



Orbis Tertius, vol. XXII, n° 26, e052, diciembre 2017. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El retablo como dispositivo de lectura en *El pez de oro* de Gamaliel Churata

Matías Di Benedetto *

* Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

PALABRAS CLAVE

El pez de oro
 Retablo
 Epistemología andina
 Pensamiento eurocéntrico
 Coca

KEYWORDS

El pez de oro
 Retable
 Andean epistemology
 Eurocentric thinking
 Coca

RESUMEN

El propósito de este trabajo consiste en realizar un análisis de la particular organización formal de El pez de oro de Gamaliel Churata. Con este objetivo, nos centraremos, en primer lugar, en la específica inclusión del retablo como matriz compositiva de cada uno de los capítulos de la obra ; así como también, en segundo lugar, haremos hincapié en los efectos que conlleva dicha incorporación de un objeto artesanal propio de la cultura popular peruana al interior de la textualidad churatiana. De este modo, podrán constituirse una serie de tensiones culturales, enmarcadas en cada uno de los retablos, entre el conjunto de saberes andinos y el pensamiento eurocéntrico que se apreciarán sobremano en el análisis efectuado en torno al capítulo dedicado a la coca, concebida entonces como eje de lo que consideramos un abordaje puntual de la epistemología andina.

ABSTRACT

The purpose of this work consists in presenting an analysis of the peculiar formal organization of El Pez de oro, from Gamaliel Churata. With this objective, we will center in the first place, in the specific inclusion of the retable as a compositional matrix of each one of the chapters of the work; and in the second place, we will emphasize the effects that entails such incorporation of an artisan object of the Peruvian culture within the interior of the churatian textuality. In this manner, a series of cultural tensions can be built, framed in each one of the retables, between the set of Andean knowledge and the Eurocentric thinking that will be greatly appreciated in the analysis carried out around the chapter on coca, conceived as an axis of what we consider a punctual approach of Andean epistemology.

Cita sugerida: Di Benedetto, M. (2017). El retablo como dispositivo de lectura en *El pez de oro* de Gamaliel Churata. *Orbis Tertius*, 22(26), e052. <https://doi.org/10.24215/18517811e052>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

El pez de oro. Retablos del Layqakuy (1957) de Gamaliel Churata se compone de diez apartados, o “retablos” como los denomina el autor, que tratan en profundidad distintos aspectos de la cosmovisión andina en tensión con determinados materiales disciplinares de índole occidental. Objetivamente, lo que se desprende de los efectos de esta tensión estructural en tanto dispositivo de lectura en la obra de Churata es, ni más ni menos, que el contrapunto entre la biblioteca occidental, entre sus prestigiosas colecciones de saberes y el conjunto de esquemas de pensamiento andinos.

Marco Bosshard en su artículo “Mito y Mónada” describe los ejes temáticos que cada uno de los capítulos concentra conformando una estructura circular, la cual se inicia con un retablo que comparte su título con el último: ambos se denominan precisamente “El pez de oro”. Esta particularidad circular de la disposición del texto permite la postulación de una “función generadora” del primer retablo, ya que establece un “trasfondo de motivos y tópicos” (2007: 521) relevantes para el desarrollo del texto, además de que los aglutina para luego desplegarlos en cada uno de las secciones.¹

De este modo se hace asequible la vinculación entre la organización del texto y la conformación de una especie de estructura compositiva cerrada sobre sí misma que atiende, en principio, a la interpretación de las premisas filosóficas de Leibniz. El crítico suizo se encarga de subrayar que “Hay que comprender los distintos capítulos, entonces, como mónadas que reflejan el universo de *El pez de oro* según su propia manera característica e inconfundible” (2007: 522), dando por sentado que existe una especie de monismo filosófico que cuaja a nivel formal y en función del cual se ponen a dialogar distintos aspectos de lo andino en conjunto con un paradigma de saber europeo.

La crítica ha tomado el subtítulo de la obra, *Retablos del Laykhakuy*, con la intención de determinar la relación entre el significado de ese subtítulo explicativo y la totalidad del libro. Es decir, la tarea de los críticos redundante en interpretaciones acerca del significado de la palabra “retablo” y la postulación de dos acepciones;² por un lado como conjuntos de figuras pintadas o talladas, que representan la serie de una historia y que se colocan detrás de los altares. Se supone, por otro lado, que estos artefactos son los que luego, transculturados, reciben el nombre de “cajas sanmarcos”: especie de cajas-altares transportables, que más tarde recibirán el nombre de “retablo”, ambas producciones representativas del arte popular andino.³ Estos objetos artesanales europeos que adecuan sus técnicas y materiales a la realidad latinoamericana obtienen una novedosa función dada por el contexto en el cual opera ese proceso de “transculturación” según Ángel Rama. Dichos “cajones sanmarcos” designan un producto distinto a esas “capillas de santero” originalmente traídas por los españoles, supeditándose a una función netamente ligada al ámbito rural andino.

Arguedas (1958) describe el patrón tradicional para la distribución interior del “sanmarcos”, compuesto de dos niveles. En el superior, donde se alude al mundo celestial, claramente destacado por sus mayores proporciones con respecto al segundo nivel, se representan imágenes de los santos patrones asociados a los animales: Santa Inés, patrona de las cabras; San Marcos, del ganado vacuno; San Juan Bautista. En el nivel inferior, claramente el mundo terrenal, se representa al hacendado, sentado tras una mesa, quien manda castigar al ladrón de ovejas. La representación de los protectores de las especies autóctonas junto a los santos protectores de las especies europeas habría tenido la función de posibilitar la integración del ganado foráneo al cosmos indígena, constituyendo el “sanmarcos” la expresión más compleja y completa que se conoce de la ideología sincrética del campesinado peruano, así también como se trató de una clara herramienta de resistencia a los embates de la cultura europea.

