

## VÍNCULOS ENTRE LA NARRATIVA SURREALISTA Y *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA

*Bonds Between Surrealist Narrative and El pez de oro by Gamaliel  
Churata*

WILLIAM PAUL KEETH  
MANSFIELD UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA (Estados Unidos)  
wkeeth@mansfield.edu

**Resumen:** en esta investigación formulamos una definición de la narrativa surrealista y luego la utilizamos para analizar la novela andina *El pez de oro* de Gamaliel Churata, prestando atención al juego de palabras, la temática y simbolización narrativa, los textos maestros y la parodia hipotextual. Destacamos los altos niveles de metatextualidad y transmodalización, lo que le permite al escritor puneño poner en tela de juicio el lenguaje metaexegético surrealista y reformular la identidad andina.

**Palabras clave:** surrealismo, indigenismo, transmodalización, mimética, simbolización

**Abstract:** This literary study establishes a definition of the surrealist narrative and uses it to analyze the Andean novel *El pez de oro* by Gamaliel Churata, paying attention to the author's play-on-words, use of surrealist themes, narrative symbolization, references to master texts, and hypotextual parody. It highlights this novel's high levels of metatextuality and transmodalization, which allow this writer from Puno to question the meta-exegetical language of the surrealists and Andean identity itself.

**Keywords:** Surrealism, Indigenism, Transmodalization, Mimetics, Symbolization

Entender que una imagen puede portar como cualquier símbolo un significado tan complejo que puede abarcar hasta un sistema filosófico entero ayuda a comprender el campo dentro del cual el presente análisis y la misma obra de Gamaliel Churata, *El pez de oro*, operan. Si una simple cueva le sirvió a Platón como alegoría mítico-filosófica para explicar nuestro conocimiento de la realidad, entonces semejantes imágenes pueden englobar diferentes sistemas filosóficos que pueden regir nuestra comprensión, expresión y relación con lo real. Pueden también determinar igualmente nuestros límites estéticos (filosofía de representación) y/u ordenar el mismo encubrimiento del ser (filosofía etnológica). Recordemos que durante los años 30 fueron los surrealistas como Salvador Dalí y Federico García Lorca quienes reconocieron la posibilidad de desencadenar a través de una imagen atávica una crítica de la sociedad. Combinaron la estética surrealista con una crítica etnológica. La imagen atávica de “Oda a Harlem” (1933), por ejemplo, ayudó a García Lorca a subrayar el racismo, la corrupción y el alcoholismo de la sociedad neoyorquina, mientras en el caso de Dalí el atavismo antropológico y biológico le permitió criticar los adornos modernos y destacar por contraste lo absurdo en la sociedad “moderna” (*Archeological Reminiscence of Millet's Angelus*, 1935). O sea, en su cuadro la biología y las ciencias, vistas a través del lente atavista, crean una nueva morfología de imágenes surrealistas. Y es desde este mismo entorno temático y desde esta misma apertura surrealista desde donde parte la obra indigenista de Gamaliel Churata, ya que dentro de su novela con construcción narrativa surrealista incorpora el mundo autóctono andino que se centra en lo genésico. Lo que queda por esclarecer, sin embargo, es cómo esta narrativa surrealista moldea el imaginario colectivo e intercultural y cuáles son las nuevas convenciones simbólicas surrealistas e indigenistas del autor.

El hecho de poder sostener y elaborar la hipótesis de que *El pez de oro* es una novela surrealista andina requiere tener en cuenta primero una definición clara de lo que es la novela surrealista occidental. Para ello, necesitamos una definición precisa de la novela surrealista, definición que ha sido explorada limitadamente por la crítica literaria. El análisis de J.H. Matthews en *Surrealism and the Novel* (1969), por ejemplo, ofrece algunas observaciones relacionadas con la estructura narrativa surrealista en términos de narrador, tiempo, lugar y temática, mientras Inez Hedges en *Languages of Revolt* (1983) agrega unas cuantas observaciones más, abriendo el campo de estudio a la construcción semántica, fonética y pragmática de la novela. Pero, todavía, estos estudios son limitados en número y en profundidad, especialmente si se los compara a la diversidad de investigaciones existentes sobre la poesía, la plástica y el arte fílmico surrealistas.<sup>1</sup> Además, se concentran en las características de una o dos obras, dejando de abordar una teorización más globalizadora. En parte, creemos que esto se debe al hecho de que en general los críticos han querido restringir la técnica prosística surrealista a la escritura automática, un aspecto que sería

---

<sup>1</sup> Me refiero a los estudios de Anna Balakian (*André Breton, Literary Origins of Surrealism y Surrealism: The Road to the Absolute*). Mary Ann Caws (*André Breton, The Art of Interference, A Metapoetics of the Passage, The Poetry of Dada and Surrealism y Surrealism and the Literary Imagination*) y J.H. Matthews (*André Breton, Insanity, and Poetry, Surrealist Poetry in France y Toward the Poetics of Surrealism*).

consistente si consideramos obras como *Pescado soluble* (1924) y *Los campos magnéticos* (1920) (la escritura principal de André Breton y los surrealistas), pero bastante limitado cuando consideramos los fenómenos narrativos como *Najda* (1928) y *Hebdomeros* (1929) de Giorgio de Chirico (la segunda fase de la producción surrealista en prosa).

