

“EN LOS MATORRALES DEL ENSUEÑO, VOY ENTONANDO
KHASWAS”: EL MODERNISMO DOMESTICADO DE GAMALIEL
CHURATA

“En los matorrales del ensueño, voy entonando khaswas”: *the
Domesticated Modernism of Gamaliel Churata*

HELENA USANDIZAGA LLEONART
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA (España)
helena.usandizaga@uab.es

Resumen: el trabajo sigue la presencia del modernismo en la obra de Gamaliel Churata, desde sus inicios declaradamente modernistas hasta las últimas obras poéticas, para comprobar que ésta no es regularmente decreciente a partir de *El pez de oro* (1957): desaparece en *Resurrección de los muertos* (2010), pero vuelve en obras posteriores como *Khirkhilas de la Sirena* (2017) y otros libros de poemas. Sin embargo, estas formas cambian de significado al abandonar el autor la visión del mundo decadentista en favor de una filosofía andina que niega la muerte a partir de la germinación de la vida. Las formas modernistas sirven de cauce a algunos contenidos que se encuentran en su código, pero sobre todo se hacen autóctonas para crear un insólito encuentro y debate con el pensamiento andino, y son parte de la elaboración del concepto de *khaswa*, que remite a la nueva escritura andina.

Palabras clave: Gamaliel Churata, modernismo, escritura andina, *khaswa*

Abstract: The work follows the presence of the 19th century modernism in the work of Gamaliel Churata, from his avowedly modernist beginnings to his last poetic works, to verify that it does not diminish regularly after *El pez de oro* (1957): it disappears in *Resurrección de los muertos*, but it returns in later works such as *Khirkhilas de la sirena* and other poetry books. However, these forms change their meaning as the author abandons the decadent worldview in favor of an Andean philosophy that denies death by opposing it to the germination of life. Modernist forms serve as a channel for some contents found in its code, but above all they become indigenous in order to create an unusual encounter and debate with Andean thought, and are part of the elaboration of the concept of *khaswa*, which refers to the new Andean writing.

Keywords: Gamaliel Churata, Modernism, Andean Writing, *Khaswa*

Introducción

A propósito de la poesía modernista del boliviano Franz Tamayo, Arturo Peralta, más conocido como Gamaliel Churata, escribe en la “Homilía del Khorí Challwa”, primer capítulo de *El pez de oro* (1957): “Al margen sus valores generales, su poesía revela más que el disfuerzo por vestir la clámide helena, apurar destilaciones ya persas, ya tudescas” (Churata, 2012: 171). Sugiere el autor que el brillante código modernista, al imponerse como algo culturalmente superior, oculta el mundo todavía no dicho por una nueva literatura, de tal modo que “de estos camafeos brilladores está empedrado nuestro andrajo” (171). Churata no niega el valor estético de ese “exotismo mimético” (171), pero lamenta que no avance en la creación de una auténtica literatura americana basada en lo autóctono (172). Esta reflexión de Churata sobre el modernismo parte así de un rechazo de su propia obra primeriza; pues su formación, su escuela de escritura, es el modernismo, aunque a *posteriori* considere estos comienzos demasiado hispánicos y los vea como una limitación. Y esto porque en seguida el proyecto de Churata será abrir el camino para un lenguaje que conecte con el mundo andino, con esa su “terrible hermosura” (Churata, 2012: 260). La ve crecer a medida que avanza el día del pez de oro en el capítulo “El pez de oro” (el primero de los dos que llevan el mismo nombre), y genera un lenguaje que ha de nacer de la naturaleza, la cosmovisión, la historia y la sociedad andinas. Este camino abierto hacia lo andino se fundamenta en la activación de sus lenguas autóctonas, de su mitología y de su pensamiento filosófico, en lucha y confrontación con los occidentales. Por ello, el valor del código modernista no radica tanto en algunos apreciables primeros poemas como en el impulso hacia otro mundo en el que se ancla el verdadero valor de su escritura, y en su perduración como hebra del tejido de la nueva escritura y su intertextualidad. En cuanto al código vanguardista, que actúa de manera desbloqueadora y desidealizadora en tantos artistas de la época, tiene también para Churata esta función, y le muestra caminos de ruptura y subversión de códigos, pero no permanece como el modernista tan integrado a su propio lenguaje. Se trata más bien de un espíritu vanguardista que le abre los ojos a la deconstrucción y socavamiento del discurso.

La época modernista y la senda hacia lo andino

La época modernista de Arturo Peralta, en la que firmaba con el seudónimo de Juan Cajal, se manifiesta en dos revistas. En primer lugar, *La Tea*, teñida de un “modernismo tardío o decadente” según Vilchis (2008: 33), publicada en Puno por un grupo de jóvenes de esta ciudad entre 1917 y 1920, y que comienza con Arturo Peralta como director en su primer número. Por otro lado, *Gesta bárbara* (1918-1926), que bebe de las corrientes modernista, simbolista, parnasiana... y que está compuesta a partir de grupos culturales de Potosí, donde la revista se publica, y donde el autor ejerce el trabajo de linotipista contratado por el padre José A. Zampa. Según refiere Vilchis, escribió con el seudónimo de Juan Cajal en los primeros tres números, aunque regresó a Puno en 1919, después del

primer número; y en el cuarto se le reconoce su papel en la vida cultural de Potosí. (Vilchis, 2008: 36-37). Más adelante, rechazará el seudónimo por ser un apellido de raíz hispana, demasiado conectado con unas referencias impuestas. No obstante, al mismo tiempo, el nombre tiene que ver con la actividad artesanal de la imprenta y con su trabajo como cajista, en el que también componía lo que publicaba en *La Tea*. Vilchis ya había señalado en *Travesía de un itinerante* (Vilchis, 2008: 29, nota 51) la relación con el pueblo y la colectividad del nombre Juan, y la de Cajal, “de su oficio en las labores tipográficas, Cajal - cajista”. Adherimos a esta hipótesis sobre el origen del nombre, más que a la de la adopción del nombre de un personaje hispano, y menos de la época modernista, pues ningún escritor modernista español conocido responde a este nombre, aunque el nombre del científico Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) pudiera haber resonado en las referencias de Churata.

La poesía de la época modernista de Churata ha sido compilada y abordada por Mamani (Mamani, 2013) en un estudio en el que muestra la importancia del léxico y la estética modernistas en la obra del autor. Churata publica, en revistas de la época, entre ellas *Gesta bárbara*, unos doce poemas claramente modernistas (Mamani, 2013: 27-28). Son a menudo poemas de amor, de una subjetividad intensa, con algún rasgo de decadentismo que tiñe los que Juan Cajal llama “mis versos enfermos de alcohólico dolor” (Churata, 2013: 83), como escribe en el poema “Recordarás entonces el temblor indiscreto” (83), y que a veces resuenan de pleno en los ritmos modernistas, como en “La última epopeya”: “Hay clangor de clarines y destellos de luces” (77).

