

UNA PROPUESTA LINGUISTICA VANGUARDISTA PARA AMÉRICA LATINA

Meritxell Hernando Marsal
Universidade Federal de Santa Catarina
meritxellhmarsal@gmail.com

En este trabajo quiero reflexionar sobre el proyecto lingüístico que Gamaliel Churata (1897-1969) lleva a cabo en *El pez de oro*, obra narrativa característicamente vanguardista, gestada a partir de 1927 y editada finalmente en La Paz en 1957. Churata, pseudónimo de Arturo Peralta Miranda, fue el principal animador del Grupo Orkopata que a partir de 1925 desarrolla una intensa actividad intelectual en Puno, ciudad del altiplano peruano a orillas del lago Titicaca. La precisión geográfica no es vana: frente al centralismo de las grandes ciudades del continente (Lima, Buenos Aires o São Paulo) este grupo emplaza la provincia como lugar de acción cultural, capaz de recibir las nuevas corrientes ideológicas y artísticas, difundir sus propias posturas y articular un fecundo intercambio con intelectuales de toda América Latina.

I. La propuesta lingüística del *Boletín Titikaka*

La actividad cultural del grupo puneño se vehicula a través de la revista *Boletín Titikaka*, editada casi regularmente de 1926 a 1930¹. A través de ella, gracias a la práctica del canje que Churata dominaba, se logró establecer una amplia y trabada red de relaciones con los

Este trabajo busca reflexionar sobre la propuesta lingüística que el escritor peruano Gamaliel Churata plantea en su obra *El pez de oro* (1957). Esta propuesta está basada en las redes intelectuales tendidas por el *Boletín Titikaka* (1926-1930), revista de vanguardia que Churata dirigió en los años veinte y que con sede en Puno tenía repercusión continental. Se trata de la formulación de una política lingüística para América Latina fundada en la hibridación de las lenguas originarias de América y los idiomas europeos, con especial atención al español hablado en el altiplano andino (la hibridación no implica aquí conciliación, sino todo lo contrario, persistencia en la lengua de la tensión de la conquista). Este programa constituye un desafío para la política

Recibido: 9 de septiembre de 2010

Aceptado: 12 de octubre de 2010

principales autores de la vanguardia del continente: en el *Boletín* publican Jorge Luis Borges, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Idelfonso Pereda Valdés, Alfredo Mario Ferreiro, Hugo Mayo, Pablo de Rokha y Mário de Andrade, entre otros. De las páginas de esta revista se obtiene un impresionante directorio de la vanguardia latinoamericana, que refleja su alcance como fenómeno continental. La presencia de Mário de Andrade merece destacarse. En el número de mayo de 1929 se incluyen dos poemas en portugués, “Moda dos quatorrapazes” y “Sambinha”. Es significativo que esta revista radicada en Puno tenga la necesidad de una apertura continental que incluya al Brasil, y que le permite superar el aislamiento y la diferencia idiomática. En el *Boletín Titikaka* se traban relaciones con los diferentes grupos de vanguardia, en una concepción de la cultura latinoamericana como proyecto común (heredada de Martí, Rodó y el modernismo), que lleva a pensar en su vigencia y necesidad actual.

La intensa actividad cultural y la vasta red de intercambios que el *Boletín* supo establecer es, según Cynthia Vich, “prueba que en los márgenes geográficos las renovaciones literarias no sólo se experimentaron tan intensamente como en las grandes ciudades, sino que los cambios se llevaron a cabo de manera completamente distinta, combinándose con muchos otros elementos de su horizonte cultural inmediato” (2000: 15).

Como en la concepción de Mariátegui, en el *Boletín Titikaka* vanguardia estética y vanguardia política convergen en un mismo impulso renovador. Además del esfuerzo por ofrecer una articulación continental de los diversos autores y grupos vanguardistas que transformaban la literatura latinoamericana, la revista se vincula sólidamente con las nuevas fuerzas políticas

letrada elaborada en el siglo XIX, que buscaba la institución del español como lengua de América y el control de la oralidad. Churata explora un particular terror letrado de la época: la desagregación del español, como ocurrió con el latín durante los siglos V a VIII, por la acción de los bárbaros y sus voces.

Palabras clave: Gamaliel Churata, política lingüística, hibridación, quechua, aymara, español.

An Avant-garde Language Policy for Latin America

This paper focuses on the linguistic proposal that the Peruvian writer Gamaliel Churata states in his book *El pez de oro* (1957). This proposal is based on the intellectual networks laid by *Boletín Titikaka*, the avant-garde magazine that Churata edited in the twenties, located in Puno with a continental repercussion. The question is to formulate a language policy for Latin America based on the hybridization of the native languages of America with the European languages, particularly the Spanish

que se oponen al orden autoritario establecido. La conciencia de esta aleación, de la doble vertiente de su actividad vanguardista, aparece en la nota editorial que en agosto de 1928 reflexiona sobre la trayectoria de la revista durante sus veinticuatro números de vida:

[t]uvimos el privilegio de concentrar en estas páginas gran parte de las muchas buenas producciones del Continente. Fueron nuestros moldes primeros en ostentar la nominación beligerante de INDOAMÉRICA. Anduvimos prestos respecto de la actualidad política de nuestras repúblicas, sobre todo cuando esa actualidad decía coetaneidad de acción. Nuestra voz, así, tuvo cordial resonancia en los pueblos (*Boletín Titikaka*, nº 24).

Con la denominación *Indoamérica*, Churata expresa su interpretación continental fundada en la imagen indígena. El concepto está presente desde la nota editorial que abre la revista, en agosto de 1926, y constituye una de las bases del proyecto literario puneño. Lo encontramos en la identificación de *Don Segundo Sombra* como “la primera novela indoamericana” en octubre de 1927, en el proyecto de una “ortografía indoamericana” desarrollado por Francisqo Chuqiwanka en diciembre de 1927 o encabezando el anuncio en que Julián Palacios ofrece clases de quechua y aymara (el factor lingüístico es fundamental en este programa, como señalaré más adelante). Su definición tiene lugar en el artículo “indoamericanismo” de Gamaliel Churata que encabeza el número de mayo de 1928. Se funda en una peculiar concepción del mestizaje que uniría a los diferentes pueblos americanos: sobre el estrato étnico indígena “se puebla el continente

spoken in the Andean region (the hybridization do not involve conciliation, but quite the contrary: persistence in the language of the tension of the conquest). This program is a challenge for lettered policy developed in the nineteenth century, which tried to control the orality and establish the Spanish language as the American one. Churata inspects a particular terror of his time: the breakdown of Spanish language, as it occurred with the Latin in the fifth to eighth centuries by the action of the barbarians and their voices.

Key words: Gamaliel Churata, Language Policy, Hybridization, Quechua, Aymara, Spanish

de individuos que representan fundidas en matriz aborigen todas las razas humanas” (*Boletín Titikaka*, nº 22). La raza en Churata, y esto es importante para entender su concepción de lo indígena, tiene que ver con una raíz cultural compartida en toda América. El concepto de raza es vaciado por Churata de su esencialismo y se construye en el intercambio cultural entre diversas aportaciones. Lo que le interesa es destacar la preeminencia vitalizadora de lo indígena en una aleación que no rechaza sino que incorpora lo foráneo: “el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo” (*Boletín Titikaka*, nº 22). El indoamericanismo, en este diálogo entre lo propio y lo ajeno constitutivo de América, sitúa en el interior el polo organizador del intercambio de fuerzas. La prioridad indígena se basa en una reinterpretación histórica y social de América desde la Conquista, fundada en un lugar de enunciación al margen de las versiones oficiales. Al final de su texto, Churata señala el objetivo político último de su indoamericanismo al definirlo como un “proyecto de ciudadanía continental” (*Ibid*), al que contribuye “la vigorosa humanidad de nuestras estéticas revolucionarias” (*Ibid*).

