más cierto cuando que realmente hay referencia a una realidad de este género, como ocurre cuando el juego aparece como representación para un espectador" (Gadamer, 1977). Por lo mismo, como en los ritos andinos, quien se enfrenta a la escritura del PO trata de buscar su grado de representación de una realidad o un sentido, pero debe si desea comprender realmente su naturaleza participar e incorporarse a su significación ritual y mágica, ello se explicita en una lectura asumida como trascendente, que otorgue potencialidad, fuerza, calidad de vida.



La escritura de Churata, desde esta óptica, debe verse no como "defectuosa" o "descuidada" sino como una escritura oral, como un guión de radio que demanda al lector de una participación, de una comunicación interpersonal donde él naturalice aquellas emisiones aparentemente erróneas asumiéndolas como "efectos" o "recursos" de representación que implican una ritualización del propio acto cognitivo de la recepción.

Es necesario precisar que en la "anormalidad" de la escritura de Churata hay una actividad, una performance, un desempeño donde lo "no serio" adquiere rango de perennidad. Como tal se comporta como un "habla" opuesta a un ojo, como una sonoridad diferida por el significante que ubica una verdad o significado. Colocar, pues, su afirmación en el sistema de un Acto de Habla y un contexto correlativo será el paso necesario para dilucidar esta dimensión complementaria de la escritura del PQ.

Cuando nos enfrentamos a una escritura oral como la del PQ debemos distinguir especialmente entre lo que Austin (1971) llama el acto de emitir (acto locutivo), el acto realizado al emitir (acto ilocutivo) y lo que se realiza mediante la emisión (acto perlocutivo). Así, el habla escrita de Churata patente en su escritura nos precisa una instancia locutiva -la globalidad signica del PQ-, otra ilocutiva -la afirmación del tal universo de lenguaje- y finalmente una perlocutiva -el desempeño o efecto de dicho universo en el receptor.



Un error complementario a la desatención de la naturaleza interior de la escritura del PO es haber establecido como condición previa para su lectura el que representaba la verdad o falsedad de un estado de cosas y descuidar su carácter performativo o su dimensión perlocutiva. La escritura de Churata es un acto locutivo cuya realización ilocutiva no actúa de acuerdo con convenciones o reglas socialmente establecidas o hegemónicas y por tanto impulsan al receptor a buscar las convenciones adecuadas, aunque también puede ser posible conducir a abandonar la lectura o consideración del PO, en base a sus rasgos defectuosos, "poco serios", marginales, pero ello contradictoriamente descalifica a dicho lector para justificar su respuesta en base a una supuesta lectura plural o polisemia de la obra. El efecto esencial de la escritura de Churata es que obliga a participar, a construir, a recuperar nuestra propia presencia, identidad, coherencia. Su performance como escritura, su desempeño, une en el ritual particular de un estilo y la dimensión mítica de una lengua, la ambivalencia de lo hegemónico, cuestionado en el juego de lo serio y lo no serio, de lo verdadero y lo falso, de lo real e irreal, de lo lógico y lo ilógico.

Este efecto desconcertante del PO, que clarifica la intensidad de su escritura, paradójicamente hace olvidar al lector -víctima de su propia trampa- que se encuentra ante una obra literaria, que según Ohmann (1971) es un discurso en el que están suspendidas las reglas ilocutivas usuales, formas liberadas del peso de los



vínculos y responsabilidades sociales. Al escritor -poeta o narrador- no se le puede hacer responsable de la falsedad o de promesas incumplidas, si el lector olvida eso la escritura del autor y el universo que le impulsa han ganado la batalla, pero no la guerra.

Volver a la dimensión perlocutiva del universo del PO, a su afirmación terca y singular, es pues el primer paso en la recuperación de su sentido, en su rescate como texto, considerando su unidad real e imaginaria, su parte de rito y mito, su diálogo entre Historia y utopía; es decir, recuperar para su escritura la condición literaria en los niveles de la conciencia y la teoría.

No se puede "leer" al PO como a cualquier libro entre otras razones porque Churata no ha escrito un libro en el sentido tradicionalista. "La idea de libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura" (Derrida, 1986). Su escritura no es una escritura que hay que comprender, sus rasgos "defectuosos" la alejan de lo que la dominación cultural denomina una "buena" escritura. "La buena escritura siempre fue comprendida. Comprendida como aquello mismo que debía ser comprendido: en el interior de una naturaleza o de una ley natural, creada o no, pero pensada ante todo como presencia eterna" (Derrida, 1986). Churata ha construido un gran retablo con palabras para uso del lector, no podemos discernir en él un sentido eterno y único sino construirlo y abordarlo en cada



momento de nuestra lectura o acto de vida, recuperando así un contenido ritual y mágico con la fuerza cósmica que lo anima.

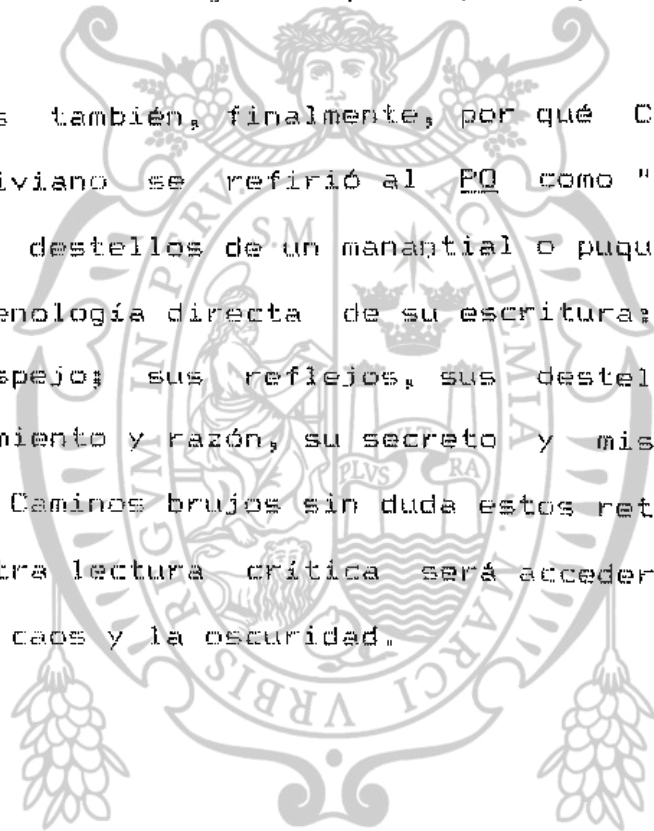
La estrategia analítica que se desliga de esta aseveración se opone a una lectura jerárquica o logocentrista, siendo pertinente su manejo arbitrario; anárquico, fraccional. Lectura lúdica que se corresponde con una escritura lúdica, aspecto que le confiere un carácter artístico, pues "el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óptico de la representación y pertenece esencialmente al juego como tal" (Gadamer, 1977); juego que ha sido señalado como inherente a toda cultura (Huizinga, 1984), ligado al juego animal, infantil y sagrado, tal vez obviado o censurado por un capitalismo voraz que ofrece al escritor un puesto dentro del mercado, restándole autenticidad e identidad. En este sentido, como escritor Churata es más "escultor", artesano, más López Antay que escritor o académico; ello es apreciable en su escritura donde se reconoce, como conciencia lúdica, "esa peculiar falta de decisión que hace prácticamente imposible distinguir en ella el creer del no creer" (Gadamer, 1977).

Podemos ahora por fin, extraer a partir de lo señalado una estrategia de acercamiento a los demás niveles del PQ. La escritura de Churata exige como operación complementaria una lectura que sea participativa, que busque recuperar su coherencia a



partir de un contexto propio a sus elementos y que en gran medida se oriente en su fragmentaria frondosidad a partir de aquellos destellos de lucidez y sentido, aquellos fulgurantes e intensos rasgos ordenadores que cubren el vacío de nuestra conciencia ante un orden aparentemente complejo y oscuro. Lectura al fin y al cabo cómplice, que permita la libre competencia del receptor, su apego a lo real o a lo imaginario, su opción profana o sagrada.

Ahora entendemos también, finalmente, por qué Churata citando a un crítico boliviano se refirió al PQ como "relampagueos de pugu", es decir destellos de un manantial o puquio, análogamente a nuestra fenomenología directa de su escritura; nos encontramos frente a un espejo; sus reflejos, sus destellos son los de nuestro entendimiento y razón, su secreto y misterio son los de la propia vida. Caminos brujos sin duda estos retablos del FQ, el reto para nuestra lectura crítica será acceder a su poder o perdernos en el caos y la oscuridad.





RETABLOS

1. Lectura hablada de un altar

El Pez de Oro (PO) es un retablo de sonidos, una caja de palabras, la escritura oral que lo impulsa subtextualmente nos exige una lectura complementaria y cómplice de la afirmación del sujeto que la alienta; su dimensión perlocutiva (Searle, 1990) nos reclama hacer vigente, actualizar una existencia, participar de un deseo. Lo locutivo de la escritura (la emisión de caracteres gráficos) y lo ilocutivo del escribir (el afirmar un universo popular andino) adquieren dimensión perlocutiva en la lectura (los efectos o las consecuencias en el lector), ubicando el segundo nivel de acercamiento al libro de Churata, donde nos interrogamos sobre su coherencia y articulación como discurso, dotando al análisis de un rasgo teórico centrado en la lectura donde se busca describir las condiciones de producción de su sentido y su actualización como texto.

Una escritura oral como la del PO exige una lectura hablada. El lenguaje hablado es diferente al lenguaje escrito, una obra como el libro de Churata está destinada no a ser leída sino a ser oída. Las aparentes imperfecciones, la extrañeza y poco seria naturaleza de su lenguaje son los rasgos de un lenguaje hablado. Churata ha escrito como si estuviera escuchándose, su forma básica es la del monólogo y el diálogo, así también la del drama. Cuando el lector accede al PO no puede dejar de lado la fórmula



señalada en el subtítulo de "Retablo" y mucho menos la advertencia explícita del autor en sus palabras previas que señala de un desarrollo dramático en los diferentes retablos que los constituyen, así como la inclusión aparentemente accesoria, casual y antojadiza de *Dramatis Personae*.

Desde un primer nivel general de su presentación, en tanto formato de retablo, es necesario explicitar cuáles son los rasgos básicos de esta apariencia, es decir qué es un retablo y en que medida se relaciona con el PO.

En la hirviente marea de los procesos socio-culturales del mundo andino no existe mejor ejemplo para ilustrar la capacidad de adaptación y continuidad de dicha cultura que el de los retablos. Vinculados al desarrollo comercial de un eje o enclave de penetración del capitalismo (Montoya, 1980) en la zona andina, los "escultores" ejercieron su oficio proveyendo a los k'armerk'a, pobladores de la ciudad de Huamanga dedicados al arrieraje y a los viajes, de "San Marcos", "San Antonios" y "Santolinos". A estos objetos, que tienen su origen aparentemente en los trípticos europeos, la imaginería mestiza de los Andes los reajustó y adaptó para otros fines, que "encubren ritos mágicos conservados casi en su integridad desde la antigüedad prehispánica" (Arguedas, 1975).



Creemos sumamente interesante relacionar el trabajo del Grupo Orkopata y el Boletín Titikaka con el caso de los imagineros mestizos en una posible analogía que echaría luces en la comprensión de este singular movimiento, pues pese a las diferencias en cuanto a producto, circuito, tiempo y espacio es posible apreciar un proceso que posee un sentido cultural semejante. Si bien Churata fue animador del grupo y del boletín su desempeño, como el de su hermano Alejandro y el de los demás escritores del Altiplano de principios de siglo, rebasan los objetivos propuestos para este estudio, centrado básicamente en el PO.

Aunque nosotros para poder comprender las relaciones existentes entre el PO y sus lectores introduciremos, más adelante, el concepto de contexto en un sentido pragmático, es importante desde ahora no confundir este término, que es una construcción abstracta en la que se precisan aquellos factores socio-cognitivos que son necesarios para que un anunciado sea adecuado como acto de habla, con el contexto social relativo a la situación social o estructuras sociales de los años del grupo Orkopata.

Ambos conceptos son sin duda abstracciones de propiedades de la realidad, de la situación social, pero nos ubican en marcos referenciales diferentes: el contexto social restringe algunos aspectos de la situación social como pertinentes para el suceso comunicativo, el contexto pragmático amplía a convenciones o presuposiciones sociales necesarias para la aceptabilidad del



discurso.

Sin duda, en nuestra lectura o re-escritura del PD como texto utilizaremos operativamente el contexto pragmático involucrado y ello puede dar pistas para estudios del contexto social del Grupo Orkopata, pues dicho marco social y cultural nutre la obra de Churata, pero señalamos que nuestro enfoque opta por una relación mediatizada precisamente para intentar avanzar en la comprensión del texto más allá del obsoleto recurso a lo biográfico o a lo social de manera mecanicista, lamentablemente presente en la bibliografía sobre Churata. Es necesario recordar que las circunstancias externas que comprenden la existencia no nos explican forzosamente su creación (Reis, 1981), sobre todo en el caso de autores como Churata cuya producción escapa -a nuestro juicio-, a las limitaciones y determinaciones de sus contemporáneos. Sin que ello nos acerque al empleo de criterio de originalidad o representatividad pues, en nuestro análisis, adscribimos su escritura a la práctica de una colectividad a cuyos recursos y modelos se somete -he ahí su grandeza-, pero que se reiteran y reelaboran desde prácticas cotidianas tradicionales.

El retablo o San Marcos tiene una naturaleza singular cuyos principales rasgos o principios podemos resumir en los siguientes: i) Como pequeños altares son portátiles. ii) Están constituidos por niveles o pisos. iii) Su composición es sincrética: incorpora y funde símbolos culturales distintos. iv) En su



conformación interviene el usuario (son hechos a pedido) y su sentido depende del mismo usuario (desde el punto de vista religioso del grado de catolicismo o amestizamiento). v) Su unidad es una conjunción mágico-religiosa que permite conservar su carácter ritual.

La escritura artesanal de Churata se parangona con la actividad de un "escultor" y su producto en tanto libro no sólo en su física externa asemeja al de un pequeño altar sino que, como hemos visto en tanto eje portador del logocentrismo occidental, tiene una connotación cargada de un sentido cultural o ideológico sumamente fuerte: el libro es vehículo de dominación, instrumento del poder y templo del culto a la "verdad", a la "razón" instrumental de occidente. La operación deconstructiva de la escritura de Churata estudiada en el nivel subtextual se corresponde, como apreciamos, en el nivel textual con una productividad de resistencia, de subversión y alteración del propio símbolo de la dominación presente desde el encuentro de Cajamarca, si recordamos el papel que jugó la Biblia.

El acceso al libro, por otro lado, manteniendo la fidelidad a las tradiciones y modelos socio-cognitivos de la cultura popular andina, ratifica en el caso de Churata lo que el proceso de la modernización más adelante, a través de los medios de comunicación de masa, la escuela o lo urbano, pondrá en evidencia: que muchos procesos portadores de la modernidad son al mismo tiempo



factores de reproducción de lo tradicional, de manera que también en el pragmatismo de los sectores populares andinos y en el PQ se produce una deconstrucción de la dicotomía modernidad/tradicionalidad.

Si por lo dicho podemos considerar al PQ como un pequeño altar o retablo, siguiendo con la analogía nos cabe preguntarnos si está constituido por niveles o pisos. Es en este punto cuando nos percatamos de ciertos desajustes en la comparación y que tienen que ver con la propia estructura del libro de Churata. La comparación del libro con un altar y su inmediata calificación, siguiendo la fórmula del autor, de retablo nos está precisando un nivel externo que relaciona la materialidad del objeto libro con la del retablo, siendo necesario establecer -siguiendo la remisión del análisis de la escritura vista anteriormente- un nivel de pertinencia que atañe a su estructura y coherencia como lenguaje, como discurso. Sin embargo la naturaleza oral de la escritura del PQ, su uso no exclusivo de lo verbal hace si bien pertinente al recurso analógico no concluyente, no puede ser más que un apoyo, como la ampliación de los canales sensoriales disponibles en la comunicación verbal, de marcada carga interpersonal. Es decir, no agota sino refuerza el mensaje.

Es en este "apoyo" que percibimos una contradicción: la coherencia vertical del retablo y la horizontal de la sintagmática textual. En este punto la interrogante gira en torno al relieve



asumido por el subtítulo, en tanto fórmula subtextual que asume en el nivel textual el rasgo de elemento marcado, donde la mención a retablo indica un recurso dirigido al lector. ¿Se relaciona estructuralmente con todo el discurso y en tal sentido cumple la función de orientar y presidir los criterios de lectura? La respuesta a esta interrogante nos exigirá describir la globalidad del discurso del PO, todavía a nivel de su organización externa.

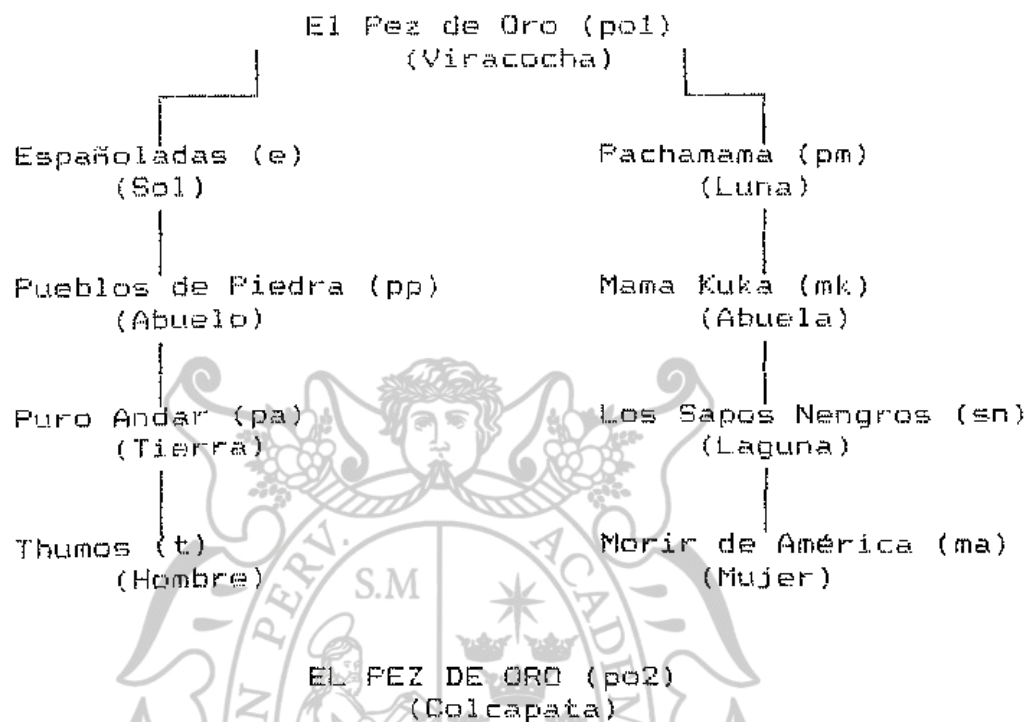
2. Un modelo cognitivo

El PO está dividido en los siguientes retablos o capítulos: Homilía del Khorí Challwa (hkeh), El Pez de Oro (po1), Pachamama (pm), Españoladas (e), Pueblos de Piedra (pp), Mama Kuka (mk), Puro Andar (pa), Los Sapos Nengros (sn), Thumos (t), Morir de América (ma) y EL PEZ DE ORO (po2). Salvo Pachamama, Españoladas, Puro Andar y EL PEZ DE ORO, todos los demás tienen a su vez uno o más subcapítulos con diversos títulos. El lector prejuicioso al no entender la lógica que rige la organización de estos retablos estará dispuesto a reconocer un puro antojo o simple casualidad el incluir una parte luego de otra, un subcapítulo en tal parte e incluso que existan más o menos capítulos. Creemos poder discernir en medio de una amalgama de diferentes discursos y registros que constituyen cada retablo, entre la disparidad de elementos, los rasgos o conceptos básicos de su organización.



Churata ha organizado su estructura externa de retablos en función del modelo del pensamiento social y religioso andino, el mismo que ha sido estudiado en los dibujos de los cronistas Pérez Bocanegra y Juan Santacruz Pachacuti por Zuidema (1989). El esquema de organización de dichos elementos se estructura verticalmente a partir de la dualidad, de manera que se presentan cuatro pares de arriba para abajo siendo los elementos de la izquierda signados por la carga masculina y los de la derecha por la carga femenina. Sobre ellos coronando en el medio de la estructura aparece el elemento rector y suma vital de todos los otros ocho, debajo de toda la estructura aparece de manera subordinada un elemento de carga religiosa y que aparece como origen.

Si descartamos la "Homilía" que según hemos estado viendo cumpliría un papel de introito al cuerpo del EQ, suposición reforzada si nos atenemos a lo que indica el propio nombre de "Homilía", esto es razonamiento o plática que se hace para explicar al pueblo materias religiosas, podemos establecer diez capítulos o retablos organizados de manera análoga al dibujo de SantaCruz Pachacuti y con cargas de sentido semejantes. Así, tendremos lo siguiente:



Fuede parecer arbitrario el vincular algunos de los retablos con los símbolos utilizados por SantaCruz Pachacuti, por ejemplo "Españoladas" con "Sol" o "Puro Andar" con "Tierra", sin embargo el estudio detallado de cada capítulo o retablo creemos confirma lo indicado, si nos percatamos por un lado que, en la simbología andina, el "puro andar" corresponde al señor de la tierra y por ende masculino, complementario exacto del errante que marca todo el retablo análogo y, asimismo, la identidad asumida en "Españoladas" -retablo que veremos en detalle en el siguiente apartado- se relaciona directamente con la presencia solar y su carga positiva.



¿Qué importancia tiene este esquema? Expresa la idea básica de la estructura social y religiosa andina, principio que organizaba a las comunidades indígenas en el siglo XVI y que, como lo demuestra el EQ, las culturas populares andina todavía mantienen vigente. La presencia de relaciones de parentesco no obedece sólo a una experiencia personal de Churata sino que se basa en las experiencias sociales y religiosas vividas por la colectividad. Como ha sido ampliamente señalado por la antropología y la historia los grupos de parentesco constituyeron y constituyen la base de la organización social en una sociedad tradicional como la andina. El hecho de que una obra escrita en 1927 tenga como elemento organizador de su coherencia este modelo cosmogónico no sólo confirma la hipótesis de algunos estudiosos en relación a que las sociedades andinas han ido creando a lo largo de su historia configuraciones culturales que, dentro de su heterogeneidad, poseen rasgos comunes (Ansión, 1989); sino que considerando las variaciones significativas obvias (acceso a la escritura, lengua híbrida, institucionalidad literaria) nos ratifica la capacidad de adaptación, la dialéctica de continuidad y cambio de estos principios.

Mucho se puede decir sobre este punto, pero nos interesa reflexionar con respecto al modelo cognitivo y a la escritura. Para algunos estudiosos que declararon en bancarrota al pensamiento andino (Golte, 1981) se les notaba a flor de artículo la argumentación logocéntrica, pues la hegemonía se sustentaba en gran



parte en el acceso a la escritura, que era la posibilidad de inclusión en la historia y la sustitución de una capacidad de solucionar problemas antiguos por otra con mayor plenitud de actualización. ¿No se vislumbra ahora, a raíz del acceso a la escritura del modelo cognitivo andino, cuán idealizada e interiorizada estaba esa hegemonía del racionalismo y la historia occidental? Por supuesto que el tema tiene otras aristas, por ejemplo, sobre la acusación del localismo o regionalismo -que en el fondo es negar posibilidad a lo tradicional dentro de la "modernidad"- también el PQ pone al descubierto que la crítica al relativismo cultural o al "derecho cultural" encierra dentro de una aparente democrática y progresista perspectiva un inocultable logocentrismo universalista. Volveremos sobre esto más adelante.

