

**KHIRKHILAS DE LA SIRENA: POETIZANDO EL MUNDO
AUDIBLE ANDINO**

**KHIRKHILAS DE LA SIRENA: POETIZING THE AUDIBLE
ANDEAN WORLD**

**KHIRKHILAS DE LA SIRENA: POETIZANDO O MUNDO
AUDÍVEL**

Ana Lía Miranda*

Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, Argentina
almiranda@fhycs.unju.edu.ar
ORCID: 0000-0003-4526-6163

Recibido: 27/05/2023

Aprobado: 20/06/2023

* Profesora Universitaria en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy. Magister en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Salta. Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Literatura Latinoamericana II de la carrera de letras de la Universidad Nacional de Jujuy. (Docente adjunta ciclo 2023, por Lic. De Mg. Florencia Angulo). Expositora en los Congresos Internacionales “Antonio Cornejo Polar” años 2017 y 2019. Investigadora categorizada por Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Jujuy. Actualmente forma parte del Proyecto de Investigación “Recopilación y estudio de relatos orales desde la perspectiva de los estudios culturales y literarios andinos. Las dimensiones de Pacha”. Coautora de libros de teoría y crítica literaria (Universidad Nacional de Salta). Publicó en Revista América Crítica (Italia) y Pensamiento y Escritura (Lima-Perú). Redactora del Proyecto de Creación del Instituto de Estudios Literarios de la FHYCs.

Resumen

El poeta arequipeño Gamaliel Churata generó un proyecto cultural indoamericano que atravesó varias geografías tales como el sur de Perú, la ciudad de La Paz en Bolivia y Buenos Aires. Su trayectoria poética tiene varios momentos (Mamani Macedo, 2013, pp. 22-50). En este caso, tomamos el andino en el que ubicamos el poemario en cuestión, que resulta curioso y novedoso por los tópicos que desarrolla y el lenguaje heterogéneo utilizado que parece combinar formas lingüísticas del español con el "runasimi" o creando neologismos que pueden derivar en una "cosmología poética" (Lienhard, 1996, pp. 353-367). La estética churariana aborda la percepción y producción del sonido, el animismo y las interacciones entre humanos y no humanos e impulsa a cuestionarnos el rol de la figura de la sirena dentro del conjunto, del canto y la música, y la concepción tanática que maneja el autor y cuyas referencias en distintos poemas no tienen un tono trágico.

Palabras claves: Andino, animismo, muerte, música, sirena.

Abstract

The Arequipa poet Gamaliel Churata, generated an-Indo-American cultural project that crossed several geographies such as southern Perú, the city of La Paz in Bolivia and Buenos Aires. His poetic career has several moments (Mamani Macedo, 2013, pp. 22-50). In this case, we take the Andean in which we locate the collection of poems in question, which is curious and novel for the topics it develops and the heterogeneous language used that seems to combine linguistic forms of Spanish with the "runasimi" or creating neologisms that can lead to a "poetic cosmology" (Lienhard, 1996, pp. 353-367). The Churatian aesthetic addresses the perception and production of sound, animism and interactions between humans and non-humans and encourages us to question the role of the figure of the mermaid within the whole, of song and music, and the tanatic conception that the author handles and whose references in different poems do not have a tragic tone.

Keywords: Andean, animism, death, music, siren.

Resumo

O poeta de Arequipa Gamaliel Churata, gerou um projeto cultural indoamericano que atravessou várias geografias, como o sul do Peru, a cidade de La Paz na Bolívia e Buenos Aires. Sua trajetória poética tem vários momentos (Mamani Macedo, 2013, pp. 22-50). Nesse caso, tomamos o andino em que localizamos a coletânea de poemas em questão, que é curiosa e inédita pelos temas que desenvolve e pela linguagem heterogênea utilizada que parece combinar formas linguísticas do espanhol com os

"runasimi" ou criando neologismos que podem levar a uma "cosmologia poética" (Lienhard, 1996, pp. 353-367). A estética churariana aborda a percepção e produção do som, o animismo y as interações entre humanos e não humanos e nos instiga a questionar o papel da figura da seireia dentro do todo, do canto e da música, e a concepção tanática que o autor maneja e cujas referências em diferentes poemas não têm um tom trágico.

