

“Llueve coca en la misa”: prácticas rituales y epistemologías de lo subalterno en *El pez de oro* de Gamaliel Churata

Matías Di Benedetto

Introducción: una materialidad de lo espiritual

El pez de oro. Retablos del Layqakuy (1957) de Gamaliel Churata está compuesto de diez capítulos o retablos, como los define el propio autor, cuyas particularidades compositivas allanan el camino para una discusión entre la cosmovisión andina y la episteme occidental. Dicha tensión constituye el eje estructural de la composición puesto que atraviesa cada una de las secciones mediante la forma de pares antitéticos cuya capacidad operativa repercute en diferentes niveles.¹ En este sentido, los dualismos se transforman en una plataforma enunciativa que tiene, en el primer capítulo, su punto de origen.² El aspecto más destacado de este retablo, signado por la exposición contrapuntística, está dado por la oposición entre lo sagrado y lo profano, clave para entender el teorema de la secularización, es decir, la estructura dualística fundamental del

¹ Quien supo abordar este aspecto central de la obra de Churata de manera original y anticipándose al redescubrimiento por parte de la crítica de la obra churariana fue Miguel Ángel Huamán en su libro *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata* (1994). Allí puede leerse que el retablo “impone una activa compenetración con los modelos y valores culturales del universo andino” pero sin dejar de lado que, de manera concomitante, una característica sobresaliente de dicho artefacto popular es su capacidad para “armonizar contrastes o paradojas aparentes, convirtiéndolas en correspondencias” (1994: 60).

² A través de una dinámica de contracción y dilatación discursiva, este capítulo titulado coincidentemente “El pez de oro” despliega una serie de temas tales como la fertilidad (retomado luego en el capítulo “Pachamama”), la violencia de la Conquista y la colonia (que aparece en “Españoladas”), la mitología andina (analizada en el retablo “Pueblos de piedra”), la medicina y el chamanismo andino (desplegados en “Mama Kuka”), referencias al mundo de los muertos (que retornan en el retablo “Puro Andar”), la pérdida del hijo (en “Los sapos negros”), el rechazo a la idea del indio como animal (en el capítulo “Thumos”) e incluso las recomendaciones para la creación de un utópico Estado indígena (en el capítulo “Morir de América”) (Bossard 2007).

Occidente moderno (Marramao 1998). Dicha marca de origen, matriz y no consecuencia de la Modernidad, como sostiene el filósofo italiano, se desprende del contraste entre un abordaje del cristianismo, de sus formas de pensamiento e incluso de sus figuras más relevantes, y las prácticas rituales y saberes propios del mundo andino.

Este ensayo da cuenta de dichos antagonismos a partir del relevamiento de una epistemología de lo subalterno desde la cual se esgrime la recuperación de un imaginario de lo andino capaz de imponerse a las restricciones del pensamiento occidental. De este modo, la “maciza referencia cristiana” (Nancy 2009: 21) llama la atención en cuanto sustrato de la cultura occidental y, por dicha razón, se la coloca como el orden del sentido que este capítulo desmantela a partir de la discusión de, por ejemplo, la separación entre el alma y el cuerpo. Para desestimar este distanciamiento que propone la perspectiva cristiana, el enunciador explica su postura mediante una serie de conceptos andinos: “Ninguna corporeidad antrópica. No hay, hasta donde alcanzo, una definición más exacta del movimiento, es decir, de la ahayu, la semilla del hombre y de la naturaleza. El hombre no es otra cosa que *Hallpa-kamaska*: tierra animada” (Churata 2012: 326). Poniendo en duda la misma ficción del cristianismo, tal como lo plantea Nietzsche en *El Anticristo*, Churata revaloriza una representación del mundo andino con la clara intención de enfatizar cómo, en su proyecto estético, la fundamentación del pensamiento occidental³ es trocada por el rasgo material de lo espiritual a partir de sus reflexiones acerca de la muerte. En contraposición a la vigencia del referente cristiano, en este capítulo se plantea la posibilidad de pensar en un sujeto trascendental moderno capaz de disolver los dogmas de la Iglesia católica a través de una Contra-conquista espiritual (Marsal 2013) que lo sitúe, como consecuencia, al frente de un

³ Mónica Cragolini en *Nietzsche, camino y demora* se detiene en el carácter de acontecimiento de la muerte de Dios. Detalla, en consecuencia, la manera en que ese “rencor furibundo de Nietzsche hacia el Dios cristiano en el *Anticristo* puede ser explicitado desde el punto de vista de que dicho Dios es el fenómeno más visible y palpable para los hombres de su tiempo de la noción de fundamento, y el fundamento que ha producido los efectos más devastadores en virtud de su influencia en Occidente” (2003: 65).

proceso de des-adoctrinamiento de la religión católica proveniente de la metrópoli.

Con este fin, la recuperación del acto chamánico desestabiliza diversos criterios taxonómicos occidentales a partir de un énfasis dado al saber necradémico: Churata sostiene que cada sujeto es una unidad relacional de conocimiento múltiple ya que los muertos siguen junto a nosotros. De este modo, la injerencia de lo chamánico en la organización de la obra se circunscribe a un acto de apertura. Para ello, el despliegue de diferentes perspectivas narrativas promueve un corrimiento de la simple traducción asociada con la labor mediadora del *layka* para “localizarse en una arena de alianzas”, consecuencia directa de “esa totalidad comunitaria que no cesa de exhibir” (López Núñez 2019: 118) cada instancia múltiple de enunciación. Los saberes del *layka* –entendido como el curandero abocado a las tareas terapéuticas al interior de las comunidades indígenas– que el enunciador recupera responden a dichas alianzas, ya que las mismas se hacen presente a partir de una cadena vital que entiende la existencia como un estado de permanencia. Esta teología material se presenta como una instancia de redefinición de la retórica emancipatoria de la modernidad a partir de aspectos propios de la cosmología andina, tales como la complementariedad y la inclusión en oposición directa a la dicotomía y las exclusiones propias de la cultura occidental, por ejemplo, entre lo sagrado y lo profano. En este sentido, podrá observarse la importancia que concentra la figura del *layka* para la organización del libro-rito, puesto que representa la textualización de las prácticas y saberes andinos entendidos como instancias de reapropiación del imaginario católico. Veamos a continuación de qué manera funcionan estas operaciones de resignificación a partir de los aspectos más destacados de la actividad chamánica en conjunto con la presencia de objetos de la cultura popular andina como el retablo o el charango, indicios de la entronización de una particular epistemología en donde el subalterno adopta la posición de sujeto (Grosfoguel 2006), superando aquellas narrativas etnográficas y antropológicas que tienen como objetivo su representación exteriorizante.