Podríamos comparar esta etapa con el momento posterior, que Mamani denomina andino (2013: 47-70), presente sobre todo en los poemas que aparecen en *El pez de oro* (1957), y luego en *Khirkhilas de la Sirena*, un libro de poemas editado por Paola Mancosu en 2017, y que según su editora podría haber sido escrito “en el último tramo de la trayectoria poético-literaria del escritor, entre los últimos años transcurridos en Bolivia y su último regreso a Perú” (Mancosu, 2017: 21). En estos libros, así como en el volumen inédito que estamos preparando junto con Meritxell Hernando Marsal, Churata emplea o sugiere formas tradicionales de la poesía andina, como los *haylli*, *harawi*, *hararuña*, *wayñusiña*, *tokaña*, *amayali* y *khirkhilas* (Mamani, 2013: 50). En todos ellos, además, están presentes el aimara y el quechua, así como el entramado mítico y filosófico de la cosmovisión andina que podemos reseguir en la trama de *El pez de oro* y que Mancosu (2017) estudia en *Khirkhilas de la Sirena* de forma sostenida y profunda, así como las formas andinas — paralelismos, onomatopeyas... (Mancosu, 2017: 81-85). Pero este material está mezclado, en la época de *El pez de oro* y en la más tardía que comentamos, con formas de la poesía española y con un modernismo que cada vez más se va adecuando al contenido de los Andes.

En *El pez de oro*, en la desembocadura de este proceso de ensayo y adaptación de géneros y códigos, ya confluyen lenguajes de signo muy diferente —español culto o “plebeyo”, lenguas autóctonas...— y códigos musicales y poéticos andinos al lado de unos patrones literarios hispanos que a veces evocan la literatura del Siglo de Oro; además, se hallan metros y ritmos de la poesía

tradicional y popular española, que desde los inicios de esta literatura se encuentra con el terreno culto. Pues el modernista no es el único modo que sirve de cauce y tejido en los textos de Churata: Badini, al prologar en 2010 la edición de un libro inédito posterior a *El pez de oro*, subraya que en la búsqueda de lo andino intervienen diferentes códigos, ya que, en el libro editado, *Resurrección de los muertos*, el lenguaje y el discurso se fundamentan en el género del diálogo filosófico, y en su transversalidad. Aunque hay en él oralidad, de la cual no están ausentes “los códigos irónicos andinos” (Badini, 2010: 29), tiene también muchos elementos teatrales (28), Churata ya no trabaja de un modo preferente con la oralidad del mundo cotidiano de los Andes, ni el modernismo tiene un papel estructural. Pero, en cambio, el autor no abandona la proliferación de palabras en quechua y en aimara que revelan contenidos filosóficos andinos los cuales se oponen en este diálogo a los occidentales y en especial a los platónicos. Trabaja así “no ya en una obra deliberadamente agenérica como lo era *El Pez de Oro*, sino dentro de una forma literaria codificada como una de las máximas expresiones del pensamiento humano”, lo cual le permite, desde una actitud andina, “englobar naturalmente elementos altos y bajos en el mismo discurso” (25). Como en toda su obra, Churata, al recurrir a estos géneros, busca, por diferentes caminos, la base de su proyecto, es decir, la materialidad corporal y rítmica, la filosofía, el arte y el pensamiento de este mundo social y cultural.

En este contexto, nos podemos preguntar qué valor tiene la irrupción no lineal e intermitente del modernismo a partir de *El pez de oro*. Parece, por su mencionada ausencia en *Resurrección de los muertos*, que Churata lo activa más bien en la poesía o en la prosa poética y que logra conectarlas con su proyecto de enlazar en sus textos un mundo físico, mental y emocional propiamente andino, en el que las referencias y el lenguaje que no le pertenecen directamente, y que él usa en tanto que mestizo, se imbrican en la búsqueda y devienen formas de llamar a ese lenguaje americano y autóctono aún no nacido. Según Badini (2017: 12), “los distintos géneros literarios de procedencia occidental son adoptados de forma creativa, deconstruidos, adaptados y vueltos porosos hacia la expresión de la diversidad andina y la narración de una misma epopeya del hombre del altiplano contra la muerte en su acepción escatológica cristiana”.

En este mismo sentido, en su reveladora comparación entre Churata y Oswaldo de Andrade, Hernando Marsal señala que la iniciativa de ambos podría definirse como “un ser indio, que es el que organiza las formas y les da sentido” (Hernando Marsal, 2019: 284). El modernismo no desaparece del todo en algunos de los libros más andinos, y permanece como una forma entretejida cuyo valor va en el sentido referido por Hernando Marsal. Por ejemplo, *Khirkhilas de la Sirena* se fundamenta como dijimos en escenarios, personajes y modelos poéticos andinos (Mancosu, 2017: 74-76). Pero, a pesar de la “debilitación progresiva de la influencia modernista” que registra la propia Mancosu (21), no ocurre lo mismo con esa subtrama de lenguaje modernista que asoma en algunos poemas, como por ejemplo “Me he perdido en tu carne”, donde aparecen estos versos: “La noche teje/ el capullo que ensueña/ aromosa inocencia/ de almíbar. El capullo/ desteje que almibara/ tu inocencia aromosa” (Churata, 2017: 161). Bosshard (2013) insiste también en la misma idea progresiva: “desembarazarse

de ese ‘modernismo snobista’ resultó ser un proceso difícil” y habla de la persistencia del lenguaje modernista, pero señala que, respecto al “paradigma del poeta-mago”, demiurgo o genio, Churata llega a una propuesta original “al autoctonizarlo” (Bosshard, 2013: 223). En este trabajo, se trata de captar esa “epopeya del hombre del altiplano”, ese “ser indio”, esa “autoctonización”, en los cauces modernistas.

Valor del modernismo como código estético y como visión del mundo

¿Qué valor tiene entonces este modernismo entretejido, más allá de la estética del lenguaje? El movimiento modernista será, paradójicamente, una manera de quebrar estereotipos porque, tal como sugiere Vilchis (2008: 30-32), se convierte para el autor en un modo de conectar con un espacio íntimo, con los sonidos del lenguaje que pueden apelar a él y a su relación con otros espacios conscientes e inconscientes, y con la construcción de un sujeto no previamente diseñado. También subraya Vilchis el carácter rebelde y antirracionalista del código modernista de Juan Cajal. Además, según Vilchis, ya desde la época de Cajal y *La Tea*, apunta el interés por lo indígena. De tal modo que, a pesar del rechazo de Churata, está ya en esta época el germen de su proyecto original y único.

Así, el modernismo de Churata puede explicarse también con el valor que adjudica Octavio Paz al lenguaje modernista. Para Paz (1986: 129-130), este no es sólo una revolución formal, sino también de pensamiento. Reacción contra el romanticismo estereotipado y trasnochado —lo que Churata denomina “la hilacha romántica” (Churata, 2012: 179)—, el modernismo tiene a la vez según Paz rasgos profundamente románticos, como el rechazo del positivismo de la Ilustración. Este comporta una rebeldía que lucha contra las limitaciones sociales y artísticas, contra el racionalismo rígido, contra los valores estrechos de la moral burguesa (Paz, 1986: 117-143), cosa que Churata activa más adelante como una diatriba dirigida a la racionalidad occidental, y que discute desde otra racionalidad, la andina. Por otro lado, un aspecto diferente de este carácter romántico del modernismo lo encontraríamos, siempre según Paz, en la visión analógica y a veces irónica que le subyace (1986: 135). El universo, desde el punto de vista que expresa la poesía modernista, es una armonía donde todo se corresponde y se responde, y el lenguaje modernista busca expresar esta analogía a través del ritmo y de la imagen poética (35). Esa percepción de la unidad del universo, esa armonía rítmica que Churata busca más adelante por los caminos del pensamiento andino, pudiera ser un sentimiento previo, o pre-sentimiento andino antes de su profunda reflexión, propiciado por el modernismo como estado de espíritu (Paz, 1986, pág. 129).