Nuestra interpretación de la inclusión de los retablos como descripción de los capítulos que conforman el texto de Churata reconoce no solo que se trata de un gesto provocador en cuanto mantiene un distanciamiento de los parámetros literarios eurocentristas, sino que, asimismo, el propio Churata lo utiliza como delimitación formal y, por ende, argumental. Se sabe: cada uno de esos retablos manifiesta un desarrollo temático que de ninguna manera establece correspondencias directas en lo que se refiere a un desarrollo lineal del argumento. La pretensión de autonomía de cada uno de los apartados se asienta en la referencia directa a los rasgos del objeto artesanal en

cuestión, el cual abstrae una serie de elementos de variado origen cosmológico con la intención de alcanzar una escena específica. Asimismo, buscamos ilustrar de qué manera la articulación de esos dos niveles que componen la estructura del retablo funcionan como anclaje de dos ejes epistémicos contrapuestos: por un lado el bagaje cultural occidental y por el otro el conjunto de saberes andinos.

Por tales razones, sostenemos que la arquitectura de *El pez de oro* adquiere especificidad en esa apelación al arte popular andino. Si las artesanías se caracterizan por estar “comprometidas con ritos y funciones cotidianas”, señala Ticio Escobar, estas creaciones populares “no alcanzan ese grado superior, autocontemplativo y cerrado en sí mismo que distingue a las formas superiores del arte, y permanecen, por lo tanto, atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones” (1991: 85). Por lo tanto, la desaparición de estos objetos del espacio de valoraciones estéticas que la cultura occidental impone como universales insufla en la estética de Churata la conciencia de su subalternidad, al igual que la de las artesanías andinas.

La utilización del retablo como modelo compositivo no solo es una operación que tiene como fin la búsqueda de un receptor en particular, claramente andino, sino que también establece, y volvemos sobre esta idea, una expresión de resistencia. En ese “gastar un prototipo hasta la fatiga” (2013: 226), acción con la que García Canclini define la tarea del artesano,⁴ Churata encuentra un ejemplo de cómo modelar la materia narrativa en función de dos cosmovisiones contrapuestas desde la Conquista. Reutiliza, entonces, esa matriz icónica de la comunidad para formatear sus presupuestos literarios, recorta una escena andina determinada, en sí una mónada que sedimenta en su interior un cúmulo de saberes amerindios, ligados tanto a una transmisión oral como así también a la concreción de una imaginería popular puestos a dialogar con la tradición occidental.

Churata asume, entonces, la tarea de descoleccionar, como señala García Canclini (2013: 276), la tradición del conocimiento eurocéntrico, desordenando sus postulados, haciendo añicos sus resoluciones y reacomodando los jirones de saber al recurrir a los saberes ancestrales. Así, según Mabel Moraña en *Churata Postcolonial* (2015), el autor de *El pez de oro* “no renuncia al acervo cultural de Occidente, pero sí disputa su exclusivismo y su exclusionismo”, promoviendo una contaminación de sus “muros epistémicos” al poner en práctica mecanismos de erosión, haciendo “coexistir en el mismo espacio discursivo contenidos de culturas ajenas a los troncos del clasicismo grecolatino, a las grandes vertientes del pensamiento de la Edad Media, al Renacimiento y a la Modernidad Europea” (2015: 57), obteniendo como centro de su estética un “contrapunto que desacraliza los saberes dominantes y desestabiliza sus posiciones de poder” (2015: 62).

La disquisición que se ha efectuado de la mención de los apartados del texto como retablos no hace más que afianzar nuestra propuesta interpretativa; el retablo es un elemento que pertenece indiscutiblemente al ámbito de la cultura popular andina, y como tal es susceptible a las dos vertientes de análisis consideradas hasta este punto: actualiza por un lado la inclusión del artefacto artesanal desde el punto de vista formal en tanto marco de resistencia a los conceptos artísticos europeos, además de que confisca y hace suya, acarrea en su materialidad intrínseca, cualquier rémora de conceptualizaciones eurocéntricas que subsisten en los circuitos discursivos populares.⁵ Un ejemplo de la relación entre el texto cultural europeo y el artefacto retablo podrá vislumbrarse a la hora de abordar el análisis del capítulo “Mama Kuka” en donde se ponen en crisis los conceptos médicos occidentales con respecto a la coca y sus efectos en el sujeto moderno occidental.

Pero no debemos dejar de lado el otro aspecto importante que se desprende del subtítulo de la obra: ese “Layqakuy”, a quien se le asocia la pertenencia de los retablos, es traducido, según Bosshard, como: “El neologismo *laykhakuy*, formado de *layk[h]a* y de los sufijos *-ku* e *-y* se traduce —según Churata— como “[c]aminos de acción de la voluntad mágica” (2014: 129). Este “layka” es un personaje vital para los procesos de circulación de los saberes andinos; se trata, según Arguedas, de “el brujo”, “el que hace los maleficios”, a quien incluso se convoca “para curar, para ahuyentar los males o para causar la muerte” (1989: 134).⁶

En la alusión misma al texto que realiza el sujeto de la enunciación en la primera página se establece una estética fundacional que intenta generar una zona de imbricación mutua entre la filosofía occidental y la andina, ya que se

refiere a la totalidad textual como un compendio de “cuentos, si no fábulas o mágicas del Layqakhuy” (2012: 147). Lo cierto es que ese monismo al que ya nos hemos referido más arriba en el texto de Churata es inherente a la visión que tiene el “layka”, el brujo, de la realidad que lo circunda, realidad que parece anticipar concepciones posteriores afines a lo “real maravilloso” o bien el “realismo mágico” en la literatura latinoamericana:

¿Cómo ante estas caliginosas turbulencias no ampararse en *el monismo del layqa* quien lógicamente, se mueve entre valores sobrenaturales, mentalidad mágica como es? Pero es que el concepto que de los sobrenatural que tiene el layqa es completamente natural y no puede ser otra cosa, siendo como es, un individuo natural y está dentro y fuera de la naturaleza [...] (2011: 182, el subrayado es nuestro)

La función envolvente, digamos, inclusiva de la multiplicidad, que efectúa el retablo en tanto esquema formal de la obra, facilita una lectura de los efectos no solo estéticos sino además de lo que implica semejante materialidad de la lectura.