Por otro lado esta presencia estructural dentro de la organización externa del discurso se interpretaría como un recurso que intenta hacer significativo al PQ de manera intencional, al fin y al cabo todo o cualquier cosa dice o puede decir algo a alguien, si no estuviera refrendada por la propia organización interna del discurso.

Antes de abordar el punto de la organización interna del discurso, continuemos con los rasgos e implicancias de la organización externa. Hemos visto anteriormente que en el nivel subtextual la escritura oral del PQ deconstruye la propia escritura y afirma una presencia popular andina que exige una lectura parti-



cipativa, una lectura que considere qué contexto sitúa el acto de habla de la comunicación planteada por Churata. En el plano de la consideración textual, el PO como discurso en tanto unidad que observamos en la lectura nos exige la resolución (previa a la representación de su discurso en términos de secuencia de oraciones) de su membrete o fórmula de retablo, la contradicción de dicha organización (vertical) y la de la sintagmática textual (horizontal), así como la propuesta inherente a la naturaleza del discurso de Churata de haber sido escrito para ser oído y no leído frente a la aparente ausencia de un significado.

Hemos visto en el capítulo anterior, frente a la imagen citada por el propio autor, que el PO es un puquio, una fuente, donde relampaguean atisbos de sentido. Nos encontramos ante un mundo, ante una geografía de lenguaje cuya presencia andina nos remite analógicamente a una realidad lingüística construida como una realidad extraña, semejante a la del propio referente vital. La obra con sus difíciles texturas es como el propio país para el que se adentra en sus misterios.

Como un viajero desprevenido el crítico tradicionalista (3), anclado en esquemas foráneos, se desconcierta ante la particular geografía del libro de Churata. Intenta establecer un orden y una coherencia espacial correlativa a su concepto de tiempo y verdad; auscultando desconcertado abismos y montañas, ve sembrados en quebradas inaccesibles y se sorprende, no atina a ver senderos donde su



lectura sólo ve enmarañadas aristas, contradictorios parajes, convivencia pasmosa de sembríos y páramos baldíos.

Al igual que la escritura en el nivel subtextual, el PO como mundo textual o geográfico no es un medio para que el pensamiento logocentrista logre un conocimiento. Como realidad de lenguaje es una fuente inagotable, inseparable del hombre, con raíces en lo más profundo de la mente. Inevitablemente el PO, como el Perú, impone su rasgo de totalidad autosuficiente (Hjelmslev, 1980) de la que es válido interrogarse sobre su estructura y coherencia sin prejuicio ni voluntad impositiva.

La ausencia aparente de un tema global o argumento en su discurso ha hecho aún más hermético al PO. Una acumulación arbitraria de relatos; presencia de mitos, personajes, nombres andinos; menciones a autores y hechos diversos de la cultura occidental; heterogeneidad de tramas y desajustes en los enunciados; intertextualidad profusa y una polifonía en la enunciación; hacen de la coherencia del discurso poco menos que imposible, extraviada entre una apertura infinita como obra y una polisemia absoluta como signo. Cuando se lee a Churata la pregunta: ¿de qué está hablando?, aparece inevitable. Y entre párrafo y párrafo la voz de Churata nos dice y se dice: "Escribe claro, clarito" (p.52), pues "Escribiendo se vertirá tu caos"(p.51).

La afirmación del universo popular andino en la escritura de



Churata se complementa en el nivel textual con la imposición a nivel del discurso de una coherencia textual que involucra la competencia semántica y pragmática de un lector/oyente que intuitivamente precise la propiedad del PQ como modelo cognitivo de raigambre andina. Es indispensable por lo mismo recuperar dicho modelo para penetrar en el misterio del PQ, pues sólo si construimos una macroestructura para una discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente (van Dijk, 1986).

Detrás del recurso al retablo hay que ver no sólo la extensión de un apoyo no verbal propio de un pensamiento oral y de la escritura oral de Churata, es decir la remisión a un referente externo, el uso de canales sensoriales mayores en la comunicación, sino la intensión (Van Dijk, 1983), el significado, de una coherencia regida por patrones o conceptos básicos de la sociedad popular andina. Todo texto posee además de un tema global, una estructura independiente que establece de lo que se trata (narración, poema, ensayo, etc.) y de su función (informe, declaración, literatura, etc.) comunicativa y social. Esta construcción es una superestructura, en el sentido de van Dijk, o estructura global que caracteriza al texto independientemente del contenido o macroestructura.

Es pues en esta forma del texto como retablo, donde está la clave para acceder al discurso y su coherencia, pues "una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la forma global de



un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos" (van Dijk, 1986). El retablo es pues una especie de esquema al que el PQ se adapta y como principio ordenador se basa en una regla: su carácter convencional.

Hay que participar de las convenciones culturales del retablo, correlativamente a la afirmación de una presencia popular andina que la escritura de Churata instaura, el retablo impone una activa compenetración con los modelos y valores culturales del universo andino. Establece que se trata de un producto diferenciado del circuito dominante y de una funcionalidad comunicativa y social también distinta a la lógica del mercado, la comunicación occidental y la literatura tradicionalista.

La contradicción entre la coherencia vertical del retablo, estructurado en pisos o niveles, y la horizontalidad de la sintagmática textual permite dilucidar el carácter dual del discurso del PQ, que manifiesta un sentido unitario a partir de la convención ontológica que impone otra concepción del tiempo-espacio a su macroestructura o tema. Es pues una afirmación de identidad, unidad de proyección del ser que al igual que en el nivel subtextual -donde la escritura busca expresar otra presencia-, el texto asume en su acción comunicativa, que no puede ser evaluada siguiendo los mismos criterios con los que se evalúa la acción racional intencional.



Si vemos que la escritura de Churata era doble, negaba y afirmaba el logocentrismo, igualmente en el nivel de nuestro análisis textual comprobamos que el discurso del PO no sólo niega e impone otra lógica y otro modelo cognitivo al texto, sino que también afirma una acción comunicativa cuya validez no puede estimarse examinando el mundo de los objetos materiales -si fueron o no manipulados con éxito-, sino que depende de que los individuos puedan o no expresar sus intenciones a los otros verdadera y sinceramente, y de que los actos de comunicación intentados expresen con exactitud el consenso de fondo que existe entre los actores en cuanto a normas de comunicación. Recordemos que la acción comunicativa es gobernada por reglas implícitas que rigen la articulación del conflicto, por cosmovisiones o pautas de pensamiento, y por los autoconceptos de los grupos e individuos (Wuthnow et al., 1988).

Por el momento es importante señalar que, volviendo al retablo, la operación discursiva que establece es una jerarquía vertical a las secuencias y a la propia coherencia lineal, donde el tiempo como interacción e intersección del pasado-presente-futuro adquiere rasgo paradigmático en los diversos niveles articuladores. Teniendo frente a la concepción tradicional de occidente básicamente lineal y su consecuencia de lectura de la historia o anécdota como sucesión de acciones o sucesos, un marcado acento de subversión cultural andina y de afirmación de identidad o alteridad. Sólo el lenguaje y en este caso el discurso específico del



PO posibilita esta alteración, pero no se crea la operación como simple imaginación sin correlato con la realidad, pues recordemos que es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto, sólo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, al sujeto, a su concepto de "ego". La subjetividad que aludimos es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto (Benveniste, I, 1986).

Este criterio es básico para acceder a la coherencia del PO, en donde una de sus características discursivas que más confunden al lector desprevenido, orientado por patrones rígidos de linealidad y preocupado ante el título que según cree debe conducirlo o predisponerlo ante un tema, una historia o un fin determinado, no sabe dilucidar la orientación del texto ante la permanente presencia del pez de oro. Este no sólo es el nombre del título y de dos de sus capítulos, sino que aparece en la Homilía o introducción y en todos los retablos, en sus diferentes relatos, canciones y diálogos. Su omnipresencia se relaciona con el sentido cultural antes señalado y se confunde con la presencia del propio autor, con los personajes, con la acción y con la enunciación. Confírmase así su ubicación como elemento rector, fundador, disuelto en cada componente. En este caso la parte es igual al todo y el todo es igual a las partes.

Veamos algunos ejemplos de la "Homilía": "Pues bien. También ruinas de viejos atlantas duermen en el americano de América



sueño milenario. Entre esas ruinas fue a buscar escenario EL PEZ DE ORO para escudriñar las raíces de su trino, que viene a anunciar que no es muriendo como se vive; y que morir de América no es "estar" en América; sino fuera de ello. En un trino comienza la alborada."(p.31). "Se bien que EL PEZ eres; aquél que en mi sangre latía cuando esperaba, y espesaba, en los barro del álveo (sic), y ni el sol era Lupi, ni se había animado dios alguno en las profundidades del átomo. Eres mi existente porque eres mi habitante. Y, cuanto amo, y beso, y lloro, es más que manera de ser en Ti, sentimiento y espasmo de mi hueso." (p.36). "Saberse totalidad en EL PEZ DE ORO, es cual es universo y patria, sólo porque es punto lácteo."(p.41).

Y otros ejemplos tomados de los retablos: "¡Soy el Pez! ¡Soy el Pez!" (p.112). "Del Fuma de Oro ha salido EL PEZ DE ORO, hijo de linda Sirenita del Lago de Arriba".(p.129). "Mas ni EL PEZ DE ORO" (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad. (...) Es que somos en EL y El es en nosotros; por lo que siendo en nosotros, ya no es drama, es vida. Es decir dolor." (p.137). "Y tierra no era: era EL PEZ DE ORO". (p.145). "¿No me ves que esculpo el torso de EL PEZ DE ORO".(p.176) "EL PEZ DE ORO golpeó el suelo con su oro. Y ordenó."(p.182). "Wirakocha tremulaba, y aún el resplandor de EL PEZ DE ORO le bañaba los ojos." (p.196). "—Las circunstancias son la cosecha de la realidad, Venerables Hiliris—dijo EL PEZ DE ORO" (p.507).



3. La unidad de contrarios

El tercer principio que hemos señalado como característica del retablo es su composición sincrética, el que incorpore o fusione elementos de distinta procedencia, cuya coherencia consiste en armonizar contrastes o paradojas aparentes, convirtiéndolas en correspondencias no meramente asociadas a la noción principal, sino firmemente integradas (Richthofen, 1981). Este punto nos va a permitir profundizar aún más en la estructura del PO y abordar uno de los puntos más polémicos para la crítica: la cuestión del género.

Churata ha sido antologado con esta obra en diversas recopilaciones y géneros, la crítica es unánime al señalar que existe una mezcla de poesía, ensayo, narración, drama, etc., en el PO. Este problema está relacionado con la coherencia del texto, un género es una función convencional del lenguaje, una relación particular con el mundo que sirve de norma o expectativa para guiar al lector en su encuentro con el texto (Culler, 1978). Si entender el lenguaje de un texto es reconocer el mundo al que se refiere y si ese mundo es el que sirve de norma, ¿por qué si su matriz nutricia es la cultura andina no recoger de ella la forma o género que le es afín?

La concepción aritmética o aditiva frente al PO soslaya esta presencia y unidad indicada anteriormente, la crítica debe partir



por reconocer en la obra la incertidumbre de lo sincrético como una función significativa, como un sistema de significación, dejar de atribuir un significado cuya explicación natural o sobrenatural se da por sentada externamente. Ello clarifica la actitud hegemónica de una teoría que pretende negar la constitución de un género nuevo, propio de una literatura diferencial; literatura sincrética a la que nos hemos referido en otro estudio (Huamán, 1988) y que como alternativa a una dominación cultural aún no adquiere rasgos hegemónicos, pero a la que no se debe negar la posibilidad de significado o de relación como texto frente al mundo distinta. Inclined como está la crítica tradicionalista a desechar dicha opción en favor de alternativas autoritarias que pretenden "naturalizar" el texto a la fuerza.

Lo que calificamos de convenciones de un género, como divisiones empíricas de las obras de un tiempo, son esencialmente posibles significados, formas de naturalizar un texto y de darle un lugar en el mundo que nuestra cultura confiere. Cada formación social determina y codifica los actos que corresponden a su ideología, la existencia o ausencia de cierto géneros puede situarse en cualquier nivel del discurso (sintácticamente, semántica o pragmática), desde un punto de vista histórico o teórico, pero son esencialmente principios dinámicos de producción que atañen a la totalidad de la estructura de la obra (Todorov, 1988).

La preferencia o privilegio dado al nivel narrativo, a la fábula



o estructura del relato, al tiempo del mismo, se ve negada y subvertida por obras como el PQ donde se impone otra jerarquía, que recupera para la taxonomía genérica la importancia del receptor (oyente), así como el papel del género de "horizonte de expectativa" (Jauss, 1976, 1986) y de modelo de escritura para el autor. Se clarifica así la postura y la función escritural de Churata que afirma a contracorriente una identidad genérica reasumiendo orígenes remotos, actualizándolos; también se ilustra al contrario el anclaje de la crítica tradicionalista en el canon oficial y su autoritarismo ante no sólo el canon potencial sino el accesible (Fowler, 1988).

Pero en la base de este problema del género, de naturalizar y entender la coherencia del mundo del texto, está el asunto de lo verosímil, de la ficción y la realidad. El modelo cultural andino presente en la estructura externa, en la superestructura del PQ se proyecta verticalmente a todos los niveles internos del discurso, de manera que todo el libro y cada retablo posee un significado y coherencia estructurados en correspondencia con el principio articulador, así el PQ tiene una unidad sincrética integral y funcional.

Este principio integrador no sería consistente si no involucrara una perspectiva horizontal que comprometa las distintas unidades de sentido y cohesión de proposiciones. El discurso está relacionado así de manera extensional con otras unidades, es decir, con



otros enunciados, discursos, textos. A ello denominamos intertextualidad que siguiendo a Kristeva (1981) como categoría señala que el discurso lejos de ser una unidad cerrada, siquiera sobre su propio trabajo, es trabajado por otros textos, siendo absorción y transformación de una multitud de otros textos. Laurent Jenny (1976) ha señalado que a través de estas múltiples presencias que dialogan en el texto, la intertextualidad inaugura una escritura encaminada, por un proceso de dispersión y diseminación total, no sólo a alterar la trayectoria lineal del texto sino a instituir un discurso muy por encima del discurso monológico corriente, con lo que la noción de imposición vertical se ratifica e integra a lo sintagmático, ampliándose también el postulado a un sentido complementario.

Exponemos los niveles de verosimilitud del PQ. En la base del discurso de Churata existe una referencialidad directa de la estructura del mundo real personal y social. Por ejemplo: "La humildad de mi padre no pudo soterrar al hidalgo que heredó de antepasados que no había conocido. Cuando íbamos a cenar, con una contricción que resumaba siglos y catedrales, agradecía al cielo la limosna de cada día, alargaba la diestra para que sus hijos la besáramos, y sólo después en la bondadosa y lengua mesa, no tan luenga como su anécdota castellana, devorábamos el llantar (sic), prendidos a su hermosa inolvidable palabra." (p.57). Este nivel otorga aquellos destellos de inteligibilidad inherentes.



Sin embargo, el discurso dual de Churata se desvía y aunque el lector trate de traducir esa tendencia en "metáfora" para "naturalizarla", los paradigmas elementales de la acción no imponen su hegemonía y desplazados metonímicamente no mencionan explícitamente conclusiones, cuya beligerancia para la racionalidad nos obligan a situar la acción en otro mundo imaginario, fantástico, que convive con el anterior, y que lo hace hermético. Por ejemplo: "Mucho tiempo há (sic) les vi llegar siempre uno al lado del otro que imaginé que si no marido y mujer bien podían ser novios que se anticipaban ternura conyugal realmente enviadable de durarles. Tal reacción fue, sin embargo, reacción de hombre, que no de perro; y yo había dejado la envoltura de hombre hacia rato. De manera que tras mirarme las patas me dije:

- Buen podenco que eres. Entre los perros no hay tales matrimonios. Estos dos perritos se han unido porque, como tú, carecen de amo y así encuentran la manera de buscarse la vida." (p. 369).

Brevemente aprovechamos para hacer una digresión que retome y confirme algo dicho en capítulos anteriores, a propósito de estos ejemplos. Este último ejemplo corresponde al retablo "Thumos" que como vemos trata del hombre-perro y que ubicamos en el esquema donde se compara con el dibujo de Santacruz Pachacuti con el eje de "hombre". Confirmamos lo acertado de ubicar dicho retablo en correspondencia semejante y si percibimos que el modelo andino de los cronistas entiende este hombre como el runa (Santacruz Pachacuti dibuja en el nivel a un hombre con el epígrafe "hombre"), es



decir común no divino, nos daremos cuenta que el hombre-perro de que habla el discurso es el indígena que pese a estar menospreciado es hijo directo del Sol. Por ende, en el texto opera la misma figura retórica detectada en el subtexto, esto es la metáfora sobre la metonimia, la condensación vertical sobre el desplazamiento horizontal.

Continuando con los niveles, el ejemplo nos permite hablar también de una segunda verosimilitud que el discurso maneja: la verosimilitud cultural, es decir, generalizaciones o categorías culturales que pueden complementar la inteligibilidad del texto. Presente en el "matrimonio a prueba" de la cultura andina y en el ejemplo primero en el agradecimiento al "pan de cada día" propio de la visión cristiana y católica.

Como apreciamos la dualidad sigue manteniéndose en este nivel, aunque es preciso señalar que lo cultural andino ejerce un predominio funcional que el ejemplo no deja dimensionar -anclado más en la isotopía actancial de la narración interna-, esto es evidente si percibimos la intertextualidad profusa de mitos y leyendas de origen andino. Este ejemplo puede ilustrar lo señalado : "Pekhañayok amaba a Hiruchunta; y era a Pekhañayok a quien Hiruchunta amaba. Confieso que la induje a burlar a su miserable marido (...) Cuando Lupi-Tata consintió, la amé, la amé en el primer charco de su sangre. Oye al viento. Solo besa uno: ¡Hiruchunta!... Pero él besa en mis lágrimas... (...) El viento me



trae sus alientos y con el aroma se endulza la peñolería. ¿No ves acaso que mi furor vuela sin alas?// - ¡Hoy eres sabio, como es sabia la savia de la kuka, Pekhañayok!// - Te digo: ¿ese picacho ves que desnuda una arista al fondo del nevado? ¿ Es Hiskakhollo, segundo en majestad?" (p. 190). Este relato del señor de piedra y la paja amiga que se aman y se convierten en cerros, no se entiende si no se asume o conoce su cosmovisión andina, pues la historia es la de Anchicaca y Huayllama que aparece en los Ritos y tradiciones de Huarochari recopilados por Francisco de Avila de la mitología indígena del siglo XVII (cf. Taylor, 1987).

Existe un tercer nivel o modelo de verosimilitud que implica una coherencia específicamente de género. La mezcla de géneros del PO que aludíamos anteriormente sólo son rasgos de incoherencia para el que no entiende la verosimilitud propia de los textos que la obra pone en relación y la tradición literaria sincrética a la que responde. De hecho en este nivel hemos identificado convenciones constitutivas que permiten la escritura de este tipo de obras. La función de esta convención de género "consiste esencialmente en establecer un contrato entre el escritor y el lector para hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir así tanto la admisión de los modos aceptados de inteligibilidad como la desviación con respecto a ellos" (Culler, 1978). ¿Cuál es esta convención constitutiva del libro de Churata?



El pensamiento andino, a diferencia de la mentalidad occidental que se expresa en conceptos abstractos y logocéntricos, se ha sustanciado en una forma más concreta en tiempos, lugares y seres tangibles. La dualidad, la pareja hombre-mujer, occidente-andino, escritura-oralidad, etc. y todas las demás que hemos visto presente en el PQ, los retablos, los dibujos de cronistas o un sinnúmero de textos posibles se constituyen en unidad a partir de un concepto clave: tinkuy, encuentro de contrarios. El tinkuy es la zona de encuentro donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes, permite realizar el ideal de unidad o de las cosas que siempre vienen juntas (yanantin) como dos ojos, dos manos, etc; mitades perfectas de un centro primordial o taypi (Bouyssa-Cassagne, 1987). Este es el género del PQ.

La literatura sincrética indígena del Perú puede estar conformada por obras que utilizan la lengua híbrida (mezcla de español, lenguas nativas y occidentales) a modo de tinkuy o unidad de encuentro de contrarios. La objeción positivista o historiográfica de la crítica tradicionalista para aceptar esta constatación se sustenta, además que en el hegemonismo ideológico, en una falta de "continuidad" o presencia permanente y constante de este tipo de obras, con lo que evidencia su incomprensión del impulso cultural que anima esta productividad y el paternalismo de su dominación cultural que asume. Otro concepto andino complementario nos aclarará la articulación y funcionalidad del mundo andino en el proceso pragmático de relación cultural, este concepto es



el de kuti o alternancia de contrarios.

Es posible postular una rica dialéctica donde la productividad cultural andina se subsume y emerge dando a esta discontinuidad un rasgo de continuidad. La crítica tradicionalista sesgada parcialmente por la irrupción en periodos de auge social del mundo popular indígena de obras con formas confusas, a las que califica de heterogéneas negándoles unidad y autenticidad desde su óptica dominante, sanciona con el silencio o el relativo estudio que intenta "naturalizarlas", olvidándose que es el género el lugar privilegiado de encuentro entre el ser social y su conciencia.

Las discontinuidades tienen significación social, en periodos de crisis social también se produce la crisis del lenguaje y la comunicación, cuyas resoluciones temporales son elementos centrales de los procesos históricos. No es casual, por lo tanto, ni marginal o plenamente independiente la aparición de formas de ruptura de la dominación cultural (tipo tinkuy), en los horizontes sociales de crisis y transición. Recordemos que tanto la crónica de Huamán Poma, los yaravíes de Melgar o el retablo de Churata surgen en épocas de convulsión. Si el cambio histórico tiene lugar aparentemente mucho antes en las formas verbales que en la acción política no es por profecía o elisión temporal, aunque aparezca así a la conciencia individual, sino porque la conexión de esa práctica con la Historia se da a través del



discurso del pensamiento, cuya entropía, proceso y temporalidad la hacen más dinámica; aunque la fenomenología de su aparición la haga aparecer inicial en realidad es final, consecuencia y producto de procesos previos. Estas obras son registros insustituibles del proceso de resistencia cultural popular andino y por ende vienen de muy atrás.

4. La coherencia alternativa

El cuarto principio del retablo es el que en su conformación intervenga el usuario y que el sentido dependa del mismo, ello nos permite retomar el punto de que el PO ha sido escrito para ser oído y no leído. El hecho que el lector enfrenta la escritura de Churata necesariamente con una estrategia que haga de la escritura oral una emisión verbal, naturalizando los aparentes "errores", "desajustes" o "imperfecciones" implica una intervención del usuario en su conformación. Leer y dramatizar el texto, dotando a los cantos quechuas y a otros recursos de una condición de "efectos", confiere a la comunicación de un acento interpersonal y de una expresividad afectiva ligada profundamente con la presencia que Churata quiere instaurar.