Este titubeo crítico puede explicar por qué Manuel Pantigoso elige colocar *El pez de oro* sobre una base léxica de irracionalidad surrealista en *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* (1999) mientras que Miguel Ángel Huamán, en *Fronteras de la escritura: Discurso y utopía en Churata* (1994) niega sus raíces surrealistas debido a la falta de una naturaleza de transcripción inmediata —o sea, debido a un aparente y “deliberado” empleo de formas textuales<sup>(43)</sup>— lo que nosotros identificaríamos como alusiones literarias, discurso filosófico y parodia. En cualquiera de estos casos, nunca podremos aclarar por qué el mismo Gamaliel Churata atribuye “la modalidad surrealista” o “tónica inicial de un surrealismo americano” al ambiente paratextual desde el cual escribió *El pez de oro* y que por ende convierte a esta obra en un texto literario *sui generis*. Me refiero a su localización del movimiento “Titikaka” —caracterizado por la revista *Boletín Titikaka* y el poemario *Ande* (1926) de su hermano Alejandro Peralta— en el análisis que hizo en el prólogo del poemario *Altiplanía* de Emilio Vázquez.

El propósito, entonces, del presente trabajo, será aclarar la definición de la narrativa surrealista y responder a la pregunta: ¿hasta qué nivel se afianza *El Pez de oro* como una narrativa surrealista?

De acuerdo con Gerard Genette en *Mimologías*, las creencias lingüístico-ideológicas de una época orientan los géneros literarios en relación con el habla y su sistematización mimética; por lo tanto, representan una postura mimológica que se manifiesta en la retórica y en la filosofía lingüística de cada texto. En el caso de los surrealistas, Genette sostiene que la postura mimológica se concentra en los juegos de palabra donde se yuxtaponen la arbitrariedad convencional y la motivación personal (294). A través de su empleo de palabras, el surrealista valora una expresión mimética que da primacía a la realidad intrínseca del individuo anti-convencionalista sobre cualquier otra construcción mimética convencional. En lugar de buscar la realidad mimética que subyace en la palabra a través de las convenciones sociales, como en el caso de la etimología socrática, el surrealista establece una mimesis que desequilibra, anula o ignora las motivaciones convencionales.

Si todo el trabajo literario surrealista se limitara a los juegos de palabra, si no abordara los planos discursivos más allá de la escritura automática, entonces sería fácil cuantificar y calificar toda la prosa surrealista. No obstante, al desbordarse la estructura semántica del simple juego de palabras, la postura mimológica surrealista lleva el anticonvencionalismo mimético hacia otros planos discursivos. Reconociendo esta naturaleza, Breton señaló al símbolo como base fundamental de la mimesis escritural e intentó definir un sistema “filosófico” para la expresión artística surrealista a través de sus manifiestos. Consideradas como un discurso, estas declaraciones estéticas tenían como objetivo dirigir la producción surrealista y delimitar la recepción de los textos u objetos llamados “surrealistas”. Su propia naturaleza, sin embargo, también

produjo una paradoja: el “surrealista anti-convencionalista” tiene que trabajar dentro de un campo “auspiciado”, o sea la “rebeldía personal” tiene que adherirse a cierto código de grupo. En una interpretación estricta de esta convención, la obra de Churata nunca podría calificarse como “surrealista” ya que nunca contó expresadamente con la aprobación de un grupo surrealista como en el caso de la obra de César Moro, por ejemplo. No obstante, esta ausencia de aprobación explícita no desamereita la identificación del propio autor con esa postura estética. Concebida de este modo, su obra puede apoyarse en el respaldo del anticonvencionalismo mimético surrealista y, debido al hecho de que este desborda la estructura sintáctica de un simple juego de palabras, puede basarse en la técnica escritural surrealista planteada por Breton en los manifiestos con su énfasis inicial en el símbolo como base mimética.

Teniendo en cuenta esta apreciación, mantenemos que los hiperíconos<sup>2</sup> contenidos en los manifiestos de Breton y los que circulaban entre el grupo surrealista, siendo modelos que definían la manera en que el surrealista debía concebir el acto de representar, entonces, deben funcionar como portadores de la postura mimológica surrealista y servir como índices metaexegéticos guiando todo el proceso narrativo de encadenamiento simbólico. Ellos constituirán el eje (o base) sintáctico-discursivo a partir del cual Churata construye su encadenamiento simbólico. A continuación, analizaremos cómo se organizan los siguientes hiperíconos surrealistas en la obra de Churata: el juego de palabras, la temática y simbolización narrativa, los textos maestros y la parodia hipotextual.<sup>3</sup>

