

***Khori-khellkata***  
**El proyecto escriturario en la**  
***Homilía del Khori-Challwa* de Gamaliel Churata**

“Adán fecunda peces deslumbrados”

Federico García Lorca  
*Poema doble del Lago Edén*

Durante numerosas décadas, el nombre de Gamaliel Churata, pseudónimo de Arturo Peralta (Arequipa, 1897–Lima, 1969), ha permanecido desconocido, mal conocido o bien simplemente ignorado por la historiografía literaria latinoamericana. Sin embargo, representó una figura significativa dentro de la cultura andina de su época y hoy en día es considerado como un personaje central dentro de la corriente que Mariátegui bautizó como “indigenismo de vanguardia”<sup>1</sup>. Asimismo, la recuperación actual de sus trabajos muestra la fecunda modernidad que subsiste en ellos. Aunque fue un prolífico periodista que contribuyó en importantes diarios tanto en Perú como en Bolivia<sup>2</sup>, Churata sigue siendo asociado a *El Pez de Oro*. En 1957, el libro fue publicado por la Editorial Canata en La Paz pero tuvo que esperar treinta años en el olvido para finalmente ser reeditado en 1987. Recientemente, se produce una tendencia inversa y en 2012, tanto en Perú como en España, se lanzaron ediciones nuevas, sin contar las numerosas versiones digitales que existen.

Churata es un autor que fascina por su complejidad y por su extrañeza hasta tal punto que Antonio Cornejo Polar no dudó en llamar a su obra “uno de los grandes retos no asumidos de la crítica peruana”<sup>3</sup>. El libro trata de representar la esencia americana

---

<sup>1</sup> José Carlos MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, tercera edición, 2007.

<sup>2</sup> Para más detalles sobre el trabajo periodístico de Churata, véase: Guissela GONZALES, *El dolor americano. Periodismo y literatura en Gamaliel Churata*, Lima, Fondo editorial del pedagógico San Marcos, 2009.

<sup>3</sup> Antonio CORNEJO POLAR, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y publicaciones, 1989. Citado en: Brenda ACEBEDO, “Nadando hacia el canon, la recepción crítica de *El*

concebida desde los Andes y en el camino cobra dimensiones desproporcionadas en sus más de 800 páginas donde se teje la imagen del Pez de Oro, personaje mítico, emblema y condensación de este nuevo espíritu americano. Un “pez deslumbrado”, como diría García Lorca en el *Poema doble del Lago Edén*<sup>4</sup>, en el cual el poeta andaluz coincide curiosamente en gran parte con Churata yendo al encuentro de una “antigua voz”<sup>5</sup>. Esta búsqueda se materializa en la obra de nuestro escritor a través de una mezcla de géneros y de idiomas que hacen de *El Pez de Oro* un libro “hermético”<sup>6</sup> y de difícil abordaje, opinión que, según Manuel Pantigoso<sup>7</sup>, compartían los allegados a Churata incluso antes de la publicación del libro.

Tales reacciones por parte de sus contemporáneos incitaron al autor a señalar las claves del texto a través de dos capítulos que proporcionarían una “síntesis final”<sup>8</sup>, *La homilía del Khorí-Challwa* y *Morir de América*. Ambos juegan un papel importante ya que enmarcan la obra pero será ante todo el primero de estos dos textos el que interrogaremos, puesto que, como dice H. Usandizaga:

La Homilía inicia las formas y temas de la obra, pues es cierto que en este primer capítulo o apertura la voz principal es la de un enunciador que reflexiona y teoriza en diálogo con otras voces de la literatura tanto andinas como occidentales<sup>9</sup>.

La homilía, entendida como explicación de textos sagrados, se aplica al Pez (*challwa*) de Oro (*khorí*) y tiene como función desglosar el proyecto literario que subyace en la obra exponiendo los ejes que la sustentan. Ésta se divide en dos secciones, ya que abarca en un primer tiempo consideraciones lingüísticas propias a la región del lago Titicaca y se interroga sobre su legado. En un segundo momento, la reflexión se declina en cuatro capítulos en los cuales el autor realiza un panorama de la independencia, cuestionándola (*Alzamiento de los Pizarros*), refuta los conceptos tradicionales de mestizaje (*Encrucijada del Ego*) y critica la violencia de la conquista (*Radiografía del Cáncer*) para luego dar paso a la aparición del Pez de Oro, proponiendo así una nueva concepción estética (*La Germinación como Estética*) capaz de constituir una epistemología propiamente andina (*La Caverna*).

Partiendo de la premisa de que “toda literatura está en el idioma que la sustancia”<sup>10</sup>, Churata reflexiona sobre cómo crearla desde una región profundamente marcada por el quechua y el aymara. Es pues a partir de estas dos lenguas y de la visión del mundo que transmiten como el escritor busca sentar las bases de una nueva escritura. Con ese fin, él se vale de un alfabeto compuesto por las “letras de oro del PEZ DE ORO”<sup>11</sup>, como define la entrada *Khorí-khellkhata* del glosario final. El vocablo

---

*Pez de Oro*”, *El Hablador*, revista virtual de literatura, n. 20, mayo 2010.