Por ejemplo, la evocación del ritmo universal se puede ver en el poema “Mis sueños”: “es ritmo/ el ritmo sereno, el ritmo/ apacible” (Churata, 2013: 75). Y en “El verso eterno”, se busca, más allá de la melancolía, una armonía entre los sujetos que es armonía con la tierra, con el universo: “las ansias de la tierra y de tu alma” (88). Pero, al mismo tiempo, a menudo la visión de la mujer responde a estereotipos occidentales de fines del XIX que luego examinaremos.

Esa mujer, en “El verso epifánico”, yace “como una flor en la marmórea fosa” (92).

Hacia la filosofía andina

En efecto, el propio código arrastra una estética decadente y una melancolía finisecular, además de cierta visión de la mujer que se opone al papel que luego Churata le adjudica en el cosmos, ligado a la abolición de la oposición vida/muerte. Pues, a lo largo de su obra, sobrepasa este contenido estético y filosófico para llegar al pensamiento andino; y el lenguaje modernista permanece más bien como un código que le permite interiorizar y despegar a partir de ciertas realidades limitadas.

Este modernismo, integrado más o menos conscientemente, puede verse en *El pez de oro*, donde algunos de los poemas retienen el eco modernista a pesar del escenario, los códigos y los personajes andinos. En una “Hararuña”, en el capítulo “Mama Kuka”, escrita en heptasílabos, una plural enunciadora femenina se pregunta:

¿Y, nosotras, tus novias,
tus novias del jardín
que regaba tu lágrima
y tu beso nutrió;
viviremos, sin verte,
o viéndote vivir
en el aroma que alza
de la podre el olor? (Churata, 2012: 506-507)

A pesar del escenario modernista, las mujeres muertas, como en la cosmovisión andina, están ahora vivas, recuperando el beso del amado, haciendo arder a la tierra, como en una señal de su cambio radical de visión:

No en vano, de la tierra
tu latido animó
el labio que te besa:
sólo nuestro serás.
¡O en el ardiente polvo
en que tu amor ardió,
haremos con tu beso
para tu amor cremor... (Churata, 2012: 507)

Otra “Hararuña” del capítulo “El pez de oro” (el último capítulo) comienza en aimara:

¿Unktati urpanaka hiwañan
akiri orasionana llaki?
Pankara kalaktiw hawiraru
hachjasin sarjew... (Churata, 2012: 253)

para acabar con una melancólica —y modernista— evocación del desconsuelo:

¿Ves la nubla de muerte
en el desconsuelo de la tarde?
La flor se desgaja,
cae en la linfa;
y se va, llorando... (Churata, 2012: 253-254)

Y no sólo en los poemas, sino también en la prosa, se percibe ese modernismo latente: los lirios y las rosas esparcidos en algunas partes de *El pez de oro* suenan más modernistas que andinos (por ejemplo, en algunos "Trenos" en el capítulo "El Pez de oro", el primero de los dos que llevan este nombre), y se dan contradicciones como que, en el Treno XLVIII, niega el libro en favor de la fecundidad de la tierra andina y los valores de la materia, pero en lenguaje modernista:

Para qué libros, si la brisa hace en el lago macarrones de oro, mayólicas de perla. Para qué libros, si todo es apetitoso y mayormente lo es sentir que vamos por la escalerita de las nébulas azules y que la luz ahogada en turquesas y prusias es el mismo azul en la sustancia de las ollas, y en el ancho mundo, que voltejea seguido por sus olorcitos de cocina [...] Para qué libros, si mi embriaguez embriaga y me siento cubierto de lianas, me siento tierra fecunda, de que arrancan su raíz los árboles profundos y los líquenes. (Churata, 2012: 255)

Pero acaba este razonamiento con imágenes violentas relacionadas con la victoria de lo autóctono: "Es no que el aire entone, si que el nuestro es un aire de pájaros de sangre. Es no que el ala del viento se agite en el hígado del mundo, sino que nuestras venas trallan, estruendosas, en los días Koskos" (Churata, 2012: 255-256).

¿Podíamos definir esta trayectoria intermitente del modernismo y su peculiar coexistencia con lo autóctono como una contradicción? A propósito de las contradicciones de Churata, Bosshard ilumina y a la vez relativiza al mencionar el intento de este autor mestizo de armonizar modernidad y tradiciones autóctonas (Bosshard, 2014: 46) y, hablando de su anticipo de ciertas posturas postcoloniales (54) advierte que "Al mismo tiempo, hay que evitar estilizar a Churata como un precursor perfecto, porque muchas de las contradicciones en *El pez de oro* no logran resolverse definitivamente" (60-61), aunque, justamente, la contradicción, la hibridez y la heterogeneidad "hacen de *El pez de oro* un texto clave de la modernidad peruana y andina, cuya existencia se puso en duda una y otra vez" (244).

A pesar de las paradojas, en el modernismo Churata ejercita no sólo formas y tonos, sino también visión del mundo, pero, respecto a esto último, el cambio es radical en su poesía posterior. Aunque puedan reaparecer formas modernistas, se trata más bien de espacios de paso o cauces que nos interesan como texturas lingüísticas, como canales de la subjetividad, como oposición a la

racionalidad heterodoxa y como sentimiento de vibración del universo, y también como un mecanismo de encuentro de variadas referencias culturales. En este sentido, el exotismo y el *bric-à-brac* modernistas se convierten en debate. Al tiempo que activa patrones poéticos andinos, convierte en tejido los modos modernistas, y también los barrocos y clásicos, hasta integrarlos en su propio lenguaje; y, sobre todo, accede a otra filosofía mediante un ejercicio iniciático. Las referencias “exóticas”, en especial las clásicas, permanecen ya sea como paralelismos filosóficos con situaciones andinas (cuando subraya el carácter metamórfico de las deidades de varias tradiciones, entre ellas las clásicas), o cuando discute las referencias clásicas para afirmar la diferencia del pensamiento andino (como en su famosa discusión con Platón sobre la separación de cuerpo y espíritu). Es decir, que reconduce el material modernista para llegar a formas y temas andinos. Este carácter funcional de las referencias clásicas caras a los modernistas no excluye que puedan tener también un valor estético o lúdico en la literatura de Churata, pero sin idealizarlas como un canon estético o filosófico.

El modernismo y la crítica al mestizaje

La crítica al modernismo y la resemantización del mismo implica en Churata un cuestionamiento del mestizaje que oculta lo indígena. En *El pez de oro*, el enunciador reprocha a un poeta modernista, presumiblemente (por la referencia a la sangre indígena por parte materna) el antes mencionado Franz Tamayo, que pierda la oportunidad de conectarse con la madre y con la tierra genésicas —su mama y la Kuka mama— en favor de una adscripción a la mitología clásica típicamente modernista. Ésta, según el enunciador, no le salvará de la muerte, ni le auxiliará ni le inspirará; en cambio, el escritor ha ignorado conscientemente la salvación que reside en que “en la Pakcha estaban las Sirenas; y en el charango de las Sirenas las canciones” (Churata, 2012: 829). Este silenciamiento hace enmudecer al piojo de la miseria natal, posible génesis de un canto que abriría la lengua: “y ora el piojo, opa, quebranto es de su lengua, y no la abre: le tapia su boquete de la Chullpa” (829). No le acusa al poeta de culpa, pero sí de cobardía: pues por “miedo al indio y el miedo del indio; miedo a tu madre y el miedo de tu madre” (829), el escritor modernista ha ignorado conscientemente su tradición profunda.