En este marco, la preocupación por definir la identidad nacional y latinoamericana se aúna con la reflexión lingüística. La revista es pionera en valorizar el quechua y el aymara como vehículos culturales mediante la publicación de poemas en quechua; la puesta en escena por parte del grupo Orkopata de la obra de teatro *Tuquypaj munaskan* de Inocencio Mamani; la constante promoción de la enseñanza de las lenguas andinas, y la inclusión del artículo de Francisco Chuqiwanka Ayulo “Ortografía indioamericana”, en diciembre de 1927. En este último, Ayulo plantea una ortografía fonética que acerque la escritura al habla de la región andina donde el idioma hispano se encuentra altamente influenciado por el contacto con el quechua y el aymara. Es un proyecto con clara finalidad pedagógica que fue publicado originalmente en 1914 en la revista *La Escuela Moderna* de Lima, con el título de *Alfabeto syentifiko keshwa-aymara*. En su concepción inicial esta ortografía trilingüe debía facilitar la alfabetización de la población indígena y su aprendizaje del español. Sin embargo, la inserción en el *Boletín Titikaka* le da una dimensión mucho más revolucionaria, de reivindicación de la especificidad indígena del español hablado en la región andina frente a la codificación académica. Esto es subrayado por la presentación que hace Gamaliel Churata del artículo que comienza significativamente con una cita de Miguel de Unamuno: “Revolucionar la lengua es la más honda revolución”. Churata recalca la opción del autor de basarse en la oralidad para

formular una ortografía que acerque el castellano a los idiomas nativos, reconociendo de esta manera la cultura indígena y popular como elemento esencial de la identidad americana. Un gesto lingüístico que es entendido como un esfuerzo descolonizador: “nos recuerda que el círculo trazado por la espada de los libertadores no se cierra si los indoamericanos no libran antes (entre otras) la batalla por su estética” (*Boletín Titikaka*, nº 17). Como señala Ulises Juan Zevallos, esta concepción lingüística entraña un proyecto nacional todavía vigente:

En el fondo de esta propuesta integradora estaba la idea de que una de las bases fundamentales de la formación de la nación era el reconocimiento de la multiculturalidad de la sociedad peruana y la necesidad de implementar un sistema de educación intercultural. [...] fueron proposiciones bastante radicales para su época y lo son hasta la actualidad (2002: 92).

II . *La disputa por la lengua en El pez de oro*

En *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata el campo de batalla son las palabras. El punto de partida de esta obra narrativa extensa y compleja –texto límite lo llama Miguel Ángel Huamán (1994:21)– es, irrenunciablemente, la lengua y la tensión entre oralidad y escritura. Como señalé, *El pez de oro* fue gestada en la beligerancia de los años veinte pero publicada tres décadas después; perseverancia que revela la importancia que para Churata tenía este libro. El autor inicia la “Homilia del Khorí Challwa”, manifiesto e introducción programática a su obra, con esta afirmación: “En las letras, en la palabra, que se compone de letras, en el lenguaje que se edifica con palabras, si escritas, se contiene el órgano de expresión de una literatura; por lo que el punto de partida de toda literatura (y de todo hombre) está en el idioma que la sustancia” (1957: 9-10)².

Para Churata, los americanos poseen “literatura vocal, ciencia hablada” (1957: 10) en sus idiomas vernáculos; sin embargo, con la introducción de la escritura a raíz de la conquista, se impuso la lengua española: “Y en ella borreamos como indios, aunque no en indio, que es cosa distinta” (1957: 10). La diferencia es importante. Aquí el autor hace referencia a las palabras del Inca Garcilaso de la Vega, que en sus *Comentarios Reales* (que Churata cita en

tres ocasiones) se identifica como indio pero escribe en español, pondera las cualidades del quechua pero lo condena al silencio. Para Churata, ese “borro-neamos como indios” encierra la subordinación de la cultura andina a la voluntad hispana, y la identificación del español como instrumento de opresión.

El sistema de dominación que instauró la Colonia impidió el desarrollo de la cultura en quechua y aymara en pie de igualdad con la hispana. La escritura era un medio de expresión reservado a los vencedores, los únicos con la facultad de codificar y descifrar mensajes escritos. Antonio Cornejo Polar comenta en este sentido la trascendencia de la escena de Cajamarca, fractura primordial entre la voz del Inca (la voz del vencido, que es apagada literalmente, pues Atahualpa sería ejecutado poco después del incidente) y la escritura hispana, representada paradigmáticamente por la Biblia: “Cierta-mente se reanuda entonces el viejo vínculo entre el poder, la autoridad y la letra, y la escritura ingresa en los Andes más como objeto sagrado, que exige reverencia y acatamiento, que como instrumento de comunicación. En todo caso, el fin del imperio comienza con el poderoso enigma de la escritura” (1992b: 104).

Para Churata, el sistema colonial hizo que también los mestizos perdieran la posibilidad de expresarse en su lengua materna. Uno de los personajes lo enuncia cruentamente: “Al nacer te arrancaron la lengua, y te pasarás haciéndola sangrar hasta el morir” (1957: 54). Son rastros lo que ahora perciben del caudal lingüístico que les fue arrebatado. El propio autor en la “Homilia” se incluye en esta situación: “los mismos que apenas la sentimos en el gusto a saliva onírica, comprobamos cómo es ella lo que se nos amputó del alma sabiendo que así se nos privaría de una maternidad idiomática” (1957: 11).

Por todo ello, la única posibilidad para una literatura americana está, no en escribir ‘como indios’, sino ‘en indio’, lo cual para este autor “será posible sólo si resultamos capaces de hacer del español –solución provisional y aleatoria– lo que el español hizo de nosotros: mestizos” (1957: 10). Esta formulación es radical: traslada a la lengua la violencia de la conquista, sometiendo el idioma impuesto a la penetración de la voz subordinada. Para ello, Churata propone un idioma híbrido de base hispana, plagado de voces, estructuras sintácticas y rasgos fonéticos del quechua y el aymara. De esta manera, reivindica la especificidad indígena del español hablado en la región andina frente a la codificación académica y con ella construye una lengua literaria.

La preferencia por lo oral da como resultado un español deficiente, penetrado y perpetrado por otro pensamiento lingüístico. Obligados a adoptar un código ajeno, los vencidos lo intervienen (lo maltratan) como única venganza posible; no por casualidad Churata identifica en el proceso de hibridación idiomático “lo más vivaz de la resistencia india frente al dominio español” (15). Riccardo Badini señala la envergadura de este gesto de oposición, pues comporta el funcionamiento en el seno de las palabras hispanas de otra forma de significar: “A este proceso inverso de conquista idiomática corresponde el insinuarse de una lógica derivada de la cosmovisión indígena que destruye la semiosis concebida según criterios racionales occidentales” (2006: 9).