El retablo, el charango y el *layka*: un “tú-multo” de voces

En el segundo fragmento del primer retablo de *El pez de oro*, el sujeto de la enunciación subraya sus intenciones expositivas de manera sinecdótica mediante la frase “Acabaré con cementerios y catedrales” (Churata 2012: 228). Esta mención apunta al rechazo de la concepción teleológica de la existencia de los sujetos, definida a partir de la idea cristiana de la muerte, a través de la idea de *abayu*; un “categorema” definido en la famosa conferencia de 1965 que Churata ofrece al retornar de su exilio en Bolivia: “Yo no llamaré al fluido que anima, alma, con voz latina, ni psique, con voz griega; la llamaré con voz vernácula americana *abayu* [...]. Yo me propongo un categorema, como dicen los filólogos, *el alma amarra, ajayu watan*” (2011: 54). Dicho amarre pone énfasis en un aspecto fundamental: indica la permanencia del entramado vital en cada uno de los sujetos ya que, en realidad, la idea de *abayu* no es fija, se construye en una continuidad con la vida y la muerte dejando entrever, en ese mismo proceso, una cualidad dinámica (Burman 2011) capaz de ligar esta falta de fijeza con una dimensión colectiva. En este sentido, puede decirse que Churata no afirma la trascendencia del alma, sino su perennidad mediante la permanencia de los muertos en los vivos. A través de un movimiento reticular: “el yo múltiple de Churata, procedente de la permanencia vital, se integra con los conceptos de *abayu* (alma telúrica, vinculada con la naturaleza) y *naya* (alma cósmica) para definir el ser. El concepto fundamental es el de semilla, que remite a la célula genésica que se hace inmortal en la cadena vital” (Hernando Marsal 2012: 25).

Con la intención de anudar las dos vertientes religiosas expuestas hasta aquí, Churata se apropia del formato retablo para exponer sus desavenencias con una visión animista que identifica materia y espíritu en cuanto rechazo de la trascendencia entendida como negación de lo corpóreo, tal y como aparece a menudo en la mística cristiana. Toda la potencia germinadora que acarrearán los muertos en su relación con los vivos motiva entonces una idea particular: con el concepto de “tú-multo” (Churata 2012: 220) Churata no sólo apunta a un juego de palabras capaz de desconfigurar la imposición del idealismo cristiano faltándole

el respeto a las citas de autoridad, sino que también lo utiliza en cuanto definición de la estructura del capítulo y de la obra en su totalidad. La emergencia de una multitud de voces conforma un discurso descentrado donde el “agenciamiento enunciativo no es sólo plural sino móvil y exterior: se desplaza en busca de la palabra ajena” (Hernando Marsal 2013: 26). Estos cambios constantes de punto de vista tienen al *layka* como centro irradiador de diferentes posiciones enunciativas ocupadas por una variedad de seres (y de discursos) de diferente naturaleza cuya conformación, en un entramado proteico, se distancia de las tradiciones de pensamiento occidentales. El retablo, por tanto, plasma un ordenamiento de la polifonía, así como también activa el recorte de una escena determinada en donde todas las voces en pugna tienden a soliviantarse contra su misma estructura expositiva.⁴ Estas producciones, representativas del arte popular andino, adecuan sus técnicas y materiales a la realidad latinoamericana y obtienen una novedosa función dada por el contexto en el cual opera un proceso de transculturación.

Los cajones san marcos se supeditan a una función netamente ligada al ámbito rural andino.⁵ Con el correr del tiempo,

⁴ La crítica especializada ha tomado el subtítulo de la obra con la intención de determinar la relación entre el significado de ese subtítulo explicativo y la totalidad del libro. A modo de ejemplo, el planteo teórico de Manuel Pantigoso se traduce en un forzoso argumento que vincula la etimología de la palabra “retablo” con la conformación textual de *El pez de oro*: “Es importante percibir que esa significación del retablo –y otras complementarias– se encuentra, sin forzamientos, en la misma escritura de la palabra, en su composición y descomposición semántica” (1999: 251). Continúa así su exposición dando cuenta de las desmembraciones morfológicas de la palabra en cuestión con las que va desplegando los diferentes significados, cuyas tenuous explicaciones van de la relación entre el prefijo “re” y las tablas (Tablas de la Ley de Moisés, es decir, escritura de las “verdades eternas”), entre “retar” y hablar, entre la palabra “red” y la comunicación verbal finalmente. Pantigoso sostiene su análisis a partir de las opiniones de José María Arguedas, quien advertía acerca de la obturación que llevaban a cabo los retablos con respecto a “ritos mágicos” que le escamoteaban a la cosmovisión cristiana esos objetos artesanales para pervivir de manera clandestina a través de la liturgia católica.

⁵ Arguedas en uno de sus ensayos dedicado a este artefacto de la cultura popular andina describe el patrón tradicional para la distribución interior del “sanmarcos”, compuesto de dos niveles (aunque actualmente incorporan más niveles pero originalmente se componían de dos instancias): en el nivel superior, donde se alude al mundo celestial, claramente destacado por sus mayores

los retablos fueron catalogados recién durante la década del cuarenta, cuando son revalorizados por la coleccionista Alicia Bustamante, la famosa organizadora de la peña Pancho Fierro, quien también sugiere el cambio de nombre de la pieza de San Marcos por retablo y, a su vez, recomienda la introducción de nuevos motivos temáticos a la producción. Es así como, sin arrieros y sin rituales de marcación, los santos de los sanmarcos dejaron de cumplir una función ritual de intermediarios religiosos. Es decir, la caja se quedó vacía (metafóricamente) de contenido, y nuevos temas comenzaron a representarse hasta incorporarse incluso como testimonios de la violencia política, ilustrando de esta manera una transformación de estas cajas ambulantes en cajones de la memoria (Ulfe 2011).