La convergencia de lo autóctono y lo modernista es posible, pero no para postular una mezcla identificable como mestizaje, algo de lo que Churata desconfía, sino un trayecto en el que confluyen, luchan y se potencian los diferentes modos poéticos y las diferentes filosofías. El proyecto de Churata no es uno de construcción de un mestizaje; pero en su búsqueda de lo indígena convoca a todas las formas de su imaginario que vengan de lo indio o vayan hacia lo indio, o que se coloquen en posición de debate, encuentro, conflicto. En otras palabras: no hay una búsqueda de cultura o identidad fija que se podría definir según algunos como “mestiza”, “chola” o “kuika” y que ligaría al enunciador con un modo de asimilar lo indígena por parte de una capa de la población. No es la desembocadura de un proceso que cuajaría diferentes realidades, y tampoco es la afirmación de una identidad indígena fija e incuestionable. Al contrario: se trata

de una espiral movediza y dinámica, que agita los fragmentos rescatados de lo indígena y a la vez intuye aquellos perdidos, y los busca mediante alusiones y debates con culturas diversas, para hacer con ellos un punto de referencia fuerte. En la "Homilía del Khorí Challwa", de *El pez de oro*, su propuesta de escritura (Churata, 2012: 178) se define entre la versión Garcilaso (escritura española), la versión Guamán Poma (una propuesta que articula lo hispánico con lo indígena y habla en una lengua híbrida de ambas) y la versión *Ollantay* (una literatura en quechua o en aimara): Churata elige la versión Guamán Poma porque es la que se acerca a sus posibilidades, pero también a sus limitaciones. Su búsqueda en la cultura indígena es iniciática (ver el capítulo "Mama Kuka"); su refugio en ella es humilde reconocimiento y búsqueda, por parte del mestizo, de padres y ancestros protectores, como se ve en algunas narraciones de *El pez de oro* ("Mama Kuka", "Morir de América"). El que lleva a cabo el enunciador no es un trabajo meramente teórico, sino una especie de viaje chamánico que integra rituales sanadores y adivinatorios, el poder de la coca, y también modos de la naturaleza y de la sociedad andinas, para llegar a la nativa "gramática del Cherekheña" (Churata, 2012: 890) o "ruiseñor andino" (Churata, 2012: 980).

En cuanto a su reflexión sobre los procesos del mestizaje y las formas culturales, rescata por ejemplo la forma antigua del *harawi* como un canto fuerte que se liga a la tierra y a la energía india, y en cambio rechaza la derivación mestiza, el yaraví, fruto de un sentimiento que niega a su propia madre india y es lacrimógeno frente al carácter pánico, erótico, "agrológico y nupcial", del *harawi* indio (Churata, 2012: 169). Para el indio, afirma, la desgracia estaría más cerca de la tragedia griega que de cualquier manifestación lacrimosa. Como consecuencia de esta búsqueda, en *El pez de oro*, en la desembocadura de este proceso de ensayo y adaptación de géneros y códigos, ya confluyen lenguajes de signo muy diferente —español culto o "plebeyo", modernismo, lenguas andinas...— y códigos musicales y poéticos andinos al lado de unos patrones literarios hispanos que a veces evocan la literatura del Siglo de Oro y también metros y ritmos de la poesía tradicional y popular española, que desde los inicios de esta literatura se encuentra con el terreno culto.

La inspiración modernista heterodoxa

Volviendo a la formación modernista de Churata, buscaremos en ella algo que explique el carácter subversivo de este lenguaje. Pues, ¿cuáles son las lecturas modernistas inspiradoras? Pantigoso introduce la formación poética juvenil de Churata al hablar del grupo *Gesta Bárbara* (cuyo nombre ya indica una relación beligerante con lo que pudiera haberse convertido en fórmula o norma del modernismo más convencional), y menciona las lecturas modernistas del grupo: Herrera y Reissig, Darío, Lugones, Nervo, Chocano, Juan Ramón Jiménez. En "La grandeza de Francia", un artículo publicado en 1949 y recopilado por Gonzales Fernández (Churata, 2009a), Churata declara su conexión con la poesía francesa, en especial Rimbaud y Baudelaire (Churata, 2009a: 131). Y, en sus recuerdos de la época de *Gesta Bárbara*, en el artículo "Periodismo y barbarie", publicado en 1950 y recogido en *Antología y valoración* (Churata,

1971a), incide en la lectura de modernistas menos convencionales: “Reissig, Jaimes, Reynolds” (Churata, 1971a: 315). A Gregorio Reynolds le dedica un artículo, publicado en 1949, donde vemos que su admiración por el poeta boliviano se fundamenta en el lenguaje propio que ha sabido crear (Churata, 2009b: 313).

Pantigoso cita a Armando Alba, componente de *Gesta Bárbara*, quien habla, en una carta a Carlos Medinaceli, del amor del grupo por Verlaine más que por “la tronante trompetería huguesa” (Pantigoso, 1999: 95). En su prólogo al libro de Alba, *Voces Áulicas*, Churata menciona la rotundidad y solidez de la voz de Walt Whitman frente a las fórmulas de Marinetti (Pantigoso, 1999: 98). Es necesario entonces partir de la conexión con esta poesía menos canónica, en buena parte modernista y simbolista, o ya post-simbolista en el caso de Whitman, para comprender el salto que da Churata hacia las formas y temas autóctonos. La admiración por Rubén Darío, a quien en la “Homilía del Khorí Challwa” coloca entre “nuestros grandes poetas” (Churata, 2012: 179), está fuera de duda, pero no ejerce la misma función inspiradora.

A nuestro parecer, las más inspiradoras de modo duradero son las del peruano José María Eguren (a quien, aparentemente, descubre después de la etapa propiamente modernista) y el uruguayo Julio Herrera y Reissig; del primero recoge Churata el lirismo y la levedad y del segundo cierto código grotesco que converge con el barroco. Respecto a Herrera y Reissig, en el mencionado artículo “Periodismo y barbarie”, afirma que:

Algún día con mucho bastimento informativo se tendrá que discutir una tesis que entonces sustentamos los **bárbaros**: la de que en Herrera Reissig, después de Góngora y Argote, quedaba el centro de la lírica hispana [...] el habla hispana -la poética, se entiende- no obstante su acusada influencia francesa, adquiere sentido inesperado y de hecho anuncia la lírica biológica de César Vallejo o Pablo Neruda”. (Churata, 1971a: 317-318, negrita del original)

Este valor de ciertos modernistas como una puerta hacia la vanguardia parece tener hoy día consenso crítico. En particular, basta leer la poesía de Herrera y Reissig, su manera irreverente de hacer comparecer personajes de los más variados mundos, en especial clásicos y de la tradición occidental, para componer un escenario ácido, crítico y grotesco, y casi expresionista, que mezcla lo erudito con lo popular y carnavalesco, por ejemplo, en “Fiesta popular de ultratumba”, en *Las pascuas del tiempo* (1902), un poema cuyo tono no está lejos de ciertos capítulos de *El pez de oro*.

La lectura de José María Eguren: el ensueño de la *khaswa*

La lectura churatiana de José María Eguren es esencial, y resulta especialmente notable en el libro inédito de poemas cuya edición preparamos junto con Meritxell Hernando Marsal, del que podemos pensar que lo escribe después de *El pez de oro* y antes de *Khirkhilas de la Sirena*. Lo interesante de este poemario es que en él coexisten estrechamente modernismo y pensamiento andino, a

menudo en los mismos poemas, pero en todo caso mostrando cómo usa Churata el primero para crear una estética y a la vez discutirla y avanzar hacia otra, fundamentada en lo andino.