Se percibe una fragmentación constante del desarrollo textual, en virtud de esas mónadas andinas que escanden el flujo argumental, estableciendo puntos de contacto con la interpretación que hace Deleuze de la filosofía barroca de Leibniz: “Más que átomo, la mónada es una célula, *una sacristía*, una habitación sin puertas ni ventanas, en la que todas las acciones son internas.” (2005: 42, el subrayado es nuestro). Autonomía del interior, un interior sin exterioridad, aunque no por eso carente de potencialidad vital, la sacristía que encierra cada retablo tiene su instancia de esclarecimiento, construye para sí mismo un estatuto dialógico, performativo, en tanto “objetos artesanales que hablan” según la interpretación que supo hacer de los mismos Arguedas (1989: 134). Y en su decir, mantienen las tradiciones a resguardo, disimuladas no solo detrás de la abigarrada escenografía del catolicismo sino también veladas por la polémica constante que promueve la revisión del bagaje cultural europeo.

Los retablos, a su vez, se hallan estrechamente ligados a la liturgia católica; su función específica radica en una instrumentalización explicativa, es decir, sostienen con imágenes lo que la homilía se encarga de traducir, se vuelven un apéndice ilustrativo de los contenidos expuestos. Nos interesa, en este sentido, atenernos a los protocolos de análisis de lo visual que efectúa la socióloga Rivera Cusicanqui, quien en sus planteos acerca de una posible “sociología de la imagen” propone, al igual que Churata, la recuperación de la figura de Guaman Poma mediante la enfatización en un desvío de las palabras como objeto de estudio por considerarlas parte de un “registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla” (2015: 175).

La utilización de los retablos definidos como matriz constructiva se articula con los planteos desplegados al comienzo del texto. *El pez de oro* se inaugura con una especie de prólogo titulado “Homilía del Quri Challwa” a través del cual Churata no solo resemantiza un momento determinado de la ceremonia cristiana del oficio de la misa, sino que también expone una serie de reflexiones acerca del objetivo fundamental de su obra: dar cuenta de la decisión de hacer de las lenguas indígenas, más específicamente del quechua y del aymara, reductos lingüísticos en los cuales se sostiene su proyecto estético. Al respecto puede leerse: “[...] son lenguas depositarias no en este caso de sabiduría clásica, sí de un sentimiento clásico de la naturaleza, de *cultura biogenética*” (2012: 156, el subrayado es nuestro). Se trata, pues, de reducir los estragos que causó el arribo de la escritura como estrategia del poder imperial en América, hurgando en esa “cultura biogenética” para dar con los cimientos de una estrategia literaria de revisión arqueológica del pasado, cuyo fin precisamente se traduce en la propuesta de un novedoso punto de partida para la literatura americana.

Al tanto de que para Lienhard las denominadas “literaturas escritas alternativas constituyen una especie de *interface* entre ‘escritura’ y ‘oralidad’” (2011: 24), y habida cuenta de que estamos ante un texto de esas características, el episodio de la Conquista trae aparejado la imposición de una nueva práctica notarial, que esgrime como rasgo más predominante su inherente fetichización, así como también permiten la aparición de lo que se ha dado en llamar “textos subvertidos” (2011: 146).

La exhortación ofrecida a los fieles con la intención de hacer más accesible el entendimiento de la palabra del Pez de oro, pone a este acto de interpretación, a esta homilía, en el lugar de una instancia pedagógica que anticipa y

vuelve más viables para el lector occidental, o bien para esos “letrados biculturales”, un conjunto de saberes pertenecientes al sistema cultural andino, “valores menospreciados” que dicha instancia discursiva se encarga de descomponer en distintos núcleos explicativos, en los correspondientes retablos.

La coca, farmacopea de la transgresión

Uno de los retablos que merece ser incluido en este análisis de las especificidades estructurales de *El pez de oro* y su relación con el uso de los diagramas artesanales es el que se presenta como “Mama Kuka”, es decir, “madre coca”. Como puede suponerse con tan solo atender a la exposición de prácticas y conocimientos ancestrales utilizados como materiales narrativos, este capítulo presenta distintos comentarios acerca de la coca como planta ligada estrechamente al mundo andino así como también en lo que tiene que ver con dos vertientes de análisis.

En primer lugar observamos las relaciones entre ebriedad y pensamiento que sobrevuelan la historia de la categoría de sujeto moderno en occidente; un claro ejemplo de esta cuestión podemos encontrarlo en algunos textos marginales de Walter Benjamin, como por ejemplo los que retratan su estadía en Marsella, titulados “Myslowitz-Braunschweig-Marsella” o bien en sus “Protocolos” de experimentación con el haschisch. En esa periferia de la modernidad europea que recorre el *flâneur* benjaminiano al viajar a las “zonas sucias de la acumulación del capital” como dijera Julio Ramos (2012: 19), se desprende como cuestión ineludible la problematización del concepto de adicto. En este retablo Churata de alguna manera reescribe dichos protocolos de interacción aunque hace énfasis en la capacidad que tienen de desdoblarse la subjetividad del individuo.

En segundo lugar, y en relación con esos mismos textos de Benjamin, se ponen de manifiesto las mutuas superposiciones entre sensorio e imperialismo en la estela del concepto de Miriam Muñiz de “fármakon colonial” (2013: 15). Es decir, Churata parece preguntarse acerca de la manera en que se modifica una economía de las sensaciones a partir de las mercancías extraídas desde América al promover una transformación fisiológica y neurológica de los cuerpos mismos de Europa. La modernidad, según los famosos postulados de Fernando Ortiz en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, experimenta con la coca, una materia prima en la que opera un cambio de función: del espacio de lo sagrado a la acumulación primitiva de mercancías. De esta manera, en su trayectoria hacia los centros metropolitanos, la coca altera el cuerpo y la cultura dominante así como de igual manera los abordajes teóricos y metodológicos que la ciencia médica promulga.

Ahora bien, el inicio del retablo está signado por distintas situaciones amorosas entre un sujeto de la enunciación que se hace llamar “Orkopata”, referencia directa al grupo de escritores y artistas al que pertenecía Churata, encargados de publicar el famoso “Boletín Titikaka”, y su amada “Wayñusiña”,² “un ababol [amapola] de parlanchinas corolas abiertas al liliputiense cielo que la diera por patria”, en quien el narrador deposita sus sentimientos, “roto, desnudo, falto de todo consuelo y lo que es peor, falto de todo juicio (oh, parlanchín maestro Quijano)” (2012: 481). Tal y como lo hizo, señala el narrador recurriendo una vez más al *Don Quijote* de Cervantes, Alonso Quijano antes de convertirse en el “caballero de la triste figura”.