Puede observarse entonces el peculiar trabajo de escritura que realiza Churata a partir de la categoría de secularización aplicada en su dimensión literaria: por un lado recupera sentidos religiosos, los restos de la religión católica, dándoles una interpretación diferente, como hacen los imagineros con el retablo, operación que le permite reconstruir la incidencia de la religiosidad y las prácticas devocionales populares; por otro lado, se asoma al conjunto de saberes andinos a partir de la figura del *layka*. Al respecto, vale aclarar que en el sistema literario de América Latina dicha noción de secularización asume la forma de un proceso de recuperación de sentidos religiosos desorbitados de su lugar de origen con la intención de iluminarlos de manera novedosa, haciendo de estos restos la materia prima de composiciones literarias (Gutiérrez Girardot 1986) o, mejor, de

proporciones con respecto al segundo nivel, se representan imágenes de los santos patronos asociados a los animales: Santa Inés, patrona de las cabras; San Marcos, del ganado vacuno; San Juan Bautista. Asimismo, la figura del cóndor siempre se sumaba a este espacio superior. El nombre de la pieza cambia de acuerdo con el santo ubicado en el lugar central del piso superior. Por otra parte, en el nivel inferior, en el mundo terrenal, se representa al hacendado sentado tras una mesa, quien manda castigar al ladrón de ovejas o bien imágenes de la marcación del ganado. Lo que más llama la atención es la representación de los protectores de las especies autóctonas junto a los santos protectores de las especies europeas, ya que este gesto habría tenido la función de posibilitar la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, constituyendo el “sanmarcos” la expresión más compleja y completa que se conoce del proceso transculturador efectuado por el campesinado peruano.

una dinámica de la des- y re-sacralización: desmiraculización de lo sagrado y resacralización de lo profano a partir de esa estructura dualística (Foffani 2015). Huelga decir, entonces, que la actividad chamánica no sólo organiza las polémicas que se suceden en cada uno de los retablos, sino que, asimismo, la lógica de las prácticas rituales encabezadas por el *layka* funciona como el material necesario para escribir la lectura que el propio Churata hace de esos rituales (Usandizaga 2015). Para derrumbar cementerios y catedrales, la textualización de los actos del chamán que vehiculiza cada uno de los retablos o capítulos conforma la arquitectura de un libro-rito, capaz de proveer la clave interpretativa y un retorno a la sacralidad del mundo andino. Es sabido que los retablos se hallan estrechamente ligados a la liturgia católica; su función específica radica en una instrumentalización explicativa, es decir, sostienen con imágenes lo que la homilía se encarga de traducir, volviéndose un apéndice ilustrativo de los contenidos expuestos. De esta manera, la inclusión de las prácticas transculturadoras propias del imaginario andino tiene como fin contextualizar y superar, en el ámbito latinoamericano, la operatoria propia de la secularización, subrayando enfáticamente su “bancarrota” (Monasterios 2015: 181).⁶

Churata encuentra, mediante el uso de este artefacto, un ejemplo de cómo modelar la materia narrativa en función de dos cosmovisiones contrapuestas desde la Conquista. Reutiliza, entonces, esa matriz icónica de la comunidad para formatear sus presupuestos literarios: recorta una escena andina determinada que sedimenta en su interior un cúmulo de saberes propios de las comunidades indígenas en convivencia con los resabios de un imaginario católico. Este primer retablo de *El pez de oro* se ordena en dos grandes secciones cuya imitación de la forma de construir estos objetos salta a la vista. Por un

⁶ En su libro *Vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, Monasterios halla en las prácticas de sanación propias de las comunidades pre-hispánicas un nicho de sentido a partir del cual se lograría potenciar su dimensión epistemológica: “La efectividad científica del ritual curativo lleva a Churata a postular que antes de menospreciar la dimensión mágico-religiosa de la medicina *kallawaya*, habría que entenderla como síntoma de vitalidad cultural, tanto cara a la conquista y la colonización como a la bancarrota de la secularización” (2015: 181).

lado, nos encontramos con una palpable recurrencia de escenas autobiográficas abordadas desde los gestos propios del diario de escritor: el estilo churadiano sobreactúa la deliberación constante y realiza un ensayo de ensimismamiento que apunta al sostén de una autofiguración del yo. Los ciento cuarenta y ocho fragmentos que componen el capítulo ilustran una primera parte proclive a la reflexión autobiográfica. Por otro lado, emerge a la vez una dinámica expositiva que vira hacia un formato más cercano al ensayo, cuya relevancia resulta mucho mayor en el apartado “Paralipómeno Orkopata”, subtítulo que pone en relación el nombre del grupo fundado por Churata en los años veinte con el título de uno de los evangelios del Antiguo Testamento, el *Primer Libro de los Paralipómenos*.

Así como en la introducción que abre *El pez de oro*, titulada llamativamente “Homilía del Khori Challwa”, Churata resalta episodios de la historia latinoamericana atravesados por la traducibilidad de un imaginario andino en un contexto de apropiación secular, los cuales conforman un primer intento de desmitización de lo sagrado –a partir de hechos como la lengua híbrida de Tupac Katari, presente en un himno a la Virgen María, las esculturas de la Virgen de Copacabana de Francisco Tito Yupanqui y la del muerto vivo atribuida a Baltazar Gavilán–, este primer capítulo también traza coincidencias realmente útiles para la fundación de una epistemología de la irreverencia y la transgresión en los Andes. En este sentido puede leerse la comparación entre los saberes del *layka* y algunos humanistas que discutieron los dogmas de la Iglesia católica. En un pasaje de este retablo se detalla lo siguiente: “Pongamos énfasis en que tanto para Tomás el Angélico como para Socino el Heresiarca, el alma y el cuerpo están en unidad [...] no han razonado en forma distinta al Layka el Hirsuto, aunque este lo haya hecho en forma más cabal, obteniendo su teología del sentimiento de su propio germen” (Churata 2012: 323).

