

“LOS MUERTOS NO MUEREN NI SE VAN”

“The Dead Don’t Die nor Go Away”

PAOLA MANCOSU
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO (Italia)
paola.mancosu@unimi.it

Resumen: este artículo tiene como objetivo el de reflexionar sobre la idea de muerte en la obra poética *Khirkhilas de la sirena* del escritor Gamaliel Churata (Arturo Pablo Peralta Miranda, 1897-1969). Muestra cómo el autor consigue ir más allá de la perspectiva dualista que opone muerte/vida, real/irreal, material/inmaterial, orgánico/inorgánico, entablando un dúplice diálogo con el pensamiento occidental y andino, y articulando una multiplicidad de niveles que van desde lo individual hacia lo colectivo.

Palabras clave: muerte, Andes, Gamaliel Churata, poesía, identidades sociales

Abstract: This article aims to reflect on the idea of death in the poetic book *Khirkhilas de la sirena* by Gamaliel Churata (Arturo Pablo Peralta Miranda, 1897-1969). It shows how the author goes beyond the dualistic perspective that opposes death/life, real/unreal, material/immaterial, organic/inorganic, engaging in a double dialogue with Western and Andean thought and articulating a multiplicity of levels that go from the individual to the collective.

Keywords: Death, Andes, Gamaliel Churata, Poetry, Social Identities

Introducción

Este artículo tiene como objetivo el de reflexionar sobre la idea de muerte en la obra poética *Khirkhilas de la sirena*, del escritor Gamaliel Churata (Arturo Pablo Peralta Miranda, 1897-1969) mostrando cómo el autor consigue ir más allá de la perspectiva dualista que opone muerte/vida, real/irreal, material/inmaterial, orgánico/inorgánico entablando un dúplice diálogo con el pensamiento occidental y andino y articulando una multiplicidad de niveles que van desde lo individual hacia lo colectivo.

Khirkhilas de la sirena es una obra poética publicada en 2017 por la editorial boliviana Plural que ha permanecido inédita hasta la fecha. Por lo que respecta a su datación, el autor escribió el poemario alrededor de 1963, al final de su larga estancia (1932-1964) en La Paz.¹ El término *khirkhila* es un neologismo para designar los “rasgueos, bordones del *khirkhi*”, es decir, una composición poética acompañada por el “charango, guitarrico, hecho con la coraza del *Khirkhinchu*² y de cordaje metálico” (Glosario inédito).³ *Khirkhilas de la sirena* se divide en dos partes. La primera se compone de 15 poemas, mientras que la segunda consiste en un único texto titulado “Wayñusiñas de la Sirena”. Una breve introducción en prosa antecede cada componimiento con la función de arrojar luz sobre sus significados.

El tema de la muerte es central en la obra de Gamaliel Churata. Sin embargo, en *Khirkhilas de la sirena* el autor deconstruye el mito de la muerte a través del lenguaje poético. Como se mostrará en este ensayo, Churata logra poner en tensión distintas tradiciones del pensamiento occidental con ontologías que, desde el horizonte andino, se resignifican y resisten. El autor avanza en su reflexión sobre la concepción de la muerte estableciendo un diálogo creativo con tradiciones de pensamiento heterogéneas. En el presente trabajo se ilustrarán las distintas pautas de este diálogo con la finalidad de esclarecer la idea de muerte propuesta por el autor en los poemas analizados. Además, se investigará cómo su discurso se articula a lo largo de la obra según varios niveles de reflexión que proceden desde un plano individual hacia uno colectivo y que apuntan a una reivindicación ontológica y política.

¹ La intertextualidad que conecta *Khirkhilas de la sirena* con *El pez de oro* y *Resurrección de los muertos* es constante. En *Khirkhilas de la sirena* se encuentran referencias a las dos obras mencionadas mediante los acrónimos EPDO (en “Acaba de parirle”, “Harawi”, “Khollallali” y “Asina”) y RDLM (en “Asina”). Asimismo, en *Resurrección de los muertos* se halla la referencia directa al poema que abre *Khirkhilas*, es decir, “Puma bellica”, específicamente a su segunda y tercera estrofa. Por lo que respecta a la datación, es probable que la obra *Resurrección* haya sido escrita presumiblemente alrededor de la primera parte de los 60, ya que el autor recuerda haberla compuesta seis años después de *El pez de oro* (1957), es decir, en 1963, al escribir “proposición nuestra ha seis años anotada en (EPDO)” (Churata, 2010: 102). Por tanto, se puede suponer que el autor compuso *Khirkhilas* en la década de los 60 y que sería coeva a *Resurrección de los muertos*. Para profundizar el período de estancia boliviana y los años de su regreso a Perú véase, en particular, Gonzales Fernández (2009), Vilchis (2013) y Monasterios (2015).

² “*Khirkhi*. Kh.-Ay. Charango, cuya caja se obtiene del caparazón del armadillo, o *Khirkhinchu*. Su cordaje es predominantemente metálico” (Churata, 2012 [1957]: 989).

³ Se trata de un glosario que se halla entre los inéditos de Gamaliel Churata.