## Juego de palabras

Desde las primeras páginas, el texto del escritor puñeno impresiona al lector con la intensidad del juego de palabras. El autor no sólo se divierte con los sonidos y significados de las palabras castellanas —por ejemplo, “La Conquista [...] enquista su malos estilos”(30), o “el de nuestros conocimientos se ha eterizado [notamos la substitución del prefijo “etern” por “éter”] en matafísicas [“mata” en lugar de “meta”]” (76)— pero también disfruta del juego, sonoro, morfológico e interidiomático: “Paya y Maya [uno y dos en aymara], se casaron; y les nació su hijo: Kimsa [tres en quechua]. Y este Kimsa es el Maya y el Paya, según los han entendido, y en tanto el entendimiento pueda ser referido a las tabulaciones del metrón [metrónomo], o , cuando nó, del gnomón [el reloj solar]” (217). Lo que es más, Churata también introduce palabras quechuas y aymaras y juega con su concatenación sintáctico-semántica, creando, por ejemplo, juxtaposiciones como éstas: “habrá revelaros e INRI donde ‘nasce’ el INTI” (119) o “¿Naya [el alma] es Nada, o es Todo?”(123) o “El Inka rugió: —Kaka-uurú”. En todos estos casos, la construcción mimética no se forma simplemente a través de las

<sup>2</sup> Nos referimos al concepto del hiperícono que WTJ Mitchell elabora en *Iconology: Image, Text, Ideology*. Nosotros solemos interpretar algunas imágenes como la cueva de Platón, el cuarto oscuro de Locke o *Las meninas* de Foucault como modelos de ideas complejas y/o teóricas. Una imagen puede representar una idea hasta una ideología o filosofía completa.

<sup>3</sup> De acuerdo con el narratólogo Gérard Genette en *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997), la hipotextualidad es una relación transtextual especial donde un hipertexto (o texto secundario) representa una derivación o transformación de un texto preexistente.

convenciones sociales sino a partir de la arbitrariedad sintáctico-semántica que les atribuye el escritor.

Esta motivación mimológica, sin embargo, no es inocente y tampoco excluye el control ejercido por el autor como en el caso estricto de la escritura automática surrealista —si es que creemos que los surrealistas lograron en verdad liberarse totalmente del ejercicio escritural como Breton abogaba en el primer manifiesto (44). Tampoco elude una preocupación estético-moral, como ocurre en el caso de la obra de César Moro, en la cual la voz extranjera ayuda a evitar asociaciones idiomáticas típicas y provoca la sensación de extrañeza (Cisneros, 1992: 12). Como el espejo parcial que postula Mary Ann Caws cuando estudia la poesía surrealista, el juego de palabras, en algunos casos, logra transferir el significado a través de varios niveles discursivos, creando oposiciones epistemológicas y topológicas (68). Hasta puede incrustar un juego de palabras ubicado en la microestructura narrativa en el nivel macroestructural: por ejemplo, “Las Wilamayawas enseñan que para engendrar es previo estar en el sér, en Aura Mazda, en ahayu, en atlanta y Pithecantropo... Saberse totalidad en EL PEZ DE ORO, es cual es universo y patria, sólo porque es punto lácteo” (108). En este caso, observamos como el narrador agudiza la personificación de las amapolas (Wilamayawas) con un juego bilingüe de palabras que desencadena una serie de paralelismos. La flor es identificada simultáneamente con la existencia natural, la armonía universal zoroastriana (la referencia a la sabiduría persa de Ahura Mazda), el contacto con el alma andina (*ayahu*), el contacto con la ciudad platónica de perfecta política (Atlántida)<sup>4</sup>, y la posesión de conocimiento primitivo (el hombre —mono prehistórico— el pitecántropo). A la vez, estos paralelismos se desdobl原因 y se acumulan a lo largo de la novela, formando depósitos o yuxtaposiciones simbólicas interconectadas. Lo que es más importante, sin embargo, es el hecho de que Churata comparte el mismo entusiasmo que Breton cuando el segundo reprocha, por ejemplo, los conceptos occidentales de familia, país y religión (1972: 128) o cuando indaga sobre las ciencias desacreditadas,<sup>5</sup> o cuando menciona lo andrógino.<sup>6</sup> No obstante, el

<sup>4</sup> Sabemos que “atlanta” es una referencia a la Atlántida porque este nombre aparece en varios capítulos anteriores y figura en un argumento sobre el parentesco de los indígenas.

<sup>5</sup> En una nota a pie de página del “Second Manifesto of Surrealism”, Breton enuncia este reclamo, “I ask for a profound, the veritable occultation of surrealism” (1972: 178). Intenta definir qué tipo de ciencias ocultas deben ser utilizadas en el surrealismo. Menciona las ciencias desacreditadas como la “criptestesia” (“cripta” + “estesia” o habilidad de sentir), la astrología, la clarividencia, la disociación, la mujer y el amor. En el *Pez de oro*, Churata dedica un espacio significativo de la novela a definir el papel de la mujer-*pachamama* y los muertos-vivos o *Chullpatullu*. Además, el texto contiene varias referencias a científicos o ciencias que han sufrido cierto desprecio histórico. Por ejemplo, el caso del *Layka* y de cómo la ciencia farmacéutica de Parke Davis recién reconoce el mérito de la medicina chamánica de los *Layka* (84), o el de las teorías sobre la Atlántida (35) o aún las investigaciones de Paracelso, Agazzis (43) y Serge Voronoff (406). Es igualmente curioso notar la semejanza entre el concepto de la asepsis moral (1972: 187) y la conceptualización churatiana del “pez de oro” como un mónada o célula biológica injerta.