Por ello, literariamente, ésta es una lengua que se aleja de la corrección académica, expuesta al desprecio de los críticos. Un idioma que se sabe “horro de toda ciencia, menos por ignorancia – menos, digo – cuanto por lealtad a la expresión del indio en cuanto hombre” (1957: 16). Con su lengua mestiza, Churata opta por las “entecas palabras de los pobres” (1957: 178), convencido de que “En las palabras humildes está el germen de ímpetus oscuros que tiende a librar al hombre de sus limitaciones y su miedo” (1957: 178). Para Churata el alma y la estética americanas estaban depositadas en “zonas plebeyas”, y de ellas era necesario partir para poder hablar de arte y de literatura propias.

Así pues, la política lingüística que Gamaliel Churata propone parte de un lugar de enunciación completamente opuesto al modelo letrado, fundado en un *saber decir* que garantiza la posibilidad del proyecto modernizador (Ramos, 1993: 67). Representado paradigmáticamente por la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* de Andrés Bello, este modelo está fundado en la “costumbre uniforme y auténtica de la gente educada” (Bello, 1995: 14) y tiene una función normativa: la intención manifiesta de controlar y racionalizar el uso popular de la lengua. Julio Ramos conecta esta voluntad disciplinaria con la implantación en el ámbito lingüístico de la racionalidad capitalista:

El habla popular era espontánea, es decir, externa a la estructura del discurso, y debía ser sometida, como toda instancia de lo natural, al orden del artificio. En el fondo, la autoridad de sujeto de la gramática se fundamenta en una noción de lo “popular” como naturaleza “bárbara” y de la lengua “natural” como materia contingente que debía ser dominada por los me-

dios de la racionalidad. Ante el “caos”, ante la lengua en estado “natural”, la gramática proyecta la transformación de su *materia prima* en *valor*. La gramática somete la lengua hablada al control de la escritura, así como en otras zonas de la ideología iluminista la tecnología condensaba el proyecto matriz de someter la materia prima natural al régimen de la productividad y del mercado (1993:69).

La rebeldía de Churata contra ese modelo se evidencia en su posición frente a las posibilidades de transformación del español de América. Churata explora intencionalmente el terror letrado a la dispersión lingüística y lo sitúa como objetivo a ser alcanzado. Si Bello escribe su obra con el propósito de atajar la proliferación de “multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros; embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración reproducirían en América lo que fue la Europa en el tenebroso periodo de la corrupción del latín” (1995:13), Churata escribe la suya en sentido contrario, para dar legitimidad literaria (y con ello representatividad nacional) a esas nuevas lenguas surgidas de la oralidad:

El de Huaman y el nuestro fue un español en el estado del romance cuando amalgamaba las influencias que le conformaban y no asimilara aún las substancias visigóticas que, según historiadores del hispano, habrían de darle las características que le diferencian del latín. Los idiomas indígenas carecen de artículos y preposiciones, y el indio al hablar español de ellos le priva. A la larga le impondría, como en el uso diario hace, literariamente, sus desinencias y declinaciones, hibridando las voces: asinita, elake, aquisito, maratito, aurita. Y allí se sedimentaba la posibilidad de un nuevo idioma, consecuentemente, de una Literatura Americana (1957: 16).

La lengua que propone Churata no es pues un modelo con pretensiones normativas o una elaboración estilística del habla popular destinada a la literatura, sino, como señala José Luis Ayala, el testimonio dinámico de un idioma en gestación: “podríamos decir que Churata escribe en español andino, en español americano en plena formación y nunca será definitivo. La hibridez idiomática es el resultado de diferentes formas de hablar porque provienen de diferentes vertientes” (2010: 848).

Esta opción lingüística implica la afirmación de la heterogeneidad constitutiva de la sociedad latinoamericana y a la vez un proyecto futuro de integración: el mestizaje idiomático como el doloroso reconocimiento de la huella indeleble de lo español en las culturas originarias, esto es, la conciencia de la transformación de lo indígena por la incidencia agresiva de la modernidad inaugurada por la conquista; pero también la opción decidida por su persistencia y preeminencia en el entramado lingüístico, cultural y social de América Latina.

III. Otro modelo de mestizaje

Quisiera señalar la complejidad de esta idea de mestizaje lingüístico defendida en *El pez de oro* por Gamaliel Churata. Antonio Cornejo Polar alerta que comúnmente bajo la ideología del mestizaje se esconde una imagen falsamente sintética de la cultura peruana que suprime los conflictos provocados por una sociedad fuertemente desigual: “En efecto, lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (1997: 341). Churata, que vivió activamente al lado de Mariátegui las polémicas del indigenismo de los años veinte, es muy consciente de ello. En su obra no se cansa de denunciar el mestizaje armado sobre la subordinación de lo indígena. El mestizo, de padre español y madre india, desprecia a esta última: “las confinamos nosotros al lenicidio y, al último, a que conciban para los perros: si tanto es el rencoroso desprecio con que las hemos mirado y las miramos” (1957: 21). Es interesante resaltar que el propio narrador se coloca en este colectivo en conflicto entre sus dos identidades. Lo que no perdona Churata a los mestizos, a sí mismo, es el sometimiento del indio, que concibe en términos sociales y literarios: “El indio no es un subhumano, si ya sabemos que las imbecilidades de Sepúlveda fueron aniquiladas en su mismo vitriolo; es sí un subnutrido a causa de los sobrenutridos que lo apalearon y lo apaleamos todavía en prosa y en verso” (1957: 17). Así pues, la literatura deviene también, desde el uso mismo de la lengua, desde la propia ficción indigenista, un instrumento de dominación.

El representante paradigmático de la literatura mestiza que impugna Churata es el Inca Garcilaso de la Vega. Como señaló Antonio Cornejo Polar, éste hace de su condición mestiza el emblema de una escritura que propone como la articulación armónica de lo diverso. Sin embargo, no siempre lo consigue, y por debajo de ese empeño se intuye el conflicto no resuelto que su condición conlleva. Quizá no es la obra de Garcilaso lo que con tanta vehemencia rechaza Churata, sino su recepción oficial que insiste “en ver reflejada en su vida y obra la apetecida conciliación de un mestizaje que pronto se convierte en ideología que encubre lo que la conquista quebró y la república no pudo soldar más que en el discurso de la homogeneidad que tiene en Garcilaso, precisamente, uno de sus grandes símbolos y de sus grandes argumentos” (Cornejo Polar, 1992a: 153).

A comienzos del siglo XX, Garcilaso deviene un ícono de integración étnica y unidad nacional, en la formulación paradigmática de José de la Riva-Agüero:

el Inca Garcilaso es el más perfecto representante y la más palmaria demostración del tipo literario peruano. Un mestizo cuzqueño, nacido al siguiente día de la Conquista, primero y superior ejemplar de la aleación de espíritus que constituye el *peruanismo* [...] Es la adecuada síntesis y el producto necesario de la coexistencia y el concurso de influencias mentales, hereditarias y físicas que determinan la peculiar fisonomía literaria del Perú (1984: XL y XLI).