Más allá de la muerte

Desde el primer poema, “Puma Bellica”, Churata avanza una reflexión que vertebra toda la obra, confiriéndole una profunda cohesión interna. Por tanto, su colocación inicial no es casual, ya que se introduce el eje temático que atraviesa todos los textos: la superación de la idea de muerte. El autor hace referencia a las obras fundacionales de la civilización occidental que han intentado estructurar el Más Allá: desde Homero y su *Ilíada* y *Odisea*, pasando por las obras de Virgilio, hasta llegar a la sistematización cristiano-medieval operada por Dante. Si, por una parte, dicha literatura tanatológica plantea una confrontación excluyente entre la vida y la muerte, por otra, el poema órfico constituiría una excepción a esta tradición, ya que supondría la disolución entre lo real y lo irreal. Orfeo, con su música, consiguió penetrar lo invisible, cruzar el inframundo y resucitar a su amada Eurídice. Según Churata, el poema órfico es el único que puede “ser considerado de un *realismo mágico*” (Churata, 2017: 115; cursivas del original).

Esta categoría es funcional a vehicular una normalización literaria de lo irreal, repositando en un mismo nivel ontológico lo visible y lo invisible. Quizás para entender mejor este planteamiento habría que acudir a la reseña que Churata hizo del libro de Diez de Medina *Enmascarada* (1955) cuando escribe:

Tanto podría verse como respondiendo a lo que se llama el *realismo mágico*, surrealismo, existencialismo, como la literatura mística ejercitada y cometida por laicos. La vida no es sólo formas aparentes, dinámica y cinematismo; detrás de esas manifestaciones objetivas se produce el drama trascendental, que es tan realista como nuestros dramas policiales. (Churata, 1955a: s/p; cursivas del original)

No se trata de representar algo fantástico o sobrenatural, sino de concebir una literatura capaz de indagar “las zonas mágicas de la vida” (Churata, 1955a). Como es sabido, la noción de “realismo mágico” fue acuñada por primera vez por Franz Roh en 1925 en su estudio⁴ sobre el post-expresionismo alemán y se refería, en palabras de Roas, “a una nueva vía de expresión pictórica surgida tras las vanguardias y que suponía una vuelta al mundo objetivo pero no como simple copia de la realidad, sino como una segunda creación de esta, conseguida mediante el empleo de un modo de percepción mágico en la representación de lo real” (Roas, 2011: 56). Su primera aplicación a las literaturas hispanoamericanas fue realizada por Arturo Uslar Pietri (1948) y por Alejo Carpentier, en su célebre “Prólogo” a *El reino de este mundo* (1949), en que introduce lo real maravilloso americano (Llarena, 1997: 23). Al alejarse de los “trucos de prestidigitación” del surrealismo francés, y al reivindicar lo real maravilloso americano “imposible de situar en Europa” (Carpentier, 2012 [1949]: 6, 12), Carpentier proclama “una afirmación de propósitos de la ‘identidad americana’, como reivindicación de la equivalencia [...] cultural frente a lo europeo (Llarena, 1997: 25-26). Dichos planteamientos que proponen “una integración y equivalencia de lo real y de lo extraordinario”

⁴ La traducción española fue publicada en Madrid en *Revista de Occidente* en 1927 por Fernando Vela (Llarena, 1997: 22).

(Roas, 2011: 57) reubican desde un preciso lugar de enunciación, geográfico y cultural, la naturalización de lo maravilloso. En la reivindicación de “lo mágico” que remite a un “hondo sentido ritual” (Carpentier, 2012 [1949]: 10), se puede ver una resignificación positiva de los términos que habían sido funcionales, desde una perspectiva etnocéntrica, al establecer una equivalencia entre un pensamiento “mítico” o “mágico” y un pensamiento “primitivo” y “bárbaro”, supuestamente inferior al racionalismo ‘científico’ de tradición occidental (Mancosu, 2018).

La lectura de Churata del “realismo mágico” podría acercarse a la categoría de “realismo psíquico”, explicitada sobre todo en la conferencia de 1965 (Churata, 1971) con la que el autor intenta una superación de la oposición material-inmaterial para plantear una nueva percepción del mundo.⁵ En línea con algunos artículos dedicados a la metafísica ontológica de Hartmann, el autor sostiene que “lo orgánico no puede existir sin lo inorgánico” (Churata, 2009 [1949]: 276), por lo cual lo invisible adquiere concreción cuyo conocimiento se realiza mediante la “capacidad sensorial de la naturaleza humana” (Churata, 2006: 16):

La proposición Dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del Incognoscible, pueda ser juzgada superficialmente, sólo como expresión de aguda esquizofrenia, porque si es psíquico un fenómeno, no puede alcanzar realidad positiva y táctil, y su proposición, constituyendo el Alfabeto del misterio, de lo inasible o inconcebible determinará conclusión radical que señale el método fisiológico el medio único de su conocimiento, y ya deja de ser psíquico [...] A estos esquemas sólo pueden responder realidades. ¿Los muertos viven? Si [sic]. Pues que hablan. (Churata, 1971: 27-28)

La reelaboración de la fenomenología de Hartmann es funcional a indagar diferentes niveles, tales como la naturaleza inorgánica y orgánica, orgánica y psíquica, psíquica y espiritual, todos pertenecientes a diferentes planos de la realidad. De acuerdo con Gonzales Fernández, Churata propone la coexistencia no problemática de una paradoja que es sólo aparente: “los muertos viven”

⁵ Ver en particular Bosshard (2014 [2002]: 85-86, nota 129), Niemeyer (2004: 308-318) y Moraña (2015: 141, 170).

(Gonzales Fernández, 2009: 67). Churata asociaba, ya en 1924,⁶ la melodía de Orfeo con la visión pitagórica de la integración armónica del cosmos y de las esferas celestes, sobre todo por su capacidad de captar y expresar los múltiples niveles de la realidad. De este modo, el poema debería 'sintonizarse' con los armónicos de las diferentes realidades que coexisten.