<sup>6</sup> Me refiero a toda una serie de argumentos que le otorgan al padre el papel de madre y destruyen la psicología patriarcal occidental. Observemos: “Soy tu andrógino, guaguay. Pudieron ser ésta o aquella; y en nada se habría modificado tu naturaleza; que en mí ella estaba, no sólo cuando pataleaba en madre, sí emanando del helio en las convulsiones; ya entonces te sustentaba padre

escritor puneño introduce un nuevo matiz mimético a la motivación anticonvencionalista del juego de palabras —la ubicación y aclaración del individuo dentro del diálogo intercultural. El autor sí utiliza el juego de palabras surrealista para criticar los conceptos occidentales, pero va un paso más allá, los deconstruye o los relativiza en relación con los conceptos culturales andinos.

### La temática y simbolización narrativa

Breton ha afirmado que: “[t]odo nos hace creer que existe cierto punto en la mente en el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradicciones”<sup>7</sup> (1972: 129). Esta afirmación en sí atestigua fuertemente las semejanzas temáticas que existen entre el *Pez de oro* y la temática ideal propuesta en los manifiestos surrealistas, ya que en su mayor parte esta novela se centra en la comunicación, transmutación, interactuación y diálogo con el muerto vivo, el Chullpa-tullu. Ni tenemos que mencionar la presencia temática de la locura y lo erótico o la similitud que existe entre el concepto bretoniano de la asepsis moral (1972: 187) y la conceptualización churatiana del “pez de oro” como un mónada o célula biológica injerta. En verdad, la prosa de esta novela presenta casi todos los retos narrativos surrealistas propuestos por Breton en sus manifiestos: el uso de un escenario que no depende tanto de su verosimilitud con la realidad sino de su contenido simbólico; la abstracción del protagonista —por ejemplo, El + Naya = Ego (106), Khorí-Kellkhata<sup>8</sup> = Khorí-Challwa (106), fuego = hielo = amor ante la creación = mujer = hijo (74) y fuego = hielo = dolor (horror ante la creación) = paternidad (163), “Achachi-guagua-Puma” (80)—; y la condensación metafórica de acciones (por ejemplo, Ego: tú-muerto. No puede El morir en Mí; si soy El y El es en mí. Si muere, me lo como: si muero, me come. Eso tú-muerto) (1987: 277).

Además de estas semejanzas, también existen aproximaciones metatextuales con otras obras de Breton que nos pueden dejar atónitos. Como, por ejemplo, la manera en que la estructura del *Pez de oro* se asemeja mucho a *Nadja* (1928), novela en la que el surrealista francés yuxtapone varios trozos de discurso directo interno (los monólogos interiores del narrador) como para resaltar la interrogación, autointerrogación y la crítica sociopolítica. A lo largo de la novela andina, la red signica de la narrativa tradicional se convierte rápidamente en otro componente de la estructura simbólica de la misma. Hay un gran desplazamiento de la modalidad normativa de la narración que hasta la actualidad ha formado un reto de análisis para los críticos literarios. Por ejemplo, en el caso de Huamán, este desplazamiento lo lleva a resaltar la naturaleza oral del *Pez de oro* y cómo ésta socava la voz literaria occidental. O, en el caso de Manuel Pantigoso, este desafío lo lleva a descifrar una intrincada construcción de retablos andinos. Es nuestra opinión, sin embargo, que estas críticas presentan

---

y madre, sustentaba a tus madres y a tus hijos, y te arrastraba, cual hoy; que sólo en ti me hago fungible. No te lastime la severidad de mi celo; mas es preciso que la mama de tu madre no te castre” (226).

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

<sup>8</sup> Khorí-Khellkhata quiere decir “palabras de oro”.

sólo un lado parcial de este desafío crítico y que la matriz mimética surrealista operante en los juegos de palabra también tiene un papel mimológico en el texto en el nivel macrodiscursivo —un papel que no es oral, ni enteramente andino en términos de su estructuración simbólica. Así, como en el caso de los juegos de palabras, existe un juego de alusiones literario-culturales que se vincula nítidamente con la temática y praxis de los manifiestos surrealistas.