Pero esta figura, emblema de la literatura nacional, a pesar de “los innegables atavismos indígenas” que el crítico le atribuye, es fundamentalmente hispánica. Para Riva-Agüero la civilización incaica había sido “extinguida”, como afirma claramente en *Carácter de la literatura del Perú independiente* de 1905:

aquellas civilizaciones o semicivilizaciones ante-hispanas murieron, se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura. Para los criollos de raza española, son extranjeras y peregrinas, y nada nos liga con ellas; y extranjeras y peregrinas son también para los mestizos y los indios cultos, porque la educación que han recibido los ha europeizado por completo (En López Lenci, 1999: 158).

Gamaliel Churata se subleva contra estas ideas y frente a Garcilaso —sobre todo frente a la instrumentalización que se hizo de su figura y su obra— co-

loca dos referentes básicos: el drama quechua *Ollantay* y la *Nueva Coronica* de Felipe Huaman Poma de Ayala.

La primera es la opción más radical. La literatura americana se define a partir de ella como literatura escrita en lengua originaria. Sin embargo, no deja de ser híbrida y de manifestar las huellas del enfrentamiento cultural. Churata observa sagazmente en este drama “todos los condimentos hispánicos del caballero valiente y enamorado que enfrenta sacrilegios; pero en el cual, así y todo, es dable encontrar el espíritu de una dramática con patria, de un cosmos literario” (1957: 12). La importancia de la elección de este modelo la señala Martín Lienhard en su estudio *La voz y su huella*. Este autor comenta que la aparición del *Ollantay* en el siglo XVIII está relacionada con la toma de conciencia andina que se dio en ese momento y que provocó levantamientos armados de grandes proporciones y el desarrollo de un “movimiento nacional inca” (1990: 242). Desde el punto de vista de la constitución de una literatura escrita es aún mayor su importancia: “El *Ollantay*, en tanto que obra literaria escrita pero basada al menos parcialmente en tradiciones orales, constituye además un eslabón entre la permanencia de la sociedad andina en una oralidad exclusiva y su apropiación progresiva de la escritura” (Lienhard, 1990: 251).

El otro modelo también es esencial: “La historiografía del Inkario conserva un centón: biblia le llamo yo” (1957: 14). La crónica de Huaman Poma de Ayala representa el hibridismo a partir del cual Churata concibe la literatura americana. Este fenómeno es eminentemente lingüístico: “Huaman encasqueta al español la fonética de su lengua, cárgale su acento grave, y emplea el kheswa a guisa de excrilogía latina. Que decidan los expertos en patristica si quien hace lo que Huaman con el kheswa no implica, casi, un problema sismático” (1957: 15). El cisma/sismo es la quiebra estructural del español, subvertido por un pensamiento lingüístico que lo coloca sobre unas bases inéditas: a partir del mecanismo de la traducción, el español de Huaman se modifica léxica, morfológica y sintácticamente, y adquiere algunas particularidades del idioma indígena. Además, este autor introduce en su texto cantos, fragmentos discursivos y palabras en quechua sin agregarles su equivalente al español. También la forma europea es transformada. Antonio Cornejo Polar (1982: 77) señala que la presencia de los dibujos en la obra de Huaman Poma produce una ruptura en la estructura de la crónica; el lenguaje gráfico, que expresa con mucha más fidelidad que el verbal el referente que se quiere transmitir, supone un desvío fundamental de las exigencias del género. A todo ello Riccardo Badini agrega una postura epistemológica, tanto

en Huaman como en Churata, de ‘reubicación ontológica’ de lo americano frente al conocimiento humano: “Un afán hacia lo universal y una necesidad de volver a pensar la posición del ser humano en un mundo complejo, ya inevitablemente puesto en relación con una racionalidad otra, de procedencia occidental, obligado a tener en cuenta para siempre códigos distintos que se le habían sobrepuesto de manera violenta” (2010: 23).

Esta manifiesta heterodoxia conllevó, como señala Martin Lienhard en relación a la crónica de Huaman Poma y a la carta-narración del Inca Titu Cusi Yupanqui, una determinada recepción por parte de la crítica:

el rasgo dominante de su composición, sin duda alguna, es el hibridismo. Este hecho, no la supuesta falta de elaboración literaria, se debe considerar como responsable del □injustificable□ desinterés de la historiografía literaria “criolla” por tales textos [...] La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizás algo eufóricamente, como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual (1990:83).

Para Gamaliel Churata en el ejemplo de la *Nueva Corónica* cabe todo un proyecto literario representativo de los diferentes orígenes de los americanos:

Huaman permite descubrir algún atisbo germinal como síntoma o posibilidad de una Literatura Americana, pues □lo que ya nadie ha intentado, y con jerarquía menos□, en él se constata la concurrencia colonial de las dos lenguas en que se enfrentan España y el Inkario; y que para devenir expresión nacional debe decidirse en unidad. En otras palabras: si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida (1957: 16).

Frente al mestizaje que encarnaría la obra de Garcilaso, y que conlleva la subordinación y progresiva supresión de lo indígena, Churata reclama en términos literarios un hibridismo fecundo capaz de participar de las dos culturas. El proyecto vanguardista desarrollado en torno al *Boletín Titikaka*, en que la reivindicación de lo vernáculo traspasa los límites nacionales para presentarse como programa cultural americano, responde a esa aspiración.

IV. *La otra literatura latinoamericana*

La hibridación lingüística desemboca, pues, en un nuevo idioma cuyas realizaciones no pueden ser juzgadas según los padrones estilísticos del español. Con relación a este proyecto, Churata define así su intento:

De lo anterior no se saque que en EL PEZ DE ORO se pretenda ofrecer el paradigma de ese nuevo idioma indo-hispano, y menos de uno medularmente americano; si como fruto modesto y honesto de una actitud que tiene la insignificancia y edad de su autor, apenas luce □ menos por decisión literaria que hábito □ incrustaciones indias más pintoresquistas que sustantivas, intentos débiles por arrancar del cordaje hispano la melodía sanguínea. Pero que de intentos de esta índole surja al fin un idioma americano, a seguirse el buen camino de Huaman, si entiendo bien, será fruto de los escritores que lo intenten con genio y con amor de plebe (1957: 17).

¿Quiénes son estos escritores capaces de forjar un nuevo idioma híbrido? Churata aventura tres nombres: “Hay escritores como Jorge Icaza, José María Arguedas, Cardoza Aragón, de Ecuador, Perú y Guatemala, en quienes es notorio el latido de una naturaleza con raíz; son, con decisión indisimulable, desde el punto de vista hispano deplorables. No, como posibilidades americanas” (1957: 24).

Sin embargo, Churata no es optimista. Ve claramente el problema de la recepción de estas obras, “que se hallan frente a mayoría que no va en esa dirección. Esa mayoría estará representada oficialmente por los millones de ‘americanos’ censados como ‘blancos’ y los cuales nada sienten del fenómeno” (1957: 25). Los receptores implícitos de la literatura americana, las plebes indígenas o mestizas, son sustituidos por unos lectores empíricos, cultos, interesados meramente en lo español. La vigencia de esta tradición literaria hispana participa en la esfera cultural de la misma opresión y discriminación de lo indígena características del orden social latinoamericano.