A partir del siglo XX, el racionalismo había dejado de ser el paradigma hegemónico con que abarcar la realidad que ya había dejado de concebirse, con respecto al siglo XIX, como objetiva y estable (Roas, 2011). A este propósito cabe señalar las referencias de Churata a la teoría de la relatividad de Einstein⁷ y a los principios de la mecánica cuántica que planteaban la existencia de diferentes realidades. En palabras del autor: "el concepto que lo sobrenatural tiene el Layka es completamente natural; y no puede ser otra cosa, siendo, como es, un individuo natural, y está dentro y no fuera de la naturaleza" (Churata, 2012 [1957]: 310). La intencionalidad del *layka*,⁸ el especialista ritual andino, le permitiría establecer una integración entre "los fetones de su propia naturaleza" y la materia (Churata, 2012 [1957]: 311). Según Churata, la física del siglo XX y la teoría de Einstein habían teorizado "la inexistencia del éter" y demostrado que "en el corpúsculo microscópico que forma, rigen principios mecánicos" (Churata, 2012 [1957]: 312). De acuerdo con Monasterios, entre las fuentes empleadas por Churata, no sólo cabría destacar las referencias a la física de

⁶ El artículo fue publicado en 1924 en la revista *Kosko* y titulado "Versículos de germinación" (firmado Gamaliel Churata). El autor trata el tema de la música al destacar las conexiones entre los cálculos matemáticos de Pitágora sobre lo real y la capacidad fenomenológica musical: "Aquel punto mágico de que se desprende la sucesión de puntos, separados por vacíos es el origen verdadero de la ciencia, vale decir de la música que es la única ciencia que yo comprenda y que no tenga pedanterías y que no engañe. Decir que la música es la ciencia que no engaña ni se engaña, es profundizar algo más de lo que parece la penetración humana". Churata concluye nombrando a Orfeo para recalcar las conexiones entre la música, la cosmología y la capacidad musical 'germinal' de conectarse con lo corpóreo y generar nueva vida: "Ya sabemos que Orpheo conmovió bosques y montañas y su dolor llegó a interesar las entrañas de la Estigia. Y no tenía otro instrumento que una flauta. El animador, el que vive, Dios, ¿no es acaso un fuerte pastor de astros, flautista de maravillosa flauta?" (Churata, 1924). Cabe señalar que este tema ha sido tratado por González Vigil en su introducción a *Los ríos profundos* de Arguedas, sobre todo, estableciendo una relación entre el canto, la música, las concepciones pitagóricas y el lirismo arguediano (González Vigil, 2005: 52-52). En este sentido, cabe todavía comparar las perspectivas de Gamaliel Churata y de José María Arguedas.

⁷ En *Resurrección de los muertos*, Churata cita a Einstein cuatro veces (Churata, 2010: 84, 394, 395, 396); lo mismo hace en *El pez de oro*, como señala Monasterios cuando escribe que "Churata cita cuatro veces a Einstein (Churata, 2010: 312, 323, 324, 620), y en todos los casos en referencia a la colosal reforma epistemológica que el trabajo de este físico estaba generando en el campo de la filosofía. En América Latina el trabajo de Einstein empezó a divulgarse a gran escala desde 1923, a raíz de las conferencias que dictó ese mismo año en España, publicadas por Ortega y Gasset en *Revista de Occidente*. Dos años más tarde se produjo la visita de Einstein a la Argentina, que contribuyó a la recepción masiva de sus investigaciones" (Monasterios, 2015: 268).

⁸ En la grafía actual aymara *layqa*. Según una definición de Churata: "Laykhakuy. Superficialmente el embolismo del brujo. Neo. Caminos de acción de la voluntad mágica" (Churata, 2012 [1957]: 992). El término *layqa* "es el nombre genérico de los brujos, pero cuando se trata de diferenciar cierta categoría de éstos, dan tal denominación al que se encarga de hechizar, de descubrir e inutilizar los maleficios y de echar suertes en todas las circunstancias de la vida" (Loayza, 2015: 117-118).

Einstein, sino también al pensamiento teosófico de Helena Blavatsky, según el cual “‘materia’ y ‘energía’ son una misma cosa en diferentes estados de manifestación” (Monasterios, 2015: 341). En definitiva, Churata establece una dialéctica no jerárquica entre los métodos curativos, la fenomenología del *layqa* y los planteamientos de la física y de la filosofía occidental del siglo XX.

Según Bosshard, en referencia al subtítulo de *El pez de oro*, “Retablos del Laykakhuy” —traducible como “camino de acción de la voluntad mágica” (Churata, 2012 [1957]: 992)— “la lógica o poética desarrollada por Churata se denomina ‘laykalogía’ y se basa, tal como la de Vasconcelos, en premisas monistas —es decir, en el ‘monismo del layka’, para quien el mundo real y el mundo supernatural no están separados—” (Bosshard, 2013: 223). La figura del *layqa*, también en su función de *kolliri*,⁹ vuelve en la literatura de Churata, tanto en *El pez de oro* como en *Khirkhilas de la sirena*. Como ha destacado Usandizaga, dicha figura es central para conferir a la escritura una dimensión ritual que remite a la cosmovisión filosófica andina y es imprescindible para una constante convocación de los difuntos (Usandizaga, 2015: 1024).