Nos detendremos un momento en la huella de Eguren, pero frente a ella observaremos la paulatina construcción de un sujeto fuertemente integrado al paisaje y de unos personajes insertos en el pensamiento andino que, sobre todo en el caso de la amada muerta, contravienen la visión estética y filosófica de las muertas modernistas y del propio Eguren. La influencia de este poeta se percibe, sobre todo en los primeros poemas del libro, por la melancolía y el estado de ensoñación misteriosa propios de un modernismo asordinado, proyectados por el punto de vista del sujeto poético y por el tono, pero desde esta huella se camina o se vuela hacia un sentimiento andino, y el hablante poético se integra cada vez más en la tierra que pisa. José María Eguren, leído con delectación por Churata, que comenta su poesía en el artículo "Valores vernáculos de la poesía de Eguren", publicado en 1929 en un homenaje en *Amauta* (Churata, 1971b), sería para Churata "el más extraño y desconcertante lírida de este país desconcertado" (Churata, 1971b: 285). A su vez, Eguren se refiere a Churata como "el original Gamaliel -Istrati peruano" (Eguren, 1997: 347) al agradecer en una carta a José Carlos Mariátegui, director de la revista, las colaboraciones en este número especial que le dedica a Eguren *Amauta*. Churata reivindica la andinidad del poeta postmodernista, y lo hace basándose en su representación y tonalidad del paisaje, aunque tal vez el concepto asociado a "paisaje" no es adecuado, pues el propio Churata señala en su prólogo a "Interludio bruníldico" que no hay aún una perspectiva andina desde la que nombrarlo con legitimidad (Churata, 2013: 123-124). Especialmente significativo le parece cierto sentimiento profundo que Churata percibe como aimara. Por ejemplo, menciona "Los ángeles tranquilos" (en el libro *La canción de las figuras*, de 1916) de Eguren como "una linda y fresca poesía aymara" (Churata, 1971b: 286), a pesar de que Eguren no explicita esa posible pertenencia, y más bien en este poema alude al Sahara, y las "canciones santas" de los ángeles se acompañan de "dulces bandolines" (Eguren, 1997: 42). Churata tal vez los asimila con las variantes de este instrumento que pasaron desde España al folklore latinoamericano y que podemos oír en las muy escuchadas orquestas de Puno llamadas "Estudiantinas", presentes siempre en las fiestas de la ciudad altiplánica y sin duda en la mente y percepción de Churata. Los ecos de "waiños y pinkullos" (Churata, 1971b: 286) y las bandolinas puneñas que oye Churata en el poema parecen improbables, pero lo importante es que Churata detecta cierto clima mítico y algunos fragmentos de naturaleza que relaciona con lo andino: "Los ángeles tranquilos, no son otros que los achachilas -los gnomos- de las pajchas que, desde el viento paridor del agua, contemplan el vendaval, la soledad aurora..." (Churata, 1971b: 286). Churata parece dar más importancia a ese clima y a esa naturaleza andina que forma en parte la mirada de Eguren, y también a cierta música más bronca de algunos de sus poemas, que a figuraciones declaradamente andinas —que también es posible que Churata no conociera—, como el poema "Incaica", de *Sombra*, publicado justamente en 1929 (Eguren, 1997: 80-81), con referencias a escenas y personajes incaicos, que

a pesar de cierta carga estereotipada producen una fascinante sensación misteriosa y trágica.

Aunque el imaginario de Eguren conectaría más con las visiones de la ciudad de Lima y sus panoramas cercanos, así como con los paisajes mínimos — esto último tal como comenta Eguren en una conversación con Ciro Alegría (Eguren, 1997: 382)—, en realidad la sierra peruana está evocada en su poesía, y es evidente la huella que deja por ejemplo en poemas como “Los gigantones”, de *Rondinelas* (1929), que encienden “rojas fogatas” para una temible fiesta en la Cordillera (Eguren, 1997: 135). Y también en varios poemas de *Simbólicas* (1911) y en alguno de *Sombra* (1929). Churata critica la obsesión por hacer a Eguren lo más erudito y lejano posible (Churata, 1971a: 286), y lo cierto es que no se puede obviar este imaginario visual de la montaña fiera, fuerte y bronca, que a veces hace contrapunto con las visiones neblinosas y vagas, de una melancolía lejana.

Los primeros poemas de Churata de esta colección inédita sugieren pues una huella de Eguren: se habla desde la fantasía, la magia, la “ausencia leve”. La egureniana levedad de lo entrevisto, de lo lejano, del ensueño, del suspiro, propia de estos poemas de Churata, es un canto a la ausencia, con melancolía y muerte, un llanto que es música de los pincullos y la vihuela, romance de la *khaswa* que evoca la añoranza, “jharawi de nardos”... De tal modo que el modernismo llega con elementos autóctonos: y esta mezcla de músicas y visiones va más allá, hacia un sentimiento andino que refuerza la voz e impide que se disuelva en la melancolía crepuscular. Esa fuerza, que va modificando el tono y el tema del poema, se fundamenta en referencias andinas, en la vida agraria con su implicación cósmica, en especial la germinación escondida, el canto salvaje de la tierra, de las semillas, en los bailes y cantos (en especial la *khaswa*, que anuncia un nuevo lenguaje), en la sociedad y en la historia andinas... El paso de esta levedad a la fuerza andina en poemas sucesivos se puede detectar en cómo se hace presente el enunciador en el marco natural; se trata de un personaje que, al igual que el ensimismado paseante de Eguren, camina por senderos de fantasía y en un estado de ensueño, pero entonando *khaswas*. Y, a diferencia del de Eguren, el hablante poético camina integrando las plantas de los pies a las piedras de los nevados y las sandalias a las épicas ruinas antiguas.

Pues estos inicios más líricos y leves dan progresivamente paso a una discusión implícita con los modos modernistas de considerar la vida y la muerte, para articular los contenidos andinos de la muerte como germinación y de la mujer muerta como permanencia de la vida. Esto se acentúa en la segunda parte del libro, en la que el lenguaje no es tan marcadamente egureniano, pero sí persisten los mecanismos modernistas como la mezcla de referencias, orientales y selváticas, por ejemplo. En esta parte, la voz es a veces la de la propia amada que habla desde la tumba y desde allá genera vida, algo que innova y sorprende si nos situamos en el marco de la tradición literaria occidental, pero que, en cambio, es uno de los temas centrales de Churata. Así, en este libro de poemas se hace evidente el rechazo de Churata hacia las visiones decadentistas y mórbidas de la muerte y de la mujer muerta. Podemos de este modo ver el despegue desde

contenidos más modernistas a los más andinos, sin necesariamente abandonar del todo los mecanismos y formas modernistas.

La negación de la visión del mundo modernista y decadentista y el afianzamiento del pensamiento germinal

En concreto, la visión de estos poemas sobrepasa la de la muerte y de la muerta que la tradición le proporciona a Churata: ya no se trata de la visión terrorífica o de la estética decadente de las mujeres fantasmales y de las muertas del romanticismo y del modernismo, sino que se va imponiendo la muerta que genera vida desde la tumba, el afianzamiento de la estética germinal. En la tradición occidental existen acercamientos a la idea de fusión del hombre con la naturaleza, y a veces con la implicación de un borramiento de fronteras entre lo material y espiritual: el mundo como Dios de Spinoza, para quien el universo material manifiesta un orden que certifica su divinidad; las ideas de absoluto e infinito de ciertos románticos, que buscan esa unidad con la naturaleza. Al decir de Litvak, que tiene en cuenta el pensamiento de Bataille, esto se sugiere en algunos momentos del modernismo y decadentismo:

La muerte y la reproducción se oponen fundamentalmente, puesto que la muerte es en principio lo contrario de una función que tiene como fin el nacimiento. Pero para Valle y sus coetáneos, esa oposición habría de ser reducible. En lo que respecta a la muerte como putrefacción de la carne —su aspecto terrorífico más inmediato— según los antropólogos, en tiempos primitivos se asociaba directamente la descomposición orgánica con el principio de vida. En la carne fétida y tibia donde gusanean los gérmenes fermenta también el principio de la vida. *Tal vez* la herma erosthanatos resumía para los modernistas la idea de que la corrupción de la muerte fundía el mundo de donde salimos y al que retornamos. (Litvak, 1979: 108, las cursivas son mías)

Tal vez... Pero en la literatura y en la filosofía occidentales se suele sugerir esto de manera abstracta e idealizada, y la tensión y reunión productiva de los contrarios materia/espíritu, la que Litvak atribuye a "tiempos primitivos", no termina de sustentarse en el cuerpo de la filosofía occidental, y la figura de la mujer muerta se presenta, en la literatura, más bien como terrorífica, por ejemplo en Poe ("La caída de la casa Usher"), o como truculenta, por ejemplo en Baudelaire ("Une charogne", en *Les fleurs du mal*). En el estudio de Litvak vemos cómo la presencia modernista de la muerta se fija más bien en figuraciones estéticas tendentes al decadentismo y a cierta perversión erótica, con ejemplos sobre todo de las *Sonata de otoño* de Valle Inclán, que rozan la necrofilia. En Eguren, esta herencia se manifiesta en las presencias femeninas fantasmales, de belleza o bien lilibal o bien medusea y maligna, y en consecuencia ya melancólicas y sugerentes —como las "dos dulces bellezas matinales" de "Rêverie", en *Simbólicas* (Eguren, 1997: 12)—, o pavorosas como "La Tarda", de *Simbólicas* (Eguren, 1997: 28). En este caso, la estética prerrafaelita y desreferencializada de estas bellas muertas fantasmales evoca visiones vagas y a la vez precisas.

Cuando en la poesía de Eguren aparece más literalmente la mujer muerta, ya no su fantasma, ésta se presenta en muchos casos como una niña al borde de la adolescencia, uno de los personajes favoritos de Eguren. El sentimiento de plenitud incipiente que genera este personaje choca con la muerte trágica (la niña muere por la mordedura de una serpiente) —en poemas como "Antigua", de *La canción de las figuras* y otros con este mismo *leitmotiv*— y revela la imposibilidad de conciliar los contrarios no obstante una especie de mística de transmutación de la materia. La muerte se asimila a la estética decadentista en la imagen de la niña muerta con el intenso rubí de la mordedura de la serpiente (Eguren, 1997: 58), o la muerte liliacina de "La muerta .de marfil", de *Sombra* (Eguren, 1997: 77), basada en el arquetipo de Ofelia. Están ausentes, sin embargo, el erotismo decadente y perverso, y las imágenes necrófilas que como vimos enumera Litvak en autores de la época.

La estética de la germinación y la escritura anclada en la vida colectiva

Pero Churata no sólo conoce la versión pre-adolescente y des-erotizada de la mujer muerta en Eguren. Sus lecturas modernistas y decadentistas abarcan muchos autores, y desde ellos su trabajo es huir de estos estereotipos y buscar en el pensamiento y la estética andinas, en su filosofía y en sus rituales de reciprocidad —entre la vida y la muerte, entre la materia y el espíritu, entre la naturaleza y el yo colectivo y la persona individual— una manera de enfrentarse a la aparente muerte de la materia y de tratarla desde la visión de un fuerte lazo con la materia germinante, profundamente ligada a la génesis del canto y en definitiva de la escritura. Sólo en el marco de un pensamiento anclado en prácticas rituales y de celebración agraria que Churata intenta reconstruir puede fundamentarse tal cosmovisión.

Otros motivos encuadran esta visión de la naturaleza en eterna germinación y en estrecha interacción con las personas que forman parte de ella, y en este libro inédito se recuperan los personajes de *El pez de oro*: la Sirena se mueve en el ciclo de interacción agrícola y cósmica y genera los cantos (Stobart, 2001: 98), y ella y el Puma de oro alimentan al hijo en un contexto de muerte germinante y hasta de canibalismo. La estética germinal que busca Churata sale de la categoría estética clásica de lo bello para acercarse a una percepción andina que podría compararse, en cierto modo y siempre desde la traición del traductor, a la de origen griego de lo sublime en el sentido de lo terrible, de aquello que sobrepasa nuestra capacidad de captación convencional. Por eso las palabras "hermosura" y "belleza", en *El pez de oro*, vienen a veces acompañadas de adjetivos como "terrible", "sangrienta", "horrible". Pero también la belleza es la belleza fresca de la vida, la belleza pura de la germinación, la belleza recóndita que viene del fondo de la tierra y de la germinación de los muertos. Hermosura y belleza son "plenitud germinal" (Churata, 2012: 211), que conecta con la energía de los muertos. Algo que se vio desde los primeros estudios sobre *El pez de oro* y continúa siendo una clave de su lectura (Usandizaga, 2001; Badini, 2010; Hernando Marsal, 2013; Mancosu, 2017; Monasterios, 2019).

La preocupación estética de Churata, en este sentido, es plenamente artística, pero no se desvincula —como tampoco lo hacen las otras tradiciones más prestigiosas, aun en los momentos en que se declaran habitantes de su torre de marfil— del pensamiento, la cultura y los modos sociales de la tradición, en este caso andina. Con más razón, Churata parte de vínculos ideológicos y políticos, pero también de vivencias culturales más concretas; y por las características de su proyecto no lo hace de manera tácita o implícita, sino que lo reivindica explícitamente.

Por sus textos, es evidente que Churata conoce los modos rituales andinos; además, en su búsqueda de una nueva escritura se refiere a modos poéticos, musicales y de la danza; pero no solamente aquellos que conoce a través de la tradición escrita —como los que recibe a través de cronistas indígenas y no indígenas, por otro lado entreverados de oralidad— sino de aquellos que resuenan en su mundo y que seguramente Churata alguna vez cantó y bailó con la gente indígena y mestiza, tal como afirma Tamayo Herrera que hizo en su entorno mestizo (Tamayo Herrera, 1982: 265). Las manifestaciones sociales que vienen de lo indígena le interesan a Churata, aunque se den en un contexto mestizo, para reseguir su trayecto fecundo o degradado. Y seguramente la música y los bailes que se ejecutan en las fiestas de Puno y en las de las zonas rurales traen esa energía y son a la vez parte de su contexto concreto de actuación cerca del mundo indígena.

La propia escritura no ficcional ni poética de Churata emana de este mundo. Gonzales (2009) muestra la importancia y anclaje de la escritura periodística y ensayística, y Vilchis indica que el enraizamiento en el medio y la imagen del “nuevo sujeto productor de bienes culturales como los de esta generación se forja en periódicos pequeños, revistas, panfletos y hojas sueltas que instauran un espacio privilegiado para sus programas políticos y sociales” (Vilchis, 2008: 17), y muestran cómo se ubica este sujeto en el campo cultural. Vilchis señala además “el carácter de instancia colectiva de estos nuevos grupos” (17). En un sentido más ligado a la práctica, también habla de la fundación por Arturo Peralta, en 1913, del Club Sport Juventud Obrera y su ligazón con el periódico obrero *La voz del obrero* (1914-1918), en el que escribió (Vilchis, 2008: 20-21), y ello justamente en el marco de la ideología anarquista e indigenista que articula con la práctica colectiva y los oficios manuales.

