

# Canciones de cuna para otra nación

Meritxell Hernando Marsal<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

E-mail: [meritxellmarsal@gmail.com](mailto:meritxellmarsal@gmail.com)

Recibido: 08/09/2020. Aceptado: 13/03/2021.

**Cómo citar:** Hernando Marsal, Meritxell. 2021. «Canciones de cuna para otra nación». *América Crítica* 5 (2): 81-87. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/4941>

**Abstract**—The lullabies that Gamaliel Churata includes in his work, the eyrays, show us the essential form of his mythical family, the mermaid of the Titikaka, the puma and the golden fish, in the recreation of an intimacy that is at the same time aesthetic and politics. In this paper I would like to reflect on a creation that recuperates the domestic forms of singing, establishes tenderness as a fundamental feeling, proposes a place of enunciation without marked gender, connects with other expressive practices such as Andean textiles and re-signifies the conception of childhood. These songs present a mixed language, accompanied by onomatopoeias and murmurs, which manifest a playful and loving function. In them, Andean cultures are expressed from the intimate universe and articulated in a language of affection. — *Gamaliel Churata, Childhood, Lullaby, Intimate Politics.*

**Resumen**—Las canciones de cuna que Gamaliel Churata incluye en su obra, los eyrayes, nos muestran los rasgos esenciales de su familia mítica, la sirena del Titikaka, el puma y el pez de oro, en la recreación de una intimidad que es a la vez estética y política. En este trabajo me gustaría reflexionar sobre unas composiciones que recuperan las formas domésticas del cantar, establecen la ternura como sentimiento fundamental, proponen un lugar de enunciación sin género marcado, se articulan con otras prácticas expresivas como los tejidos andinos y resignifican la concepción de la infancia, además de presentar un lenguaje mixto, en que la mezcla de lenguas que caracteriza su obra es acompañada por onomatopeyas y arrullos, que manifiestan una función lúdica y amorosa. En estas canciones, las culturas andinas se predicen desde el universo íntimo y se articulan en un lenguaje del afecto. — *Gamaliel Churata, infancia, canción de cuna, política íntima.*

**G**amaliel Churata incluye en su obra, especialmente en *El pez de oro*, una multiplicidad de formas expresivas –narración, canto, baile, ensayo, poesía, teatro, tejido y retablo– que interactúan. Esta complejidad deshace las fronteras convencionales de los géneros y dota a la obra de una multidimensionalidad semiótica. Más allá de la letra, la voz entona y se hace escuchar en varias canciones “que siguen las antiguas formas de arte verbal quechua y aymara” (Mamani Macedo 2013: 22): haylli, harawi, hararuña, waynu, tokaña, etc. En este trabajo me gustaría destacar las canciones de cuna, los

eyrayes<sup>1</sup>, que Churata incluye en varias secciones, para recrear una intimidad que es a la vez estética y política. Hay, por tanto, que bajar la voz, susurrar casi la melodía:

Lindos eyrayes  
te cantaremos,  
Guayruru en sarta,  
pepitas de oro,

---

1 Churata utiliza varias formas para transcribir esta palabra. En el glosario la transcribe como eyrai y la define como “Ay. Canción de cuna” (Churata, 2012 [1957]: 983). En *El pez de oro* aparece también como eiray o eyray. El plural lo forma como eyrayes, flexionando el sustantivo aymara con la morfología del castellano.

flor de sankhayu,  
 trinos de chaiña,  
 llautu de Inka,  
 te labraremos.  
 Ya viene el Inka:  
 rrrurrú, papay...  
 ¡Rrurrú, mi guagua!  
 ¡Guaguay, rrrurrú!  
 (Churata, 2012 [1957]: 592).