El poeta, entonces, como el *layqa*, sería capaz de traspasar los confines resbaladizos que separan la vida y la muerte. En *Khirkhilas de la sirena*, se lee: “Dame tu chuspa, / balsero. / Por la rúa voy / del Laikha”, en búsqueda de la sirena y de su *wawa*, el Pez de Oro (Churata, 2017: 164). El autor apunta a una normalización entre lo posible y lo imposible, permitiendo un tránsito verosímil entre planos ontológicos tradicionalmente considerados distintos según la ontología moderna, “lo [que] hace necesario comprender, que no responden a una voluntad mágica, sino a simples animales relaciones humanas” (Churata, 2017: 117).

La función de los poemas recogidos en la obra es, por tanto, la de demostrar la inexistencia de la muerte. Pero ¿qué es la muerte para Churata? Sin duda, la muerte no es el fin de la vida. Como dice en “Urpilila”, “pues que de irse, y de *morir con la muerte*, quien de sí misma se habría de ir sería la Vida” (Churata, 2017: 117). La superación de la visión teleológica de la muerte como fin de la existencia se concreta mediante la idea de la perennidad de la vida, es decir, de que la muerte es una fase de la vida misma. Como ha notado Thomas, la muerte es “un cambio de estado, un pasaje a la vez ontológico y existencial, una reorganización de los elementos de la persona anterior” (Thomas, 2015 [1975]: 255). Este cambio resulta evidente en *Khirkhilas* y responde a una concepción según la cual la muerte es un proceso que pertenece a lo vital. Proceso que los poemas expresan a través de un flujo continuo de imágenes simbólicas que evocan el constante regenerarse de la vida.

En la introducción de “Puma Bellica”, la premisa a este razonamiento es que la idea de la muerte no es algo unívoco y universal, ya que “en estamentos arcaicos la mentalidad humana no tiene idea de la Muerte” (Churata, 2017: 115). Demostración de esto, según el autor, es el sistema simbólico con que estas sociedades han codificado lo invisible, manteniendo fluida una comunicación entre los vivos y los muertos. Según Churata, el intento de abarcar racionalmente el Más Allá queda frustrado *a priori*, ya que no se puede comprender

⁹ Según la definición del autor el *kolliri* (en aymara actual, *qulliri*) sería “Ay. Médico herbolario” (Churata, 2012 [1957]: 991).

empíricamente su constitución ni a través de “religiones ni metafísicas” (“Puma Bellica”). Por esta razón, se ha encasillado lo incognoscible como inexistente.

En línea con *El pez de oro* y *Resurrección de los muertos*, *Khirkhilas de la sirena* procura ofrecer poéticamente un “ABC de la muerte”, un “abecedario del misterio”, que permita superar la confrontación hostil entre vida y muerte. Esta operación es posible gracias a la resemantización de personajes propios de la cultura andina que ya fueron protagonistas de *El pez de oro* y de *Resurrección de los muertos*. Se trata, por supuesto, del *Khori-Puma*, de la Sirena su esposa, y de su hijo, el *Khori-Challwa*.

El proyecto literario de Gamaliel Churata contempla la centralidad de estos personajes en sus diferentes obras. De esta forma, el *Khori-Challwa* protagoniza *El pez de oro*; el *Khori-Puma*, que adquiere los semblantes del Profesor Analfabeto, es el personaje central de *Resurrección de los muertos*; y, por último, la figura de la Sirena es central en *Khirkhilas*. Todos estos personajes-símbolos aparecen en las tres obras de Churata. El poeta es aquel que accede a lo incognoscible, revitalizando un sistema de símbolos que permitiría la decodificación de “la realidad de [la] naturaleza anímica” del ser americano (Churata, 1971: 15).

Más pertinente que hablar de “mito” o “mitología” sería, como dice el mismo autor, hablar de “simbolografías de un proceso germinal” (Churata, 2010: 206), de esas “simbolografías de hechos históricos [...] entorno a la muerte y a la generación” (Churata, 2010: 211). Los símbolos, entonces, “consisten en una reorganización de la experiencia sensible en el seno de un sistema semántico” (Lévi-Strauss, 1995 [1974]: 133). El enjambre simbólico que Churata (re)construye tendría la función de activar, en un plano mnemónico y afectivo-emocional, valores o saberes colectivos autorepresentativos e identitarios. En definitiva, subyace a su poética la finalidad de entretejer un sistema de símbolos que funcione como clave de un lenguaje que puede remitir a múltiples lecturas. La obra *Khirkhilas de la sirena* abarca diversos niveles que van desde lo individual a lo colectivo, pasando por un plano ontológico, estético y sociopolítico. Su sistema simbólico se dirige a superar la antinomia muerte-vida, como a concretar la permeabilidad de los distintos niveles de la realidad. La intertextualidad entre las obras de Churata es profunda, ya que el primer poema de *Khirkhilas* se reanuda con uno de los episodios finales de *El pez de oro*,¹⁰ cuando el Puma, personaje “protagónico de *El Alfabeto del Incognoscible*” y “tótem genócrata de los estratos del Tawantisuyu” (Churata, 2017: 116), gana la “Batalla del Espanto”, es decir, la guerra contra la muerte simbolizada por el Wawaku¹¹ (Churata, 2012 [1957]: 840). En *Resurrección de los muertos*, el autor hace un guiño al lector injertando un fragmento del diálogo entre el Puma y la muerte

¹⁰ Se refiere al capítulo “Morir de América” y en particular a “La Batalla del Espanto” (Churata, 2012 [1957]: 917).