Por ello, Gamaliel Churata es tajante: lo escrito en español pertenece a España. A partir de los argumentos señalados, remite toda la literatura escrita en español, que la crítica tradicional había considerado (y considera) como hispanoamericana, a la literatura española. Ésta es quizá su tesis más osada. Como he señalado, frente a la cuestión de qué es lo que define a la literatura

americana, su opción es idiomática y rechaza, por tanto, que dependa del lugar de nacimiento del autor o del tema de la obra. Vale la pena citarlo por extenso:

¿Garcilazo será el Hesiodo de esta Literatura Americana? ¿Él nos transmitirá el Deuteronomio de la Heliologofaínkásica? Tal vez. En todo caso, y en ese caso, los cronistas españoles no son ya españoles, son americanos, como Ercilla, Oña, Caviedes. Y americanos son Tomás Moro, y su “Utopía”; y americanos son Chateaubriand, Benoit, Campanella, Mosén Verdaguer. Y les siguen nuestros grandes poetas: Darío, Chocano, Herrera Reissig, Jaimes Freyre, Reynolds, Lugones, Eguren, Valencia... Y “Doña Bárbara”, “Raza de Bronce”, “Sangre de Mestizos”, “El Mundo es Ancho y Ajeno”, y “Los de abajo”, y “Don Segundo Sombra”, pasan a ocupar ubicaciones estelares en nuestro mundo, ancho y ajeno [...]

Todo esto es, y en medida jerárquica, español y de España [...] Y es que la única patria de esta Literatura Americana es el idioma español (1957: 23).

Estas reflexiones ponen en cuestión la tradición literaria americana e, incluso, el estatuto mismo de la literatura tal como es entendido habitualmente por la crítica. Churata se enfrenta a una concepción de la literatura americana, aún firmemente arraigada, que sólo tiene en cuenta las manifestaciones escritas cultas de origen europeo; ni las manifestaciones literarias orales, ni las populares o en lengua indígena entran en sus consideraciones. Churata subvierte los fundamentos de esta tradición crítica y la reenvía directamente a la metrópolis. Americanas serían solamente aquellas tradiciones literarias subalternas expulsadas permanentemente del panteón.

Estas afirmaciones implican la necesidad de un nuevo paradigma crítico para evaluar la producción literaria de América Latina que, si bien no anule la tradición literaria europea, sí sea capaz de articularla con las formas autóctonas en sus diversas manifestaciones. Antonio Cornejo Polar en un artículo de 1982, “Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura latinoamericana”, planteaba los mismos problemas:

La necesidad de repensar y reformular el corpus de la literatura latinoamericana deriva de la certeza de que su delimitación actual obedece en último término a una visión oligárquico-burguesa de la literatura, visión que ha

sido transmutada en base crítica casi axiomática mediante operaciones ideológicas que recién ahora son discernibles como tales. Deriva también de la convicción de que el desarrollo real de las contradicciones sociales en América Latina permite ensayar otras alternativas que se vinculen con los intereses y la cultura populares (1982: 43).

V. *Hibridismo en la forma*

Churata quisiera el resurgimiento pleno del mundo andino, pero la misma lengua que usa lo imposibilita. ¿Cómo insertar sin traicionarlo lo andino en lo español? Esta cuestión remite directamente a la problemática principal del indigenismo: en cuanto al referente y a los objetivos esta literatura procura el rescate y la reivindicación del universo autóctono, y la denuncia de sus condiciones marginales de existencia; sin embargo, sus instancias productivas, textuales y de recepción están situadas en el sector más moderno y occidentalizado de la sociedad peruana (Cornejo Polar, 1990: 303). A esta problemática, el crítico Antonio Candido, refiriéndose a la literatura latinoamericana, agrega una dimensión formal:

Jamás creamos cuadros originales de expresión, ni técnicas expresivas básicas, en la acepción que lo son el romanticismo, en el plano de las tendencias; la novela psicológica, en el plano de los géneros; el estilo indirecto libre, en el de la escritura. Y aunque hayamos logrado resultados a veces originales en el plano de la realización expresiva, reconocemos implícitamente la dependencia. Tanto es así que jamás los diversos nativismos rechazaron el empleo de las *formas* literarias importadas, pues sería lo mismo que oponerse al uso de los idiomas europeos que hablamos (1998:345).

Es precisamente eso, oponerse a las formas y al idioma europeo, lo que Gamaliel Churata quisiera llevar a cabo. Consciente de la dependencia de la que habla Candido, pero no conforme pues su aceptación reduce el mundo que él quiere defender a lo accesorio, Churata se propone probar el mestizaje de base indígena en las propias estructuras literarias. Para ello, intenta el camino contrario a la práctica indigenista: no es lo andino como elemento temático lo que

se integra a las formas europeas; son éstas las que son *transformadas*. Churata intenta subvertir los componentes literarios occidentales y someterlos a la lógica andina: el género novela es modificado y adquiere características poéticas y dramáticas. Churata enuncia desde el subtítulo, “Retablos del Laykhakuy”, y la lista de “Dramatis Personae” que aparece en la nota introductoria, el carácter “escénico” que quiere imprimir a la obra. El retablo es en Perú una forma de arte popular en que lo andino y lo cristiano se imbrican con un fuerte contenido mágico y religioso³. Fundándose en esta forma de representación propia de los artesanos mestizos, Churata estructura su obra en diez niveles o escenas, que no presentan una conexión lineal entre una y otra, sino que forman un conjunto trabado de motivos y personajes gracias —en palabras de Churata— a “un hilo magnético que les da unidad” (1957: 7).

Miguel Ángel Huamán señala la funcionalidad estructural del retablo en *El pez de oro*. La lógica andina del retablo es vertical, e intercepta la línea horizontal continua de la narración occidental conformando un texto híbrido: “La contradicción entre la coherencia vertical del relato (la obra está subtitulada “Retablos de Laykhakuy”, es decir “Retablos de caminos brujos”), estructurado en pisos y niveles, y la horizontalidad de la sintagmática textual nos permite dilucidar el carácter dual del PO” (1994: 104).

El núcleo significativo de estas escenas puede reducirse a un mismo motivo que se repite con variaciones, casi musicalmente: la muerte y renacimiento del hijo (que es también el Inca) en el esfuerzo de un mestizo por incorporarse al mundo mítico indígena. La primera y la última escena tienen el mismo nombre que la obra “El pez de oro”⁴. Ello crea una forma circular, en *ricorso*, a la manera de Vico, que “ni comienza ni acaba” (1957: 9). Esta estructura en retorno, más que espiral red de vivencias con motivos que regresan, define un sentido del tiempo no lineal donde lo indígena alimenta desde el pasado un futuro liberado y, a la vez, se actualiza en el presente. Para Huamán, en el *Pez de oro* no hay una historia que contar como en los modelos narrativos occidentales, sino una forma de conocimiento andino que se manifiesta: “Lo que Churata plasma en el discurso no es un argumento o historia sino la funcionalidad cognitiva de un modelo para el que la Historia es mito y rito, imaginación y realidad, conjunción de pasado-presente-futuro y naturaleza sagrada en medio del caos” (1994: 105).

La dimensión dramática de la obra está en conexión con los usos populares andinos de expresión y con la función social que se proyecta: “Mas ni en

EL PEZ DE ORO (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad” (Churata, 1957: 137). La transformación social, que es el objeto y fin del proyecto indigenista de Gamaliel Churata, se funda en esta comunicación, que se imagina tan directa como en la escena:

Dos proposiciones esenciales tenga presente el zampoñero que adviene; si la miel es imposible sin EL, su miel es imposible sin pueblo. Sólo el mito que libera al hombre ha salido del hombre. Admitamos que su miel se ha generalizado y ya nó sabor de paladares, es gusto de un pueblo que siente que no hay vida donde no están EL y su miel. El drama habrá escapado del palco escénico para realizarse en la calle. Andará de su cuenta y de la nuestra y será parte en nosotros. Se habrá hecho tumulto, multitud, universo (1957: 137).