<sup>4</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Espasa Libros, 2011.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Cynthia VICH, *Indigenismo de vanguardia en el Perú, un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

<sup>7</sup> Citado por H. Usandizaga en: Gamaliel CHURATA, *El Pez de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 36. Las referencias que se hagan a la obra se harán en función de esta edición.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.* p.100.

<sup>10</sup> Gamaliel CHURATA, *op.cit.* p. 152.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 990.

*khellkata*, compartido por el quechua y el aymara, sería el equivalente a “escritura”, como propone José Luis Ayala<sup>12</sup> en su edición y alterna con la voz *khellka*<sup>13</sup>, mucho más frecuente en *El Pez de Oro*. Al comentar esta última, Helena Usandizaga es más explícita y, citando al cura Jorge Lira (1944), la traduce como “escritura, arte de escribir, escrito, caracteres, signos o letras con que se escribe”<sup>14</sup>. Es pues a partir de esta definición como analizaremos la *Homilia del Khori-Challwa*. ¿Cómo es que Churata desarrolla en este texto un “arte de escribir” a partir de dos lenguas que, justamente, no poseen una tradición escrita conocida?

El término *khellka*, “escribir” tanto en quechua como en aymara, aparece con poca frecuencia en *El Pez de Oro*. Sin embargo, cuando lo hace, es empleado de forma referencial, tornándose una clave de lectura del texto. En efecto, Churata utiliza esta denominación para definir su producción literaria, como lo muestran las siguientes menciones: “cómo están de su eufonía las ufanas *khellkas* de ese varón no manco”<sup>15</sup>, “*elake*, que en estas *kellkas* [sic] se trata de tu patria de oro y se llora en trinos la patria de tu trino”<sup>16</sup>, “trina en la *Khellka*, la Imilla que por trinarte vino”<sup>17</sup>, “¿debes escribir si vives! O de otro modo, con *kellkas* [sic] de piedra en los huesos es que te parió la buena de tu madre”<sup>18</sup>, “lee bien estas *Khellkas*, tú que has llegado a la *chinkana*”<sup>19</sup>, “de no menos amargas *khellkas* viene otra áurea leyenda del *Layka-khota*: la de Manko Khapak y Mama-Oklo”<sup>20</sup>, “tanto poeta como poesía se cumplieron la misión de leer las arcanas *khellkas*”<sup>21</sup>.

“*Khellka*” sirve entonces para englobar el proyecto escriturario dentro de toda su complejidad, como lo señalan estas ocurrencias. El concepto se pone al servicio de la reflexión metaliteraria para designar la obra misma de Churata (esas “ufanas *khellkas*”) como también la tradición oral de la que se nutre (la mención a Manco Capac y Mama-Ocillo) para finalmente crear una síntesis en la cual se encerraría el misterio de la escritura andina, como lo muestra la llegada a la *chinkana* (lugar privilegiado de la iniciación en el universo churadiano) y complementada por la mención a lo “arcano”. En este sentido, uno de los subcapítulos en los cuales se trata del “arte de escribir”<sup>22</sup> se titula *Khori-Khellkhata=Khori-Challwa*. Como se dijo, José Luis Ayala<sup>23</sup> traduce esta expresión literalmente (“escritura de oro = el pez de oro”) pero Churata decide interpretarla en su *Guión lexicográfico* como “las letras de oro del PEZ DE ORO”<sup>24</sup>. Esta

<sup>12</sup> Gamaliel CHURATA, *El Pez de Oro, retablos del Layqakuy*, Lima, A.F.A. editores, 2011.

<sup>13</sup> Algunos documentos que se refieren a esta palabra pueden anotarla como *qillqa* o incluso *qellqa*. La primera grafía parece ser la más aceptada. Se empleará entre comillas la ortografía que propone cada documento pero como se tratará esencialmente de la aplicación de este término a *El Pez de Oro*, privilegiaremos la ortografía que H. Usandizaga propone en su edición y que retoma la de 1957 sin modificaciones importantes. En ambas se utiliza con mayor frecuencia la anotación *khellka*.

<sup>14</sup> *Op. cit.* p.1008. Esta definición forma parte del corpus complementario elaborado por H. Usandizaga, *Palabras en quechua o aymara o del castellano andino no definidas a partir de otra entrada*.

<sup>15</sup> Gamaliel CHURATA, *El Pez De Oro, op. cit.*, p.152.

<sup>16</sup> *Ibid.* p.220.

<sup>17</sup> *Ibid.* p.221.

<sup>18</sup> *Ibid.* p.229.