Las noticias respecto al Club Juventud Obrera no coinciden del todo: según el testimonio de Percy Zaga que recuerda Supo (2019), el aún hoy existente Club Sicuris Juventud Obrera se fundó en Puno en 1884 como Club Juventud Obrera y se inscribió en la Federación Regional de Folclore y Cultura de Puno. El testimonio menciona a Arturo Peralta, Gamaliel Churata, “quien asumiera la presidencia tras la primera década del siglo XX e impulsara parte de la actual institucionalización” (Supo, 2019). Según Zaga, esta asociación brotó de los trabajadores de vapores contratados por la Peruvian Corporation, lo que fundamenta su textura campesina y obrera, y añadimos, en este caso daría fe de la conexión con la música y el baile. No podemos saber si se trata o no del mismo club, pero en todo caso el conjunto de informaciones da cuenta de la elaboración por parte de Churata, a partir de múltiples tejidos, de un arte que ha de estar

enraizado en el pueblo y en la tierra, y cuyo creador intenta establecer con ambos un vínculo real y cotidiano al mismo tiempo que comprometido.

Esta ligazón con los indígenas y con la clase obrera, con interacciones concretas, la muestra Zevallos (Zevallos, 2002) en el contexto del *Boletín Titikaka*, y Monasterios (2015) la enfoca en una larga caminata vital que se inserta en lo colectivo, y que en los últimos capítulos del libro de Monasterios se proyecta en su fecunda lectura de *El pez de oro*. Este trayecto recorre desde su formación con el gran maestro José Antonio Encinas y su Escuela Nueva —lo que lo llevará a adherirse a proyectos pedagógicos indígenas, el más famoso de los cuales es la Escuela-ayllu Warisata— pasando por escritos de Churata como los *Anales de Puno*, y por el caldo de cultivo ideológico de la época, que lo nutre a partir de adhesiones y rechazos, así como su conocimiento de figuras clave de la vida puneña y del altiplano, y su participación en los debates sociales más inmediatos de esta región y ciudad. Esto incluye también las discusiones ideológicas y estéticas centradas en el *Boletín Titikaka*, y las acciones concretas, políticas y culturales. En un texto más reciente, Monasterios subraya su conocimiento de la vida campesina ligada a una estética de los procesos agrícolas y biológicos (252-253), con “aprendizajes adquiridos en los ayllus de Puno” (252) y la proximidad “con expresiones artísticas y culturales andinas” (255), rituales, poéticas, musicales, teatrales...

La *Khaswa*: hacia una escritura colectiva e íntima

Churata indaga en las prácticas y el pensamiento indígena, y si se ha visto que los rituales de ofrenda y sanación (Usandizaga 2015), así como los mortuorios, pueden actuar como dispositivos de escritura y de lectura —activando procesos como la estructura de la convocación o el viaje iniciático— pensamos que, del mismo modo, ciertas manifestaciones musicales y de la danza, y de la cultura andina ligadas a la cosmovisión agraria, pueden también subyacer a varios textos churatanos como un dispositivo al que nos podríamos acercar a partir del concepto de *Khaswa*. No se trata, por lo tanto, sólo de formas andinas concretas heredadas desde la escritura, que tienen también un importante papel, sino de algo más general, que Churata va percibiendo —también— en el mundo y la atmósfera indígenas, lo cual articula la búsqueda de una nueva escritura y le da un impulso peculiar.

Churata nos introduce lacónicamente en el concepto de *Khaswa* o *khachwa* en el “Guión lexicográfico” (Churata, 2012: 975) que incluye al final de *El pez de oro*, donde aparece la entrada *khachwando*, como palabra aimara con hibridismo (por la terminación verbal), que significa “bailando la kachwa” (Churata, 2012: 986). Si, buscando una definición más precisa, recurrimos al diccionario de Lira, encontramos que *Qhaswa* es un “baile en círculo, que lo bailan asidos por las manos y es un final con que termina las danzas inkáykas”, y que “Parece ser un baile de la juventud por todas sus características” (Lira y Huamán, 2008: 399). Churata comienza a aclarar el valor, en su pensamiento artístico, de este canto y baile en un artículo titulado “Kashwa, Pericón y Cenestesia”, publicado en 1951 (2009c: 149-153). En él define este canto, al que

en seguida acompañará la danza, dirigida por una “maestra” mujer, la cual “con mayor ingenio que los hombres” (“lo cual tampoco es raro en el ayllu”, añade maliciosamente Churata), va creando los versos sobre los participantes, en una muestra del persistente matriarcado (152). Se trata de una danza de fertilidad, sin añoranza ni tristeza, una fuerte danza que Churata define al final del artículo como “una varonil...” para corregirse en seguida: “¡No! Una mujeril, una hembra, una femenil incitación al sembradío del campo virgen, dicha por una chiquilla en quien apuntan los quince años y el ñuñu rosado, como cabecita de oka” (153). Churata relaciona por lo tanto esta forma musical con la edad femenina y lunar, y con la germinación y fecundidad. Pero el significado de la palabra va más allá, pues para Churata, en *El pez de oro*, adquiere un valor metafórico que define la escritura buscada por el enunciador, y la menciona como el equivalente de la célula, de lo más genésico y primordial del canto y el discurso. Así, en “Homilía del Khorí Challwa, declara que “Al hombre debe hallársele en la cuerda, el gorjeo, o la Khaswa, átomos sanguíneos de su discurso vital. En la célula” (Churata, 2012: 195).

En este sentido, la *khaswa* o *kachwa* adquiere un papel crucial como referencia de un canto y baile que nacen de la naturaleza y la sociedad andinas, y que a la vez conectan con el sentimiento y el cuerpo de las personas, con lo más profundo de la subjetividad. En *El pez de oro* identifica como modos de *khaswa* una serie de bailes que contienen los modos agrarios y ganaderos, el humor carnavalesco y hasta la historia autóctona, y que no se sitúan en el pasado sino en la cotidianeidad de la vida, pues se despliegan en las fiestas, pero se ensayan en otros momentos del año y crean un entramado de cohesión social y memoria. Churata, por ejemplo, en el capítulo “Españoladas”, de *El pez de oro*, identifica con la *khaswa* modos musicales y danzantes ejecutados por “enjambres indios” como los “waka-tokoris, sinta-khanas, iru-iutus, hañachu-dansiris, llameritos-cuyuncuyun, chunchuchunchus, chukchuchukchus, y otras khaswas de borrascosa alegría” (Churata, 2012: 422), aunque también el cortejo fúnebre puede llevarse “con modos de khaswa” en el capítulo “Los sapos nengros” (Churata, 2012: 678).

Según Churata, la llegada de lo español y católico hace huir a los ritmos nativos, al tiempo que codifica y gramaticaliza. Pero la relación del baile, el cuerpo y el arte posibilita un renacer transgresor de las palabras que un día colonizaron, y que Churata avizora en el capítulo “Españoladas” casi como un *pachacuti* o vuelta del mundo: el hombre andino, al ver renacer esas palabras como de la tierra nacen las plantas, seguirá en *khaswa*, al tiempo que se produce una nueva conquista “de los pongos sobre los amos” (Churata, 2012: 428). Pues la *khaswa* nace de la sociedad y la naturaleza, de lo germinante y también de lo más profundo y oscuro de ésta, de los seres a la vez maléficos y benéficos del mundo de abajo; tal como declara en un fragmento de *El pez de oro*, en el capítulo “El pez de oro” (el primero de los dos): la *khaswa* es “de los Katekates del paisaje y los Huturis de la ola”, de los Anchanchos que “se han enredado en la profundidad de la sangre” y “nos hacen vivir” como las flores, como los árboles, como los sapos o hampatus “más amando que cantando” y conectan con la

“ternura doméstica” (Churata, 2012: 252) de la partida del padre y del alimento de la madre.

