

**Unila – Universidade Federal de Integração Latino-  
Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011**

**Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide  
Daniel de Albuquerque**

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**  
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

**Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e  
Outras Linguagens - [www.nelool.ufsc.br](http://www.nelool.ufsc.br)**

**Junho de 2012**

---

## EL DIÁLOGO ENTRE GAMALIEL CHURATA Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Meritxell Hernando Marsal

Universidade Federal de Santa Catarina

meritxellhmarsal@gmail.com

En el año de su centenario, varios congresos fueron organizados en homenaje del escritor peruano José María Arguedas. Este trabajo tiene su origen en uno de ellos<sup>x</sup>. Aquí intento hacer mío el tono diferente que tienen los eventos organizados por Alai Garcia Diniz, que son potentemente creativos y consiguen alejar la rutina académica. Así, en esta presentación me gustaría rozar algo de la originalidad que anima este congreso, en la forma de un pequeño ensayo.

Imagino esa conversación. Gamaliel Churata y José María Arguedas están sentados cerca del lago, empequeñecidos por el paisaje. Churata es un poco mayor que Arguedas, que lo mira con respeto, quizá con admiración. Pues Churata fue compañero y amigo de José Carlos Mariátegui, colaboró en la revista *Amauta*, y mantuvo fielmente el credo socialista y la cercanía a la cultura andina durante su largo exilio paceño. Es sabido que Arguedas guardó durante toda su vida una gran admiración por estos valores. En el conocido discurso “No soy un aculturado”, pronunciado en octubre de 1968 al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, recuerda la figura de Mariátegui y la trascendencia que tuvo en su formación:

En la primera juventud estaba cargado de una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar, por hacer algo. Las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría

---

socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo (Arguedas, 1997, p. 257-258).

Churata, por su parte, también guarda una poderosa confianza en Arguedas. De hecho, *El pez de oro* le está en alguna forma dedicado. Pues al reconocer que su proyecto artístico es apenas el inicio de un movimiento más amplio del arte y la escritura por vincular culturalmente los pueblos encontrados en el universo andino, señala como continuador al propio Arguedas. Dice Churata en la “Homilía del Khorí Chawlla”, extenso prólogo programático al *Pez de oro*:

Hay escritores como Jorge Icaza, José María Arguedas, Cardoza Aragón, de Ecuador, Perú y Guatemala, en quienes es notorio el latido de una naturaleza con raíz; son, con decisión indisimulable, desde el punto de vista hispano deplorables. No, como posibilidades americanas; pues en ellos es sobre el idioma que recae la violencia expresiva de una personalidad que acabará por romper los tejidos idiomáticos, haciendo del romance una jerga cuasi bárbara, cuasi tan bárbara como la usada por Huaman Poma. (Churata, p. 24)

En este momento Churata vincula literalmente su propuesta a la de Arguedas. Churata reconoce en Arguedas una operación simbólica y a la vez lingüística: el esfuerzo por expresar el pensamiento andino a través de una lengua intervenida por el quechua. La ‘homilía’ constituye en verdad un prólogo-epílogo, pues fue redactada al final del prolongado proceso de escritura de *El pez de oro* de casi treinta años. De ahí que la referencia a Arguedas (el más joven de los tres autores citados y el único peruano) pueda interpretarse como la trasmisión de un testigo y una tarea, su creencia en la nueva generación.

La conversación que imagino entre los dos está tejida de palabras en quechua y en castellano, y de profundos silencios. Quizá deba empezar por lo más difícil: ese silencio, que incluye el de la muerte.

---

Parto de una coincidencia, extraña, como todas: los dos murieron con pocos días de diferencia. Churata, pobre y solo en Lima, murió el 9 de noviembre de 1969; Arguedas, veinte días después, terminaría su vida por decisión propia en su despacho de la Universidad Agraria.

La referencia a estos hechos no es gratuita. Como es sabido, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* incorpora en forma de relato una lucha contra la muerte. Arguedas anota con escrupulosidad los movimientos de ese ansia por morir. Consignada en sus diarios, la alternativa entre escritura y muerte pauta la novela. En el “¿Último diario?” leemos:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea.

¡Cuántos Hervores han quedado enterrados! Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores; no podrán intervenir (Arguedas, p. 243).

La novela termina con la negación del relato. A pesar de su lucidez, el texto se trunca y aparentemente el proyecto fracasa en la imposibilidad de la escritura y el silencio de la palabra.