Este "lector" que estamos postulando que actualiza la cadena de artificios expresivos del texto, es propiamente el Lector Modelo de Eco (1981), cuya cooperación textual establece las intenciones que el enunciado contiene virtualmente, no implica la introducción



en el análisis de elementos exógenos y antojadizos, sino contrariamente definir un principio activo de la interpretación que forma parte del marco generativo del propio texto. Tal vez el hecho de que Churata hable, como hemos citado anteriormente, del idioma híbrido en que ha sido escrito el PQ y que nadie entienda, pueda llevar a la confusión pues se crea que la cooperación textual y el lector modelo son la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación (Arturo Peralta). Aclaremos que un texto postula a su destinatario como condición indispensable de su capacidad comunicativa concreta y de su potencialidad significativa, es decir, se escribe para alguien, para que lea, aun cuando no se crea que ese alguien exista empíricamente.

La suerte interpretativa de un texto forma parte de su propia articulación discursiva y de su mecanismo generativo, como todo acto de habla al emitir se prevé la acción del otro y esa estrategia está presente estructuralmente en el discurso del texto. Por supuesto que ello implica el uso de competencias capaces de dar contenido a las expresiones, el PQ no sólo se apoya en la competencia cultural de un sujeto andino, sino que también contribuye a producirlo. Esto está claro en la siguiente cita del libro: "Presiento que me leen Challwas." (p.43). Churata confirma lo dicho y establece una condición o naturaleza afín en el receptor, pues challwa es pez.



Un texto sólo despierta a la vida cuando es leído, la lectura como actualización del texto se confunde con el propio texto en el significado y al proceder así en la interpretación, en dirección exclusiva del significado, se han empobrecido los textos (Iser, 1975). El texto aparece desde esa equivocada óptica como ilustración de la época, reflejo de circunstancias sociales o expresión de la neurosis del autor, pero la forma que le constituye o hace comunicable no parece determinada positivamente y exclusivamente de manera histórica, sino no sería posible al leer obras pasadas actualizarlas para el presente. El texto otorga un margen de posibilidad de actualización, pues siempre ha sido entendido de una manera diferente, en tiempos distintos y por lectores diferentes. Algo hay en la estructura del texto que establece dicha posibilidad y que en el caso del PQ precisa que la lectura, la cooperación textual no propicie una lectura donde el lector antojadizamente llene con experiencias propias, subjetivas y ocurrencias la interpretación.

La relación entre el PQ y el lector podemos describirla, siguiendo a Iser, en tres puntos: i) A partir de la peculiaridad del texto. ii) A través de las condiciones formales. Y iii) Considerando el grado de apertura. En lo que atañe al primer punto, cuando un texto no habla de un objeto que exista fuera de él, ni comunica o representa dicho objeto que existe independientemente del texto, nos encontramos ante textos performativos que constituyen a su objeto; en el PQ es evidente que EL PEZ DE ORO no es



un significado u objeto diferenciable del propio texto, de su actualización; se ubica entre el mundo de los objetos reales y el de la experiencia del lector. Se precisa así que el lector y la lectura definan una relación con el texto, que consiste en el acto de fijar la estructura oscilante en significados producidos en el proceso. Consideremos pues la existencia de un lector implícito que designa el carácter de acto de lectura prescrito en el texto y no una tipología de posibles lectores. (Iser, 1972; Zimmermann, 1987).

En segundo lugar, la obra se presenta como un complejo esquemático (Ingarden, 1987), es decir la mención a retablo estudiada constituye a su vez una gama compleja de perspectivas esquematizadas que aspiran a representar al objeto y que se enfrentan entre sí dotándole de un corte que genera vacíos de sentido. El retablo como unidad compleja a su vez ofrece no una sino variadas líneas de lectura para el PQ, aumentando los vacíos entre ellos. La relación del PQ con el lector se precisa: el lector llenará o eliminará continuamente los vacíos y sólo ellos conceden una participación en la co-ejecución.

Finalmente, el texto no reproduce ni crea objetos, la realidad del PQ es siempre tan sólo la constituida por él, y se puede describir en el mejor de los casos como representación de reacciones a un objeto, y con ello es una reacción a la realidad. Cuando un texto no produce objetos reales, alcanza su realidad en



el momento en que el lector ejecuta las reacciones ofrecidas por el texto. El lector del PQ no se puede referir ni a las determinaciones de objetos dados ni a estados de cosas definidos para comprobar si el texto representó al objeto de una manera correcta o falsa, no se puede decir si es verdadero o falso -como mencionamos antes-, no es un texto expositivo y posee una indeterminación propia de los textos literarios y sólo queda proyectar el mundo del texto a la experiencia propia, produciéndose una muy diferenciada escalas de reacciones. Esta indeterminación de alto grado del libro de Churata, normalizada en las lecturas por el lector, otorga al texto de un rasgo de "abierto" y nos permite marcar, ante el incremento de la indeterminación en los textos occidentales llamados postmodernos, la presencia y el acceso a partir de los modelos propios del mundo andino a una postmodernidad ni periférica y marginal, sólo indígena. Retomaremos este punto más adelante.

Texto y lector articulan pues no sólo la conformación y sentido del PQ sino que ante la pluralidad de significados del mismo, cuyo rango se halla establecido y determinado por el marco generativo del discurso -es decir no es infinito y antojadizo-, instituye una **competencia textual** como condición básica para acceder a la coherencia del discurso del libro de Churata no sólo global sino lineal. Este requisito alude a la cooperación textual y a la inevitable ubicación del texto en una acto comunicativo, en un acto de habla, donde los actores sociales o el lector en



base a un contexto cultural determinado, puede recepcionar como coherente lo que en principio parece no serlo. Esta competencia no es frástica sino textual, no se refiere a la capacidad de producir y de reconocer como gramaticales o correctas las frases, oraciones o enunciados en cuanto unidades sintácticas, sino se refiere a la coherencia de los fragmentos interconectados del discurso. Esta competencia textual, como la intertextualidad vista líneas arriba, permite definir el marco dentro del cual al PQ se le puede observar o atribuir una coherencia en un nivel macroestructural o global que hemos señalado como pertinencia del presente estudio; pero quedaría nuestra observación inconclusa si no precisáramos cómo esta perspectiva vertical y general se confirma y articula con el nivel más profundo o microestructural, en su coherencia lineal.

En la unidimensionalidad de la sucesión lineal de los enunciados existe en el PQ una serie de propiedades o rasgos del discurso que no pueden explicarse adecuadamente sin la referencia a la coherencia global, esto verifica la proyección del sentido vertical sobre el horizontal. El libro de Churata está conformado por una serie de retablos y a su vez cada retablo por una acumulación de relatos y en cada relato se da una serie de enunciados que en mayor o menor medida no guardan aparente relación con lo anterior. La representación del discurso en términos de secuencias de oraciones, es decir su ordenación en el tiempo y el espacio se ve atrofiada por la presencia de otra temporalidad y



otra espacialidad propias del paradigma andino donde pasado-presente-futuro forman una unidad vertical que intersecta al discurso. Ello desde la gramaticalidad de la oración hasta la secuencia de proposiciones.

Por ejemplo: "XXXII. Después de siglos me ha sido devuelta. Cuando la imilla llegó el pilón por el agua para el desayuno de sus amos, la tomé de la mano llagada y dándola (sic) violento tirón la encerré en los brazos.// El tirón frutal, por tí, mama.// Sea por tí el beso, padre medieval.// El garafón se me había cambiado en palomo, y la horda mestiza arrulló a la imilla, como habría llorado a la tierra".(p.60). A nivel de cohesión superficial hay algunos problemas, las conjunciones y elementos copulativos que constituyen índices de cohesión, en tanto no establecen relaciones de causalidad precisas son poco claros. La ambigüedad es evidente si buscamos relación semántica entre las oraciones.

En el nivel profundo del PQ existe no sólo complejidad y diversidad de temas o asuntos ordenados de manera contraria a la temporalidad lineal del paradigma del relato occidental, sino que hay una estructura lógico-semántica acorde con el pensamiento andino. La hegemonía de esta coherencia en cuanto retablo o superestructura se interrelaciona con las macroestructuras y las microestructuras a partir de las macrorreglas establecidas por van Dijk (1983), esto es: i) Supresión, dada una secuencia de proposiciones suprimir las que no sean presuposiciones de las



proposiciones subsiguientes. ii) Generalización, dada una secuencia de proposiciones se construye una que contenga un concepto derivado de la secuencia de proposiciones, y la proposición así construida sustituye a la secuencia original. iii) Construcción, dada una secuencia de proposiciones, se construye una proposición que denote el mismo hecho denotado por la totalidad de la secuencia de proposiciones y se sustituye la secuencia original por la nueva.

Esto nos permite procesar la información semántica del ejemplo estableciendo su tópico o tema: La bestialidad se me había cambiado en mansedumbre ("El garañón se me había cambiado en palomo"), ante la pérdida de mi niña. Madre tierra, ya que salió de ti por un tirón, por ti la recuperaré como quien tira o jala de una fruta ("El tirón frutal, por ti, mama"). "Cuando la imilla llegó al pilón por el agua para el desayuno de sus amos, la tomé de la mano llagada y dándole violento tirón la encerré entre mis brazos". Ahora la beso y te beso a ti, padre Ancestral (Wiracocha) por tu ayuda. ("Sea por ti el beso, padre medieval."). "Después de siglos me ha sido devuelta." "Y la horda mestiza (la comunidad) arrulló (protegió) a la imilla como habría llorado (o sufrido la pérdida de) a la tierra". Es pues la historia de una recuperación de una niña, que a su vez puede ser el símbolo de otra cosa, una mujer, parte de la historia individual o colectiva del PD y que depende de los otros relatos y retablos.



Importa señalar cómo el futuro ("Después") se mezcla con el pasado y el presente, así como se invierte la causa y el efecto. Para esta interpretación que no descarta otras posibles (leer como si fuera un rapto de la niña por un misti o gamonal), el destello de sentido de la proposición "Cuando la imilla llegó..." se instaure como una manifestación que dota de sentido (sagrado o profano) al caos, sin poder decir si es verdad o falso pues adquiere condición de acto perlocutivo, performance o desempeño, para cuya acción comunicativa es indispensable -y depende- del contexto y mundo del oyente; si ante ese hecho distingue el mundo posible, la situación y la corefencialidad. Es decir, si puede relacionar participantes de hechos conectados por medio de una identidad o identificación de los marcos convencionales en ejercicio.

Queda claro así que desde el nivel superficial de la coherencia lineal, donde se tiene que proyectar la estructura sintáctica de oraciones previas sobre la estructura de las oraciones incompletas, superando los enlaces proposicionales omitidos, hasta la asignación de la coherencia dentro de ciertos contextos propios de una cultura y lengua, el PQ define en su discurso un predominio de la verticalidad cognitiva del mundo andino.

Ejemplos como este hay muchos para ilustrar las diversas relaciones entre la superestructura, la macro y microestructura del PQ, su coherencia global y lineal; aunque no es el objetivo de este



trabajo lo hemos señalado pues consideramos que para un análisis de la estructura narrativa es adecuado y atinado tenerlo presente. No existiendo ningún tipo de restricción o contradicción entre la verticalidad de retablo del PQ y su condición sintagmática como discurso escrito. Todo texto comprende un dispositivo gráfico considerado como criterio natural, siendo sin embargo de carácter indicativo, es decir facultativo. No necesariamente porque el discurso escrito presente una organización debe corresponder a un único nivel de despliegue discursivo. El recurrir a criterios espacio-temporales para describir "eventos" o "hechos" otorga un carácter universal a la estructuración jerárquica dominante, siendo posible disjunciones lógicas que prevalezcan sobre estas (Greimas, 1983).

El retablo es en el nivel textual con respecto al discurso del PQ [técnicamente su ground, es decir, "un atributo del objeto en la medida en que dicho objeto se ha seleccionado de determinada manera y sólo algunos de sus atributos se han elegido como pertinentes." (Eco, 1981). ¿Qué atributo del retablo elegido como diagrama esquelético o componente del discurso nos falta estudiar? El último, el que se refiere a su unidad como conjunción mágico-religiosa que permite conservar un carácter ritual.

La organización vertical de la temporalidad que hemos visto en diferentes instancias, que nos ha permitido distinguir entre el PQ como objeto dinámico y el PQ como objeto inmediato, o lo que



es lo mismo entre el PQ como significado y el PQ como signo semántico, se relaciona íntimamente con este atributo y nos ubica en el límite del nivel de pertinencia de lo textual, por lo que previamente a la resolución del atributo retomaremos algunos cabos sueltos de lo desarrollado hasta ahora para resumir lo expuesto, ampliar y precisar conceptos, avanzando en la respuesta sobre la unidad mágico-religiosa cuyo pleno sentido pertenece al capítulo siguiente.

5. Discurso mítico y estética andina

En el transcurso de nuestra reflexión hemos usado los términos de texto y de discurso que es conveniente ahora precisar para resumir lo tratado y abordar la última característica del retablo, que en la analogía con el PQ nos remitirá al siguiente nivel de análisis, esto es : el contexto. El texto para nosotros es una categoría de análisis e investigación que define un nivel de pertinencia que corresponde a la conciencia o pensamiento teórico y que considera al conjunto de signos coherentes objeto del estudio como un sistema de significación. Discurso es para nosotros una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al leer o escuchar una emisión.

Por la relación entre teoría y hecho, muchas veces el texto se confunde con el discurso, y en nuestra exposición esta ambigüedad



sólo ha prosperado si no se ha percibido el nivel de análisis del enunciado, pues, de acuerdo al punto de vista de la investigación, la visión teórica define continuamente tanto al texto como al discurso. Cabe señalar que en el extremo primario como dato referido a su naturaleza de signo lingüístico y semántico, el discurso se ubica en el rango fenomenológico inferior del nivel o mundo de análisis y/o lectura, en su delimitación más inmediata; y en el extremo último como totalidad vinculada a su condición de sistema global de significación, la superestructura se ubica en el rango fenomenológico superior del nivel o mundo de análisis y/o lectura, en su concreción de texto. A partir de ahí el propio texto, en este caso el EQ, puede relacionarse como discurso con la globalidad de la cultura, entendida como gran texto (meta-texto) y en relación a la sociedad establece una comunicación, que define su contexto significativo.

Hemos ido interrogándonos sobre el EQ sucesivamente desde su forma más inmediata como libro hasta niveles más complejos y abstractos que lo conforman como capas o esquemas sobrepuestos. Así, observamos su forma exterior o superestructura proyectada al interior; luego, precisamos los diversos niveles o pisos de su verosimilitud y señalamos la intertextualidad que extiende los principios de su articulación a los distintos enunciados y unidades de discurso, ejemplificando la vigencia o jerarquía de la concepción de tiempo y espacio, propio del universo andino, en un nivel microestructural, donde se evidencia el papel y la



función del oyente o receptor en la conformación de su sentido, a partir de una competencia textual y de un contexto involucrado.

En todo lo que hemos visto hay una afirmación implícita: el PO no sigue la convención literaria hegemónica ni su inteligibilidad se agota en el nivel genérico. Su verosimilitud juega con la oposición entre verdad y ficción; el abandono y rechazo de formas, géneros y contenidos propios de la cultura dominante se desenvuelve como la afirmación ontológica de un principio ordenador que el discurso reproduce, confirma y reitera. ¿Qué clase de discurso es ese?

Los elementos que componen al PO obedecen a una lógica cognitiva interna que como hemos visto pertenecen a un género vinculado con la resistencia cultural andina; pero, al mismo tiempo poseen una determinada configuración de propiedades estructurales, es decir, provienen de un tipo de discurso: el discurso mítico. Este discurso es propio de la praxis cognitiva del universo popular andino y en su concreción sincrética alternativa materializada en el PO impone una no-literatura, o literatura indígena, más allá de las restricciones convencionales dominantes, y su tipología se adecúa válidamente con la interpretación vertical que impone, propia de su área cultural.

La lógica del discurso mítico está determinada por una relación de identidad inmediata (es y no "es como"), y por una predicación



orientada a la lengua-objeto que remite al objeto mismo (no a categorías metadescriptivas) fundamentado en un isomorfismo, es decir, la descripción mitológica parte del criterio de que los objetos del mundo están constituidos y contruidos del mismo modo, de idéntica manera. "La caracterización mitológica se remite al meta-texto, esto es, a un texto que cumple la función metalingüística con respecto al dado; objeto descrito y metatexto descriptivo pertenecen a la misma lengua". (Lotman, 1979).

El discurso de Churata a diferencia de los escritores indigenistas no propone la apropiación ficcional del universo indígena, su escritura no es la imitación o mimesis de la oralidad popular externa, no encontraremos en el PO ningún personaje hablando "a la manera de", o "como tal", incluso los cantos quechuas están escrito en castellano. Si una unidad de estilo posee el libro es esta precisamente y ello le otorga un tono unitario al conjunto de retablos. El mundo posible de la verosimilitud del PO se describe a partir de ese mismo mundo construido del mismo e idéntico modo, no nos remite a categorías metadescriptivas de una cierta lengua (o código) abstracto, que tiene un significado autónomo de la propia lengua híbrida o contexto del que surge (meta-texto), su comprensión es un problema de reconocimiento e identificación, no de traducción. Como texto expresa transformación de objetos cuya inteligibilidad está ligada a la comprensión de los procesos de esa transformación.



Lo que Churata plasma en el discurso no es un argumento o historia sino la funcionalidad cognitiva de un modelo para el que la Historia es mito y rito, imaginación y realidad, conjunción del pasado-presente-futuro y naturaleza sagrada en medio del caos. Exigiendo una lectura que reconstruya, que reconstituya, al interior del caos de sucesos o hechos de nivel narrativo, un significado construido socialmente. Lo bello o lo estético propio del discurso literario hegemónico se altera y se cambia con la verdad. Por eso la polémica de Arguedas con los "profesionales" de la escritura (cf. Primer encuentro de narradores peruanos) y el "retablo" de Churata se unimisman, ambos son "escultor", artesanos, y a diferencia de los indigenistas producen la diferencia, la alteridad, con la carga de desarrollo y cambio de las estructuras cognitivas que algunos críticos auguran ya en disolución (Lauer, 1982; Golte, 1980). Postura que el PQ con su afirmación acerca de los mitos mayores o los problemas centrales de la cultura indígena, con la asunción del proceso de elaboración mitológica desde la propia interioridad discursiva limpiamente rebate.

Funcionalidad de una estética andina de no diferencia rigidamente entre poesía, religión y magia, presente como subversión discursiva a través de una forma o género constante en la productividad cultural andina: tinkuy, plasmación armónica de contrarios. Objetivización de la existencia de un sujeto social negado y dominado pero vivo y actuante. El Pez de Oro -símbolo, personaje,



sujeto cosa- es asimismo en toda la obra progenie de Puma y Laguna, síntesis de Hanan (arriba) y Urin (abajo), Montaña y Laguna, Luz y Sombra. Baste una cita de "Germinación como estética", subcapítulo de la "Homilía" para precisar e ilustrar cómo en el pensamiento andino lo bello no es verdad en sí misma, sino una realidad funcional, que permite unir a los contrarios: "Saberse totalidad en EL PEZ DE ORO, es cual es universo y patria, sólo porque es punto lácteo. Comenzando por nuestra vida, que es el hecho estético augural del Cósmos (sic), entenderemos en primer lugar que estética no es estática; y que sólo cuando nos hemos reproducido es que realmente entramos en el drama del infinito; que solamente ahí estará en fruto y germinación" (p.41).

Quando calificamos al PQ de indígena, usamos dicho término no como concepto de una dominación introyectada, sino como lo autóctono, lo nacido aquí; no nos referimos exóticamente a un "indio" puro y estático, al "buen salvaje" de la visión indigenista, concepto generalizador nacido de la perspectiva del dominador, abstracción nominal que es construida y luego utilizada por ópticas, poderes y escrituras que le son ajenas. Si Mariátegui señaló que "una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla" (1969), no se refería al indio con ojotas y chullo de las postales, sino al aborígen, al poblador con sus diversas especificidades enraizadas en prácticas socioculturales, económicas, territoriales y estéticas, étnicas, de resistencia, sobrevivi-



vencia y conservación que él avizoraba asumiendo más allá de la rebelión su matriz unitaria de autenticidad y propuesta. Jamás indicó que esa literatura sería en lengua indígena-vernácula.

Una literatura indígena, superando las visiones externas y la ideología populista que subyace al concepto, afirma una identidad más amplia que lo indio. Este es el sentido de la presencia cultural andina del PQ, y la refutación del supuesto carácter no-artístico, no-literario de su productividad, por sus rasgos sincréticos-, es parte de la lucha por librar al entendimiento crítico de la dominación cultural. Ello implica también una crítica al indigenismo, o más precisamente a la visión proclive al indigenismo de la crítica tradicionalista, que así como no ha podido reconocer el rebasamiento de los marcos de lo indio que el PQ evidencia, el desarrollo y conservación de las antiguas estructuras cognitivas que plasma, la afirmación en el cambio de una identidad y su acceso a una modernidad desde lo autóctono que manifiesta, le ha sesgado su lectura de cierta productividad literaria. Particularmente en el caso de Arguedas, cuya última obra -El zorro de arriba y el zorro de abajo- y sus poemas -Katatay-, entran de hecho en el corpus de una literatura indígena.

Ello es particularmente restrictivo en el caso del notable estudio de Lienhard (1981) que reconociendo la escritura mítica y oral de la obra póstuma de Arguedas, en relación a la oralidad



llega a reconocer que el concepto "imitación" supone un previo aceptar de la diferencia del nivel del objeto imitado y del producto de la imitación, que en el caso de Arguedas como en el de Churata no existe si se considera la existencia de la lengua-híbrida o del idioma peruano que se está conformando y desarrollando en la realidad sociolectal del Perú, sus conclusiones -la quechuización de la novela y la inconclusión novelesca- nos plantean sin embargo la interrogante: ¿por qué dichas alteraciones tienen que estar referidas en función de la literatura dominante? ¿Acaso El zorro de arriba y el zorro de abajo en su mismo título no está manifestando su carácter de tinkuy?

Algo semejante, aunque más distante, es el caso de Angel Rama (1985), cuya reflexión sobre la palabra-cosa y su operativización del concepto "transcultural" sigue remitiendo al mundo popular andino a la oralidad, máximo accede a la palabra, ni al enunciado y menos a la enunciación o a la forma (eso de ópera de los pobres bien visto no puede ocultar su etnocentrismo). El concepto transcultural como categoría analítica reconoce dos culturas pero, al sostener la existencia de procesos de formación y creación novedosos paralelos y equivalentes a los de desarraigo y pérdida, introduce la idea de la vigencia de una cultura universal enriquecida por una cultura tradicional, cuya acción creadora se ve como modernizadora por encima de la dominación y la explotación; y, sobre todo, la posición del escritor en tanto escritura extraña y subversiva se convalida con la finalidad



artística dominante a la luz de una posición supuestamente al margen de un desarrollo cultural propio.

Es por tanto dicho concepto una ideologización del estatus del criollo trasladada al terreno crítico. La escritura oral y la literatura sincrética en su grado preciso de propuesta es no sólo la continuidad de una sobrevivencia sino también la patentización de la necesidad de un nuevo orden, de una ruptura cultural cuya nueva organización en desarrollo y afirmación, asumirá su predominio también como tarea y problema literario.