En relación con esta cualidad dramática, el narrador en primera persona, que podría dar coherencia a un relato de forma novelada, es acompañado y substituido por una gran cantidad de voces que aparecen en escenas diversas, en las que se interpolan variados tipos de canciones y danzas (*haylli*, *wayñusiña*, *coral*, *harawi*, *tokhaña*, muchas de ellas en quechua y aymara sin traducción). La tercera persona de la novela tradicional es reemplazada en múltiples ocasiones por el diálogo o por una segunda persona apelativa (“Bien está. Escribe ahora... Esto se hizo a la medida de tu sueño” 1957: 63) con la intención de acercarse a las formas de expresión oral, como si el texto fuera imaginado para ser recitado: “Hagan ánimo de oír un poema; que el ánimo del que oye viste sedas o brocados a la poesía, o la despoja hasta del fundillo, dejando su triste hueso a la vista” (1957: 386).

De esta manera, la voz parece rebelarse al medio escrito en el que está inserta. Miguel Ángel Huamán y Arturo Vilchis han destacado la oralidad inherente en la escritura de Churata, tanto por el modelo lingüístico del que parte como por presentar características psicodinámicas de la oralidad (Huamán, 1994: 35). El texto exigiría ser leído en voz alta, como si fuese un guión radial (Huamán, 1994: 45; Vilchis, 2008: 118), demandando al lector una participación activa.

Helena Usandizaga relaciona la interpolación desplegada en el *El pez de oro* con las ceremonias rituales andinas. Las formas cognoscitivas indígenas que Churata incorpora en su texto tendrían que ver, no tanto con conceptos, sino con las operaciones de convocación desplegadas en los rituales chamánicos:

El pez de oro responde a una estructura interactiva de reciprocidad. En ella coexisten oraciones, conversaciones, canciones, invocaciones; observando con detalle lo que ocurre en el texto, tal vez se pueden concretar los modos cognoscitivos de Huamán y hablar de la estructura de la convocación que se da en las fiestas y en los rituales andinos (2006: 176).

Todo ello determina, para el autor, la imposibilidad de la novela andina, pues los idiomas indígenas están forjados, no en lo individual, sino en “ego colectivo” (1957: 43) cuyas necesidades expresivas remiten a un vínculo mágico con el entorno⁵: “Esa magnética no era un espejo paseando su inocuidad en la vida y cabe las cosas; era una gana de trizar montañas, y entrañas, de extraerles el Haipuñi y los Anchanchos que por ellas circula. Esa gana enigmática, que tú bien sientes, se dirige de la superficie estólida a la profundidad oscura, moviente y prolífica; es raíz, no flor” (1957: 63).

Ésta es una de las propuestas literarias más significativas de Churata: la inhabilitación de un modelo formal omnívoro que parecía poder integrarlo todo a la tradición literaria occidental. *El pez de oro* intencionalmente no quiere ser una novela, sino la propuesta de un discurso narrativo heterogéneo que sólo es comprensible en su vinculación a prácticas discursivas andinas no escriturales, y que por ello entra a formar parte de otro modelo de representación donde rito, ficción y memoria no serían excluyentes.

VI. *Hibridismo lingüístico*

Pero el lugar donde Gamaliel Churata funda más osadamente su concepción híbrida del indigenismo es la lengua. La disputa entre las dos tradiciones encontradas se vuelve guerra de palabras. Traslada a la propia lengua la violencia que domina el mundo andino, de manera que en el entramado lingüístico de su obra se puede llegar a percibir el conflicto irresuelto de la sociedad peruana. Esto lo logra con la adopción de estructuras sintácticas y rasgos fonéticos propios del español hablado en la sierra y, sobre todo, con la introducción en su discurso de palabras en quechua y aymara sin ninguna explicación. Estas palabras, que Churata denomina incrustaciones, son lo que más valora de su intento, pues en ellas se hace presente el sentimiento indígena, su visión del mundo fuertemente

arraigada en la naturaleza (mayoritariamente son palabras que remiten a realidades básicas del mundo andino: animales, entidades míticas, elementos de la naturaleza, bailes y canciones), sin traicionarla, sin traducirla. Además, Churata integra al texto otros elementos lingüísticos que define como híbridos y plebeyos: vocablos quechuas o aymaras que han incorporado en su estructura la morfología hispana (como *enchinkhanas*, *chawllero*, *asiritu*) o palabras españolas modificadas por la influencia indígena (*elake*, *nadies*, *aquisito*, *allasito*). En estas expresiones el proceso de hibridación es total: no se trata ya de un simple préstamo sino de la incorporación del mecanismo de una lengua a la base léxica de otra. Por ello, en el breve prólogo que antecede a la obra, Churata señala que acaso la única originalidad de ésta sean las locuciones “radicalmente plebeyas” que contienen “barbarismos indígenas” que en el entramado español de la obra sustentan la resistencia del mundo andino:

Si un idioma puede ser supeditado, se volverá latido tenaz, ágrico diástole, que a diario agreda al régimen adventicio. Acaso los barbarismos sean sólo violencias y dialéctica de la célula, pues si ella concentra sentimiento y sentido de vivencia, de patria y de nido, permanecerá en agresión constante frente a cuanto la niega y la deforma (1957: 530).

Lo bárbaro es entendido aquí en un sentido lingüístico de subversión efectuado por “los terminachos del indio” (1957: 300), “voces viejas” (1957: 300) que conforman con violencia un nuevo idioma vivo. Así, estas formas rechazan el contexto lingüístico en que están inseridas y evidencian la incompatibilidad de las lenguas que conviven en el mundo andino: en las propias páginas del libro, las palabras quechuas y aymaras chocan continuamente con las hispanas dejando clara su irreconciliable alteridad y reproduciendo formalmente la pugna que traspasa la sociedad de la que surge *El pez de oro*. Como señalaba Antonio Cornejo Polar refiriéndose a Arguedas: “al permitir la convergencia de fuerzas de distinta filiación, este indigenismo realiza en sí mismo, en términos estrictamente literarios, el conflicto básico de la nacionalidad: es su reproducción más certera” (2000: 211).

También en Churata la radical afirmación de la heterogeneidad andina en la esencia lingüística del texto excede el anhelo de mediación propio del indigenismo más clásico. Se percibe claramente la voluntad de mantener viva la resistencia

frente a lo hispano. Esta afirmación podría ser puesta en duda por la inclusión de un glosario al final de la obra. El glosario, característico del regionalismo anterior a las vanguardias, parecería afirmar una intención explicativa, hasta un cierto exotismo en el proyecto del autor. Nada más lejos de la intención de Churata. El idioma deturpado por los ‘barbarismos’ abarca toda la obra, tanto en las partes más reflexivas de discusión filosófica, como en las que se delinea una historia apelando a la voz de diversos personajes. Asimismo, el glosario se asemeja más a una trampa que a una solución: incompleto y desordenado, sumerge al lector en un mar de términos, muchos de ellos sin una definición clara, y lo obliga a una inserción necesariamente activa en el universo lingüístico indígena de la obra⁶. De esta manera, en el texto pervive una rebeldía a la asimilación por el español, una pertinaz negación del “imperialismo de la traducción” (Steiner, 2001: 202).