### Textos maestros surrealistas

Aparte de compartir mucho de la temática y mecanismos de transmodalización<sup>9</sup> narrativa surrealista, *El pez de oro* alude a varios textos maestros de supuesta “inspiración surrealista”. En el primer manifiesto del surrealismo, Breton incluye ciertos momentos poéticos de Dante, Cervantes y Shakespeare en su definición de lo surreal (1972: 26). De igual manera, Churata reconoce la existencia de precursores surrealistas en su crítica de la obra de César Vallejo en el artículo “Septenario” (1988). Cree que por su interés en el ocultismo tanto el rey de Israel Salomón como el profeta Joel, por su descripción de la efusión del Espíritu Santo, son precursores del suprarrealismo. Lo que es más, el narrador de *El pez de oro* alude a la vida de Cervantes como escritor manco (17) y numerosas veces hace mención a los personajes, lugares y temas de *Don Quijote*: los retablos de Maese Pedro (103), la Cueva de Montesinos (120), la caballería de los muertos (126), Clavileño (127), el bachiller Sansón Carrasco (130), Sancho (131), Quijote (144), Quijano (173, 182), y el Caballero de Espejos (335). Dante también figura como autor estimado por el narrador de *Pez de oro* (236). Éste compara lo que relata sobre su viaje por el valle de los Chullpa-tullus y su encuentro con Hiwa-Hila con *La divina comedia* en el capítulo “Puro andar” (235), el mismo en el cual afirma: “Por los demás, el de bajar al Hades fue conocido ejercicio entre griegos, no menos entre hindos, kiukus [los quechuahablantes] y botocudos [los amerindios de Brasil]” (236). Las alusiones a la obra de Shakespeare se limitan al protagonista de *Otelo* (76), con quien el narrador se identifica ya que Otelo representa irónicamente el modelo ideal de la “paternidad”.

Y no debemos olvidarnos del famoso relato cervantino al que curiosamente algunos críticos históricos quieren acreditar con la fuente de inspiración para el método moderno de psicoanálisis. Nos referimos a *El Coloquio de los perros* (1613). En este famoso coloquio encontramos un diálogo entre dos perros a quienes se asemejan mucho los perros churatianos en el capítulo “Thumos”. Ellos son Gorjo, Thumos, Satán, y ese perro que debe haber sido el mejor compañero de Walt Witman, el perro “Capitán mi Capitán”. Lo que es más, la narrativa de Churata transcribe varios elementos irónicos del diálogo original. Recordemos que el Cipion cervantino dice “...la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre racional, y el bruto, irracional”

<sup>9</sup> Genette en *Palimpsestos* (1989) define la transmodalización como un tipo especial de transposición hipertextual en la que el orden temporal, la duración narrativa, el modo y tipo de discurso y la perspectiva del hipotexto cambian (277). En el caso del surrealismo abogado por Breton, podríamos decir que como práctica estándar el escritor surrealista debe transmodalizar la prosa.

(145) mientras que el narrador churatiano, una vez convertido en perro, afirma: “El Pez de Oro, para mí [no nos olvidemos que anteriormente el narrador encarnó al mismo Pez de oro] es sólo la etopeya [descripción de cualidades morales] de la bestia en sí más propio no fuera caracterizarle como la biología del hombre en EL [hombre en este caso representa el valor abstracto de ‘humanidad’]” (298). Estas similitudes temático-textuales deben de forzarnos a reconocer el alto grado de parodia literaria contenido en *El pez de oro* y también ubicar la función discursiva de esta parodización dentro de la novela como otro de los rasgos surrealistas de la misma.

¿Cuán lejos radica la apreciación churatiana de la locura que experimenta el narrador bajo los efectos de la Mama Kuka de la apreciación que hizo Breton de la locura del Cartero Chevel o de la del personaje Nadja? ¿Cuánta diferencia hay entre un Layka que ayuda a sacar al narrador de la Chinkhana [cueva] y Sancho Panza y compañía que sacan a Quijote de la Cueva de Montesinos? Y ¿cuánta diferencia hay entre los muertos vivos que Don Quijote encuentra encantados por Merlín en la Cueva de Montesinos y los Chullpa-tullus incaicos que al volver a la vida ayudarán a reinstaurar los valores ético-culturales del incario?

Creemos que la temática que guarda el material parodizado de esta novela sí se conforma con los ideales surrealistas:

Si el surrealismo toma el partido de la infancia contra los adultos que molestan o instruyen a los niños, el de la locura contra los que encierran a los locos y el del “amor admirable” contra “la vida sórdida”, es porque, según él, la razón adulta, social, cotidiana, no contenta con oprimir al hombre, lo traiciona (Alquie, 138).

No obstante, el objetivo de la crítica social de Churata suele tener otra matriz filosófica. El escritor peruano parte de una filosofía etnológica indigenista que los otros surrealistas no compartían. Cuando ellos cuestionaban el encubrimiento del ser europeo, demostraban su falta de legitimidad contrastándolo con las imágenes atávicas, sexuales o imágenes maravillosas (el sueño, por ejemplo). Su parodia dependía de este contraste y terminaba en la crisis dialéctica. En el caso de Churata esto es diferente. Al revisar los juegos de palabras, el escritor puneño provoca un diálogo intercultural que comienza con una crítica cultural, pero termina en la desconstrucción de los conceptos occidentales. Y en el caso de alusiones literario-culturales atestiguamos una trasmodalización que inserta al indígena y su mundo en el universo literario.