<sup>19</sup> *Ibid.* p.365.

<sup>20</sup> *Loc. cit.* Conservamos la grafía de Churata.

<sup>21</sup> *Ibid.* p.369.

<sup>22</sup> *Ibid.* p.1008.

<sup>23</sup> Gamaliel CHURATA, *El Pez de Oro, retablos del Layqakuy, op. cit.* Etimológicamente, *khori* significa “oro”, mientras que *khellka-ta* significaría “lo escrito”, puesto que el sufijo -ta indica el objeto directo en quechua ayacuchano.

<sup>24</sup> *Ibid.* p.990.

decisión voluntaria es bastante significativa y el autor subraya en ella los elementos que componen la escritura antes que su totalidad. Asimismo, este inciso posee un valor reflexivo muy marcado ya que el autor lo bautiza “*enchyridion*” (“título de muchas obras sistematizadoras de saber”<sup>25</sup>) y en él condensa el relato del Pez de Oro en forma de versículos.

Así pues, el concepto de *khellkata/ khellka* aparece, desde un principio, como un elemento regidor en la obra. ¿Cómo se refleja el lugar central que el autor le otorga a lo largo de la Homilía y cuáles son sus implicaciones simbólicas? Para responder a estas interrogantes, analizaremos en un primer momento la ambigüedad que pesa sobre este término para después ver cómo a través de este concepto se abren filiaciones con toda una tradición de “literatura escrita alternativa”<sup>26</sup>.

## I.1- La khellka: sonidos y dibujos escriturales

En la *Homilía del Khorí-Challwa*, la *khellka* organiza el texto de forma circular. Este término abre y cierra el pasaje señalando de esta manera una lógica interna puesto que las tres ocurrencias del vocablo revelan un paralelismo y a la vez una dualidad. La primera se encuentra marcada por el signo masculino (el “varón no manco”<sup>27</sup>) mientras que, por oposición, la tercera ocurrencia posee un aspecto femenino gracias a la aparición de la “Imilla”<sup>28</sup>. El segundo empleo de “*khellka*” juega un papel central en esta disposición. Esta vez, el término se enfoca en escritura de la “patria de oro”<sup>29</sup>, concluyendo de esa manera la *Homilía* y haciendo aparecer a los seres que pueblan este universo lacustre (el *lakato*, las *thayas* y el *phesko*, por ejemplo<sup>30</sup>). El texto revela así claramente el poder de evocación que posee la *khellka*.

Sin embargo, a pesar de la centralidad de dicho concepto, a lo largo del libro se percibe una serie de fluctuaciones en su notación. Citando los ejemplos precedentes, vemos que el mismo término aparece con grafías cambiantes: *khellka*, *khellkha*, *kellka* o incluso *kelka* (“no son estas *kelkas* las que primero lo sostengan, el sabio de Tiberiades predícolo explícitamente[...]”<sup>31</sup>). Esto refleja el estado de notación vacilante de las lenguas quechua y aymara en la época de Churata antes de su normalización<sup>32</sup> pero también muestra una palabra (*parole*) en pleno estado de descubrimiento oponiéndose directamente a la escritura, verdadero grado cero de la escritura, como diría Roland Barthes<sup>33</sup>.

Churata juega deliberadamente con este aspecto e incluso con un término como

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p.355.

<sup>26</sup> Martín LIENHARD, *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina*, Lima, Horizonte, 1997.

<sup>27</sup> *Ibid.* p.152.

<sup>28</sup> *Ibid.* p.221.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 220.

<sup>30</sup> *Loc. cit.* El gusano, el viento y el pájaro respectivamente.

<sup>31</sup> *Ibid.* p.332

<sup>32</sup> Cabe decir que la normativización sigue en proceso y forma parte de los proyectos de enseñanza que se encuentran actualmente en desarrollo. El llamado “alfabeto único” (Bolivia) data de 1984.

<sup>33</sup> Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

el de “escritura”, prefiere emplear recursos sonoros antes que centrarse en el aspecto estrictamente ligado a la grafía. Las más veces, él crea asonancias guturales muy características de los idiomas andinos<sup>34</sup>: “cuchichean así viejas *khellkhas* [sic] en la *chinkana*”<sup>35</sup> o bien la “eufonía” de las ya citadas “ufanas *khellkas* de ese varón no manco”<sup>36</sup> que desafía las armonías tradicionales del castellano otorgándole un significado lingüístico suplementario gracias a la incorporación de sonoridades nuevas. Las aliteraciones en /ch/ y en /k/ abren una serie de posibilidades interpretativas, subrayando sobre todo la importancia del empleo de “figuras fonéticas” como “recurso de descripción fónica de los sonidos de la realidad”<sup>37</sup>, como lo sostiene Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez. Asimismo, el especialista no duda en indagar en el poder evocativo de dicho procedimiento, conectándolo con la invocación a lo largo de su empleo en la tradición indoeuropea. Es pues también el caso de Churata, quien, siguiendo los procedimientos vanguardistas que retoman la centralidad del sonido dentro de la composición, emplea la aliteración como elemento que canaliza los significados y cuestiona el idioma. La *khellka* se encuentra de esa forma conectada a la idea de trino que aparece como *Leitmotiv* a lo largo de El Pez de Oro. Como veíamos, la segunda ocurrencia del vocablo abre el universo del Lago en el cual diversas entidades comienzan su trino<sup>38</sup>, dando paso a un concierto de voces desde la escritura.