Esta tensión continua de los contrarios es definida por Miguel Ángel Huamán con el concepto andino de *tinkuy*: “El *tinkuy* es la zona de encuentro donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes, permite realizar el ideal de unidad o de las cosas que siempre vienen juntas (*yanatin*) como dos ojos, dos manos, etc; mitades perfectas de un centro primordial o *taypi*... Este es el género del *PO*” (1994: 64). También Marco Thomas Bosshard señala la importancia del *tinkuy* en su análisis del mito del pez de oro, y lo pone en relación al monismo estético que estudia en Churata:

Hanan y *hurin* parecen idénticos en muchos aspectos al *ying* y el *yang* del pensamiento chino alcanzando así un potencial de categorías filosóficas, las que –junto con la función del *tinkuy*, como ésta ha sido elaborada en el análisis del mito del Pez de oro– son de suma importancia para que Churata pueda construir su monismo indígena alterando la dualidad andina de *hanan* y *hurin*, arriba y abajo, hombre y mujer, etc. El *tinkuy* como la unión de *hanan* y *hurin* posibilita la afirmación de la unidad del cuerpo y del espíritu en una base autóctona, convirtiéndose por ende en un concepto sobre el cual se podría desarrollar una filosofía andina (2007:535).

Sin embargo, mientras que en estas interpretaciones parece privilegiarse la idea de un encuentro armónico de los contrarios, la tensión no parece resolverse nunca en la obra de Churata. Por ello a este concepto me gustaría añadir la noción aymarach’ixi, definida por Silvia Rivera Cusicanqui: “Así como el Allqamari

conjuga el blanco y el negro en simétrica perfección, lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él" (2010: 70). Frente a la hibridez celebrada por Néstor García Canclini, Rivera reivindica esta paradójica relación de contrarios procedente del pensamiento indígena:

La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita. La noción de ch'ixi, por el contrario, equivale a la de "sociedad abigarrada" de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa (2010: 70).

En el *Pez de oro* el propio lector se ve enfrentado a esta contienda teniendo que hacer un enorme esfuerzo para proseguir camino, para continuar la lectura de una obra que le exige incesantemente aprehender elementos ajenos. Esta violencia infringida en el lector occidental, la dificultad de comprender que provoca el texto, reproduce la violencia y las contradicciones de la sociedad andina. Con ello, el autor dramatiza en el proceso mismo de lectura el fenómeno de resistencia cultural, pero también alienta a su resolución. Miguel Ángel Huamán señala que el efecto esencial de la escritura de Churata es la exigencia de una lectura participativa, cómplice (1994: 46), que acaba transformando al propio receptor: "el *PO* no sólo se apoya en la competencia cultural de un sujeto andino, sino que también contribuye a producirlo" (1994: 66). La gran utopía de esta obra es, en el fondo, el lector implícito que propone, capaz de actualizar en la lectura ambos universos culturales.

VII. *Historia y memoria andina*

La escenificación de esta guerra abriga el deseo de una sociedad que se reconociera en el mundo indígena. La aceptación del quechua y el aymara en el entramado lingüístico del español implica la aceptación, en igualdad de condiciones, de lo indígena en la sociedad peruana. Churata, como Mariátegui, y

antes González Prada, estaba convencido de que sólo con la inclusión de las sociedades originarias y de su cultura de forma preeminente en la sociedad nacional, el Perú podía transformarse y dejar atrás su injusta realidad heredada de la colonia. “No hay literatura sin hombre” (1957: 18), dice Churata. Y en su escritura se vincula al hombre andino y a la denuncia de la brutalidad de su opresión. Es en el primer capítulo, significativamente llamado “El pez de oro”, donde Churata dibuja poéticamente el itinerario humano que genera su escritura. Voces diversas sin atribución clara configuran la narración en torno a la primera y segunda personas, en un diálogo intensamente poético en el que se introducen canciones, cantos corales en quechua y el relato mítico del nacimiento del Pez de oro, que a lo largo de la obra morirá y renacerá bajo diversas formas en una negación del tiempo rectilíneo e irreversible de la Historia. Este capítulo alberga diversos niveles de significación que remiten no sólo a lo mítico, sino también a lo histórico, a lo social y a lo individual: en el plano de la historia se puede reconstruir la huida de un personaje mestizo del mundo criollo del que procede y su vinculación, por el amor de una muchacha indígena y del hijo de ambos, al mundo andino. Sin embargo, este gesto, históricamente, socialmente, no puede quedar impune:

Mi padre, vomitando su hispana sangre, estaba indignado; su vómito se indignaba. Ah...que los kachakos segaron a bala la comunidad de halakampana, dizque en la Trecena se lo pidió y se lo pagó al Cielo el Gamonal. Y el Titikaka, en cien balsas de oro, se nos vino con doscientos cadáveres negros, para que pudrieran, negros, en el resuello de los carniceros chiaras.

Mi padre estaba indignado.

España estaba indignada.

Y en la orilla del Titikaka, amontonaron mujeres preñadas, niños de pecho, ancianos anatómicos, phasñas y waynituskheswas en la flor de la edad y con la edad de la flor mustia en los labios.

Sobre el montón de carne martirizada, un niño miraba al cielo con los ojos opacos.

-¡Kaka!...Criiii...

Allí naciste, trino; de ese montón putrefacto, naciste, trino mío, Inka (1957: 77-78).

Esta escena sobrecogedora condensa la violencia de la Conquista y la actualiza en el marco republicano, donde el gamonalismo hacía su ley. Pero frente a la violencia que liquida la representación, el canto que de ella surge se quiere memoria activa y disconforme, grito rebelado y fundación sobre el dolor y la muerte. Sólo el canto puede sostener la utopía de un renacimiento por encima de las condiciones de injusticia y desigualdad, pues en él confluyen los muertos y los vivos, en una misma búsqueda por la expresión (Usandizaga, 2005: 247). Por este canto germinal, por el hecho de que la obra se articule en torno a la repetición desgarradora de esta escena de la muerte del hijo (del Inca) y que sólo por esta muerte recuperada sea posible la esperanza, Churata se vincula con las formas populares de la memoria andina. Ésta, como apunta Antonio Cornejo Polar, se nutre de canciones, danzas y representaciones donde la muerte es suspendida en la paradoja de su rememoración continua: “el inca sigue muriendo en esta memoria que no lo deja morir. Es como si la representación de su muerte estuviera acumulando otras muertes, las muchas de su pueblo, dentro de una gran historia ritualizada como paradigma” (1992b: 105).

Pero paradójicamente el canto culmina en el silencio. En el final del libro, la lucha mítica entre el Pez de oro y el monstruoso Wawaku (símbolo del miedo) condensa la esperanza del fin del conflicto, anulando en ella, sin embargo, el proyecto del autor. En el último capítulo, también llamado “El Pez de oro”, Churata admite la imposibilidad de su intento, en un gesto último de cancelación de la propia obra:

Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno – bien se lo ve en este libro – es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América, si en lo que llevamos de cultura cristiana, y lo mismo es decir española, hemos originado hasta el deleitoso y pecador connubio de Juan de la Cruz y Verleine; mas hay infarto estético de que podamos decir: he aquí el connubio indio-hispano [...]