¹¹ Sobre el episodio del Wawaku en *El pez de oro* ver, en particular, Hernando Marsal (2013). Agradezco a Meritxell Hernando Marsal por su generosidad en enviarme sus artículos no publicados.

que se reencuentra en los versos iniciales de “Puma Bellica”.¹² En el poema, la unión entre el Puma y la Sirena simboliza la continuidad vital amenazada por el Wawaku, que vuelve como representación de la idea de muerte que ya no sólo se impone como fuerza exterior, sino que permea la existencia del Puma y de la Sirena. Al final del poema se pronostica que la Sirena conseguirá transmitir la fuerza vital para que se gane la batalla: “De las tumbas volverá la Sirena,/ levantará mi garra la raíz de su aroma./ ¡Espera, mamitay: / ya la guerra se labra!...” (Churata, 2017: 116). Ahora bien, veamos cómo se van superponiendo los diferentes niveles de análisis planteados y explorados por el autor en los poemas, que conducen de lo individual a lo colectivo.

Desde lo individual hacia lo colectivo

“Los muertos no mueren ni se van”, afirma Churata en la introducción a “Urpilila”: pero ¿por qué? y ¿en qué sentido? Con esta frase el escritor no niega la caducidad del individuo en su existencia física, sino que invalida el sentido intrínseco que se atribuye al término ‘difunto’. Siguiendo a Thomas, “[*defunctus*] es el que no tiene más función (negación del personaje); es también el que ha perdido la conciencia de sí y se muestra desde ahora incapaz de relaciones con el mundo y con los otros (negación de la persona)” (Thomas, 2015 [1975]: 249). Al contrario, Churata afirma el ser ontológico de los muertos, su existencia, tanto en el nivel individual (*persona*), como en el social (*personaje*); el difunto no *de-funge*, es decir, no pierde sus funciones sociales ni la conciencia de sí, ni interrumpe las relaciones con el *otro*.

En “Asina” escribe: el “*ego*, el YO, es potencial del [genes] o sea el alma, semilla del hombre”. Esta idea expresa uno de los ejes centrales en el pensamiento del autor: el *ahayu watan*. Dicha “síntesis ontogénica y axiológica” Churata la encontró “en las cumbres de nuestro Delta” (Churata, 1971: 23-24), es decir, se trata de una concepción que se reanuda con la vivencia del horizonte cultural quechua y aymara. Al morir, los individuos siguen permaneciendo en la comunidad, estableciendo —de acuerdo con esta concepción— una interrelación entre los vivos y los muertos. Pero, “¿por qué el alma amarra?” (Churata, 1971: 24).¹³ Para contestar a esta pregunta, es necesario acudir al complejo simbólico-cultural asociado a la muerte y a los difuntos en la región andina. La relación con los muertos debe ser de reciprocidad e intercambio, es decir, pautada por el reconocimiento de su función en la comunidad de los vivos (Branca 2018). Los muertos garantizan la perennidad de la vida. En el mundo andino, así como en sociedades agrarias de otras áreas, este equilibrio vital se traduce simbólicamente con la idea según la cual los muertos intervienen

¹² En *Resurrección de los muertos* (Churata, 2010: 200-201): “¡Oh!, bestia en mí; / yo, bestia en ti [*sic*] estertor de la muerte! ¡La bestia desnuda la zarpa, / la muerte acomete con su lobo de fuego!... (Puma-Bélica)”. En *Khirkhilas de la sirena*, en el poema “Puma Bellica”: “Oh, bestia en mí, / yo, bestia en ti, estertor de la Muerte. / La bestia desnuda la zarpa, / la muerte acomete con su lobo de fuego” (Churata, 2017: 116).

¹³ El concepto de *ahayu watan* se relaciona con otro axioma churatiano, es decir, el de ‘Necrademia’ que es central en la obra *Resurrección de los muertos* y que el autor emplea para referirse a la influencia que ejercen los antepasados en el ser humano.

directamente tanto en el ciclo agrícola como en el ciclo vital de las personas. Hay que remarcar, además, la visión andina de la muerte como descanso (Fernández Juárez, 2001). En palabras de Albó:

La concepción más vivencial es probablemente la relación del muerto con el interior de la tierra, donde ha sido "enterrado", pero de una manera vital, generadora, como todo el mundo de adentro [...]. La muerte no es el fin definitivo sino la siembra de nueva vida que surge de ella. Por eso la época de lluvias, fuente de vida, es también el período en que más se recuerda a los muertos (Albó, 2007: 147).