Todas estas apreciaciones parten de considerar al PQ como un comportamiento "serio", es decir como una escritura sometida a los patrones logocéntricos y obvian el espacio comunicativo en el cual se inserta, el papel que juega el lector en su sentido, su rasgo performativo y las circunstancias o condiciones específicas de su realización. La escritura de Churata, el principio articulador del texto, al exigir la participación del receptor y la proyección desde un destello de sentido de una coherencia específica en medio del caos de palabras, proposiciones, actores y hechos, reproduce un comportamiento ritualizado, un efecto reconocible en tanto aislable y repetible, marcando en la relación con lo dominante una identidad, una autonomía propia pues en la repetitividad manifestada, en la fenomenología de lo extraño, en la presencia de la alteridad -de lo no serio, no auténtico o derivativo- también se asienta, se plasma como posible lo subor-

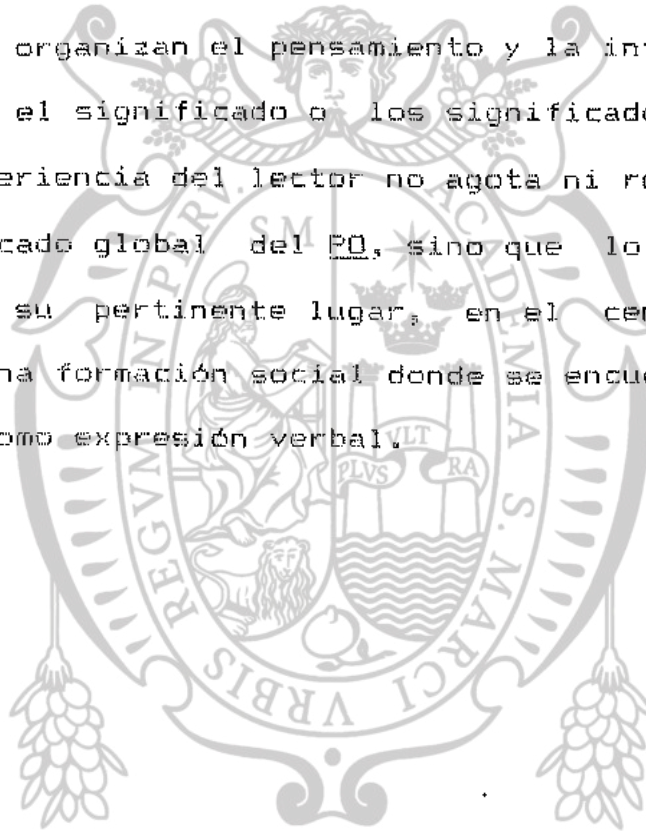


dinado como original y auténtico. Ese es el carácter y sentido de lo paródico que veremos más adelante, pero también el rasgo deconstructivo del discurso del PQ que niega y afirma en la repetición la dominación cultural, aunque es bueno decirlo, sin pretender ocultar una dimensión para-literaria de la solución del conflicto, avanza en la constitución del sujeto, no sólo en su continuidad y resistencia sino en su desenvolvimiento y futuro desarrollo.

Esta fuerza ilocutiva (Searle, 1980) del discurso del PQ, diferente de su acción locutiva o contenido proposicional, se refiere a su naturaleza perlocutiva o performativa, que referida a mensajes implícitos entre el hablante y el oyente, depende del contexto. Es decir, de un procedimiento convencional aceptado y adecuado, para lograr conseguir un desempeño en el oyente o la realidad. Esto nos lleva a un nivel de verosimilitud específica que no tocamos antes y que establece un mundo posible donde esta emisión "no sería" sea tomada "en serio"; donde a la par de proponer (ilocución) con la escritura y el discurso (locución) se logre o consiga (perlocución) aceptar la presencia o identidad de la alteridad (lo indígena). Este nivel es el de la parodia o ironía, donde liberados de la exigencia de la seriedad poética o literaria dominante volvemos inteligible los rasgos defectuosos de lo emitido.



La unidad del PO como retablo que posibilita una conjunción mágico-religiosa que le permite conservar un carácter ritual depende de esta verosimilitud y nos conduce al siguiente nivel de análisis, el contexto. Esta circunstancia social-cultural donde se realiza la comunicación textual del libro de Churata no sólo transmite mensajes sobre la estructura, coherencia y lenguaje formal del PO sino que asimismo ofrece datos sobre las pautas de la cultura que organizan el pensamiento y la interacción social. El hecho que el significado o los significados dependan de la relación y experiencia del lector no agota ni resuelve el problema del significado global del PO, sino que lo difiere y aplaza ubicándolo en su pertinente lugar, en el centro de la praxis cultural de una formación social donde se encuentra su propuesta comunicativa como expresión verbal.





PUKLLAY

1. Un carnaval de palabras

Cuando se habla de la cultura en el Perú como hecho social o histórico generalmente la perspectiva crítica, sesgada por un racionalismo supérstite, realiza una doble operación reductiva: remite, por un lado, a uno de los dos polos -el indígena o el occidental-, del proceso de evolución y cambio sufrido desde el impacto de la invasión española, como eje de los múltiples y posibles significados de su manifestación; y, por otro lado, ofrece una visión de cualquiera de dichos centros de articulación -especialmente del eje andino o indígena-, marcada por la seriedad, la solemnidad y la trascendencia, con el tono de autoritarismo, verdad y fundamentalismo que Vello implica.

Cualquier visión de nuestros pueblos y luchas por la vida integral, no puede fragmentarse y menos excluir a quien la ofrece de una participación o incorporación en lo que enuncia, si es que realmente se busca entender lo que significa un cultura. De hecho el PO de Churata, del cual vamos a analizar en estas líneas un retablo o capítulo, nos muestra que la propia escritura puede ser una forma de participación o integración, no tanto al "logos" de una formación social, sino al "ethos".

Nuestra propia vida y labor no puede excluirse por cierto afán hegemónico y racionalista, sea como investigador o lector, de



cualquier manifestación y expresión que hace el cuerpo de una cultura. Es bueno recordar que el modelo científico es sólo un modelo y que muchas de sus limitaciones son consecuencia del olvido de que es una construcción ideológica de y en la realidad.

La escisión y el desmembramiento en la imagen de nuestra formación social responde mucho más a esta postura de las ciencias sociales que al devenir cotidiano de la lucha de nuestros pueblos. Los habitantes de nuestra geografía no ignoran las diferencias, aquellas dicotomías a las cuales es proclive la racionalidad, pero no se quedan en ellas y las deconstruyen a partir de un comportamiento pragmático que es una búsqueda comunicativa, una acción frente a la situación de crisis, económica y social. Más allá de falsas oposiciones entre lengua española y vernácula, entre cultura dominante y dominada, entre teoría y práctica, existe una praxis cuya vigencia rebasa las reducciones del mero espectador.

El pragmatismo popular no es un oportunismo económico sino un interpretar la vida práctica y supone una elaboración simbólica que encierra la intuición popular y la experiencia colectiva. Lo sagrado es una forma de imaginar la relación con el entorno que aparece más concreta que conceptos y categorías abstractas de la lógica hegemónica, pero cuyos efectos prácticos conducen a una relación con la lucha reivindicativa, con la interpretación y transformación de la realidad mucho más efectiva. Lo religioso o



mágico no están referidos a una abstracta relación con lo sagrado sino con un sentido práctico.

Los hombres y mujeres del Perú que enfrentan la grave miseria, la mortalidad, la desocupación, la migración y la violencia armada no se pierden en elucubraciones en torno al país oficial o profundo, viven sin relegar la dimensión vital de su existencia a un comportamiento estanco. Su proceso es integral y unitario, a partir de la tierra, el trabajo, la organización solidaria y, por supuesto, expresiones culturales y artísticas. La crisis forma parte del proceso, ha existido y existirá; asimismo, la interacción entre sujetos y culturas ha constituido el dinamismo esencial de la historia de la humanidad.

Como sucede casi siempre la praxis cultural de los pueblos está adelante de la lectura de las ciencias sociales, negando su asepticismo y propiciando una recepción participativa. Por ello las manifestaciones culturales de cualquier tipo, en su integridad y materialidad, constituyen actualmente el punto de atención clave, con sus mezclas y sincretismos, con rasgos económicos y religiosos, con un hibridismo múltiple que en su desempeño evidencia la caducidad de consideraciones sobre lo superestructural exclusivo de la cultura, sobre la inexistencia de una identidad o sobre la determinación a priori de un problema de integración, unidad y proyecto nacional.



Tenemos que percibir que la totalidad que postulan epistemológicamente las disciplinas científicosociales para ser efectiva debe dejar de verse como una categoría racional absoluta y, sin desmedro de su labor de afirmación del conocimiento humano, debe involucrar la dimensión cotidiana de la pluralidad de individuos y sujetos sociales que conforman la realidad. Los seres humanos vivimos, crecemos y morimos independientemente de dichas consideraciones, la tarea de las ciencias humanas y de la crítica en particular es recuperar las emociones, temores y alegrías de la lucha por la vida. Acaso así el comportamiento científico no esté dissociado del futuro y el logro de un mundo mejor no se vea como consecuencia del esfuerzo aislado de un grupo iluminado, ni como la aplicación o verificación de un sistema racional preexistente y deshumanizado, por más "científico", "materialista" o "natural" -como la libre competencia y el mercado- que parezca.

El PQ nos permite constatar estas observaciones cuando indagamos sobre su significado último como expresión cultural y literaria a partir de muchos ángulos de su articulación, pero en especial de su afirmación paródica. Con la ritualización de la escritura y el libro, instala en la dimensión simbólica un sentido y la explicitación de una propuesta comunicativa pragmática frente al proceso históricosocial actual. Trataremos de asumir la lectura de estos significados contextuales del PQ incorporando libremente la reflexión dialógica de una manera imbuida con el propio tono cultural que caracteriza al texto como totalidad: su naturaleza



de pukllay o carnaval.

El pukllay o carnaval andino es una expresión cultural compleja e integral presente en todo el ámbito territorial, si consideramos que insufla un carácter vital nuevo al carnaval urbano, precisamente por las migraciones y cambios profundos que han ocurrido en el país en las últimas décadas. Lo importante, más que rastrear su origen indígena prehispánico y su evolución permanente hasta su probable reproducción y adecuación a las nuevas circunstancias de los asentamientos urbanos populares o su influencia en las otras manifestaciones culturales, es rescatar su sentido e impacto en la sociedad. Para tal efecto el PQ de Churata y, particularmente el retablo denominado "Españoladas" nos ofrece la oportunidad de precisar su significado textual y el contexto comunicativo donde se realiza.

Siguiendo la lectura desarrollada en líneas anteriores conviene subrayar el contexto particular que le asigna a "Españoladas" un rasgo cultural que nos interesa rescatar, dentro de una manifestación festiva particular propia del universo semántico andino. Esto es el de constituir un caso particular de Toro Pukllay como texto, cuya coherencia como sistema simbólico convierte, en un tercer nivel de acercamiento al PQ, la aparente marginalidad, imperfección y descuido de su articulación discursiva en una totalidad plena de vigor, acción y sentido.



El toro-pukllay o corrida de toros indígena constituye como muchas fiestas andinas muestra clara de la transformación de las convenciones impuestas por la dominación, que pierden su hegemonía ideológica, reelaborándose desde una perspectiva indígena. Resumiremos los aspectos pertinentes de esta festividad para nuestro acercamiento a "Españoladas", remitiéndoles para cualquier ampliación al respecto a la bibliografía sobre el tema (Navarro, 1942; Delgado Vivanco, 1958; Arguedas, 1985; Cabezas, 1986; Vásquez-Vergara, 1988, etc.): el toro-pukllay constituye un evento festivo que incorpora a la totalidad social, se establece un conflicto o confrontación ritual con el protagonismo indígena, participan en la pugna central los símbolos de los grupos antagónicos -el toro español, y el cóndor andino, el "torero" o "maestro" indígena y el astado hispano-occidental-, y su significado está relacionado a un ciclo propiciatorio de fertilidad.

"Españoladas" es el tercer retablo del E0 y, como hemos señalado, corresponde en el modelo cosmológico que rige la totalidad de la obra, semejante al esquema presente en los dibujos de Huamán Poma y Santacruz Pachacuti, a la dualidad masculina (Sol), progenie Hanan, identificado con la luz. El propio Churata calificó en su conferencia sustentada en el cine "Puno", el 30 de enero de 1965, a su retorno de la Paz, al Khorí-Puma o Puma de Oro como símbolo del hombre matrialcal de una edad primigenia (1971); ello explica la presencia y protagonismo central de este personaje en el retablo y la validez de su ubicación en el esquema. El carácter



gestor y fundacional en un tiempo inicial queda patente en el propio texto cuando el Puma de Oro interroga diciendo: "¿No ves que esculpo el torso de EL PEZ DE ORO?" (p.176).

La coherencia vertical que rige la superestructura se ratifica en esta inclusión capital y en la funcionalidad del eje temporal, que intersecta pasado-presente-futuro a partir de la unidad entre el Puma-el Maestro Torero-EL PEZ DE ORO, que sirve como base de lectura. Asimismo, en tanto juego, ritual o fiesta el retablo impone a la macro y microestructura una naturaleza de acto, vertical en tanto corte o cala, frente a la horizontalidad sintagmática de una historia. La circularidad define con mayor claridad la unidad espacio-temporal del capítulo, no sólo en el nivel de expresión, mucho lexemas se reiteran (como p.e. "Karrajuska" y "maestro" con que se inicia), sino en el de las acciones (como veremos con la aparición de sucesos indiciales (p.e. la captura del Inka, la Isla del Gallo o la última cena).

Conviene antes de relacionar los aspectos modales de este capítulo (parodia, rito, símbolo y significado) con los rasgos contextuales del toro-pukllay indicados (evento festivo, protagonismo indígena, torero-astado y ciclo propiciatorio) precisar los elementos presentes en los enunciados y la funcionalidad de base que los articula. Consideremos para ello la concepción espacio-temporal propia del universo cultural andino que, como en todo el texto, se afirma de manera hegemónica; es decir, más que ante una



historia lineal estamos frente a una mezcla de varios tiempos.

Detectamos claramente una dualidad de elementos marcados por su filiación andina y occidental, respectivamente. Así están presentes Manko Khapac, Tupac Amaru, Khorri Puma, El Pez de Oro, Pako Achachilla, Inka, Chullpa-tullos, etc. de raigambre popular andina; junto a Pizarros o conquistadores, Cristo, Nebrija, Freud, Júpiter, Archipreste, Tirso, Vargas Vila, etc. de referencialidad hispano-occidental. Siendo la funcionalidad básica que los articula la confrontación o pelea que tiene un matiz de duelo semántico o lucha verbal con un sentido claro -como veremos-, patente en el calificativo de taumaturgo, dado que serán las palabras las que logran el prodigio; aunque no descartamos cierto valor sincrético o nueva acepción en el vocablo ya que creemos es producto a su vez de la intención de fusionar la tauromaquia y el dramaturgo, según se puede desprender acertadamente del análisis del retablo.

Esta lucha semántica, pulseo verbal o competencia oral que detectamos en "Españoladas" y que involucra a todo el PO, tiene una importancia capital en la afirmación ideológica del sujeto alternativo, pues, como lo han demostrado los estudios de James Scott (1985) que descubrió en Sedaka precisamente una "guerra de palabras", estos argumentos encontrados no sólo ponen al descubierto concepciones contrarias respecto al orden social, sino que brindan un sustento ideológico a las acciones de resistencia al



actualizar y proyectar dicha respuesta como dimensión central del conflicto.

2. Acción dramática y funcionalidad cognitiva

"Españoladas" pone de manifiesto la paradoja señalada por Churata en las palabras previas al PQ, cuando se refiere a que en los diversos retablos que lo componen se puede ver un "desarrollo dramático", y actualiza los criterios esbozados anteriormente para su desciframiento; esto es, la naturaleza de su escritura oral hecha para ser "oída" y no "leída", por un lado, y la cooperación textual que exige un lector participativo, por otro. Ambas estrategias complementarias de una expresión que subvierte el espacio de la hegemonía logocéntrica, la escritura y el libro, cuyos recursos discursivos se confirman y amplían en su proyección contextual. Es decir, la extensión de una apoyo no-verbal y la intensión de un modelo cognitivo que no excluye lo mágico, lo religioso, lo sagrado.

El PQ como tanto otros textos de la literatura indígena extiende al contexto cultural un rasgo dramático, proyección de una afirmación histórica de un sujeto que exige ser "oído" y una lectura que reconozca el recurso de su apoyo no-verbal. En "Españoladas" es clara su naturaleza de drama cuyo texto escrito debe ubicarse en el marco comunicativo adecuado que hace de su representación en la lectura un aspecto nuclear de su significación. Esta totalidad homogénea como creación verbal incorpora



todos los elementos heterogéneos que van del texto al público y en rigor plantea la necesidad de una justificación de la operación epistemológica que une texto y contexto; ello lo hallamos en la teoría crítica del análisis teatral, cuya propuesta frente a la obra une lo expresivo y lo comunicativo -en la totalidad de la comunicación artística-, a través de considerar el instrumento interpretativo como una "ceremonia", entendiendo por tal el hecho de que toda conducta social, producto de una opción entre varias posibles, es significativa (Lordera, 1983; Prieto, 1971), proceso equivalente a la función-signo de Barthes(1970). Todo esto nos permite proyectar el concepto pragmático del significado en términos de comportamiento sociocultural sobre el texto dramático.

El discurso performativo, su carácter de acto perlocutivo, su apertura como obra y su naturaleza de texto frontera, hacen posible al PO de los mismos problemas de la relación texto-representación en el teatro. La cuestión de aislar el objeto de la crítica, dado que cada representación es diferente; el que en la obra operen muchos códigos (visuales, sonoros, gráficos); además que no se pueda reducir la obra teatral al texto literario o a la literatura dramática, todo esto como dificultades de la crítica teatral-, son problemas semejantes a los que tiene que enfrentar la crítica literaria frente al libro de Churata. Pues, en el PO no es posible fijar un objeto unívoco, existen diferentes lecturas, se evidencia como lengua híbrida su condición de hipercó-



digo y no se puede reducir al simple texto literario que la tradición hegemónica maneja. De hecho el PO extiende a la crítica teatral, a partir de su escritura oral y deconstrucción discursiva, la posibilidad de un abordaje considerando la escritura como una ceremonia inscrita en el espacio, aportando el criterio del modelo cognitivo como sustento de un análisis que supere las limitaciones señaladas. Recuérdese que el PO no narra una historia sino una funcionalidad cognitiva, cuya noción comunicativa es la expresión compleja de diversos niveles o códigos que funcionan heterogénea y simultáneamente.

En tal sentido, nos pronunciarnos siguiendo nuestra lógica analítica, por un enfoque hipotético-deductivo transcomunicativo, que parte de considerar y definir la acción dramática como un "hecho", donde tanto la estena de vasta tradición crítica o la situación -con su sentido protosemiótico-, adquieren un grado mayor de generalidad y aplicatividad por su perspectiva translingüística y su proyección pragmática.

En este procesamiento cognitivo del discurso del PO como Hecho, que se asume con sus posibles efectos y funciones sociales en la comunicación, relacionados con los distintos procesos empleados en su comprensión, asignamos a "Españoladas" a título de ejemplo, una estructura sintáctica correcta que determina la interpretación semántica, que involucra una memoria colectiva o memoria de largo plazo (van Dijk, 1986), de manera que la afirmación paró-



dica como aspecto modal de dicho retablo o el rasgo contextual de evento festivo se presentan como un Hecho en el sentido pragmático. Es decir, donde "se junta a un gran número de proposiciones atómicas y por lo tanto organizan la interpretación de oraciones bastantes largas de manera muy seria, reduciéndola a un solo trozo de información. El trozo puede ser hasta más complejo, como cuando en alguna categoría del Hecho se incrusta otro Hecho". (van Dijk, 1986).

Como Hecho "Españoladas" se organiza a partir de una acción y una situación. La acción está precisada por el duelo semántico, la lucha verbal entre el Khorri-Puma y el Diablo: "Sólo para los hambrientos de diabluras la hambre es la barragana del Diablo.// Y como el Diablo oyó que le aludía, y sintió que mal se aludía a su barragana, le mordió la oreja.// -¡Valiente cataplasma! -le dijo-. Con mi santa esposa no te hagas el resbaloso..." (p.169).

Y la situación está delimitada por un tiempo mítico, donde se intersectan el pasado, el presente y el futuro: "(las primeras vinieron al ver, illo tempore, que el Ruñu le escupían otra cosa)" (p. 174); y por un lugar mágico-religioso, espacio escénico que permite e incorpora realidades múltiples, esto es la plaza de toros: "-¡Bravo! ¡Bravo!// -¡Qué Dios te pague, mataor!// - ¡Sacó oreja el Orejón!// -¡Oreja! ¡Oreja! ¡Oreja!" (p.177).

El tono festivo y paródico como marca cultural se pone en eviden-



cia si atendemos a la gravitación que ejerce en todo su discurso el lenguaje coprolálico, las nociones del cuerpo grotesco, donde mugre, costra, escupitajos y lisuras juegan papel escénico clave: "El inka rugió:// -¡Kaka...uuuú!// Pujaron los hipoasnos de conversos, mas nada pudieron con los sagrados goznes" (p.177)' "¿Acaso el hombre será un estiércol..." (p.178). "Por lo que si el indio salió del imperio de un carajo hidalgo, fue para caer en el carajo del cholo; y en ambos casos fue él carajeado y molido.// Entiéndase todo esto por el ¡Karrajuska! indio-hispano." (p.175)

El sentido irónico y paródico frente al invasor, frente al "conquistador" español, queda patente en esta cita: "-¡Por los Reyes de Castilla y Aragón, caballeres hidalgos, y por esta que aquí me beso, cruz de machos y de machas, que allí teneis cien mil bestias infieles y somos puñado de caballerizas de la Cruz. ¡Santiago a la gineta, acometed, bravos!// Y los ochenta ginetes (sic) harán pavesa de cien mil alimañas de la Pacha-mama.// - ¡Caño! ¡Por la Pilarica, traga esta, indio salvaje!// Y un machetazo, cruz y todo, divide al guerrero de la coronilla al desague" (p.174)

Rescatamos el sentido psicológico y social del tono festivo de "Españoladas". La fiesta, el carnaval es una ceremonia, un rito de comunicación y reverencia con la divinidad, la naturaleza, el pasado. "Las antiguas costumbres e instituciones se rescatan y



reafirman el territorio profanado y arrebatado por los invasores se recobra y resacraliza" (Montes, 1985). Este texto como discurso se nos muestra así como producción, superando la falsa diferencia entre un afuera y un adentro, entre la materialidad de lo literario y la realidad de la referencia. Asume su carácter social como rasgo interno en tanto producción de una forma colectiva de conciencia social.

Los seres humanos no nos enfrentamos a la realidad como tabulas rasas, ni a partir de compartimentos estancos y esquemas rígidos. Construimos una imagen de nosotros mismos y de la realidad operando consciente o inconscientemente con modelos, matrices que regulan nuestros actos y afectan nuestro desempeño. No es válido observar con ojos desdeñosos los ritos y las ceremonias de colectividades disímiles a las nuestras como muestras "extrañas" y "raras", representaciones que poco tienen que ver con nosotros. La Historia, la racionalidad, el progreso son otros tantos mitos cuyos ritos y ceremonias forman parte de un idéntico "mundo ideológico", actualizan a su vez una mitología cuyo proceso y producción nos constituye como sujetos.