Finalmente abordamos la presentación del problema clave que atraviesa el capítulo, esto es: la vacilación ante las soluciones que provee el discurso de la ciencia occidental. El intento de dilucidación de los extraños sucesos que se describen en el principio del retablo llevan a Churata a transcribir esas incógnitas que de ninguna manera son respondidas por los esquemas científicos: “La ciencia nos debe una respuesta más allá de las reseca conclusiones estadísticas que hacen de la ciencia del espíritu una metapsíquica metabólica. ¿De qué elementos se compone lo que se llama el subconsciente?” (2012: 492).

Ante semejantes preguntas sin responder, el narrador reúne en el mismo punto del texto las dos claves argumentativas que hemos mencionado, es decir, la extraña relación del protagonista con “Wayñusiña” como si se tratara de un eco de la vacilación a la que es sometido el sujeto moderno narcotizado pero sin dejar de lado el cuestionamiento de los presupuestos científicos, más específicamente psicoanalíticos, con los que se busca explicar dicha situación:

Estoy convencido que esa extraña naturaleza es ella, mi Wayñusiña, es de la flor de que ha partido el movimiento de instilación que la ha llevado a aposentarse en mi personalidad. Y esto me ha inducido a pensar que aquello que llamamos subconsciente acusa simplemente la presencia de conciencias que se albergan en la personalidad humana y constituyen no una conciencia subyacente, sino una conciencia múltiple (2012: 492).

La supuesta amada del personaje adquiere, como vemos, una nueva función dentro del esquema narrativo. Abandona su caracterización netamente femenina, su rol en el decurso de los devaneos de un sujeto amoroso, para tornarse el punto de partida de la crítica al acervo científico europeo.

Si la literatura, como dice Barthes, basa su especificidad en que “trabaja en los intersticios de la ciencia”, su despliegue da cuenta, al final, de que “les sabe algo” a esos conocimientos (2004: 125), y con ese fin Churata no hace más que escenificar un diálogo directo con la medicina occidental, específicamente en un principio con respecto a la noción de adicción. Los representantes de esta disciplina le recomiendan una serie de precauciones mientras diagnostican: “Sería prudente dejaras por un tiempo al menos, coca y *Chullpa Thullus*” (2012: 517). El narrador se niega rotundamente y aduce que sus efectos son “siempre saludables en el sentido más clínico de la palabra” (2012: 518). Su exasperación, que va en aumento, así como la serie de posibles soluciones que los médicos esgrimen, seguidas de su correspondiente desestimación por parte del protagonista, derivan en la demanda para que se haga presente el “layka”, representante categórico de los saberes y prácticas ancestrales en las regiones andinas, figura elemental para el análisis del subtítulo del texto como ya pudimos ver más arriba.

En este segmento del retablo pueden percibirse los efectos de la contraposición de dos órdenes estrictamente medicinales. Las recomendaciones y lugares comunes de los actores que reproducen esos tipos de discursos, por un lado representados mediante la figura del médico occidental, así como a su vez emerge un conjunto de conocimientos ancestrales esgrimidos por esa figura del “layka”. En relación con este aspecto, se hace referencia a la coca como la materia prima con la que este individuo, dotado de prestigiosas técnicas mágico-religiosas reconocidas por toda una comunidad, lleva a cabo sus intervenciones.

La conjunción elemental, entonces, entre la coca y esta especie de chamán forma parte, en la mayoría de las ocasiones, de los segmentos del capítulo que tienden a ejercer un corrimiento hacia el género más ensayístico, dejando atrás paulatinamente la ficción amorosa con la que se abre el retablo. Dice el narrador: “[...] para el *Layka* la *Mamakuka* no es un vegetal más, es la manifestación magnética de la tierra y que si ella alivia la necesidad del enflaquecido cuerpo, solo ella puede sorprender el alma de los muertos en la tumba, el aire, las ciénagas, estableciendo contacto entre los que viven y los que han muerto” (2012: 519).

La vocación mística que expone el chamán se apoya para su futura concreción en un ritual de iniciación sustentado en la idea de la enfermedad como umbral, pasaje a otra realidad. Según lo explica Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (2009), los sufrimientos que se desprenden de dicha actividad se corresponden con las “torturas iniciáticas” que todo aspirante debe trasponer: la soledad del enfermo como soledad ritual, la inminencia de la muerte a través de situaciones similares a la agonía o la inconciencia evocan la muerte simbólica que todo rito de iniciación reclama para sí. Además, se superponen a este tipo de actos místicos una serie de episodios (sueños, ataques, alucinaciones) que anticipan su “fuerza mágico-religiosa”. Son, en sí mismos, “la única convalidación posible de un cambio radical de origen religioso” (2009: 47).

Ahora bien, el comentario que hacemos de este pasaje de *El pez de oro* tiene en cuenta este tipo de situaciones de tránsito referidas a los rituales, de cambios en la condición de un sujeto que se suscribe a los conocimientos chamánicos siempre a través del consumo de coca. Evidentemente, nuestra hipótesis de lectura es que el sujeto de la enunciación, el enamorado de una amapola que inaugura este retablo, decide ser parte de estos rituales de iniciación místicos, es decir, traspasa el umbral de su condición de sujeto, de simple narrador, para experimentar su transformación en lo que parece ser un “layka”. Así se encarga de describirlo en un pasaje del retablo: “¿Cuánto el tiempo de mi fragosa agonía? [...] No abandonaba mi cuerpo, aunque sentía que dejarle al fin se haría

inevitable. Cuando experimenté una como inmersión en el vacío y el vértigo me desconcertó [...] Que esto es indescriptible, debe entenderse previamente [...] Sucediéronse visiones mas no ópticas [...] ¿Esta extraña sensación es la muerte?” (2012: 545).

Sumado a esta situación de confluencia de lo real con lo místico en donde se observa la dificultad, inherente a estos trances, de delimitación de las fronteras entre una y otra esfera, detalle que sin lugar a dudas acrecienta la hipótesis del ritual de pasaje del sujeto que enuncia, puede observarse la presencia de difuntos hondamente conocidos por el candidato, situación que se liga de manera concluyente con el ritual de iniciación chamánico. Dice Eliade:

De ahí resulta que las almas de los muertos, cualquiera que haya sido su papel en el desencadenamiento de la vocación o de la iniciación de los futuros chamanes [...] sirven al candidato de medio para entrar en relación con los seres divinos o semi-divinos (para los viajes extáticos al Cielo o a los Infiernos, etc.) o hacen capaz al futuro chamán de apoderarse de las realidades sagradas, que solo son accesibles para los difuntos (2009: 85).