A estas características simbólicas de la variación gráfica se suman otras estrechamente ligadas al dibujo y al tejido. Al analizar la adaptación del alfabeto romano a las lenguas andinas, Juan de Dios Yapita<sup>39</sup> opta por el concepto de *aymar salta* antes que de “alfabeto aymara”, haciendo hincapié en otras formas de notación y principalmente la textil. Como en la definición de la palabra “escribir” que veremos y su estrecha relación con el dibujo (“los complejos diseños del tejido”<sup>40</sup>), el término “salta” se refiere a la representación plástica del aymara. Tal lazo se ha venido comprobando a través de estudios semióticos<sup>41</sup> que buscan dar cuenta de la articulación entre símbolos y mensajes.

Si bien nuestro autor no hace una referencia directa a tales sistemas gráficos de expresión, sí muestra un interés en la geometría y la percibe como una fuerte representación identitaria de las culturas andinas. A su análisis arquitectónico del trapecioide<sup>42</sup>, se suma un interés ligado a la cerámica de las culturas Sillustani, Chavín, Pucará y Tiwanacu declarando que esta “alfarería cobra a diario menos importancia arqueológica que intelectual”<sup>43</sup>. Esta distinción entre lo “arqueológico” y lo “intelectual” revela que Churata considera de actualidad estas representaciones y las ve

---

<sup>34</sup> Tal aspecto ya había llamado la atención de los primeros estudiosos de las lenguas andinas. En su *Arte y vocabulario de la lengua quichua general del Perú* (1616), Diego de Torres Rubio advierte al lector la “guturación” constante en dicho idioma que dificulta su notación. (No citado en la bibliografía).

<sup>35</sup> *Op. cit.* p. 356.

<sup>36</sup> *Ibid.* p.152

<sup>37</sup> Juan Antonio ALVAREZ-PEDROSA NÚÑEZ, “La aliteración como recurso poético en las lenguas indo-europeas”, *Cuadernos de filología clásica*, n4, 1994.

<sup>38</sup> *Op.cit.* p.220.

<sup>39</sup> Juan de Dios YAPITA, *Aymara, Método fácil I*, La Paz, ILCA, 1994. Además, subrayemos que no existe la b en el aymara, por lo cual desde un punto de vista estrictamente etimológico, no se puede hablar de “alfabeto”.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Véase al respecto: CERECEDA, Verónica, “Semiología de los textiles andinos, Las talegas de Isluga”, *Revista de antropología chilena Chungará*, n.1, Arica, 2011.

<sup>42</sup> *Op. cit.* p. 215.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

como una fuente primordial para el artista. Efectivamente, en un artículo periodístico dedicado al trabajo de Marina Núñez del Prado<sup>44</sup>, el autor insta a tanto a los pintores como a los escultores a volver a lo que él llama la “escultura primitiva o, más propiamente dicho, arcaica”<sup>45</sup>.

Churata se expresa en términos similares acerca de su obra ya que la compara al acto de esculpir. Desde las primeras páginas, el autor une el arte de la escritura con la escultura a través del uso de términos como “cincel”<sup>46</sup> o bien “picapedrero”<sup>47</sup> al referirse a Miguel de Cervantes. Finalmente, la obra literaria se transforma en un trabajo en “granito”<sup>48</sup>. Es pues en la escultura que Churata logra discernir formas textuales, viendo en ella “un verdadero tratado de metasíquica”<sup>49</sup>.

El aspecto figurativo dentro del pensamiento churatiano es entonces algo fundamental ya que define en gran medida su concepción estética y la une con las producciones indígenas. A tal efecto, no es de extrañar que Churata busque llegar a través de su lenguaje a una escritura pictórica capaz de emular al dibujo o a la escultura. Bautizando su obra como “*khellkas*”, el escritor abre ya esa posibilidad y la conecta, como veremos, con otras prácticas textuales.