En este silencio los caminos de Churata y Arguedas parecen cruzarse. En 1957 Churata publica *El pez de oro* después de 30 años de trabajo. El proyecto inicial había sido destruido en los años treinta por un ataque fascista y la obra fue recreada pacientemente por el autor. Una vez publicada en La Paz enseguida le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura de Bolivia. Pero Churata lo rechaza, con un argumento que pareciera menor: él no es boliviano. Digo menor frente a la fuerza andina (que va más allá de las fronteras nacionales) de la obra. Y el Perú y sus lectores a quien iba dirigida lo desoyeron. Un silencio casi absoluto que la crítica superó treinta años después de su muerte. Pero significativamente, Churata también afirma el silencio como final para su obra. En el último capítulo, después de haber consolidado el mundo andino en la

---

brillante 'Batalla contra el espanto', parece rendirse al desengaño; la melancolía inunda el final del libro y hace exclamar al autor, en la última página:

Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno –bien se lo ve en este libro– es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América (...)

El hibridismo tampoco pudo cristalizar –ni puede– en la sangre; pues es en ella, precisamente, donde se oye el ¡Kharrajuskha! del caballero español y el lloro del indio. El lloro, lo que en el hombre llora, empero, es él, EL, que no tiene otra patria que la suya, de la cual fue echado (...)

No columbramos qué número de siglos requiera el NUEVO NACIMIENTO; mas tenemos entendido que no serán tantos que hagan cinco milenios –y así fuesen– los que permitan al americano de América expresarse, y ser, en su idioma lácteo. Esos poetas del ayllu –los orko-patas Mamani o Aweranka– son, ciertamente, hechos que se anticipan; y por lo mismo decimos de los poetas que en el solar del Inka, expandido aún a través de tres naciones con unidad de naturaleza, tienen la fortuna de hablar frente a quienes permanecemos enmudecidos, por más que seamos los faramalleros (Churata, p. 533).

Después de quinientas treinta páginas Churata se declara sin voz, borrando con una frase toda la obra que sustenta su proyecto. Simbólicamente, al final de su libro, reduce su obra al silencio, a la no articulación. Frente a ella, sólo los poetas nativos “tienen la fortuna de hablar”. En mi propia tesis de doctorado concluía la reflexión sobre la obra de Gamaliel Churata con ese silencio desesperanzado en que se podía pensar el fracaso de los proyectos modernos de integración de lo andino en lo occidental-urbano.

Sin embargo, al leer a Churata junto a Arguedas, al imaginarlos en diálogo, se hace presente de forma implícita un saber que no admite la muerte de la palabra, de manera que en el silencio pervive la afirmación. Esto es, una comprensión donde la muerte y la vida no fueran opuestos irreconciliables. Esa es la lucha de Churata en todo el *Pez de oro*: enunciar una forma de vida andina irreductible al modelo platónico occidental, donde la muerte no constituye un destino final hacia la transcendencia; de su negación, surge la vida en plenitud:

---

No hay paralelismos bajo el agua; y de ella están excluidos el terror, el temblor y el torpor: se vive en la dulce placidez de los bienes poseídos por medios lícitos. Y como se carece de cronómetros, tampoco existe el tiempo y se vive en profundidad espacial, o sea, en función de tensión de la materia, que no es tiempo, que éste sería inmutable e intensible. Entonces la caverna del infinito no será el universo, ni el tiempo, ni la nada: será la vida. ¿Entiendes, Plato? Sólo se puede ser en mónada (...)

El único pecado consistirá en negarnos, a causa de que al negarnos negamos a la vida. Pecado horrísono migar con la muerte, admitirla, brindarla sitio en el banquete, y darla a comer la carne que llevamos y la cual vive de devorar, ciertamente, pero no cadáveres, sino vidas.

En suma: afirmar: hoy, mañana y siempre (Churata, p. 44-45).

El pez, animal mítico, eje simbólico de la obra, ser niño y antiguo, muere repetidas veces en el texto para sustentar la vida en los Andes. El episodio final es 'La batalla del espanto', donde el héroe junto a todos los peces del lago lucha contra el enemigo responsable de la subyugación colonial, el portentoso miedo, y vence al morir. El narrador, frente a este suceso, exclama: "Aquel no fue morir de América, niña querida. En una lágrima le puse; en una lágrima vendrá" (Churata, p. 526). Vinculado con el sentimiento mesiánico, la historia que cuenta Churata se relaciona con relatos y mitos poshipánicos como el de Inkarrí, recogido por Arguedas. En este mito, según la versión recogida en Puquio, la decapitación y muerte del dios Inkarrí por los españoles, así como la subordinación de los indios al orden impuesto por la conquista, queda en suspenso; la cabeza viva del héroe puede llegar a reunirse de nuevo con el cuerpo y, en ese instante, regresar y triunfar sobre los opresores (Arguedas, 1989: 175).

En la misma lógica que no percibe la muerte como final, el acto de Arguedas no concluye su obra. La muerte deviene un acto fecundo, el umbral de un nuevo tiempo, como ha señalado Antonio Cornejo Polar:

---

Para Arguedas, entonces, la muerte no es acabamiento y desaparición, ni expresión de la fatal finitud humana; es, más bien, instancia de renovación y de continuidad, de alguna manera vinculada al ritmo de la vida cósmica, y representa la apertura del ser personal hacia la multitud de los hombres que continúan su quehacer terreno. En ocasiones es además seña de redención: cambio de la negatividad del mundo, por obra del héroe, en plenitud afirmativa. Es dentro de este contexto que debe leerse el silencio que se expande al final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Cornejo Polar 1997: 305).

El pensamiento andino subvierte las categorías básicas judeo-cristianas y la muerte deja de ser puerta de un juicio y fin de lo terreno. Arguedas señala al comentar diferentes versiones del mito de Inkarrí que los hombres y mujeres quechuas no conciben el cielo:

Toda la literatura oral hasta ahora recopilada demuestra que el pueblo quechua no ha admitido la existencia del “cielo”, de otro mundo que esté ubicado fuera de la tierra, y que sea distinto de ella y en el cual el hombre reciba compensaciones que reparen las “injusticias “ recibidas en este mundo. [...] Toda reparación, castigo o premio se realiza en este mundo (Arguedas, 1989, p. 181).

Así, es la vida la que guarda el sentido y la posibilidad de justicia. Réplica a la redención cristiana, al sufrimiento cínicamente pagado en el otro mundo, la memoria andina guarda junto al dolor la esperanza de un tiempo nuevo, que Arguedas incorpora a su propia vida y palabras:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres alzamientos, del temosa Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza

---

liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra” (Arguedas, 1997, p. 246).

Por la Calandria de fuego quisiera imaginar ahora las voces de Churata y Arguedas. Primero el quechua. En el *Pez de oro* se incluyen muchas composiciones en quechua sin traducción: se incorporan hayllis, wayñusiñas, corales, harawis, tokhañas (Churata, p. 440-441). Cantos y danzas que conectan con las formas populares de expresión y dotan a la obra un fuerte carácter escénico. El lector se asoma por un momento a un complejo sistema hecho de signos gestuales, musicales, rítmicos y coreográficos que reclama su preeminencia. La tensión entre la oralidad y la escritura se hace patente y parece que lo importante es lo que no está: lo que dota al texto desnudo de verdadera vida literaria. Asimismo, en ese último fragmento de *El pez de oro* comentado anteriormente, Churata reclama una literatura escrita en quechua y aymara, que supere el proceso estilizado de hibridación lingüística que él llevó a cabo; esta demanda sería cumplida de forma brillante por el propio Arguedas que, además de su obra en prosa en castellano, escribió poesía quechua, como el conocido himno Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman, compuesto en 1962. Este haylli-taki o ‘canto de triunfo’ está dirigido al héroe mítico Tupac Amaru que, según Martín Lienhard, “no es en el fondo sino el nombre que se atribuye a la memoria histórica, la cultura y la ilimitada fuerza colectiva del hombre andino” (Lienhard, 1990, p. 352). En este poema, se hace presente también, en el proceso de lucha contra la opresión, la paradoja de la muerte creadora:

Kikin wañuyanta kallpa hat ariqqa pachata kuyuchinmanmi, tikranmanmi,  
mosoqyachinmanmi.

La fuerza que surge de la propia muerte podría mover el mundo, voltearlo,  
hacerlo de nuevo (Arguedas apud Lienhard, 1990, p. 352)

En este poema Arguedas compone una literatura urbana en quechua dirigida a un lector bicultural; es aquel que Churata aspira a crear con su lengua híbrida y que comienza a ser una realidad con la figura fronteriza del migrante, retratado en toda su dolorida complejidad en la última novela de Arguedas.



---

Y es que el diálogo entre los dos escritores también se da en los límites de las lenguas codificadas. Cuando no hablan en quechua Arguedas y Churata usan una lengua mezclada donde las palabras autóctonas se reúnen con el castellano, sumamente lírico el de Arguedas, levemente arcaico, con deje cervantino, el de Churata. Es una algarabía o un entramado de diversas procedencias. En él reconocemos, oyentes indiscretos de esta plática lacustre, la lengua híbrida de Churata y la forma babélica de *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*.

La labor literaria de Gamaliel Churata cristaliza en esta lengua de mezcla, entendida como punto de partida y fundamento de un proyecto estético, cultural y político. Para superar la subordinación de la cultura autóctona, marca innegable de la continuidad colonial, era necesario para Churata incorporarla en situación de igualdad en la misma entraña de la expresión cultural. Hablar, escribir en castellano suponía desoír lo andino. Sólo una lengua híbrida, surgida de la mezcla léxica, gramatical y sintáctica del quechua, aymara y castellano, en tensión constante, reuniendo lo irreductible, podía ser plenamente americana. Churata lo enuncia de forma clara: “Si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida” (Churata, p. 16). Y sin embargo, en su obra los contrarios se mantienen en conflicto, negando el olvido de lo indígena y la armonía falaz que proponía la ideología del mestizaje. En Churata, para exasperación del lector, hasta las palabras sostienen una guerra abierta, manteniendo en su difícil convivencia la irreductible pluralidad del Perú. En este proyecto, que puede reconocerse ya en la militancia vanguardista de la revista *Boletín Titikaka*, que defendía el quechua y el aymara como lenguas de expresión literaria, Churata toma como modelo a Felipe Huamán Poma de Ayala y como posible continuador (y a la vez desarticulador) al propio Arguedas.

En mi opinión, es sobre todo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que podemos relacionar esta aspiración de Churata con la obra de Arguedas. Pues en *Los zorros* las voces diversas del Perú se reúnen en un mismo punto, en Chimbote, puerto industrial engullidor de migrantes, y se hacen oír en toda su dolorosa discrepancia.

En su última obra José María Arguedas lleva la hibridez idiomática a su expresión más acabada, en el límite en que la oralidad puede ser escrita. Uno de los personajes, Don Esteban, enarbola esa lengua traída de la sierra, la hace brillar con intensos fogonazos expresivos; es la lengua también de Don Hilario Caullama, pescador procedente del Titicaca, como el pez de oro.

Pero Arguedas no se queda ahí. No propone un modelo que podría ser entendido como síntesis de las fuerzas encontradas en el país, pero que a la vez podría instituir una medida

---

reductiva, una rasura de su diversidad lingüística. Junto a la hibridez andina, Arguedas incorpora otros registros constitutivos: en primer lugar la precisa lengua poética con la que escribe los diarios y la antigua (el quechua) de los zorros; ya en los 'hervores' estallan la lengua de las prostitutas, de las barriadas, del arribista Bazalar, de los pescadores como Chaucato, y también la lengua mesiánica del negro Moncada y la correcta y apurada lengua de los gringos, que en contacto con el zorro Diego se transforma y se pierde, de nuevo, en la hibridez. En lugar de un proyecto de inserción de lo andino en la modernidad, Arguedas parece proponer la heterogeneidad como proyecto, para intervenir activamente en la modernidad transnacional. Frente a la conciliación que exige la rasura de lo andino, Arguedas se dispone a la escucha buscando el sentido en el aluvión de voces, en la transformación incesante de la lengua. Los hervores configuran un mundo dinámico, exaltado y repudiado a un tiempo. Un mundo de la mezcla, de la desigualdad y la paradoja; mundo casi pútrido, donde fuerzas contrarias bullen y se completan.

Esta tensión no resuelta tiene que ver con las formas andinas de pensamiento que, como señalaron los críticos Martín Lienhard y Antonio Cornejo Polar, estructuran el mundo abigarrado de Chimbote. Así, tanto en Churata como en Arguedas, la heterogeneidad permanece sin encontrar una síntesis, en consonancia con el modelo de pensamiento andino enunciado por el *tinkuy*. Miguel Ángel Huamán, al estudiar el *Pez de oro*, lo definió como principio estructural de la obra:

Funcionalidad de una estética andina que no diferencia rígidamente entre poesía, religión y magia, presente como subversión discursiva a través de una forma o género constante en la productividad cultural andina: *tinkuy*. plasmación armónica y tensional de contrarios. Objetivización de la existencia de un sujeto social negado y dominado pero vivo y actuante. (Huamán, p. 73).

Así, el *tinkuy* nos remite al silencio paradójico que señalábamos como el porvenir de estas obras. Las tensiones y dualidades que contienen se incluyen en una transformación mayor: la de la vida y la muerte. En la lógica andina que ordena la escritura la muerte no se limita a la ausencia o al fracaso, como quien cierra una puerta, sino todo lo contrario, es una abertura, un llamado a una transformación fecunda.

---

Para concluir, voy a recurrir a una imagen que siempre me impresionó: los tejidos andinos donde a partir de un centro o *taypi* dos mitades se estructuran. Hilos diferentes crean nuevos colores en su relación, sin fundirse, en una suerte de diálogo que propicia una extraordinaria creatividad. La socióloga Silvia Rivera Cusicanqui usa esta imagen como propuesta de entendimiento descolonizador, sostenida en todo este diálogo entre Gamaliel Churata y José María Arguedas. Un diálogo que no concluye en la muerte, sino que sigue tramándose a diario, en la permanencia de estas obras, por un Perú y una América Latina, donde, en palabras de Arguedas, podamos vivir felices todas la patrias.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1997.

\_\_\_\_\_ (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: siglo XX, 1989.

Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. La paz: Canata, 1957.

Cornejo Polar, Antonio. “Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas”. En: Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1997, pp. 296-306.

Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

\_\_\_\_\_. “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”. En: Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1997, pp. 321-332.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.