Esta concepción de la muerte es central en toda la obra y, en particular, en el poema "¡Inkál" cuando el poeta escribe: "La imilla se había dormido,/ imillay, dormida estabas.../ Dormida en la tierra, dormías/ tu sueño y mis almohadas./ Qué lluvias en tu sueño,/ niña mía." [...] "Ya no podrás morir/ si tú conmigo vives" (Churata, 2017: 136). También se trata de una evocación de la constante presencia-ausencia de la Sirena, bajo cuya imagen podría entreverse la de Brunilda, que puede rastrearse en diferentes poemas como, por ejemplo, en "Urpilila": "Pero, se fue ... No: no se ha ido ..." (Churata, 2017: 118). Una presencia que se puede advertir mediante "una sensación visceral", como recuerda Churata en "Amaya Thokhaña" (Churata, 2017: 140). Simbólicamente, trasciende la idea de muerte evocando la relación entre los difuntos que fecundan la tierra, la Pachamama, proveedora de alimento para los vivos, y la sirena como fuerza generadora de los cultivos en su conexión con las lluvias. De este modo, se refuerza la analogía entre la perennidad de la germinación del ciclo agrario y la perpetuación de la vida en el ciclo vital humano, es decir, entre el vientre materno y el interior de la tierra (Canessa, 2012). Vida, tierra, antepasados confluyen en un enjambre de símbolos que Churata emplea en sus poemas. "Nuestra erótica será agrológica", afirma Churata en la introducción de "Harawi" (Churata, 2017: 132). Asimismo, retoma la conexión entre erotismo y ciclo agrícola, en particular en "¡Inkál" (2017: 134-137) y "Laja de Ayes" (2017: 155-157), donde estos conceptos son traducidos poéticamente. Los antidotos contra la muerte son, entonces, el erotismo, la sexualidad (que es de placer y de reproducción a la vez), la valoración de lo sensorial, en conclusión, el "orgasmo germinal" (Churata, 2010: 372) que conlleva la vida misma. Por esto, como diría Churata, la muerte es sólo una metáfora de la vida, en definitiva, un mito.

La muerte sería, entonces, la reducción al estado de semilla que luego rebrotaría bajo semblanzas de un "nuevo nacimiento" (Churata, 2017: 134): "Ve, si [re]nazco, me has parido; si te siembro, te he parido. Y en esta música redonda regirá otra magnética que la afinidad, que habrá de tomarnos siempre juntos: Él en mí; tú en Él. Luego, Él en ambos, pues sólo Él hace nuestra necesaria melodía" (Churata, 2017: 126; cursivas del original).

El enfrentamiento de Eros y Tánatos queda por tanto superado, así como la confrontación entre el amor y la muerte que tanto había marcado los mitos latinos y griegos, como el de Perséfone ("Puma Bellica"), o tanto había caracterizado el tema romántico de la perfectibilidad del amor en la muerte, como recuerda Churata, al citar la historia de los amantes de Teruel o de Paolo

y Francesca (“¡Inká!”). El momento de su muerte no representa la sublimación de su amor, ya que su unión prosigue en el Más Allá demostrando cómo se pueden trascender las fronteras de la vida. En definitiva, en los poemas de *Khirkhilas de la sirena*, la antinomia vida-muerte se disuelve. La muerte no conduce en absoluto a la “nadificación” (Thomas, 2015 [1975]), sino que es un pasaje de la vida; pasaje que halla su perennidad en la inmortalidad del principio vital “genésico”, que es “alma materia germinal, semilla con ego, no pasible de desintegración ni de muerte” (Churata, 2010: 517) que el ser humano comparte con la naturaleza. De este modo, la materialidad del principio vital se concreta, según la visión del autor, en la identificación entre *ahayu* y *hata* (*ajayu* y *jatha*, en la grafía actual), que “en aymara, es semilla”, es decir, “el destino germinal del hombre” (Churata, 2010: 98, 142). El *ajayu*, como semilla de germinación que posibilita el movimiento vital (Mancosu, 2017b), no se concibe separado del cuerpo y de sus fluidos, sino como parte integrante de ello: “el alma no sea la sangre, mas está en ella; en sus huesos, en su nervadura, en suma, está en el movimiento y es el movimiento. Así lo siente el runa-hake” (Churata, 2012 [1957]: 292). En una visión según la cual el ser humano “está en fruto y germinación” (2012 [1957]: 214), el *ajayu* es interpretado por el autor como gen, semilla germinal que garantiza la permanencia del entramado vital; al contrario, “la muerte es el no movimiento” (2012 [1957]: 327). Asimismo, en *Khirkhilas de la sirena*, aparece a menudo la analogía con el textil para vehicular la idea de un “alma” que no es fija, encerrada en sus límites corpóreos individuales, ya que va desagregándose y reagregándose, asegurando la continuidad de la vida.¹⁴ Hay que precisar que la superación churatiana de la polaridad cuerpo-espíritu, así como la concibe cierta tradición filosófica y religiosa occidental,¹⁵ se concreta mediante la relativización de las coordenadas ontológicas, es decir, de una “interioridad” y de una “fiscalidad”, así como las definiría Descola (2012 [2005]: 180). En “Me he perdido en tu carne” Churata escribe: “el alma no puede ser de un origen divino, porque es arquitectura en sí de un individuo intemporal y egocéntrico” (Churata, 2017: 158). Asimismo, la representación de la *hata* es volátil y aérea, como un espora vital (en “Wayñusiñas de la Sirena”: “Nube de Hatas el viento...” (2017: 179); en “Wayñusiña”: “los esporos gemiales o almas que en el hombre seminal están a espera de vida” (2017: 149). En línea con este pensamiento, Churata propone el categorema del *ahayu watan*, es decir, el amarre (en quechua, *watay*) del “alma” por parte de los difuntos. Se trata de una concepción que se vincula con la idea de telegonía elaborada por el embriólogo August Weismann (1834-1914),¹⁶ que sostenía la existencia de una herencia indirecta a lo largo de diferentes generaciones. Según

¹⁴ En *Khirkhilas de la sirena*, Churata se refiere al *ajayu* en “Laja de Ayes” (2017: 155-157) y “Urpilila” (2017: 117-119), mientras que nombra la *hata* en “Wayñusiñas de la Sirena” (2017: 163-195).

¹⁵ Como hace notar Usandizaga, el autor establece un diálogo con la literatura occidental (Usandizaga, 2006, 2009b, 2012a, 2015). En efecto, Churata no opera una dicotomía entre mundo andino y mundo occidental, sino que plantea una dialéctica creativa entre tradiciones de pensamiento heterogéneas.