Los instrumentos que se tocan en estos modos musicales y en otros, como el charango, el *pinkollo*, la *khená* son reivindicados por Churata en el capítulo “El pez de oro” (el último) como “indios”, aunque el charango, por ejemplo, nazca de una “apropiación, adaptación, transformación” de instrumentos occidentales, como la bandurria y la vihuela, y exprese una fuerza mestiza. Sin embargo, Churata recuerda alguna cerámica incaica que muestra “que el indio poseyó un guitarrico tan semejante al charango”.

Breves conclusiones

Nuestro recorrido por esta presencia del modernismo, y sus sucesivas irrupciones a lo largo de la obra de Churata, no tiene como objetivo “españolizar” ni “afrancesar” su escritura. Al contrario: trata de visualizar como Churata convierte el código modernista, ligado en sus inicios literarios a una visión del mundo occidentalizada, en cauces que la misma naturaleza del modernismo conlleva — subjetividad, armonía del lenguaje y del universo, discusión con la racionalidad al uso, mezcla de referencias—, pero sobre todo en cauces de una nueva escritura que cambian totalmente el decadentismo y exotismo modernistas: estética germinante, abolición de oposiciones y polaridades del pensamiento occidental en favor de una nueva percepción de la naturaleza y del ser humano, convocación y debate entre diferentes tradiciones, sentimiento andino... Quizás sin hacerlo de manera consciente, Churata no transita desde el pleno modernismo de su primera época a la ausencia del mismo, sino que lo va integrando en su lenguaje, mezclando las nébulas con el andrajo para transmitir la belleza andina, haciéndolo compatible y a veces indiscernible de los contenidos autóctonos, como en esta modernista celebración de la *Khaswa* en el capítulo “Morir de América”: “Corcovea el agua en los ribazos; traza pentagramas argénteos en los surcos; llaklla en el gargüero de los chaksus; se escurre, gloglotea y esparrama en puñados de lakhos que el viento vienta. Y, allí, canta harawis bermellón, sienas harawis; allí la Phara es un remolino de polleras en su khachwa con el Pinkhollo...” (Churata, 2012: 797).

BIBLIOGRAFÍA

- BADINI, Riccardo (2010), *Edición y estudio introductorio*, en Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores pp. 23-45.
- BADINI, Riccardo (2017) “Prólogo”, en Mancosu, Paola (2017), *Edición e introducción*. Gamaliel Churata, *Khirkhilas de la sirena*. La Paz, Plural, pp. 11-13.
- BOSSHARD, Marco Thomas (2013), *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias andinas*. Pittsburgh, IILI.

- BOSSHARD, Marco Thomas (2014), *Churata y la vanguardia andina*. Teresa Ruiz Rosas (trad.). Lima, CELACP / Latinoamericana editores.
- CHURATA, Gamaliel (1971a), "Periodismo y barbarie", en: VV. AA., *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, pp.299-336.
- CHURATA, Gamaliel (1971b), "Valores vernáculos de la Poesía de Eguren", en VV. AA., *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, pp. 285-286.
- CHURATA, Gamaliel (2009a), "La grandeza de Francia" (1949), en Gonzales Fernández, Guisella, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Edición e introducción* de Guisella Gonzales. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, pp. 130-136.
- CHURATA, Gamaliel (2009b), "Reynolds, poeta nacional", en Gonzales Fernández, Guisella, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Edición e introducción* de Guisella Gonzales. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, pp. 310-314
- CHURATA, Gamaliel (2009c), "Kashwa, Pericón y Cenestesia", en Gonzales Fernández, Guisella, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Edición e introducción* de Guisella Gonzales. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, pp. 149-153.
- CHURATA, Gamaliel (2010), *Resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores. *Edición y estudio introductorio* de Riccardo Badini
- CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*. Edición e introducción de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra.
- CHURATA, Gamaliel (2013), *Ahayu watan. Suma poética de Gamaliel Churata. Compilación y estudio* de Mauro Mamani. Lima, FLCH-UNMSM, Grupo Pakarina.
- CHURATA, Gamaliel (2017), *Khirkhilas de la sirena, Edición e introducción* de Paola Mancosu. La Paz, Plural.
- EGUREN, José María (1997), *Obras completas*. Lima, Ediciones del Centenario/ Banco de Crédito del Perú.
- GONZALES FERNÁNDEZ, Guisella (2009), *Edición e introducción. El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, pp. 23-29.
- HERNANDO MARSAL, Meritxell (2013), "Perspectivas trans-históricas del duelo en El pez de oro de Gamaliel Churata" Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington, DC, del 29 de mayo al 1 de junio de 2013. Consultado en <https://www.academia.edu/35773636/Perspectivas_trans-hist%C3%B3ricas_del_duelo_en_El_pez_de_oro_de_Gamaliel_Churata> (10/04/2020).
- HERNANDO MARSAL, Meritxell (2019), "Dos vanguardias radicales: descolonización y antropofagia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata", en Monasterios Pérez, Elizabeth y Mamani Macedo, Mauro (eds.), *Gamaliel Churata. el escritor, el artista, el filósofo que no conocíamos*. Pittsburg, ILLI, pp. 275-300.

- LIRA, Jorge A. y MEJÍA HUAMÁN, Mario (2008), *Diccionario quechua-castellano / Castellano-quechua*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch editor.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2013), *Compilación y estudio*, en *Ahayu watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima, FLCH-UNMSM, Grupo Pakarina, pp. 15-74.
- MANCOSU, Paola (2017), *Edición e introducción*. Gamaliel Churata: *Khirkhilas de la sirena*. La Paz, Plural.
- MONASTERIOS, Elizabeth (2015), *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz and Lima, IFEA/Plural.
- MONASTERIOS, Elizabeth (2019), “La crítica de Gamaliel Churata al sistema filosófico de Platón o cómo construir un mundo a-ideológico y desjerarquizado”, en Elizabeth Monasterios Pérez y Mauro Mamani Macedo (eds.), *Gamaliel Churata: el escritor, el artista, el filósofo que no conocíamos*. Pittsburg, ILLI, pp. 245-274.
- PAZ, Octavio (1986), *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.
- PANTIGOSO, Manuel (1999), *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- STOBART, Henry (2001), “La flauta de la llama. Malentendidos musicales en los Andes”, en Cánepa Koch, Gisela (ed.), *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima, PUCP, pp. 93-116.
- SUPO, Hugo (2019), “Sicuris Juventud Obrera”, en *Diario Los Andes*, 11/08/2019. Consultado en <<https://www.losandes.com.pe/2019/08/11/sicuris-juventud-obrera%EF%BB%BF/>> (17/04/2020).
- TAMAYO HERRERA, José (1987), *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima, Ediciones Treintaitrés.
- USANDIZAGA, Helena (2001), “Los mitos andinos en la estética de Gamaliel Churata”, en Cristina Matute y Azucena Palacios (eds.), *El indigenismo americano II*. Valencia, Universitat de València, pp. 123-138.
- USANDIZAGA, Helena (2015), “Ejes chamánicos transandinos: una lectura de *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, n.º 253, pp. 1025-1042. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7337>>.
- VILCHIS CEDILLO, Arturo (2008), *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México: *América Nuestra - Rumi Maki*, junio 2008. Consultado en <<http://www.estanteboliviano.blogspot.com>> (15/03/2020).
- VV. AA. (1971), *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura.
- ZEVALLS 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. DOI: <<https://doi.org/10.4000/books.ifea.449>>.