Observamos, captamos y procesamos nuestra experiencia a partir de dichos modelos; hay muchas ideas, por ejemplo en la ciencia, que explicaron e impulsaron nuestro quehacer y dieron sentido a nuestra existencia y que con el devenir han resultado creencias erróneas. La división entre representación escénica, una fiesta o



un carnaval en algún poblado y la presente en una obra, capítulo o libro es más accesoria y arbitraria que real. Como discurso el objeto literario es una práctica realizada con la lengua sobre las ideologías; pero en tanto texto, más allá de su rasgo peculiar como producto o sobre su "literalidad", la obra literaria se muestra como producción, con la materialidad de lo simbólico, que la constituye en la sociedad en tanto significación, sostenida sobre los materiales comunes de la comunicación social.

Leer un libro, comer o trabajar también puede ser visto como una representación. Textos como el PQ nos ponen ante un espejo, ante un comportamiento que nos distancia frente a nuestros mitos interiorizados, ritualizando la lectura nos obliga a re-pensarnos. Toda la literatura desde una óptica semejante puede apreciarse así, de ahí tal vez su permanencia y continuidad.

Al igual como un retablo puede ser asumido de manera profana o sagrada el PQ pone al lector ante la dicotomía de lo racional y lo emocional. Su profunda carga mítica reviste el mensaje de un tono festivo, de una religiosidad popular que aflora con mucha intensidad. No es de extrañar si recordamos que la cultura popular andina se expresa nítidamente en la religión, su modo de ser y de sentir está impregnado de un rasgo religioso (González, 1989). Esta dimensión significativa del libro de Churata es otra de las presencias "extrañas" o "raras" para el lector desprevenido y prejuiciado.



Nada más errado. Recordemos que "en el campo cultural convergen tanto lo religioso como lo político, pues ambas expresiones de lo cultural intervienen en la producción del sentido; es más, ambos elementos de cultura pretenden servir de totalizantes culturales para el individuo y la colectividad. Compiten, se entrecruzan y se mezclan en la selección del arbitrario cultural. Lo cual significará finalmente hegemonía y acceso al poder, cuanto más incuestionable, si se halla sustentado desde el campo religioso, o al menos a través de la apropiación del lenguaje de lo religioso" (Vega-Centeno, 1991).

El PO se apropia de ese lenguaje, su discurso mítico armoniza y propugna lo que Imelda Vega-Centeno ha conceptualizado como una religión política, explicitada como componente fundamental de la praxis cultural de los sectores populares andinos, parte constituyente de su identidad y experiencia. El propio Churata estuvo vinculado con el APRA, aunque deslindó con su propuesta (Tamayo Herrera, 1982), pero es a raíz de esta dimensión de su obra que algunos han querido ver cercanías con Vasconcelos y su postura de raza cósmica, lo que nos parece un intento de afiliar el espíritu popular andino que alienta al PO a una orientación populista y demagógica.



3. Un rito de salida

La relación de la magia con la religión viene siendo estudiada por la antropología desde hace décadas (cf. Alcina, 1984; Malinowski, 1985, etc). La connotación mágica del FO aparece señalada explícitamente en la referencia al Laykha, brujo o hechicero andino; sin embargo, la relación de este sentido mágico con la religiosidad popular pareciera obnubilarse o relegarse ante el tono de apelación cultural y político que tiene el libro de Churata.

Sin duda, EL FEZ DE ORO como personaje central y como unidad textual apela para desmentir dicha vocación racionalista en la lectura a los componentes contextuales donde debe ubicarse la propuesta. El lector real de Churata no es el académico o el escritor / lector profesional, su discurso mítico, su tono no grave, irreverente, se dirige a los sectores populares emergentes que asumen la voluntad de inversión cultural que propugna. Lector que deja escapar aspectos racionales, como la intelección de algunas frases o el manejo del léxico "ilustrado" de su intertextualidad, pero que comulga a partir de los propios criterios cognitivos con esta escritura oral, con ese idioma "peruano" vigente y con la significación, con el sentido que construye.

La acción y la situación indicadas anteriormente, la pugna verbal y el espacio de un tiempo abierto, conforman una estructura de



sentimientos donde, como señala Raymond Williams (1978), se rearma el mundo vivido y se le conecta con la esfera pública, proponiendo representaciones figuradas de sentidos y prácticas que el discurso ideológico hegemónico no ha revestido de sistematizaciones o fórmulas ideológicas. Hay pues una actualización paralela entre el discurso mítico del texto literario y la práctica social de resistencia / afirmación. El rito escritural, la ceremonia de la lectura se une a la práctica vital de los sectores populares, incorporando su concreción material como espacio "tomado", como signo conquistado.

En el juego simbólico el PQ instala una fe ante el presente, cuya significación supera la diferencia entre el Perú oficial y profundo, reinterpreta la cotidianeidad y descubre un espacio donde afirmar una búsqueda, búsqueda de posibilidades sociales no definidas a partir de lo existente sino descubiertas a través de lo imposible, de la utopía, pues "es por referencia a la utopía, a lo imposible, que reflexionamos lo posible". (Lechner, 1982)

Las fiestas son un sistema que cubre una gran diversidad de actividades rituales que incluyen factores no religiosos de socialización, danza e intercambio. Pueden clasificarse en de carácter individual y grupal (Guillet, 1974). Doble dimensión que corresponde a la valencia dual de la práctica literaria de Churata, que reconoce y reafirma el papel de "escultor" o escritor popular y al mismo tiempo expresa la identidad de una comuni-



dad, una colectividad que tiene, en el caso de los movimientos populares andinos, en la fiesta un mecanismo de procesar los cambios sociopolíticos de la sociedad.

Hay una liberación festiva en el juego, en las comparsas y danzas de la fiesta, donde toda una corriente antropológica ha encontrado un buen objeto para la investigación. Los aportes de Bajtin (1974) al respecto son notables, pero en el terreno crítico literario es conveniente alertar sobre una mirada proclive a universalizar los fenómenos culturales en desmedro de sus implicancias específicas. García Méndez (1987) nos recuerda que todo el "corpus" del análisis bajtiniano es esencialmente occidental y nos previene del peligro de una vocación carnavalesca al enfrentar nuestra productividad estética.

Rescatamos, sin embargo, ante "Españoladas" y el PQ, la noción de cuerpo grotesco y del ideal del todo corpóreo (Redón, 1983) que frente al contenido religioso andino, dada la relación con los santos e imágenes, merecería todo un estudio aparte. Indicamos por el momento que esta noción del cuerpo grotesco se presenta como rasgo clave del retablo "Españoladas" si atendemos a la profusa presencia de palabras de origen o relación corporal que tiñen todo el discurso y diseñan una poética del cuerpo peculiar. Así como la reivindicación del ideal de un todo corpóreo que incluye a dioses, animales, plantas y cosas.



Esta apreciación nos permite retomar un aspecto que, por las necesidades del análisis y la exposición, estábamos soslayando. Nos referimos a recuperar la visión global ante, no sólo el capítulo o el PQ, sino frente al retablo y el contexto. Si bien es cierto el retablo posibilita varias lecturas al igual que el PQ, siempre hay una mirada que abarca la totalidad y que impone una unidad, una integralidad que luego se va realimentando con las variables y partes. En el caso del PQ el tono festivo es un componente básico de todo el libro, pero no debemos obviar la naturaleza paradigmática que tiene como globalidad del libro de Churata. El Pez de Oro es la materialidad de un nuevo centro fundador, la presencia de un sentido pleno mágico-religioso; sentido este que corresponde a un rasgo básico del retablo que en el análisis de su coherencia y discurso, cuando trabajamos el nivel textual quedó pendiente.

Al discurso mítico de la convención literaria el PQ agrega un sentido mágico y una afirmación religiosa paradigmática, sólo discernible en el juego contextual idóneo. Se puede creer en él o no, pero su articulación semántica alude a ella y plantea al receptor una determinación precisa. La operación resulta sumamente interesante si recordamos que, el sujeto y la Historia, han superado las diferencias entre afuera y adentro. La operación de lectura, de descodificación, se ritualiza independientemente de la voluntad del receptor, a diferencia de un texto en una danza o en una ceremonia. Como Dante, para el que coge el libro y empieza



a "leer" habría que advertirle: "deje toda esperanza al ingresar".

El RQ en gran medida es un mito y es bueno recordar que "lo que de alguna manera constituye al mito como tal es su ejemplaridad, el pertenecer al campo de la memoria, de ser algo que se cuenta y que se acepta colectivamente, y va y viene poco discutido en el rumor y las tradiciones de un pueblo". (Alcina, 1984). Al margen de la difusión de los sentidos y mensajes que articula, ellos existen y siguen un curso propio en el seno de la experiencia popular. No nos referimos a la "imitación" de un registro popular sino a que el discurso mítico de la escritura oral de Churata como texto adquiere condición de carnaval, no ubicado en un tiempo o temporalidad definida —no se alude a una fecha o festividad del calendario religioso andino—, sino como mediación, como espacio de nexos con lo sagrado, como rito específico.

El carnaval involucra a toda la sociedad, se da en plazas, solares, calles, pampas, valles; entra a las casa y sale, etc. El carnaval señorial cuyo modelo europeo no tenía nada que ver con ritos de fecundidad, con la religiosidad andina, ha sido transformado por la influencia indígena que desde tiempo atrás ha arrinconado a las expresiones señoriales (Vásquez-Vergara, 1988). ¿Por qué no habría de abarcar el espacio del libro y la literatura? Arrincona así la expresión señorial de una literatura y discute el predominio de un espacio cultural "prestigioso". El



tono de burla y sátira del PQ impone la cosmovisión andina, la forma y la estética popular, expresa y realiza el deseo de poder de los sectores populares y su lucha por la hegemonía.

El uso de vocablos, frases y léxicos "ilustrados" se parangona al empleo en los ritos andinos de los elementos o signos del "misti" o invasor. No interesa si se sabe qué acepción tiene en lengua culta o qué "uso correcto" tiene como objeto, su empleo es funcional y por ello se captura el "prestigio", el "poder" que encierra. Juego de símbolos y contenidos con claro sentido subversivo. Se busca y consigue invertir el mundo, voltear el mundo al revés. El PQ es un Pachacuti en su concreción material y textual realizada.

La importancia de la apropiación del prestigio de la lengua y escritura dominante, su reelaboración en una escritura oral y un idioma híbrido -castellano peruano que está en pleno proceso de consolidación y predominio funcional-, queda al descubierto asimismo en la cotidianeidad de los sectores populares andinos, los mismos que se ven impulsados a hablar en castellano híbrido y a asumir el espacio de discusión donde se ejercita la dominación. A las generaciones que acceden directamente como hablantes maternos de esta lengua híbrida, hijos de hijos de movimientos migrantes, hay que incluir la incorporación funcional de sectores bilingües avanzados en el seno de las clases subalternas que en asambleas o fiestas donde están en estado de desinhibición hablan



en este castellano peruano (Godanzzi, 1989; Saignes, 1989). Igualmente la práctica escritural de los sectores populares andinos, de diversa valencia funcional en la sociedad (escritos judiciales, testimonios, boletines, etc.) pone al descubierto esta tendencia mayoritaria de apropiación y reelaboración comunicativa.

Es claro que nos encontramos ante un proceso de sincretismo escritural y literario que como le sucedió al carnaval español, estudiado por Caro Borja, se le ha transformado e incorporado elementos y sentidos propios de la cultura indígena. ¿Que un libro "sea" un espacio de culto y un objeto sagrado resulta inverosímil? Recordemos La Biblia y El Corán.

Dado que estamos planteando que en última instancia el PD es un rito, resulta necesario precisar qué entendemos por él. "Por 'rito' entiendo el desenvolvimiento de una actividad motriz que se exterioriza a través de recursos particulares (que pueden hallarse a veces cabalmente institucionalizados), tendientes casi siempre al logro de una determinada función (y de un determinado objetivo, fin, telos), que podrá tener carácter sagrado, bélico, político..., pero que podrá ser también alegre, lúdico, artístico etc." (Dorfles 1969). Esa "actividad" de acuerdo a la mirada crítica se relativiza, pues, en su articulación significativa, en su concreción discursiva es un proceso, una actividad que parafraseando a Eco podemos marcar diciendo que es un "rito ocioso".



Pero en el nivel fenomenológico del circuito y circulación de producto material es, a su vez, una actividad integrante de la producción social.

El rito es pues, el acto, la representación que en "Españoladas" y el PQ, involucra el desenvolvimiento de la escritura/lectura y la producción escritural que plasma en la institución hegemónica cultural y literaria la subversión funcional de carácter político del universo andino, con un sentido lúdico y festivo contestatario al uso autoritario y solemne, grave, con que manipula la razón instrumental liberal o pseudorevolucionaria la identidad y autenticidad de los sectores populares andinos.

El ritual como fórmula, como procedimiento, corresponde a la "ceremonia", a una cierta convención de forma. Es importante en este punto precisar que hay una ambigüedad de base en todo ritual que en el caso del PQ no está ausente. Me refiero que es una fórmula de liberación pero también de confirmación de la dominación. En el caso del libro de Churata por una lado se accede a la hegemonía escritural, a la convención literaria y cultural; pero también esa operación, pese a que se lleva una carga sociocultural de acento popular andino, se puede apreciar como la confirmación de la marginalidad. El ritual del PQ es un acceso a la letra, al "logos", al mismo tiempo que es una salida de él por las cargas culturales y de sentido que involucra. Es lo que García Canclini (1990) denomina rito de salida lo que intentamos



remarcar en este caso, pues se sale de la dominación entrando al cuerpo de la dominación. Hay un juego de doble vía hacia la modernidad y fuera de la modernidad de implicancias múltiples en los retablos de Churata.

Godelier (1974) habla de "discurso ritual" que consiste en fórmulas de hechizo e invocación, nosotros hemos hablado de "discurso mítico" que corresponde a la lógica del pensamiento cultural andino. Creemos que al circunscribir el pensamiento del "otro" a la simple fórmula también se está de alguna manera subrayando la matriz ordenadora de una racionalidad que observa la conducta de pueblos disímiles como una "razón inferior". Esta mirada de "buen salvaje" o de "pensamiento primitivo" no se justifica ni en el caso del PQ, que lo utiliza como una estrategia manipuladora, ni en cualquier otro ejemplo de respuesta o conducta mágico-religiosa, pues siempre responde a una mitología, a un discurso mítico estructurador que también abarca al observador; así que la diferencia entre los baruya, Godelier que los estudia, el mundo andino y Churata, a nivel de organización social y cultural, no es óbice para aseverar rangos o niveles jerárquicos que dan sutilmente la idea de una discursividad inferior.

Si el rito actualiza, el ritual formaliza; no hay discurso ritual pues todas las actuaciones y formaciones parten de un mito fundacional, se conozca o no, llámese razón, dios o historia; pues en última instancia la propia Historia también es producto del



discurso. "La historia es narración, es lenguaje que da cuenta" (Faye, 1974). El discurso como relato o enunciado constituye al sujeto en tanto totalidad. El significado y el significante, el contenido y la forma implican una significación, un signo semántico, un mito.

Hay otro punto que queremos abordar, relacionado con el carácter ritual del PQ, antes de tratar el significado simbólico. Es el del humor, notorio en "Españoladas" y patente en todo el PQ como todos los alcances que hemos hecho para este capítulo; la peculiar naturaleza del humor en Churata nos habla de una presencia cultural específica: la aymara.

Muchos estudios han señalado las semejanzas y la unidad de esta particular etnia con lo que hemos denominado el universo andino, pero también es cierto que la cultura aymara tiene sus peculiares rasgos que en el caso de Churata y el PQ son constitutivos de su propuesta y adquieren significación propia. Estamos refiriéndonos al tono moralista que hace que la moraleja se exprese mediante una delicada ironía y un fuerte sentido del ridículo, así como también al cambio de roles que suspende la distinción entre lo humano y lo no humano (Briggs-Llanque, 1986). Ya en líneas anteriores indicamos en el caso de "Thumos" cómo la gente se comporta como animales y los animales como gente, pero, este otro ejemplo ilustra el tono moralista y su sentido del ridículo específicamente en "Españoladas":



"Crees que el frenesí por la mugre te viene de una ebriedad mesiánica; y olvidas que la mugre fue costra karkhosa de tu estirpe, y que si de señorío puedes alegar, será de señorío de la mugre. (...) Aunque ni el agua regia atacó mugre heráldica, cuatro kilos de potasa en un bañito le bastaría a cualquier mugriento. ¡Voto a...! Libertador de la mugre: ¡abre la cárcel a tu mugre!"(p. 167)

Hay pues una presencia axnera en el PO pero también este punto nos permite aclarar que en su propuesta cultural, en su utopía andina, se incluye a toda una pluralidad de etnias, regiones y sujetos que pese a sus particularidades comparten los principios básicos cognitivos y pragmáticos, en gestación y desarrollo, en pugna contra la dominación. Por ello nosotros hablamos de sectores populares andinos refiriéndonos a movimientos populares o actores sociales que estando en la costa, la ciudad o la selva comparten una idéntica raíz e impulsan un proyecto nacional plural y heterogéneo a partir de la unidad de sus valores. En el PO Churata lo dice explícita y bellamente: "Patria no es la tierra del camino; es el camino de la tierra"(p.38)

4. La subversión simbólica

Toda la situación comunicativa plasmada en el PO y en "Españoladas" nos ha conducido a través de un nivel de verosimilitud paródica a una comunidad de habla, donde la carnavalización



adquiere expresividad y sentido pleno. Este es el aspecto contextual que resalta el carácter dinámico del discurso mítico; contexto donde esta acción y la situación que definen su unidad como hecho pragmático y fenomenológico no permanecen idénticos y cambian. El contexto posible que define el transcurso de sucesos de un mundo imaginario proyecta al contexto real de un tiempo y lugar (un "aquí" y "ahora") los principios básicos de la comunicación cultural andina, con su carga afectiva y su empatía. Comunicación regida por criterios y valores, por un modelo cognitivo que no diferencia emisión de contexto, enunciado de enunciación, que involucra al que habla y al que escucha (no es el "yo" -"tu" de la comunicación racional, sino el "yo"- "yo" de la colectividad)

Punto este que nos habla de dos procesos que se enfrentan en el cuerpo social y en la productividad discursiva: la resistencia cultural, que algunos ven como una ideal y potente esencialidad invencible -con el riesgo de alentar una falsa sensación de ventaja en el atraso; y la de una industria cultural, que otros ven como benefactora antes que beneficiosa -con el gran peligro de suponer una falsa condición igualitaria regida por la ganancia. El PO permite una directa expresión de los paradigmas comunicativos de los sectores populares andinos, cuya concreción informa todo el texto y globaliza su sentido, de manera que es el acto de expresión el que "realiza" el discurso, lo ubica como acto semántico ante una función social (van Dijk, 1980).



Contexto es pues el "hacer social" del discurso, abarca la situación y la complementariedad de una comunicación compartida. Texto y contexto son interdependientes en un grado no proposicional, como señala Lyons (1983) no se puede dar una respuesta simple y plenamente satisfactoria a la pregunta ¿qué es el contexto?, nuestra provisional definición intenta rescatar referida al PO- la necesaria implicación interdisciplinaria del estudio del discurso y la red compleja de significaciones, funciones o usos que cualquier texto desencadena en el proceso de una cultura. El lenguaje actúa primariamente como un sistema comunicativo, no como sistema de signos. La relación entre factores verbales y no verbales es significativa para este sistema de comunicación cuyo funcionamiento, en conjunto, garantiza la referencia "ontológica", es decir, la importancia social de los actos del habla. (Schmidt, 1978).

La expresividad del discurso de "Españoladas" como acto de habla, forma parte de un conjunto mayor de actos comunicativos y emisiones que constituyen el cuerpo fundamental de una corporalidad social, cuya dinámica y entropía es insustituible para cualquier objetivo o realización que se formule. En su sentido perlocutivo, es decir en tanto acción dramática cuya condición de satisfacción se da a base de propósitos del hablante en relación con algún cambio ocasionado en el oyente, el PO pone en ejercicio la sinceridad y credibilidad al relacionarse convencionalmente con un reconocimiento. "El modelo de acción dramatúrgica presupone el



lenguaje como medio en que tiene lugar la autoescenificación; el significado cognitivo de los componentes proposicionales y el significado interpersonal de los componentes ilocucionarios queda difuminado en favor de sus funciones expresivas. El lenguaje es asimilado a formas estilísticas y estéticas de expresión" (Habermas, 1987).

Peró: ¿qué se expresa en última instancia en el PQ, cuál es su significado o mensaje para su entorno social? Para responder cabalmente a estas interrogantes es indispensable ubicarnos en el centro de "Españoladas", alimentarnos de su tono festivo y su atmósfera cultural. A partir de la representación paródica de una pugna, un duelo verbal entre el Puma de Oro, símbolo de las raíces indígenas, y el diablo, astado que configura las fuerzas occidentales. Sobre el sustrato de una ironización de un paradigma genésico de la modernidad, como es la relación Fausto y Mefistófeles, que la intertextualidad alude como impulso subtextual, asistimos a una confrontación simbólica donde el drama nodal de nuestra sociedad, la tragedia traumática que se extiende por calles y valles de nuestra geografía encuentra en la escenificación presencia y resolución.

Más allá de la verdad o falsedad del discurso, como hecho pragmático surge una dimensión constatativa (Récanati, 1981) donde se realiza una resolución de sentido. El Puma de Oro y el diablo "pulsean" semánticamente, lucha de sentido que es a la vez



lucha de afirmación, pugna de identidad, respuesta "ontológica":

"-¿No te dijo el Cristo legión eres? En mí se aísla el hambre de los hambrientos; adquiere señorío y heráldica. Mi heráldica es lo que hambrea en mis hijos.

- ¿Es que el Diablo ha de sufrir esa tu hambre?

- No te aludo, meteco; que nadie te dio vela en este velorio. Puedes cerrar los ojos en el Escorial; mas acá debes abrirlos. Acá comerás mugre, mugre de indio; te den allá pudridero de reyes.

- ¡Indio! ¿Pretenderás que el Diablo español pueda rezar en indio?

- No digo eso: el indio no te conoce.(...)

- No será de hambre que enloquece el ahito. El hambre es personal y nada menos personal que el estómago del Diablo.

- ¡Zambomba!" (p.170)

Lo que anima la confrontación es una cosmogonía andina que se nutre de valores vitales, de esa ternura infinita de que habló Arguedas con intensas palabras, que simbólicamente invierte los términos de la dominación y la explotación, no para a su vez reproducir la desigualdad sino con un espíritu y un amor que redime, cura, sana. Es así que luego de haber demostrado la vigencia de su fortaleza, la humildad de su fuerza, la sabiduría de su ignorancia, la ética íntegra de su talla espiritual, extiende al que sufre, al derrotado su afecto y solidaridad.



"Y el infeliz Khorí Puma se puso triste por la infelicidad del Diablo." (p. 172). Pobre Diablo, no tiene alma. Cuánta ternura despierta esa condición en el Puma de Oro que realizada la inversión simbólica, no sólo ha demostrado que es fuerte sino que es humano, en la extensión del afecto se concreta la grandeza, la conversión simbólica encuentra realización plena. Ya Arguedas lo dijo: "algo de triste y de poderoso al mismo tiempo debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más" (cf. Primer encuentro...). Queda sólidamente evidenciada en la solidaridad y en la afectividad del mundo andino, la alternativa de solución al conflicto, como posible síntesis y conjunción, regida por una utopía humanitaria y colectiva.