Palavras-chaves: Andino, animismo, morte, música, sirene.

Introducción

La crítica o el estudio de la obra de Arturo Peralta Miranda (cuyo seudónimo es Gamaliel Churata), empieza a tomar impulso dentro de la literatura latinoamericana e incluso en el propio campo literario peruano recién en la década de los 90, contexto en el que ingresa el escritor arequipeño irradiando un sólido protagonismo indígena acompañado de un programa ideológico y estético que se gesta desde la realidad del ande.

Este contexto es revelador para entender el proyecto, ya que se desarrolla dentro de un espacio que se instituye como encarnación de la vanguardia andina no solamente por hacer visible al indio a través de su propia voz y lengua, sino también por integrar en su escritura categorías y prácticas culturales andinas al mismo tiempo que propicia el *tinkuy*¹ cultural con escritores y pensadores de otras latitudes.

La escritura de Gamaliel Churata no es de lectura accesible, diría que es un texto *pakasqa* (oculto, velado), para descifrar, ya que nos encontramos con la verbalización de un mundo que muestra el abigarramiento humano y lingüístico de una cultura atravesada por la colonialidad en sus tres dimensiones y que tuvo que reconstruirse con materiales distintivos lo que le atribuye una lógica propia que rebasa la semántica de la cultura hegemónica.

Las composiciones del libro *Kirkhilas de la sirena* (2017) están organizadas en dos partes: en una primera encontramos quince poemas acompañados cada uno con un breve texto

en prosa que funciona como enunciado y/o reflexión donde se puede leer la motivación del poema, la preocupación que obsesiona al autor o la declaración que quiere hacer, mientras que la segunda parte corresponde exclusivamente al título general “Waynusiñas de la sirena”.

El tránsito por el poemario *Kirkilas de la sirena* (en adelante KDLS) fue obteniendo mi curiosidad por aspectos perfilados sensiblemente como la singularidad del lenguaje y un universo sonoro que Churata apareja a las formas lingüísticas. Debo decir que este tránsito nunca fue directo, tuvo y tiene desvíos, un camino sinuoso con recodos a veces oscuros pero que finalmente se abre a una luz: los fundamentos “animistas”² de una vida andina presente a través de sus deidades, sus relaciones, ritualidades y cantos.

Es importante señalar que hay un macro tema que enmarca las composiciones: la impugnación de la muerte que se enlaza con una amalgama de sonidos vinculados al universo andino, la lectura que me planteo entonces comprende la verbalización de la negación de la finitud vital y el rol que cumple la figura de la sirena; relación VIDA-MUERTE³ que encuentro articulada con el concepto andino de Pachaquti.

Así lo entiende el Dr. Mario Vilca, quien afirma:

El concepto de pachacuti tiene como referente un cambio de sentido, por ejemplo, en lo histórico, en lo climático. Es un concepto vacío porque no es ni bueno ni malo, sino que como es formal refiere a un cambio de sentido opuesto, así como el cambio de la noche al día, de la salud a la enfermedad, de la potencia a la debilidad o del nacimiento a la muerte” (Conversaciones en el Kusch. UNJuRadio.com, 26 de abril, 2020); esta mudanza percibida como el renuevo, un **ch’illchi**, en otra dimensión y, además, impulsada por un universo audible donde se materializa este “volteo o cambio de sentido.

Como en todas las culturas, la muerte es un hecho trascendente y una realidad que se exterioriza de diferentes maneras. En el entendimiento andino, la muerte está en un plano de naturalidad y no es considerada o sentida como una extinción porque no la imaginan como un hecho separado de la vida, sino como su continuidad en otra dimensión.