### La parodia hipotextual

En un intento de demostrar la profundidad y función discursiva de este tipo de parodia surrealista empleado por Churata, que sí se vincula estrechamente tanto con la temática como con la postura mimológica surrealista, queremos citar en casi su totalidad y en forma intercalada con *El pez de oro* el capítulo 50 del primer volumen de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Postulamos que la génesis de la gran batalla entre el Wawaku, el Khorí-Challwa, el Kori-Puma, los Khestis, los Khausis, y los Suchis en el Lago Titikaka del penúltimo capítulo de *Pez de oro* descansa sobre la semejanza que existe entre la naturaleza

de la cuentística andina lacustre y la naturaleza narrativa de las aventuras del Don Quijote como Caballero de Lago. No es una casualidad que Churata ha seleccionado como texto maestro la obra de Cervantes. Entre los pocos autores autorizados por Breton en sus manifiestos, Cervantes sirve como autor arquetípico de la parodia, la praxis literaria preferida por los surrealistas. Y, además, como observaremos a continuación, esta obra se presta a la transmutación mítica en manos de nuestro indigenista.

En la primera secuencia de *Don Quijote*, observamos como Cervantes señala la manera en que los libros reales, la escritura oficial, sirven como portadores de mentiras.

—¡Bueno está eso! -respondió don Quijote-. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros..., finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? (2004: 509)

En la versión parodizada, Churata incorpora la misma crítica del oficialismo que observamos en el texto maestro cervantino, pero agrega que las mentiras oficiales sirven en nombre de la justicia occidental puesto que crean nuevas verdades políticas y nuevos castigos dentro de las Américas. El puneño va un paso más allá que el alcaide para atribuir al sistema judicial la episteme literaria que Cervantes critica. La “locura” que supuestamente sufrían los lectores comunes en el Siglo de Oro, la tienen ya la policía y los jueces peruanos. A ellos les falta la capacidad de discernir entre la realidad y el mundo ficticio.

Observad que gran parte de las verdades oficiales de nuestros días fueron mentiras por las cuales se amputaron dedos, manos, se atravesaron ojos y lenguas con hierros al rojo; se dio cárcel, patíbulo, azote, hoguera. Y en cuánta monta esas mentiras eran verdades, si eran útiles; que a causa de ellas se sabe que la sangre circula; que la tierra es un globo temperamental que gira alrededor de un eje; que el alma es tan materia como el belfo [labio inferior] de los sabios que manipularon en la horca el símbolo de la Verdad Inmanente. (372)

En la segunda secuencia, Quijote describe al caballero andante que se arroja al lago con su armadura puesta. Al entrar en el agua hirviente, descubre un inframundo parecido a los Campos Elíseos griegos y contempla su belleza.

Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, si no léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda. Si no, dígame: ¿hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables, y que del medio del lago sale una voz tristísima que dice: “Tú, caballero,

quienquiera que seas, que el temeroso lago estás mirando, si quieres alcanzar el bien que debajo de estas negras aguas se encubre, muestra el valor de tu fuerte pecho y arrójate en mitad de su negro y encendido licor; porque si así no lo haces, no serás digno de ver las altas maravillas que en sí encierran y contienen los siete castillos de las siete hadas que debajo desta negrura yacen”? ¿Y que apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando, sin entrar más en cuentas consigo, sin ponerse a considerar el peligro a que se pone, y aun sin despojarse de la pesadumbre de sus fuertes armas, encomendándose a Dios y a su señora, se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los éliseos no tienen que ver en ninguna cosa? (2004: 509-10)

En la parodia churatiana, el protagonista también entra en las aguas hirvientes de un lago, pero esta vez es el lago Titikaka. En este caso, sin embargo, el protagonista no sólo entra en contacto con el mundo divino, sino que se convierte en su propia esencia divina: el puma andino. No hay el encantamiento cervantino sino una transustanciación andina.

Te diré, niña querida, aquello fue descomunal; si apenas las aguas nos sorbieron, como si no ésa el ánfora del Titikaka, en hirvientes lavas mis huesos fueron sometidos a cocción, a ratos placentera, mas otros con olor agudo cuanto la conciencia puede sustanciar. Ojos y entrañas, músculos y nervios, érame desintigrados por el fuergo lacustre, en tales modos, que mis formas de hombre desaparecían, y me fueron devueltas las del Puma; pero las que sufro hoy no, las de siempre: rectilíneas, de ángulos duros y lapídeos. (342)

En la tercera secuencia de la novela de Cervantes, Don Quijote describe un castillo que radica al fondo del lago. De acuerdo con él, la belleza de esta construcción arquitectónica logra vencer hasta la de la naturaleza misma que lo rodea. Como en paralelo con la descripción de Dulcinea, la imaginación distorsionada de ávido lector que caracteriza al caballero recrea un mundo maravilloso al fondo del lago con sus propios castillos y caballeros andantes.

Allí le parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva; ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas, que oro cernido y puras perlas semejan; acullá vee una artificiosa fuente de jaspe variado y de liso mármol compuesta; acá ve otra a lo brutesco ordenada, adonde las menudas conchas de las almejas con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence. Acullá de improviso se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro, las almenas de diamantes, las puertas de jacintos; finalmente, él es de tan admirable compostura, que, con ser la materia de que está formado no menos que de diamantes, de carbuncos,

de rubíes, de perlas, de oro y de esmeraldas, es de más estimación su hechura. (1991)

En la versión parodizada de Churata, el autor sustituye el castillo de Cervantes con el palacio mítico andino, el Suntur-Wasi. La construcción arquitectónica logra superar la belleza de la naturaleza de nuevo. Esta vez, sin embargo, no proviene de la imaginación de un lector perdido sino de la cosmología mítica andina y de los relatos orales que se escuchan frecuentemente en los Andes.