La conquista de la propia teología del *layka* requiere para su explicación de estos interlocutores en cuanto ejemplo de los vínculos entre dos polos filosóficos contrapuestos, aunque no en términos conciliatorios, ya que el sujeto de la enunciación también los ubica como detractores a los que hay que vilipendiar enfáticamente.

Lo cierto es que si una de las frases más repetidas a lo largo de *El pez de oro* resulta ser la interpelación directa a Platón como representante de la filosofía occidental (“¿Me entiendes, Plato?”), en este retablo adquiere preponderancia el llamado de atención a Pablo de Tarso, de nombre judío Saulo de Tarso, más conocido como el apóstol San Pablo (“¿Has oído, Saulo?”). El pasaje más destacado referido a este entrecruzamiento entre el mundo andino y un imaginario del catolicismo está dedicado a la figura de San Jerónimo, quien tradujo la Biblia del griego y el hebreo al confeccionar la famosa *Vulgata*. Churata lo compara con el *Kbori-Puma*, es decir, el puma de oro, padre del pez de oro según la mitología andina, para luego apuntar a la imposibilidad que conlleva toda traducción. Sostiene que en la figura de San Jerónimo “en el drama de su santidad, hay algo más que gruñidos, hojas verdes, agua manantial, raíces tiernas; hay la encrucijada. El león que busca lengua de hombre para bramar, sabido que nadie le entiende que trina cuando llora” (Churata 2012: 232). Como punto de inflexión de un retablo que combina el espesor autobiográfico con diferentes voces enunciativas, la inclusión de este exégeta de los Evangelios subraya no sólo las íntimas relaciones entre traducción y cristiandad propiciadas por la Conquista (López Parada 2018), sino también la operación de relevamiento de un conjunto de saberes y prácticas religiosas que se estiman como igual de válidas que las propias del catolicismo. Para convalidar dicha postura, el sujeto de la enunciación, acto seguido, pasa a ligar dos elementos hasta ese momento distanciados. Si de San Jerónimo llamaba la atención acerca de su tarea de traductor, la musicalidad que impone el charango adquiere visos de dispositivo elemental para dicha actividad:

Dícenme que el charango no es indio [...]. Mas, aunque así no fuera, aun siendo hispano, o por ello mismo, atestigua la apropiación, adaptación, transformación que América ha consagrado de un instrumento de cámara (será así), que expresa lo más primitivo de su pánico [...]. *Sólo el charango traduce* el marka-masi, al cholero del wakaycholo [...] Sólo entonces sus voces las del trino, sus lujurias las de la selva, el Sacharuna, las ciénagas (Churata 2012: 245-246, el subrayado es nuestro).

Dos lecturas podrían aventurarse con respecto a este pasaje. En primer lugar, difícilmente pueda pasarse por alto la injerencia del fenómeno de la transculturación en el plano argumental. Quien toma la voz asegura que este instrumento, utilizado como estrategia de evangelización en los siglos XVI y XVII, sufre un proceso de resignificación por parte de las comunidades andinas que funciona como correa de transmisión de la dinámica transitiva del proceso transculturador. Y, en segundo lugar, cabría la posibilidad de realzar la oposición entre sonoridad y escritura que se desprende del abordaje del proceso de traducción. Al subrayar la capacidad de representación de la pluralidad de lo andino, la virtud mimética del charango, entendida en términos de fidelidad acústica, hace hincapié en la importancia de su operación transculturadora capaz de dismantelar la oposición fundamental para la *ratio* eurocéntrica entre lo sagrado y lo profano y, asimismo, legitimar la voluntad traductora del ejecutante. Al capitalizar, mediante este acercamiento entre San Jerónimo y el charango, el “área de fricción” (Pacheco 1992: 67) entre los sistemas de producción cultural ilustrados y populares, cuya pregnancia se transforma en el grado cero de la interacción entre oralidad y escritura en el área andino-peruana (Cornejo Polar 2003), Churata se inclina nuevamente por un artefacto popular. Así como el retablo define la estructura expositiva de cada uno de los capítulos, en este pasaje el charango reformula los alcances de un oído colonial(ista) acostumbrado menos a las turbulencias en las fases de transacción de la percepción entre dos universos simbólicos sumamente distantes que a su creciente disolución a manos de una desvalorización de las sonoridades prehispanicas.⁷ Este paisaje sonoro (Schäfer

⁷ Al respecto, la puesta en uso de dicho instrumento emerge también en otro pasaje de *El pez de oro*. En el retablo “Puro andar”, donde Churata desarma la idea del infierno católico, el charango toma el lugar del heptacorde utilizado por Orfeo, transformando de esta manera el acervo mitológico pre-hispánico: “Y bajé a los infiernos, bien que no pulsando la heptacorde, sino el quirquincho del layqa” (2011: 361). El espesor simbólico de lo helénico se desecha en función de una entronización de la cosmovisión andina que tiene como representante al *layka*, punto de partida de una práctica escrituraria que le permite “elevant los valores del esqueleto humano a categorías estéticas” o como señala una voz narrativa que toma la palabra en un pasaje del retablo, “algo (disculpad si a tamaño ejemplo acudo) así como el Dante con la teología hizo en su inmortal poema” (2012: 612).

1977) se despliega a partir de la injerencia que concentra la figura del *layka*, ya que quien ejecuta dicho instrumento traductor en los términos más fidedignos posibles, como parte de sus prácticas sanadoras, rituales de ofrenda y de adivinación, resulta ser el chamán.