Pero volviendo al retablo en cuestión, se concentran allí algunas consideraciones de vital importancia para su comprensión, específicamente de las características que Churata incorpora al esbozo de la coca no solo como resistencia a las descripciones realizadas desde Europa, a las cuales nos referiremos en breve, sino que más importante resulta el gesto de ensalzamiento de sus posibles usos rituales que se incluye en ese pasaje. Una operación de lectura que, al fin y al cabo, busca establecer una farmacopea de la transgresión, capaz de dismantelar la férrea estructura del conocimiento médico instalada por el discurso científico de raíz europea en Latinoamérica.⁸

El imaginario de la coca que provee dicho segmento del retablo “Mama Kuka” resulta embestido por la inexactitud con que un médico de nombre “Fausto” interpreta su uso y concepción dentro del ámbito andino. Este personaje señala que “la coca usada habitualmente acaba por destruir la razón humana y a la postre, la sustituye por la ‘razón’ del bruto” (2012: 516). El narrador le responde que asumirá una “defensa por la vieja *Mama Kuka*” (2012: 516), preconizando sus virtudes puesto que, a través de su consumo más o menos constante, “el hombre sábase nutrido en necesidades primordiales” (2012: 517). El argumento del narrador expone puntos de contacto con la dinámica textual de “Sobre la coca”, el afamado estudio que hizo de esta materia prima andina Sigmund Freud. Allí, como así también en *El pez de oro*, la exposición se remonta a los orígenes míticos del uso de la planta: Freud se refiere al episodio según el cual Manco Capac desciende del lago Titikaka con el obsequio de las hojas de coca. El narrador, por su parte, realiza un ejercicio similar y se circunscribe a la manera en la cual “los incas” la consideraban “alimento sagrado”.

Del mismo modo, en cuanto a Freud y su preocupación por la utilización terapéutica de la coca, el sujeto de la enunciación no solo ofrece una reinterpretación del uso racional de la coca sino que también consigue llevar adelante una exposición con un fin particular. Mantiene en su horizonte crítico los postulados psicoanalíticos aunque con la intención de promover un dismantelamiento de sus premisas. Nos referimos al carácter divino de la coca y a la conciencia como noción conformada por la acumulación de otras conciencias, definición que se aleja de los abordajes freudianos al respecto. Puede leerse en un pasaje de este retablo: “El subconsciente es multiconciencia, existencia de conciencias o gérmenes vivos, que se rigen por facultades y necesidades vivenciales” (2012: 533).

La conciencia para Churata debe alimentarse con las hojas de coca en cuestión, es decir, con la panacea incaica que la tradición les ha legado, ajena a toda disquisición de sus efectos ligada a la toxicidad que se asocia nada más ni nada menos que a los supuestos “higienistas de buena fe” y sus discursos científicistas. Al respecto, el narrador señala lo siguiente: “Nada de paraísos artificiales, sí paraísos objetivos, tozudamente táctiles. Acá no tienes que invocar el fantasma del *jaschich indú*, el opio chino, la mujer divorciada, la cocaína cosmopolitana, heroína y menos secuelas de irritabilidad, delirios de persecución, disociaciones, afagias” (2012: 520). Como vemos, se

rescata a la coca del conjunto de drogas intervenidas químicamente o incluso de las que provienen de culturas orientales, oblitera con este fin los comentarios de la medicina occidental que la incluyen sin más dentro de su diagnóstico negativo y de sus efectos de anulación de la voluntad por parte del sujeto.

Pero el doctor Fausto se mantiene incólume ante esos pensamientos ancestrales desarrollados por el narrador. En ese segmento observamos cómo se ponen en escena los materiales con los que ha venido trabajando la ficción: una serie de “documentos” a partir de los cuales puede aventurarse una reconstrucción de su diálogo con el doctor Fausto. Precisamente, la sumisión a la materialidad del archivo le devuelve en fragmentos la continuación del hilo del diálogo. Miembro del elenco de los “equilibristas de la psiquiatría”, el doctor elabora una pregunta que denota un esfuerzo por desmoronar el aparato teórico que el retablo ha ido mostrando en sus puntos más destacados. Le dice a este narrador/layqa: “Dime, ¿sostenías que la conciencia viene de una formación sedimentaria de conciencias que fueron, fenómeno al que llamas supraconciencia, pues se forma por la agregación de conciencias (almas descarnadas) que para permanecer en el hombre buscan el refugio de su personalidad?” (2012: 346).

La respuesta del narrador se acumula a la largo de las páginas hasta el final del capítulo. Para comenzar, señala que se guía por conceptos ajenos a la “psicología oficial” por lo cual alude a la noción de “ideas innatas” para dar cuenta de la representación “de que el muerto no está muerto” ha perdido todo matiz de extrañeza, ya que “el hombre nace con la evidencia de que si polvo al polvo volverá, porque es solo materia” (2012: 532). Así, la anulación de la concepción del paso del tiempo desde el punto de vista del desarrollo del individuo se apoya en la idea de la permanencia del alma en tanto materia.

El layqa, que ahora ha adquirido las facultades propias del narrador del retablo, se pregunta: “¿cómo aceptar estados ingenuos en el sentimiento de la vida? Si no hay tiempo en la materia no hay edades concienciales en el hombre”. Entonces, su explicación concluye en lo siguiente: “El hombre será no un venir de Dios para volver a Dios, o no volver y quedar en Dios, será un entrar y salir del hombre, reiteración sin tiempo, es decir, permanencia” (2012: 535). Así pues, la conciencia no nace, renace, producto del estado larvático que adquieren los muertos en el “colmenar” que es la conciencia de todo sujeto; espacio disponible para ser habitado por su ascendencia, refugio de las semillas en la cadena vital que conforma todo ser vivo, epicentro de una conciencia múltiple que lo hace proyectar su propio ser de manera universal. De esta manera, “sentirá que su alma se nutre con la presencia de otras que se le adhieren y conjuncionan”.