No columbramos qué número de siglos requiera el NUEVO NACIMIENTO; mas tenemos entendido que no serán tantos que hagan cinco milenios –y así fuesen– los que permitan al americano de América expresarse, y ser, en su idioma lácteo. Esos poetas del ayllu –los orko-patas Mamani o Awerankason, ciertamente, hechos que se anticipan; y por lo mismo decimos de los poetas que en el solar del Inka, expandido aún a través de tres naciones con

unidad de naturaleza, tienen la fortuna de hablar frente a quienes permanecemos enmudecidos, por más que seamos los faramalleros (1057: 533).

Después de quinientas páginas Churata se declara sin voz, borrando con una frase toda la obra que sustenta su proyecto. En *El pez de oro* propone un mestizaje desde abajo, fundado en la opción de lo indígena y de un discurso que reúna conflictivamente (sin apagar sus disputas) las lenguas encontradas. Sin embargo, este esfuerzo por inscribir lo popular como modelo literario, en abierto conflicto con el espacio hegemónico, se sabe falaz. Consciente de la imposibilidad de ser leído por aquellos para los que escribe, Churata no comparte el optimismo utópico de las vanguardias. Simbólicamente, al final de su libro, Churata se aplica la mudez del indígena; más aún, reduce la literatura en español de América al silencio, a la no articulación, que es lo que representa para muchos que no pueden ni leerla ni entenderla. Frente a ella, sólo los poetas nativos “tienen la fortuna de hablar”. Allí donde la cultura andina puede desenvolverse con normalidad, en la oralidad o en la escritura, la hibridez ya no tiene sentido. En un acto fecundo de renuncia, Gamaliel Churata reconoce la propia mudez y pasa la palabra a los poetas en quechua y aymara.

A cincuenta años de la publicación de *El pez de oro*, Silvia Rivera Cusicanqui, alentando un proyecto de nación cercano al de Churata, concentra en la metáfora de lo ch'ixi la emergencia de esas nuevas voces:

La posibilidad de una reforma cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo. El retomar el bilingüismo como una práctica descolonizadora permitirá crear un “nosotros” de interlocutores/as y productores/as de conocimiento, que puede posteriormente dialogar, de igual a igual, con focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo. La metáfora del ch'ixi asume un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y “colonización del imaginario”, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y del desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos (2010: 70).

Notas

- ¹ Por sus fechas de publicación el *Boletín Titikaka* define dos etapas: la primera, de agosto de 1926 a agosto de 1928; y la segunda, de diciembre de 1928 a agosto de 1929; después, sólo un número más será publicado, en junio de 1930, en homenaje a la muerte de Mariátegui.
- ² *Khori Chawlla* en quechua / aymara significa pez de oro. Esta ‘homilia’, desde su nombre y la alusión a un género religioso con el que se expone la fe andina de la obra, demuestra el hibridismo que Churata aspira construir.
- ³ Los retablos consisten en una caja de madera en la que se disponen en varios pisos figuras hechas de una mezcla de papa y yeso; tienen doble puerta, policromada como el interior y las figuras. El precedente es *El cajón de San Marcos* que se usaba para presidir el ritual de la herranza, en la celebración de la cosecha y en la invocación a los cerros, en que mediaba en consultas médicas o sobre objetos perdidos. Los maestros andinos, sobre todo de Ayacucho, llegan a crear retablos de múltiples niveles que también representan escenas de la vida cotidiana. José María Arguedas reflexionó sobre el significado de la tradición mestiza del retablo en “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” (1989).
- ⁴ La estructura en diez escenas tiene como núcleo central la número 5, “Mama kuka”, que desde su condición de elemento sagrado alimenta toda la obra. La organización es la que sigue: Homilia del Khori Challwa (introducción) I – El pez de oro; II – Pacha Mama; III – Españoladas; IV – Pueblos de piedra; V – Mama Kuka; VI – Puro andar; VII – Los sapos nengros; VIII – Thumos; IX – Morir de América; X – El pez de oro.
- ⁵ Un comentario parecido acerca del sentido colectivo de la narrativa andina, lo encontramos en Arguedas, en el texto “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”: “La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de la aventura de pueblos y no de individuos. Y ha sido predominantemente andina” (1950: 67).
- ⁶ Podría parecer descuido de Churata, pero el desorden reinante en el glosario obliga a recorrer multitud de términos antes de encontrar la definición buscada, que puede llegar a ser muy heterodoxa. Por ejemplo: “Thikhis - Las malas pulgas de Benenuto, bonete de Cardenal, diplomático como el mejor Richelieu, avcilla de los totorales, por la hopalanda, soldado de Iñigo, y hasta por las maquiavélicas bri-bonerías”.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1989) *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- _____ (1950) “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. *Mar del sur* 3: 9: 66-72.
- Ayala, José Luis (2010) “Churata en la cultura literaria universal” en Churata, Gamaliel. *Resurrección de los muertos*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, pp. 843-862.
- Badini, Riccardo (2010) “La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata” en Churata, Gamaliel. *Resurrección de los muertos*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, pp. 23-38.
- _____ (2006) “Simbología de *El pez de oro*” en Badini, Riccardo; Churata Gamaliel; Ayala, José Luis. *Simbología de El pez de oro*. Lima: San Marcos, 2006, pp. 7-14.
- Bello, Andrés (1995) *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. *Obras completas*. IV. Caracas: La Casa de Bello.
- Bosshard, Marco Thomas (2007) “Mito y mónada. La cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”. *Revista Iberoamericana* 73: 220: 515-539.
- Callo Cuno, Dante (2004) *Boletín Titikaka*. Edición facsimilar. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- Candido, Antonio (1998) “Literatura y subdesarrollo” en Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI; UNESCO, pp. 335-353.
- Cornejo Polar, Antonio (2010) *Resurrección de los muertos*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- _____ (2000) *La literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX*. Lima: CELAP; Latinoamericana.
- _____ (1997) “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista Iberoamericana*, 63:180: 341-344.
- _____ (1992a) “La ‘invención’ de las naciones hispanoamericanas. Reflexiones a partir de una relación textual entre el Inca y Palma” en Zavala, Iris M. (coord.). *Discursos sobre la ‘invención’ de América*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 139-156.
- _____ (1992b) “Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina. (Tres incidentes en la contienda entre oralidad y escritura)”. *Nuevo Texto Crítico* 5: 9-10: 103-111.
- _____ (1990) “Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas” en Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, pp. 296-306.
- _____ (1982) *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Churata, Gamaliel (1957) *El pez de oro*. La Paz: Canata.
- Huamán, Miguel Ángel (1994) *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte.

- Lienhard, Martin (1990) *La voz y su huella: escritura y conflicto ético-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- López Lenci, Yazmín (1999) *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.
- Ramos, Julio (1993) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio / Callejón.
- Riva-Agüero, José de la (1984) "Introducción" en De la Vega, Garcilaso. *Comentarios Reales*. México: Porrúa.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Steiner, George (2001) *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record.
- Usandizaga, Helena (2006) "Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata" en Usandizaga, Helena (ed.) *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- _____ (2005) "Cosmovisión y conocimiento andinos en *El pez de oro* de Gamalile Churata". *Revista Andina* 40: 237-259.
- Vich, Cynthia (2000) *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vilchis, Arturo (2008) *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México: América Nuestra.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2002) *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.