

## LAS TRANSFIGURACIONES REVELADORAS: METAMORFOSIS CLÁSICAS Y MITOS PREHISPÁNICOS EN LA LITERATURA PERUANA

### *Revealing Transfigurations: Classical Metamorphosis and Prehispanic Myths in Peruvian Literature*

HELENA USANDIZAGA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA (España)

helena.usandizaga@uab.es

**Resumen:** se estudia la coexistencia y el diálogo entre la mitología andina y la mitología clásica en tres autores peruanos del siglo XX: Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez y Laura Riesco. En los tres, se activa el significado de las transformaciones míticas en su dimensión material, que desvela la sacralidad y belleza de la materia sin oponerla a lo divino y sublime. En Churata, las transformaciones andinas y clásicas muestran la importancia de la naturaleza y la animalidad en la construcción de lo humano, y por otro lado el enunciador discute la visión dicotómica de Platón respecto a materia y espíritu. En Rivera Martínez, la confluencia de lo andino y lo clásico conduce a una percepción compleja de la belleza y la armonía, mientras que en Riesco permite entender la formación de una conciencia que incluye a lo otro y lo propio en un espacio creativo, germen de la escritura.

**Palabras clave:** Transformaciones míticas, mitología andina, mitología clásica, Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez, Laura Riesco

**Abstract:** The coexistence and dialogue between Andean mythology and classical mythology is studied in three Peruvian authors of the 20th century: Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Martínez and Laura Riesco. In all three, the meaning of mythical transformations is activated in their material dimension, which reveals the sacredness and beauty of matter without opposing it to the divine and sublime. In Churata, the Andean and classical transformations show the importance of nature and animality in the construction of the human, and on the other hand, the dichotomic vision of Plato regarding matter and spirit is discussed. In Rivera Martínez, the confluence of the Andean and the classical leads to a complex perception of beauty and harmony, while Riesco allows us to understand the formation of a consciousness that includes the other and our own in a creative space, a germ of writing.

**Keywords:** Mythical transformations, Andean mythology, classical mythology, Gamaliel Churata, Edgardo Rivera Marínez, Laura Riesco

## La mitología clásica y la mitología andina en la cultura peruana

¿Cómo llegan la mitología clásica y la mitología andina a la literatura peruana? Lo cierto es que la mezcla de ambas culturas se produce ya desde la Colonia, con la inscripción de motivos a la vez clásicos y andinos, junto a los cristianos, en muchos planos artísticos y cotidianos: por ejemplo, en los bajorrelieves de las iglesias del altiplano peruano, una confluencia que refiere Lezama Lima en *La expresión americana* (1957). Esa confluencia se produce ligada a una jerarquía impuesta por la condición colonial, por lo que no cabe idealizarla como mestizaje o unión armónica, sino más bien como una tensión entre culturas.

Los autores objeto de este estudio, que se sitúan en el siglo XX, participan de esa condición colonial en la que se superponen dos culturas. La clásica, y la occidental en general, están marcadas positivamente en la sociedad peruana, pero el acceso a esa cultura no deja de ser privilegiado o esforzado: de los tres autores, uno es fervientemente autodidacta y los otros dos poseen una formación por encima de la media. Paradójicamente, el acceso a las referencias míticas andinas es quizás aún más difícil porque este territorio, poco prestigioso y que carece de textos escritos desde su origen, pertenece a un mundo socialmente marginado. No obstante, los tres autores estudiados consiguen el acceso a textos escritos o transcritos sobre ambas tradiciones —y a relatos orales sobre la andina—, y sobre todo las incorporan en su proyecto literario consiguiendo encuentros dialogantes, aunque a menudo más conflictivos que armónicos, que se ligan a los temas básicos de sus obras.

Las fuentes de las que se nutren los tres autores que consideraremos no siempre son directas, sino que provienen de obras divulgativas y de otras antiguas mezcladas y, como se dijo, de la tradición oral. Gamaliel Churata ironiza con su uso del *Almanaque Bristol* y del *Reader's Digest*, pero parece haber leído obras originales, tanto clásicas como andinas, por su trabajo en la biblioteca de Puno y por su voracidad lectora. Un lector igualmente voraz, y quizás más organizado, se adivina en Edgardo Rivera Martínez. Laura Riesco, en *Ximena de dos caminos* (1994), alude al libro *Mitos universales*, con ilustraciones, que lee la niña protagonista, pero Riesco es académica y suponemos, por su modo de abordar los mitos como material narrativo, que conoce otras fuentes. Lo importante, sin embargo, no es hacer un ejercicio erudito; es observar cómo los tres toman unidades míticas que interactúan e irradian significado en estrecha relación con los temas de sus obras. El espacio dedicado a Churata será más amplio, por la complejidad de su obra y por el carácter fundacional de sus propuestas míticas.

### ***El pez de oro*: la construcción de un pensamiento andino**

*El pez de oro* (1957), de Gamaliel Churata (Arequipa, 1897 - Lima, 1969) es una obra peculiar, que no pertenece a ningún género, pero los comprende todos. En efecto, no es una novela, ni un ensayo, ni un libro de poemas, pero es todas estas cosas a la vez: tiene un hilo narrativo, pues cuenta dos historias principales; algunos capítulos se basan en la reflexión ensayística sobre temas

que pronto se analizarán; y está salpicado de poemas con formas andinas. Otro de los aspectos poco convencionales del libro es el lenguaje, también heterogéneo y múltiple: además de mostrar un castellano híbrido —que mezcla un español a veces castizo con otras formas y expresiones muy locales, americanas, peruanas y puneñas, y que en ocasiones es un típico castellano andino— el texto está salpicado de formas, palabras y expresiones en quechua y en aymara.

Uno de los dos hilos narrativos más importantes de la obra es una historia mítica: narra el nacimiento del *Khori Challwa* o Pez de oro, que es engendrado por sus progenitores, una Sirena del lago Titicaca y el *Khori Puma* o Puma de oro, y narra también el encuentro entre los dos y algunas historias de esta peculiar familia. Las fuentes míticas son naturalmente andinas pero también cristianas y clásicas, y a menudo apuntan a arquetipos o significados que aparecen en todas las mitologías, como el del advenimiento de un ser que salvará al mundo.

El otro hilo narrativo es de índole más realista y se refiere a las historias narradas por un enunciador, alter ego del Puma de oro, que cuenta la pérdida de su mujer y de su hijo, y el trayecto de delirio y sanación chamánica de este enunciador. En otros capítulos, el propio enunciador reflexiona de modo ensayístico sobre la historia, sobre la existencia y sobre el arte, mientras apunta una búsqueda para los Andes y para América de una sociedad más justa que recupere la antigua supremacía de los indígenas; y también una indagación en la existencia que liga a una filosofía material, muy andina, en la que la cadena vital que va de los antepasados a los seres futuros anula la muerte porque es trasunto de la permanencia del hombre en la vida, y de un arte que será reivindicación de la cultura y el arte indígenas. La historia mítica remite también a estos temas, que son objeto de reflexión en los capítulos ensayísticos, y que son activados líricamente en los poemas.