## I.2- Definiciones de la dualidad del signo

Khellka sería actualmente el equivalente tanto en quechua como en aymara de la noción de “escritura”. Clodoaldo Soto, por ejemplo, en su *Manual de enseñanza*<sup>50</sup> de quechua ayacuchano traduce el verbo “*qillqa-y*” como “escribir”. Empero, si cotejamos las diversas lecturas que existen del término y esto desde los primeros lexicones en ambas lenguas, vemos la ambigüedad que lo rodea. Ya en 1612, Ludovico Bertonio<sup>51</sup>, precursor del estudio de la lengua aymara, enumera las diferentes acepciones dándonos un abanico de posibilidades. El jesuita sostiene que “*qillqa*” correspondería en aymara a la “carta” de tipo occidental o simplemente a lo “escrito”. Sin embargo, la entrada “*qillqaña*” revela el afrontamiento de dos concepciones distintas de la escritura en un mismo lema. Así, la primera significación que se le da “es propiamente [la de] afeitar, pintar o rascañar o dibujar al modo de indios que pintan los cántaros y otros vasos” y a la vez, Bertonio define “*qillqaña*” como el acto de “escribir como lo hacen los españoles”<sup>52</sup>. En ambas explicaciones, la idea de la producción de signos se encuentra presente pero es la naturaleza de estos la que cambia.

---

<sup>44</sup> “El problema de Marina Núñez del Prado” publicado en “Cuadernos literarios”, *Última Hora*, La Paz, 1949. En Gamaliel CHURATA, *Textos esenciales*, Tacna, Korekhenkhe, 2012.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*.

<sup>46</sup> *Op. cit.* p.152.

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

<sup>48</sup> *Loc. cit.*

<sup>49</sup> La cita exacta se refiere a la escultura de Baltazar Gavilán llamada *La Muerte*, “verdadero tratado de metasíquica americana”, *op. cit.* p. 216.

<sup>50</sup> Clodoaldo SOTO, *Quechua, manual de enseñanza*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1993.

<sup>51</sup> Ludovico BERTONIO, *Transcripción del Vocabulario de la lengua Aymara* (1612), versión digital del Instituto Radiofónico de Promoción Aymara (IRPA), republicado por el Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas y Amazónicas (ILAA-A). La ortografía ha sido modernizada.

<sup>52</sup> *Ibid.*

El testimonio de Domingo de Santo Tomás en 1560<sup>53</sup> es igual de revelador. En su *Vocabulario de la lengua general del Perú*, el autor subraya la complejidad del idioma que bautizará como quechua y previene al lector que “un término [puede] significar muchas cosas.” Para el misionero, “*quillca*” tiene un valor parecido al que le da Bertonio, siendo una “letra o carta mensajera” y amplía la definición haciendo de este vocablo el equivalente a “libro o papel generalmente” (“libro como quiera, *`quillqa`*”, “libro de cuentas, *`quillqa quippo`*”). Santo Tomás afronta sin embargo dificultades de traducción similares a las del jesuita puesto que describe la acción del “*quillca camayoc*” bajo la misma dicotomía que encontramos en el *Vocabulario de la lengua aymara*. A la par de escribano, el “*quillca camayoc*” es también “*debuxador*” o “pintor generalmente”. Los ejemplos de esta vacilación a la hora de traducir este concepto son numerosos y no hacen más que afirmar la tensión entre dos culturas que poseen corpus gráficos diferentes. Diego González Holguín (*Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada qquichua o del Inca*, 1608) o, por ejemplo, Juan de Betanzos (*Suma y narración de los Incas*, 1551-1558) consignan dicotomías similares que de hecho son muy frecuentes<sup>54</sup>. Sin embargo, todas las definiciones hechas durante este período hacen de la escritura andina un lenguaje visual, comparándola a los dibujos. Como lo señala Jan Széminski<sup>55</sup>, el término de “*qillqa*” se refiere en esencia a “varias técnicas de conservar y transmitir la información”. Por ende, la producción de estos signos tiene una función comunicativa fundamental, desempeñando un papel múltiple. Tomemos pues uno de los intentos de definición más curiosos de “*qillqa*” como lo es la crónica de Fernando de Montesinos. En sus *Memorias antiguas, historiales y políticas del Pirú*, el autor narra un episodio singular en la historiografía colonial poniendo en tela de juicio la tradicional concepción de una América precolombina ágrafa. En este texto, Montesinos afirma que:

[...] hallosse un español en los edifiçios de Quinoa tres leguas de Guamanga una piedra con unos caracteres que no Ubo persona que los entendiesse. y pensando que halli estaba la memoria de la Guaca escrita, guardo la piedra para mejor entendida[.]<sup>56</sup>

Más allá de la veracidad o no de este postulado<sup>57</sup>, cabe pues interrogarse sobre el rol que desempeña la escritura jeroglífica según esta descripción. En efecto, Montesinos detalla la conservación de la información de forma que podríamos llamar “escrita” con fines claramente cívicos y rituales. Según Széminski, estos signos serían una forma de preservar el pasado del Tawantinsuyo<sup>58</sup> o mejor dicho, de resguardar “la memoria de la Guaca”, como lo sostiene el dominico, cumpliendo así una función a medio camino entre la historia y el mito, tal como nos lo deja entender también la descripción de las

<sup>53</sup> Domingo de SANTO TOMÁS, *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General de los reinos y provincias del Perú*, versión facsimilar digital.

<sup>54</sup> Aunque en el caso de este último, “*qillqa*” es empleado dentro de un contexto cartográfico ya que designa el acto de dibujar mapas.

Ambos citados en SZÉMINSKI, Jan, *Un ejemplo de larga tradición histórica andina. Libro II de las “Memorias antiguas, historiales y políticas del Pirú” redactado por Fernando de Montesinos*, Madrid/Frankfurt-am-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*

<sup>56</sup> *oc. cit.*

<sup>57</sup> Acerca de la polémica suscitada por la obra de Fernando de Montesinos, véase LAMEIRAS, Brigitte Boehm de, “Fernando de Montesinos. ¿Historia o mito?”, *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, VIII (30), 1987..

<sup>58</sup> Jan SZÉMINSKI, *op. cit.*

“*qillqas*” de Puqin Cancha<sup>59</sup> que realiza Cristóbal de Molina<sup>60</sup>. Estas consignarían “la vida de cada uno de los Incas y de las tierras que conquistó pintado por sus figuras en una tabla”. La historia oficial que se conserva sería así una representación plástica del lenguaje. En efecto, el clérigo concibe su relato como una gran écfrasis que no es sino la transcripción de estas tablas: “entre las dichas pinturas tenían asimismo pintada la fábula siguiente”, nos dice al comenzar la narración.

La estética churatiana busca los mismos objetivos figurativos al emplear términos en quechua y en aymara. El uso de palabras en lenguas andinas se encuentra motivado por la función altamente significativa que les es atribuida. “Los vocablos de un idioma son, al último, simbologías”<sup>61</sup>, declara Churata mostrando el peso que representa la elección de una lengua frente a la otra. Las “letras de oro de EL PEZ DE ORO” (la *khorkhellkata*) serían por ende la expresión escrita de una realidad que posee otras formas de consignar sus mensajes. Es en estos signos donde reposa el proyecto literario que expone el autor en la *Homilía*, cuando afirma que:

Los americanos no tenemos literatura [...] sólo leyendas en literatura vocal, ciencia hablada, que se guardaron mediante wayrurus, chispas de oro, khachinas de ónix, encantadora simbología y mnemotecnia que empleaban los harawikus para representar sus epopeyas en los grandes días cívicos del Inkario y conservar así las creaciones específicamente literarias<sup>62</sup>.

Este encuentro de dos universos simbólicos distintos, donde el *quechumara*<sup>63</sup> tendría un mayor poder evocador, cuestiona la tradicional dicotomía dentro de la diglosia andina donde la variedad alta venía a ser el español, “invirtiendo [así] las jerarquías y principios” como dice Miguel Ángel Huamán<sup>64</sup>. Aquí, las palabras vernáculas surten el mismo efecto que esta “encantadora simbología” ya que como los poetas andinos de antaño, Churata también propone una literatura fundada en estas “chispas de oro” capaz de reproducir esta forma de “literatura vocal”.

---

<sup>59</sup> La “*qillqa*” como objeto estrictamente arqueológico se encuentra en una etapa inicial de estudio y su difusión en la totalidad del imperio incaico es cuestionable. Sin embargo, en este análisis, nos volcamos hacia el concepto concebido dentro del plano literario. Dentro del universo churatiano, la *khori-khellkata* es un fenómeno estrechamente ligado a la idea que el autor se hace del Tawantinsuyo.

<sup>60</sup> Cristóbal de MOLINA (conocido también como “el Cuzqueño”), *Ritos y fábulas de los Incas* [1573], Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947.

<sup>61</sup> *Ibid.* p.196.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 152. El subrayado es nuestro.

<sup>63</sup> Concepto acuñado por el lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino. Véase: CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo, *Quechumara, Estructuras paralelas de la lengua quechua y aimara*, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, La Paz, 1994. Churata emplea sin embargo el término mucho antes en la conferencia dictada en 1965 en Puno. Véase: CHURATA, Gamaliel, “Realismo psíquico o alfabeto de lo incognoscible”, *La Mariposa Mundial*, n. 19/20, La Paz, Plural, noviembre 2012. Un estudio reciente de Mauro Mamani (UNMSM) sobre *El Pez de Oro* lleva este título.

<sup>64</sup> Miguel Ángel HUAMÁN, *op. cit.*

### I.3- “El idioma que la sustancia”

El lenguaje de *El Pez de Oro* construye, como toda obra de carácter literario, lo que Umberto Eco denomina un idiolecto<sup>65</sup>. La particularidad, sin embargo, de este texto reside en su capacidad de llevar a la máxima expresión este “código privado e individual”<sup>66</sup>. “*Arcanas khellkas*”<sup>67</sup>, diríamos siguiendo una terminología churatiana. De esta manera, se crea un universo lingüístico propio y cuyo propósito es más que estético. Al escribir en *quechumara*, Churata cuestiona la idea misma del libro y la pone en tensión con otras prácticas escriturarias. El idioma es pues el sustento de *El Pez de Oro*, representando la mayor reivindicación y a la vez la mayor dificultad de la obra. Como lo subraya Meritxell Hernando Marsal, el autor se encuentra “en busca de una lengua”<sup>68</sup>, búsqueda que se inicia desde las primeras páginas de la Homilía del *Khori-Challwa* donde Churata sostiene que “el punto de partida de toda literatura (y de todo hombre) se encuentra en el idioma que la sustancia”<sup>69</sup>.

Sin embargo, la construcción de esta lengua es muy diferente a la que se produce en el mundo europeo. “Los idiomas vienen de un tiempo de trino”<sup>70</sup>, declara Churata sin olvidar que “un mestizo puede germinar en nueve meses y salirse toreando. Un idioma no”<sup>71</sup>. Esta búsqueda no pasa pues por el trauma de la dispersión babélica, como señala Eco en su estudio al respecto<sup>72</sup>, pero opera bajo otras necesidades y sobre todo, bajo otro concepto de la construcción lingüística. A diferencia de los grandes pensadores occidentales que trataron de remediar la herida que constituye la multiplicidad idiomática, el mundo andino ve en la lengua algo esencialmente natural e inherente al ser humano. De ahí que las lenguas quechua y aymara se denominen respectivamente como *runa-simi* (término muy estimado por Churata) y *jaqi-aru* (o *jaqaru*, también en algunos sectores se llama a la familia aymara como simplemente *aru*)<sup>73</sup>. Ambas designaciones son compuestas por los términos “hombre” (*runa* y *hakhe*<sup>74</sup>) y “boca” o “palabra” (*simi* y *aru*), revelando así una concepción del idioma “contemplada etnocéntricamente”<sup>75</sup>, como diría Cerrón-Palomino, pero también entendida como una construcción espontánea y ligada en esencia al ser humano. Churata hablará pues directamente de la “lengua del Hombre”<sup>76</sup> e incluso habrá de parafrasear a Emeterio

---

<sup>65</sup> Umberto ECO, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.

<sup>66</sup> *Loc. cit.*

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 369.

<sup>68</sup> Meritxell HERNANDO-MARSAL, “En busca de una lengua, las propuestas literarias de José María Arguedas y Gamaliel Churata”, Congreso Internacional *Los universos literarios de José María Arguedas*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2011.

<sup>69</sup> *Op.cit.* p.152.

<sup>70</sup> *Ibid.* p.153.

<sup>71</sup> *Loc. cit.*

<sup>72</sup> Umberto ECO, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994.

<sup>73</sup> Aunque ambos términos deban emplearse con debidos matices. *Runa-simi*, por ejemplo, se emplea por primera vez de forma tardía gracias a los trabajos de E. Middendorf. Asimismo, *jaqaru* suele designar casi exclusivamente la variedad tupina del aymara.

<sup>74</sup> En este caso, empleamos la ortografía churatiana ya que el concepto de *runa-hakhe* entendido como el hombre altiplánico en su esencia es fundamental dentro del pensamiento del autor.

<sup>75</sup> Rodolfo CERRÓN-PALOMINO, *Lingüística aimara*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Lima, 2000.

<sup>76</sup> Gamaliel CHURATA, “Realismo psíquico o alfabeto de lo incognosible”, *op. cit.*

Villamil de Rada al nombrarla “la lengua de Adán”<sup>77</sup>. Por ende, la premisa de la cual parte la propuesta lingüística de *El Pez de Oro* supone no una construcción artificial de una lengua, sino todo lo contrario, una valoración de fenómenos ligados al habla espontánea de la zona andina. De ahí la importancia del empleo del quechua y el aymara y el desafío que implica una literatura fundada en lenguas tradicionalmente no escritas. Su adaptación, difícil por momentos, incita al lector a jugar un papel participativo en el texto y a pesar de la existencia de un glosario final, muchos términos quedan por dilucidar. Se trata pues de la elaboración de ese “código privado” del cual hablara Eco<sup>78</sup> pero que, dentro de la visión literaria defendida por Churata, cobra una dimensión mucho más amplia.

La reflexión del autor muestra la conciencia de la palabra escrita concebida como signo ontológico. Al nombrar elementos de la naturaleza así como fuerzas sobrenaturales gracias a términos provenientes de las lenguas andinas, éstos se vuelven prácticamente ideogramas, dado que son a la vez signos escritos e imágenes en acción. Al igual que Cristóbal de Molina, Churata trabaja el texto como una suerte de écfrasis, centrándose en el “desarrollo dramático de sus diversos Retablos”<sup>79</sup>. Esto se traduce retóricamente por el uso frecuente de la hipotiposis, presente a lo largo de toda la obra. Es de notar el empleo de este tipo de descripciones vívidas incluso en un capítulo con predominante ensayística como lo es la *Homilía del Khorí-Challwa* pues en ésta la primera aparición del *Pez de Oro*<sup>80</sup> se encuentra marcada por un claro cambio de tonalidad. Las exclamaciones “¡Naya! ¡Naya!”<sup>81</sup> inician una descripción pormenorizada de esta figura mítica definida a través de elementos visuales (“relámpago de mi carne”, “zafiros ojos”<sup>82</sup>) y auditivos (“aletas melodiosas”<sup>83</sup>).

Sin embargo, la unión de “la representación visual a la representación verbal”<sup>84</sup> dentro del universo plasmado por el autor es compleja e incluso tensa. La *khorikhellkata* representa pues el encuentro de esas dos definiciones, del “libro” en su materialidad y del “dibuj[o] a modo de indios que pintan los cántaros y otras cosas” como dice la entrada “*qillqaña*” de Bertonio<sup>85</sup>.

---

<sup>77</sup> *Op. cit.* p. 188.

<sup>78</sup> Umberto ECO, *La estructura ausente*, *op. cit.*

<sup>79</sup> Gamaliel CHURATA, *op.cit.* p. 147.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 205.

<sup>81</sup> *Loc. cit.*

<sup>82</sup> *Loc. cit.*

<sup>83</sup> *Loc. cit.*

<sup>84</sup> James HEFFERNAN, *Museum of words, the poetic of ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Londres-Chicago, 1993.

<sup>85</sup> Ludovico BERTONIO, *op. cit.*

## **Bibliografía**

### **1) Bibliografía primaria**

CHURATA Gamaliel, *El Pez de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012.

—, *El Pez de Oro, retablos del Layqakuy*, Lima, A.F.A. editores, 2011.

—, “Realismo psíquico o alfabeto de lo incognosible” en *La Mariposa Mundial*, n. 19/20, La Paz, Plural, noviembre 2012.

—, *Textos esenciales*, Tacna, Korekhenkhe, 2012.

### **2) Bibliografía secundaria**

ALVAREZ-PEDROSA NÚÑEZ Juan Antonio, “La aliteración como recurso poético en las lenguas indo-europeas”, *Cuadernos de filología clásica*, 4, 1994.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BERTONIO Ludovico, *Transcripción del Vocabulario de la lengua Aymara (1612)*, versión digital del Instituto Radiofónico de Promoción Aymara (IRPA), republicado por el Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas y Amazónicas (ILAA-A).

CERECEDA Verónica, “Semiología de los textiles andinos, Las talegas de Isluga”, *Revista de antropología chilena Chungará*, 1, Arica, 2011.

CERRÓN-PALOMINO Rodolfo, *Lingüística aimara*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Lima, 2000.

—, *Quechumara, Estructuras paralelas de la lengua quechua y aimara*, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, La Paz, 1994.

CORNEJO POLAR Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y publicaciones, 1989. Citado en: Brenda ACEBEDO, “Nadando hacia el canon, la recepción crítica de *El Pez de Oro*” en *El Hablador*, revista virtual de literatura, 20, mayo 2010.

ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994.

—, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.

GARCÍA LORCA Federico, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Espasa Libros, 2011.

GONZALES Guissela, *El dolor americano. Periodismo y literatura en Gamaliel*

Churata, Lima, Fondo editorial del pedagógico San Marcos, 2009.

HEFFERNAN James, *Museum of words, the poetic of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Londres-Chicago, University of Chicago Press, , 1993.

HERNANDO-MARSAL Meritxell, “En busca de una lengua, las propuestas literarias de José María Arguedas y Gamaliel Churata”, Congreso Internacional *Los universos literarios de José María Arguedas*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2011.

HUAMÁN Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura, discurso y utopía en Churata*, Lima, Horizonte, 1994.

LIENHARD Martín, *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina*, Lima, Horizonte, 1997.

MARIÁTEGUI José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, tercera edición, 2007.

MOLINA Cristóbal de (conocido también como “el Cuzqueño”), *Ritos y fábulas de los Incas* [1573], Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947.

SANTO TOMÁS Domingo de, *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General de los reinos y provincias Perú*, versión facsimilar digital.

SOTO Clodoaldo, *Quechua, manual de enseñanza*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1993.

SZÉMINSKI Jan, *Un ejemplo de larga tradición histórica andina. Libro II de las “Memorias antiguas, historiales y políticas del Pirú” redactado por Fernando de Montesinos*, Madrid/Frankfurt-am-Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

VICH Cynthia, *Indigenismo de vanguardia en el Perú, un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

YAPITA Juan de Dios, *Aymara, Método fácil I*, La Paz, ILCA, 1994.