Ahora bien, los documentos hallados por el narrador, “los fragmentarios papeles de que nos servimos” como bien los denomina, finalizan con una escena en la que el doctor Fausto, representante del discurso científico traído de Europa, decide dar por finalizada la conversación con el narrador devenido layqa. Ese “Diablo médico” recibe una última explicación de parte del brujo, en virtud de la cual el retablo concluye:

¡Que el hombre es discontinuo [...] mas entre segmento y segmento tiene a la *Mama Kuka* para recobrar su unidad! ¡Que es eterno y conciencia en su embrión y que en el embrión resucitan los muertos!
¡Resucitan! ¡Se rompen las tumbas doctor Fausto y ya estalla la tierra en el más grande parto que han visto los siglos! [...] ¿Qué, te hirieron, lloras, Plato...?”(2012: 555).

Esta “Layqología”, este tratado de chamanismo como lo llama el mismo Churata, funciona como otro ejemplo de la manipulación del acervo cultural proveniente de la metrópoli europea, puesto a dialogar con un conjunto de saberes prehispánicos, confrontados en una dinámica discursiva que se hace eco de la materialidad de los retablos. En cada uno de sus niveles se ubica tanto el esquema psicoanalítico freudiano como en el otro disponible las definiciones andinas de la conciencia como territorio de lo permanente.

Logra observarse en la cita precedente un ejemplo de la continua mención a Platón a lo largo del texto, interlocutor directo de estas reformulaciones acerca del dualismo como sistema filosófico e incluso en tanto recurso metonímico para aludir a la cultura europea, además de que se ciñe a una renovada visión acerca de los cementerios que abandona su tétrica caracterización ya clásica, esa que proviene de los escenarios del Gótico europeo, para incluir en su lugar una concepción del mismo espacio ahora como territorio asociado a lo vital, a la

permanencia sin interrupción de las conciencias afín a las conceptualizaciones de la filosofía andina.⁹

Los promotores de cada uno de los discursos, el doctor y el layqa, comportan en la puesta en uso de sus voces determinadas estrategias comunicacionales cuyos objetivos van más allá de la resolución de simples problemáticas sanitarias o psicológicas. Así se lo hace saber al doctor Fausto el layqa, ya que aquel cree encontrar un último reducto, aunque insignificante, de hegemonía epistémica, un recurrir a la negación que enseguida percibe el narrador, quien le responde, parsimonioso: “—No te enloquezca el espíritu de negación que ahora *híbridos somos*, doctor Fausto...” (2012: 552, el subrayado es nuestro).

Del retablo como “prótesis mestiza”

No resulta casual que en el comienzo del texto ese prólogo u *Homilía* al que hemos hecho referencia ponga en escena un pedido de disculpas con el que se da paso al inicio del torrente discursivo churatiano, en virtud del cual emerge, otra vez, la figura de Cervantes. En este caso para hacer referencia a un hecho muy destacado de su biografía: la mutilación de su mano izquierda.

Invocando la presencia del “Khorí Challwa” (el pez de oro), Churata se define como un sujeto escriturario “lerdo, cojo y manco” que “arremete en *qarqas* (piedras) para horadar en quienes me falta cincel aunque pulsos no me falten” (2011: 72). Vemos así cómo el comienzo se torna un momento proclive para la escenificación de un procedimiento textual que pone en igualdad de condiciones tanto al personaje mítico, en quien se sostiene el retorno de un estado de cosas utópico, así como al paradigma moderno de escritor occidental, quien funciona como figura ejemplar para el devenir de la escritura de *El pez de oro*:

Pero un manco como pocos, picapedrero: don Miguel de Cervantes y Saavedra, lego de aulas y de órdenes; me enseñó que cojo, manco y lego, cuando el corazón se inflama en *inca*, hasta los sandios para entender se tornan sabios y esculpen, los que se atreven al granito con las yemas; que allí los mancos no manquean y los cojos vuelan... (2011: 72).

En esta frase se condensan algunos aspectos importantes para el desarrollo de las peculiaridades estéticas del autor de Puno. Primero que nada, la referencia a su nula formación académica, así como también ajena a cualquier linaje o abolengo; no se trata de un elemento insignificante, sabemos que el universo de la enseñanza forma parte de la construcción de una imagen de escritor que el mismo Churata se preocupa por dejar en claro, haciendo con ese objetivo continuas alusiones a su abandono de la escuela para comenzar a escribir *El pez de oro*. Su ferviente defensa del autodidactismo halla en la inclusión de Cervantes un modelo de conducta que sostiene sus opiniones. Y, en segundo lugar, se observa nuevamente esa referencia a la cosmovisión andina a través de un elemento exiguo como lo es la mención de cierta influencia incaica a través de una administración sobrenatural de fuerzas, allí donde no las hay. Un gesto que, someramente, aglomera saberes de índole indígena, los cuales remiten al misticismo de los recursos y formas de socialización de las comunidades amerindias. Es decir, una acción que bien podría ligarse con el ámbito de lo ritual.

Si un “corazón se inflama en *inca*” y permite beneficios prodigiosos como lo es en este caso el acceso a una escritura desde la ausencia de lo más necesario como lo es una mano, o bien incluso un recorrido intelectual afín a los perfiles de autor culto, lo que Churata se propone es, al menos, dar cuenta de la posibilidad de un origen que no requiere títulos ni tampoco los favores del cuerpo. En este caso en particular, la gestación de las “literaturas resistenciales”,¹⁰ como bien las llama Nicolás Rosa, aparecidas de la confluencia entre una lengua metropolitana (la importación estética de Cervantes al continente americano) y los despojos de las lenguas indias (la crónica de Guaman Poma), es decir, voces que resuenan en el vacío que se da entre las carencias del insigne escritor y los alcances de las creencias autóctonas, ambas tensionadas en lo que podemos definir como una escena de escritura híbrida que auspicia de punto de partida.

Porque si bien la obra de Cervantes, a través de los ordenamientos de la doxa occidental en el mapa cultural, se monumentaliza en virtud de sus supuestos valores literarios sobresalientes, el discurso churatiano no puede más

que arrebatarse ese texto al paradigma eurocentrista, al igual que hace con los conceptos de Freud, renegociando los “derechos epistémicos”, como bien señala Mignolo (2005: 138),¹¹ de las comunidades oprimidas históricamente. Hace del idealismo quijotesco algo no tan anacrónico ni ajeno a la conformación de un saber latinoamericano.