Se hallaban deleitosamente entregados a las teorías de su danza, cuando se anunciaron los pequeños y gordetes Khausis, avanzando con ritmo ondulante entre flecos que filtra el rayo de luz, y casi desalojándolos, por su parte bailaron enloquecidos wayñus que acompañaban grandiosas orquestaciones de phusiris. Aquello era fiesta en que a momentos el agua parecía henchirse con manojos de valvas que contraían o dilataban sus ondulantes madreperlas... (345)

Qué maravilla en el vientre del Titikaka, niña querida.

¿Si arquitecturas ciclópeas producían pasmo, asombraban escalinatas de purísimo mármol, ónix en arquitecabras, oro en trapezoides, enchapes metálicos en los muros? Aquello, realmente, el Suntur-Wasi [Palacio de palacios] tallado con cincel de oro en los carbonatios de la montaña. No encaraba el arte de una Edad de Piedra, sino la edad ya crecida del metal; que ver columna metálica, cuadrangular, ya arbórea, en vamos de los lienzos, como para representar puntales del firmamento; y luego profusión de estatuas de línea sobria, que mantenían las manos sobre el seno, para representar la fecundidad maternal, era comprender que la antigüedad de tan alta construcción se perdía en lejanías del más agudo recuerdo, y que fue de ella que partió el sintido de la habitación, escultura y de toda arquitectónica. (347)

Al leer estos fragmentos de *Don Quijote* y compararlos con fragmentos del *Pez de oro*, tenemos que reconocer que en el nivel discursivo Churata utiliza la parodia hipotextual de la misma manera que él juega con las palabras castellanas, quechuas y aimaras en el nivel frasal. Yuxtapone estas dos formas cuentísticas, la lacustre castellana y la lacustre andina, para subrayar dónde coinciden en términos de descripción, temática y crítica ético-política, pero además resalta la diferencia mítica andina. No usa el protagonista novelado para desacreditar las mentiras oficiales y la credulidad del lector popular como Cervantes, sino lo usa para denunciar el sistema político occidental y resaltar el juicio común andino. En lugar de crear un protagonista debilitado por creer en las mentiras ficticias y sólo capaz de llegar a contemplar lo maravilloso, crea un protagonista capaz de transformarse gracias a la transustanciación andina en una figura verdaderamente épica.

## Conclusión

Como hemos observado a lo largo de nuestro análisis, *El pez de oro*, tanto como el texto surrealista idealizado por Breton, carga la memoria léxica con antagonismos de imágenes mentales (antagonismos que giran en torno al sueño, la locura y la conceptualización de vida/muerte) que radican tanto al nivel frasal

como al macronivel discursivo y que tienen la finalidad de llevar al lector hacia una resolución o síntesis dialéctica. No obstante, la resolución de esta problemática dialéctica propuesta por los surrealistas, que consiste en una futura y utópica sociedad basada tanto en lo racional como lo irracional, no repercute en la obra de Churata, sólo el desmantelamiento inicial de la postura mimética occidental. Eso es, una vez que el lector reconoce las bases biculturales y biliterales de esta obra, identifica una deconstrucción que va más allá de la sublevación y sustitución textual: introduce una deconstrucción cultural. Al agregar este elemento a la narrativa, Churata pone en tela de juicio el lenguaje metaexegético surrealista que dirige la interpretación canónica de la narrativa enigmática y crea una transmodelización o parodización del mismo método escritural narrativo. El motor de esta variante de parodización, el viaje hacia “América, adentro, más adentro, hasta la célula”, nos lleva a confrontar una definición utópica y celular de lo humano que desafía los conceptos de historia, locura, sueño, vida, muerte y, más importante, el mestizaje y la hibridización. Cuando dos sistemas culturales tanto en su esencia filosófica, ética, temática y literaria llegan a producir un cortocircuito o aún se relativizan o producen un espejismo bicultural, ¿qué se hace para definir u orientar “lo humano”? ¿Desde dónde partimos para construir nuestra semiótica de las pasiones? Éste es el producto de la parodia churatiana. Su parodización y juego con la praxis surrealista le permite interrogar a la identidad “latinoamericana”: que la busquemos en el meollo del cuerpo, en el meollo de la maternidad, en el meollo de la energía de la procreación. Allí descubriremos la base de nuestra semiótica de las pasiones a partir de la cual podremos corregir y reorientar las estructuras erróneas preexistentes. Invirtiendo el sentido de las palabras de Don Quijote, la utopía de *El pez de oro* descansa en las palabras parodizadas, mestizas y vivas, y en la vida no en la inmortalidad de las mismas.<sup>10</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2012 [1472]), *La divina comedia*, en de de la Pezuela, Juan (ed.). Buenos Aires, Losada (Colección Aniversario).
- ALQUIE, Ferdinand (1974), *Filosofía del surrealismo*. Barcelona, Barral Editores.
- BALAKIAN, Anna Elizabeth (1971), *Andre Breton, Magus of surrealism*. New York, Oxford U P.