La guagua a la que se dirige Churata es uno de los núcleos en los que se asienta su obra: la infancia contiene la profundidad de la vida, la realización de la potencia genésica humana, es continuidad de generaciones y antídoto contra la muerte, que, paradójicamente, se prueba en la muerte misma. En la infancia, la experiencia y la obra de Churata se imbrican indistinguiblemente, pues son sus dos hijos perdidos, Teófano y Quemensa, los que renacen en sus palabras. En ese sentido, en la obra de Churata se diluye la pretendida objetividad y distancia del autor respecto a su obra. No es que ésta deba leerse en clave biográfica (identificando al pez de oro con Teófano, por ejemplo), sino que el trabajo literario se concibe dentro de la experiencia vital, sin dicotomías, sin una separación estricta entre el arte y la vida, lo intelectual y la vicisitud, la imaginación y la realidad. Riccardo Badini lo afirma en relación a *Resurrección de los muertos*:

Lo personal siempre influye de alguna forma en la escritura y aunque no sea el enfoque biográfico el instrumento privilegiado para acercarse a la obra de Churata, es difícil no considerar de qué manera la muerte marcó su vida, quitándole su primera esposa y dos hijos. El febril trabajo de la escritura contribuyó, quizás, a diluir el dolor y muchos de sus escritos tienden a transponer la tragedia individual hacia la dimensión colectiva del renacimiento cultural andino. La emoción resulta filtrada, en fin, a través de una capacidad visionaria que logra transformar un monumento funerario en una obra densa de vitalismo (Badini 2010: 33).

En la obra de Churata encontramos una verdadera admiración por la infancia. Se trata de la descripción de un núcleo vital, alejado de las trampas del logos. Por ello, el niño deviene un modelo de percepción del mundo: “el hombre cuanto más niño más apto para reflejar las viejas razones de la vida; y que estas razones alcanzan mayor actualidad en relación inversa al presente histórico” (Churata, 2012 [1957]: 744). La percepción del tiempo se aleja de la linealidad logocéntrica, que reduce la infancia a un estadio previo al ejercicio civil, y lo antiguo y lo actual, el viejo y el niño, se aúnan en una relación de continuidad. Es la figura del achachi-guagua, que en la

percepción de la historia implica la actualidad de lo antiguo. Como señala Elizabeth Monasterios, esa percepción temporal, aprehensión del *nayra pacha aymara*, es uno de los desafíos mayores lanzados por las culturas andinas a la racionalidad moderna:

la gramatología indígena no requiere de intermediarios. Ella misma constituye prácticas escriturales no-fonéticas y experiencias no lineales del tiempo porque su aquí y su ahora transcurre en medio de todos los tiempos, es decir, al margen de las coordenadas temporales occidentales. A esa temporalidad podría llamársela *temporalidad plena*, ya que en ella coexisten pasados ancestrales, memorias de la invasión europea y luchas anti-coloniales, presentes modernizantes y futuros desconocidos (Monasterios 2015: 41).

La plenitud temporal puede ser narrada por el mito, que desasido de los límites impuestos por la racionalidad, articula personajes simbólicos como forma de conocimiento. Estos personajes son los protagonistas de los *eyrayes*:

No escuches las consejos  
 del sabio borreguil;  
 era tu padre el Puma  
 de ojos de añil  
 (Churata, 2012 [1957]: 396).

La percepción de la infancia está vinculada a la familia mítica que Churata delinea en su obra, tanto en *El pez de Oro* (2012 [1957]), como en *Resurrección de los muertos* (2010) y *Khirkhilas de la sirena* (2017a). El niño es el pez, hijo y a la vez germen, que contiene lo que fue y lo que será. Riccardo Badini (2010: 31) lo describe como el signo afirmativo de una filosofía vitalista de raíz andina:

Se opone a este camino amenazado por el nihilismo y por las trampas metafísicas el símbolo vital del pez de oro que une la esfera orgánica con la psicológica, al mismo tiempo gen inmortal del hombre del Tawantinsuyo y alma colectiva andina conservada en el interior del ser humano. Hijo del Khorí Puma y de la Sirena del Titikaka, descritos como la raíz animal del hombre y la naturaleza germinal del agua, el símbolo fundamental del universo churatio toma los rasgos de una esencia vital de la civilización andina.