Canibalismo y muerte de Dios

En estricta oposición a la versión cristianizada del platonismo, según la cual existe una dicotomía entre materia y espíritu, el retablo ubica al chamán, representante de los saberes andinos, como punta de lanza del rechazo al distanciamiento entre ambos elementos mediante un reordenamiento de dichos postulados. Alejándose de “la tortuosa teología del Papa” para, finalmente, dar rienda suelta “al sano sentimiento de la vida del Layka” (Churata 2012: 307), el sujeto de la enunciación monta una escena acorde a esta reivindicación de lo andino: ubica en el centro de la celebración de una misa, con la intención de desarmar la liturgia católica, la aparición repentina de la materia prima fundamental para el chamán: “la lluvia de coca no para. Llueve coca en la misa. Llueve coca en la risa. Llueve coca en la brisa. Misa, risa, brisa: ¡kukanis!” (Churata 2012: 256). El vendaval de esta planta sagrada desarma la ritualidad propia de la celebración de la misa, corriéndola hacia los bordes de lo natural. De la misa a la brisa, pasando antes por la risa, aparece en este pasaje no solamente el uso evidente de la rima consonante sino también la puesta en primer plano del acto de mascado de coca con el término “kukanis”.⁸ El *layka*, a fin de cuentas, traduce: muestra, de manera irónica, las coincidencias entre su

⁸ Incluso puede decirse que en este pasaje se plantea una revalorización de otro de los sentidos que suscita la palabra misa, poniéndolo por encima de su primera acepción como acto propio de la liturgia católica. Con la intención de reeducar el oído metropolitano, esta escena de la coca irrumpiendo en la misa trae a colación las coincidencias entre esta palabra y el mismo término en aymara que describe una variedad de ofrecimientos rituales, preparados y dedicados a diferentes espíritus para diferentes propósitos. Como señala Burman: “Hay muchas clases de misas: *muxsa misa* (mesa dulce), *ch'iyyar misa* (mesa negra), *chullpa misa* (mesa para los ancestros o las momias), *alma misa* (mesa para los muertos)” (2011: 22).

“magia ceremonial” y la “liturgia” católica (Churata 2012: 294) a través de una operación de lectura que tiende al cruce entre la figura del chamán y las elucubraciones acerca del “programa colonial de la *magic* en inglés y sin caracteres *ad hoc*” (Mazzoldi 2018: 6). Es decir, la intersección de la escena de la misa con la planta de coca expone una crítica a la ambición epistemológica del colonialismo, cuya búsqueda de una significación para lo que considera los saberes mágicos del *layka* se aprecia desde el punto de vista de su interpretación en términos seculares. De aquí se desprende, por lo tanto, la equiparación entre las prácticas de este individuo y los eventos milagrosos en cuanto acto de resistencia a los argumentos católicos. Por eso mismo, la voz enunciativa pone en duda la equiparación entre la magia y los propios saberes andinos al recurrir a uno de los fundadores de discursividad (Foucault 1987):

¿Cuál la Abracadabra? En los indios de hoy deben estar los indios de ayer, o estos indios no son indios. Ya que sólo está el que estuvo, o el que está, y se dice, no es... nada será sin estar. El “los muertos mandan”, de Karl Marx, sonaba a paradoja para quienes no observan que el Materialismo Histórico debe ser mosaico en lo fundamental, por tanto secuela de mesianismo profético. ¿Pero, Marx entendía que los muertos mandan porque los muertos no son los vivos? (Churata 2012: 323).

Para Churata, no hay ningún sesgo mágico en la recuperación de los muertos por parte de los vivos en cuanto potenciación de las perspectivas del presente. De ninguna manera, insiste desde el comienzo de la cita, vale consignar dichas apreciaciones como resultado de una frase ligada a los sortilegios o la hechicería. Contrariamente, el enunciador sostiene que en el elenco de antepasados que cada individuo carga consigo (aspecto que el propio Churata define a partir de la noción de “necrademia”)⁹ radica un factor elemental para reflexionar acer-

⁹ Sobre este concepto elemental dentro del proyecto estético churatiano, Mauro Mamani Macedo señala lo siguiente: “Según Churata, los muertos no mueren, viven con nosotros; esto tiene que ver con el sentimiento que guardamos en nuestros corazones de las personas que estimamos” (2012: 149). La “necrademia” es definida como el elenco de antepasados que arrastra cada sujeto consigo mismo, es decir, la permanencia de los muertos en la subjetividad de los vivos.

ca de lo estatuido a partir de consideraciones historicistas ligadas al materialismo dialéctico. La mención de Marx trae a colación menos las “miserias heredadas, resultantes de que siguen vegetando modos de producción vetustos” a partir de la idea del “mesianismo profético”¹⁰ –como puede leerse en el prólogo a la edición alemana de *El capital*– que la efectiva recuperación de unas fuerzas de la historicidad provenientes de quienes ya no están entre nosotros. De la famosa frase de Marx “[n]o sólo padecemos a causa de los vivos, sino también a causa de los muertos. *Le mort saisit le vif!* (¡El muerto atrapa al vivo!)” (Marx 2012: 7), presente también en el mencionado prólogo y que podemos asociar con la frase “los muertos mandan”, el enunciador promueve una contaminación de los “muros epistémicos” (Moraña 2015: 57) del pensamiento occidental al poner en práctica mecanismos de erosión cuya función radica en:

hacer coexistir en el mismo espacio discursivo contenidos de culturas ajenas a los troncos del clasicismo grecolatino, a las grandes vertientes del pensamiento de la Edad Media, al Renacimiento y a la Modernidad Europea [...] un contrapunto que desacraliza los saberes dominantes y desestabiliza sus posiciones de poder (Moraña 2015: 62).