Así lo advierten Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris (1987, pp. 36-40) al señalar que la relación entre los humanos y los del “manqha pacha” se basa en la reciprocidad y dependencia mutua, es decir que los muertos constituyen un eslabón en la ciclicidad del quehacer de los vivos. Este pensamiento se enraiza con la posibilidad de experimentar lo que está más allá de lo perceptible y de las posibilidades de la comprensión dentro de la racionalidad occidental. De allí que, la “debelación”, la victoria ocurre cuando nos movemos más allá de nuestros hábitos humanos o comprensión lógica; las fortalezas que acompañan a esta virtud nos ayudan a conectar con lo que nos rodea y proveernos de un sentido más profundo de significado y propósito en la vida.

En el inicio del poemario, esta certeza de continuidad que tiene el runa y que es coherente con el principio de ciclicidad que sostiene su filosofía, me mueve a intentar traducir el significado de “lo Incognoscible” como lo misterioso, lo que no puede descifrarse y por lo tanto no puede ser comprendido en esta forma de reflexión: la muerte. Gamaliel Churata lo manifiesta concretamente “podemos inferir que el hombre, lo menos 20 mil años ha, persigue un conocimiento positivo del **Incognoscible**, y religiones ni metafísicas obtuvieron ni simple vestigio positivo de su naturaleza” (2017, p. 115)

En las reflexiones de Churata, la muerte está fuera del universo observable y se añade el accionar de la comunidad mediante un conjunto de ritos que tienen por objeto influir sobre personas, animales y espíritus imaginarios, esto es “la doctrina de la magia” hace posible los Inteligibles como materia de puro

conocimiento sin intervención de los sentidos y articulados con los sonidos del cosmos.

Reza uno de los poemas “Ya no podrás morir / si tú conmigo vives. / Y contigo, la Muerte / es sólo el latido / del Inka, que me hinca...” (KDLS, p. 136); este concepto es coherente con la línea de pensamiento del poeta, pues refiere lo que puede ser comprendido y tiene acceso a través del alma. Podemos entender entonces que el par **muerte/vida** va diseñando el poemario a modo de vaivén armonizado con la música que naturalmente transmiten los “seres zoóticos” y demás apus o deidades ancestrales.

Así como en la poética arguediana encontramos la matriz sonora *yllu* que se relaciona con el movimiento vivenciado no sólo con la audición sino también con el espíritu y la matriz *illa* que denota luz y color, Gamaliel Churata nos propone una escritura particular. La poética que aquí observamos mixtura la cosmogonía *situada* en la que se incluye la sonoridad natural del ambiente que, a su vez, hospeda la verbalización de una vida que no se acaba. Por el contrario, retoña a través de onomatopeyas, neologismos y la memoria que se construye en simultáneo.

Menciono el ambiente pues constituye el espacio fundante del poemario, allí donde cohabita el *arawiq* (poeta), *yachachiq* (maestro) y *amawta* (sabio) al mismo tiempo, con el conjunto zoótico procreador o generador del renuevo vital, comunicando los saberes propios a la vez que instruyendo sobre el complejo cultural andino más remoto, pues “*reconocer el pasado indígena implica un rescate de los relatos míticos*” (Mancosu, 2019, p. 52).

Y es que Churata reactualiza en el poemario la pugna por la pervivencia de la cultura propia una lucha que se principia justamente con el enfrentamiento que protagonizan el Khori Puma, animal totémico al que se le reconoce su calidad natural de líder por su fuerza y poder y el español —representado en la

figura del diablo—, batalla que más bien reviste el carácter del encuentro o *tinkuy* entre los opuestos y en la que el “genócrata” provee el conocimiento de la victoria sobre la muerte.

Encontramos en la mayoría de los textos que componen KDLS, la intervención de animales propios del paisaje andino y específicamente los que corresponden al agua y al espacio distintivo del lago Titikaka. Sin embargo, hay dos animales que revisten el atributo de totem: por un lado, el *Khori Puma* o Puma de oro, según Qhapaq Amaru, J. (2012, pp. 8-12) considerado símbolo de sabiduría, fuerza, inteligencia y se dice que de ahí se da la idea de construir *Qosqo* en forma de puma, cuando fue la capital del imperio de los incas. Está asociado a la mente y al Kay Pacha (“mundo del medio”).