Esta noción de la vida como continuidad material que vincula los seres humanos y no-humanos en un multiverso relacional (Viveiros de Castro y Danowski 2014: 103), y que asegura la temporalidad plena, es la principal formulación de Churata, vinculada indisolublemente al espacio cultural andino. Su actualidad en el presente amenazado por la distopía del capitalismo es indiscutible. Frente a

la mentalidad moderna que impone la lógica de la acumulación y consunción de la naturaleza, Churata invoca otra lógica no racionalista que defiende la unidad material entre el cosmos y el ser. En esa dirección, Eduardo Viveiros de Castro y Débora Danowski (2014: 145-146) enlazan formulaciones actuales de la crisis geofísica con el pensamiento indígena:

la Gaia de Stengers y los conceptos de “staying with the trouble” o “becoming with” de Haraway (2013), así como las “geontologías” de Povinelli (2013), inspiradas en los mundos aborígenes australianos, pueden ser identificadas como transformaciones innovadoras (dobles torsiones estructurales, diría Levi-Strauss) del esquema mítico “mundo sin humanos”: sea en el sentido de que el mundo está él mismo, en cuanto multiverso atravesado por múltiples ontologías no-humanas, implicado en un devenir que exige de nosotros que aprendamos a seguirlo; sea en el sentido de que los Humanos deben dar lugar a esos que Latour llamó Terranos, esto es, a todos los existentes en cuanto partes del mundo, a aquellos innumerables puntos de vista cuyo entrecruzamiento constituye el mundo, y que son, en cuanto tales (si es que es posible pensarlos “en cuanto tales”), expresiones monadológicas discordantes de un Mundo que no tiene antónimo o antagonista, porque no es un Objeto a la espera de un Sujeto, de un punto de vista trascendente. El mundo “sin el hombre” de este Antropoceno vivido bajo el modo de la resistencia se encontraría así con el mundo “hecho de gente” de las cosmogonías amerindias: la trascendencia definitiva de Gaia se vuelve indistinguible de la inmanencia antropogeomórfica originaria postulada por los “pueblos de Pachamama”.

El término de Pachamama es empleado estratégicamente aquí para usar una denominación no griega que descende las prácticas y fórmulas de la resistencia. La elección de esta entidad mítica no es un acaso, pues está estrechamente asociada a la manutención de la vida. La Pachamama asume para la concepción andina, según Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, “la abundancia o totalidad de arquetipos germinantes del suelo” (Bouysse-Cassagne y Harris 1987: 48), y por tanto está vinculada a la diversidad de seres que sustenta. Su figura materna es ambigua, pues continúan las autoras (48):

la pachamama como los demás demonios hambrea, y es capaz de castigar con enfermedades. En áreas mineras es conocida como la esposa del tío, dueño diabólico de las minas. No sorprende, si de veras representaba los frutos del suelo, tanto minerales como cultivados. Con su cariz ‘demoníaca’, en muchas regiones es considerada también como pareja

de los cerros, y a veces como ellos es llamada achachila (abuelo).

Esta complejidad es asumida por Churata, que la define en una red de paradojas: “Eres hierática y nos haces visajes. Aferras las raíces a la roca y no obstante vuelas. Eres lo inmóvil, y fluyes. Todo es silencio en ti, y tus músicas ensordecen. Nunca mimas y de ternuras a todos nos anegas. Eres el hielo rojo y tu fuego es blanco. Estás en la profundidad del átomo y nadie abarca el cielo como tú. Eres la que siempre parte y la que después de irse está” (Churata, 2012 [1957]: 397). La mayoría de los eyrayes se ubican precisamente en el capítulo Pachamama, como el siguiente:

Puma-yunta!  
¡Arrurrú,  
Komer-khenti!  
¡Arrurrú!  
(388).

Aquí las figuras de animales están vinculadas al arrullo, puros significantes de calma y afecto. Los canta la mama Margacha, personaje india, anciana ya, nodriza de la voz narrativa, que se reconoce fuertemente vinculado a ella. En la figura de la pachamama, Churata funda la “germinación como estética”, en que la tarea del artista está vinculada al impulso vital: “Si vemos al arte vital del hombre le sabremos transfundido de núcleos germinales. La belleza no es abstracción en él; es latido, orgasmo. Hace madre de cuanto toca: engendra” (211).