Antes que menospreciar los presupuestos epistémicos de Occidente, la intención manifiesta de este primer capítulo de *El pez de oro* apunta a su transformación en materiales verdaderamente útiles para la confección de un “tratado de lógica decolonial” (Velázquez Garambel 2016: 76). Una biblia, según la ya célebre frase de Omar Aramayo (1979) referida a esta obra de Churata, capaz de fundar una epistemología de lo subalterno que revisa los catálogos de la *ratio* eurocéntrica. Al respecto, no está de más hacer hincapié en otro pasaje del capítulo dedicado en este caso a una “exégesis del canibalismo” (Churata 2012:

¹⁰ Helena Usandizaga en su artículo “Ejes chamánicos trasandinos. Una lectura de *El pez de oro* de Gamaliel Churata” relaciona este aspecto con otro texto del propio Marx. Señala que en el *18 Brumario de Luis Bonaparte* la mención de la resurrección de los muertos como evento necesario para el hallazgo del espíritu de la revolución trae aparejada la salvaguarda del sentido del pasado, en peligro constante de caer en manos de la “tradicción del conformismo” al hacer referencia a los postulados de Walter Benjamin (2007: 79).

336) cuyo objetivo es trazar una ligazón con la disquisición central del retablo. Si lo que engullen las comunidades primitivas, señala el sujeto de la enunciación, no es la “carne putrefacta” sino “la ternura del cadáver, su alma” (2012: 338), la interpretación que ofrece del acto antropofágico fortalece los planteos esbozados a lo largo del capítulo, así como transgrede la presencia de los postulados de Marx citados más arriba. Si existe un padecimiento dado por la presencia de los muertos en el devenir histórico de los sujetos, la alternativa a dicho estado de cosas es su deglución. Podemos leer entonces al respecto que:

La antropofagia no es, pues, la vergüenza de las sociedades primitivas; es la demostración de la vergonzante miseria del intelecto metafísico. Jesús, que no fue antropófago, y más bien puede ser alineado (para estas digresiones) entre los simios plataneros, al sellar el Convivio con sus discípulos, brindoles con su sangre “bebed de mi sangre”; y luego “comed mi carne”, símbolos antropolátricos, hemofágicos y culinarios, que no requieren de microscopio, y que habrán de explicar el sentido del pacto: Soy el camino; quien me siga no morirá. Yo tengo el agua viva que salta para vida eterna... ¡Comedme! Pero, el alma del Cristo tenemos que buscarla –como él entendió– en el filete, y no en la transubstanciación. ¿Cómo? Problema que sale del marco de este libro (Churata 2012: 339).

La referencia a la conversión de la sustancia del pan y del vino en el cuerpo de Cristo mediante la plegaria eucarística de la consagración mide los alcances de la palabra divina. Dicha elocución, recuperada del evangelio de Juan en donde Jesucristo menciona su carne como alimento de la vida eterna, convive con la recuperación del valor trascendental que las comunidades prehispánicas depositaban en el consumo de carne humana. Así, la oposición entre transubstanciación y antropofagia no se traduce en una simple polémica, ya que el enunciador se interrumpe al desestimar los alcances de su exposición. Más bien este pasaje mantiene la tesitura de todo el capítulo, según la cual arremeter contra los postulados del pensamiento occidental se transforma en el principal objetivo de una depredación ontológica (Viveiros de Castro 2010). Con esta finalidad, Churata resemantiza la figura del caníbal, en coincidencia con la operación de lectura que se desprende del Manifiesto An-

tropófago de Oswald de Andrade,¹¹ mediante la insistencia en que cada individuo está obligado a comerse al pez de oro, tal y como hizo su padre, el puma de oro: “EL PEZ DE ORO es eterno, porque es el vértice del Pez; y es necesario que en todos los hombres chispeen sus átomos de oro, para que el hombre se sepa iluminado. Sea milenio antropofágico el suyo, no cuenta. Para crecer, hay que comerlo” (Churata 2012: 118).

Hacia el final del capítulo, la inclusión del relato mitológico de la creación del pez de oro responde a estas exigencias expositivas. La narración de este mito a través de cuarenta y cinco fragmentos que llevan, cada uno de ellos, el nombre de “versículos”, deja entrever, nuevamente, la recuperación de una terminología propia de los textos bíblicos con la intención de narrar un mito estrictamente andino. Su aproximación se detiene en sus momentos más llamativos en cuanto respuestas a las demandas de las narraciones cosmológicas. En este sentido, la tarea literaria de Churata adquiere preponderancia en virtud de la literaturización de este relato de la zona del Titicaca. Como parte del acervo de dicha tradición oral de la que no han quedado registros escriturales, el mito en cuestión se corresponde con una serie de iconografías del Perú prehispánico: uniones entre mamíferos de presa y anfibios que connotan el abandono del viejo mundo en pos de la irrupción de una nueva era, es decir, en una palabra, explican lo que se conoce como *Pachacuti*.¹² A través de un evidente proceso de antropomorfización,

¹¹ En su artículo “Mito y Mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, Marco Bosshard realza la relación entre el manifiesto antropófago y el texto de Churata: “Aunque no hubo intercambio de ejemplares entre el *Boletín Titikaka* y la *Revista de Antropofagia*, se puede suponer que Churata conoció (probablemente a través de Mário de Andrade, que publicó dos poemas en el *Boletín* en mayo de 1929, es decir exactamente un año después de la proclamación del manifiesto, y en cuya casa se encontraron algunos números de la revista puneña) los textos de Oswald de Andrade rápidamente. La “dulce y frágil girl” de Churata tanto como su “milenio antropofágico” parecen aludir (de esta manera, también es posible datar ciertos pasajes de *El pez de oro*) en todo caso al manifiesto brasileño” (2007: 517).