La realidad es trastocada simbólicamente. El discurso mítico del PQ hace posible la realización de un imaginario social que reelabora el sentido de los sujetos sociales. Utopía y realidad se conjugan, hechos imaginarios y reales adquieren sentido como propuesta colectiva. El ritual de la escritura/lectura como acto real y el discurso mítico como proyección simbólica, como hecho imaginario, se sustancian en una propuesta cognitiva que vive la Historia como integración, como totalidad de razón y emoción, como unidad dentro de la diversidad, como totalidad concreta.

Se aclara ahora el sentido mágico y sagrado del PQ, su unidad simbólica como forma de tinkuy: unidad de contrarios. Asimismo, como ha señalado Zuidema (1989) su proyección histórica, pues la



conciencia histórica del universo andino es diferente al del racionalismo dominante. "Los hechos del pasado sólo tienen significado simbólico para la realidad del presente, pero no es un significado absoluto, ni histórico independiente". La historia cambia de acuerdo a las necesidades pragmáticas, no hay mesianismo sino utopía, un acercar algo que todavía no es pero que puede ser.

Desde esa perspectiva el imaginario social es un orden o estado de conciencia donde la verdad para el sujeto no consiste en un saber o conocimiento sino en un reconocimiento real, por ello es el espacio del deseo, de la búsqueda, de la carencia (Beverley, 1988). El orden simbólico, el lenguaje y los códigos de significación y comportamiento social, participa del imaginario como sustituto. Es el espacio de lo cultural. Ambito a su vez de afirmación y apropiación. La relación del orden simbólico pasa por lo imaginario.

La invasión española trajo aparejada a la derrota militar la imposición cultural que el sistema de pensamiento andino y los recursos de la capacidad mítico-simbólica procesaron como refugio discursivo ante la Historia. El discurso mítico andino transforma la percepción del tiempo, deviene en utopía presentando el futuro como modelo o proyecto, distinto del discurso mítico anterior y su mesianismo religioso, reforzando el papel del modelo de acción presente que determina el futuro. (Urbano, 1977). El PQ, que



textualmente muestra la continuidad del modelo cognitivo andino semejante al que está presente en los dibujos de Huamán Poma y Santa Cruz Pachacuti, propone y formaliza un cambio funcionalmente acorde con el periodo; no es Inkarrí sino EL PEZ DE ORO, gestado y reelaborado con rasgos nítidos como proyecto ordenador. Su apelación y alegato se define como plasmación y ética que abre una época de realización.

La cultura popular andina se ha caracterizado en toda su historia por una capacidad para oponerse a los dominadores, pero esta impugnación no es intrínseca o ideal sino pragmática, en el sentido comunicativo del término, es decir, se rige por una lógica que es un cálculo de posibilidades y sus discursos, como actos de habla, son manifestaciones orientadas a la comunicación y a la interacción social. Creemos que en esta característica radica en parte mucho de la capacidad mostrada por esta cultura para continuar en vigencia, pues, en la compulsiva y compleja heterogeneidad de las relaciones entre culturas, y entre éstas y la materialidad social, entre la tensión entre lo masivo, ante condiciones adversas o espacios ajenos (como la literatura o escritura-, logra mantener y conservar sus principios organizadores.

Las prácticas y luchas de los sectores populares andinos nos permiten vislumbrar en la actualidad, en su dimensión integral, la importancia de la propuesta de Churata. Lo que podemos llamar



la confrontación simbólica no ilusoria sino objetiva de estos sectores ha materializado en la ritualización del libro y el logos dominante una afirmación de su identidad colectiva que busca significar la realidad. Detrás de cualquier actividad y desarrollo de los sectores sociales cabe preguntarnos si no estará presente y vigente una práctica simbólica, un modelo cognitivo concomitante al actuar desnudado por el libro de Churata.

De ahí que cualquier discusión sobre lo real o imaginario, lo fantástico y lo objetivo de la productividad textual -sobre todo desde la corriente crítica de la narrativa del llamado "boom" (Bravo, 1984)-, nos resulte consistente; intentamos sugerir una atención funcional a los símbolos y a la mitología que se elaboran y reelaboran en la vasta producción textual de nuestra cultura y sus formaciones sociales, como superación de actitudes dicotómicas, que recupere la unidad del proceso. "El símbolo es... una suerte de concepto concreto, cuya eficacia depende de esa característica: debe ser percibido como real al mismo tiempo que representa algo que está detrás de él." (Ansión, 1987)

Si la mirada crítica no supera un cierto etnocentrismo, un afán de espectador, su papel en la confrontación cultural que estamos viviendo, su rol clave como componente de una reivindicación plural y creativa, anti autoritaria, será asumido por otras disciplinas más receptivas a las demandas de inserción en el



contexto social. No toda presencia "extraña" o "fantástica" debe medirse con el dispositivo racional sobre todo ante una realidad discursiva y social donde lo fantástico, lo mágico no puede excluirse ni separarse de los supuestamente "objetivo". "La divinidad, en el mundo andino, no es un ente imaginado, ni un mero objeto. La divinidad siempre es una imagen o representación de vida, que es intensamente amada y reverenciada". (Irrarazábal, 1988).

Antes de tratar el último aspecto de nuestra aproximación al PO, esto es su significado global en el proceso socio-cultural peruano, nos interesa retomar un rasgo complementario de la propuesta utópica formulada por Churata. Nos referimos a la relación como "escultor", como escritor popular, con los "profesionales" de la escritura, con la intelectualidad académica.

En 1966 Gamaliel Churata dio inicio a una conferencia en la Universidad Villarreal con las siguientes palabras: "Estoy realmente abrumado con la generosidad con que el ilustre catedrático que me ha presentado, pretendió delinear mi figura. En realidad yo soy solamente un hombre que ha estructurado su conciencia al amor de las morfologías telúricas de la tierra. (...) Al venir aquí, deferente con la gentileza con que me han honrado los doctores de esta ilustre universidad...me he querido acompañar con un viejo amigo". (Morote, 1989) Aunque era un hombre de vasta o intensa labor en el terreno cultural, sobre todo en el ámbito



popular andino, desde su filiación con el Boletín Titikaka y el grupo Orkopata hasta la fructífera actividad desarrollada en sus años de exilio en Bolivia, Arturo Peralta no se sentía muy cómodo o identificado con los "ilustres doctores". Churata fue un autodidacta, en la experiencia vital de sus múltiples oficios, compartiendo sentimientos y tradiciones populares.

Imbuido de un espíritu esencialmente andino y popular trabajó a su manera por la conformación de una nación enraizada en sus tradiciones, enriquecida por sus múltiples vertientes y abierta a los aportes occidentales. En el PQ dejó testimonio de la necesaria conjunción con los "doctores":

"A ti me dirijo, poeta soberbio, sabio orfebre, artífice de pirotecnias; no desprecies a los que tañen zampoñas...

En todo hombre, poeta soberbio, hay auroras en el corazón; que en la Aurora de todos los días se manifiesta el corazón de la vida; y es precisamente en los hombres humildes que se entrega desnuda y fragante.

Deja ya tu necia locura; y parte en la tuya la humildad de tu pueblo; que sí es tuyo su latido, sus corajes, tu aurora...

Poeta : sólo el sentimiento es sabio y fuerte."(p. 478-79).

Palabras que nos recuerdan en intensidad y belleza a las de José María Arguedas que en su "Llamado a algunos Doctores" vuelve a reiterar una propuesta y una voluntad integradora como curso



inevitable del devenir histórico. Más allá de las sanciones políticas e ideológicas, en la profundidad de un sentimiento y un compromiso abierto con la vida, el mensaje de Churata y de tantos otros escritores auténticamente populares se alza como un reto para las generaciones venideras, con la fuerza moral de un inconsciente colectivo que alienta sobre la negatividad de los acuerdos explícitos su afán constructivo y afirmativo.

Imelda Vega-Centeno habla de un "Código del Inconsciente Colectivo" (1991) como lugar donde confluyen lo reprimido/expressado de las contricciones económica-políticas, la sumisión/repliegue que el sistema autoritario-represivo provoca en los sectores populares, movilizados y reprimidos al mismo tiempo por un código de lo Verosímil, no siempre acordado por la Práctica Simbólica y Social. Es importante afirmar en este espacio ambiguo la presencia de una propuesta permanente y continua, que tercamente apuesta por la unidad y la diversidad, por "Todas las Sangres" de un proyecto común. El PC en el centro de ese espacio expresa como símbolo dicha intencionalidad histórica, negando que no se elaboran propuestas desde el terreno popular y afirmando la caducidad de viejas y obsoletas actitudes, pues, la "abstracción simbólica" es un intento de ruptura hacia atrás, asociado con la reacción cultural y política, y una proyección hacia el futuro a través de la recuperación del mito, la leyenda y la utopía. (Williams, 1982).



La idea de resistencia que estamos manejando referida al PQ, no sólo cuestiona el criterio de "falsa conciencia", sino que pone en debate el tema de la hegemonía, pues ésta no es sólo social o económica, ni la dominación es una respuesta o consecuencia directa de la imposición violenta. La hegemonía de los dominantes es esencialmente cultural y simbólica, por lo que respuestas como el libro de Churata permiten el análisis de formas concretas de resistencia de los sectores subordinados o subalternos, la recusación y transformación de la hegemonía.

Detrás de la aceptación del espacio hegemónico del libro, la escritura y el discurso literario, detectamos una "conformidad simbólica" que enmascara bajo dicha actitud un cálculo eficaz de las posibilidades de expresión y afirmación de los de abajo, y al mismo tiempo una forma de asumir la legitimidad de los propios criterios valorativos, compartidos por la colectividad dominada. En el PQ se ejercita el mismo tipo de resistencia que los estirpadores de idolatrías en el siglo XVII descubrieron e intentaron eliminar.

Lo que de manera inequívoca habla de la importancia de la resistencia para los sectores subordinados. Resistencia que "incluye cualquier acto (s) realizado (s) por miembros de una clase subordinada que está(n) orientado (s) a mitigar o negar demandas (rentas, impuestos, prestigios) hechas por las clases dominantes (terratenientes, hacendados, Estado) o para avanzar en sus



propias demandas (trabajo, tierra, asistencia, respeto) vis-a-vis esas clases dominantes" (Scott, 1985).

5. Una estética de la utopía

Asistimos a profundos cambios en la realidad socio-cultural de nuestro país, cambios que involucran no sólo las máscaras y las imágenes del Perú oficial sino que tocan y afectan nuestro rostro colectivo, nuestro cuerpo social, nuestra vida cotidiana y pública. A la crisis del Estado Oligárquico no ha seguido la construcción de una Nación donde podamos convivir respetando nuestras diferencias y heterogeneidades, encaminados hacia una meta común de progreso y desarrollo. En el seno de las dinámicas sociales conviven lógicas y prácticas contradictorias, tradiciones y creencias enfrentadas a rupturas y actitudes prácticas que irresueltas han ahondado la dimensión de la crisis, generalizado la carencia e impuesto un sentimiento de sobrevivencia, incertidumbre y disolución que marca el período como una inflexión trágica en nuestro devenir. En estos tiempos de plagas y de crisis la heterogeneidad y pluralidad de nuestra formación social parece proclive a procesar los fenómenos exclusivamente a partir de cada una de sus propias, limitadas e insuficientes perspectivas.

¿Qué se puede decir ante esta realidad incontrastable? ¿Cuál es la alternativa que desde las disciplinas humanistas, desde los estudios literarios, se puede erigir frente a lo incommovible?



¿Dónde ubicar el habla mítica de una obra escrita décadas atrás sin que su mensaje termine ahogado en medio del barullo y el tumulto?

Tal vez el único significado global del FQ en el proceso socio-cultural peruano sea aquel que nos dice que ese caos, ese torbellino que como texto reelabora tiene una coherencia, un sentido, un orden que no atinamos a descifrar y que saldrá a luz con toda su alentadora esperanza si aprendemos a reconocer en su dimensión vital y emocional, el caudal de vivencias y retos, la pluralidad de sus voces y sueños como un camino que inevitablemente tenemos que recorrer. Más allá de imágenes y esquemas aleatorios, cinco siglos después del trauma de la invasión y el encuentro, de cara al siglo XXI, nos hallamos en el punto exacto que define nuestra posibilidad de constituirnos como sujetos unitarios, siempre y cuando logremos dominar las tentaciones de una racionalidad instrumental y las falsas posturas de un irracionalismo soberbio. Una utopía sólo se supera con otra, más plena y realizable. Nuestro Perú en cuyo territorio nacieron y acabaron tantas utopías, dolorosamente vividas, parece maduro para gestar en medio de la crisis sueños menos falsos y esperanzas más tangibles. El FQ con su doble juego que deconstruye y construye, que formula y reformula, que apropia y desposesiona, nos indica que el primer paso, la primera lucha que hay que ganar es la del sentido, la simbólica, que nos permita significar nuestro futuro, empezar ya a transformar nuestro presente.



En esa tarea la creación verbal, la producción estética tiene gran importancia. "Hay un sentido estético en toda utopía, sin lo cual no sería posible tensar las antenas del imaginario de la sociedad hacia otro sentido histórico. Toda utopía de subversión del poder implica, también, una subversión estética." (Quijano, 1990) Las disciplinas humanísticas y los estudios literarios tienen por ende una misión definida, una obligatoriedad insoslayable, incorporar al conocimiento dicho ámbito y llevar su esencialidad al terreno, al ejercicio científico. Mostrar y demostrar que desde nuestras raíces internas razón y emoción no se oponen, en la misión de estructurar un paradigma cognitivo eficaz hay que "humanizar" toda práctica gnoseológica.

También el PQ nos señala que no sólo podemos construir un lenguaje común sino que lo tenemos, en la medida que lo reconozcamos. El trasfondo social, el marco colectivo vital donde se inserta el discurso mítico de su propuesta, en su funcionalidad y simbolismo, es el contexto idóneo donde adquiere su rasgo de lenguaje. Código o modelo lógico que plantea los dilemas, problemas y luchas esenciales de la sociedad. Barthes (1985) nos recuerda que el mito es un habla, un sistema de comunicación y Lunn (1986) que la transformación del mundo tiene lugar en primera instancia en la imaginación, como transfiguración simbólica y estética. La relación del PQ y "Españoladas" con la utopía cultural de una sociedad como la nuestra aparece fulgurante, en la íntima ligazón de su propuesta con el proyecto de reconstitución del sentido



histórico que impulsan los diversos movimientos populares andinos.

Una cosa es escribir sobre los campesinos, proletarios y sujetos populares en general y otra muy distinta que ellos escriban sobre sí mismos. Creemos que la producción discursiva de los sectores populares andinos no puede confundirse con la escritura sobre ellos, corriente que empieza con los indigenistas y, como señalan críticamente una diversidad de autores en diferentes disciplinas, tiene un sesgo ideológico claro (Kristal, 1987). En el EQ, en su escritura deconstructiva y su discurso mítico, tenemos una performance, un desempeño del sujeto popular andino, más allá de una visión como víctima o rebelde de un indígena abstracto, tenemos al propio sujeto ejerciendo su cultura, expresando el sentido de lo vivido con su vitalidad, humor y cotidianeidad. En este sentido el libro de Churata ofrece la ocasión al antropólogo o al historiador, en el análisis del discurso, de conocer el interior del modo de producción cultural de los sectores populares andinos, superando dicotomías que han dominado el estudio de la "resistencia" andina, resistencia que sucede o actúa fuera del escenario, de la historia hegemónica y su flujo trascendente, y es precisamente por ello que el discurso literario con sus intenciones virtualmente invisibles o sus impulsos difícilmente perceptibles logra canalizar y expresar.



CHAYRAQ

1. El final del viaje

A través de los diversos capítulos de este estudio hemos abordado muchos aspectos de **El Pez de Oro** de Gamaliel Churata con ánimo de contribuir a su conocimiento y difusión, aportando adecuadas claves para su lectura. Es conveniente antes de dar fin a nuestro esfuerzo, precisar algunas conclusiones que nos permitan resumir lo tratado y hacer un alcance crítico a nuestra operación analítica.

Las implicancias de **El Pez de Oro** como texto límite o frontera, probablemente uno de muchos aún por descubrir y analizar, para los estudios literarios y las ciencias humanas son múltiples, como la riqueza significativa que articula.

Resistencia y continuidad se hacen presente en esta obra cuya existencia evidencia la irrupción permanente de modelos cognitivos de una realidad socioeconómica nativa de naturaleza étnica mestiza, pugnando por una síntesis histórica en el seno de la cultura dominante.

A través de la escritura, el discurso mítico y el rito **El Pez de Oro** (PO) instauro en el proceso literario peruano y latinoamericano una subversión simbólica que es a la vez afirmación discontinua de una identidad andina.



La escritura de Churata, aparentemente "descuidada", "imperfecta" y "poco seria", impulsa a nivel subtextual la presencia del pensamiento andino operando de manera ambigua en la institucionalidad literaria. Una escritura doble y marginal se presenta como **deconstructiva** del logocentrismo occidental al no someterse a una finalidad discernible, propiciando la inversión de la jerarquía fonocéntrica, dotando al significante de una autonomía relativa. A la vez la escritura del EQ impone una condición oral cuyas características naturalizan los aparentes rasgos extraños y convocan a una lectura participativa.

La escritura oral y **deconstructiva** de esta obra ha sido la principal limitación para la crítica, dificultad que nosotros hemos enfrentado con una estrategia textual idónea para acceder a su sentido: la obra ha sido escrita no para ser leída sino para ser oída y por ende hay que leerla como guión de radio o como si fuera hablada, con la carga de expresividad y de comunicación interpersonal que implica. Siendo así que los "errores" o "defectos" se diluyen y clarifican, conjuntamente con los cantos quechuas, aymaras, dichos o fórmulas que incorpora, que adquieren condición de "efectos" de emisión.

Correlativamente en el nivel textual ha sido la ausencia aparente de un tema o argumento en su discurso lo que ha hecho aún más hermético al EQ. Presencias de mitos, personajes, nombres andinos; menciones a autores y hechos diversos de la cultura occiden-



tal; heterogeneidad de tramas y desajustes en los enunciados; intertextualidad profusa y una polifonía en la enunciación; hacia la coherencia del discurso poco menos que imposible, extraviada entre una apertura infinita como obra y una polisemia absoluta como signo.

Percebir en el recurso del retablo, pequeño altar portátil que la imaginaria popular andina ha transformado para uso mágico-religioso, no sólo la extensión de un apoyo no verbal propio de un pensamiento oral y de la escritura oral de Churata, sino la **intensión** de una coherencia regida por patrones o conceptos básicos de la sociedad indígena andina, es un paso acertado para descifrar el discurso de la obra.

La contradicción entre la coherencia vertical del retablo (la obra está subtitulada "Retablos de Laykhakuy", es decir "Retablos de caminos brujos"), estructurado en pisos o niveles, y la horizontalidad de la sintagmática textual nos permite dilucidar el carácter dual del discurso del PQ, que a nivel de su coherencia externa como **superestructura** asume la unidad basada en la dualidad propia del modelo sociocultural andino, idéntico a los dibujos de Huamán Poma o Santacruz Pachacuti-cronistas indígenas del siglo XVII-, manifestando un discurso unitario en un sentido ontológico que impone otra concepción del tiempo-espacio a su macroestructura o tema, definiendo a nivel interno un discurso como proceso heterogéneo y plural, abierto, donde conviven



armónicamente los más diversos registros, hechos reales e imaginarios, una fragmentación de historias e inversiones actanciales desde una enunciación polifónica.

Lo que Churata plasma en el discurso no es un argumento o historia sino la funcionalidad cognitiva de un modelo para el que la Historia es mito y rito, imaginación y realidad, conjunción de pasado-presente-futuro y naturaleza sagrada en medio del caos. Exigiendo una cooperación textual y una lectura que reconstituya al interior del caos de sucesos o hechos del nivel narrativo, un significado construido socialmente. Lo bello o lo estético, propio del discurso literario hegemónico, se altera y se cambia con la verdad.

Funcionalidad de una estética andina que no diferencia rigidamente entre poesía, religión y magia, presente como subversión discursiva a través de una forma o género constante en la producción cultural indígena, el tinkuy, plasmación armónica de contrarios, objetivización de la existencia de un sujeto social negado y subordinado, pero vivo y actuante. El Pez de Oro -símbolo, personaje, sujeto, cosa- es asimismo en toda la obra progenie del Puma y de la Laguna, síntesis de hanan (arriba) y urin (abajo), luz y sombra, día y noche.

Si se trata de encontrar "un" significado al PQ éste sólo puede hallarse en el contexto comunicativo y cultural de la región



andina, en sus formaciones sociales y nacionales (Perú, Bolivia, Ecuador y parcialmente Chile), donde a la par de la heterogeneidad, diversidad y complejidad de sus procesos históricos, es posible discernir un sujeto étnico plural que está afirmando junto con una lengua diferenciada (ni nativa ni española) la vigencia de un modelo cognitivo y pragmático ritualizando, parodiando los propios mecanismos de dominación y mostrando su capacidad de sobrevivencia, adaptación y cambio.

En su contenido último el PO se presenta como un rito, esto es como un mecanismo de asimilación y adaptación a los propios requerimientos de la sociedad andina de espacios reales, como las ciudades invadidas de la región, o imaginarios, como las convenciones e institucionalidades literarias, de la sociedad letrada. Ritualización de la escritura, el libro y la literatura, en este caso, que como frente a la escuela o la música, se adopta para subvertir en ellos simbólicamente la dominación.

El Pez de Oro de Samaliel Churata no es por lo mismo un texto indigenista sino indígena, ni su escritura es la del automatismo surrealista. Asimismo, ni la novela, el ensayo o cualquier otro género de la literatura canónica lo define. Siendo su forma de tinkuy aunque subordinada el género de resistencia que le es propio. Finalmente, no es posible establecer un significado único al libro, salvo aquél que se desprende de su carácter de rito.



2. Nuevas rutas

El modelo cognitivo que hemos hallado presente en la estructura del PQ y que organiza su coherencia, no puede ser entendido como un principio o esencia ideal preservado etéreamente durante siglos, ni como una forma vacía o lógica mental delimitada a priori. Es desatinado considerar los procesos de conocimiento de una colectividad alejados de las formas de interacción social, toda producción cultural surge de condiciones de vida arraigadas. La conducta de los movimientos populares andinos se encuentra organizada, como lo muestra el PQ, desde una estructura de conocimiento que es funcional al desempeño, a las actividades de apropiación/desposesión; su arquitectura responde a una lógica de continuidad y cambio.

Como lo examinan los estudios cognitivos (Fodor, 1986; Gardner, 1987; etc.) la estructura cognitiva se establece con dos tipos de arquitecturas funcionales; las facultades horizontales y las verticales. En el caso del PQ y por extensión en los movimientos populares andinos podemos concluir que el modelo de organización que encontramos respondería a la continuidad de una estructura vertical con implicancias sociales, políticas y religiosas diversas (a nivel de la relación con el poder, las jerarquías y el autoritarismo); pero al mismo tiempo indicaría un cambio en su estructura horizontal que conlleva modificaciones, contenidos y afirmaciones inéditas (a nivel de su procesamiento de objetos y



usos, resemantización de funciones y cambios en sus expectativas).