Este animal nos enseña a caminar con gracia y belleza, sin miedo y sin enemigos, y a dar el salto hacia la próxima vida cuando llega el momento oportuno, claramente esto opera como una metáfora creacional y señal de la senda que se debe transitar; permite entender la voluntad de preeminencia de la cultura andina y podemos derivar que el puma implica la transformación súbita: vida y muerte, ayuda a desmembrar aquello que debe morir con el fin de que algo nuevo pueda nacer.

¿Cómo podemos vincular al *Khori Puma* con ese mundo audible? Para esto creo necesario volver al Manuscrito de Huaro-chiri, cuando se narra la persecución de Cuniraya Huiracocha a Cavillaca y en el camino va solicitando información a diversos animales y preguntado el puma, este le brinda una respuesta alentadora con las consabidas bendiciones

Tú has de ser muy amado; comerás las llamas de los hombres culpables. Y si te matan, los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas, y te harán cantar; cada año devorarán una llama, te sacarán afuera y te harán cantar. (Ávila [Arguedas] 2007, p. 19)

La traducción de Gerald Taylor es similar, también concede bendiciones de grandeza, pero cambia el significado del verbo

takiy, pues Arguedas lo traduce como cantar y Taylor como bailar, igualmente ambas acepciones pertenecen a una ritualidad festiva y sonora del universo andino. Los poemas textualizan la idea de la muerte como marca de inmaterialidad ya que revelan la certeza de una victoria infalible sobre ella y el protagonismo de los muertos dentro de los ciclos vitales (tanto agrícola como humano), así lo evidencian versos como “mamas de la chullpa”, “ya la primera muerta vino”, “En madre estuvo con la hupa”, “tu ñuñu arrullos hace la tierra” que responden al complejo simbólico-cultural asociado a la extinción y a los difuntos en el mundo andino.

En estos poemas —al menos— el difunto tiene significancia primordial en el renuevo de la vida, pues como afirma Mancosu:

Los muertos garantizan la perennidad de la vida, así como en sociedades agrarias de otras áreas, este equilibrio vital se traduce simbólicamente con la idea según la cual los muertos intervienen directamente tanto en el ciclo agrícola como en el ciclo vital de las personas. (2020, pp. 92-93)

Esto quiere decir que el “difunto” sigue “siendo y estando” en la comunidad, pero con otros quehaceres, como, por ejemplo, constituirse en individuo fertilizante de lo humano y también de las entidades no humanas que conforman el trenzado ontológico andino constituyéndose en “wañu churiyaq” o “difunto engendrador”. La muerte entonces, encarnada en los difuntos no establece una separación entre estos últimos y los miembros de la comunidad, por el contrario, palpitan en sus corazones, transitan por sus memorias, viven en sus “ahayus” y no en los cementerios; de allí la significación de que el “alma amarra” a la colectividad, a la tierra, a la naturaleza.

¿Por qué khirkhilas?

Esta es una forma poética que incorpora Gamaliel Churata a su producción en el momento andino, son “tonadas de charango”,

género clasificado e identificado por el instrumento *kirki* o charango (Mamani Macedo, 2013, p. 64). Esta forma de canto ya está reconocida en la crónica de Guaman Poma de Ayala (Tomo I, ilustración 316, p. 225), como *quirquina*, canto y baile aymara que refieren un tiempo prehispánico y el charango es instrumento musical típicamente andino que mayormente acompaña formas poéticas o cantos como los *harawis*, *wayñu* o huayno desde épocas ancestrales y que están ofrecidas particularmente a las sirenas valoradas como inspiradoras de la música y símbolos que presentifican una estirpe andina.

Escribe Churata en algunos poemas: “Levitacion de espumas, la Sirena, / De las tumbas volverá la Sirena / levantará mi garra la raíz de su aroma; / Wayñus son de la sirena / los besos con labio de ola; / Acuértese la Sirena / que al Hiwa-Hila ella dijo: —Si de la chullpa me alzan / ha de pagarles mi guagua / es todo cuanto en la muerte / me vale...”, podemos comprobar la mención nutrida que hace de la figura de la sirena, en tanto las define en las notas últimas del poemario como seres tutelares femeninos y masculinos que viven en ríos, lagunas, pozos o rocas y dentro de la organización del pacha o espacio andino les corresponde el mundo interior de abajo operando como “puente cósmico” entre el mundo de los difuntos y el de los vivos a la vez que alimentan la creación musical y funcionan como organismos gestacionales que colaboran en la rendimiento de los cultivos.

Las sirenas, en tanto puentes canoros entre el Uku Pacha y el Hanan Pacha, no sólo inspiran la capacidad de seducción a los ejecutores del charango, tal como se refiere en el poema “Charankuni”, también se constituyen en movimiento de alguna materia que contiene energía para producir el sonido que, como fenómeno físico no existe por sí mismo. Chalena Vásquez, estudiosa de la música en la obra de Arguedas, expresa en la revista *Lienzo* (Universidad de Lima, 2002, pp. 55-86):

[P]ara comprender la cultura musical andina hay que comprender el mundo sonoro significativo, que desborda el concepto de música al estilo occidental; mundo que está formado por los múltiples e infinitos mensajes que a través del sonido/movimiento están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos.

Este universo natural y sonoro se presentifica en el poema “Urpilila” en el que la voz poética representada en el *laykha* (hechicero) anuncia en la introducción que “los muertos no mueren ni se van”. Aquí entiendo que en este universo sonoro a la vez que imbricado con lo acuático (como también lo cree José María Arguedas) los difuntos deben atravesar el Yawar mayu o río de sangre para pasar a otra dimensión de la existencia, principio que se condice con la viabilidad de retoñar.

Asumiendo la doctrina de la magia, el *laykha* pone en escena a los opuestos que principian el renuevo: por un lado, el avecilla que llaman *osle*, el cual, conforme el glosario elaborado por Churata, vive en el lago Titikaka, es inteligentísima ya que educa a sus hijos y les enseña a cantar; por el otro lado, el *Waksallu*: pájaro bobo, sabio tonto que pretende filosofar sin tener idea de ello; conjunto intermediado por la sirena y acompañado por una amalgama melodiosa de *khenas*, *phusiris* (zampoñeros), *khirkhinchus* y al ritmo de *wayñus*.

Si bien Churata puntualiza la existencia de sirenas y tritones, estos últimos no aparecen mencionados en el poemario y ello denota el poder reconocido en la figura matriarcal que marca el ser pisciforme como propiciadora de las lluvias, crecimiento de las siembras y obtención de las cosechas (Vilca, 2020, pp. 51-53) y también como inspiración musical para los hombres que modulan sus cantos y afinación de los instrumentos generando de ese modo un espacio, un universo en armonía que destrona toda quimera de extinción o muerte.

De la lectura del poemario se observa que no hay un distingo en la referencia a humanos y no humanos, ello tiene asidero

en una cosmovisión que se sustenta en el reconocimiento del animismo; al respecto, dice Philippe Descola (2012, pp. 199-100) “es la atribución que los humanos hacen a los no-humanos de una interioridad idéntica a la suya”

Más adelante sigue diciendo: “el alma de la que se los dota les permite no sólo comportarse con arreglo a las normas sociales y los preceptos éticos de los humanos, sino también establecer con estos y entre ellos relaciones de comunicación”

¿Cómo se establece el vínculo entre la figura totémica de la sirena y la confirmación del triunfo sobre la muerte?

El recorrido de lectura por el poemario muestra que la figura de la sirena aparece siempre verbalizada junto a la posibilidad de regeneración no sólo del ser humano sino de toda la naturaleza. En su *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1980), Felipe Guamán Poma de Ayala mostró una sirena ubicada en los Andes, en la ilustración “Mapamundi” dibuja a una sirena ubicada en el Chinchasuyo: “Serena/sirena”, un cuerpo femenino (con cabeza, senos y ombligo) en la parte superior y una cola de pescado (con escamas y aletas) doblada hacia la derecha, en su parte inferior.

En otra ilustración “Canciones y música”, el autor también nos muestra dos mujeres sirenas americanas cantando acompañadas por hombres músicos sentados sobre un cerro, los hombres tocan un *pinquillu* y las sirenas cantan *wanca* (canción de mozas). A partir de este texto podemos conjeturar que es uno de los primeros materiales que revela la relación explícita entre las sirenas y la música andina colonial, y anticipa, en parte, las narraciones identitarias que se hacen del ser pisciforme asociado a las lluvias, la fertilidad y la transformación.

En la primera textualidad del poemario, Churata refiere a la literatura de Dante, Homero, Virgilio, Orfeo que evidencia su formación literaria y que se relaciona con la finitud concluyente

de la vida; frente a este viaje sin retorno plantea la “potencia generatriz” de la poesía, el canto, los seres humanos y no humanos convivientes en el espacio andino. En ese espacio explota el valor que tiene el agua en la cosmología andina y especialmente la del lago Titikaka donde funda el escenario para el “animismo” que resulta de su escritura, “De ti en el agua tuve el nectario / y es de tu fuente con los principios / que mi sangre te dura /; Si tan chiquita fue tu Sirena / fértil tu muerte que hizo su entraña”. Estos versos de “Amaya Thokhaña” parecieran una contradicción frente al tópico vital desarrollado, bien podríamos llamarlo un **oxímoron gestacional** pues se fundamenta en el canto/danza del muerto como si estuviera presente, se canta y simultáneamente trata de olvidar su ausencia y el *chullpa-tullu* servirá de simiente para una nueva vida dentro del ciclo.

El sentido que cobran los versos de Churata indica que, en el pensamiento andino, el ciclo de la naturaleza no responde a una lógica de causalidad eficiente sino a un discernimiento “seminal” que sigue la dinámica del tejido: entrelazando seres, espacios, rituales, sonidos:

[E]n un modelo del desarrollo biológico: acontecimientos y cosas “se producen” como en el reino de la flora y la fauna. “Brotan por la fuerza vital y generadora del universo divino (Pachamama); crecen, florecen, dan fruto y se multiplican cuando las condiciones son favorables y cuando son cultivados con cariño y comprensión”.

Es este “cariño” respaldado por el pensamiento “bio-lógica” lo que indica la relación personal del ser humano con el objeto de su trabajo. (Arnold, 2016, p. 133)

“Los muertos no mueren, ni se van” (KDLS, p. 117), credo del poeta que tiene asidero en la concepción andina de que los muertos ocupan otro espacio del Pacha, pero nunca dejan la comunidad, se instalan en las *huacas* (por definición, huaca es el término quechua que hace referencia a un lugar u objeto sagrado). Por lo tanto, huaca puede ser una construcción

religiosa, un cerro, una laguna, un riachuelo, un árbol, una cueva o cualquier lugar u objeto (una piedra, un ídolo o una momia) que los antiguos peruanos consideraban sagrado. A partir de esta concepción, Churata posiciona a los muertos en la propia naturaleza, en el universo viviente y sintiente, no en el recuerdo de un pasado físico del cual solo queda su nombre.

Esta convivencia misteriosa entre vida y muerte, tan trágica e incognoscible para el mundo occidental es para el mundo andino una factibilidad de equilibrio que no apela solamente a los cuerpos físicos de hombre o mujer sino a todos los elementos de ese “cosmos” donde se hace perceptible la realidad de una promesa de la propagación de la vida.

La lógica de la existencia andina se asienta en la relación con su entorno, así podemos entender el textil poético en cuya trama intervienen sirenas y demás “individuos zoóticos”, agua, deidades, sonidos, instrumentos musicales, etc.

Todas las formas poéticas que aparecen (ya mencionadas anteriormente) resultan significativas en el contexto de creación del poemario y principalmente en la cosmogonía andina, sin embargo, algunas de ellas guardan una correspondencia insita, como el huayno o huayño: “en la uma, alhaja de su beso / en los wayñus, wayñusiña de la ola” (p. 118), “hizo de wayñus los besos/ de Aurora-Mama” (p. 165) composición tierna y galante que tiene como destinatarios la figura femenina y el amor y en este caso la sirena como símbolo que interviene en la reciprocidad de la fertilidad.

De modo similar, las *khaswas* o *harawis* que marcan momentos de baile en temporada de cultivo o el tiempo de cortejo erótico anunciando futuras gestaciones y junto con la música o “tonadas de charango” (*khirkhilas*) y la danza, interpretan la naturaleza (Mamani Macedo, 2013, pp. 47-66).

La antropóloga Denise Arnold y el lingüista aymara Juan de Dios Yapita (2018, p. 48), a partir de sus investigaciones de campo, informan que, si bien reconocieron dos clases de *wayñus*,

el popular que gira en tiempos de la abundancia de lluvia, está más vinculado a un dominio intermedio y liminal entre la vida y la muerte. Este tipo de danza combinado con instrumentos musicales como el *kirki*, el *pinkhollo*, generan una musicalidad alegre y vital, alejada de malos presagios y emparentada con el renuevo de todo ser viviente que habita el espacio andino.

El corpus poético tradicional que expone Churata nos direcciona a comprender que ninguno de los principales elementos materiales que intervienen en el mismo: música, naturaleza y lenguaje son azarosos ni aislados, sino que componen el tejido social y cultural del espacio propio.

En este universo se fusionan las onomatopeyas, el canto de aves, el agudo silbido del *pinkullu*, el rasgueo del charango, el viento que se desliza entre las espinas de cactus o menea las totoras, las sirenas que modulan instrumentos y voces; en general todo lo no humano conviviente con las divinidades como el *Illapa* con su estruendo marcando el compás armonioso de la vida.

En tanto todo ser, animal, espíritu, u otro, primeramente, se comprende como un ser humano, su interacción con el *runa* es natural, así como la percepción de la sonoridad del cosmos porque todos tienen la misma interioridad. “La interioridad se define a través de términos como espíritu, alma o conciencia, y se asocia a las ideas de intencionalidad, subjetividad, reflexividad, afectos y la capacidad para designar o soñar” (Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy, Miguel A. García, 2015, pp. 84-86). Este mundo audible es percibido e interpretado por las “líneas de vida” que lo componen en virtud del concepto de animismo:

[Q]ue alude a la creencia en que los seres no humanos tienen intencionalidad, subjetividad y son, por ende, personificados. Descola recupera un concepto desacreditado, y considera que el animismo sería una ontología en la cual animales, vegetales y humanos compartirían un alma, aun

cuando bajo cuerpos diferentes, que serían algo así como ropajes. (Del Campo Tejedor, 2017, p. 18)

Uno de los propósitos de Gamaliel Churata fue siempre “... no interpretar al indio, sino expresarlo. Eso quiere decir que nosotros hicimos una literatura porque vivíamos el complejo indigenista de nuestro pueblo” (Introducción, p. 17), es a partir de esta afirmación que entendemos también el despliegue lingüístico del poemario en el que no prevalecen ni forma ni rima sino el contenido casi indescifrable condensado en la mixtura de lenguas, palabras creadas a partir de su identificación y de su percepción de esa parte del Ande, juego lingüístico que apunta al runa y su mundo, sus rituales, sus deidades.

Este lenguaje reproduce la heterogeneidad propia de la cultura y de la literatura, pero a su vez, evidencia una resistencia a la gramática y sintaxis occidental y a la estética hegemónica, bien podríamos denominarla una poética gestacional cuya finalidad es reivindicar la cultura andina a la vez que delinea un mundo “de la letra” otro, que rompe y subvierte códigos colonizadores y se proyecta hacia un lenguaje “forastero”.

Por analogía, así como se topicaliza la muerte como simiente humana para que germine una nueva vida, los neologismos funcionan como semillas que producen el lenguaje de una cultura y su literatura; un lenguaje que concilia formas quechuas y aymaras con el español, montando imágenes que remiten a las percepciones propias de los habitantes del Ande “Asukara rezuma el warikhollo / destilan miskhis los phusiris / las mieles efluyen de las sakhas” (p. 118).

“Voltear la tierra o voltear la muerte”

A manera de conclusión: este libro de Gamaliel Churata reúne a un conjunto de seres antropomórficos especialmente del “manqha pacha”, seres “zoóticos”, demás elementos de la naturaleza y divinidades ancestrales que anuncian en clave poética

y sonora un Pachakuti social y cultural donde se restaure la identidad y los orígenes históricos, como sostiene el autor “la literatura puede ser un camino revolucionario para rectificar los errores de la historia”

Una textualidad musicalizada tanto por la reminiscencia de los sonidos del Ande como por el lenguaje casi “clandestino” que afirma la victoria sobre la muerte más allá del sentido literal, que consolida la prolongación y sostenimiento de la cultura andina representada en este vaivén entre la vida y la muerte, donde prima la categoría del *ahayu watam*, porque el alma amarra a todo lo que permite ser y estar cíclicamente en ese universo.

Notas

- 1 Es el encuentro tensional de fuerzas opuestas y complementarias, enfrentamiento con fines reguladores. González Holguín explica que: “Tincu. La junta de dos cosas. Tincuni: encontrarse topar o darse una cosa con otra. Tincuchini: Hacer que se topen, o encuentren, o den encuentro. Tincukmayo: junta de dos ríos” (González Holguín, 1989, p. 342).
- 2 Según el antropólogo británico Edward B. Tylor, la inferencia animista se fundamenta en la creencia del mundo andino en que su entorno natural tiene vitalidad y dinamismo, o sea que es animado. Internamente guarda una fuerza que traspasa lo meramente físico-biológico por la que se veneran los cerros, la tierra y los elementos en ella contenidos.
- 3 En el pensamiento andino, la concepción de la vida y la muerte no es lineal ni vertical sino cíclica, se nace para morir y después de la muerte volver a la vida, “aparece como dos caras de una moneda, como el día y la noche, ambas son partes del día. La vida es el reverso de la muerte, y ésta de la vida. Es parte de algo ineluctable, tenés que morirte para volver a nacer, uno se ha muerto para volver a vivir, es una lógica circular”. (Entrevista a Mario Vilca, Revista *Al Filo* (9/11/18) Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba).

Referencias

- Brabec de Mori, B., Lewy, M. y García, M.A. (Eds.). (2015) *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz.
- Bouysse-Cassagne, T., Harris, O., Platt, T. y Cereceda, V. (1986), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Editorial Hisbol.
- Campo Tejedor, A. del (2017). Antropología perspectivista o el giro ontológico. Crítica de un paradigma no tan nuevo. *Revista Pucara* N.º 28 (p.11-54).
- Churata, G. (2017). *Khirkhilas de la sirena*. Editorial Plural, La Paz, Bolivia
- Mancosu, P. (2020). Los muertos no mueren ni se van. *Revista Mitologías hoy*, volumen 21, p. 85-98.
- Mamani Macedo, M. (2015). Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura. *Revista Caracol*, Vol. 1, N.º 9 p. 92-127,
- Poma de Ayala, G. (1980). *Nueva Cronica y Buen Gobierno* (Tomo I). Biblioteca Ayacucho

Recursos electrónicos

- Arnold, D. (2016), Territorios animados. Los ritos al Señor de los animales como una base ética para el desarrollo productivo en los Andes. En Angel Eduardo Román López, Símbolos, desarrollo y espiritualidades. El papel de las subjetividades en la transformación social (p.111-160). Editorial Centro de publicaciones del ISEAT (Bolivia). Libro digital <https://www.researchgate.net/publication>
- Arnold, D., Yapita, J. (2018). Río de vellón, Río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. Editorial Instituto de Lengua y Cultura Aymara (Libro digital)https://www.researchgate.net/publication/Rio_de_vellon_Rio_de_canto_Cantar_a_los_animales_una_poetica_andina_de_la_creacion

Qhapaq Amaru, J. (2012). Cosmovisión andina. PACHAYACHA-
CHIQ – Investigación y Estudios Inkásicos., Lima en [https://
libros.kichwa.net/book/cosmovision-andina-inka-pacha-
qaway-jym-qhapaq-amaru/](https://libros.kichwa.net/book/cosmovision-andina-inka-pachaway-jym-qhapaq-amaru/)