¹² Anne Marie Hocquenghem señala en relación con este particular encuentro: “Los dos animales fabulosos, uno terrestre y otro acuático, [...] aparecen anunciando los *Pachacuti*, los cambios de un tiempo al otro, de una región a otra, de un poder a otro [...]. Por un lado, los “colmillos” y las “serpientes” caracterizan a los ancestros en las imágenes mochicas y andinas, y por otro lado, es el

en el inicio de la narración del mito el Tata Titikaka se vuelve una divinidad verde esmeralda (*achachila*) de evidente aspecto humano, razón por la cual puede dialogar con el Puma de oro, el padre del Khori Challwa, el pez de oro, quien expone sus pretensiones maritales. Luego de presentarle a la sirena que vive en el Lago de Arriba, el Titikaka profetiza:

Ver 11. “¡Ella habrá de parirte (farfullaron los oleajes) al Hijo Inmortal, el primero que sepa de dónde vino y va donde sólo para El andan los caminos!... ¡Si te lo comes, te comerá!”, advertencia pronunciada en vano: “Pudo el Puma con el hambre de su diente y enloquecido por el Oro, se comió a su hijo, día postrer, loco por la miel de la *muxsa* [dulce], se comió a su *q’isti* (Churata 2012: 357).

Esta cualidad vital de los muertos es lo que los hace fructíferos; por ello asimilar a los muertos, de acuerdo con las ideas sobre el canibalismo de Churata, implica mantener la cadena de la eternidad material. Es decir, hacer de la dimensión necradémica el anverso complementario de lo vital, tal es el ambicioso proyecto churatiano con el que intenta desmoronar la idea de la separación entre cuerpo y alma que se desprende del cristianismo.

Al mostrar las “nervaduras del cristianismo” y en ese mismo gesto crítico dar cuenta de que la “totalidad de nuestro pensamiento es de parte a parte cristiano” (Nancy 2006: 35), este primer capítulo de *El pez de oro* ubica en su centro un conjunto de modelos discursivos susceptibles de ser desmontados desde su propia interioridad para, de esta manera, cristalizar tanto una interpelación al occidentalismo así como también una propuesta capaz de subrayar “un manojito de sabiduría sensorial honesta y profundamente codificada” que supere el “fárrago apriorístico que sofoca al mundo” (Churata 2012: 367). Dicha desconfiguración de la religión católica permite que en la argumentación de Churata se cuelen una serie de relaciones ambivalentes entre las pretensiones jerarquizantes de la cultura occidental y la búsqueda de estrategias compositivas capaces de explorar el imaginario del cristianismo, aunque sin renunciar a la construcción

camay, las fuerzas vitales que animan, que caracterizan los *camac*, las huacas, los ancestros, en los textos del siglo XVI y XVII como hoy en día” (1987: 185).

de un sujeto enunciativo proclive no sólo a la provincialización de la liturgia católica, sino también a su superación. Para dar lugar, mediante este corrimiento, a las representaciones de un imaginario de lo andino desde el punto de vista de las prácticas rituales del chamán, este capítulo destaca una ligazón entre los recursos cosmopolitas y los materiales locales. Al respecto, es dable afirmar que la interpelación a la filosofía de Nietzsche funciona en este sentido. Su mención a partir de los postulados que vuelca en *El Anticristo* acompañan el análisis acerca del origen de la religión cristiana en contraposición al concepto de sujeto. En este pasaje del capítulo, el enunciador toma las herramientas reflexivas del filósofo alemán al coincidir, por un lado, con la crítica al atomismo psíquico que sostiene el carácter indivisible de nuestra subjetividad. Mientras Nietzsche subraya que el sostén del sí mismo en el hombre es su propia corporalidad entendida como una pluralidad de fuerzas en tensión constante (Rodríguez 2010), Churata introduce una coincidencia con este argumento al proponer el término *abayu* como semilla de la germinación que posibilita el movimiento vital, el cual no se concibe separado del cuerpo y sus fluidos, sino como parte integrante de ella (Mancosu 2017). Por otro lado, llama la atención un distanciamiento con respecto a las definiciones del autor de *Así habló Zaratustra*, quien allí señala que el sentido de la tierra no consiste en una elevación hacia la altura, sino lo opuesto. En el capítulo “Del árbol en la falda de la montaña” el filósofo alemán deduce que el sentido de la tierra reside en adentrarse hacia abajo, hacia lo oscuro y profundo, revelando de esta manera el enraizamiento en el mal. El enunciador, por su parte, recupera este pasaje con la intención de polemizar acerca de la significación de la tierra en relación con la muerte:

Así, para el runa hake, los “pasados” son los presentes; y no porque lo explique, sino porque lo siente. Vive en un constante acecho de la muerte, pero de esa muerte que vive, que está [...] Y es que el *runa bake* no se guía sólo por doctrinas baconianas, sino que ha asimilado a Federico Nietzsche, hace la friolera de doscientos mil años, y cultivaba otra fe que la “fe en la tierra”, y, lo que es más importante la de la tierra: que esa fe es la conciencia de la posesión de la vida (Churata 2012: 345).

El sujeto andino, por tanto, asimila con antelación el valor de la tierra que Nietzsche expone en su filosofía ya que, si en “la carne muerta está la carne viva” (Churata 2012: 367), el cementerio es conceptualizado como un espacio de potencialidades germinales: “en el cementerio, así como ya vemos nosotros las cosas, no hay sino semilla. Es la *pirwa* de la vida. ¿Entiendes, Plato?” (Churata 2012: 367). En oposición a una visión teleológica de la existencia, Churata define la muerte como una instancia de pasaje. La muerte biológica, evento central para el cristianismo a partir de la idea de resurrección, se anula en su reintegración al *abayu* en cuanto hecho comunitario.

Conclusión: M(e)atafísicas

Con este concepto de “Matafísicas” Churata subraya su idea de la materialidad de lo espiritual, tomando distancia de las concepciones filosóficas de Occidente acerca de la sustancia del alma y su oposición con lo corporal, razón por la cual señala que “tenemos del alma ideas inorgánicas, cuando nada debe, ni puede, ser más orgánico” (2012: 284). Dedicadas a minimizar la pregnancia de la teología del *layka* en el mundo andino, estas “Matafísicas” develan la vigencia de un aparato conceptual, heredado de la escolástica medieval, puesto a funcionar en relación con las manifestaciones religiosas de las comunidades prehispánicas. Por lo tanto, para desmarcarse de la influencia de términos como idolatría, superstición, brujería o hechicería, el sujeto de la enunciación enfatiza en este juego de palabras que pone en duda el andamiaje conceptual de dicha disciplina de la filosofía occidental.