¹⁶ Churata nombra directamente a Weismann en *Resurrección de los muertos* (Churata, 2010: 141, 365).

un nivel ontológico, ya que la influencia positiva o negativa depende de la índole de los muertos, la "aplicación" del "amarre" del *ajayu* no sólo sería prueba de su existencia, sino que también podría ser la causa de enfermedades, erróneamente diagnosticadas por la psiquiatría como locura, esquizofrenia o histeria (Mancosu, 2017b). Por ejemplo, en "Asina" se lee: "podemos ya caracterizar la epilepsia y la histeria, como fenoménicas de la telegonía" (Churata, 2017: 129).¹⁷ Además, los difuntos pueden intervenir en la dimensión onírica. El poema adquiere la función de alumbrar "la zona misteriosa donde el *ego* actual, conjuga convivencia normal, por genética, de otros *egos* en el suyo" (Churata, 2017: 129). La superación del idealismo platónico y de "sus derivaciones cristianas alma y cuerpo, y sobre todo, vida y muerte" (Hernando Marsal, 2013: 306), así como de la dicotomía visible e invisible, abre un diálogo crítico con la metafísica occidental. De este modo, Churata se interroga sobre el mito de la Caverna con la pregunta siguiente "¿Si hoy en mí tú estás, / en qué Chinkhana le perdiste?" (Churata, 2017: 137).

Desde una perspectiva analítica, puede señalarse una articulación de varios niveles de reflexión que emergen, con mayor o menor intensidad, y seuxtaponen en los diferentes poemas. Como se ha visto, en particular en los poemas iniciales, la reflexión apunta a la superación de la perspectiva dualista que opone irreal-real, muerte-vida. Sin embargo, sobre todo en los poemas que cierran la primera parte de la obra, la conjugación entre el nivel ontológico y el sociopolítico resulta ser más estrecha. La premisa que funciona como puente entre los dos niveles es la siguiente: si el ser humano no muere, tampoco el pueblo lo hace. El pasaje de un plano individual a uno colectivo es funcional a demostrar que América no ha muerto, y no ha muerto a pesar de las discriminaciones culturales, sociales, económicas presentes, en su forma cambiante, aún después de la formación de los Estados-nación. La recuperación de la memoria de los difuntos garantiza la vitalidad de su sistema de valores y conocimientos. La presencia de los antepasados, de este modo, adquiere la función de legitimar la identidad colectiva "en su supervivencia en el Espacio y a través del Tiempo" (Gil García, 2002: 72). En "Amaya Thokhaña", el autor recuerda al lector/a: "en nosotros viven los muertos en uso de plena e individuada conciencia histórica" (Churata, 2017: 140).

Conclusión

En el artículo "Filosofía del Chullpa-Tullu ¿Muere la patria en los muertos?", publicado en *La Nación* en 1955, Churata afirma que "hasta la tierra de una nación posee, al último, una parte del sentimiento de sus habitantes" (Churata, 1955b). Al pasar de un nivel ontológico, individual y colectivo, a un nivel político, la muerte no alcanzaría ni al ser humano ni al pueblo. Afirmar la "muerte de la muerte" equivale a mostrar la vitalidad de la cultura indígena, yendo contracorriente con respecto al discurso del nacionalismo criollo que, si por una parte idealizaba el pasado incaico, por otra representaba esa cultura como corrupta e inadecuada en relación con los desafíos de la modernidad (Méndez,

¹⁷ La idea de erotismo en su articulación con la de telegonía es central también en los poemas "Charankuni" (2017: 120-123) y en "Acaba de parirle" (2017: 126-128).

2000: 24). De este modo, según la visión de Churata, pasado y presente coexisten, ya que la “historia será lo que se vive, y en cuanto se vive, y cómo se vive” (Churata, 2012 [1957]: 344). Un presente garantizado por la continuidad vital transmitida por la Sirena, como recuerda el Khorí-Puma cuando le dice en “Urpilila”: “Eres mi hoy/ que aroma y sahuma, aroma/ que espuma la kheñula” (Churata, 2017: 117). No se trata de una memoria de lo que fue, sino de un rescate de lo que sigue siendo en el presente: “ser, pues, es estar. Y así historia es lo que está, y hoy” (Churata, 2012 [1957]: 347). Sólo de este modo, afirma Churata en “Acaba de parirle”, “sabrán, al fin,/ un día/ quién eres,/ o qué fuiste...” (Churata, 2017: 127). En conclusión, a través de la superación de la concepción teleológica del fin de la existencia, gracias a un diálogo constante con múltiples visiones de la realidad, el autor demuestra que la idea de muerte no es universal. La muerte, en efecto, desde la perspectiva churatiana, es un cambio de estado que pertenece a lo vital. El alma, individual y colectiva, va desagregándose y reagregándose. Es semilla. Nos lo recuerda Churata cuando dice: “En el cementerio, así como ya vemos nosotros las cosas, no hay sino semilla. [...] ¿Entiendes, Plato? (Churata, 2012 [1957]: 318). En su lenguaje poético la ontología quechua y aymara pugna y resiste. La presencia de los difuntos adquiere la función de legitimar la identidad colectiva, la vitalidad permanente de su visión del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÓ, Xavier (2007), “Muerte andina, la otra vertiente de la vida”, en Flores Martos, Juan Antonio; Abad González, Luisa (eds.), *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. Madrid, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 137-154.
- BOSSHARD, Marco Thomas (2013), *La reterritorialización de lo humano*. México, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- BOSSHARD, Marco Thomas (2014 [2002]), *Churata y la vanguardia andina*. Lima, CELACP/Latinoamericana Editores.
- BRANCA, Domenico (2018), “Identidad, alteridad y el *Día de los Muertos* en el Altiplano aymara de Puno, Perú”, *Anales de Antropología*, vol. 52, n.º 2, pp. 141-155. DOI: <<http://dx.doi.org/10.22201/iaa.24486221e.2018.2.63354>>.
- CANESSA, Andrew (2012), *Intimate Indigeneities. Race, Sex, and History in the Small Spaces of Andean Life*. Durham, Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822395379>>.
- CARPENTIER, Alejo (2012 [1949]), *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral.
- CHURATA, Gamaliel (1924), “Versículos de germinación”, *Kosko*, n.º 1, 19 de marzo, s/p.
- CHURATA, Gamaliel (1955a), “El romanticismo mágico en Diez de Medina – Valoraciones”, *La Nación*, 29 de noviembre, s/p.

- CHURATA, Gamaliel (1955b), "Filosofía del Chullpa-Tullu. ¿Muere la patria en los muertos?", *La Nación*, 22 de octubre, s/p.
- CHURATA, Gamaliel (1971), "*El pez de oro*, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible", en *Antología y valoración*. Lima, Instituto Puneño de Cultura, pp. 13-36.
- CHURATA, Gamaliel (2006), 2006 "Dialéctica del realismo psíquico", en Badini, Riccardo; Ayala, José Luis (comps.), *Simbología de El pez de oro*. Lima, Editorial San Marcos, pp. 15-20.
- CHURATA, Gamaliel (2009 [1949]), "Problemas ontológicos [4]", en Gonzales Fernández, Guissela (antol.), *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, pp. 275-276.
- CHURATA, Gamaliel (2010), *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*, en Riccardo Badini (ed.). Lima, ANR.
- CHURATA, Gamaliel (2012 [1957]), *El pez de oro*, en Usandizaga, Helena (ed.). Madrid, Cátedra.
- CHURATA, Gamaliel (2017), *Khirkhilas de la sirena*, en Mancosu, Paola (ed.). La Paz, Plural Editores.
- DESCOLA, Philippe (2012 [2005]), *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires, Amorrortu.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2001), "Almas y difuntos: Ritos mortuorios entre los aymara lacustres del Titicaca", *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 33, n.º 2, pp. 201-219. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562001000200005>>.
- GIL GARCÍA, Francisco (2002), "Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio", *Anales del Museo de América*, n.º 10, pp. 59-83.
- GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela (2009), *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2005), "Introducción", en Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, en González Vigil, Ricardo (ed.). Madrid, Cátedra, pp. 9-113.
- HERNANDO MARSAL, Meritxell (2013), "La política del miedo en el Pez de Oro de Gamaliel Churata", en Rovira Soler, José Carlos; Valero Juan, Eva (eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 301-310. DOI: DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954870998>>.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995 [1974]), *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós.
- LLARENA, Alicia (1997), *Realismo mágico y lo real maravilloso: Una cuestión de verosimilitud*. Las Palmas, Ediciones Hispamérica.
- LOAYZA, Teobaldo (2015), "El mito en el departamento de Puno", en Bolton, Ralph (comp.), *La cultura expresiva puneña*. Lima, Editorial Horizonte, pp. 70-141.

- MANCOSU, Paola (2017a), “Introducción”, en Churata, Gamaliel, *Khirkhilas de la sirena*, en Mancosu, Paola (ed.). La Paz, Plural Editores, pp. 15-112.
- MANCOSU, Paola (2017b), “El ‘ahayu’ americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata”, *Casa de las Américas*, vol. 288 (julio-septiembre), pp. 38-51.
- MANCOSU, Paola (2018), “Civilización y barbarie en el pensamiento de Gamaliel Churata”, *Centroamericana*, vol. 28, n.º 1, pp. 105-129.
- MÉNDEZ, Cecilia (2000), *Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- MONASTERIOS, Elizabeth (2015), *La vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Puno, Universidad Nacional del Altiplano.
- MORAÑA, Mabel (2015), *Churata postcolonial*. Lima, CELACP/Latinoamericana Editores.
- NIEMEYER, Katharina (2004), *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783865278104>>.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- THOMAS, Vincent (2015 [1975]), *Antropología de la muerte*. México, Fondo de Cultura Económica.
- USANDIZAGA, Helena (2006), “Irradiación semántica de los mitos andinos en *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata”, en Usandizaga, Helena (ed.), *La palabra recuperada: Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana, pp. 145-180. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783964565648>>.
- USANDIZAGA, Helena (2009b), “*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana”, *América Sin Nombre*, vol. 13-14, pp. 149-159. DOI: <<https://doi.org/10.14198/AMESN2009.13-14.18>>.
- USANDIZAGA, Helena (2012a), “Introducción”, en Churata, Gamaliel, *El pez de oro* (Helena Usandizaga, ed.). Madrid, Cátedra, pp. 11-117.
- USANDIZAGA, Helena (2015), “Ejes chamánicos transandinos. Una lectura de *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, n.º 253, pp. 1015-1032. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7337>>.
- VILCHIS, Arturo (2013), *Travesía de un itinerante*. Puno, Universidad Nacional del Altiplano.