Este es el punto de partida de un revisionismo de los avatares de la cultura europea en Latinoamérica, el primer movimiento en ese proceso de universalización de la cultura andina que empuja a Churata, hibridismo mediante, a componer escenarios en los cuales interactúan, con este cúmulo de saberes amerindios, Goethe y Platón, Leibniz y Freud y Platón.

Así, para llevar adelante una reorganización de la geografía del conocimiento, cita el ejemplo de la extremidad escindida de Cervantes y comparándose con dicha situación. Churata afirma que los “americanos escribimos al modo siniestro a merced de la mano, que allá los suyos le cortaron” (2012: 152), en una clara estrategia narrativa que pugna por instituir un particular punto de origen para su proyecto estético. Su estilo brota, germina, de la mano cercenada del “manco de Lepanto” a través de una, como dirá luego, “prótesis mestiza” (2012: 406), que reúne tanto a la lengua traída por los conquistadores y su cultura como a las que se sostienen por fuera de la supresión imperial y de su episteme eurocéntrica. La convergencia de ambas, como pudimos ver, adquiere preponderancia al interior del retablo, objeto cultural que metaforiza la tendencia a la hibridez del estilo de Churata.

De esa ausencia, del hormigueo que produce ese miembro fantasma, se desprende el menoscabo en tanto protocolo de lectura encubierto del archivo cultural europeo con el que entra en conflicto. Como ya se dijo, la falta de armonización entre los dos tipos de saberes o tópicos puestos en el mismo plano narrativo conlleva una desestabilización formal, la cual expone los alcances expresivos de un escribir “en indio” que deja atrás, señala Churata, los traspies escriturales del inca Garcilaso, clara manifestación de los afanes discursivos de un tono, de un estilo de escritura que pugna por hacerse ver (y leer) “como indio” (2012: 153).

NOTAS

¹ Esta dinámica de dilatación y contracción textual se ejemplifica de la siguiente manera: por un lado Bosshard menciona el tema que se supedita a ese primer retablo, abreviado, y entre paréntesis el segmento del texto en donde se propaga posteriormente, a saber: “fertilidad (‘Pachamama’), violencia de la Conquista y colonia (‘Españoladas’), mitología andina (‘Pueblos de piedra’), medicina y chamanismo andino (‘Mama Kuka’), mundo de los muertos (‘Puro Andar’), pérdida del hijo (‘Los sapos negros’), indio como bestia (‘Thumos’) y estado indígena (‘Morir de América’).”

² El planteo teórico de Pantigoso al respecto de este elemento del texto puede funcionar como ejemplo. Su intento de análisis se traduce en un forzoso argumento que vincula la etimología de la palabra “retablo” con la conformación textual de *El pez de oro*: “Es importante percibir que esa significación del retablo —y otras complementarias— se encuentra, sin forzamientos, en la misma escritura de la palabra, en su composición y descomposición semántica” (1999: 251). Continúa así su exposición dando cuenta de las desmembraciones morfológicas de la palabra en cuestión con las que va desplegando los diferentes significados, cuyas tenues explicaciones van de la relación entre el prefijo “re” y las tablas (Tablas de la Ley de Moisés, es decir, escritura de las “verdades eternas”), entre “retar” y hablar, entre la palabra “red” y la comunicación verbal finalmente. Pantigoso sostiene su análisis en ciertas opiniones de Arguedas, quien advertía acerca de la obturación que llevaban a cabo los retablos con respecto a “ritos mágicos” que le escamoteaban a la cosmovisión cristiana esos objetos artesanales para pervivir de manera clandestina a través de la liturgia católica. Así mismo Huamán se encarga de establecer una relación entre los retablos y el dibujo cosmológico de la crónica de Santacruz Pachacuti.

3 María Eugenia Ulfe en su artículo “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos” (2009) señala como germen de la modificación del nombre “retablo”, antes conocido como “cajón san marcos”, el encuentro y trabajo conjunto que llevan a cabo la coleccionista de arte Alicia Bustamante y el imaginero Joaquín López Antay, momento que de alguna manera signa los posteriores procesos de vaciamiento del cajón en pos de la búsqueda de nuevos temas de representación. Se modifica así, por un lado, su estructura, ya que se agregan más pisos al retablo; asimismo, por otro lado, se percibe un cambio en la técnica de producción: los santos patronos de los animales que protagonizaban dichos objetos artísticos dejan de hacerse mediante moldes reduciéndolos a un trabajo de carácter estrictamente manual.

4 En un segmento de su libro *Culturas Híbridas*, García Canclini profundiza algunas cuestiones a propósito de los avatares del arte popular en la modernidad, en oposición a lo que denomina arte culto, o bien “Arte”, así con mayúsculas. Remitiéndose a las conclusiones a las que había llegado un grupo de intelectuales en el coloquio *La dicotomía entre arte culto y arte popular* en 1979, el antropólogo argentino rescata un argumento particularmente llamativo para su exposición: “En ese mismo coloquio de Zacatecas leemos que el Arte produce ‘obras únicas’, irrepetibles, en tanto las artesanías se hacen en serie, de igual modo que la música popular reitera idénticas estructuras en sus canciones, como si les faltara ‘un proyecto’ y se limitaran ‘a gastar un prototipo hasta la fatiga, sin llegar a plantearlo nunca como cosmovisión y, en consecuencia, a defenderlo estéticamente mediante todas sus variables’” (2013: 226)

5 Al respecto de esta función de los retablos, los cuales incorporan con su llegada a Latinoamérica la capacidad de camuflar creencias consideradas paganas por el aparato religioso importado por los conquistadores, Nora Dottori señala en relación con *El Pez de oro* que “[...] el texto está estructurado en ‘retablos’, los que constituyen un ejemplo privilegiado del sincretismo cultural andino, e implican una modificación de los trípticos europeos. A pesar de su origen occidental, han sido adaptados para credos autóctonos. El retablo se organiza verticalmente en pisos, e incorpora elementos de distinta procedencia, con un marcado acento religioso, que sirve para ‘camuflar’ creencias ancestrales dentro de la simbología cristiana impuesta, expresión de una práctica de resistencia, de su proceso de fusión de elementos diversos y de la capacidad de adaptación, cambio y continuidad de la cultura indígena” (1982: 115).