De este modo, la epistemología de lo subalterno detallada a partir de este capítulo de *El pez de oro* concentra sus manifestaciones más evidentes, como pudo verse, en elementos característicos de la cultura popular andina tales como el retablo y el charango, sumándose incluso figuras como el *layka*, con la intención de dismantelar, desde el interior del cristianismo, su anuncio del fin como condición fundante de la religión, según el planteo de Nancy (2006). Al subrayar la “ficción de la muerte teológica” (2012: 358) el proyecto estético de Churata reconoce

que en la relectura de la idea de la resurrección se encuentra la clave de bóveda de los procesos de des- y re-sacralización que apuntalan su exposición. Para promover su efectividad no hace falta sino entender, como se insiste en el final, la paradoja inherente a los planteos de Marx mencionados más arriba, “puesto que podemos decir, sin anfibologías, [que] sólo tiene autoridad el que ha muerto (por eso puede mandar) y autoridad de sabio aquel que sabe que el muerto es él” (Churata 2012: 323). El embate contra el idealismo platónico, así como contra los principales dogmas de la Iglesia católica, sostiene una función constructiva de la muerte, ya que alrededor de ella orbita toda la constelación de categorías que, por un lado, atacan el dominio cristiano de la muerte mientras, por otro lado, sostienen la fundamentación de su propia escatología basada no en la trascendencia del alma, sino en la materialidad entendida como germen de un tumulto de voces.

Bibliografía

- Aramayo Cordero, Omar (1979). “*El pez de oro*, la biblia del indigenismo”. Tesis de maestría, Mimeo.
- Arguedas, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*, Lima: editorial Horizonte.
- Benjamin, Walter (2007). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Buenos Aires: Piedra de papel.
- Bosshard, Marco Thomas (2007). “Mito y Mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, 220: 515-539.
- (2014). *Churata y la vanguardia andina*, Lima: CELACP.
- Burman Anders (2011). *Descolonización aymara. Ritualidad política (2006-2010)*, La Paz: Plural editores.
- Churata, Gamaliel (2011). “El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible”, Conferencia dictada en el Cine Puno el 30 de enero de 1965, reproducida en: *El pez de oro. Retablos del Laykbakuy*, Lima: A.F.A Editores, 49-62.
- (2012). *El pez de oro. Retablos del Laykbakuy*, Madrid: Cátedra.

- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: CELACP.
- Cragnolini, Mónica (2003). *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Foffani, Enrique (2015). “Literatura latinoamericana y secularización: algunas aproximaciones teóricas”, en: Claudia Hamerschmidt (comp.), *Paradojas de la modernidad. Secularización y producción de mitos en América Latina, España y el Caribe*, Berlín: Inolas, 23-48.
- Foucault, Michel (1987). *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona: Tusquets.
- Grosfoguel, Ramón (2006). “La Descolonización de la Economía y los Estudios Postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, *Tabula Rasa*, 48: 17-48.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1986). “El Modernismo incógnito”, *Aproximaciones*, Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Presidencia de la República, PROCULTURA, 87-96.
- Hernando Marsal, Meritxell (2012). “El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”, *Revista Letral*, 9: 20-34.
- (2013). “Perspectivas trans-históricas del duelo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, ponencia presentada en el Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington, DC, 2013. PDF accesible en: https://www.academia.edu/35773636/Perspectivas_trans_hist%C3%B3ricas_del_duelo_en_El_pez_de_oro_de_Gamaliel_Churata Consultado el 04/03/2021.
- Hocquenghem, Anne Marie (1987). *Iconografía Mochica*, Lima: Universidad de San Marcos.
- López Núñez, César Augusto (2019). “La vida no ha dejado de enseñarnos”, en: Espezúa Salmón, Dorian y Necker Salazar (eds.), *Churata desde el sur*, Lima: Pakarina ediciones, 107-122.
- López Parada, Esperanza (2018). *El botón de seda negra, tradición religiosa y cultura material en las Indias*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Mamani Macedo, Mauro (2012). *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Lima: Fondo editorial UCH.

“Llueve coca en la misa”: prácticas rituales y epistemologías de lo subalterno en *El pez de oro* de Gamaliel Churata

- Mancosu, Paola (2017). “El ahayu americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata”, *Revista Casa de las Américas*, 288: 38-51.
- Marramao, Giacomo (1994). *Cielo e terra. Genealogia della secolarizzazione*, Roma-Bari: Laterza.
- Marx, Karl (2012). *El Capital. Tomo 1. El proceso de producción del capital*, trad. de Pedro Scaron, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Mazzoldi, Bruno (2018). “El antropólogo que llegó del frío (carta abierta a Miguel Taussig)”, *3 en 1*, Popayán: Universidad del Cauca.
- Monasterios, Elizabeth (2015). *Vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Moraña, Mabel (2015). *Churata postcolonial*, Lima: CELACP.
- Nancy, Jean Luc (2009). *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, 1)*, traducción de Guadalupe Lucero, Buenos Aires: La Cebra.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Así habló Zaratustra*, trad. de Clara Inchauspe de Sanz, Buenos Aires: Agebe.
- (2011). *El Anticristo*, trad. de Clara Inchauspe de Sanz, Buenos Aires: Agebe.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas: Ediciones La casa de Bello.
- Pantigoso, Manuel (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Rodríguez, Pablo Uriel (2010). “Feuerbach y Nietzsche: la reducción antropológica de la religión y el sentido del cristianismo”, *Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, X, 8: 47-65.
- Schafer, R. Murray (1977). *The Soundscape. On Sonic Environment and the Turning of the World*, Vermont: Destiny Books.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*, Lima: PUCP.
- Usandizaga, Helena (2015). “Ejes chamánicos transandinos. Una lectura de *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, 253: 1015-1032.

- Velásquez Garambel, José Luis (2016). “Lógicas fronterizas de Gamaliel Churata o alegorías de *El pez de oro*”, *América Crítica*: 57-80.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.