El PQ pone en evidencia que el proceso de las organizaciones populares andinas es a la vez una actividad ambigua que implica la continuidad de sus parámetros tradicionales (el modelo cognitivo vertical), pero al mismo tiempo la incorporación de nuevos contenidos y formas propios de la racionalidad o modernidad occidental (la horizontalidad del discurso narrativo). Así, la dinámica del universo popular andino implica una "hibridación" que incluye acceder a la modernidad desde sus rasgos tradicionales. "Hay un anhelo humano de significado que parece tener la fuerza de un instinto. Los hombres están congénitamente compelidos a imponer un orden significativo a la realidad" (Berger, 1967). Generalmente, cuando se habla de la relación entre las culturas a raíz del llamado "encuentro" y la posterior invasión, se olvida que las tradiciones y los modelos cognitivos no son simples accesorios que los pueblos pueden dejar o abandonar. Recuperar la dimensión pragmática de la acción histórica de dichos sujetos es un criterio indispensable para acceder a una comprensión no sesgada por paradigmas etnocéntricos y posiciones manipuladoras.

Una de las conclusiones que el estudio del PQ nos ha brindado es precisamente que la "lectura" de los procesos sociales, al igual que frente a los retablos de Churata, no puede hacerse sin que



necesariamente exista una "cooperación textual", es decir, sin que se comprenda que la lectura forma parte del proceso de construcción de la subjetividad histórica de dichos sectores y, por ende, que no debe presentarse como externa o simplemente objetiva. Reconocer y comprender los paradigmas cognitivos de los sectores populares implica desenvolverse con ellos, asumir la participación en la construcción de sus proyectos y dotar al conocimiento científico, político o analítico de un sentido pragmático que tal vez sea la única esperanza para que recuperen su "credibilidad".

Como ha dicho García Canclini (1986): "Las culturas populares se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y vida". En esa medida es fundamental frente a la actual situación de crisis, recuperar para el ejercicio crítico y las disciplinas humanas un sentido de la importancia práctica que tiene sus diversas actividades, investigaciones y conocimientos. La solución de los problemas del desarrollo involucran aspectos esenciales de la conciencia, la cultura y la creación. No se puede seguir creyendo que el problema se reduce a tener bienes, créditos o tecnología; el principal factor de desarrollo y el primer recurso con que cuenta la nación son sus propios seres humanos. El tema de la modernidad y más específica-



mente, el de cómo procesan y reaccionan los sectores populares, es decir las grandes mayorías de nuestra población (y los únicos sujetos capaces de construir una alternativa diferente ante el futuro), los cambios y modificaciones de su entorno, los retos de la cultura de masas y la revolución tecnológica, es el gran terreno donde se está procesando la pugna por la hegemonía y al cual hay que acceder con ánimo desprejuiciado, para afirmar un proyecto de cambio y transformación hacia una sociedad más justa, digna y plena.

Recuperar pues la experiencia vivida de los sectores populares andinos como exigencia también nos plantea deslindar ante categorías o esquemas que fueron, sin duda, muy valiosos para impulsar perspectivas críticas; pero que en la actualidad se muestran como empobrecedores de la dimensión histórico-social de las luchas desencadenadas en nuestra realidad y de su importancia cultural. Nos referimos a categorías como la de sistema, aplicado específicamente en un sentido para-textual en la interpretación del proceso cultural y literario.

Dos son las objeciones básicas a la categoría de "sistema" para representar el proceso literario peruano: el problema de la Historia y el del sujeto. Por más que se quiera "historiar" a los sistemas literarios, dando una imagen de conflictividad esencial a sus relaciones, donde las literaturas paralelas (ilustradas, popular e indígena) se enfrentan, alternan y subordinan en el



curso de una hegemonía no se llega a superar el positivismo de la historiografía tradicional -a lo sumo se le ubica en otro nivel epistemológico-, pues el proceso aunque más denso, grueso o con un espesor múltiple asume una secuencialidad lineal, teleológica que instala un sentido perfectible, una orientación sumida en la Historia Social cuya propia verdad o "interpretación" es problemática.

Asimismo, el reconocimiento de una beligerancia y contradicción en el espacio literario de diversos sujetos sociales en contienda que informa los diversos sistemas de manera asimétrica -dejando de lado la representación en esos sujetos que se tiene, la forma como se les admite y la autonomía que puedan representar-, soslaya un punto neural de toda historia y todo sujeto social: la afirmación de su identidad. Son sólo sombras de estructuras o abstracciones alejadas de las prácticas de sobrevivencia, resistencia y continuidad de los seres sociales reales. La separación entre literatura y sociedad es mayor precisamente en un enfoque que tratan de unirlos

¿Es de esta Historia, del proceso de dichos sistemas que surgirá la literatura nacional, como producto de un gran operador llamado razón? ¿De dónde surgirá el sujeto propio de dicha literatura, de una suerte de esgrima entre sistemas? Evidentemente el problema está en la relación no resuelta entre estructura y proceso. Lo que se olvida u obvia es el punto articulador entre ambos concep-



tos, es decir, el tema del centro: ¿dónde se intersectan la estructura y el proceso? ¿Dónde se unen y vinculan los sistemas y la Historia? Una alternativa posible la podemos ver en el PO, en el sentido que estas categorías adquieren en el desempeño de una acción comunicativa. Un sistema de significación como el literario se reelabora a partir de los modelos cognitivos de los sujetos sociales y su proceso forma parte de la afirmación de un proyecto de construcción de su identidad. "Sólo el concepto de acción comunicativa presupone el lenguaje como un medio de entendimiento sin más abreviaturas, en que hablantes y oyentes se refieren, desde el horizonte reinterpretado de su mundo de la vida representa, simultáneamente a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo, para negociar definiciones de la situación que puedan ser compartidas por todos" (Habermas, 1989).

La praxis cultural de una formación social, sus prácticas discursivas y su escritura literaria al ser vistas en su proceso con las categorías o modelos propios de la lingüística estructural, inevitablemente reducen la acción de los sujetos plurales y conflictivos a la simple explicitación de contradicciones ya preexistentes en la totalidad, incluyendo para la explicación de fenómenos tan complejos y discontinuos, como la creación de mecanismos simbólicos o la reelaboración de sentidos, factores o elementos de un nivel diferente que actúan como operadores. Se soslaya un aspecto esencial como es el de la acción comunicativa



y la ubicación de los discursos o textos dentro de un contexto adecuado, donde su emisión como acto de habla implica una interdependencia entre sujetos. Los sujetos sociales se desenvuelven por entre diversos "sistemas" literarios y los propios discursos constituyen espacios de conflicto, de manifestación de una pluralidad.

3. Conclusiones

En el desarrollo del presente trabajo hemos intentado ofrecer diversas claves o líneas de lectura para el PQ de Gamaliel Churata, camino a la solución de tres interrogantes: ¿qué significado posee?, ¿cuál es su género? y ¿dónde se ubica en el proceso literario peruano? Podemos finalizar precisando las siguientes conclusiones:

- a) El PQ como texto frontera o límite surgido del conflicto básico de nuestra historia, referido al choque entre lo español y lo quechua, es una obra o producto cultural donde se hace patente el desempeño del universo cultural andino al interior de la convención literaria dominante, a través de una escritura oral deconstructiva del logocentrismo occidental que busca expresar en un idioma híbrido (ni español ni vernáculo), planteado como lengua nacional, una síntesis o utopía social, por lo que puede ubicarse en el proceso literario peruano como muestra no de una literatura indigenista o surrealista sino indígena.



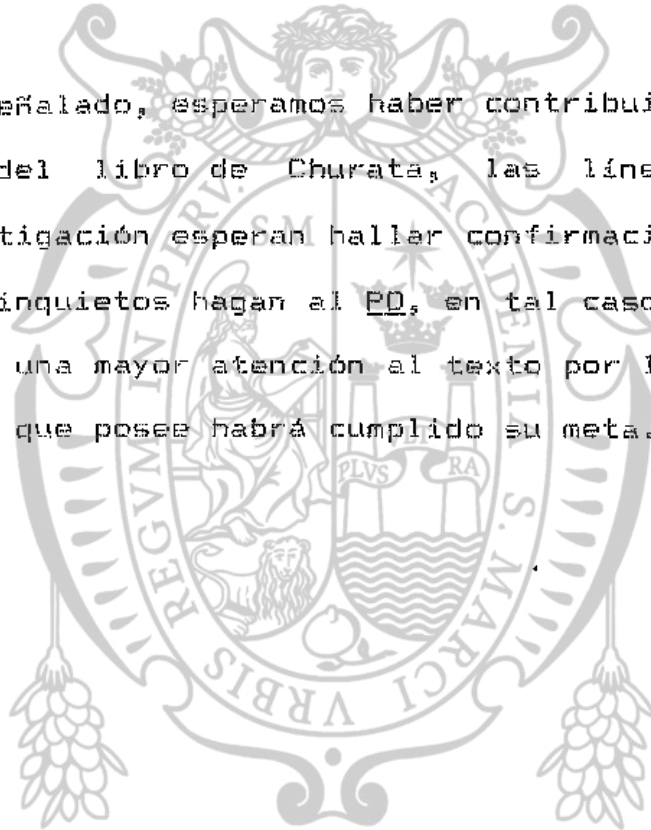
b) Los aparentes defectos o imperfecciones de su escritura al ser comprendidos textualmente como actos de habla de un sujeto popular andino alternativo a la dominación exigen una lectura participativa que en base a la oralidad esencial de su ámbito cultural le confiera una naturaleza de guión radial o emisión escritural para ser hablada y no leída, cuya coherencia está regida por un modelo cognitivo propio, con hegemonía vertical y dual como los dibujos de Santa Cruz Pachacuti y Huamán Poma, sobre la horizontalidad de la sintagmática del texto en concordancia con la fórmula de retablo precisada por el autor, dotando a la estructuración de sus diversos niveles o pisos de su verosimilitud (real-imaginaria, cultural y genérica), a la intertextualidad y sincretismo de su articulación discursiva de una forma o género indígena, el tinkuy o unidad de contrarios, que armoniza bajo el criterio funcional de una temporalidad que interseca verticalmente pasado-presente-futuro, los destellos de inteligibilidad de algunos enunciados y el hermetismo del discurso en un sentido mágico-religioso en medio del caos de signos, ritualizando la recepción o lectura.

c) Por lo expuesto el significado global del PQ, que no descarta énfasis o inflexiones particulares, sólo es posible precisarlo como efecto del discurso en el receptor, es decir en su dimensión perlocutiva, en base al contexto comunicativo involucrado donde aparece como rito de salida de la



dominación que implica un acceder a la cultura dominante, al centro de su poder (la escritura, el libro), para cuestionar su hegemonía a través de la parodia y lo lúdico, realizando una subversión simbólica que afirme la identidad, la utopía estética y social de un sujeto popular andino que aunque subordinado intenta salir de la dominación y revertir las propias armas de los dominadores.

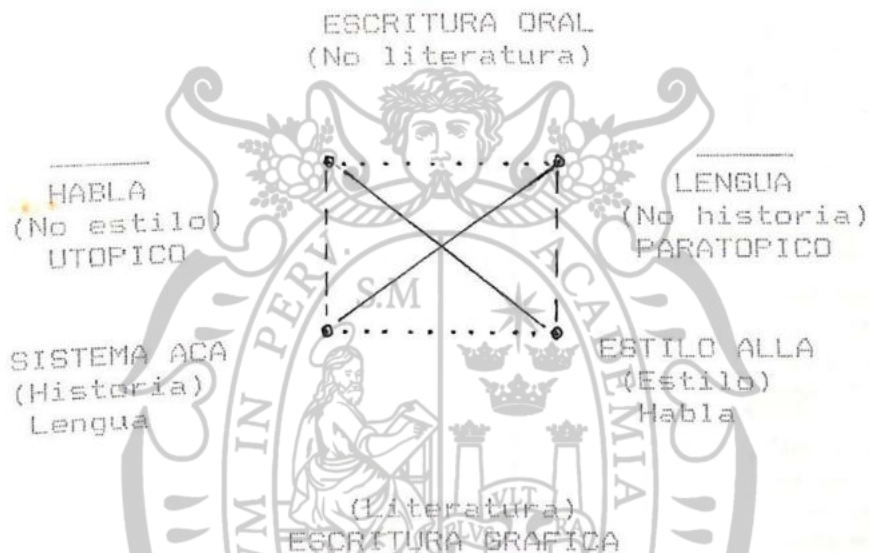
Por todo lo señalado, esperamos haber contribuido a la lectura y comprensión del libro de Churata, las líneas propuestas por nuestra investigación esperan hallar confirmación en el abordaje que lectores inquietos hagan al PO, en tal caso, nuestro esfuerzo por propiciar una mayor atención al texto por la singular riqueza e importancia que posee habrá cumplido su meta.





NOTAS

- (1) Para dar una idea aproximada de las diversas opiniones críticas en torno al PQ, hemos elaborado un cuadro sobre la recepción crítica (ver. pag. sgte.)
- (2) La isotopía básica de esta propuesta es:



- (3) Llamamos crítica tradicionalista a aquella que bajo diferente estructura ideológica, asume una actitud esencialmente acrítica y conservadora, pretendiendo mantener el status quo, siempre enemiga del cambio y de los nuevos enfoques. Recordemos que tradición no es lo mismo que tradicionalista, "la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que niegan para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación de un pasado en un presente sin fuerza para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre." (Mariategui, 1970).



CUADRO DE RECEPCION DE "EL PEZ DE ORO"

CRITICO	PRESENCIAS					OBSERVACIONES
	RELA-TOS	ENSAYO	POESIA	TEATRO	OTROS	
Luis Alberto SANCHEZ	cuentos	diatri-ba	canto	diálogo	flo-clore	Arbitrario, contradicto-rio Barroco indígena. Bravío y confuso
Fernando DIEZ DE MEDINA	prosis-ta. No novela	soció-logo	poeta	prosa lírica	filó-sofo	Relampagueante, confuso y lúcido. Pensamiento mes-tizo, Estructura barroca
Enrique BALLON AGUIRRE					Vasto mural	Ur-text de las diglosias formales peruanas.
Antonio CORNEJO POLAR	si	si	si	apela-ción sagrada	mitos	Libro magmático. Alucina-ción, cosmología aymara y mezcla con filosofía oc-cidental.
Ricardo GONZALEZ VIGIL	prosa		poética		mágico mítico	"Quechuiza" y "aymariza" español. Indigenista an-ticipa real maravilloso y puente entre Huamán P. y Arguedas. Surrealismo indigenista.
José VARALLANOS	cuentos	ensayo	poemas		mágico líris-mo simbó-lico	Surrealismo y escritura automática. Hibridismo idiomático. Surrealismo adecuado para alma indi-gena.
Omar ARAMAYO	novela cuento	idea-lismo indige-na	poema	similar Taky O'nkoy	retab-lio	Pensamiento telúrico cos-mogénico, no marxista, estilo elíptico. Barro-quismo. Precursor realis-mo mágico.
José TAMAYO HERRERA	prosa lírica	ensayo estampa	poética	onírico	No filósó-fico, Tanato logia	Surrealismo, escritura automática. Oscuro, ilóg-ico Barroco. Bioritmo del Taura.



BIBLIOGRAFIA

- ADORNÓ, Rolena
1987 'La ciudad letrada' y Los discursos coloniales". En: Hispanérica, No. 48, USA.
1989 Cronistas y Príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala. Lima. PUC.
- ALBO, Javier
1979 "¿Khilipxtansa? ¿Quiénes somos? Identidad localista, étnica y clasista en los aymaras de hoy".
En: América Indígena, Vol.3, No.XXXIX, México, Inst. Indigenista Interamericano.'
- ALCINA, Jose
1984 (Comp) El mito ante la antropología y la historia. Madrid, CIS-siglo XXI.
- ALFARO, Rosa María
1991 "Políticas pesadas para medios livianos de comunicación. Desorganización de la política y comportamiento electoral." En: Boletín ILLA, No. 10, Lima.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO
1983 Literatura/Sociedad. Argentina, Hachette, 1983.
- ALTAMIRANO, Teofilo
1988 Cultura aymara y pobreza urbana. Lima, PUC.
- ANDRÉS, André
1985 Introducción a la novela contemporánea. Madrid Cátedra.
- ANDERSON, Perry
1986 Tras las huellas del materialismo histórico. Siglo XXI, México.
- ANSION, Juan
1987- Desde el rincón de los muertos. Lima, GREDES.
1988 "De la utopía andina a la construcción Nacional". En: Páginas, No. 30, Lima CEP.
1989 Pishtacos: de verducos a sacapicos. Lima, Tarea. (Editor).
"Autoridad y democracia en la cultura popular: una aproximación desde la cultura andina". En: Allpanchis, No. 33.
1990 "Imaginario popular: transformación social y modernidad alternativa". En: Paz, Tarea de todos No. 17-18, Lima, CEAPAZ.
- ARAMAYO, Oscar
1979 El pez de oro, la biblia del indigenismo. Puno, Mineo.
- ARGUEDAS, José María
1975 Formación de una cultura nacional indoamericana. México, Siglo XXI (Prólogo de Angel Rama).
1985 Indios y mestizos. Lima, Horizonte.
- AUSTIN, J.L.
1971 Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras. Buenos Aires, Paidós.



BAJTIN, Mijaél N.
1974 La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Barcelona, Banse.
1982 Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI.
1986 Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
1986 Problemas de la poética de Dostoievski. México, F.C.E.

BALLON A., Enrique
1990 "Las disglorias literarias peruanas (deslinde y conceptos)". En: Disgloria linque-literaria y educación en el Perú. Homenaje a Alberto Escobar (E. BALLON y R. CERRON-PALOMINO Edit.), CONCYTEC, Lima.

BARTHES, Roland
1967 El grado cero de la escritura. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
1970 Elementos de semiología. Madrid, Comunicación.
1972 Crítica y verdad. Buenos Aires, Siglo XXI.
1972 Mitologías. Siglo XXI, Bs.As.

BAUDRILLARD, Jean
1984 El sistema de los objetos. México, Siglo XXI.
1987 Cultura y simulacro. Barcelona, Róiros.

BENDEZU, Edmundo
1986 La otra literatura peruana. México, F.C.E.

BENVENISTE, E.
1986 Problemas de lingüística general. México, Siglos XXI. Vol. I (1979) y II.

BERMAN, Marshall
1988 Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México, Siglo XXI.

BEVERLEY, John
1988 "Ideología/Deseo/Literatura." En: R.C.L.L.A. No. 27.

BLANCO, Desidario
1989 Claves semióticas. Comunicación/Significación. Univ. de Lima.

BOOTH, Wayne
1974 La retórica de la ficción. Bosch, Barcelona.

BORDIEU, Pierre
1983 "Crítica social del gusto". En: hueso húmero, Lima, No. 17.
1990 Sociología y cultura. México Grijalbo.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia; PLATT, Tristan y Verónica CERECEDA.
1987 Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz, Hisbol.

BRADBURY, Malcom y David PALMER
1974 Crítica contemporánea. Madrid, Cátedra.

BRAVO, José Antonio
1984 Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Lima, UNIFE.



- BRIGGS, Luey T. y Domingo LLANQUE CHANA
1986 "El humor en el cuento aynara". En: Varios, Identidades andinas y lógicas del campesinado. Lima, Mosca Azul.
- BUENO CH., Raúl
1986 "Escribir en hispanoamérica: escribir hispanoamérica". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Lima, No. 23.
- CABEZAS, Andrés
1986 "Aproximaciones a una canción quechua". En: Revista del Centro de Folklore J.M. Arqueadas. Lima, No. 1.
- CACERES MONROY, Juan Luis
1974 La poesía indigenista de Puno. Puno, Mimeo.
1974 a Tres representantes del indigenismo en Puno. Tesis, UNSAC, Cusco.
- CALLO CUNO, Dante P.
1989 Dos revistas de la vanguardia regional del sur (1917-1930). Tesis, UNSA, Arequipa.
- CATELLI, Nora
1986 "Deconstrucción retórica y canon literario (sobre Paul de Mann)". En Punto de vista, Año IX, Buenos Aires, No. 26.
- CIRESE, Alberto
1979 Ensayo sobre las culturas subalternas. México, INAH.
1981 "Sobre el concepto de cultura popular". En: Hueso número No. 8, Lima.
- CLANCIER, Anne
1979 Psicoanálisis. Literatura. Crítica. Madrid, Cátedra.
- CLOUDSLEY, Tim
1989 "El curso del tiempo: desde el futuro a través del presente y hacia el pasado". En: Anthropología, Año VII, No.7.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1981 "Historia de la literatura el Perú Republicano". En: Historia del Perú, T. VIII, Lima, Mejía Baca.
1982 Sobre literatura y crítica latinoamericana. Univ. Central de Venezuela, Caracas.
1989 La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima, CEP.
1989 a "Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana." En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Lima, No. 29.
1990 "Sobre la 'invención de América'". En: Páginas, Lima, No. 186.
- CUENTAS ORNACHEA, Enrique y Manuel SUAREZ-MIRAVAL (Ant.)
1959 Ensayistas puneños. Lima, Festival del Libro puneño.
- CULLER, Jonathan
1978 La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. Barcelona, Anagraaa.
1984 Sobre la deconstrucción. Madrid, Cátedra.
1988 "La crítica postestructuralista". En: Criterios, No. 21-24.



CHATMAN, Seimour
1990 Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid, Taurus

CHURATA, Gamaliel (Seud. de Arturo PERALTA)
1928 "Valores vernáculos de la poesía de Eguren". En: Amauta, No. 21.
1928 a "Elegía plebeya para la compañera que murió imilla". En: Amauta, No. 23.
1929 "Tierras Chokori". En: Boletín Titikaka. T. II, No. XXVII.
1957 El Pez de Oro. Retablos del Laykhakuy, La Paz, Canata.
1971 Antología y Valoración. Lima, Instituto Puneño de Cultura.
1987 El Pez de Oro. Retablos de Lyakhakuy. 2 volúmenes. CORDEPUNO, Lima.

D'ARCO AVALLE, Silvio
1974 Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana. Madrid, Catédra.

De CERTEAU, Michel
1981 "Historia, ciencia y ficción". En: Nexos, Años IV, No. 38.
1985 La escritura de la historia. México, Univ. Iberoamericana.

De MAN, Paul
1990 Alegorías de la Lectura. España, Lumen.

De TORRE, Guillermo
1974 Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 3 vol.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI
1973 El Anti edipo. Madrid, Barral.

DELGADO, Washington
1984 Historia de la Literatura Republicana. Lima, Richay-Perú.

DELGADO VIVANCO, Edmundo
1958 "El toro en el folklore". En: Revista del Instituto Americano de Arte, No. 8, Cusco.

DERRIDA, Jacques
1986 De la gramatología. México, Siglo XXI.
1989 La escritura y la diferencia. Barcelona, Anthropos.

DIAZ CABALLERO, Jesus
1987 "La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino y la obra de Arguedas". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No. 25, Lima.
1987 a "Los manuscritos de Melquiades: una interpretación hegeliano-marxita de Cien Años de Soledad". En: RCLLA No. 26.
1988 "Angel Rama, última entrevista: la crítica de la transculturación" En: Fin de siglo, No.3, Lima.