El relato mítico —con sus ideas de conexión de los sucesivos momentos de la cadena vital, con la idea de restauración que sugiere el nacimiento del pez de oro, con el símbolo de la música de la sirena y del trino del pez de oro— propone una idea de regeneración a la vez interior y social: la búsqueda y conexión con el origen para renacer, la permanencia y renovación de la vida, el cambio social y la propuesta de una nueva sociedad; finalmente, la expresión renovada y auténtica. De manera que todos los estratos se responden entre sí y la aparente dispersión del texto se reúne a partir de estas ideas temáticas centrales, por lo que el tono a veces surrealista o chamánico que tiene la obra está anclado en una preocupación fundamental que le da unidad.

### **Valor del mito en *El pez de oro***

El mito, entonces, como he desarrollado en otros lugares (Usandizaga, 2006, 2013b, en prensa), y en estrecha conexión con estos temas, se formula a través de múltiples voces manejadas por el enunciador y no es expresión de creencias ni narración fabulosa, sino un modo de decir, de cantar, y de discutir el significado. Un significado que ese enunciador busca en las raíces, en la linfa, en la célula, en el óvulo, en el *chullpar* (lugar de los muertos), en la *khaswa* o

canto profundo de los Andes, todos ellos negados o perdidos a causa de la historia, que harán volver el antiguo mundo, pero no a modo de mera repetición. Se basa en la idea de una cultura que existe y persiste desde “el suelo Preamericano teatro de una cultura, que, según sacerdotes egipcios confesaron a Solón, consideraban superior y más vieja” (Churata, 2012: 193), en alusión a la Atlántida como lugar previo de la cultura de Tiwanaku: una primera referencia a esta confrontación y validación mutua de los diferentes mundos, que no están muertos en la visión de Churata, y que, en el caso de lo andino, alienta con la presencia de los muertos tutelares en los lugares profundos y salvajes, desde donde lo genésico sustenta el presente y apoya el futuro.

Se busca a través de un conocimiento, como es habitual en esta obra, que no acepta el estado de las cosas ni menos aún el que propone el poder; conocimiento, pues, subversivo, nuevo conocimiento, o nacimiento, que viene de la conciencia de ese derecho de lo antiguo colonizado a persistir en la vida social, a abrir las voces de un coro colectivo, a la manera de otras culturas antiguas: si “[e]l mito griego es el **alma mater** del mundo occidental; el mito inkásiko debe serlo de una América del Sur con ‘ego’” (Churata, 2012: 198-199; negrita del original).

Churata trató, en varios textos —también dentro de *El pez de oro*—, de exponer el significado al que alude el mito del pez de oro. En una conferencia dictada en Puno, en enero de 1965, expuso la filosofía del libro, insistiendo sobre la simbología del mito, que articula una relación espacio-temporal entre las etapas y mundos, y afirmaba esta visión proteica, interactiva y simbólica: “Los personajes de *El pez de oro* no son personas humanas; son símbolos zoóticos del corazón del hombre. Esto es, son animaciones simbólicas de la humana naturaleza” (Churata, 1971: 14). De acuerdo con Churata, en *El pez de oro*, los animales, seres totémicos, tienen la función de hacer interactuar diferentes estratos, que pueden concebirse como edades espacio-temporales: tal vez éste sea uno de los núcleos temáticos o motivos más importantes de la obra, pues en él se sustentan las ideas de advenimiento y renacimiento.

En febrero de 1965, tuvo la oportunidad de dictar otra conferencia en la que intentó salir al paso de las críticas amistosas —entre ellas la referida a la dificultad de captar sus ideas básicas— que había recibido la primera; por lo cual quiso en la segunda ser claro y sintético, y apelaba a oír “con el sentimiento” antes que perderse en la “fraseología dialéctica” (Churata, 2006), tanteando para ver si “en la conciencia se le hace sensible la materia de la exposición” (2006: s/p). Así intentaba Churata hacer más clara la anterior conferencia:

El Pez de Oro es el genes del Hombre del Tawantinsuyu; la Sirena, su madre, el símbolo de la naturaleza germinal del agua; su padre, el Khoripuma, la raíz animal del hombre. Y ya tengo que decir a ustedes que la abuela de El Pez de Oro es la Pacha-Mama, que nosotros los orkopatas llamamos, [sic] la Mama-Khamak, la tierra fecunda que constituye la gleba universal de la vida. (Churata, 2006)

Así, en ambas conferencias, insistía en el carácter material y animal, aniquilado por el intelecto, que se debería recuperar con un cambio de era:

Entonces se verá fácilmente que, desde los versículos del primer capítulo hasta las puntualizaciones de los restantes, hay sólo la dramática de la raíz animal del hombre que lucha por recuperar la semilla de su hijo El Pez de Oro, a quien la muerte intelectual le había amputado de la carne. (Churata, 2006)

Este espacio oscuro, el de la animalidad perdida, reivindica lo salvaje y libre, pero también aquello difícil de controlar desde la perspectiva humana social, y al mismo tiempo, la sabiduría y protección de los muertos. A partir de la raíz-origen, se produce el nacimiento del Pez de Oro, que simbólicamente es la propuesta de una nueva realidad y manera de concebir el mundo en cuanto a lo social, lo existencial y lo artístico que recupere lo mejor de lo indígena en relación dinámica con la cultura del resto del mundo.

### **Lo proteico en las diferentes mitologías**

En este sentido, el principal tema mítico es el de la movilidad y transformación de las formas, tal como señalo en otro trabajo (Usandizaga, en prensa), que sigo para introducir el tema. Aunque en este caso ligada a lo proteico en *El pez de oro*, dicha reflexión es aplicable a los otros dos autores objeto de este artículo. Las transformaciones míticas inciden en el tema de la relación entre estratos diferentes y de la interacción simbólica entre lo humano y lo animal, lo material y lo espiritual, de manera compleja. Estas configuraciones míticas no son exclusivas del pensamiento andino: desde las transformaciones clásicas hasta las historias medievales, pasando por la doctrina cristiana de la transustanciación, la metamorfosis ha sido la base de la inspiración mítica. Campbell establece una diferencia entre las transformaciones clásicas y aquellas cristianas, que podría también aplicarse a lo amerindio: la transustanciación cristiana cambia la naturaleza de las cosas para hacerlas divinas, mientras que la transfiguración, en los mitos grecolatinos, revela “la divinidad inmanente que existe desde siempre en el interior” (Campbell, 2012: 290) de las cosas. Esta divinidad que, de acuerdo con la visión mítica amerindia, existe en la propia materia, es uno de los ejes de la visión filosófica de Churata, y las transfiguraciones (según el término de Campbell) de personajes que cambian de forma a lo largo de los relatos míticos formulan este eje al mostrar que en ellas no se produce un cambio de sustancia, sino esa revelación de su divinidad material.