6 En un artículo titulado “El layk’a”, José María Arguedas compila una serie de rasgos con los que las poblaciones de Perú describen a este personaje en particular. Allí se lee que esta especie de chamán “cura las enfermedades extrañas: la locura, la histeria, el insomnio, el susto”. También lo caracteriza mediante una anécdota personal, de la cual recuerda “su olor a coca, el color de su poncho, la forma de su cabeza y la energía oculta de sus llamados”. Sin embargo, el layk’a también es reconocido por sus acciones mágicas tendientes a llevar a cabo tareas no tan gratas: “[...] el layk’a también es temido porque puede causar la muerte lenta o rápida” ya que “es compadre del diablo, según los indios, y tiene mando sobre la muerte” (1989: 134-135).

7 En el “Guión Lexicográfico” que acompaña al texto se define esta palabra como “tiempo de wayñu”. El wayñu, agrega Mamani Macedo, “es una composición poética tierna y galante, que idealizaba la belleza femenina y el amor. Era el canto-música-baile para parejas: una o varias.” (2013: 65).

8 Sedgwick Kosofsky en su artículo “Epidemics of the Will” ilumina la modificación en el concepto de adicto bajo la presión taxonómica de las autoridades médicas e incluso jurídicas de finales del siglo XIX a partir del cual el sujeto se convierte en el objeto de disciplinas institucionales prescriptivas. En concomitancia con esto, en “Avital Ronell y el *rush* del pensar”, la reconocida pensadora subraya cómo los discursos sobre la adicción han sido atravesados por el componente de fracaso que se le asigna a la tan mentada autonomía del sujeto.

9 En este sentido, el abordaje que realiza Josef Estermann de la llamada “filosofía andina” plasma puntos de contacto evidentes con lo planteado por Churata a través de su proyecto literario. Estermann pone énfasis en la definición de identidad y en las “relaciones” en que se sostiene como constructor; se trata entonces de “un puente o un nudo de múltiples conexiones y relaciones. En primer lugar, el centro de gravitación no es el individuo o la

persona absolutamente separada (*kat'authon*), sino una entidad meta-individual (que no necesariamente es lo universal). El individuo [...] como mónada individual existe realmente sin ventanas, y por lo tanto: no existe” (2009: 219).

¹⁰ En el ya citado artículo “Teoría del naufragio”, Rosa alude a la resistencia que exponen las lenguas como principal estrategia ante los cambios que provienen de la “confusión babélica de las lenguas”, por lo cual se vuelven hacia un intento de “preservar su autoctonía”. Lejos de definirse como una postura conservadora o, en todo caso, reaccionaria a la novedad lingüística que proviene de los cambios, estas lenguas se estructuran “engendrando tanto literaturas resistenciales como ‘literaturas menores’ en el sentido deleuziano del término, que afectó la lengua de los conquistadores, ya sea en el lenguaje semi inventado del criollismo como en la restitución quechua de Arguedas” (2006: 11).

¹¹ En *La idea de América Latina*, Walter Mignolo llega a la conclusión de que existe un problema con lo que él llama la “diferencia epistémica colonial”, es decir, con lo difícil que se vuelve desligarse de una concepción del saber eurocéntrica arraigada en los imaginarios latinoamericanos: “los académicos e intelectuales indígenas deben desvincularse de un concepto de saber al que se considera el único capaz de conocer y relatar la historia. La desvinculación significa [...] que es posible pensar de otra manera, y que las mejores soluciones no necesariamente se encuentran dentro de la globalización neoliberal, y también significa saber que hay otra manera de pensar que no solo es posible sino también necesaria” (2005: 138-139)

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María (1958). “Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga”, en *Revista del Museo Nacional*, vol. XXVIII, pp. 140-194.
- Arguedas, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*, Lima, editorial Horizonte.
- Arguedas, José María (1987). *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2004). *El placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bosshard, Marco (2014). *Churata y la vanguardia andina*, Lima, CELAP, Latinoamericana editores.
- Bosshard, Marco (2007). “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, en *Revista Iberoamericana*, n° 220, pp. 515-539.
- Churata, Gamaliel (2012). *El pez de oro*, Barcelona, Cátedra.
- Deleuze, Gilles (2005). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Buenos Aires, Paidós
- Dottori, Nora (1982). “Sobre *El pez de oro*, de Gamaliel Churata”, en Noé Jitrik (ed.), *Atípicos de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- Escobar, Ticio (1991). “El mito del arte y el mito del pueblo”, en *Hacia una teoría americana del arte*, pp. 85-181, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Estermann, Josef (2009). *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, ISEAT.
- Freud, Sigmund (1999). “Sobre la coca”, en *Escritos sobre la cocaína*. Barcelona, Anagrama.
- García Canclini, Néstor (2013). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Huamán, Miguel Ángel (1994). *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*, Lima, Horizonte.

- Lienhard, Martin (2011). *La voz y su huella*, Casa de las Américas, La Habana.
- Mamani Macedo, Mauro (2013). *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata*, Lima, UNMSM.
- Mignolo, Walter (2005). *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa.
- Moraña, Mabel (2015). *Churata postcolonial*, Lima, CELAP.
- Muñiz, Miriam (2013). “El (fárma)con colonial: la Bioisland”, en *Adiós a la economía: seis ensayos sobre la crisis*, San Juan de Puerto Rico, ediciones Callejón.
- Pantigoso, Manuel (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Rama, Ángel (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Ramos, Julio (2011). “Avital Ronell y el rush del pensar” (entrevista), en *Revista 80 grados*. Recuperado de: <http://www.80grados.net/avital-ronell-y-el-rush-del-pensar-1-edit/>
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Rosa, Nicolás (2006). *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*, Bs. As, Santiago Arcos.
- Sedgwick, Kosofsky, Eve (1993). “Epidemics of the Will”, en *Tendencias*, Durham N.C, Duke University Press.
- Uffe, María Eugenia (2009). “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos”, en *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 38 n°2. Recuperado de: <http://bifea.revues.org/2700>.