DIAZ-FERNANDEZ-GARCIA BEDOYA-HUAMAN
1990 "El Perú crítico: utopía y realidad". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No. 31-32, Lima.

DIEZ DE MEDINA, Fernando
1957 "Gamaliel Churata y El Pez de Oro". La Paz, (Reproducido en Antología)
1959 Literatura Boliviana. Madrid, España.



- DORFLES, Gillo
1969 Nuevos ritos, nuevos mitos. Barcelona, Lumen.
- DUCROT, Oswald
1986 El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación. Barcelona, Paidós.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV
1986 Diccionario Enciclopédico de las ciencias del Lenguaje, México, Siglo XXI
- EAGLETON, Terry
1988 Una introducción a la teoría literaria. México, F.C.E.
- ECO, Umberto
1981 Lector in fabula, Barcelona, Lumen.
1981 a Tratado de semiótica general. Barcelona, Lumen.
- ELIADE, Mircea
1967 Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama.
1985 El mito del eterno retorno. México, Artemisa.
Mito y realidad. Labor, Barcelona.
- ESCAJADILLO, Tomás G.
1983 Alegría y "El mundo es ancho y ajeno". UNMSM.
- ESCOBAR, Alberto
1978 Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú. IEP, Lima.
1985 "Cambios en la sociedad y el habla 'limeña'". Doct. de Trabajo. IEP, Lima.
- ESCOBAR, Alberto; MATOS MAR, José y
Giorgio ALBERTI
1975 Perú: país bilingüe? IEP, Lima.
- FAGES, Jean-Baptiste
1984 Para comprender a Lacan. Bs.As. Amorrotu.
- FAYE, Jean Pierre
1974 Los lenguajes totalitarios, Madrid, Taurus.
- FEHER, F.; HELLER, A.; et.al
1987 Dialéctica de las formas. Peninsula, Barcelona.
- FERNANDEZ COZMAN, Camilo
1990 Las Islas Extrañas de Emilio Adolfo Westphalen. Naylamp, Lima.
- FERNANDEZ MORENO, César (Coord.)
1988 América Latina en su Literatura. México, Siglo XXI
- FODOR, J.A.
1986 La modularidad de la mente. Madrid, Morata.
- FOUCAULT, Michel
1972 La arqueología del saber. México, Siglo XXI.



1974 Las palabras y las cosas. México, Siglo XXI.

1981 Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones Madrid, Alianza.

1984 La verdad y las formas jurídicas. México, Gedisa.

1987 Vigilar y castigar. México, Siglo XXI.

1987 a El orden del discurso. Barcelona, Tusquet.

1988 "Hacia una crítica de la razón políticas". En: Plural, No. 196-197, México.

1989 El poder: cuatro conferencias. México, UNAM.

FOWLER, Alastair
1988 "Género y canon literario". En: Teoría de los géneros literarios, Miguel Garrido G. (Comp.), Arce Libros, Madrid.

FRISANCHO F., Samuel
1965 Antología de la poesía puneña. Puno, Los Andes.

FRYE, Northrop
1968 Anatomy of Criticism. New York, Atheneum.

1973 La estructura inflexible de la obra literaria. Madrid, Taurus.

1986 El camino crítico. Madrid, Taurus.

GADAMER, Hans-Georg
1977 Verdad y método. Salamanca, Sígueme.

GARCIA-BEDOYA, Carlos
1990 Para una periodización de la literatura peruana. Lima, Latinoamericana.

GARCIA BERRIO, Antonio
1989 Teoría de la literatura. Madrid, Cátedra.

GARCIA CANCLINI, Néstor
1979 La producción simbólica. México, Siglo XXI.

1986 Las culturas populares en el capitalismo. México, Nueva Imagen.

1990 Culturas híbridas. México, Grijalbo.

GARCIA MENDEZ, Javier
1987 "Por una lectura bajtiniana de la novela latinoamericana". En: Casa de las Américas, No. 156.

GARDNER, Howard
1987 La nueva ciencia de la mente. Argentina, Paidós.

1987 a Arte, mente y cerebro. Argentina, Paidós.

GARRIDO GALLARDO, Miguel (Comp.)
1988 Teoría de los géneros literarios. Madrid, Arco.

GILLY, Adolfo
1988 "Historia y poder". En: Nexos, No. 34, México.

GODENZZI, Juan Carlos
1989 "Lengua, conflicto y violencia. Reflexiones en torno a un discurso andino". En: La revista No. 3 Lima.



- GOLTE, Jürgen
1980 "Gregorio Condori Mamani o la banca rota del sistema cognitivo andino" en La revista No. 3 Lima.
1981 "Qué es la cultura frente a la historia?" "Condori Mamani en Discusión". En: La revista No. 4.
- GONZALEZ, José Luis
1989 El huanca y la cruz. Idea-Tarea, Lima.
- GONZALEZ VIGIL, Ricardo
1983 "Elogio de Gabriel Churata" En: Dominical de El Comercio, 7.8.
1984 De Vallejo a nuestros días. Tercer volumen de antología general de la poesía peruana. Edubanco Lima, Selec., prólogo y notas de RGV.
1991 El Perú es todas las sangres. Lima, PUC.
- GREIMAS, A.J.
1983 La semiótica del texto. Barcelona, Paidós.
- GREIMAS, A.J. y J. COURTES
1982 Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje. Madrid, Gredos.
- GUILLET, David W.
1974 "Transformación ritual y cambio sociopolítico". En: Allpanchis, No. 6, Cusco.
- GUILLON, Ricardo
1984 La novela lírica. Madrid, Cátedra.
- HABERMAS, Jürgen
1980 Teoría de la acción comunicativa. Buenos Aires, Taurus.
- HALL, Stuart
1984 "Estudios culturales: dos paradigmas". En: Hueso número, No. 19, Lima.
- HALLIDAY, M.A.K.
1982 El lenguaje como semiótica social. México, FCE.
- HATZFELD, Helmut
1964 Estudios sobre el Barroco. Madrid, Gredos.
- HERNANDEZ, Max, et. al
1987 Entre el mito y la historia. Lima, Imago.
- HINKELANNERT, Franz J.
1984 Crítica de la Razón Utopica. San José, DEI.
- HJELMSLEV, L.
1980 Prolegómenos para una Teoría del Lenguaje. Gredos, Madrid.
- HUAMAN POHA DE AYALA, Felipe
1980 Nueva crónica y buen gobierno. México, Siglo XXI (Edc. Crítica John Murra y Solena Adorno).



- HUAMAN V., Miguel Angel
1985 Reseña a Arqueadas o la utopía de la lengua, en Pukio, No. 2, Lima.
1986 "Esbozo para una crítica de la literatura". En: Nueva Literatura Peruana, No.1, Lima.
1987 "Manifestaciones escolares 1967-1969" en Mujer y Sociedad No. 13.
1988 a "Nuestra literatura y la América inédita" En: Casa de las Américas, No. 166, La Habana.
1988 Poesía y utopía andina. Desco, Lima.
1989 "José María Arqueadas: sembrar con palabras" En: Andenes, No. 53, Lima.
1990 "Un espacio para la esperanza". En: Socialismo y Participación, No. 50, Lima.
- HUIZINGA, Johan
1984 Homo Ludens. Madrid, Alianza.
- INGARDEN, Roman
1975 "Konkretisation und Rekonstruktion" En: R. Wanning (Ed.) Rezeptionsaesthetik, Munchen (Fink).
(Versión española en RALL, 1987).
- IRARRAZAVAL, Diego
1988 "Mutación en la identidad andina: ritos y concepciones de la divinidad". En: Allpanchis, No. 31, Cusco.
- ISER, Wolfgang
1975 "Die Appellstruktur der Texte", en R. Wanning (Ed.), Rezeptionsaesthetik, Munchen (Fink)
(Versión española en RALL, 1987).
1972 Der implizite Leser. Munchen, Fink.
- JAMESON, Fredric
1980 La cárcel del lenguaje. Barcelona, Ariel.
1980 a The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, Cornell University Press.
1985 "Sobre la interpretación: la literatura como acto socialmente simbólico". En: Criterios, No. 13-20, La Habana.
1986 "Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío". En: Zona Abierta, No. 38.
- JARA, René y Nicholas SPADACCINI (Ed.)
1989 Re/Discovering Colonial Writing. The Prisma Institute, Minneapolis.
- JAUSS, H.R.
1976 La literatura como provocación. Barcelona, Península.
1986 Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid, Taurus.
- JENNY, Laurent
1976 "La strategie de la forme". En: Poétique No. 27.
- KAPSOLI, Wilfredo
1984 Ayllus del Sol, Lima, Tarea.
- KRISTAL, Efrain
1987 The Andes Viewed From the City. Literary and Political Discourse on the Indian in Perú, 1848-1930. New York, Peter Lang.
- KRISTEVA, Julia
1974 La revolution du langage poétique. Paris.



1974 a El texto de la novela. Barcelona, Lumen.
1981 Semiótica. Madrid, Fundamentos.

KUDO, Tokihiro
1982 Hacia una cultura nacional popular. Lima, Desco

KUNN, Thomas S.
1971 La estructura de las revoluciones científicas. México, FCE.

LAUER, Mirko
1982 Critica de la artesanía. Lima, Desco
1989 La producción artesanal en América Latina. Lima, Desco
1989 El sitio de la literatura. Mosca Azul, Lima.

LECHNER, Norbert
1982 ¿Qué significa hacer política? Lima, Desco.

LEVI-STRAUSS, Claude
1975 El pensamiento salvaje. México, FCE.

LEVIN, Saúl R.
1983 Estructuras lingüísticas en la poesía. Madrid, Cátedra.

LIENHARD, Martín
1981 Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.
Lima, Latinoamericana, Tarea.
1989 La voz y su huella. La Habana, Casa de las Américas.

LIZARRAGA, Karen
1988 Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte. Lima, CONCYTEC.

LOTMAN, Jurij M.
1979 Semiótica de la Cultura. Madrid, Cátedra.
1982 Estructura del texto artístico. Madrid, Cátedra.

LOZANO, Jorge et. al.
1982 Análisis del discurso. Madrid, Cátedra.

LUNN, Eugene
1986 Marxismo y Modernismo. México, FCE.

LYONS, John
1983 Lenguaje, significado y contexto. Madrid, Paidós.

LLANQUE CHANA, Domingo
1988 La cultura aymara. Lima, IDEA-Tarea.

MALINOWSKI, Bronislaw
1985 Magia, ciencia y religión. México, Artemisa.



MARIATEGUI, José Carlos
1969 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Amauta (18o Edic.).
1970 Peruanicemos al Perú. Lima, Amauta.
1985 El artista y la época. Lima, Amauta (10 ma. Edic.).
1985 La novela y la vida. Lima, Amauta.

MARKIEWICZ, Henryk
1982 "El proceso literario a la luz del estructuralismo y del marxismo". En: Criterios, No. 3-4, La Hanana.

MARTIN-BARBERO, Jesús
1987 De los medios a las mediaciones. México, Gili.
1989 "Identidad, comunicación y modernidad en A.L." En: Contratexto, No. 4, Universidad de Lima.

MATOS MAR, José
1984 Desborde popular y crisis del Estado. Lima, IEP.

MAYORAL, José Antonio (Comp.)
1987 Pragmática de la comunicación literaria. Madrid, Arco.

MELIS, Antonio
1983 "Figure del rovesciamento e figure dell'alterità". En: Metamorfosis No. 7, Milan.

MENGES, Patricia
1983 "Lenguaje y liberación en Todas las sangres". En: Texto Crítico, No. 26-27, México.

MIGNOLO, Walter
1978 Elementos para una teoría del texto literario. Barcelona, Critica.
1982 "¿Qué clase de textos son géneros? Fundamentos de tipología textual". En: Acta Poética 4, 25-51.
1983 "Semiosis y universos de sentido". En: Lexis, No. 2, Lima.
1986 Teoría del texto e interpretación de textos. México, UNAM.

MILLONES, Luis y Mary PRATT
1989 Amor brujo. Imagen y cultura del amor de los Andes. Lima, IEP.

MIRO QUESADA, Roberto
1988 "Crisis estructural y cultura nacional: lo andino como eje nodal". En: Socialismo y Participación No. 41, Lima.

MONTEFORTE T., Mario et al.
1976 Literatura, ideología y lenguaje. México, Grijalbo.

MONTES RUIZ, Antonio Fernando
1985 La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymara en la historia. La Paz, Quipu.

MONTOYA, Rodrigo
1980 Capitalismo y no capitalismo en el Perú. Mosca Azul, Lima.
1987 La cultura quechua hoy. Lima, Hueso número.
1989 Lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del siglo XX. Mosca Azul, Lima.



- MOROTE GAMBOA, Godofredo
1987 Motivaciones del escritor. Arqueadas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata. Univ. Villareal, Lima.
- MORSE, Richard H.
1982 El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo. México, Siglo XXI.
- NAVARRO DEL AGUILA
1982 "Pukllay Taki". En: Revista del Instituto Americano del Arte. Cusco.
- NECKER, Luis
1986 "A propósito de algunas tesis recientes sobre la indianidad". En: Varios, Identidades andinas y lógicas del campesinado, Lima, Mosca Azul - IED
- NETHOL, Ana María (Ed.)
1985 Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos. México, Siglo XXI.
- NUBENT, José Guillermo
1991 El conflicto de las sensibilidades. Instituto Bartolomé de Las Casas, Lima.
- MUN, José
1984 "La rebelión del coro". En: Punto de vista, No. 20, Bs. As.
- OHMANN, Richard
1971 "Speech Acts and the Definition of Literature". En: Philosophy and Rhetoric, 4, Pennsylvania State University. (Versión española en MAYORAL, José Antonio 1987).
- ONG, Walter J.
1987 Oralidad y escritura. México, FCE.
- ORTEGA, Julio
1980 "La coronica de Guamán Poma": historia y ficción". En: Socialismo y Participación, No.10, Lima.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
1982 "El tratamiento del tiempo en los mitos andinos". En: Debates en Antropología, No.8, Lima, PUC.
- PAGNINI, Marcello
1975 Estructura literaria y método crítico. Madrid, Cátedra.
- PANTIUGOSO, Manuel
1981 "Recordando a G.Ch." En: Crónica cultural, supl. de La crónica, 1 Nov., Lima.
1985 "Autoctonismo y expresionismo poético en el Perú del siglo XX". En: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, No. 20, Lima.
- PATRON C., Pepi
1989 "Tensión conceptual entre 'Aplicación' y 'Linguisticidad' en la Hermeneutica filosófica de H.G. Gadamer". En: Arété, No. 1, PUC.
- PAZ, Octavio
1972 Los hijos del limo. México, Siglo XXI.
1982 "Hablar y decir, leer y contemplar". En: Vuelta, No. 63-64, México.



- PINTO, Isamel
1969 "Ha muerto G.Ch.". En: Expreso, 14 Nov., Lima.
- POPPER, Karl
1962 La lógica de la investigación científica. Madrid, Tecnos.
1982 Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista. Madrid, Tecnos.
- PRIETO, L.
1971 "Notes pour une semiologie de la communication artistique". En: Werk, 4, 248-251.
- PROTZEL, Javier
1989 "Comunicación y cultura: dos conceptos para pensar una difícil modernidad". En Contratexto, No. 4, Universidad de Lima.
- QUIJANO, Anibal
1980 Dominación y cultura. Mosca Azul, Lima.
1987 "La tensión del pensamiento latinoamericano". En: Hueso húmero, No. 22, Lima.
1988 Modernidad, identidad y utopía en América Latina. Lima, Sociedad y Política.
1990 "La nueva heterogeneidad cultural de América Latina". En: Hueso húmero. No. 27, Lima.
1990 "Estética de la utopía". En: Hueso húmero, No. 27, Lima.
- QUINTANILLA TORRES, Luis
1978 "El hombre del Altiplano". En: Revista del Instituto Americano de Arte, No. 12, Puno.
- RALL, Dietrich (Comp.)
1987 En busca del texto. Teoría de la Recepción Literaria. México, UNAM.
- RAMA, Angel
1985 Transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI
1984 La ciudad letrada. USA-Hanover, del Norte.
- RAMOS, Julio
1989 Desencuentros de la modernidad en América Latina. México, FCE.
- RAZZETO, Mario
1982 Joaquín López Antay. Testimonio de un artesano peruano. Lima.
- RECANATI, Francois
1981 La transparencia y la enunciación. Bs.As., Hachette.
- RENDON, Odile
1983 "A propósito delle reliquie: logica dei corpi spezzettati nella 'Legenda aurea'". En: II Linqaaggio. UU Croco, la Festa..., Metamorfosis No. 7. Franco Angeli, Milán.
- REIS, Carlos
1981 Fundamentos y técnicas del análisis literario. Madrid, Cremos.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana
1986 Teoría Literaria. Una propuesta, Lima, PUC.



- RENIQUE, José Luis
1988 "La utopía andina hoy (un comentario a 'Buscando un Inca')" En: Debate Agrario, No. 2, Lima, CEPES.
- RICHARD, Nelly
1990 "Estética de la oblicuidad". En: Revista de Crítica Cultural, No. 1, Santiago.
- RICHTHOFEN, Erich von
1981 Sincretismo literario, Alhambra, Madrid.
- RIFFATERRE, Michel
1976 Ensayos de estilística estructural. Seix Barral, Barcelona.
- ROKHA, Pablo de
1947 Cinco estilos del Pacífico. Santiago.
- ROY, Joaquín
1982 "¿Hay un surrealismo hispanoamericano?". En: Cuadernos Hispanoamericanos, No. 384, España.
- SABOGAL, José
1956 El desván de la imaginaria peruana. Lima, Mejía Baca.
1975 Del arte en el Perú. Lima, INC.
- SAIGNES, Thierry
1989 "Borracheras andinas; ¿porqué los indios ebrios hablan en español?". En Revista Andina, No. 1, Cusco.
- SANCHEZ, Luis Alberto
1981 "Un libro americano para indio-mestizos". En: Antología...
1975 Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. 5ta. Ed. Mejía Baca, Lima. Barcelona.
- SCHMIDT, Siegfried J.
1978 Teoría del Texto. Madrid, Cátedra.
- SCOTT, James C.
1985 Weapons of the weak. Everyday forms of peasant resistance. New Haven, Yales University Press.
- SEARLE, J.R.
1980 Actos de habla. Madrid, Cátedra.
- SEBEOK, Thomas A. (Comp.)
1974 Estilo del lenguaje. Madrid, Cátedra.
- SEGRE, C.
1985 Principios del análisis del texto literario. Barcelona, Crítica.
- SELDEN, Raman
1987 La teoría literaria contemporánea. Barcelona, Ariel.
- SILVERBLATT, Irene
1982 "Dioses y diablos: Ideología, Idolatrias y Evangelización". En: Allpanchis, No. 19, Cusco.



SOBREVILLA, David
1986 Repensando la tradición occidental. Lima, Amaru.
1988 "El problema de la Modernidad: el debate entre Lyotard y Habermas". En Socialismo y Participación No. 43, Lima, CEDEP.

STASTNY, Francisco
1980 "Arte popular en el Perú: ¿de qué se trata?" En: La Revista, No. 1, Lima.

TALENS, Jenaro et.al.
1983 Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid, Cátedra.

TAMAYO HERRERA, José
1982 Historia social e indigenismo en el Antiplano, Lima, Treintaitres.

TAMAYO VARGAS, Augusto
1977 La Literatura Peruana. Lima, Studium.

TAURO, Alberto
1946 Elementos de literatura peruana. Lima, Palabra.

TAYLOR, Gerald (Ed.)
1987 Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII. Lima IEP.

THERBORN, Goran
1989 ¿Cómo domina la clase dominante?. México, Siglo XXI.

TINIANDOV, Juri
1975 El problema de la lengua poética. Bs.As. Siglo XXI.

TODOROV, Tzvetan
1987 La conquista de América. La cuestión del otro. México, Siglo XXI.
1988 "Teoría de géneros". En: Garrido, 1988.

TORDERA SAEZ, Antonio
1983 "Teoría y técnica del análisis teatral". En: Talens et al., Elementos para una semiótica...


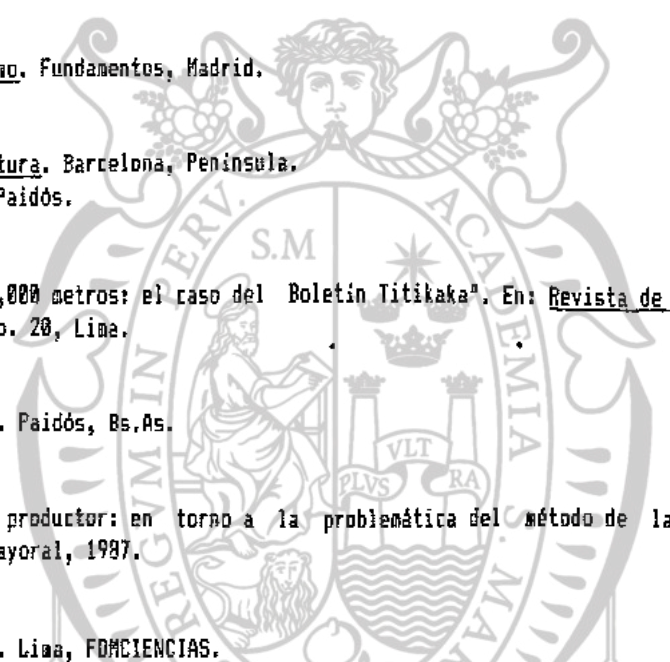
URBANO, Henrique
1977 "Discurso mítico y discurso utópico en los Andes". En Allpachis No. 10, IPA, Cusco.
1991 Modernidad en los Andes. CB de Las Casas, Cusco.

VALCARCEL, Luis E.
1978 "El Pez de Oro". Lima. (Repr. en Antología...)

Van DIJK, Teun
1980 Texto y contexto. Madrid, Cátedra.
1983 La ciencia del texto. Paidós, Barcelona.
1986 Estructura y funciones del discurso. México, Siglo XXI.

VARALLANOS, José
1971 "Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo" En Antología...

Varios
1986 Primer encuentro de narradores peruanos. Lima, Latinoamericana.

- 
- 
- 1986 Identidades andinas y lógicas del campesinado. Lima Mosca Azul.
- VASQUEZ R., Chalena y Abilio VERGARA
1988 ¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano. Lima, CEDAP-TAREA.
- VEGA-CENTENO, Imelda
1982 "Visión del mundo andino en Joaquín López Antay". En: Socialismo y Participación No. 19, CEDEP, Lima.
1985 Aprismo popular: mito, cultura e historia. Tarea, Lima.
1986 Ideología y Cultura en el Aprismo Popular. Tarea, Lima.
1991 Aprismo popular: Cultura, Religión y Política. Tarea-PUC, Lima.
- VOLEK, Emil
1985 Metaestructuralismo. Fundamentos, Madrid.
- WILLIAMS, Raymond
1980 Marxismo y literatura. Barcelona, Península.
1982 Cultura. Madrid, Paidós.
- WISE, David
1984 "Vanguardismo a 3,000 metros: el caso del Boletín Titikaka". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No. 20, Lima.
- HUTHNOW, Robert et al.
1988 Análisis cultural. Paidós, Bs.As.
- ZINNERMANN, B.
1987 "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción". En: Mayoral, 1987.
- ZUIDEMA, R. Top
1989 Reyes y querreros. Lima, FONCIENCIAS.