El eyray se define, por tanto, como una canción de vida, que alimenta la continuidad de los seres que pueblan la tierra. Es fórmula de arte, y como tal concentra y deja ver sus características. En esta consideración, Churata cuestiona las jerarquías del arte occidental entre lo culto y lo popular, las formas escriturales y orales, los diversos géneros literarios, la enunciación femenina o masculina de estos. En una obra como *El pez de oro*, Churata convoca diferentes prácticas culturales desestabilizando, como señalé al principio, la noción de género: hay ensayo, cuento, escritura, evidentemente, pero también se incluyen los cantos, como los eyrayes, las danzas, el teatro con su multiplicidad de interlocutores; se ha identificado el retablo y el *tinkuy* como forma de organización (Huamán 1994: 64); se lo ha vinculado al guión radiofónico (Vilchis Cedillo 2008: 121); a su vez, los patrones textiles, con sus franjas o *k'isas* tampoco son ajenos a la obra (Hernando Marsal 2015: 1055). Ello configura una obra con múltiples dimensiones semióticas que supera la preeminencia de la letra, que desde la colonia se había impuesto como forma hegemónica de expresión y poder (Cornejo-Polar 1990: 169). En este movimiento,

Churata reivindica las formas andinas de expresión que, como explica Francisco Carrillo, reúnen varios sistemas semióticos: “En principio la poesía quechua no se presentaba como un ordenamiento de palabras solamente. Formaban una unidad con la música, así, los versos se acompañaban con la quena, la antara, el pincullo, el pututo o la tinya, y con gran frecuencia esta poesía iba unida también al baile, a la danza” (citado en Mamani Macedo 2013: 48). La complejidad semiótica de los eyrayes está vinculada también a su función doméstica: hacer dormir a un niño pequeño, para el que la melodía, el arrullo y los sonidos importan más que las palabras. Federico García Lorca, contemporáneo de Churata, también se preocupó por las formas de expresión populares y dedicó una conferencia a las nanas infantiles. En ella, subraya la importancia del ritmo (que no de la letra) de estas canciones: “Después del ambiente que ellas [las hadas] crean hacen falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos compases y silencios, los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño. No hacía falta ninguna que la canción tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo” (García Lorca 1966: 96).

En la obra de Gamaliel Churata destaca, pues, la habilitación de formas populares de expresión, específicamente femeninas, para predicar una concepción del arte material y orgánica. El eyray reúne estas características:

Mientras hilo,  
duérmete, guaguay.  
Kaitu de mi puiska,  
duérmete papay...  
(Churata, 2012 [1957]: 396).

Aquí es claro el vínculo de los eyray con el tejido como procesos creativos femeninos, vinculados a su vez con el sustento de la vida. Como señala Paola Mancosu en relación a *Khirkhilas de la sirena*, “En este proceso de reidentificación indígena, lo femenino, simbolizado en la obra por la sirena o por Mama Okllo (“Kholllallali”), adquiere una importancia profunda en la transmisión cultural” (Mancosu 2017: 69). De esta manera, la transmisión matrilineal, a la que la legislación masculina occidental despojaba de todo derecho, preserva lo que mantiene vivo a los pueblos, la cultura. Esta condición femenina del arte condiciona su propia constitución lingüística: “De ¡mmá! mama; de ¡Mama!, Mama-pacha: Madre tierra. Ella la poliándrica; y a más la mélica lírica de su ñuñu tendremos otra los americanos de América. Ella romperá los tejidos del idioma si la aruñan y laceran” (Churata, 2012 [1957]:

206). Ya al inicio de *El pez de oro*, Churata identifica la violencia colonial en el cuerpo de la mujer. Históricamente sometida a violaciones sistemáticas, como las insistentemente narradas por Guamán Poma de Ayala, y por eso mismo, relegada socialmente: “las confinamos nosotros al lenicidio y, al último, a que conciban para los perros: si tanto es el rencoroso desprecio con que las hemos mirado y las miramos” (21). Esta subordinación del cuerpo femenino es continua a la de la lengua que transmite. Por tanto, el eyray es un núcleo de resistencia anticolonial. En él, surgen las palabras que no pueden callarse y que, como señala Churata, rompen los tejidos del idioma.