En todas las mitologías, en efecto, encontramos historias de metamorfosis: en la clásica, por supuesto, habita el dios que quizás más se ha llegado a transformar en los relatos mitológicos de cualquier tiempo, relatos en los que las metamorfosis suelen servir a sus intereses, aunque este dios condescienda a no transformarse en truenos y rayos que fulminarían a los seres humanos: Zeus es toro, cisne, águila, nube, lluvia de oro, o hasta esposo fingido... En este contexto mítico, los objetos del deseo también se transforman en laurel (como Dafne), o en otras plantas o animales para huir del acoso. En las historias míticas mesoamericanas, lo proteico se manifiesta por ejemplo en la figura de Quetzalcóatl, serpiente y pájaro a la vez, pero también hombre y dios del viento Ehécatl, que además se transforma en Venus, la estrella de la noche y

de la mañana. En la mitología andina, las transformaciones son constantes, pues los seres míticos andinos tienen también la cualidad de tomar diversas formas: de ser los antepasados y los *apus* o cerros protectores, de ser una deidad zoomorfa y antropomorfa a la vez, de ser un hombre pobre y andrajoso o un dios cubierto de oro y vestido de finos tejidos, de ser una cabeza voladora o un monstruo informe. Toda esta sacralidad proteica y metamórfica andina la conocemos por los estudios arqueológicos y antropológicos, y también por algunos textos transcritos que nos permiten acceder a esta idea. En el *Manuscrito de Huarochiri* (Taylor, 1987), los dioses toman formas diversas, como el dios Cuniraya Viracocha, que fecunda a Cahuillaca en forma de una fruta que esta recibe en su regazo, y aparece también en forma de pájaro; el propio dios se presenta primero como pobre andrajoso y luego como deidad resplandeciente; en la competencia entre Huatyacuri y su cuñado, el primero adopta alguna vez forma de animal para vencer a su enemigo. El propio Cuniraya Viracocha recorre el espacio andino buscando a la diosa Cahuillaca —que finalmente será transformada en piedra— y recurre a varias transformaciones; el dios Pariacaca se transforma en lluvia... El arquetipo de la doncella fecundada por un ser que ha cambiado de forma, como mostró Ballón (Ballón, 1995), tiene versiones clásicas, mesoamericanas y andinas.

Igualmente, las historias orales andinas, los rituales y el acervo musical señalan esta cualidad proteica: las sirenas, por ejemplo, espíritus de las aguas que transmiten la música, son a la vez seres anfibios que habitan en las cuevas y manantiales y seres que habitan en los espacios estelares y toman la forma de las constelaciones celestes. Lo proteico recuerda de alguna manera lo cambiante y múltiple de la propia naturaleza, lo metamórfico de los ciclos naturales, pero apela también a la idea de energía y a sus connotaciones filosóficas e históricas. El propio mito de Inkarrí (presente en la novela de Laura Riesco), como he comentado anteriormente (Usandizaga, 2013a), en la época colonial, participa del carácter proteico de los seres sagrados, pues el relato narra la futura conversión en un nuevo inca del cuerpo fragmentado del último soberano andino, decapitado por los españoles, con significados míticos andinos y no sólo cristianos como pudiera parecer (Usandizaga, 2013a: 322).

### **Niveles semánticos del mito en *El pez de oro***

Con su significado originario genésico y salvador, que apunta al arquetipo del advenimiento, el mito del pez de oro articula los temas principales de la obra a través de una serie de motivos, y la propuesta de regeneración da significado a los diferentes niveles de renacimiento: una reivindicación social, una búsqueda existencial e identitaria, una búsqueda estética y de conocimiento. En *El pez de oro*, las referencias a los cambios de forma son constantes; es más, Churata recuerda las metamorfosis clásicas como una fuente de inspiración y de significado, y aclara que las formas zoóticas que toman sus personajes remiten a esta importancia de la bestia en el ser del mundo, por lo que opina que son “[c]reaciones todas de una mentalidad infantil, por tanto, profunda, que vienen a descubrir otra tremenda realidad” (Churata, 2012: 744), una realidad a la que

se accede a través de las figuras míticas y que se reinscribe en un tiempo que sobrepasa el presente.

La presencia, en *El pez de oro*, de los diferentes sistemas míticos y culturales que acabamos de comentar no obedece a un deseo de síntesis o mestizaje, sino más bien a un enfrentamiento y confluencia fructíferos entre las tres tradiciones, lo cual pone de relieve la fuerza de la andina, al tiempo que desarticula la razón occidental como única lógica y pulveriza el código literario canónico, lo cual se produce en tres niveles de significado: social, existencial y artístico. La dimensión política de las historias míticas activa tanto la idea positiva de fuerza contenida en formas inertes o no humanas como su contraparte, la dimensión pavorosa de los cambios de forma. El capítulo “Morir de América” (analizado ampliamente en Usandizaga, 2006) incide en la dimensión reivindicativa con segmentos como la lucha entre el Pez de oro y el tirano Wawaku, monstruo del lago Titicaca (que parece inspirado en figuras andinas, pero también en la hidra de Lerna). En este mismo sentido, aparecen en el capítulo fragmentos discursivos donde se presentan reflexiones sobre la libertad, la tiranía del miedo o la subversión colectiva, o como la arenga del Inka sobre la educación. Esta lucha con el Wawaku, representante del mal, a quien el Pez de oro vencerá en la batalla final, escenifica la lucha del pueblo andino: “Pero está pronosticado, ¡oh, padre de los huérfanos!; que EL PEZ DE ORO, nacido de su sangre, dará fin a sus crueldades” (Churata, 2012: 924-925; mayúscula del original). Este antihéroe encuentra su fuerza y a la vez su debilidad en la posibilidad de cambiar de forma, y, de este modo, se opone al *Khori-Puma* y al *Khori-Challwa*, en tanto que incas y animales al mismo tiempo, y su propia realidad informe y cambiante da la posibilidad a la vez de escaparse e invadir.

Las transformaciones míticas también se hacen presentes en la búsqueda existencial a través del viaje chamánico y expresan lo proteico como conciencia de la materia. En el capítulo “Mama Kuka” (estudiado ampliamente en Usandizaga, 2015b), el enunciador llora a su mujer muerta, mientras esta se le presenta bajo diversas formas, y el enunciador emprende, con la ayuda del brujo o *laykha*, un viaje chamánico de curación, un camino iniciático. En el curso de la ceremonia de curación, el camino iniciático hace que se perciba a la naturaleza como multiforme y cargada de energía, desde las constelaciones y el lago hasta los seres femeninos germinativos, como la Pachamama y todas las otras manifestaciones de la germinación y la abundancia. Al mismo tiempo, la pérdida de forma del enunciador y su fusión en la materia llevan a la meditación sobre conceptos andinos relativos a la pertenencia al universo y a la identidad personal de los seres humanos en medio de la fusión cósmica. Lo proteico es entonces la manifestación de la vida en sus diversas formas, pero persiste un núcleo de individuación, como una carga genética, como una memoria celular que mantiene los rasgos individuales a pesar del bloqueo del logos en el que se inscribe el viaje.

## “Thumos” o la animalidad perdida

En este capítulo se manejan los conceptos que se acaban de mencionar, y se produce una convergencia clara y explícita de la mitología andina con la clásica, a partir de las ideas de divinidad de la materia y unidad del ser humano y el universo. Con la particularidad de que en “Thumos” se presenta el animal, lo animal, como parte de la conciencia, lo que conlleva la transgresión del logos occidental.

En “Thumos” (capítulo analizado con mayor extensión en Usandizaga, en prensa), de nuevo, las historias de transformaciones guían la reflexión sobre la conciencia, sobre lo material de la vida y sobre la inmortalidad de la materia. El capítulo escenifica las conversaciones de un grupo de perros que debaten en su particular “Necrademia”, o academia de los muertos —máximos detentores de la sabiduría—, y se afirman como “perros intelectuales” (Churata, 2012: 749), que “hemos nacido para vivir a los muertos” (760-761). Ellos acogen a otro perro, Satán, que es el propio enunciador transmutado en ser canino —hombre-perro” (726) se llama a sí mismo— y que diserta con sus nuevos amigos, Lulú y Capitán, sobre las cualidades animales de su especie. El más entusiasta es el que primero fue hombre; él narra la historia de los perros de los que fue amo —Gorjo y Thumos— y declara la convicción de la superioridad de ellos, que son “resultado de una organización superior” (736) sobre el ser humano.

Pues la sabiduría de este hombre que se declara “un poco poeta” (Churata, 2012: 726), aunque no fuera bachiller ni sochantre, pierde importancia ante la sabiduría de los perros y la admiración que le inspiran. Los perros del capítulo, por su conexión con la materia sagrada y con los muertos, se inscriben en la filosofía andina, pero los nombres que les puso a los suyos el enunciador nos remiten a la clásica: Gorjo, “uno de los sabuesos de Diana cazadora”, porque “durante esos días me hallaba anegado por el mar proteico y seductor de la mitología griega” (734), y Thumos, que es el nombre que Platón da a la parte animal del alma, un tema comentado más adelante. El tema del capítulo, anunciado ya desde el epígrafe con una cita de Sócrates, es la relación del ser humano con los otros seres de la naturaleza; y las mitologías andina y clásica permiten hacer visibles estas relaciones a partir del carácter proteico de los seres.

Como comprobaba en el trabajo mencionado (Usandizaga, en prensa), esta comunicación proteica es evidente cuando vemos que el enunciador, Satán, no sólo es el hombre-perro, sino que se declara en un momento el *Khori-Puma*, el Puma de Oro, alter ego del narrador, después de que Capitán señale la identidad entre él y Thumos: “—¡Oh, Capitán, Mi Capitán: Soy Thumos, el *Khori-Puma!*” (Churata, 2012: 783). En este capítulo, entonces, los perros muertos viven en los perros vivos y en el Puma de Oro y, además, el Pez de Oro, como se sabe bien a estas alturas de la obra, vive dentro del enunciador. Y las identidades múltiples responden a otros tantos cambios de forma que revelan a este ser plural hecho de varios seres conectados directamente con la naturaleza el sujeto como constelación de seres: “me acomido a revelarles que Achokhallo, Thumos, Satán, son más que Uno: el *Khori-Puma*... Pero, el mismo Puma de Oro es sólo posible en Él; y he aquí que en Él puedo yo vivir a



Thumos, a Satán, a Achokhallo, y proyectarme desde ellos y a ellos” (Churata, 2012: 783).

Se insiste en esta comunicación proteica por la necesidad de conectar con el alma animal originaria del ser humano, que irradia y da luz. La concepción proteica en varias tradiciones enriquece este significado, y relativiza el antropocentrismo y la soberbia de pensar que los dioses están hechos a imagen del hombre. El enunciador recuerda las transformaciones clásicas y su animalización de los dioses, “el retablo convulsivo de la bestia en funciones trascendentes”, con Zeus como águila o como Cisne; el centauro Quirón “maestro de los grandes hombres de Grecia” (Churata, 2012: 743); “Pasifae recibiendo la semilla de Neptuno (el Océano) es madre del Minotauro, que pensaba como un filósofo kantiano y arremetía como una manada de búfalos” (744)... Y evoca, entre los seres totémicos, a deidades de varias religiones, como las egipcias —el buey Apis y el perro o chacal Anubis— que convergen con el llamo andino, el Koo-Khena, que es hombre con cabeza de llamo. Recoge además las formas míticas híbridas y fabulosas, “Hipormimeco, formado de caballo y hormiga; el Leconópteros, de legumbre y ala; el Psilotóxotes, de pulga y arquero” (744), imágenes que toma en su mayor parte de la *Verdadera historia* de Luciano (siglo II d. C.).

### **La controversia con Platón: crítica a la dicotomía cuerpo/ espíritu**

Observamos entonces cómo Churata insiste en las referencias míticas que establecen una continuidad entre lo humano y lo animal. Si bien esta tradición mítica unifica la tradición andina y la clásica en la equiparación o superioridad de lo animal a partir de la comunicación y las transformaciones, hay, en cambio, otra dimensión de la cultura clásica que genera una división entre ambas tradiciones: Churata rechaza la visión platónica, en especial la lectura cristiana de la misma que insiste en polarizar la dicotomía cuerpo/espíritu. A ello se debe el nombre del otro perro que tuvo, Thumos, que también viene directamente de la tradición clásica: es el “que Aristocles da al alma del animal” (Churata, 2012: 734-735). Aristocles es uno de los contendientes favoritos de Churata, pues este era el verdadero nombre de Platón: ¿cuál es la discusión con este filósofo, al que vuelve recurrentemente a lo largo de todo el capítulo?

De las ideas de Platón, lo que se critica, sobre todo, es la clasificación en espiritual opuesto a terrestre, porque esta dicotomía cuerpo/espíritu, de acuerdo con Churata, desvirtúa el valor de la vida. Pues no sólo la parte animal es mejor que la humana, sino que también es la que procura la inmortalidad: Gorjo y Thumos, los perros, entonces, se proyectan en el hombre tras la muerte, y su alma es tan importante como la humana. En cambio, el hombre que no conecta con el alma del perro es incompleto e insensible: “¿Han visto alguna vez llorar a uno de estos semejantes? No. Es que nunca han sido perros; y buena falta que les hace” (Churata, 2012: 784). El hombre, según las reglas sociales, debe negar al animal para ser; Thumos no: por eso, paradójicamente, Thumos es responsable de la hominización del hombre al devolverle su animalidad perdida. No sólo se rechaza la idea de la divinidad infusa, sino que se reclama la necesidad de absorber lo animal: la sagrada materia como bondad,

felicidad y permanencia, e incluso como inmortalidad. En cambio, Churata visualiza a Platón que, con su bisturí, “secciona la unidad de la vida para convertir al hombre en dios” (740), y su rechazo del animal hace del *Fedón* “la tragedia de la debilidad humana” (741). El hombre, según Platón, “es no en cuanto naturaleza animal, sino ente”; sin embargo, los intelectuales perrunos rechazan semejante abstracción y afirman que “[p]ara los efectos funcionales del alma todos debemos ser animales” (741).

Es cierto que Churata discute a partir del *Fedón*, considerado el más dualista de sus diálogos, pues no lo serían tanto las ideas contenidas, respecto a la condena del cuerpo, “en el *Banquete* (que trata sobre el amor) y en el *Filebo* (que trata sobre el placer). Además de la referencia a la unión del cuerpo con el alma en el *Teeteto*” (Royo Hernández, 2012: s/p). En esta discusión con Platón, converge la figura de la caverna en ambas tradiciones; pero, mientras que la caverna de Platón sólo deja ver las sombras de lo real, la *chinkhana* (quechua y aymara) contiene en su oscuridad lo celular y genésico, la parte animal del hombre, la Khaswa o ritmo profundo de la vida. Desde la caverna, el sujeto proteico, que contiene a los muertos y a los descendientes, que es el enunciador y el *Khori Puma*, que es el Pez de oro y los perros a la vez, muestra una personalidad múltiple y quebrada que no sólo es moderna sino también arcaica. Esta constelación de personas muestra el quebranto moderno —puesto que el sujeto no es capaz siempre de asumirla como totalidad—, pero también la conciencia cósmica, la evidencia de que los muertos viven en nosotros, y la apelación a la parte animal del hombre, que el enunciador reivindica con argumentos filosóficos a partir del intercambio de formas entre la naturaleza y el ser humano. Lo importante, entonces, en la vida humana, es la propia relación con la vida, con la potencia de la vida que conecta con la germinación, en un proceso de conexión con la naturaleza, con los animales y con los otros hombres, lo que la hace *naya* o sujeto cósmico y colectivo.

### **La dimensión artística de lo proteico**

La lectura de estos tres capítulos (“Morir de América”, “Mama Kuka” y “Thumos”) hace evidente que el significado mítico de lo proteico sustenta la reflexión sobre la vida social y existencial, dando forma a un pensamiento político y filosófico; del mismo modo la posibilidad de adoptar diferentes formas en el universo explica, en un tercer plano de significado, cómo la búsqueda del lenguaje artístico se lleva a cabo en lo profundo de la materia. Los diferentes seres se manifiestan en un sujeto-enunciador gracias al canto, a la música, a la creación. La poética de Churata implica una conexión con lo andino para crear una nueva escritura, y esto se manifiesta a través de esos seres que forman parte del enunciador-escritor, como el espíritu de las cascadas y de las cavernas, lugares donde tradicionalmente habita la música oscura.

Se manifiesta también a través del personaje proteico que es la sirena, que, como el espíritu tradicional de las aguas, que transmite las canciones a los seres humanos desde las profundidades y desde el firmamento, enseña la música a su hijo el Pez de oro. Y también a través de otros personajes de la naturaleza, que cantan, ladran y trinan con una música que el enunciador busca a lo largo

de la obra para hallar una escritura conectada con lo profundo y con el núcleo vital. El canto se busca en el trino del Pez de oro, en las tonadas de la Sirena, en el viaje chamánico por la naturaleza multiforme y su profundidad oscura; por ello el camino iniciático de su escritura, que el *layqa* ayuda a descubrir, ha de estar inspirado por las raíces andinas y por su manifestación en diferentes materias. En el capítulo “Thumos”, este insistente motivo del canto de la naturaleza sobrepasa las imágenes heredadas de la tradición literaria occidental, como el canto de los pájaros o el susurro de los árboles, para buscar la razón musical de lo salvaje, de lo profundo vital. En este sentido van las reflexiones del enunciador, que se plantea una escritura descolonizadora que conecte con la materia, con el universo y las lenguas andinas.

La idea de la música como energía que nos entronca con lo otro o con la materia misma del mundo está muchas veces en los mitos musicales presentes en todas las tradiciones. Orfeo, con su música, suspende la actividad infernal cuando desciende al inframundo a buscar a Eurídice muerta (Trías, 2007: 42). Y, tras la segunda pérdida de su amada, la lira de Orfeo canta la pérdida, lo que no tiene voz por sí mismo. La otra vertiente del mito órfico, aquella que se refiere a la venganza de las ménades sobre Orfeo, revela el poder de la flauta del dios Pan, más rústica y orgiástica que la lira de Orfeo, la que acompaña la danza frenética de las bacantes. Igualmente, las sirenas de la tradición antigua, que primero tuvieron cuerpo de pájaro y luego lo tendrán de pez, hechizan e inician en el conocimiento a quienes las oyen pero también aniquilan sus recuerdos y su identidad. En la tradición andina, estos espíritus de las aguas — sirena, *sirinu*, sereno o serena— existen previamente a la importación del nombre occidental, la cual se produce por su coincidencia con rasgos de la sirena europea (Millones y Tomoeda, 2004: 16). En este caso, más que como una alusión directa, podemos considerar los mitos de la música de diversas tradiciones como una confluencia de unidades semánticas o incluso arquetipos.

En definitiva, el significado mítico de lo proteico sustenta una reflexión sobre la vida existencial, y configura así un pensamiento filosófico. En el plano social, lo proteico da forma a un pensamiento político, porque permite hablar de estructuras sociales a la vez como resistencia y como imagen del miedo. Del mismo modo, la posibilidad de adoptar diferentes formas en el universo explica cómo la búsqueda del lenguaje artístico se lleva a cabo en lo profundo de la materia, en el canto del universo y de lo más recóndito del propio cuerpo. En el texto que estudiaremos a continuación, de Edgardo Rivera Martínez, encontramos también referencias a la mitología clásica y a la andina; estas referencias, aunque no con la misma sistematicidad que en Churata, apoyan también una reflexión epistemológica y estética.

### ***Cuentos del Ande y la neblina: belleza y materia***

Edgardo Rivera Martínez (Jauja, Perú, 1933) es conocido como el autor de *País de Jauja* (1993), finalista del premio de novela Rómulo Gallegos de 1993 y considerada por la crítica la mejor novela de los años 90, en una encuesta en la revista *Debate*. Se trata de una novela de formación, como *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, y como en esta novela el protagonista es un

muchacho entre las dos culturas, la andina y la occidental. Pero, a diferencia del Ernesto de *Los ríos profundos*, el Claudio de *País de Jauja* culmina con éxito la confluencia de las dos culturas, a través de la música y las historias de ambas.

No obstante, en el caso de los cuentos objeto de este estudio (desde 1964 a 2008), lo que se propone no es exactamente un mestizaje idealizado: la confluencia se proyecta como armónica, pero al mismo tiempo ayuda a poner de relieve, y a menudo a preferir, aspectos de la cultura andina a través de la clásica, y, en todo caso, a profundizar en relaciones y arquetipos que unen a ambas culturas, y por momentos esta confluencia invita a oponerse a la parte más siniestra de la cultura occidental cristiana, que no se rechaza en general, pero sí en cuanto a estos aspectos (“Ave Fénix”). Pues las tradiciones diversas se reúnen en la belleza, la armonía, el arte, la sensibilidad, la magia (“Amaru”, “Atenea en los Barrios Altos”, “Leda en el desierto”, “El árbol de la muerte”). En esta confluencia, la tradición clásica sirve de inspiración, pero se subrayan los aspectos de la divinidad de la materia en la cultura andina, como por ejemplo la música telúrica y profunda que compone la serpiente sagrada Amaru después de los coros armónicos. Esto ocurre también en uno de sus cuentos más fascinantes, “El unicornio”, el narrador del cual es un maestro y pequeño terrateniente rural, inusualmente culto, amante del conocimiento y la belleza, y de talante contemplativo. El unicornio es descubierto por uno de sus alumnos en pleno campo, mientras pastorea a sus carneros, y viene anunciado por unos versos de Ariosto que el narrador acaba de leer. El narrador y su perro Azor, junto a Miguel, el alumno, comprueban la existencia del ser fabuloso entre el follaje y junto a un manantial, y ven que “nos observa con una benevolencia gentil, ligeramente curiosa” (Rivera Martínez, 2008: 120).

La investigación del maestro pone de relieve la posible llegada de este ser, antigua o reciente, al Nuevo Mundo —por otro lado, la figura del unicornio no es originaria de la tradición clásica, pero está documentado que su idea e imagen llegaron a la antigua Grecia—, con su componente de pureza y castidad y su sumisión a las doncellas, y por otro lado uno más oscuro, “al servicio de los poderes de la noche y de la luna” (Rivera Martínez, 2008: 124). Sin embargo, alguien recibe con menos asombro a este ser de varias dimensiones: se trata de Luscinda, joven hermana de Miguel, amor platónico del narrador. El unicornio la contempla con “un destello singular, en el que se mezclan alegría y algo que podría describirse como acatamiento, deferencia” (129). Cuando desaparecen el unicornio y Luscinda, queda claro que se han marchado juntos, e incluso un personaje dice haber visto a Luscinda portando una lámpara y siguiendo a un extraño animal. Convencidos el narrador y el hermano de que nunca volverán a verla, el narrador se dirige a la luna, la deidad de la noche, para reprocharle haber enviado el unicornio que se llevó a su amor: “no volverá y se tornará en puro hálito, en sombra” (134).

Frente a esta desaparición etérea del unicornio y la doncella, triunfa de un modo simbólico la parte andina del misterio de lo viviente, en la que materia y belleza no tienen que separarse: “Pongo mis manos sobre el suelo que nos sustenta. *Deidad*, digo, no de lo etéreo, sino de lo viviente. Principio nuestro, tierra amada y perdurable...” (135). En cuanto a la obra que analizaremos a continuación, de Laura Riesco, una autora que podemos

considerar contemporánea de Rivera Martínez, observamos que lleva aún más allá el valor de los mitos en la construcción del yo y la formación de la conciencia.

### ***Ximena de dos caminos: formación de la conciencia***

*Ximena de dos caminos* (1994), de Laura Riesco (La Oroya, Perú, 1940 - Maine, EEUU, 2008) también es una novela reconocida: quedó en tercer lugar en la encuesta mencionada anteriormente, sólo precedida por *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez, y *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez, y por delante de autores consagrados. Como varios de los cuentos de Rivera Martínez, su escenario son los Andes peruanos, pero no pretende escribirse desde el saber andino, aunque sí entrar en una exploración y una incorporación de ese saber al conflicto que plantea la novela. Pues la novela integra los mitos —andinos y clásicos— en la historia de aprendizaje de una niña blanca que crece en un campamento minero de los Andes peruanos, donde su padre trabaja para la compañía explotadora. Estamos ante un eco autobiográfico, pues La Oroya, donde nació Riesco, es un enclave minero que por entonces era explotado por la transnacional norteamericana Cerro de Pasco Cooper Corporation. Posteriormente, Riesco vivió y se formó desde los siete años en Lima y desde los 18 en EEUU, donde fue profesora en la Universidad de Maine.

La enunciadora de *Ximena de dos caminos* (analizada de modo extenso en Usandizaga, 2015a) traza una senda problemática, en la que las dos instancias —la cultura andina y la occidental— a veces se complementan pero otras están en tensión; tampoco se trata, entonces, de un mestizaje de ambas tradiciones. La voz que narra parece necesitar lo andino como una parte oculta de su identidad, y al tiempo se da cuenta de que las dos tradiciones tienen en la sociedad lugares desiguales. Los mitos, leyendas y narraciones, tanto clásicos como andinos, manifiestan esta tensión: en casa de la niña protagonista se leen libros que contienen relatos de la mitología clásica (el libro *Mitos universales* aparece a lo largo del texto), y se leen y relatan cuentos infantiles, pero la tradición andina llega a través del Ama Grande, que cuida a Ximena en su infancia, y del ama que la sustituye cuando esta es mayor, el Ama Chica. Además, Ximena conoce a un interlocutor todavía más directo, un niño también indígena llamado Pablo con el que intercambia narraciones, y que le cuenta varios mitos andinos, entre ellos el de Inkarrí.

*Ximena de dos caminos* puede considerarse una historia de formación, pues esta niña que crece entre saberes y realidades diversas está buscando, con su aprendizaje, saber quién es y en qué mundo vive; está tomando opciones morales que le llevan a comprender y juzgar el mundo y a buscar un comportamiento respecto a él. Es cierto que se trata de una niña de siete años, y por ello la comprensión del mundo, y no digamos su acción sobre él, llega de modo más incompleto, aunque también más sugerente. Esta historia de la construcción de la conciencia está estrechamente ligada al conocimiento del otro y de lo otro, y, en este sentido, los mitos tienen un carácter irradiante que permite sugerir búsquedas, hallazgos y conflictos sin necesidad de hacerlo desde un discurso racionalizado. Los dos caminos de Ximena aluden a esta tensión

entre lo hegemónico y lo marginal y, muy en especial, entre el mundo criollo y el mundo indígena. Los conflictos de la novela abarcan diferentes ámbitos: el de género, el social, el cultural... Y para entenderlos se busca, a través de la fuerza mítica, un espacio en que las dos tradiciones, la clásica y la andina, se comunican y crean una sabiduría compleja pero convergente, alternativa a las convenciones y límites sociales.

Las historias del Ama Grande son historias de culebras que están más allá del tiempo, de cóndores que guían o confunden a los viajeros errantes y a los pastores, de pumas al acecho que esconden tesoros, de montañas sagradas, de duendes buenos y malos que viven en lugares profundos y acuáticos, de dioses tutelares que esperan ser descubiertos por sus semejantes, de árboles cuyas raíces recorren el fondo misterioso de la tierra. Esta naturaleza animada es proclive a las metamorfosis míticas, que tienen un significado a la vez aterrador y liberador: la figuración mítica desbloquea la rigidez de la vida social y propone el cambio de forma presente en muchos relatos como posibilidad de la conciencia ante lo otro, para comunicar diferentes espacios y pensar su otredad. En este sentido, también los mitos clásicos participan de tales cambios de forma, tan comunes en la figuración mítica. Esta semejanza entre lo andino y lo clásico, ambos traspasados por la materialidad proteica de lo divino, es percibida por Ximena y, ante la inquietud de la madre por la lámina que contempla la niña, el padre, quien dice que estas historias “son verdaderas para la imaginación” (Riesco, 1994: 99), asegura que Ximena puede interpretar la historia de la fecundación de Leda por el cisne-Zeus en el mismo sentido que la divina Concepción de la Virgen. Pero Ximena prefiere ponerlo en relación con lo andino y no se extraña de las transformaciones porque las asimila a las historias indígenas del Ama Grande:

Ximena no pone en duda esos cambios milagrosos. El lenguaje diario del ama está lleno de toda suerte de transmutaciones y por eso cuando el ama mira un perro mendigo en la calle lo compadece porque podría tratarse de un hombre castigado, y ella por su cuenta vive cuidadosa de no tragarse nunca las pepas de las frutas porque pueden esconder en sí el germen de algún duende revoltoso o de algún dios solapado. Le aterra la idea de ser como Dina Medina y convertirse en madre a su edad. (Riesco, 1994: 99)

A través de las transformaciones míticas, Ximena teme y desea convertirse en otra persona: alguien que pasa episodios de iniciación y se muestra valiente; que empatiza con lo otro socialmente marginado; que absorbe los diferentes modelos de mujer que la rodean; que va a escribir como otros personajes de la novela, y que mediante rituales imagina pasar a la sociedad adulta como una rebelde. Los mitos, entonces, no son meras historias, sino núcleos significativos que le permiten comprender sentimientos adultos como el amor o la creación, o el derecho a ser uno mismo frente a los condicionantes sociales.

Cuando intuye el sentimiento adulto del amor, los mitos conforman un tejido de significado, desde las tejedoras míticas y la historia de la conversión nocturna de una araña, la *apankora* andina, hasta la lámina en la que Psiquis y Afrodita están a punto de darse un beso. Las alegrías, pero también las tragedias

y los desórdenes del amor, encuentran así un cauce mítico y ritual: Ximena teme los castigos míticos de las tejedoras y las posibles transformaciones de los enamorados.

En realidad, el aprendizaje de Ximena está encaminado a la escritura, lo que se sugiere en un episodio en que una mujer adulta (posiblemente la propia Ximena) se confronta como escritora con la búsqueda intuitiva de la niña. Pues, desde su mente infantil, sólo en el lenguaje, que es otro tipo de tejido, Ximena entrevé la salvación de las injusticias incomprensibles: "Ximena entiende que para seguir soñando tendrá que tramar nuevas imágenes tejidas quién sabe con la ayuda de qué sombras y palabras en las letras y las líneas de otros libros cuando alguna vez aprenda a leer" (Riesco, 1994: 130). La injusticia y la desigualdad son un *leit-motiv* en las intuiciones de Ximena: en la sierra, en su hábitat, vive un levantamiento y comprende la realidad de los trabajadores de la mina, que ya ha intuido por sus amistades furtivas, como Pablo. En la costa, de vacaciones, la familia se aloja en una pensión y allí Ximena descubre varias realidades subalternas: una pareja de indios relegados a un cuarto por las deudas con el dueño de la pensión, que no pueden pagar; una niña loca atada a un árbol en un patio, que Ximena descubre con fascinación; una especie de criado de modos femeninos que Ximena mira con inquietud.

Los mitos expresan el conflicto y a veces castigan, pero también protegen y ayudan a desenroscar el hilo de la propia identidad en esta conflictiva relación con lo otro. Los mitos del Ama Grande la protegen de la versión condenatoria de su clase y de su raza que formula el mito de Inkarrí contado por Pablo; los mitos de lo proteico le sugieren las múltiples formas y el poder de lo femenino, y también le protegen de la culpa por no haber ayudado a otro personaje ambiguo y marginado, Anacleto; los mitos del espejo y el doble serán los más importantes en la construcción de la propia conciencia asumiendo lo otro y haciéndolo productivo para la futura escritura. Los mitos del agua, tanto andinos como clásicos, irradian en este sentido. Como en Churata, se refieren a los espíritus o duendes del agua, temibles y productivos, que además transmiten la música, asimilable a la escritura; Ximena se esconde y a la vez se busca en este mundo oscuro y misterioso. Pero se busca también en el espejo de Narciso: Ximena se mira en el espejo de la charca, pero además contempla a sus dobles y opuestos como parte de su conciencia, en especial a la niña loca con la que ejecutan una coreografía en espejo, y que se convierte en el doble de Ximena gracias a este extraño ritual, "en el que la una era la sombra de la otra" (Riesco, 1994: 200).

Ximena se vuelve a mirarla y "la recordaría siempre ligada a la emoción y el escándalo que la costa causaría siempre en ella, mezclada a las noches de luna llena y, sin que lo pudiera comprender, mezclada también a la imagen de la otra niña que había visto inalcanzable y espejada en su charca mágica" (Riesco, 1994: 200). Pues, además de esta niña que es la posible cara oscura de la Ximena privilegiada, hay otra persona interior que ella explora en la profundidad de una poza mágica que descubre al borde del mar: en ella olvida resentimientos, malestares, desazones, egoísmos, culpas, faltas de coraje, angustias, obsesiones; todos esos sentimientos subterráneos que lúcidamente percibe Ximena, pero que no puede procesar productivamente, sólo como algo

que roe y hace daño. Únicamente en la poza Ximena entrevé con serenidad a la otra que lleva en sí misma, su propia imagen libre reflejada en la charca: “Se distancian convencidas de que nunca llegarán a plasmarse en una sola y en tanto que la otra te mira, tú miras el mundo contenido en esa poza y que en esos momentos la contiene libre y más allá de tu alcance” (173).

Esta contemplación evoca a la vez a Narciso y a los seres acuáticos andinos, y eso evita la carga puramente narcisista, de modo que “vas borrando tus temores en una comunión sin palabras” (Riesco, 1994: 173). Pues este lugar de soledad y conocimiento transmuta a Ximena en ser acuático: “Y no concibes cómo es que te miran sin reparar en las alas de escamas que te brotan de los hombros” (174). Esta metamorfosis recuerda los mitos relativos a los seres del agua, como las sirenas —en su versión tanto clásica como andina— que, al conectar con el mundo oscuro de la profundidad de las aguas, producen música que viene de ese mundo oscuro, y que dice la extrañeza y la ausencia. Por eso las pruebas para llegar a ella y el hallazgo de la poza crean un espacio de soledad que será productivo, que llegará a la escritura, otra forma de música, atravesando la cotidianidad y la rutina con esa comunión acuática que es “un talismán de agua o una medusa que tiembla y te acompaña” (174-175).

Esta idea mítica de las transformaciones es entonces el hilo conductor de los conflictos en la historia de formación: lo proteico como cambio en el mundo social, que Ximena teme y a la vez asume; lo proteico como forma de la conciencia, que incluye el yo y lo otro; lo proteico en la escritura, con historias que se mezclan, enunciadores que se travisten y saberes que se comunican; lo proteico como posibilidad de dar cauce a lo otro marginado, encapsulado en cuartos miserables como los indios de la pensión de la costa o la habitación del niño de la mina, o atado a un árbol como la niña doble; lo proteico que reúne, con parecida fascinación, la conciencia y su reflejo idealizado o rechazado, lo otro marginal o lo otro deslumbrante. De esta compleja exploración nacerá la escritura, con las palabras que “en su ir y venir de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, van fijándose y llenando su primera página” (Riesco, 1994: 236).

## Conclusiones

En *El pez de oro*, las transformaciones míticas andinas y clásicas confluyen para definir un mundo y un sujeto ligados a lo múltiple, a la animalidad perdida, a lo material; pero otra dimensión de la tradición clásica, la platónica, activa el debate sobre la separación entre cuerpo y espíritu y discute la predominancia del logos. En *Cuentos del Ande y la neblina*, las formas y sus transformaciones hablan de la complejidad de la belleza y de la armonía en la que confluyen las diferentes estéticas, y el debate asoma al defender la posibilidad andina de no desligar belleza y vida de la materia sagrada. En *Ximena de dos caminos*, las transformaciones míticas permiten definir una historia de formación en la que se asume al otro, y en la que la conversión en diferentes seres activa la rebeldía, la autodefinición y sobre todo la creación de un espacio interior donde tiene cabida lo propio y lo otro, y que será el germen de la futura escritura de la protagonista.



## BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1995), "Identidad y alteridad en un motivo etnoliterario amerindio e indoeuropeo: La doncella fecundada", *Revista andina*, 13, 1, pp. 43-102.
- CAMPBELL, Joseph (2012), *Imagen del mito*. Girona, Atalanta.
- CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*. Helena Usandizaga, editora. Madrid, Cátedra.
- CHURATA, Gamaliel (1971), "El pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible", conferencia en el cine "Puno" de esa ciudad, 30 de enero de 1965, en *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, pp. 13-36.
- CHURATA, Gamaliel (2006) "Dialéctica del realismo psíquico", segunda conferencia dada por Churata en Puno, en febrero de 1965, en Ayala, José Luis, y Badini, Riccardo, *Simbología de El Pez de Oro*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Consultado en: <<http://sol-negro.blogspot.com.es/2007/08/dialctica-del-realismo-psquico-por.html>> (25/02/2015).
- LEZAMA LIMA, José (1993), *La expresión americana*. México, FCE.
- MILLONES, Luis y Tomoeda, Hiroyasu (2004), "Las sirenas de Sarhua", *Letras*, LXXV, 107-108, pp. 15-31.
- PLATÓN (2007), "Fedro", en *Diálogos (Fedón. Banquete. Fedro)*, Francisco Lisi (ed.); C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, traductores y anotadores. Barcelona, Círculo de Lectores / Editorial Gredos, pp. 1-112.
- RIESCO, Laura (1994), *Ximena de dos caminos*. Lima, Peisa.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo (2008), *Cuentos del Ande y la neblina (1964-2008)*. Lima, Santillana.
- ROYO HERNÁNDEZ, Simón (2012), "Breve esbozo del concepto de alma y de la inmortalidad en la historia de la filosofía (y de la teología)". Consultado en: <<http://www.lacavernadepaton.com/histofilobis/almacuerpo1112.htm>> (25/02/2015).
- TAYLOR, Gerald (ed.) (1987), *Manuscrito de Huarochiri. Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Francés de Estudios Andinos.
- TRÍAS, Eugenio (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Madrid, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores.
- USANDIZAGA, Helena (2006), "Irradiación semántica de los mitos andinos en El Pez de Oro, de Gamaliel Churata", en Helena Usandizaga (ed.), *La palabra recuperada*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 145-180.
- USANDIZAGA, Helena (2013a), "Inkarri", en *Palimpsestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Helena Usandizaga, editora. Oxford, Peter Lang, pp. 317-326.

- USANDIZAGA, Helena (2013b), “Mitos andinos en El pez de oro, de Gamaliel Churata”, en José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 281-300.
- USANDIZAGA, Helena (2015a), “Ximena de dos caminos, de Laura Riesco: la búsqueda del yo y de lo otro”, en Usandizaga, Helena y Beatriz Ferrús (eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Oxford, Peter Lang, pp. 27-53.
- USANDIZAGA, Helena (2015b), “Ejes chamánicos transandinos: una lectura de El Pez de Oro, de Gamaliel Churata”, en *Revista Iberoamericana*, LXXXI/253, Octubre-Diciembre, pp. 1025-1042.
- USANDIZAGA, Helena (en prensa), “Leyendo El Pez de Oro: Metamorfosis míticas y pensamiento filosófico”, en Elizabeth Monasterios y Mauro Mamani (eds.), *Gamaliel Churata*, Pittsburgh, IIII.