---

<sup>10</sup> En palabras de Quijote: “Y vuestra merced créame y, como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco, pienso, por el valor de mi brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra. Que, mía fe, señor, el pobre está inhabilitado de poder mostrar la virtud de liberalidad con ninguno, aunque en sumo grado la posea, y el agradecimiento que sólo consiste en el deseo es cosa muerta, como es muerta la fe sin obras.” (2004: 511-12)

- BALAKIAN, Anna (1966), *Literary Origins of Surrealism y Surrealism: The Road to the Absolute*. New York, New York UP.
- BALAKIAN, Anna Elizabeth (1947), *Literary Origins of Surrealism; a New Mysticism in French Poetry*. New York, Kings Crown P. DOI: <<https://doi.org/10.7312/bala91834>>.
- BALAKIAN, Anna Elizabeth [1959], *Surrealism: The Road to the Absolute*. New York, Noonday P.
- BRETON, André (1982 [1920]), *Los campos magnéticos*. Francesc Parcerisas (trad.) Barcelona, Tusquets.
- BRETON, André (1963 [1928]), *Nadja*. Agustí Bartra (trad.) México, Edición Joaquín Mortiz.
- BRETON, André (1972 [1924]), *Manifestoes of Surrealism*. Richard Seaver and Helen R. Lane (trad.). Michigan, Ann Arbor Paperbacks.
- BRETON, André (1992), “Pescado soluble”, en *Poemas*. Armando Rojas (trad.). Montevideo, Ediciones Trilce, pp. 43-46.
- CAWS, Mary Ann (1981), *A Metapoetics of the Passage: Architextures in Surrealism and After*. Hanover, UP of New England.
- CAWS, Mary Ann (1971), *Andre Breton*. New York, Twayne Publishers.
- CAWS, Mary Ann (1966), *Surrealism and the Literary Imagination; a Study of Breton and Bachelard*. The Hague, Mouton. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9783111559551>>.
- CAWS, Mary Ann (1989), *The Art of Interference: Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*. Princeton, N.J., Princeton UP.
- CAWS, Mary Ann (1970), *The Poetry of Dada and Sur-realism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos*. Princeton, N.J., Princeton UP.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1974 [1613]), *El Coloquio de los perros: novela y coloquio que paso entre “Cipion” y “Berganza”*. Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1991 [1605]), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de John Jay Allen. Madrid, Cátedra.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004 [1605]), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española.
- CHURATA, Gamaliel (1987), *El pez de oro*. Puno, Corpuno.
- CHURATA, Gamaliel (1988), “Septenario”, en *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Osorio, Nelson (ed.). Caracas, Fundacion Biblioteca Ayacucho, pp. 245-246.
- CISNEROS, Antonio (1992), “El surrealismo vergonzante (tres poetas peruanos)”, en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima, Alianza Francesa, pp. 111-129. DOI: <<https://doi.org/10.4000/books.ifea.2219>>.
- DALÍ, Salvador (1934), *Archeological Reminiscence of Millet's Angelus*. The Dalí Museum, Petersburg, FL.
- DE CHIRICO, Giorgio (1992 [1929]), *Hebdomeros*. John Ashbery (trad.). Cambridge, Mass., Exact Change.
- EDITORIAL TITIKAKA (2015), *Boletín Titikaka*. Puno, Universidad Nacional del Altiplano.

- GARCÍA LORCA, Federico (1958), "Oda a Harlem", en *Poeta en Nueva York*. Madrid, Taurus Ediciones.
- GENETTE, Gérard (1995), *Mimologiques*. Morgan, Thais (trans.). Lincoln, University of Nebraska.
- GENETTE, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Newman, Channa and Doubinsky, Claude (trans.). Lincoln, University of Nebraska P.
- HEDGES, Inez (1983), *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham, NC, Duke UP.
- HUAMÁN, Miguel Angel (1994), *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Lima, Editorial Horizonte.
- MATTHEWS, John (1967), *Andre Breton*. New York, Columbia UP.
- MATTHEWS, John (1966), *Surrealism and the Novel*. Ann Arbor, University of Michigan P.
- MATTHEWS, John (1982), *Surrealism, Insanity, and Poetry*. Syracuse, N.Y., Syracuse UP.
- MATTHEWS, John (1969), *Surrealist Poetry in France*. Syracuse, N.Y., Syracuse UP.
- MATTHEWS, John (1976). *Toward the Poetics of Surrealism*. Syracuse, N.Y., Syracuse UP.
- MITCHELL, William John Thomas (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago P.
- PANTIGOSO, Manuel (1999), *El Ultraorbicismo En El Pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Universidad de Ricardo Palma.
- PERALTA, Alejandro; Chueca, Fernando; Pantigoso, Domingo (2006), *Ande: El collao*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SHAKESPEARE, William (2018 [1622]), *Otelo*. Luis Astrana Marín (trad.). Madrid, Mestas.
- VÁSQUEZ, Emilio (1966), *Altiplania*. Puno, Instituto Puneño de Cultura.