¿Te importunaban  
Khenayas,  
mi corazón?  
¿Te toreaban  
waka-tokoris,  
sonkoimi?  
(389).

Como señalaba Paola Mancosu, también en *Khirkhilas de la Sirena*, en la composición “Kholllallali”, el cuidado femenino preserva la lengua. Afirma aquí Churata: “La añoranza de las lenguas patricias para algunos indios, mestizos hoy, nuestra ralea, tiene que volverse angustiada, hasta descubrir [focos] afásicos, donde el Romance sirve sólo para demostrar que nuestra mudez resulta histórica y hasta fisiológica. . . He aquí una erótica trascendental, la que de la tierra viene en cuanto madre, y sólo la mujer tierra puede suministrar: la lengua” (Churata, 2017a: 152) y concluye el poema con este verso: “Al fin, mamay, ya tendré [tu] lengua” (154).

La lengua se configura entonces en surcos de donde surgen las palabras aymaras y quechuas. La hibridación de lenguas presente en la obra de Churata puede explicarse desde esta lógica como un tejido en que los hilos de las lenguas andinas se insertan en la urdimbre del castellano, impidiendo el predominio de un solo color, y dando lugar a un tejido mixto, o *ch'ixi* en la conocida definición de Silvia Rivera Cusicanqui: “Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario” (Rivera Cusicanqui 2010: 69). Ello tiene que ver con una determinada posición en el sistema de relaciones poscoloniales: “La noción de *ch'ixi*, por el contrario, equivale a la de ‘sociedad abigarrada’ de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (69). En este sentido,

Churata organiza su obra en una contienda de fuerzas continua, donde la presencia de las diversas lenguas y culturas no proyecta una correspondencia armónica, sino una complejidad de relaciones en tensión.

Pero, además, como apuntaba Lorca, en los eyrayes Churata va más allá de la lengua misma. Si en su ordenación racional por la gramática, el logos es lo que rige la lengua, Churata privilegia lo que está más allá de la razón: el arroyo, las onomatopeyas, los puros sonidos que manifiestan una función lúdica y amorosa. Se trata de la voluntad de crear un nuevo lenguaje material, no abstracto. Churata se fija en la “razón musical” de los animales, pero también en cascadas, viento, nubes. Como señala Paola Mancosu: “Churata apunta a una ampliación de los confines escriturales para poder expresar un lenguaje-canto que sea más próximo a los sonidos de la naturaleza” (Mancosu 2017: 84). Ello es claro en la siguiente canción:

Si tú rrorró;  
rurrúes él...  
¡Duerme, mi guagua;  
dormí, guaguay!...  
¡Rurrú! ¡Rrorró!  
(Churata, 2012 [1957]: 592).

En este fragmento, si el quechua/aymara se alía al voseo para desestabilizar el castellano, los arrullos convierten a la lengua en significativo puro, runruneo parecido al gato, puro juego. En todos estos eyrayes, por tanto, se vincula la reivindicación de la dicción femenina, popular, con el uso de las lenguas andinas, y con la formulación de un lenguaje animal, en un espacio doméstico. Este espacio, por tanto, se constituye como espacio político. El eyray incorpora a la práctica política un motor de la acción que Churata no se cansa de destacar: la ternura. La ternura está contenida en palabras como guaguay, guagualay o guagüítay, presentes en el glosario de *El pez de oro*, donde Churata apunta su intraducibilidad y singularidad (983). La ternura es el fundamento del eyray y Churata la concibe en relación intrínseca con las lenguas andinas: “La ternura que nace de la poética indoamericana viene directamente del idioma rural. Confútese en los verdaderos poetas indigenistas, y ya no indigenistas entonces, sino indígenas, cómo el arrogante español conduce una suave linfa que no tiene más antecedentes que la prosa de Garcilaso, inka” (Churata, 2017b: 32). Precisamente de Garcilaso, Churata entiende la organización incaica como magnanimidad y en la sección “Morir de América” de *El pez de oro*, en que imagina el buen gobierno de los peces del lago, es la ternura la que regula el gobierno y no los valores republicanos:

Y gobernar no es acudir al bien de todos, porque ese todos es una abstracción. El Todo se forma de Unos, y en el problema de ese Uno está el problema de todos; por lo que si no se gobierna para el Uno Todos se quedarán sin gobierno [...] Te digo que si no puede comprenderlo demostrará incapacidad para el mando, insensibilidad no menos y egoísmo; incapacidad, limitación, inconvenientes en escala elevada para quien en todo momento debe poseer la generosidad y la diligencia de la vida. (Churata, 2012 [1957]: 847).

De esta manera, la política no se configura como un espacio homogéneo y abstracto, sino que los sentimientos participan en ella y obligan al cuidado, al asilo, a la comprensión. Hay, por tanto, un descentramiento de la racionalidad en el gobierno, que debe ceder su lugar pretendidamente objetivo, por otro donde la neutralidad sea imposible, donde se deba tomar partido por el amparo. Estas nociones son particularmente necesarias en la actualidad, donde se repiten situaciones de abandono de la protección de seres humanos, animales y del planeta entero, por lógicas extractivistas y excluyentes.

Pero ¿quién canta los eyrayes? En un principio parecería claro, es la madre, la pachamama, la que cuida por la vida de aquellos que concibe. Pero Churata desestabiliza los roles. La voz narrativa de *El pez de oro*, reconociblemente masculina, se hace mujer o ejerce de madre. Lo materno atañe también al hombre, hay una extensión de esas prácticas. Ello conlleva una transformación de la masculinidad, que se abre al sentimiento, a la ternura, al cuidado, al dolor y la generación. El lugar de enunciación del eyray no tiene, pues, un género marcado. Más aún, el género no viene definido como una esencia natural. Ello predica la transformabilidad de las identidades. En *Khirkhilas de la sirena*, Churata anota: “Día fui tu padre; otro, madre tuya tu hija hoy... Luego, yo tu hombre, y tras la ondulante línea fugitiva, yo tu hijo y, después, tu nieto” (Churata, 2017a: 126). Y más adelante continúa: “Ve, si [re]nazgo, me has parido; si te siembro, te he parido. Y en esta *música redonda* [no] regirá otra magnética que la afinidad, que habrá de tomarnos siempre juntos” (126).

Como fue señalado, la germinación como estética indica el modelo materno para la creación artística: “El artista sentirá la voluntad creadora de una mujer genésica (sobrevendrá especie de matriarcalismo mental)” (Churata, 2012 [1957]: 211). Aunque en algunas formulaciones de Churata puede criticarse la reducción biológica de la mujer (Mancosu 2017: 70), pues lo que se destaca es su capacidad como reproductora y no otras actividades de participación social, su definición del ‘matriarcalismo

mental' merece valorarse. En muchos momentos, siguiendo a Johann Bachofen, en un movimiento que también efectúa el brasileño Oswald de Andrade, Churata parece señalar el matriarcado como un gobierno arcaico, prehistórico, que sitúa en Tiwanaku. La mujer, entonces, gobernaría fuera de la historia. Sin embargo, Paola Mancosu señala la resignificación que Churata realiza de esas categorías: "la época matriarcal no representaría la etapa prehistórica y bárbara anterior a la llamada época patriarcal y civil, ya que la civilización y la historia serían meras construcciones sociales propias de los regímenes patriarcales" (Mancosu 2017: 70). Pero además, según la cita anterior, el matriarcalismo al que se refiere Churata constituye una forma mental, esto es, una determinada percepción de las relaciones. El matriarcado, desde este punto de vista, se opone al patriarcado como organización de la vida bajo el predominio masculino. De este modo, resulta mucho más revolucionario. La germinación como estética podría romper las relaciones de dominación de los géneros, insertadas en todos los ámbitos sociales, hacia una reciprocidad de responsabilidades.

Como ya vimos, la figura de la madre está conectada con la situación colonial. Sin embargo, los eyrayes de Churata le cantan a una infancia que puede imaginar sus propios símbolos:

En thusa de oro  
vienen del Lago:  
el Puma fiero  
y EL PEZ DE ORO.  
Toca, le dice,  
el Puma al Pez:  
toca el charankhu,  
que el yoka-tata,  
se va a dormir.  
¡Rrorró, mi guagua!  
Hilan los Duendes,  
sueño, sueño.  
¡Rrurrú! ¡Rrurrú!  
Mirá, mi guagua  
que el Puma de oro  
te va a rugir.  
¡Alzá, guaguay!  
(Churata, 2012 [1957]: 593).

Rolena Adorno describió cómo en la metafórica colonial las naciones indígenas eran asimiladas a la infancia, para desproverlas de capacidad legal: "el amerindio llega a ocupar el mismo sitio que la mujer y el niño, gracias en gran parte a las comparaciones del amerindio con otros seres dominados en las jerarquías y la superposición de las oposiciones. Así los discursos de dominación y jerarquización domésticas e imperiales se sobreponían"

(Adorno 1988: 62). Pero esta nación infantilizada es concebida en la obra de Churata como el pez de oro, que oye las canciones de cuna, y condensa el pasado y el futuro: la infancia se politiza porque asume sus derechos. Es la vida lo que transporta y no una vida subordinada, sino la plenitud de las relaciones con su entorno.

En los eyrayes queda claro cómo lo íntimo resignifica lo político, de manera que en la vida social están presentes sentimientos como la ternura, que dulcifica la existencia y la conecta con los ritmos vitales. Mujer y hombre pueden cantarlos en una reinención de los roles de género que asumen una lógica transformacional. Permitir los sentimientos en la política, en el conocimiento, en los congresos, posibilita imaginar otra nación que no la brutal de la colonia y cierta política contemporánea, al implicar los afectos en la transformación social.

## AGRADECIMIENTOS

Una versión preliminar de este artículo fue leída en ocasión del Congreso Internacional *Naciones Otras*, en mayo de 2018 en la ciudad de Cagliari.

## REFERENCIAS

- Adorno, Rolena. 1988. «El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14 (28): 55-68.
- Badini, Riccardo. 2010. «La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata». En *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*, editado por Riccardo Badini, 23-38. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse, y Olivia Harris. 1987. «Pacha. en torno al pensamiento aymara». En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, editado por Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, 11-59.
- Churata, Gamaliel. 2010. *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*. Editado por Riccardo Badini. Lima: ANR.
- Churata, Gamaliel. 2012 [1957]. *El pez de oro. Retablos del Laykakhuy*. Editado por Helena Usandizaga. Madrid: Cátedra.
- Churata, Gamaliel. 2017a. *Khirkhilas de la sirena*. Editado por Paola Mancosu. La Paz: Plural Editores.
- Churata, Gamaliel. 2017b. «La batalla de las palabras». En *Textos esenciales*, editado por Wilmer Kutipa Luque, 29-37. Tacna: perro calato ediciones.
- Cornejo-Polar, Antonio. 1990. «El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas. Voz y letra en el 'diálogo de Cajamarca'». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17 (33): 155-207.

- García Lorca, Federico. 1966. «Las nanas infantiles». En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Hernando Marsal, Meritxell. 2015. «Tramas transandinas. Dinámicas culturales del textil andino». *Revista Iberoamericana* LXXXI (253): 1033-1050.
- Huamán, Miguel Ángel. 1994. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Editorial Horizonte.
- Mamani Macedo, Mauro. 2013. *Ahayu Watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: Grupo Pakarina.
- Mancosu, Paola. 2017. «Introducción». En *Khirkhilas de la sirena*, editado por Paola Mancosu, 15-112. La Paz: Plural Editores.
- Monasterios, Elizabeth. 2015. *La vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vilchis Cedillo, Arturo. 2008. *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México: América Nuestra - Rumi Maki.
- Viveiros de Castro, Eduardo, y Déborah Danowski. 2014. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental.