

Universidad Mayor de San Andrés

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Carrera de Literatura



Tesis de grado

Una lectura del poema *Interludio brunídico* (1931): hito radical en la escritura de Gamaliel Churata

Postulante: Aldo Ricardo Medinaceli Lopez

Tutor: Dr. Marcelo Villena Alvarado

LA PAZ – BOLIVIA

2018

AGRADECIMIENTOS

A quienes han trabajado con anterioridad en la lectura, análisis y difusión de la escritura de Gamaliel Churata. A Marcelo Villena por sus observaciones siempre precisas. A la Carrera de Literatura por ofrecer un espacio de intercambio libre de ideas. A mi familia, amigos y a los colegas churatistas por el apoyo recibido.

*dedicado a la memoria de Teófano Peralta (Pez de oro),
Clemencia Peralta (Qimensa) y Rosa Calderón (Brunilda)*

Índice

1. Una aproximación antes del canto.....	6
1.1. El recorrido del <i>Interludio</i>	6
1.2. Las miradas previas del <i>Interludio</i>	8
1.2.1. Primer lente: la proclamación de una independencia.....	10
1.2.2. Segundo lente: un nuevo lenguaje o leer a Churata desde el “quechumarañol”.....	15
1.2.3. Tercer lente: la escritura de Churata vista a través de unos lentes ultraórbicos	18
1.3. Una trenza de lecturas.....	19
1.3.1. Una trenza entre lo andino, ultraórbico y vanguardista.....	19
1.3.2. Un <i>zoom</i> necesario.....	21
1.3.3. El <i>zoom</i> con filtro claroscuro.....	25
2. Los rastros autobiográficos <i>revelados</i> en el <i>Interludio</i>	28
2.1. El mapa de rastreo a tres ausencias.....	28
2.1.2. El laboratorio de <i>revelado</i>	28
2.2. Brunilda, Teófano y Clemencia en colores vivos	32
2.3. <i>bonus</i> gráfico: la muerte del paisaje en el <i>Interludio</i>	41
3. Las dos fuerzas presentes en el <i>Interludio</i> : una centrípeta y otra centrífuga....	46
3.1. Preludio de la estructura toroidal.....	46
3.2. Una fuerza que otorga luz, vitalidad y abundancia en el <i>Interludio</i>	49
3.3. Una fuerza que oscurece, absorbe y devora en el <i>Interludio</i>	51
3.4. El <i>toroide</i> : una potencial estructura poética.....	54
3.5. Una expresión de la “religiosidad quechumara” o la muerte como fuerza centrípeta.....	58
4. El lugar del <i>Interludio</i> en la escritura de Churata.....	63
4.1. Los versos del <i>Interludio</i> como lugar de transición	63

4.2. Lecturas críticas acerca de la etapa posterior al <i>Interludio</i>	65
4.3. Lecturas críticas acerca de la etapa anterior al <i>Interludio</i>	66
4.4. Una conferencia de 1965 o la poética de Churata acerca de la muerte.....	70
5. Bibliografía.....	75
6. Anexos	
<i>Interludio bruníldico</i>	78
<i>Hacia un posible manifiesto ultraórbico</i>	91

Una lectura del poema *Interludio bruníldico* (1931): hito radical en la escritura de Gamaliel Churata

1. Una aproximación antes del canto

1.1. El recorrido del *Interludio*

Las siguientes líneas tienen como propósito sostener que el poema *Interludio bruníldico* (Churata, ed. 2007) constituye un hito en la escritura de Gamaliel Churata. No solo por los hechos autobiográficos que se coligen de sus versos, sino por la influencia que inscribe en la poética del autor de *El pez de oro* (1957). *Interludio bruníldico* representaría un antes y un después en su proyecto literario. Es allí donde se instaura la visión de la muerte como una permanencia, donde Churata sufre un giro para asimilar con *ojos nuevos* una *muerte nueva*. En adelante esta permanencia será uno de los detonantes en sus letras, como aquello incognoscible que se manifiesta a cada instante. Los versos del *Interludio* revelan un paisaje que muere, unos seres que parten y un estilo que claudica. En él Churata concluye una etapa anterior en la que solía colindar con el modernismo, primero, y el vanguardismo, después. El texto evidenciaría un giro provocado por hechos vivenciales que han sido abordados por lecturas anteriores pero sin ingresar en su mejor representación literaria: el poema *Interludio bruníldico*.

El poema fue publicado en *El Comercio* de Cusco el 27 de abril de 1931. Estaba firmado por “Gamaliel Churata”, seudónimo de Arturo Peralta Miranda

(Perú, 1897-1969), escritor que vivió en La Paz de 1932 a 1964. El contexto encuentra a Gamaliel Churata concluyendo una etapa de cinco años como director del *Boletín Titikaka* (1926-1930). En el *Boletín*, Churata promovía debates acerca de las estéticas de su tiempo: ultraísmo, creacionismo y las vanguardias. El *Interludio* fue una de las últimas manifestaciones literarias de Churata en Perú, antes de viajar a Bolivia, donde publicaría *El pez de oro* en 1957.

De las doce secciones en las que está dividido el poema, algunas aparecieron después en forma dispersa. “Holocausto de todo el amor para Él” fue reeditado en *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* (Pantigoso, 1999: 40) con una referencia bibliográfica precedente (Baptista Gumucio, 1988: 242-243). La revista *Wayra* reeditó la versión íntegra de 1931 en el número 5, año III, 2007. En base a esta última edición también fue incluido en *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata*, compilación hecha por Mauro Mamani Macedo en 2013¹.

Plural Editores publicó en La Paz el poemario inédito: *Khirkhilas de la sirena* en 2016. El primer poema de este libro, “Puma bellica”, podría ser leído como una variación de la sección VI del *Interludio*, que dice: “Estoy jadeante en el dintel de tus ovarios, / y me atacan las espadas del frío. / ¿Quién está, pues, más intenso? / Luego se agarran a mi piel lobos de fuego. / ¡Oh, bestia en mí, y yo, bestia en ti, soledad! / ¡Temerario y fragante, cimbro el sexo” (Churata, 2007: 72). Por otra parte, los versos del primer poema de *Kirkhilas de la sirena*, dicen: “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. / Fragante estoy en el dintel de tus ovarios. / Cimbro, amor, temerario y fragante.” (Churata, 2016: 116). Sin embargo Paola Mancosu, autora del estudio introductorio, no menciona la coincidencia con los versos del *Interludio*, pese a que cuatro años antes Mauro Mamani Macedo afirmara que *Interludio bruníldico* es “la única publicación orgánica” en el género de poesía hecha por Churata (Mamani Macedo, 2012: 282).

¹ Mamani Macedo también menciona una publicación del poema completo en la revista peruana *Apumarka* (Mamani Macedo, 2012: 283). El investigador José Luis Velásquez Garambel habría sido quien encontró el poema perdido.

El presente estudio se basa en la reedición completa del *Interludio* de la revista *Wayra* (ed. 2007).

1.2. Las miradas previas del Interludio

Hasta donde conocemos, existen dos acercamientos al poema y tres menciones breves en estudios. La primera lectura fue elaborada por Alberto Delgado, director de *El Comercio*, quien hizo una introducción para la primera edición. En ella hablaba de la relación del poeta con el cosmos y el paisaje:

No parecerá extraño interpretar los poemas de Churata como paisajes verbales, donde el cosmos balbucea y la tierra dice su palabra ordenadora. Ha desaparecido el poeta en sentido clásico. Ha desaparecido como intérprete transmutado de valores y solo vive como energía cósmica (Delgado, 1931: 68).

Mauro Mamani Macedo enlista al *Interludio* entre los más de 150 poemas de Churata compilados hasta hoy. En *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata* (2012), Mamani Macedo afirma que “en sus versos, se cifra el dolor y la esperanza, que son provocados por el amor y la muerte de la amada y del hijo” (Mamani Macedo, 2012: 182). Acerca de su reedición afirma:

El hallazgo del breve poemario *Interludio bruníldico* se ha constituido en uno de los mejores aportes para el estudio de la obra poética de Churata. Este poemario se publica en dos revistas, una de circulación nacional: *Apumarka*; y otra internacional: *Wayra*. (...) Contiene doce poemas plenamente articulados por un tema que le otorga unidad al texto. También tiene una presentación firmada por A.D.D., del 27 de abril de 1931; iniciales que corresponden a Alberto Delgado, que por entonces era director del diario *El Comercio* de Cusco. (Mamani Macedo, 2012: 283).

Por otra parte, Paola Mancosu hace una referencia en el pie de página número 13 del estudio introductorio de *Khirkilas de la sirena*. Asevera que se trataría de un poemario “de corte vanguardista y surrealista (...). Tanto en *Khirkilas de la sirena* como en *Interludio bruníldico* es posible rastrear un trasfondo autobiográfico” (Mancosu, 2016: 19).

Elizabeth Monasterios, en *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (2015), profundiza en el

periodo cuando Churata dirigía el *Boletín Titikaka*, así como en su contexto literario y político. Si bien Monasterios no menciona a *Interludio bruníldico* ni aparece en su bibliografía final, sí muestra hechos que estarían relacionados con uno de sus temas principales: la pérdida de los seres queridos por Churata (Monasterios, 2015: 188-189)².

En *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* (1999), Manuel Pantigoso cita la segunda sección del *Interludio*: “Holocausto de todo el amor para Él”, del que solo comenta que se trataría de un “poema desgarrador” (Pantigoso, 1999: 40).

Estas miradas previas se enmarcan en estudios amplios del proyecto literario de Gamaliel Churata, por lo que no serían enfoques específicos, centrados en el *Interludio*.

A continuación, abrimos nuestro lente de análisis para ampliar la imagen. A este cambio de objetivo de la cámara –por decirlo de algún modo– hemos llamado *lentes de amplio espectro*. Con dichos lentes se obtendrá un panorama amplio del proyecto literario de Churata. Estas tres miradas en *gran angular* nos permitirán apreciar distintas posturas acerca del trabajo de Churata en su conjunto.

El uso de términos relacionados al universo audiovisual como *lente*, *enfoque*, *zoom*, *perspectiva* será funcional en estas líneas. Cada término busca ordenar miradas, evidenciar distancias, enfocar momentos. Los tres *enfoques* en el proyecto de Gamaliel Churata muestran un panorama de su propuesta estética y filosófica. Entre los tres definen un primer paisaje, en *gran angular*, previo al *zoom* necesario que significará la lectura detallada del *Interludio*.

Los tres libros abarcan una línea temporal extensa, mirando a *El pez de oro*, tanto como a la obra periodística, filosófica y ensayística de Churata. Estos son: I. *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (2015), de Elizabeth Monasterios; II. *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata* (2012), de Mauro Mamani Macedo; y III. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* (1999), de

² En relación a esto Monasterios señala que “entre 1928 y 1929 Churata viviera la traumática experiencia de perder a sus hijos Teófano y Quemensa (Clemencia), y a su amada Brunilda” (Monasterios, 2015: 187).

Manuel Pantigoso. Cada uno representa un *enfoque* –un *amplio espectro*– que proyectará la imagen panorámica de donde procede el poema.

1.2.1. Primer lente: la proclamación de una independencia

En *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (2015), Elizabeth Monasterios propone leer a Churata como parte de una vanguardia independiente de las otras vanguardias del continente. Para argumentar su posición parte de lecturas críticas que habían catalogado una vanguardia andina en la región. Monasterios retoma los acercamientos realizados por Cornejo Polar y López Lenci. Los dos críticos asumían la existencia de una vanguardia distanciada del paradigma instaurado por Ricardo Palma en Perú. Desde aquella óptica, el lenguaje utilizado por esta vanguardia vendría a ser una nueva manera de expresar al Perú, con un referente ineludible en sus voces: “para Cornejo Polar ese ‘alguien’ no podía ser otro que Vallejo” (Monasterios, 2015: 35). Sin embargo, a tiempo de reconocer e intentar definir esta vanguardia –prosigue Monasterios–, Cornejo Polar y López Lenci veían una brecha insalvable entre estas manifestaciones y el canon central de Lima, posición que Monasterios califica de “fatalista” (*Íbid.*: 53). Por este motivo, Monasterios se distancia de esta mirada “ya que ni Lenci ni Cornejo Polar incluyen a Churata en sus fuentes, resulta evidente que sus propuestas de una ‘vanguardia andina’ fueron formuladas al margen de la reflexión matriz que podría legitimarlas” (*Íbid.*: 36).

Posteriormente, Monasterios valora la lectura del crítico peruano Ulises Juan Zevallos, matizada junto a las anteriores, con una diferencia. Zevallos comprendería que esta vanguardia surgía de las provincias pero “en un contexto de contacto entre modernidad y periferia” (Zevallos, en *Íbid.*: 36), contacto que en parte solucionaría aquel fatal distanciamiento. Sin embargo, para Monasterios, la identidad de esta vanguardia no estaría siendo interpretada aún en su proyección real. Así señala que, si bien ambos acercamientos tendrían aciertos, no lograrían asimilar la concepción del tiempo aymara en relación a la modernidad. En la lectura de Monasterios, el progreso y los tiempos modernos no siempre serían

considerados mejores que los antiguos para la concepción andina, como parecía apuntar la lectura de Zevallos, sino que existiría una relativización del transcurrir lineal de los hechos. Acerca de esta conceptualización, Monasterios señala que dicha “objetivación no aparece ni en la lectura de López Lenci ni en la de Zevallos” (*Íbid.*: 42).

Finalmente, Elizabeth Monasterios retoma una nueva lectura al afirmar que el 2007 “se constituyó una tercera aproximación a la vanguardia andina” (*Íbid.*: 42). Para Monasterios sería el primer acercamiento en profundidad a la vanguardia andina. El teórico suizo Marco Thomas Bosshard, en su tesis doctoral *Asthetik der andinen Avantgarde: Gamaliel Churata zwischen Indigenismus und Surrealismus*³ (2002), incluía en su interpretación de *El pez de oro* rasgos mitológicos de las culturas aymara y quechua. Además “anotaba que el teórico más destacado de esa estética había sido el puneño Gamaliel Churata” (*Íbid.*: 42).

En este punto, luego del repaso de las lecturas hacia una posible vanguardia andina, Elizabeth Monasterios inscribe su propuesta: “Hasta el momento, sin embargo ningún estudio de la vanguardia consigna la existencia de un ‘vanguardismo del Titikaka’” (*Íbid.*: 43). Con esta nueva denominación, su estudio intenta encontrar un lugar para la vanguardia Titikaka.

Monasterios describe tres líneas vanguardistas en América. Por un lado, caracteriza la llamada “vanguardia de los ismos” (*Ibid.*: 13), entendida como el movimiento estético originado en Europa a principios del siglo XX, que en América tendría a sus representantes a Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo y Oliverio Girondo (*Ibid.*: 13). Por otro lado, describe la denominada “otra vanguardia”, que se caracterizaría por una influencia de la nueva poesía norteamericana, con tendencia a la “antipoesía” y a la “poesía conversacional” (*Ibid.*: 19). Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo serían sus exponentes.

³ La publicación de este trabajo, traducido del alemán, tiene el título: *Hacia una estética de la vanguardia andina: Gamaliel Churata entre el indigenismo y el surrealismo*, editado por el Instituto Antonio Cornejo Polar de Lima.

Sin embargo, existiría una vanguardia “independiente” (*Ibíd.*: 20). La vanguardia plebeya del Titikaka no debe ser confundida –aclara Monasterios– con la “vanguardia indigenista”, representada por Uriel García, sino que alcanzaría una independencia con respecto a las anteriores debido a diferencias marcadas.

Para argumentar estas diferencias, Monasterios retoma el debate entre César Vallejo y Gamaliel Churata de 1927. Para Monasterios, Vallejo “interpelaba por igual a todos sus exponentes americanos, como si la producción vanguardista en América conformara una homogeneidad indiferenciada” (*Ibíd.*: 151). En el texto *Contra el secreto profesional*, Vallejo acusaba a los vanguardistas americanos de falta de originalidad, asegurando que todas las innovaciones de forma y lenguaje habían sido hechas antes en Europa:

Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética –si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América– carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy. (Vallejo, 1927. *Variedades* No. 1001)⁴.

En el mismo artículo, Vallejo enumera siete rasgos de las supuestas vanguardias americanas, seguidas por sus antecedentes europeos. Las tres primeras son un ejemplo del tono de esta enumeración:

- 1.– Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas. —Postulado europeo, desde el futurismo de hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920.
- 2.– Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba abajo como los tibetanos o en círculo o al sesgo, como los escolares de kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso. —Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo XV, hasta Apollinaire y Beauduin.
- 3.– Nuevos asuntos. Al claro de luna sucede el radiograma. —Postulado europeo, en Marinetti como en el sinoptismo polioplano. (citado en Monasterios, 2015: 151).

En respuesta a Vallejo, Gamaliel Churata publicó en el No. 10 del *Boletín Titikaka* el artículo *Septenario*, en el que complejizaba el debate. Mediante una sola frase sin pausa, excluyendo las mayúsculas, decía:

⁴ Esta cita no procede del estudio de Monasterios sino de la fuente directa. Lo hemos añadido en virtud de clarificar más los rasgos del debate entre Churata y Vallejo.

la estrechez de estas páginas no permite explicar las objeciones q'suscita el *J'ACOUSSE* neogalo —su contenido es muy interesante por lo demás para no merecer el honor del anfiteatro— este boletín entrega en sus varios aspectos las severas conclusiones del poeta aunque se priva de insertar todo el artículo que las conduce —en él afirma vallejo q' nunca fue más falsa y sin carácter la literatura de américa que con la poesía plebeya y por lo tanto antiestética y maloliente de esta hora— aseverando además que nuestra decantada originalidad no existe que si maples borges y neruda están calcados de tres poetas de francia que nombra la conclusión huelga poco más que agregar vallejo juzga con criterio historicista primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia pero cuando se le ofrece oportunidad de ahondar en el organismo del movimiento se decide por una solución empírica —no es de otra manera explicable su posición respecto de la verdadera etiología de nuestra descastada vanguardia lo otro aquello de lo analógico y genealógico no sé hasta dónde deba tomarse en cuenta ocurre con este método lo mismo que con los silogismos de los discutidores coloniales q' tanto se prestaban para atacar como para lo contrario— relativamente al caso presente hago notar que vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno —pero aun visto el panorama de esta manera resulta incompleto y descentrado porque antes que apollinaire está simmias el alejandrino y antes que mallarmé y el superrealismo salomón y joel en literatura israelita y anterior a tolstoi es el comunismo agrario de los incas etcétera lo de nunca acabar. (Churata, 1927. *Boletín Titikaka* N° 10. *Fuente directa*).

El debate entre Vallejo y Churata es uno de los nudos centrales desde donde Elizabeth Monasterios argumenta la distancia entre la vanguardia Titikaka y la vanguardia representada —a decir de Cornejo Polar— por Vallejo. Para Monasterios “Esta respuesta inauguró un debate estético-cultural vigente hasta hoy día sin señas de resolución” (Monasterios, 2015: 152). Como una forma de proponer una postura frente al debate, Monasterios propone leer la vanguardia de Churata como una vanguardia diferenciada e independiente.

¿Hasta qué punto es posible independizar una escritura que en su misma hechura muestra referentes disímiles? ¿Cómo obviar los antecedentes judeocristianos de un autor que decidió rebautizarse como Gamaliel, en especial en textos como *Interludio brunídico*, en donde se observan intertextos con mitologías no solo andinas? Es cierto que los proyectos de Churata y de Vallejo tendrían un *lector modelo*⁵ diferente en geografía y tiempo. En una conferencia de 1965, Churata decía que sus lectores deseaban desentrañar su proyecto: “acaso un poco prematuramente” (Churata, 2012: 29). ¿Es posible leer a los dos autores

⁵ Al catalogar este lector, Umberto Eco decía que “Prever el correspondiente Lector Modelo no significa solo “esperar” que este exista, sino también mover el texto para construirlo” (Eco, 2000: 81).

como dos fragmentos distanciados pero de un mismo hilo vanguardista? Uno apuntaría hacia la capital parisina desde el sur y el otro iría en dirección a las aguas del Titicaca. En todo caso, consideramos problemática la independencia de una expresión literaria –su amurallamiento o *apartheid* estético– con los riesgos que conlleva. Ambas posturas, la de Vallejo y la de Churata, podrían convivir como expresiones humanas con marcados matices diferenciados y con distintas brújulas vanguardistas. Pero este tema se retomará más adelante desde el *zoom* sobre el *Interludio*.

Un segundo argumento en la propuesta de Monasterios es la distancia que tendría la vanguardia Titikaka con la denominada ‘otra vanguardia’, basada en la poesía norteamericana. Monasterios afirma que “la otra vanguardia no era sistemáticamente hispanista, ni americanista, ni nacionalista, ni indigenista” (*Ibíd.*: 18). Por lo que existiría una ausencia del componente cultural en esta propuesta.

La vanguardia del Titikaka habría establecido tal componente mediante la publicación de poemas en aymara y portadas con diseños tiwanakotas en el *Boletín*. Además de la “ortografía bangwardista que Chuquiwanca Ayulo había propuesto en 1914” (Monasterios, 2015: 150). Esta nueva ortografía, contrastada con la tradicional castiza hispana, apareció en 1927 en el *Boletín Titikaka*, bajo la propuesta de: “una fusyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas-keswas i aymaras de la rrejyon-desde su desanalfabetisasyon qon la qartilla asta su qultura propia con el peryodiqo i el libro propyos” (Chuquiwanca, citado en Monasterios, 2015: 166).

De este modo, para Elizabeth Monasterios, la vanguardia plebeya del Titikaka tendría diferencias con las otras vanguardias del continente. Motivo por el cual solicita leer este periodo de la literatura americana –del que Gamaliel Churata sería su referente ineludible– desde una nueva *óptica*:

surgió en los Andes una intervención cultural que por sus características y discrepancias con las otras dos vanguardias reclama ser considerada como una vanguardia independiente, pese a que hasta ahora ninguna propuesta crítica lo haya solicitado, pues prevalece la idea de percibirla como variante indigenista del fenómeno vanguardista. (Monasterios, 2015: 20)

¿Existiría un diálogo entre las diferentes vanguardias en el *Interludio*? ¿O es parte de un movimiento impermeable e independiente –como propone el enfoque de Monasterios– al resto de las influencias literarias de la región?

1.2.2. Segundo lente: un nuevo lenguaje o leer a Churata desde el “quechumarañol”

En *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata* (2012), Mauro Mamani Macedo propone una mirada lingüística para abordar la escritura de Churata. Partiendo de un concepto de Cerrón Palomino, la cultura quechumara, Mamani Macedo añade el aporte hispano y acuña el neologismo “quechumarañol”. Desde esta perspectiva, Mamani sugiere leer la escritura de Churata como un espacio de encuentros, de interdependencias, reconociendo las tensiones que hay entre idiomas específicos:

Los fenómenos de contactos entre las lenguas quechua y aymara ya han sido estudiados por Rodolfo Cerrón Palomino; para lo cual ha propuesto la categoría quechumara. Siguiendo esta idea, proponemos el “quechumarañol”, entendido como el contacto enfático de estas tres lenguas. (Mamani Macedo, 2012: 241).

Mediante este *lente*, el lector se encontraría dentro de un código que enlaza, de una lengua potencial con puntos de contacto que evade posibles independencias radicales en su interior⁶. Desde este código se podría leer –siguiendo la propuesta de Mamani– la escritura de Churata como un lugar de unión. Pues Mamani asegura que “el proyecto de Gamaliel Churata tenía componentes estéticos e ideológicos no separados, sino vinculados” (*Ibid.*: 342).

Mamani Macedo solventa esta propuesta mediante un análisis del léxico, temas y la mitología andina presentes en el proyecto de Churata. Primero delimita la escritura de Churata en “tres momentos: modernista, vanguardista y andino”

⁶ Este código lingüístico –quechumarañol– también podría aplicarse como cimiento teórico o lingüístico a producciones recientes de la literatura boliviana, como es el caso de las obras de Allison Spedding y Adolfo Cárdenas, por citar un par de ejemplos.

(*Ibíd.*: 284). Para argumentar esta idea realiza un análisis de 150 poemas entre los años 1915 y 1959 buscando giros, constantes y patrones estéticos⁷.

La revisión diacrónica de su poesía permite advertir, en el proceso de formación poética, dinámicas cambiantes y afirmativas. Por ejemplo, en la primera producción se nota una fuerte dependencia modernista; mientras que en la última se advierte un claro vínculo con las formas más tradicionales del arte verbal quechumara, luego de un periodo de transición hacia formas vanguardistas. (Mamani Macedo, 2012: 277).

En su delimitación, Mamani enfoca en primer plano los distintos géneros poéticos durante la denominada etapa quechumara de Gamaliel Churata. El *haylli*, *harawi*, *eyray*, *amaya tokaña*, *hararuña*, *khirkilia*, *wayñusiña*, *wiphala* y *harawi-hiwa*. El *haylli* sería un género poético relacionado al canto festivo, “como una celebración” (*Ibíd.*: 325). El *harawi* sería una canción de temática “erótica o pastoril” (*Ibíd.*: 325). El *eyray* respondería a la “composición que se canta en la cuna del bebé para que se tranquilice o duerma” (*Ibíd.*: 328). El *amaya tokaña* está descrito así: “*Tokaña* es una canción para bailar; *amaya* es el alma del muerto. Este género sería un canto y danza para el muerto” (*Ibíd.*: 331). El *hararuña* sería un género en el que “se canta a aquello que está ausente y se le recuerda” (*Ibíd.*: 333)⁸. Acerca de la *khirkilia*, Mamani afirma que “(son) poemas cantados con el acompañamiento del charango” (*Ibíd.*: 336)⁹. La *wayñusiña* sería “una composición poética tierna y galante, que idealizaba la belleza femenina y el amor” (*Ibíd.*: 336). El género *wiphala* estaría relacionado a una “danza heroica, bandera de guerra” (*Ibíd.*: 338). El *harawi-hiwa* sería para Mamani Macedo una “canción celebratoria de los muertos” (*Ibíd.*: 340)¹⁰.

Al llegar a este punto de su caracterización, Mamani Macedo hace una breve referencia a *Interludio bruníldico*:

⁷ Para ampliar esta información, ver tabla de poemas analizados en la página 282 del estudio citado (Mamani Macedo, 2012).

⁸ Como se podrá ver en el *zoom* que enfoca al *Interludio*, es posible interpretar a *Interludio bruníldico* como un *hararuña*, ya que una de sus temáticas principales es la ausencia.

⁹ En el estudio introductorio de *Khirkhilas de la sirena*, Paola Mancosu se refiere a este género en la poética de Churata: “el término *khirkhila* es un neologismo para designar los ‘rasgueos, bordoneos del *Khirkhi*’, es decir, una composición poética acompañada por el *khirkhi*, ‘charango, guitarrico, hecho con la coraza del *khirkhinchu* y de cordaje metálico’” (Mancosu, 2016: 26).

¹⁰ El *harawi-hiwa* también tendría relación, como veremos, con la temática principal de *Interludio bruníldico*.

Existen varios poemas que tratan esta temática, pero no están escritos con las formas quechumaras, sino con un registro de la lírica moderna. Por ejemplo, en el poemario *Interludio bruníldico* encontramos un canto a la mujer que amó el hablante lírico, que ya no está y que, sin embargo, vive en su corazón (Mamani Macedo, 2012: 341).

En el enfoque de Mamani Macedo, *Interludio bruníldico* no estaría entre los poemas de la etapa quechumara de Churata. Desde este lente lingüístico, que enfoca la materia léxica del lenguaje, para Mamani no estaría escrito “con las formas quechumaras” (*Ibíd.*: 341). Al referirse al *Interludio*, Mamani lo considera escrito con “un registro de la lírica moderna” (*Ibíd.*: 341). Sin embargo, no toma en cuenta el contenido andino de esta lírica moderna, pese a estar escrito en idioma castellano. Pues, como se verá más adelante, en el *Interludio* sí estarían presentes personificaciones o divinidades andinas. En especial esto ocurre en la sección IX del poema, “La cólera del Achachila”.

La propuesta de lectura de Mamani Macedo es caracterizada mediante seis rasgos en la etapa andina o quechumara de la escritura de Churata:

1. El *ahayu* o raíz andina, que establecía los lazos que articulan todo el imaginario cultural andino, pues era una categoría abstracta y concreta a la vez.
2. El *Hakhe Runa*: indio, sujeto cuya reivindicación permitiría la materialización de este proyecto, que además en esta palabra compuesta unifica lo aymara y lo quechua.
3. El *ayllu*, sistema de organización andino que sirve de base para organizar las nuevas instituciones.
4. La *Pachamama*, de la cual se amamantaba la identidad.
5. El *ñuñu*, que transmite la vida, es la sustancia láctea que se pega de la madre al hijo, pero también es el pezón que simboliza la presencia de la maternidad.
6. El *quechumara*, el aymara y el quechua, que serían los idiomas que utilizaron para expresar mejor el mundo andino. (Mamani Macedo, 2012: 138).

El estudio no sigue el mismo método para la caracterización de lo que vendría a conformar la “vertiente occidental” (*Ibíd.*: 179) en el proyecto de Churata, siendo un tema de amplias posibilidades. Aunque sí se centra en profundizar la denominada etapa quechumara.

La conclusión del estudio de Mamani afirma que: “En la obra de Gamaliel Churata se observa un diálogo tensional entre lo occidental y lo andino, como dos grandes matrices culturales” (*íbid.*: 342). Así, el lente del quechumarañol instaura en la interpretación de Churata un amplio encuentro de –a su vez– dos amplias generalizaciones. El mundo occidental y la cultura quechumara: ambos extensos, casi ilegibles en su totalidad aunque no así en sus especificidades.

¿Cuáles serían los rasgos más relevantes no-andinos presentes en la escritura de Churata? Si bien Mamani dedica exhaustivamente su estudio a caracterizar la etapa quechumara, no profundiza en los aspectos europeos u occidentales que conformarían aquel “diálogo tensional entre lo occidental y lo andino, como dos grandes matrices culturales” (*íbid.*: 342). Visto esto, ¿qué aspectos de la cultura no-andina influyeron en la escritura de Churata? ¿Cómo operaría este enfoque del proyecto de Gamaliel Churata en un momento específico de su escritura como es el *Interludio*?

1.2.3. Tercer lente: la escritura de Churata vista a través de unos lentes ultraórbicos

En *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* (1999), Manuel Pantigoso parte de un texto que escribió Churata acerca de una exposición de pinturas en la que calificaba al pintor en cuestión como “ultraórbico”. En base a este neologismo, y a su interpretación, Pantigoso construye un manifiesto fundamentado en dieciséis premisas¹¹. Es posible identificar temáticas constantes e hilos transversales en estas premisas: la unión de contrarios, el acercamiento instintivo al arte, la prevalencia de lo inocente, el contacto con la naturaleza, la oralidad en la literatura.

Se trata de un *enfoque* que –al igual que los dos anteriores– profundiza en la vida y en el proyecto de escritura de Churata, esta vez a través de correspondencia, ensayos y entrevistas. Pantigoso propone que el ultraorbicismo sería una categoría literaria que podría incluir a autores del grupo *Gesta bárbara* en Bolivia. Para Pantigoso existiría una etapa preultraórbica de 1915 a 1926 –año de la publicación de *Ande* de Alejandro Peralta– y otra postultraórbica, que iría hasta 1990, “contenida en la poética de las últimas generaciones” (Pantigoso, 1999: 186). La propuesta de lectura tiene siempre a Gamaliel Churata como eje articulador. Su última conclusión es “*El Pez de oro* unifica todo el movimiento” (*Ibid.*: 186).

¹¹ Ver el *Manifiesto ultraórbico* completo en *Anexos*.

Para nuestro acercamiento al poema *Interludio bruníldico*, retomaremos algunos de los dieciséis puntos del manifiesto. En especial el punto C, acerca de las fuerzas centrífuga y centrípeta:

c. El mundo interior del artista se conecta con el cosmos y el cosmos se conecta con ese mundo interior porque en la célula (en el impulso o germen que permite la realización de la obra) está el cosmos retratado. Desde aquí se estructura el concepto básico de dualidad, multiplicada en otras dualidades dialécticas, que gobierna la inmanencia y trascendencia de la vida, **entendida ésta como la unión de fuerzas centrípetas y centrífugas** (Pantigoso, 1999: 468)¹².

Y el punto F, relacionado al tema de la muerte, en la escritura de Churata:

f. El acto de crear la obra artística representa el estar vivo en la vida y negar la muerte: *“Solo estará vivo en la vida el que engendra”, “La semilla humana (la palabra, el color, el sonido, el movimiento, etc.) es no solamente inmortal sino también aérea y posee capacidad de traslación, superior a todo concepto de velocidad”* (Pantigoso, 1999: 468).

Pantigoso propone resumir el concepto de ultraorbicismo como “Macrocosmo y microcosmo unidos”, como una imagen que sirva de escenario a contrarios en pugna (*Ibíd.*: 140). Su propuesta intenta abarcar a otras disciplinas artísticas, como la música o el arte plástico. Junto a los dos enfoques anteriores, conformará un encuentro de miradas, una charla y danza, en la siguiente parte llamada una *trenza de lecturas*.

1.3. Una trenza de lecturas

1.3.1. Una trenza entre lo andino, ultraórbico y vanguardista

Los tres lentes poseen acercamientos, cruces y distanciamientos. A estas tres posiciones enfrentadas hemos llamado *trenza de lecturas*. Una de las miradas diferenciadas centrales sucedería en relación al carácter vanguardista de la escritura de Gamaliel Churata. En el caso de Monasterios, el foco principal es adscribir la obra de Churata a una vanguardia, la vanguardia plebeya del Titikaka, la misma que es descrita mediante un “seguimiento a su genealogía”

¹² El resaltado es nuestro.

(Monasterios, 2015: 30). Al contrario, en la lectura de Mamani Macedo, el aspecto vanguardista de Churata se limitaría a un momento transicional de su producción literaria. En la lectura de Mamani, Churata dejaría atrás la estética vanguardista al incursionar en su etapa madura y andina. En cambio para Elizabeth Monasterios, libros como *El pez de oro* y escritos posteriores se habrían desprendido de la vanguardia Titikaka.

En *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata* se delimita la escritura de Churata en “tres momentos: modernista, vanguardista y andino” (Mamani Macedo, 2012: 284). Mamani afirma que Churata “asimila los registros modernistas; luego incursiona en el experimentalismo vanguardista; y finalmente, en su madurez, llega al momento andino de su poesía” (*Íbid.*: 343). Tenemos un punto de diálogo en desacuerdo entre estos dos estudios. Las dos lecturas coinciden en el carácter vanguardista de la escritura de Churata, pero difieren en los matices de la misma, siendo transversal para una y transicional para la otra.

Por otra parte, acerca del libro *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* (1999), Mamani Macedo escribe acerca de Pantigoso:

Lamentablemente no nos precisa qué es el ultraorbicismo; sin embargo, podemos parafrasear algunas ideas: que el ultraorbicismo tendría una naturaleza metafísica en la que entra en relación el hombre y la naturaleza, una tendencia a la síntesis que concentra una totalidad y anula los contrarios. (Mamani Macedo, 2012: 125).

Asimismo, acerca del término “ultraorbicismo”, Pantigoso afirma que esta escuela literaria: “no se vincula a los cubistas, dadaístas, primitivistas” (Pantigoso, 1999: 443). Esta mención a las vanguardias occidentales, lleva a Pantigoso a afirmar que “el ultraorbicismo es una importante corriente o escuela contestataria, como hemos dicho, del ultraísmo” (Pantigoso, 1999: 128). Por lo que estaría cerca de la lectura de Monasterios, en los mismos términos de una posible independencia con las “otras vanguardias” (Monasterios, 2015: 30).

Independiente, contestataria, la vanguardia plebeya concordaría, en su alejamiento de “las vanguardias de los ismos” (Monasterios, 2015: 30), con la corriente ultraórbica. Mientras que, por otra parte, como se ha visto, este aspecto

no sería de central importancia en la lectura de Mamani Macedo, para quien la adscripción vanguardista de Churata habría sido, en todo caso, transitoria.

Si bien el enfoque de Pantigoso no es lingüístico en el sentido que lo es el de Mamani Macedo –porque en ningún momento aborda la estructura gramatical o el léxico idiomático de Churata como parte central de su libro–, en las breves menciones que hace parece acercarse a la lectura de Mamani Macedo:

Hay que entender, pues, el lenguaje de *El pez de oro* como producto de una escritura que a través de su aparente desaliño e imperfección pretende manifestar una lengua híbrida, ni española ni nativa. (Pantigoso, 1999: 216).

Dicho en otras palabras, estaríamos viendo una anticipación del “quechumarañol”, como un lenguaje potencial en el cual se expresa el autor de *El pez de oro*. Pese a que la mirada de Pantigoso estaría centrada en un enfoque “ultraórbico” de la vida, es posible encontrar diálogos con los otros dos hilos de nuestra trenza¹³.

¿Es posible ver cómo operan estos tres lentes en un solo momento de la escritura de Churata? ¿Es *Interludio bruníldico* un texto representativo de alguna o varias de estas lecturas trenzadas?

A continuación cambiamos nuestro lente, pasando del *gran angular* a un *zoom 31x* para observar una publicación específica. Ajustamos nuestro foco para que el centro al cual miramos no muestre pasajes nublados. De esta manera pasamos al motivo de estas líneas, vale decir la lectura detallada de un poema.

1.3.2. Un zoom necesario

Después de las amplias miradas, de las agudas perspectivas, nos enfocamos en un momento específico. Gamaliel Churata publica el poema *Interludio bruníldico* en 1931. Tal como afirma Mamani Macedo, el *Interludio* “tiene

¹³ Cabe señalar la interpretación que hace Elizabeth Monasterios de la propuesta de Pantigoso, al coincidir que en el texto de presentación de la exposición de pinturas, se estaba planteando “una discusión del ismo contra el que Churata estaba reaccionando (el ultraísmo) y a una enriquecedora comparación del ultraorbicismo con el concepto benjaminiano del arte”. (Monasterios, 2015: 123-124).

toda la estructura de un libro. Contiene doce poemas plenamente articulados por un tema que le otorga unidad al texto” (Mamani Macedo, 2012: 283).

Interludio bruníldico desarrolla una historia, un encuentro entre un personaje y un mundo más allá de la vida. Tanto por su extensión como por su cualidad lírica es posible adscribirlo a la categoría que Octavio Paz denomina *poema extenso*. Si seguimos la reflexión de Paz, en relación con este tipo de poética, es posible reconocer en el *Interludio* un carácter orgánico:

El poema extenso es, en su origen, poema épico. Pero las historias de los héroes son también las historias de los dioses, y la historia de las relaciones entre los dos mundos, el heroico y el divino. (...) En la poesía cristiana aparece un elemento nuevo: el poeta mismo como héroe. La *Divina Comedia* es un poema en el que se reúnen todos los géneros anteriores –épicos, míticos, filosóficos– y en el que se cuenta una historia. El tema del poema, no es el regreso de Ulises a Ítaca o las aventuras de Eneas: relata la historia del viaje de un hombre al otro mundo. Ese hombre no es un héroe, como Gilgamesh, sino un pecador –y más: ese pecador es el poeta mismo, el florentino Dante; el poema antiguo era impersonal, con Dante aparece el yo (Paz, 1986: 115-116).

En forma similar, vemos aparecer en los versos del *Interludio* aquel “yo” que Paz menciona. Lo hace tanto en los rastros autobiográficos como con el descarnado uso de la voz poética en primera persona: “Yo perdí mi wawa una mañana, cuando mejor danzaban los tuqus” (II: 1-2)¹⁴. El *Interludio* trata el tema de tres ausencias: Brunilda, Teófano y Clemencia. Existen encuentros o, para expresarlo mejor, un enfrentamiento con lo divino. Pues al parecer las divinidades han provocado las pérdidas. La voz poética habla de un recorrido que atraviesa montes y quebradas buscando a los que partieron.

Los versos del *Interludio* están escritos en métrica libre. Tiene versos desde las tres hasta las diecinueve sílabas. La extensión de las secciones es irregular; la más corta tiene ocho versos y la más larga treinta y siete. El español con que está escrito se combina con palabras en aymara junto a terminología católica. Este último aspecto se aprecia en los títulos de las secciones, en los que aparecen

¹⁴ Como ya se había aclarado, la versión del poema *Interludio bruníldico* corresponde a la publicada en la revista *Wayra* en 2007. Para una mejor nomenclatura de las citas textuales, se procederá a colocar entre paréntesis, en números romanos, la sección del poema de donde proceden, seguido del número del verso (siempre corresponden a: Churata, Gamaliel, ed. 2007). Así, en este caso, se refiere a los versos 1 y 2 de la sección II. Ver poema completo con los versos numerados en *Anexos*.

verbos como: “Alabanza”, “adoración”, “liturgia”, “exaltación” u “holocausto”, lo que muestra el antecedente bíblico de un autor que eligió cambiarse el nombre por el de un arcángel. En uno de los clímax del poema, Churata le hace decir a su personaje: “por más que encarno, ni la carne se come... ¡Crucificado!” (V: 16-17). Los treinta y tres años del poeta al momento de ser atacado por los golpes fatídicos, más su evidente dominio de la ritualidad cristiana, hacen suponer que el intertexto bíblico en el *Interludio* sea un elemento central.

Interludio bruníldico desarrolla un diálogo entre los personajes y seres míticos andinos como la Madre Laguna (*Mama Kota*) y los Sabios Ancianos (*Achachilas*). Asimismo existen correspondencias con el mito griego de Orfeo, quien pierde a su amada por la mordedura de una serpiente. Al igual que el griego, quien “descendió audazmente al Tártaro, con la esperanza de traerla de vuelta” (Graves, 1985: 123), el andino desciende por “un boquete maligno, allá, por donde duerme el trasero del cielo” (IX: 5-6). La lira del heleno es reemplazada por cuerdas altiplánicas. Los *kirkis* (charangos) suenan agudos en la sección “Los *kirkis* se extasían”, en donde la simple repetición de las íes pareciera imitar el sonido agudo y armónico de la guitarrilla. Si Orfeo “no sólo encantaba a las fieras, sino que además hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir el sonido de su música” (Graves, 1985: 123), el poeta de los Andes reclama la ausencia de su amada “hozando sangre entre las nubes, al filo de la madrugada, en el vientre del agua” (II: 12-14).

También se puede apreciar otro intertexto con Brunilda, “la “última encarnación de la Valquiria, que no entregará su mano sino al guerrero que la derrote” (Anónimo, 1997: 8). En *El cantar de los nibelungos*, Brunilda es castigada por Odín al no seguir estas órdenes de desposo. Brunilda es sentenciada a dormir el sueño eterno hasta ser rescatada por Sigurd, porque antes “tenían que ser víctimas muchos guerreros fuertes y buenos” (*Ibid.*: 117). El ansiado despertar parece ajustarse a la perfección con la otra Brunilda, ausente en las cercanías del Titicaca, separada del poeta que lucha por acortar un recorrido, cuando ambos parecen saber: “que la garra es un camino entre dos distancias infinitas” (III: 14-15).

Los temas transversales del *Interludio* son una reflexión continua acerca de la ausencia, la comunidad con la naturaleza y la presencia de los astros mediante su luz u oscuridad, además de los diversos tejidos míticos. La música siempre se escucha como un fondo místico, tanto en la voz de los personajes como en las aves y los instrumentos. Esto podría conducir a la lectura del *Interludio* como un canto extenso.

El *Interludio* está dividido en doce secciones. Cada una posee un título y una temática diferente. “I. Se elogia el nombre de la amada”, rememora una presencia femenina. Mediante imágenes de la naturaleza y el rostro de esta mujer amada, se presenta al lector uno de los personajes principales: Brunilda. “II. Holocausto de todo el amor para Él”, describe la tristeza que causa en el poeta una nueva pérdida. El texto no menciona ningún nombre, solamente identifica al nuevo personaje como a su *wawa*. “III. Se busca a la amada en el amor inmenso”, enumera las acciones del poeta que lo llevan a buscar su amor perdido entre los elementos de la naturaleza. Se muestra a un hombre que deambula por montes, quebradas y ríos.

“IV. Los kirkis se extasían”, es la sección más breve del poema, con solo ocho versos, habla de nuevo de una búsqueda infructuosa. Comienza a desaparecer la esperanza. “V. Invitación a la soledad múltiple”, explora en las emociones causadas por las pérdidas, esta vez con elementos musicales, cantos y presencias transparentes. “VI. Liturgia de su carne virgen”, muestra una imagen de un ritual erótico, realizado posiblemente después de la pérdida.

“VII. Exaltemos su cadáver desnudo”, se instala en el pasado, cuando el personaje que se ha marchado recorría los campos. “VIII. Adora el fruto de su vientre”, habla de un niño que se relaciona con los animales del campo, se lo muestra vigoroso y lleno de luz. “IX. La cólera del Achachila”, es la parte del poema en donde comienza a surgir la oscuridad. Se mencionan a seres divinos que buscan venganza y a una posible razón de las pérdidas.

“X. Se alaba la fascinación de su voz”, presenta a un nuevo personaje, su nombre es Clemencia. En este capítulo la música es el hilo conductor. Trata acerca de la hermosa voz de una niña que también está ausente. “XI. Su unidad

en lo múltiple”, sucede en un tiempo de oscuridad, en donde la naturaleza parece perder todo su brillo. “XII. Y finalmente, el vacío”, tiene como protagonistas a las aves. La esperanza parece renacer y se menciona una posible cura de las heridas.

Son más de doscientos versos que desarrollan una historia. Podemos calificar al *Interludio* como un *poema extenso* que –en palabras de Octavio Paz– desarrolla “la historia de las relaciones entre los dos mundos, el heroico y el divino” (Paz, 1986: 115) y como la historia de un pecador, un transgresor.

Sin cambiar el lente *zoom 31x*, colocamos un filtro de luz a nuestra cámara de lectura. A continuación veremos los ejes temáticos que nos guiarán en el ingreso al mundo churatio del *Interludio*.

1.3.3. El zoom con filtro claroscuro

La propuesta es leer *Interludio bruníldico* a través de tres ejes: 1) los rastros autobiográficos *revelados* en los versos del poema, como fotografías que comprueben una ruptura; 2) las dos fuerzas presentes en el poema: una centrífuga que irradia luz y vida; otra centrípeta que absorbe y devora; 3) la relación en conflicto de los personajes del poema con la “religiosidad quechumara”, la misma que deriva en un nuevo entendimiento de la muerte como una constante permanencia.

Los rastros autobiográficos –o pruebas fotográficas de una triple partida– se *revelan* luego de una investigación del contexto del poema. El personaje llamado Brunilda, según nuestra propuesta de lectura, no se basaría solamente en el carácter homónimo de la mitología nórdica, sino en Rosa Calderón¹⁵, pareja y compañera de Churata durante la década de 1920. A ella apodaría “Brunilda” y sería a quien estarían dedicados los versos, además del título del poema. De este modo, el poema revelaría o develaría –llevaría a la luz– los hechos ocurridos en la vida del autor en 1929, de los cuales derivaría una reflexión literaria acerca de la muerte.

¹⁵ David Frisancho Pineda también la nombra como Alicia o Lucila Calderón.

Por otra parte, mediante un análisis de las imágenes del poema, se podría afirmar que existen dos fuerzas operando en su interior: una centrípeta y otra centrífuga. Dos poderes que están en lucha a cada instante. Uno que otorga vida, luz y prosperidad; otro que absorbe, devora y anochece. La presencia de estas dos fuerzas estaría ligada a las ausencias de Brunilda, Teófano y Clemencia. Estas fuerzas aparecen como símbolos en varios elementos: en el paisaje, en los astros y en el mismo transcurrir del tiempo¹⁶. El conflicto llegaría a un clímax en la sección “La cólera del Achachila”, donde se evidenciaría una relación tensa de los personajes con aquello que Mamani Macedo denomina “religiosidad quechumara”. Tanto en esta parte del poema, como en las otras once, siguiendo la lógica de las dos fuerzas en pugna, se propone valorar la forma *toroide* como una estructura permanente en los versos del *Interludio*.

Según el libro *Campos electromagnéticos* (1999), en el toroide “es posible que la línea de fuerza no tenga ni principio ni final y, al mismo tiempo, no sea cerrada y no vaya del infinito al infinito” (Rodríguez, González, Bellver; 1999: 368). El toroide es una figura geométrica, una “superficie de revolución” en donde diferentes líneas fluyen (RAE, 2018) y que puede producir fuerzas magnéticas. Posee dos polos, uno centrífugo y otro centrípeto. Se trata de una forma dinámica. Las amplias posibilidades de circuitos de movilidad entre estas dos fuerzas –una que absorbe y otra que expande– estarían relacionadas con la concepción de vida y muerte según el *Interludio*. Del mismo modo, como veremos en adelante, en el poema de Churata estarían presentes estas fuerzas que fluyen sin interrumpirse.

Finalmente, la relación de los personajes con la “religiosidad quechumara” quedaría establecida mediante la tensión y la reciprocidad. Es posible afirmar que en los versos de *Interludio bruníldico* esta relación del poeta con el mundo andino no es armónica sino de pugna y conflicto. El poema muestra a potencias que lo exceden, que intentan derribarlo y contra las que él combate. En sus versos se describe un encuentro permanente entre la luz y la oscuridad que, en su desenlace, se resuelve como la convivencia de ambas.

¹⁶ Agradecemos a Marcelo Villena, por notar este conflicto entre ambas fuerzas, también en el transcurrir del tiempo no lineal del poema.

El *Interludio* instauraría en la escritura de Churata una relación con la muerte como la idea de una permanencia inquebrantable junto a la vida, como las líneas de un torbellino que absorben las cosas a su paso y, a la vez, expulsan vientos huracanados. También sería un primer ingreso en lo que más adelante en su poética Churata denominará “el incognoscible” (Churata, 2012b: 15), trasmutando una etapa anterior caracterizada por una escritura cercana al modernismo, primero y al vanguardismo, después.

Esta relación con la muerte en la escritura de Gamaliel Churata ha sido verificada por sus principales lectores. Elizabeth Monasterios, Manuel Pantigoso y Mauro Mamani Macedo coinciden al establecer a la muerte como una de las constantes en la etapa madura de Churata.

Aquí proponemos que es posible leer a *Interludio bruníldico* como un momento de transición, como el inicio del desarrollo de esta relación en su escritura, en la cual la muerte sería vista como la cara oculta y permanente de la vida.

Asimismo, según los criterios de lectura de Cáceres Monroy y Mamani Macedo se podría argumentar el carácter de un verdadero “interludio” del poema, que divide la poética del autor en dos o más etapas. Los dos críticos peruanos afirman que la escritura de Churata habría sufrido un giro durante el mismo periodo de la publicación del *Interludio*. Ambos están de acuerdo al dividir la escritura de Gamaliel Churata en tres etapas: una modernista, otra vanguardista y una andina. De este modo, *Interludio bruníldico* cohesionaría las dos últimas siendo un poema de transición.

Las siguientes líneas tienen como propósito sostener que el poema *Interludio bruníldico* (Churata, ed. 2007) constituye un hito en la escritura de Gamaliel Churata. No solo por los hechos autobiográficos que se coligen de sus versos, sino por la influencia que inscribiría en la poética del autor de *El pez de oro* (1957). *Interludio bruníldico* representaría un antes y un después en su proyecto literario. Es allí donde se instaura una relación con la muerte, el lugar donde Churata comienza a asimilar con *ojos nuevos* a una *muerte nueva*, expresándola como una permanencia junto a la vida. En adelante esta presencia será uno de los

detonantes en sus letras, como aquello incognoscible que se manifiesta a cada instante. Los versos del *Interludio* revelarían un paisaje que muere, unos seres que parten y un estilo que claudica. En él Churata concluye una etapa anterior en la que solía colindar con el modernismo, primero y el vanguardismo, después.

2. Los rastros autobiográficos revelados en el *Interludio*

2.1. El mapa de rastreo a tres ausencias

En las doce secciones que componen el *Interludio* se construye un universo donde hay divinidades, elementos naturales y hechos referenciales autobiográficos. Este capítulo desarrolla el aspecto autobiográfico a través de un reconocimiento en la lectura. ¿Quiénes son los tres personajes ausentes en el *Interludio*? ¿En qué momento y cómo son retratados? ¿Qué implican las imágenes de sus ausencias y las formas de cada retrato? A través de un análisis transversal de las doce secciones del *Interludio*, se identificarán estos rastros autobiográficos mediante un filtro documentado. El contexto del autor, además de las resonancias posteriores en su escritura, acompañará el rastreo de las tres ausencias. Nuestro mapa ha sido estructurado mediante tres retratos que provienen del *Interludio*.

2.1.2. El laboratorio de *revelado*

En el *Interludio* existen huellas autobiográficas como los negativos de unas fotografías que no habían sido *reveladas*. El poema muestra las pistas de una ruptura fatal. En 1929 Arturo Peralta Miranda se había trasladado a una vivienda en un entorno natural llamado *Orkopata*. “Orkopata es una de las colinas de mayor relieve que rodea Puno. Tiene, además, las características de una estancia semiurbana” (Vásquez, 1971: 444). Desde ahí realizó una prolífica actividad literaria. Además de los números del *Boletín Titikaka*, los integrantes del grupo publicaron libros como *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, *Falo* (1926) de Emilio Armaza y la obra pictórica de Diego Kunurana (seud. de Demetrio Peralta), quien a veces ilustraba el *Boletín*.

La gran trascendencia nacional y continental del Boletín (*portavoz del Grupo Orkopata*) hizo que fuera leído en las capitales de países americanos y europeos (Buenos Aires, La Paz, Santiago, Montevideo, Río de Janeiro; México, Madrid, París, Roma, etc.) [Callo Cuno, 2004: 2].

En medio de este entorno natural, Peralta vivía con Rosa Calderón y sus dos hijos, Clemencia y Teófano. Tal vez se trate del momento de mayor producción e influencia literaria a lo largo de su trayectoria, “cuando mejor danzaban los tuqus” (II: 2). El proyecto estético de *Orkopata* sostenía mediante ensayos el tenso debate entre el mundo occidental y el andino. “Arturo Peralta, para entonces, había entrevisto la modernidad, y podría decirse que estaba preparado para ella. Tenía una mentalidad tan andina como cosmopolita” (Aramayo, 1999: 11). Rosa Calderón asistía a las reuniones del grupo y era vista como una madre, a quien a veces le dedicaban versos. Así “Churata se había instalado en ese lugar con su mujer y su hijo” (Vásquez, 1971: 445).



Rosa Calderón, “Brunilda” (cuarta desde la izq.) y Arturo Peralta (último sentado), en *Orkopata*.

Orkopata significa la “cima de la montaña” en aymara, deriva de las voces *orko*: cerro; y *pata*: encima¹⁷. Del mismo modo, este tiempo habría significado una cúspide para Churata, aunque fuera abruptamente cortada por la triple partida. El año 1929 suceden los decesos y, dos años después, Churata es perseguido por sus actividades de enseñanza popular:

este aldeaño recinto puneño tenía los caracteres de un seminario de estudios libres. Y por libres, populares. Acudían, tarde a tarde, gentes de variada ocupación: maestros, estudiantes, artesanos, pintores, artistas (plásticos) en ciernes y empleados públicos. Se estudiaba de todo, diríase sin orden ni concierto, sólo empujados por una ya concreta inquietud intelectual. Churata pedía estudio, mucho estudio, a sus afanosos contertulios. El pedido era justo. Frente al lago, los días domingos, se llevaban a cabo las “confrontaciones de ideas y lecturas nuevas”, los informes acerca de lo que se había leído últimamente. Churata acotaba, corregía, aclaraba ideas, aportaba mayores conocimientos. (Vásquez, 1971: 445).

Durante este mismo periodo, según Ernesto More, habría existido una iniciación esotérica en Peralta, quien dejaría de ser Arturo Peralta, para asumir el seudónimo sincrético que aunaba sus dos vertientes. “Churata había fundado ya el *Grupo Orkopata*. Su espíritu, para aquel entonces, era esotérico, no por sus misas negras, sino, sencillamente, porque lo que se buscaba era vivir y sentir al compás de la tierra” (More, 1971: 465).

Antes de cambiar el nombre a Brunilda, él mismo había cambiado el suyo por un seudónimo, Gamaliel Churata, que habría nacido de una comunión entre dos religiosidades. El primero, un profeta mencionado en el *Antiguo Testamento* y, en complemento, un apellido aymara que se traduciría al español: *Brindado*¹⁸.

Arturo Peralta había grabado en su mente el nombre de Gamaliel. Sus citas evangélicas y una minuciosa investigación en sus primeros artículos, formarían un test inobjetable para llegar al conocimiento de su carácter y personalidad. Nosotros mismos le decíamos afectuosamente Gamaliel y nos influyó tanto, que empezamos a llamar a las chicas Judith, Ruth o Rebeca en vez de sus vulgares nombres andaluces en uso. Todavía estaba lejano el día en que Gamaliel eligiera un apellido extraño, indígena como el de Churata. Peralta

¹⁷ Layme, 2004.

¹⁸ El verbo *churaña* significa: dar. La terminación *ta* convierte al verbo en sustantivo, entonces *churata* es aquello que se da, el obsequio, lo dado, lo brindado. (Bertonio, 1612).

otorgaba también nombres griegos o germanos para nombrar a sus seres amados, como Brunilda y otros que extraía de su Walhalla imaginario (Romero, 1971: 428).

Churata dejó de ser Arturo Peralta y Brunilda dejó de ser Rosa Calderón. El poeta la convirtió en una presencia de palabras, sin fin, permanente. La compañera quedó retratada, junto a los hijos y las tardes de *Orkopata*, en los versos del poema. La voz que narra las tres ausencias, personificada en un sujeto sin nombre, correspondería al mismo Churata. Si Rosa Calderón es rebautizada como Brunilda, del mismo modo, Peralta podría ser identificado por su nuevo apelativo en el universo del *Interludio*: Churata.

El “yo poético” al interior del *Interludio* poseería una fatal simetría con el autor del *Interludio*. Peralta es quien vive, por fuera del *Interludio*, las pérdidas. Churata es quien escribe, al interior del *Interludio*, acerca de ellas.

El personaje ficcional que habla al lector desde el *Interludio* sería, una vez más, el mismo Churata, trasfigurado en héroe transgresor. Los hechos narrados en el poema tendrían una referencia documentada con los vividos por Arturo Peralta, meses antes de la publicación del poema.

Aquí proponemos que en el *Interludio*, quizás más que en ningún otro texto, estarían trasfigurados los hechos fatales de 1929 que los mejores lectores de Churata han identificado en su biografía (Pantigoso, 1999: 40; Mamani Macedo, 2012: 182; Monasterios, 2015: 187; Usandizaga, 2012: 67; Mancosu, 2016: 19). Para argumentar nuestra perspectiva bajo el lente de la autobiografía, iniciamos una pesquisa a través de tres fotografías *reveladas*.

Cada fotografía muestra un sujeto específico. Cada imagen, grabada bajo la modalidad del rollo, tendría un paso previo por la cámara oscura. Por eso hemos llamado a este proceso *revelado*, en el sentido de una información que sale a la luz.

Nuestra lectura afirma que los tres retratos *revelados* corresponderían, por orden de aparición, a Rosa Calderón (Brunilda), bajo la forma de un rostro femenino enfocado en primer plano, “muñeca de ojo asiático, trigueña de Inti” (I: 9), que posteriormente se convertirá en una mascarilla imperecedera. A Teófano Peralta, en la imagen de un niño parado sobre una colina, “¡He aquí el mozo

erecto, arrecho, dominador del flanco!” (VIII: 17). Y, finalmente, a Clemencia Peralta, retratada con la imagen de una niña que canta desde el cielo, “y de nuevo se te oye perdida en la estrella y la nube” (X: 9-10). Las tres imágenes, una vez *reveladas*, ayudarían a sostener la propuesta de que el *Interludio* estaría escrito en clave autobiográfica.

2.2. Brunilda, Teófano y Clemencia en colores vivos

Nuestro primer negativo muestra el rostro de una mujer, “muñeca de ojo asiático, trigueña de Inti” (I: 9). Las amistades de Peralta, saben que se trata de la “Mamita Brunilda”, como solían llamarle. Años después, una mascarilla de este mismo rostro estará en un altar en su casa de La Paz. Se trata de un rostro hoy hecho de palabras, de lenguaje, que existió sin duda pero del cual solo quedan referencias. Según una entrevista recopilada por Manuel Pantigoso, la mascarilla “acompañó (a Churata) durante mucho tiempo” (Pantigoso, 1999: 47). Más adelante afirma que “el estudioso Germán Patrón Candela entre conmovido y espantado asegura haber visto, en la casa del escritor, la mascarilla del rostro de Brunilda” (*Ibid.*: 47).

En otra fotografía que ha acompañado a recientes ediciones póstumas se observa a una mujer en su lecho. A su lado, el poeta agacha la cabeza en signo de rezo o pesar¹⁹. De esta imagen se desprende nuestro primer negativo. O, mejor dicho, de un fragmento de la misma, del rostro de quien duerme.

¹⁹ Esta imagen se publicó en la reciente edición de *Khirkhilas de la sirena* (2016) y en la portada del suplemento *Fondo Negro* del 21 de enero de 2007. Es, quizás, una de las imágenes más conocidas del autor de *El pez de oro*, aunque no siempre se aclare su contexto específico.



Arturo Peralta (Gamaliel Churata) al lado de "Brunilda", 1929. (Foto sin autor conocido).

La amada que pareciera dormir brinda una idea de la mascarilla de yeso enfocada en primer plano. Se trata del rostro de una mujer "de ojo asiático", quien aparece retratada en el *Interludio*, cuya memoria es esculpida mediante los siguientes versos:

Tu nombre fue un tibio cristal de madrugadas
Venías, hornalla, sonando, desde la garganta del arroyo.
Te vertiste como la leche dulce
–Sonrisas solares– hasta atenuar mi gesto,
¡copo de nieve! ¡pluma suave! ¡trino auroral!
Ya confundo mi grito, atestado de voces,
en tu rosa mejilla, adormida en amor,
dulcemente engreída en mis fogatas...
muñeca de ojo asiático, trigueña de Inti;

te besamos, tierna mama, caricia de tu pulpa
reclinada en mi músculo...
¡Brunilda: sorbo tu nombre desnudo,
bañado en rocíos empapado en canciones! (I: 1-13).

En “Se elogia el nombre de la amada”, Churata elabora un retrato en tiempo pasado de la amada ausente. Asimismo, el título del poema (Int. *bruníldico*) también estaría dedicado a la misma persona. La palabra que la antecede en el título, un interludio, es definida por el *Diccionario Akal de términos musicales* como el momento “organístico intercalado entre los versos de un salmo métrico” (González, 2000), aunado al neologismo inventado por el poeta que adjetiva un nombre propio: Brunilda. Las dos palabras nos hablan del fin de un ciclo, y del comienzo de otro, de un entretiem po tormentoso, del ojo de un huracán.

Tomando en cuenta estos aspectos, los testimonios y el “yo lírico” enunciado en primera persona, el título no correspondería solamente al intertexto con la valquiria esperando despertar del sueño eterno, sino con la amada fallecida unos meses antes de la escritura del poema.

Emilio Romero, un escritor contemporáneo, afirma que Churata “otorgaba nombres griegos o germanos para nombrar a sus seres amados, como Brunilda y otros que extraía de su Walhalla imaginario” (Romero, 1971: 428). Tenemos otro testimonio de un integrante de *Orkopata*, quien menciona a Rosa Calderón ya bajo tal apelativo:

En Orkopata, gran atalaya de la inteligencia, Gamaliel Churata era el señalado timonel del movimiento. Churata se había instalado en ese lugar con su mujer y su hijo, la buena Brunilda y Teófano. Salieron de la ciudad como quienes huyen del tráfico urbano y de sus menudas complicaciones (Vásquez, 1971: 445).

Así hay una primera sección del *Interludio* dedicada a la compañera ausente. ¿Qué ocasiona el cambio de nombre? ¿Fue justo para Rosa Calderón ser rebautizada y recordada por un nombre que no le perteneció? ¿Se trataba de una idealización hacia ella? Aunque tal vez estas preguntas no tengan una respuesta final en estas líneas, es necesario emitir las, a tiempo de reconocer una búsqueda espiritual y metafísica realizada por Churata, tanto en su proyecto de

escritura como en los intersticios biográficos accesibles a través de fotos y testimonios.

Churata es el “yo lírico” desde donde emergen los retratos, los personajes y las imágenes. Es el poeta quien nombra y es también el núcleo desde donde se irradia el universo en el *Interludio*. Incluso en la sección “Se elogia el nombre de la amada”, cuando se dirige a una segunda persona, es el “yo” del poeta el que aflora, en su comprensible tristeza e intentos por afrontar la muerte. Los versos: “Tu nombre fue un tibio cristal de madrugadas” (I: 1), “muñeca de ojo asiático, trigüeña de Inti” (I: 9) y “confundo mi grito, atestado de voces, en tu rosa mejilla” (I: 6-7) remiten a una mujer, “la amada”, a quien el poeta quiere traer hacia sí con nostalgia. “Brunilda: sorbo tu nombre desnudo” (I: 12) dice mientras narra sus desventuras, y a la vez devora el aspecto semántico de la amada cuando sorbe – absorbe– su nombre, en un intento por apropiarse de su significado. ¿Quiere Churata aferrarse a la vida de la amada a través de la absorción de la palabra que la nomina? ¿Anhela devolverle la vida en las inconmensurables realidades de la ficción? El poema expresa con devoción el amor por la que se ha ido y, a la vez, instaura un momento vivencial dentro de su obra, en la cual narra la partida de Brunilda.

El complejo proceso afectivo y psicológico que habría significado este trance aparece en el poema trasmutado en un mundo poético que combina lo personal con lo mítico. Churata acomete en un acto de antropofagia sin violencia, con la ternura de la bestia, “oh, bestia en mí, y yo bestia en ti” (VI: 9), que se apodera de sus afectos. De aquí en adelante, dentro del universo instaurado en el *Interludio*, el poeta –el narrador, Churata– se convertirá en un escenario de dos fuerzas contradictorias, una que devora y otra que expulsa. Así, dentro de la lógica de relacionamiento que estamos pesquisando, la vida y la muerte circularán eternas por el cuerpo del poeta: “y que todos vean mis canciones trenzadas en la sangre” (V: 13).

Algo similar sucede en la sección VI, “Liturgia de su carne virgen”, en el que se muestra un ritual erótico:

Tímida insolación de gaviotas en el lago.
Adentro, el orto del sol
y el respiro inhollado del agua.

Estoy jadeante en el dintel de tus ovarios,
y me atacan las espadas del frío.
¿Quién está, pues, más intenso?
Luego se agarran a mi piel lobos de fuego...
¡Oh, bestia en mí, y yo bestia en ti, soledad!

¡Temerario y fragante, cimbro el sexo
con esta sed de carne virgen! (VI: 1-11).

El ritual es consumado en un tiempo previo al amanecer. Si bien el término “Liturgia” nos lleva a imaginar un culto según las creencias –tal vez esotéricas, a decir de More– del autor, la imagen descrita en esta sección tiene contornos difusos. Alguien realiza un ritual cuyo posible fin podría ser la afrenta contra los límites que impone la muerte. En todo caso, habla de la profunda devoción que Peralta sintió por Brunilda, luego transfigurada a la poesía.

Los testimonios confirman tal fervor cuando Pantigoso escribe acerca de *Orkopata*, “en aquella época se inicia la profunda relación con Brunilda, quien le daría dos hijos: Teófano y Quemensa, ambos muertos poco tiempo después de nacer”. (Pantigoso, 1999: 40). Además cita –entre las páginas 47 y 50 de *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*– decenas de cartas remitidas a amigos y colegas, muchos años después, que llevarían la firma: “Te abrazo en Brunilda”, “Te saludo en Brunilda”, lo que lleva a Pantigoso a afirmar que “Churata mantuvo siempre un recuerdo devoto por Brunilda” (*Ibid.*: 47).

Quizás el documento más *revelador* sea una misiva. En abril de 1929, siguiendo su correspondencia iniciada alrededor de sus colaboraciones en la revista *Amauta*²⁰, Gamaliel Churata escribe a José Carlos Mariátegui:

Puno, 24 de abril de 1929

Querido compañero Mariátegui:

Debe usted estar extrañando de mi silencio de tantos días. Pero es que la Vida, así, con mayúscula, sigue atacando mis izquierdas revolucionarias y se ha propuesto dejarme limpio el camino de todos los seres que eran mi legado de alegría. Ayer fue Teófano Churata, le siguió muy luego Qemensa Churata, mis hijos, y el 12 de abril a las cinco

²⁰ Churata publicó en 1929 un poema y una serie de relatos titulados *Tojras* en la revista *Amauta*.

treintinueve minutos de la madrugada, Brunilda mi compañera. (citado en: Melis, 1984: 550).

En la misiva Churata habla de una triple partida. Además de Brunilda, menciona a Teófano y a Clemencia. Según un adecuado proceso de *revelado* de nuestros negativos, podríamos llegar a la conclusión de que, tanto el uno como el otro, serían los personajes principales del *Interludio*.

Hasta el momento, el proceso nos da cuenta de una Brunilda real que es representada en el *Interludio*. Vale decir, Rosa Calderón, a quien el autor de *El pez de oro* llamaría –para siempre– Brunilda. Nuestro primer negativo, una mascarilla y sus rasgos descritos en el poema, parecen dejar atrás sus sombras y reavivar sus colores. ¿Cómo interfirió la escritura de este poema en la poética de Churata? ¿Fue el convencimiento de una existencia más allá de las percepciones, o la construcción de un universo literario en donde la muerte no tenga cabida?

La mascarilla de yeso aparece en nuestra pesquisa como la prueba de un deseo. La primera fotografía *revelada* sería el símbolo de un anhelo de permanencia.

El segundo negativo muestra la imagen de un niño en medio de la naturaleza. Erguido, rodeado por montañas, parece mirar hacia el futuro. Gamaliel Churata lo rememora en la sección VIII, “Adora el fruto de su vientre”. El padre, Arturo Peralta, lo bautizó con un nombre que podríamos traducir como “manifestación de lo divino” en idioma griego. En el poema, su imagen aparece llena de luz. En los versos que constituyen nuestro celuloide es posible ver cómo resalta su silueta parada sobre una colina. Así obtenemos nuestro segundo negativo, tomado a cuerpo entero, de alguien mirando el horizonte:

El llokallo²¹ de cobres en la tarde ilumina
la soberbia curva de la teta,
alta, nutricia, magnífica, fecunda (...)
¡He aquí el mozo erecto, arrecho, dominador del flanco! (VIII: 1-17).

²¹ Niño, en idioma aymara.

En otra sección la criatura erguida es nombrada como “mi wawa” (II: 1) o “el fruto de su vientre” (VIII: título). El celuloide muestra a un personaje diáfano. Según la misiva de Churata a Mariátegui, es posible identificar a Teófano –quien hará ‘manifestar lo divino’ en el poema con su regreso–, el primogénito del autor de *El pez de oro*.

Churata le dedica por completo la segunda sección titulada “Holocausto de todo el amor para Él”, que comienza con un verso nacido de una profunda pena: “Yo perdí mi wawa una mañana, cuando mejor danzaban los tuqus” (II: 1-2). Más adelante, otro verso reza: “esta wawa se me fue un ratito, no más, del pensamiento” (II: 15). El autor de *El pez de oro* pareciera estar escenificando –edificando– una mitología personal. Habla de regresos y describe a su ‘wawa’ como: “un alegre tiro de mi honda” (II: 16). Dentro de esta mitología construida en el *Interludio*, Teófano es el destinado al eterno retorno, como un astro orbital. Este aspecto, aunado a su presencia brillante, hace posible interpretar la presencia de Teófano en el poema como una transmutación del sol.

A continuación transcribimos la segunda sección, dedicada a Teófano, en la que se pronostica su retorno:

Holocausto de todo el amor para Él

¡Yo perdí mi wawa²² una mañana,
cuando mejor danzaban los tuqus
enternecidos en mi canto!
Le he gritado fuerte desde entonces,
y desde entonces mis orejas,
están llenas de agua, están llenas de viento...
¿Para qué le lloras? Me dicen las imillas,
dándome sus senos,
al gozar del ñuñu
me he sentido como la leche, nuevo!
Más otra vez yo lo reclamo,
hozando sangre entre las nubes,
al filo de la madrugada,
en el vientre del agua;
porque esta wawa que se me fue un ratito, no más, del pensamiento,
era un alegre tiro de mi honda,
la piedra de mi chujlla,
el dominador justiciero que florecía!
¡Ya no quiero el seno de la imilla,

²² “Niño o niña” (Gómez Bacarreza, 2004: 255).

ni su pezón pintado de mieles,
no quiero para mí su pierna ni su brazo:
¡serán para mi wawa que ya viene! (II: 1-22).

Elizabeth Monasterios recuerda estos decesos en el tercer capítulo de su estudio. Le llama la atención que, durante varios números del *Boletín*, Churata desapareciera en sus colaboraciones. Monasterios interpreta este hecho de la siguiente manera:

Acaso en esta estrategia nada combativa haya influido que entre 1928 y 1929 Churata viviera la traumática experiencia de perder a sus hijos Teófano y Quemensa (Clemencia), y a su amada Brunilda, que la poesía orkopata metaforizó en la imagen de una “mamita del Ande” que dejó a Orkopata “esquilado” (Emilio Vásquez) y a la pena “sin habla” (Alejandro Peralta). (...) La biografía de Churata indica que nunca realmente logró curarse de estas tragedias, al contrario, las internalizó, las convirtió en parte de la vida, y cuando descubrió que en las culturas andinas la muerte tenía sentidos creativos, convirtió a sus muertos en su literatura. El resultado fue ese sorprendente texto hasta hace poco inédito: *La resurrección de los muertos* (Monasterios, 2015: 187).

Monasterios coincide con Pantigoso acerca de la influencia definitiva que habría tenido este hecho en la escritura de Churata. Aunque no cita al *Interludio*, sí ve la influencia de este acontecimiento en una obra muy posterior a los hechos fatales, en el libro recientemente publicado *Resurrección de los muertos* (2011). Tanto Pantigoso como Monasterios ven en estas muertes un detonante que trastocaría la vida y la postura filosófica del autor de *El pez de oro*.

Así el segundo negativo muestra un nuevo anhelo. Tanto en el porte altivo de la criatura, en su presencia de luz, como en la descripción de su partida, el poeta de los Andes deja plasmada una imagen llena de vida. Lo hace más todavía al asegurar su retorno: “esta wawa se me fue un ratito, no más, del pensamiento” (II: 15). El horizonte futuro que observa su wawa, junto a un deseo de regreso, hablan otra vez de la muerte entendida no como un fin sino como una continuidad. Ha ocurrido algo, una partida, pero de “un ratito, no más” (II: 15).

Meses después de escribir estos versos, aún angustiado por los golpes de “la Vida, así con mayúscula”, todavía asimilando las ausencias, el poeta partió hacia La Paz donde se quedaría tres décadas. La escritura del *Interludio* marcaba el fin de un ciclo en la vida del autor de *El pez de oro*.

Sin embargo, más allá del exilio, más allá del horizonte nuevo, la triple partida trastocaría su poética literaria. Para comprender esto nos falta el último negativo. Porque todavía quedan algunos versos que hablan de un dolor olvidado.

El tercer celuloide muestra a una niña que canta desde el cielo. En el *Interludio* hay dos secciones dedicadas a ella; la X, “Se alaba la fascinación de su voz”, y la sección XI, “Su unidad en lo múltiple”, que describen una presencia que busca permanecer. Las dos secciones alaban la voz de quien ya no está, mostrándola conectada con la naturaleza, siempre en clave sonora. Este tercer negativo habla del desplazamiento de una voz, o de un lugar de enunciación “descolgado del cielo” (X: 7), donde la niña seguiría cantando. Veamos la imagen a ser revelada:

Cada vez que amaneció tu risa,
un canto era descolgado del cielo
(...) y de nuevo se te oye perdida
en la estrella y la nube (X: 6-10)

.
Es ya tarde en el cielo.
Las nubes se deshilan para describir tu voz. (XI: 7-8).

Al igual que con Brunilda y Teófano, los versos de estas secciones del *Interludio* recuerdan una ausencia: “Todo fue solo tenerte unos minutos” (X: 14). Nuevamente el poeta lanza una angustiada pregunta por un posible regreso: “Pero ¿es que ya vuelves? ¿no?” (X: 22). La respuesta acerca del sujeto en esta sección aparece en el verso número once: “¡Ya no llorarás! Eres clemencia”²³ (X: 11). Esta vez, como en el caso de Brunilda, el nombre es enunciado con claridad. Se trataría de la hija menor desaparecida, Clemencia Peralta.

En la sección XI, “Su unidad en lo múltiple”, describe la voz de Clemencia y habla de su partida, pero también de su retorno. Además sucede un gesto importante: las ausencias comienzan a manifestarse a través de la misma naturaleza, es decir a través del paisaje:

²³ En otras partes se escribe también: Qemensia o Qimensa.

Tienes la presencia eterna
del arenal.
En algo todo queda prendido,
pero si vienes, vas, y el atropello
del viento te conserva como una flor.
¿oyes? Desde las cumbres gritan los alkamaris.
Es ya tarde en el cielo.
Las nubes se deshilan para escribir tu voz.
¿qué esperas?
(...)
Pero, ¿es que en todo te pierdes?
Te aproximas, te veo, te palpo...! y ya no estás!
¡Hay algo hondo que se está perdiendo cantando!
¡Abrazame! ¡Cada poro del tiempo es tu regazo!
Para eso te aproximas,
y dejándome cielo limpio,
la nube se mete en la chingana.
¡Te estoy besando, mi sankayo,
pero la misma ventolera
se come nuestra flor!
¡Guay, sólo será para cuando amanezca,
y tengamos calorcito rico en la saliva! (XI: 1-37).

Nuevamente el amanecer viene con la novedad de un regreso. Las tres partidas forman una trinidad de ausencias, con un anhelo, quizás promesa, de retorno. Con Clemencia se completa el triángulo desde donde Churata escribe su “poema desgarrador” (Pantigoso, 1999: 30). Ella junto a Brunilda y Teófano son las tres ausencias retratadas que configurarían las motivaciones principales del *Interludio*. El “yo” poético, Gamaliel Churata, habla de las partidas mientras el autor-sujeto, Arturo Peralta, es trastocado por los hechos de la vida. Ambos parecieran borrar su barrera divisoria por un instante. Los rastros autobiográficos del *Interludio* generan que las dimensiones real-objetiva y ficcional-subjetiva se fusionen. La reflexión acerca de la muerte hecha por Peralta comienza a operar como un motivo en la escritura de Churata. Entonces sucede la aparición de la muerte en su escritura, el intento de su entendimiento. El héroe transgresor del poema procede a la afrenta para eliminarla de su lógica. Y su desplazamiento: la desaparición de la muerte.

2.3. *bonus gráfico: la muerte del paisaje en el Interludio*

En 1966, más de cuatro décadas después del *Interludio*, Churata dio una conferencia para explicar parte de su poética. Entonces decía:

Cuando digo los muertos no están muertos, he, reciamente, lanzado una proposición insólita. Y cómo lo demuestra usted, se me dice. La palabra humana no da para estas demostraciones. Entonces respondo: tienen que responder ellos –los muertos– ¿Y cómo? ¿Cómo? Hablando. Si están vivos pueden y deben hablar. Oímosles pero no con los oídos de la inteligencia, sino con los de la entraña. Si están en parte alguna, digo yo que es en nosotros donde están, porque es en nosotros que los sentimos. ¿Dónde nos duelen? ¿Dónde lloramos lo que fue nuestra adoración? En el corazón. ¿O no es en el corazón que sentimos la ausencia de nuestros muertos? Sí, en él es. (...) El verdadero conocimiento de la realidad no puede venir de la inteligencia, sino del sentimiento, es decir de la capacidad sensorial de la naturaleza humana. (Churata, 2006: 16).

La muerte como algo velado que se revela en los versos del *Interludio* trastocaría la visión de Churata. La muerte desdibuja el paisaje en sus versos. El aire modernista de sus poemas juveniles se extingue. El *Interludio* estaría marcando la aparición de nuevas preocupaciones más viscerales, universales, en el marco de un *poema extenso* en donde una triple ausencia transfigura su forma espiritual.

El golpe y sus resonancias dejan atrás las praderas verdes, los soles inocentes y los cantos celestiales, aunque solo sea por un momento. Por un instante la oscuridad toma poder sobre los elementos del poema. *Interludio bruníldico* se transforma en un grito de noche. Junto a las tres ausencias, la vida también se esfuma, se hunde por ese boquete maligno que todo lo devora. A esta secuencia de hundimientos, soles que se apagan y naturalezas inertes, hemos llamado *la muerte del paisaje*. No se trata de un negativo más en nuestra lectura sino de un cuadro que pareciera acabar con la vida a su paso.

Una vez detalladas las tres fotografías, habiendo revelado sus colores vivos, avalado su referencia autobiográfica, resulta necesario observar el fondo mismo atrás de los retratos.

El *Interludio* nos habla de tres ausencias. Pero al mismo tiempo describe la desaparición de la naturaleza, la oscuridad de sus elementos o lo que aquí llamamos la *muerte del paisaje*. En sus versos se establece una conexión entre fuerzas potentes que otorgan luz junto a otras que generan oscuridad. Nuestro *bonus* en este capítulo no es fotográfico sino plástico. Deja por un momento a los personajes del *Interludio* para enfocarse en el lienzo de fondo.

El poema transcurre en un entorno natural, ahí donde los Peralta fueron “como quienes huyen del tráfico urbano y de sus menudas complicaciones” (Vásquez, 1971: 445). En el *Grupo Orkopata* todavía se perciben resonancias de una visión bucólica, asociada a expresiones literarias de su época. Sin embargo, el *Interludio* pronto hace desaparecer cualquier asociación hacia tendencias costumbristas. El paisaje ha dejado de ser estático. Más aún, el paisaje ha dejado de ser un lugar seguro.

Cuando la muerte acomete contra el “yo lírico”, aquel que narra el encuentro entre dos realidades, la humana y la divina, la naturaleza se convierte en una energía ambivalente:

¡las nubes que venían, se van!
¡los sankayos²⁴, marchitan! (XI: 20-21).

La naturaleza del *Interludio* ya no es un sitio estable. Desde su interior hay algo que parece acrecentar las tinieblas. El “yo lírico” explica esto cuando describe la voz de Clemencia, que desapareció junto a su sonido: “¡Hay algo hondo que se está perdiendo cantando!” (XI: 29). El paisaje, normalmente estático cuando se trata de un cuadro ideal, aquí se convierte en un lugar dinámico y peligroso. Sus cualidades ya no son solo de fertilidad o protección. Al perder su hogar, Churata parece también perder su tierra:

¡Pero todo está reseco
de la pura sequedad
del polvo! (XI: 17-19).

²⁴ *Sankhayo*. “Sank’ayu: Fruto agri dulce comestible de una especie de cacto que crece a lo alto y tiene flores rosadas o lilas” (Layme, 2004: 163).

Desterrado –en un país todavía extraño– comienza un nuevo ciclo. En el *Interludio* se ve esta futura carencia de tierra fértil, cuando las cuevas atraen hacia sí a otros elementos, cuando el poeta dice que “la nube se mete en la chingana” (XI: 32), cuando las imágenes aéreas y celestiales descienden pesadas. Lo mismo ocurre al asegurar que “la misma ventolera se come nuestra flor” (XI: 34-35). Así el poeta le otorga al paisaje características fatales. Las cuevas (chinganas) que atrapan a las nubes o el viento que tritura las flores. Esta cualidad ambivalente de la naturaleza en el *Interludio* es también apreciable en obras pictóricas que quizás ejemplifiquen mejor este accionar de los versos del *Interludio*.

El óleo de Van Gogh *Campos de trigo con cuervos* de 1890, muestra un paisaje en ebullición. El cielo de arriba brilla tanto como la tierra de abajo. Sin embargo es muy distinto –aunque ubicado exactamente en el mismo lugar, cerca del hospital psiquiátrico de Saint Remy– a otro pintado solo un año atrás. En *Campos de trigo con segador al amanecer* de 1889, el pintor muestra el mismo campo pero visto con un lente distinto. Los dos cuadros son capaces de ejemplificar con mayor claridad lo que aquí hemos llamado *la muerte del paisaje*.



Van Gogh, Vincent: Campos de trigo con segador al amanecer, 1889.



Van Gogh, Vincent: Campos de trigo con cuervos, 1890.

Se trata del mismo espacio pero con un evidente cambio de lente. Si el primero muestra una luz que desborda los márgenes, el segundo casi produce una advertencia. Las manchas negras se arremolinan hacia un centro que succiona la luz del día. El presagio de un anochecer se siente en cada trazo. Un par de astros deformes parecen luchar para no apagarse en el cielo. Este fue uno de los últimos cuadros pintados por Van Gogh. Una de las diferencias centrales con el cuadro anterior ocurre por la aparición de la oscuridad. Un viento huracanado anochece y busca arrebatar de raíz a todas las plantas.

Algo sucede en estos óleos de Van Gogh que nos recuerda al *Interludio*. En ambos cuadros se aprecia la observación del paisaje pero también su fragmentación, la deconstrucción plástica de ese paisaje. Al igual que en el *Interludio*, los elementos luchan por permanecer unidos. Es inevitable no ver las pinceladas como unidades dispersas que se atraen y se alejan. Incluso cuando gobierna la luz, el paisaje se desarticula, como sucede con los trazos separados que pintan el cielo. En *Interludio brunídico* sucede algo similar. Hay un intento por deconstruir las lógicas de la naturaleza, cuando un movimiento de vista precede a un quiebre con sus elementos. Aquello que el poeta describe como “una canción

de tempestad” (V: 2) de pronto convierte al paisaje en un sitio tenebroso, que pareciera devorar la vida alrededor.

Este aspecto del *Interludio* –bonus funcional de enlace– nos lleva al siguiente capítulo, en el que veremos estas dos fuerzas presentes, no solo en el paisaje, sino en el tiempo y en los personajes. De este modo, al observar los astros de *Campos de trigo con cuervos* tal vez nos resulte más fácil comprender al poeta, a su profundo desahogo al escribir los versos: “La noche abre su abdomen” (XI: 10). O tal vez más revelador que el anterior verso resultaría este otro, como sacado de aquel óleo de los Países Bajos, cuando Churata pinta un rostro oculto de la naturaleza:

y se abrió un boquete maligno,
allá, por donde duerme el trasero del cielo (IX: 5-6).

3. Las dos fuerzas presentes en el *Interludio*: una centrípeta y otra centrífuga

3.1. Preludio de la estructura toroidal

En *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Manuel Pantigoso describe una estructura presente en la obra del escritor andino. Al hablar de su idea del arte y su relación con el cosmos afirma que: “desde aquí se estructura el concepto básico de dualidad, multiplicada en otras dualidades dialécticas, que gobierna la inmanencia y trascendencia de la vida, entendida ésta como **la unión de fuerzas centrípetas y centrífugas**”²⁵ (Pantigoso, 1999: 468). En este capítulo veremos la presencia de estas dos fuerzas –centrípeta y centrífuga– en el *Interludio*.

¿Cómo se relacionan estas fuerzas con los versos: “Y me doy en cada atracón de kañiwaqu, una pura gana de atorarme para toser la pena” (V: 18-19) o

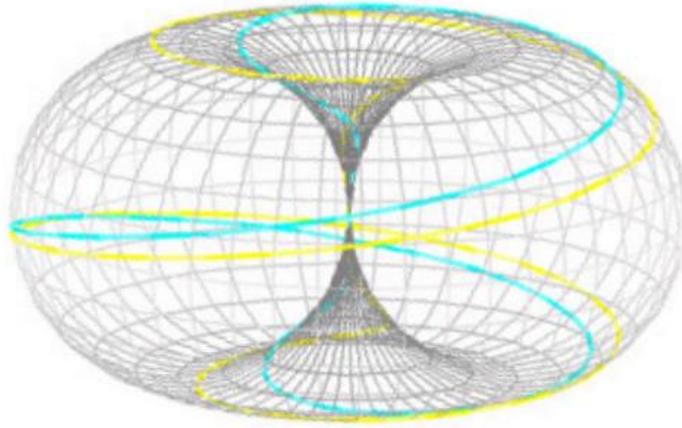
²⁵ El resaltado es nuestro.

este otro “Adentro, el orto del sol y el respiro inhollado del agua” (VI: 2-3) o en aquel “Están yendo y viniendo. Salen y entran de mi alma. Y cada vez, afanosos, traen una dulce alegría y se van barriendo una tristeza” (XII: 22-26)?

Explicaremos estas dos fuerzas y propondremos valorar a la estructura toroidal como elemento central del poema. Se trata de una propuesta que bien podría tomarse en cuenta en estructuras literarias no lineales y con dinámicas móviles. El término *toroide* proviene de la geometría pero es usado en algunos circuitos dinámicos de la física. Se trata de una estructura que posee en su interior –moviéndose incansablemente– a las fuerzas centrífuga y centrípeta, como resultado de sus dos polos electromagnéticos.

El *toroide*, “superficie de revolución engendrada por una curva cerrada y plana que gira alrededor de una recta fija” (RAE, 2018), puede ser equiparada a la imagen de un tornado o torbellino. Tiene un punto de fuga (centrífugo) desde donde se emiten vientos huracanados. Al mismo tiempo posee un centro de absorción (centrípeta) que atrae las cosas hacia sí. Varias líneas giran alrededor de un eje en direcciones opuestas pero sin un corte en el circuito. La absorción y la expulsión funcionan en un mismo núcleo que jamás se detiene. Así en el *Interludio* esta lógica está presente cuando el “yo lírico” habla del espacio: “la garra es un camino entre dos distancias infinitas” (III: 14-15) o del tiempo: “pero si vienes, vas” (XI: 4).

Gráfica 1: Estructura toroidal



(En la estructura toroidal) las líneas del campo magnético no pueden nacer ni terminar en ningún punto del campo. De esta circunstancia suele deducirse que las líneas de fuerza magnética, a diferencia de las líneas de campo eléctrico, deben ser líneas cerradas, o bien, dirigirse del infinito al infinito. En efecto, ambos casos son posibles. Sin embargo, también es posible un tercer caso, sobre el cual no siempre se presta atención. Es posible que la línea de fuerza no tenga ni principio ni final y, al mismo tiempo, no sea cerrada y no vaya del infinito al infinito. Este caso tiene lugar cuando la línea de fuerza llena cierta superficie densamente". (Rodríguez, González, Bellver; 1999: 368).

La descripción anterior del libro *Campos electromagnéticos* (1999) alude a las líneas celeste y amarilla del gráfico. Es interesante ver cómo en los tres casos descritos acerca del fluido magnético, podrían interpretarse diferentes posturas filosóficas o religiosas acerca de lo que existe más allá de un sistema en apariencia cerrado, vale decir la vida o el fenómeno de la realidad. Veremos esto con mayor detalle desde las imágenes del *Interludio* más adelante.

Sin embargo, los casos descritos en la cita, ya sea dirigirse “del infinito al infinito”, permanecer en “líneas cerradas”; o –el caso que nos interesa– “cuando la línea de fuerza llena cierta superficie densamente”, podrían hacer referencia a la búsqueda de permanencia de esa línea, es decir la vida circulando eternamente sin un final abrupto. Las tres propuestas poseen una equivalencia con la pregunta filosófica que parece aflorar en el *Interludio*: “¿pero es que ya vuelves? ¿no?” (X:

22), como una incertidumbre no admitida y subyacente en el poema acerca del más allá.

En nuestra lectura del *Interludio*, esta estructura poética se aplicará a una visión de la vida en permanencia con la muerte en la escritura de Churata, el toroide como un sistema de danzas contradictorias en apariencia –centrífuga y centrípeta– que conviven y se entrecruzan a cada instante, como un circuito eterno que no posee barrera divisoria entre una y otra. Dentro de esta lógica, las dos energías se retroalimentarían en forma autosostenible. A continuación veremos la presencia de estas dos fuerzas a lo largo del poema *Interludio bruníldico*.

3.2. Una fuerza que otorga luz, vitalidad y abundancia en el *Interludio*

Hay una luz cegadora en los versos del *Interludio*. Una energía que promueve la fertilidad y la expansión de luz. Aquello que Pantigoso denomina fuerza centrífuga, se desprende de un centro y es expulsada hacia el exterior. En el poema produce un brillo extremo y suele estar asociado al “yo poético”, a los astros y al transcurrir del tiempo. Esto sucede por ejemplo en la sección I, “Se elogia el nombre de la amada”, cuando Churata describe el rostro de Brunilda lleno de “sonrisas solares” (I: 4). Una constante energía procreadora –“fragante, cimbro el sexo” (VI: 10)–, suele estar rodeada por un espacio diurno, entre un “canto de albas, de trinos” (VII: 11) y rodeado de luces. Incluso hay momentos cuando los personajes resplandecen a través de la naturaleza. Así ocurre en la sección IV, “Los kirkis se extasían”, cuando Churata ofrece una hermosa imagen de los ojos ausentes: “Tus ojos se perdieron en los diamantes de los ríos” (IV: 8).

La energía de fertilidad es descrita más adelante en el verso “la soberbia curva de la teta” (VIII: 2), símbolo de procreación en la mencionada curva, tanto como al recordar su “vientre redondo de esperanza” (VII: 10). Hay formas geométricas –curvas, redondos– que connotan fertilidad. Asimismo sucede al

describir la partida –o retorno a la tierra–, de la amada, cuando el poeta acude a un verbo (verter) de fertilidad: “Te vertiste como la leche dulce” (I: 3).

El brillo que se expande también está en las descripciones del hijo. En la sección II: “Holocausto de todo el amor para él”, Churata se refiere a él como a “un alegre tiro de mi honda, la piedra de mi chujlla” (II: 16-17). Aquí la fuerza centrífuga queda evidenciada en este giro de lanzamiento olímpico. Churata manifiesta en estos versos el acto dador de vida como una expulsión generosa que se emite desde uno mismo. Pareciera que la “Vida, así con mayúscula”, se desprendiera bajo la forma de un disparo pétreo, desde el núcleo de fuerza centrífuga: el corazón del padre, convertido en punto de irradiación desde donde se emite una luz, como una curva que expande su energía, tal como sucede en la estructura toroidal.

A esto se suma la imagen de la honda que gira y gira hasta que la vida se desprende, lo que afianza el concepto de “órbita centrífuga” propuesto por Pantigoso.

Teófano siempre irradia luz. “El llokallo de cobres en la tarde ilumina” (VIII: 1). En este caso, el tono metálico le da calor a la frase, mostrando un aspecto poético de expansión luminosa. Por otra parte, en la sección VIII: “Adora el fruto de su vientre”, ocurre una señal importante. En un verso de esta sección se aúna el sentido de fuerza centrífuga que venimos describiendo con el acto de escribir o con el lenguaje. Al referirse a Teófano, el poeta afirma que “su palabra solar la entiende el alma” (VIII: 8). La adjetivación solar junto al sujeto referido, o el lenguaje reflexionando sobre sí mismo, es de suma relevancia. Churata pareciera incluir en su listado de fuerzas centrífugas al mismo hecho comunicativo, al lenguaje, a la escritura. De este modo, la “palabra solar” del hijo, además del “hermoso canto” de Clemencia y la “música de las aves”, nos permitirían interpretar –nuevamente siguiendo a Octavio Paz– al *Interludio* como un canto extenso y luminoso, con una fuerza centrífuga hecha de lenguaje operando en contra del dolor.

En su enumeración de luminosidades, Churata incluye a la palabra. “En las parvas hay cantos y en las aleluyas” (VII: 4-5). Se podría decir que en su

estrategia contra las divinidades, el poeta del *Interludio* empuña a la escritura para derribar el hado oscuro que se ha levantado sobre su cabeza. El lenguaje solar de Teófano, “dominador justiciero que floreaba” (II: 18), irradia su fuerza para que la magnitud de los agujeros negros –los cuervos que acechan– no lo devoren. Para que el paisaje se mantenga, así sea por un instante, bajo su apariencia más apacible: “Trilla el sol en los campos. Las mañanas se alegran de niñez.” (VII: 1-2).

La fuerza centrífuga funciona en el poema como la energía portadora de vida, comunicadora de las buenas nuevas y agente del hecho reproductivo. En contraposición, está lo que Pantigoso denomina fuerza centrípeta, el movimiento inverso que atrae e intenta destruir cada elemento del *Interludio*.

3.3. Una fuerza que oscurece, absorbe y devora en el *Interludio*

Los soles humanos, la fertilidad y sus destellos desaparecen del poema cuando Churata se asoma a la muerte. Algunos astros se apagan y el poeta se sumerge inevitablemente en un túnel. Incluso al hablar de las estrellas lo hará con adjetivos acometedores. Esto pasa en la sección III, “Se busca a la amada en el amor inmenso”, cuando los malos presagios son anunciados por “La estrella del alba violenta” (III: 2). El planeta Venus es descrito con un brillo siniestro, la estrella del amanecer que desata pasiones, aparece en el poema en forma luminosa pero violenta. Se trata de un verso que otorga la señal inequívoca del advenimiento de tiempos de angustia.

Como en el par pictórico de Van Gogh, los destellos en el *Interludio* se apagan ante la presencia de astros lúgubres y agujeros negros. En la sección V, “Invitación a la soledad múltiple”, el poeta comparte una descripción de los elementos que antes solían ser generosos, pero que ahora parecen ser dominados por la entropía “sobre esta soledad tinta de una tintura amarga” (V: 9). La oscuridad difumina sus bordes, permea las flores. También acrecienta sus alcances hasta despertar el hambre de los elementos. “¿Para qué, me digo, tanta

hamburra, y tanta lengua amarga, y tanta dulzura borracha!?” (XI: 22-24), se pregunta el poeta, cuando la leche y la miel antes dulces ahora solo embriagan.

Un oscuro tornado barre de extremo a extremo los versos del *Interludio*. Esta fuerza insaciable y veloz está asociada a un dolor profundo, a un llanto macerado en las entrañas del poeta, “tanto masticamos la hierba pura y pura lágrima” (V: 7), exclama en la quinta sección. La fuerza oscura lo atraviesa en la sección II, “Holocausto de todo el amor para Él”, cuando describe a sus propias orejas –no recortadas aunque sí sangrantes–, convertidas en remolinos que succionan el aire del lago: “mis orejas están llenas de agua, están llenas de viento” (II: 5-6). La naturaleza se interna en un hondo pozo cuya boca es el cuerpo del poeta, tal vez el núcleo principal de esta fuerza devoradora, aquel “yo lírico” que absorbe hasta a la amada en su pena. La tristeza encuentra una forma de expresión que conlleva una lógica interna de voraz opacidad.

Si tuviéramos que identificar el sitio más profundo en este torbellino oscuro –energía centrípeta– en el *Interludio*, sería en la sección IX, “La cólera del Achachila”. Es ahí donde se muestra con mayor precisión los ataques certeros de las divinidades que rigen el texto.

(Nunca querré callar bien dicho todo)
y se abrió un boquete maligno,
allá, por donde duerme el trasero del cielo!

Desde entonces me baña
la suciedad;
se me atraganta la sombra,
y me ahoga!

¡No fue el rayo, no!
¡Fue la línea escalonada de los awichos!

¡Ellos, ellos son: todavía tienen hambre de wawas! (IX: 4-13).

La fuerza de absorción y oscuridad es la que devora a la familia del poeta. El lenguaje también es absorbido por una energía que pareciera venir del centro de la tierra. La segunda potencia, centrípeta, devastadora y voraz, se manifiesta tragándose todos los rastros de luz.

Más adelante, en la sección XI, “Su unidad en lo múltiple”, el poeta retratará un espacio de lumbres apagadas: “La noche abre su abdomen; ¡y todos quedamos prendidos del intestino grueso!” (XI: 10-12). En esta parte del poema incluso llega a otorgarle cualidades de tiniebla al sol. El poeta y sus allegados se encuentran: “adentro, (en) el orto del sol” (VI: 2).

Si antes la naturaleza se mostraba diáfana y dadivosa, en las secciones “La cólera del Achachila” y “Su unidad en lo múltiple”, los elementos del paisaje se entenebrecen. El poeta avanza rodeado de manchas negras, agujeros astrales que se llevan la vida de su lado: “la nube se mete en la chingana” (XI: 32), “la misma ventolera se come nuestra flor” (XI: 34-35), “hay algo hondo que se está perdiendo cantando” (XI: 29). Así, el universo del *Interludio* sufre un colapso por la aparición de una de las fuerzas que sienta su presencia.

Las energías que absorben son definidas desde el poema mediante verbos ineludibles de movimientos que devoran. Entre ellos uno resalta: “Brunilda: sorbo tu nombre desnudo” (I: 12), cuando hasta el “yo poético” se convierte en el principal ente que devora. Tal como sus oídos se tragan al lago entero, ahora fagocita a la amada junto a la naturaleza que la rodea.

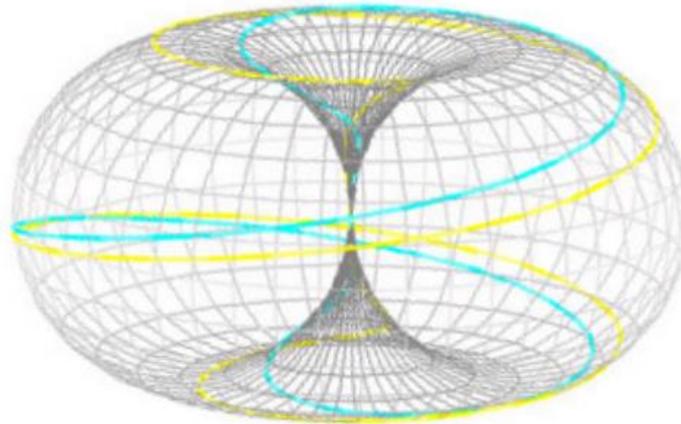
En ambos movimientos –fértiles y mortuorios– más allá de la tensión generada por la presencia de la luz y la oscuridad, Churata pareciera estar tejiendo un diálogo entre la vida y la muerte. Las apariciones abruptas de luz y sus consecuentes desapariciones, generan un movimiento oscilante en el interior del texto, creando una espiral –tornado o toroide– que nunca se aquieta.

Los personajes principales del poema descenden y se hunden por una escalera hacia el interior que los absorbe:

por la escalerita de la tierra abonada,
y con todo su jugo,
nos hundiremos hasta encontrar el secreto orgánico,
en el pedazo de cielo que nos chupamos de la mama (III: 16-19).

Gráfica 2: Algunos versos de luz (centrífugos) y oscuridad (centrípetos)

Versos centrífugos (línea amarilla que sale desde el centro de la estructura): “Trilla el sol en los campos”; “Ilokallo de cobres en la tarde ilumina”; “palabra solar”; “los diamantes de los ríos”; “alegre tiro de mi honda”.



Versos centrípetos (línea celeste que se interna hacia el centro): “La noche abre su abdomen”; “se me atraganta la sombra, y me ahoga”; “se abrió un boquete maligno”; “soledad tinta de una tintura amarga”; “Brunilda: sorbo tu nombre desnudo”.

Pero ¿cuál es la razón para adentrarse en estas dos fuerzas que Pantigoso nomina como centrípeta y centrífuga en su *manifiesto ultraórbico*? ¿Por qué detenerse a analizar sus presencias y efectos en el *Interludio*? Podría ser que en ellas se encuentre una de las principales tensiones del poema: la relación de Churata con la palabra muerte.

3.4. El toroide: una potencial estructura poética

Las dos fuerzas presentes en el *Interludio* –centrífuga y centrípeta– serían en realidad parte de una sola estructura que las aúna. Si bien ambas fuerzas tienen características diferentes, las dos formarían parte de un mismo circuito. El *Interludio* muestra soles metálicos y momentos huracanados junto a montañas voraces y vidas que se disipan. Sin embargo, tanto las luces incandescentes como

los nubarrones oscuros se ven frente a frente a lo largo del poema. Desde la primera sección hasta la última, las dos fuerzas conviven como en una “garganta del arroyo” (I: 2), o en “el pedazo de cielo” al interior de la mama (III: 19), o cuando la voz del poeta “atraganta la sombra” (IX: 9). Esto nos lleva a afirmar que en verdad no se trataría de dos energías contradictorias, sino de dos partes de una misma estructura (el toroide) que se va repitiendo con matices diferenciados en su conformación. Porque existen momentos en los que ambas energías coinciden en versos en los que actúa la paradoja, siendo parte de una estructura que posee momentos de irradiación y momentos de absorción.

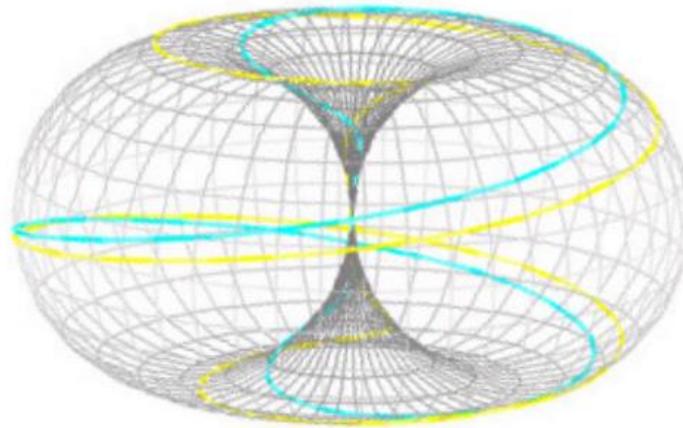
Por un instante nuestro *zoom 31x* se convierte en un microscopio que observa los versos del *Interludio* como a las partículas más pequeñas del texto. Mediante imágenes transgresoras, el poeta encuentra el modo de unificar estas dos fuerzas en una sola línea. Veamos por ejemplo la imagen “el trasero del cielo” de la sección IX, “La cólera del Achachila”. Ahí es posible ver otra vez el óleo *Campos de trigo con cuervos* de Van Gogh, donde el cielo se absorbe a sí mismo, engullendo a los astros que antes lo vestían. Churata transforma un espacio de luminarias, “la superficie del cielo arborecida” (III: 1) en un hoyo fétido por donde las luces desaparecen. Esta parte reversa del reino celestial a su vez transgrediría la asociación común del cielo con lo divino y, a la vez, le brindaría cualidades más bien humanas y/o animales de muerte y defecación.

La paradoja entre estas dos fuerzas también sucede en el verso “adentro, el orto del sol” (VI: 2), donde la luz pareciera esconderse en un agujero, al interior de la tierra, antes del amanecer. Al observar esta potencial estructura toroidal en los versos, vemos que las líneas que ascienden luego retornan, atravesando un núcleo que a la vez funciona como portal entre las dos dimensiones, un agujero negro que tanto mata como fertiliza, tal vez el mismo “yo poético” del autor.

Algo similar sucede con el espacio que recorren los seres idos en el *Interludio*, quienes anhelan volver siguiendo un recorrido espontáneo. Tanto en el regreso de Teófano, quien se fue “un ratito, no más” (II: 15), como en la permanencia de Clemencia, cuyo abrazo “será para cuando amanezca” (XI: 36),

es posible apreciar este movimiento dual. Lo mismo sucede en la sección “Su unidad en lo múltiple”, cuando el poeta dice “pero si vienes, vas” (XI: 4).

Gráfica 3: Versos de tiempo y espacio



Versos de espacio y tiempo (líneas que atraviesan el centro de la estructura de ida y vuelta): “pero si vienes, vas”; “se fue un ratito, no más”; “están yendo y viniendo”; “salen y entran”.

Estos movimientos duales nos hablan del encuentro entre dos temporalidades que van y vienen de manera simultánea. Tal como sucede en la imagen final del *Interludio*, que habla de aves:

Están yendo y viniendo,
salen y entran
de mi alma. (XII: 22-24).

En la lógica toroidal, hay momentos en los que la fuerza centrífuga se convierte en fuerza centrípeta, sin un quiebre, ampliando la red de significaciones que dictaría que el sol no tiene lados oscuros, o que el cielo carece de reverso. La imagen citada, “Adentro, el orto del sol” (VI: 2), parece tener un núcleo vital desde donde emerge la vida, para luego regresar absorbida mediante su fuerza opuesta.

Otra imagen paradójica, que contiene esta conjunción de fuerzas, es la del mismo poeta quien, en su pena, busca la muerte en un atracón con la harina típica

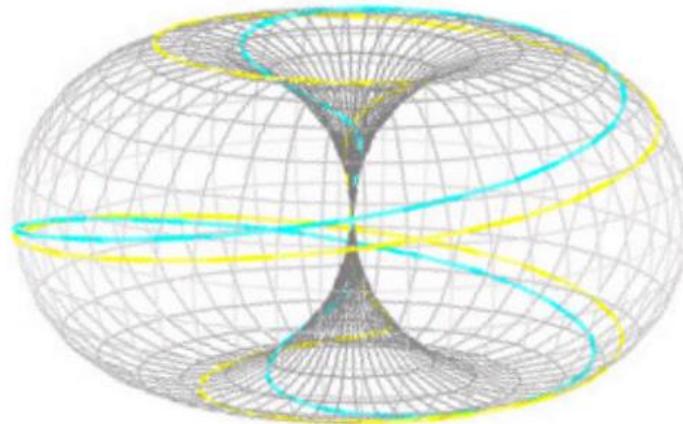
de los Andes, casi asfixiándose con pito de cañahua. Aunque pronto expulsa una nube de polvo vegetal, convirtiéndose él mismo –el “yo poético” actuando como núcleo gravitacional– en un núcleo que absorbe y devora:

“¡Y me doy en cada atracón de kañiwaqu,
una pura gana de atorarme para toser la pena!” (V: 18-19).

Las imágenes del *Interludio* muestran las dos fuerzas circulando en forma permanente. Se unifican cuando las estrellas, de tanto brillar, se convierten en remolinos hacia sí mismos, o cuando Churata anhela devorar el símbolo de Brunilda, “sorbo tu nombre desnudo” (I: 12). O cuando el sol emerge desde el centro de la tierra, ahí donde el firmamento se esconde bajo los pies, “en el pedazo de cielo que nos chupamos de la mama” (III: 19). Esta dualidad paradójica y permanente nos lleva a adoptar al toroide como una potencial estructura poética.

El toroide no es estático. Sus fuerzas –centrífugas y centrípetas–, cambian de posición. Asimismo los versos e imágenes citadas representarían a una escala menor a esa misma estructura transversal y mayor en el poema, donde se perciben las líneas continuas de las dos fuerzas descritas anteriormente.

Gráfica 3: Versos toroidales o paradójicos



Versos toroidales (suceden en el núcleo de la estructura, donde se cruzan ambas líneas, y contienen ambas fuerzas): “¡Y me doy en cada atracón de kañiwaqu, una pura gana de atorarme para toser la pena!”, “el pedazo de cielo que nos chupamos de la mama”, “el trasero del cielo”;
“Adentro, el orto del sol”.

Ambas fuerzas avanzan en direcciones contrarias para luego encontrarse, siguiendo un circuito continuo de energía. Tanto en estos versos –unidades mínimas vistas a través del lente microscópico– así como en nuestro *zoom 31x*, el toroide se manifestaría como una estructura en la que fluyen circuitos dinámicos, sin cortes de realidad: la vida como un constante fluir en donde la muerte es solo su reverso permanente.

¿Qué implica este fluir de energías en constante movimiento al interior del *Interludio*? ¿Cómo nos ayuda a reconocer las tensiones en torno a la muerte en el poema y en la poética de Churata? Para intentar responder a estas preguntas, vamos a enfocarnos en la sección IX, “La cólera del Achachila”. Quizás mediante su análisis sea posible ver cuál fue la relación con estos conceptos durante aquel momento trágico en 1929, o cómo influirían estos hechos en su escritura a partir de aquel momento.

3.5. Una expresión de la “religiosidad quechumara” o la muerte como fuerza centrípeta

El poema *Interludio bruníldico*, además de contener rastros autobiográficos y tener presentes a dos fuerzas contradictorias en sus versos, también muestra lo que Mamani Macedo denomina “la religiosidad del mundo quechumara” (Mamani Macedo, 2012: 29). Este aspecto estaría presente en la sección IX, “La cólera del Achachila”, donde conceptos andinos personificados actúan en el poema sobre el destino de los personajes, es decir: el Narrador, Brunilda, Teófano y Clemencia.

Aunque Mamani Macedo no incluye a este poema dentro de los que representarían su propuesta lingüística del “quechumarañol”, en la etapa madura de Churata, ya es posible apreciar un mesurado léxico aymara, cuando el poeta

dice “te estoy besando mi sankhayo²⁶” (XI: 33), “unos phusiris²⁷ están rompiendo a bombo mis montañas” (XII: 18), o en el título de la parte IV: “Los kirkis²⁸ se extasían”. Sin embargo, la influencia más preeminente de esta religiosidad o relación con la muerte estaría en la sección IX.

“La cólera del achachila” resume en gran parte el conflicto del *Interludio*, así como la relación tensa del poeta con la “religiosidad quechumara”. En esta sección del poema se describen las acciones de personificaciones denominadas “achachilas”. En el glosario que Churata escribiría décadas después, junto a *El pez de oro*, definiría “achachila” como: “Jefe viejo. Y acaso que rige desde el pasado” (Churata, 2012: 977). También podemos leer en *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*:

En la obra de Churata, los achachilas aparecen cumpliendo la misma función que poseen en la comunidad aymara: son protectores de la comunidad con la que practica el principio de la reciprocidad. (Mamani Macedo, 2012: 64-65)

El diccionario de Félix Layme define el término como: “Dioses tutelares de la región o de la nación” (Layme, 2004: 25) y el de Bertonio como “Abuelo” o “Viejo” (Bertonio, 1612: 437). Estas definiciones ubican la personalidad del “achachila” en un sitio de sabiduría antigua, que “acaso rige desde el pasado” (Churata, 2012: 977), y también ejercería “reciprocidad”. Mamani Macedo añade: “si bien es cierto que están ubicados en un espacio especial, estos achachilas siguen conviviendo con los vivos” (Mamani Macedo, 2012: 62).

Sin embargo, en el *Interludio* sucede un nuevo matiz importante con esta visión benéfica de los sabios, cuando el “achachila” ejerce una fuerza descomunal y trágica en contra de los personajes del poema, o los tres ausentes.

Gamaliel Churata transitó por diferentes estéticas literarias antes de profundizar en la “cultura quechumara”. Quizás su máxima expresión en este sentido fue el libro de 1957 *El pez de oro*. Sin embargo, en el momento de la

²⁶ *Sankhayo*. “Sank’ayu: Fruto agridulce comestible de una especie de cacto que no crece a lo alto y tiene flores rosadas o lilas” (Layme, 2004: 163).

²⁷ Los *phusiris* son los intérpretes de algún instrumento musical de viento (*phusa*). También traducido como “persona que sopla” (Gómez Bacarreza, 2004: 184)

²⁸ “Charango, cuya caja se obtiene de la caparazón del armadillo, o khirkhinchu. Su cordaje es predominantemente metálico” (Churata, 2012: 989 – en guión lexicográfico de *El pez de oro*)

publicación del *Interludio*, en abril de 1931, cuando Churata se encontraba en un momento vanguardista, de modernidad y difusión del *Boletín Titikaka*, todavía se estaba desprendiendo de la corriente modernista, que lo habría influido durante su primera estadía en Bolivia en 1919. El universo andino aún se mostraba en sus textos como una presencia difusa, enigmática, a veces contradictoria. De este modo *Interludio bruníldico* podría leerse en forma diferente a los “más de ciento cincuenta” poemas que se han encontrado hasta la fecha (Mamani Macedo, 2012: 282). Ya que durante este tiempo la escritura del autor de *El pez de oro* sufrió un verdadero “interludio”, forzoso, brutal, que habría quedado plasmado en el poema.

En “La cólera del achachila” es posible apreciar una fuerte tensión del narrador principal –léase Churata– en contra de las fuerzas naturales de la cultura andina. Con la fe católica en jaque, desaparecida la familia, idos los seres que le suponían “un alegre tiro” de su honda escritura (II: 16), este texto muestra de manera excepcional un momento de crisis y transición hacia la etapa madura.

Si seguimos la definición de Mamani Macedo, aquella de que el achachila “practica el principio de la reciprocidad” (Mamani Macedo, 2012: 65), es posible suponer una afrenta previa grave, para que esta potencia natural ejerciera su cólera en contra del poeta. Y más aún, que su ira pareciera desmedida y sin control:

¡Ellos, ellos son: todavía tienen hambre de wawas!

¡Todavía!

¡Todavía! (IX: 13-15).

La escritura de este poema está muy alejada en temática y en tono de los anteriores. De ahí su carácter de interludio, en su relación ambigua con la denominada “religiosidad quechumara”, aspecto que cambiará en forma definitiva en sus libros posteriores. ¿Qué despertó en la escritura de Gamaliel Churata esta afrenta dentro de la “religiosidad quechumara”? Lo más cercano a una respuesta – o a su expresión artística– estaría presente en los versos del *Interludio*. En el poema se describe un hito radical en la vida del poeta, multiplicado por tres, así

como también se expresa una posible razón de aquel desmedido golpe del “achachila”:

Me robé tu corazón, mama-kota,
y un día de sol reventó pajchas en mi kepi...
(...)
y se abrió un boquete maligno,
allá, por donde duerme el trasero del cielo!
(...)
¡No fue el rayo, no!
¡Fue la línea escalonada de los awichos²⁹!
¡Ellos, ellos son: todavía tienen hambre de wawas!
¡Todavía! (IX: 1-15).

El poeta habría robado el corazón de la “Mama Kota³⁰”, de la Madre Laguna, junto a su fuego y su sabiduría. Ahí se hundió para encontrar “el secreto orgánico, en el pedazo de cielo que nos chupamos de la mama” (III: 18-19). De este modo, *Interludio bruníldico* construye un espacio tenso entre el poeta transgresor y una “religiosidad quechumara” que “todavía tiene hambre de wawas” (IX: 13), como fuerza que devora a los personajes desaparecidos. En el poema se puede observar una pugna poética entre el narrador y las “entidades tutelares” del Ande. ¿Cómo expresar los innumerables aspectos culturales y religiosos que aquí se presentan en juego? Se trata de una estrofa que contiene información valiosa, tanto como el “pedazo de cielo” que los personajes se llevaron consigo.

Primero aclara que “No fue el rayo” (IX: 11) sino una “línea escalonada” (IX: 12) que devoró con “hambre” (IX: 13) a sus wawas. La simetría entre estas dos imágenes: un rayo encima del horizonte y una línea escalonada por debajo, nuevamente nos podría conducir a la estructura toroidal que no presenta quiebres

²⁹ Acerca de este término, Mamani Macedo explica: “Las awichas tienen un recorrido similar a los achachilas, solo que más específico. Estos son los ancianos poetas, sabios de las comunidades andinas que forman el consejo de ancianos. El awicho es el abuelo, el antepasado; son los que poseen la sabiduría lograda por la experiencia de vida”. (Mamani Macedo, 2012: 62)

³⁰ “Kota” o “Qota”, se refiere al lago. El lago Titicaca como la Madre Laguna.

entre fuerzas disímiles. Así como a uno de los puntos del *manifiesto ultraórbico* de Manuel Pantigoso:

d. La obra artística debe ser como un espejo que refleje el mundo de arriba (...) y el mundo de abajo. (...) “Si el Titikaka se refracta en el cielo, hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es sólo el Titikaka proyectado en las esferas” (Pantigoso, 1999: 468).

En este caso, las dos fuerzas que se encuentran en esta imagen poética de la sección IX, son la del rayo y la del hambre “escalonada” del Achachila. De este modo, es posible afirmar que una parte del mundo en el que transcurre el poema *Interludio bruníldico* corresponde con un espacio cultural específico –o en palabras de Mamani Macedo: “ubicamos a nuestro autor y a su obra dentro del universo cultural andino, específicamente en el mundo quechumara” (Mamani Macedo, 2012: 30)–, aunque esta relación, en el caso específico del poema que aquí se analiza, no sea armónica sino de un pulso tensional que trastoca la relación con los temas de vida y muerte por parte del autor. Esto sucede porque –en suma– lo que pareciera suceder en las líneas del *Interludio* es un anhelo de permanencia de sus seres perdidos, un abierto reto a la muerte y sus alcances.

El análisis de la sección XI, “La cólera del Achachila”, nos sirve como transición al capítulo final, en el que veremos cómo y por qué el *Interludio* podría ser considerado como un momento excepcional en la escritura de Gamaliel Churata, que divide dos épocas de su trabajo artístico. Y a interpretar sus versos como el sitio en el que algo radical sucede: un giro en torno a la muerte y sus resonancias semánticas.

4. El lugar del *Interludio* en la escritura de Churata

4.1. Los versos del *Interludio* como lugar de transición

El título del poema engloba buena parte de lo que hasta aquí hemos propuesto. Para el *Diccionario AKAL de terminología musical*, un interludio es el momento “organístico intercalado entre los versos de un salmo métrico” (González Casado, 2000). Mientras que para el *Nuevo Diccionario de la música* de Roland de Candé, en la voz italiana de *intermezzo* sería “una ópera en miniatura, cómica y ligera, interpretada entre los actos de una ópera seria” (Candé, 2000: 142). Es posible reconocer este punto de giro en los versos del *Interludio*, específicamente en la sección IX, cuando el poeta recibe las señales fatídicas de las divinidades andinas:

Me robé tu corazón, mama-kota³¹,
y un día de sol reventó pajchas en mi kepi...
¡Cómo eran claros mi puñal y mi beso!
(...)
¡Así aprendí para no llorar, a llorar! (IX: 1-16).

Los versos en “La cólera del Achachila” marcarían el clímax del giro radical en la escritura de Churata, fue allí donde “el sol reventó” (IX: 2) y en donde el dolor de la angustia humana afloró a través de la pérdida: “aprendí, para no llorar, a llorar” (IX: 16). Incluso podría interpretarse a este episodio como el momento cuando Churata se interna en la mística andina, “Nunca querré callar bien dicho todo” (IX: 4), en una relación conflictiva, en un inicio: “ellos son –los Achachilas–, todavía tienen hambre de wawas” (IX: 13), pero que luego irá madurando hasta la representación mítica que hoy se conoce de *El pez de oro*.

La novena sección del *Interludio* representaría un intermedio en su poética, funcionando como el centro de un reloj de arena, que gira en forma cíclica, desde el momento de la triple partida autobiográfica, explícita en los versos del poema:

³¹ “Kota” o “Qota”, se refiere al lago. Es posible inferir que se trataría del lago Titicaca debido al nombre del *Boletín* y al contexto inmediato, aunque en el poema no se mencione ningún nombre específico.

¡Brunilda: sorbo tu nombre desnudo,
bañado en rocíos empapado en canciones! (I: 12-13).

¡Yo perdí mi wawa una mañana,
cuando mejor danzaban los tuqus
enternecidos en mi canto! (II: 1-3).

¡Ya no llorarás! Eres clemencia, qimensa, teofano,
eres sosiego del viento,
y colirio para la vida ausente. (X: 11-13).

A estos tres seres está dedicado –en suma– el poema. A su búsqueda y amarlo de su ausencia. En base a sus partidas, en adelante, Churata edificará una epistemología que le permita seguir conviviendo con los suyos.

Según las lecturas de Cáceres Monroy (Cáceres, 1973: 151) y Mamani Macedo (Mamani, 2012: 277), durante la década de 1920 Churata estaría ingresando en su “etapa madura”, apuntando a marcar un énfasis literario en la cultura andina, en sus representaciones religiosas y en su visión del mundo. En el *Interludio*, la relación del poeta con este universo cultural es –por un instante de escritura– tensa y ambigua: “Me robé tu corazón, mama-kota, y un día de sol reventó pajchas en mi kepi” (IX: 1-2).

Para responder a las preguntas abiertas en la primera parte del estudio, acerca de la relación del poema con las posturas de la denominada *trenza de lecturas*, el análisis de los versos del *Interludio* no nos permite adscribirlo a la vanguardia Titikaka por los siguientes motivos: la métrica mesurada, la presencia de preciosismos modernistas, las temáticas con intertextos griegos y nórdicos no lo diferenciarían radicalmente de otras expresiones vanguardistas de su tiempo, aunque sí marcarían un matiz diferenciado, sin que por eso –hablando exclusivamente del *Interludio*– se pueda propugnar una independencia literaria. Por otra parte, esto no ocurriría con la producción de Churata al interior del *Grupo Orkopata*, en sus colaboraciones en el *Boletín*, por ejemplo, en donde sí apelaba a una identificación clara con las ideas Titikaka. Lo que nos lleva a una propuesta diferenciada en la lectura de Churata: tomar en cuenta la posibilidad de que existiría un Churata colectivo, identificado con causas sociales, más aún cuando militaba en grupos artísticos, y un Churata de tono íntimo y netamente literario que

debe ser buscado entre las líneas de sus obras mayores, en donde se pueden indagar sus conflictos, sus vivencias, su lado humano, contradictorio y abierto a la polisemia literaria.

Acerca de la propuesta de Mauro Mamani Macedo, proponemos que *Interludio bruníldico* sea considerado como un poema de transición entre la etapa vanguardista (con aún breves resabios modernistas) hacia la etapa final andina. No así con la afirmación de que estaría escrito con un “registro de la lírica moderna”, ya que esto solo sucede en un análisis lexicográfico superficial y no cuando se observa a profundidad las cuestiones religiosas del poema. En este sentido, es posible complementar la atinada lectura de Mamani Macedo, detectando la importancia e influencia de las lecturas evangélicas de Churata en la escritura del *Interludio*. Así se podría afirmar que las vertientes no-andinas de las cuales bebe Churata, estarían principalmente en las fuentes bíblicas, lo que queda expresado en el tinte ritual del poema, como el inicio de una hibridación teológica que años después quedaría plasmada en la *Homilía del Khorichallwa*.

El poema enfocado desde la trenza de lecturas, podría permanecer como inclasificable en las grandes tendencias que los críticos apuntan, aunque no por ello se pueda dejar de reconocer su carácter transitorio entre los momentos señalados por Mamani. Creemos que ese primer apuntalamiento, la división de su escritura en etapas diferenciadas, resulta valioso para quienes incursionen en la lectura de una obra amplia y compleja, así como para quienes ya han transitado en su análisis.

Si tomamos el proyecto literario de Churata como una ópera mayor, el poema *Interludio bruníldico* representaría el momento organístico –dividido en doce secciones– que funciona como un fatal intermedio en la escritura del autor de *El pez de oro* y *Resurrección de los muertos*.

La pérdida de la amada y los hijos –su manifestación literaria– constituye un hito radical en la escritura de Gamaliel Churata. ¿Qué giro místico provocó la triple ausencia? El *Interludio* muestra una escritura en transición y que instaura un conflicto en donde el tiempo y el espacio se transfiguran en nuevas dinámicas.

Así vemos que en la sección IX del *Interludio* el poeta todavía no evidencia una “radical identificación con los problemas sociales y estéticos del Ande” (Churata, 1932). Para ese momento, el poeta crea un universo ficcional en donde los Sabios Ancianos todavía tienen hambre de wawas.

Desde este enfoque, el *Interludio* permanece como un espacio abierto a miradas interpretativas, no solo en el sentido cultural, sino en otras miradas literarias como son el transcurrir del tiempo, las fuerzas de la naturaleza o, el caso que aquí se ha visto, la relación del poeta con la idea poética de muerte.

La raíz etimológica del título sugiere un espacio de intervalo (*inter*), para jugar o interpretar (*ludere*), quizás dentro de un juego mayor, “la Vida, así con mayúsculas”.

Al finalizar la lectura del *Interludio* queda la sensación de una pronta sanación. El poeta describe unas aves que “salen y entran” de su alma (XII: 23-24). Son las *pichitankas*, tal vez el ave que más abunde en La Paz, Puno y en muchos árboles andinos. Ellas son las encargadas de sanar y limpiar su dolor. Porque así concluye el *Interludio*, mediante una imagen toroidal, cuando el padre adolorido escribe:

Y cada vez, afanosos, traen una dulce alegría
y se van barriendo una tristeza (XII: 25-26).

4.2. Lecturas críticas acerca de la etapa posterior al *Interludio*

Algunos meses después de publicar el poema, Churata hace un nuevo viaje a Bolivia. En La Paz continúa escribiendo artículos en *Última Hora*, *La Calle* o *La Nación*. A su llegada, en una entrevista habla acerca de su nuevo –y definitivo– seudónimo:

Gamaliel Churata corresponde a la mayoría de edad en que los valores subsidiarios del espíritu son reemplazados por la necesidad orgánica de la generación. (...) Varios escritores han reconocido que mi pseudónimo literario obedece a una radical identificación con los problemas sociales y estéticos del Ande. (...) La Paz es una ciudad vigorosa, es la urbe andina, es la posibilidad mayor de civilización para nosotros que hemos enraizado en el sentido vital de Los Andes. (Churata, 1932).

Durante esta nueva etapa, la escritura de Churata estaría relacionada con movimientos sociales como la creación de la escuela de Warisata³² y la revolución nacionalista. También se puede deducir que estaría abocado a la escritura de *El pez de oro*, publicado el 12 de abril³³ de 1957 en Cochabamba y La Paz.

Si durante la etapa más temprana de su escritura, en su primer viaje a Bolivia en 1918, Gamaliel Churata se acercaba al modernismo literario, donde “encontraremos gran influencia de Valdelomar, Bécquer y otros” (Cáceres Monroy, 1973: 111), durante el segundo viaje en 1932, su escritura se acercará más a los temas andinos, especialmente en lo que se refiere a la concepción de la muerte como permanencia.

La mayoría de sus lectores, en especial los que han ahondado en este punto, coinciden en la importancia de la muerte y sus significados como una de sus temáticas centrales en la etapa posterior al *Interludio* (Monasterios, 2015: 266; Usandizaga, 2005: 244; Mamani Macedo, 2012: 181; Pantigoso, 1999: 468). Sus críticos afirman que la muerte dentro del mundo ficcional churatiano responde a las formas religiosas andinas, en donde no necesariamente es entendida como un fin sino como una continuidad, en simetría con el mundo de los vivos.

Para Elizabeth Monasterios la muerte sería parte central de la poética de Gamaliel Churata y de un “ego colectivo” andino, donde la muerte operaría como un eje principal y simultáneo al mundo de los vivos. En esta misma dirección, lee a Churata Helena Usandizaga³⁴:

Para Churata, la totalidad, la unidad, no está más allá, en la vida conectada con la muerte como alimento, y a través de la cadena vital, de la germinación y la paternidad, que se

³² Acerca de esta etapa en la vida de Gamaliel Churata, ver Vilchis Cedillo: *Arturo Pablo Peralta Miranda: Travesía de un itinerante*, 2007.

³³ Es la misma fecha en la que –según la misiva enviada a Mariátegui– ocurrió la desaparición de Brunilda, o Rosa Calderón.

³⁴ Helena Usandizaga también tiene varios artículos acerca de Churata. También fue la autora del estudio introductorio para la reedición de *El pez de oro* por la Editorial Cátedra en 2012.

produce gracias al dolor y a la muerte; todo lo cual hace de la vida, no una serie de ciclos sino una permanencia³⁵ (Usandizaga, 2005: 244).

Mauro Mamani Macedo también reconoce la presencia de este concepto en la escritura de Churata:

En varios textos Churata se ocupa de la muerte: *El pez de oro* (1957), en los artículos “¿Los muertos están en nuestro corazón?”, “¿Muere la patria en los muertos?”, “Los muertos y los especuladores”, “La especulación se levanta de la tumba”, “¡Muertos: muerte a la especulación!”, “¡Horrible! ¡Horrible!”, “Ya los muertos hablan”; y en sus tres conferencias, donde siempre anuncia que tratará con mayor profundidad el tema, es en el libro *Resurrección de los muertos*. (Mamani Macedo, 2012: 181)

En todos los casos la muerte en la escritura de Churata no sucede como un final, sino más bien con una visión de “permanencia” (Usandizaga) o “desvinculada de la iconografía cristiana” (Monasterios). De este modo, a lo largo de la etapa posterior al *Interludio*, la muerte será entendida por Churata como una dimensión simétrica con el mundo de los vivos.

Según el lente ultraórbico de Manuel Pantigoso, ocurriría una “negación a la muerte”, como lo expresa en el punto F de su *manifiesto*:

f. El acto de crear la obra artística representa el estar vivo en la vida y negar la muerte: “Solo estará vivo en la vida el que engendra”, “La semilla humana (la palabra, el color, el sonido, el movimiento, etc.) es no solamente inmortal sino también aérea y posee capacidad de traslación, superior a todo concepto de velocidad” (Pantigoso, 1999: 468).

Acerca de esta etapa posterior al *Interludio* están dedicados la mayoría de los estudios acerca de Churata. Así, para autores como Marcos Thomas Bosshard, algunos pasajes de *El pez de oro* serían muestras de las creencias andinas. “No hay duda aquí que Churata, a pesar del tono burlesco-paródico, no intenta en absoluto extirpar las creencias andinas, sino que, todo al contrario, las confirma” (Bosshard, 2007).

Riccardo Badini también reconoce este aspecto en el estudio introductorio del libro póstumo *Resurrección de los muertos* (2011).

Enfocado de este modo –mediante el *zoom* necesario– el poema *Interludio bruníldico* sería una anticipación de estas obras mayores.

³⁵ El resaltado es nuestro

4.3. Lecturas críticas acerca de la etapa anterior al *Interludio*

Para finalizar esta revisión bajo un nuevo lente panorámico, acerca de las etapas en la escritura de Churata, hacia una mejor contextualización del poema *Interludio bruníldico*, vamos a revisar la etapa anterior al poema. Las siguientes miradas, encontradas en testimonios, ensayos o entrevistas, dan cuenta de un Churata influenciado por el modernismo, lector de la poesía española clásica y asumiendo las vanguardias de inicios del siglo XX.

Un año después de publicar el *Interludio*, Gamaliel Churata se refería a una primera etapa en su escritura, antes del inicio de la década de 1920: “Cuando yo me llamaba Juan Cajal³⁶ (...) estéticamente pertenecía al modernismo snobista que ha sido nuestro alimento primigenio” (Churata, 1932). Varios años después, en una crónica acerca de *Gesta Bárbara*, Churata escribiría acerca de la concepción de este grupo literario, declarando la influencia que tuvieron los principales autores del modernismo:

¿Influyó algo *Castalia Bárbara* en el bautismo del grupo? En último análisis, sí. Lo cierto es que Reissig, Jaimes, Reynolds, no tuvieron catecúmenos que con más reverencia entregáranse a su culto. Aquel *Cafetín con gramófono*, de Reynolds; ese *Dios con los brazos abiertos*, de Jaimes; *La piedad humilde que lame como una vaca*, de Reissig, eran músicas que vibraban en nuestros cerebros como orbes sinfónicos (Churata, 1971: 315).

Churata afirma que una primera etapa en su escritura fue cercana al modernismo, con una obra influida por Gregorio Reynolds y Jaimes Freyre. Apoyando esta mirada, Mamani Macedo afirma: “La primera poesía de Churata tiene una influencia modernista y está enmarcada entre los años 1915 y 1919, que corresponde al recorrido de Churata por dos espacios geográficos: Puno (Perú) y La Paz, Potosí (Bolivia)” (Mamani Macedo, 2012: 289).

Con este lente de lectura, el poema *Interludio bruníldico* pertenecería a una búsqueda poética que todavía se estaría desligando de los modos modernistas. Esto se aprecia en el preciosismo de algunos de sus versos como: “tibio cristal de

³⁶ Seudónimo que Gamaliel Churata utilizó en su primera estadía en Bolivia, entre 1918 y 1919, época de *Gesta Bárbara*.

madrugadas” (I: 1), “copo de nieve, pluma suave, trino auroral” (I: 5), “superficie del cielo arborecida” (III: 1), “una tristeza de agua llovida” (V: 4), “canto de albas y de trinos” (VII: 11). Así como en el tono exaltado ante la descripción de un mundo ideal y hermoso, que después se verá oscurecido por la aparición de los golpes fatales.

Aunque todavía posea resonancias de un *Cafetín con gramófono* en su hechura y se desarrolle en un contexto *Orkopata*, nacido del ultraísmo y las vanguardias, el tema principal del *Interludio* es un diálogo tensional entre la vida y la muerte.

Al momento de escribir el *Interludio*, Churata estaría en plena transición entre el vanguardismo andino o “Titikaka” (Monasterios), que habría desarrollado el *Grupo Orkopata*, hacia una etapa madura, andina o “quechumara” (Mamani Macedo). Como se ha dicho, no resultaría certero definir al *Interludio* como un poema que tenga resonancias con la vanguardia Titikaka ni con la escritura quechumara.

Por otra parte, el poema *Interludio bruníldico* sí contendría en su hechura varias de las premisas desarrolladas por Manuel Pantigoso en su *manifiesto ultraórbico*. No solamente los incisos desarrollados aquí en los capítulos 1 y 2, sino en una mirada más estructural del texto, en donde se podría ver el génesis de la estructura poética toroidal.

4.4. Una conferencia de 1965 o la poética de Churata acerca de la muerte

Tres décadas después del tiempo del *Interludio*, Churata fue convocado a dar una conferencia en Puno en enero de 1965. El título fue *Dialéctica del realismo psíquico: alfabeto del incognoscible*. El libro *El pez de oro* había comenzado a circular entre académicos y escritores, por lo que el motivo principal era una reflexión del autor acerca de su propio libro. Sin embargo, Churata ofreció un texto que hoy podría ser considerado un *arte poética* acerca de su escritura. La conferencia fue grabada por un asistente y después se publicó una transcripción en *Antología y valoración en*

1971, después en *Simbologías de El pez de oro*, en 2006 y recientemente en la revista *La Mariposa Mundial* #19 en 2012.

En la conferencia Churata intenta sustentar una filosofía quechumara, con la finalidad de proponer la premisa de que *los muertos no están muertos*. En base a ese fin, hace dialogar a tres conceptos que el autor denomina “categoremas indígenas”, *Hata*, *Hallpa qamasqa* y *Ahayu watan* (Churata, 2012b: 18). También estructura la idea de que en las culturas andinas los muertos conviven con los vivos, como una permanencia, como en una densidad simultánea y paralela. “No quiero comenzar esta conferencia sin evocar el recuerdo de todos nuestros muertos”, fue la frase no incluida en ninguna de las publicaciones, pero que era parte de la introducción en el audio original de 1965³⁷. ¿Hasta qué punto llegó la exploración en lo que Churata denomina “el incognoscible” luego de la triple ausencia?

La proposición Dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible, puede ser juzgada superficialmente, (...), 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 al método fisiológico el medio único de su conocimiento, y ya deja de ser psíquico. Realmente, por más que yo esforzara mi modestia por elucubrar silogismo fructuoso que hiciese lógica su naturaleza, no habría alcanzado a más que agregar, sobre los súmeros de la arena de la dialéctica, grano más insignificante. A estos esquemas sólo pueden responder realidades. ¿Los muertos viven? Sí. Pues que hablan. (Churata, 2012b: 21).

Los categoremas que Churata utiliza podrían ser interpretados como profundas aperturas hacia el mundo quechumara y a una posible organización epistemológica. En la estructura de la conferencia, el primer categorema es “Hata, la semilla, y el animal totémico del matriarcado Titikaka, el puma” (Churata, 2012b: 15). Churata le otorga cualidades aéreas y de partícula inasible. En el universo churatiano, la *Hata* o semilla puede cambiar de un lugar a otro y también tendría cualidades de irreductibilidad. Por otro lado, *Hallpa khamaskha* se traduciría como “tierra animada” o “tierra con espíritu”. En relación a esto Churata dice: “Ese categorema es una síntesis biogenética, y nos dice que el hombre es, como las plantas y los animales, de las fenoménicas de la Madre Tierra” (Churata, 2012b: 18). De ese modo, Churata recuerda el “polvo enamorado” de Quevedo tanto como la acepción bíblica que de la tierra venimos y en ella se acaba. El tercer categorema enhebra los dos primeros. Es

³⁷ Audio proporcionado gentilmente por Amarat Peralta, hijo menor de Gamaliel Churata.

quizás el centro de la visión que Churata tiene acerca de la muerte como permanencia. *Ahayu watan* significa “el alma amara” y se refiere a la posibilidad que tendría *Hata* (semilla) de aferrarse a un cuerpo:

El Ahayu–Watan, además, plantea otra verdad secular: si el hombre es inmortal desde la semilla, esto es, desde el alma, los muertos de ayer son los que nacen hoy (Churata, 2012b: 19).

Esta mirada circular acerca de la muerte en la poética de Churata estaría ya presente en los versos del *Interludio* en forma subyacente, y con más precisión en la forma de la dinámica toroidal. Más aún, los hechos ahí escritos podrían haber germinado esta poética en el autor de *El pez de oro*, con el afán de buscar una hermenéutica, una manera de rescatar a sus muertos del río oscuro.

En la conferencia, Churata anuncia los siguientes volúmenes inéditos que le seguirían a *El pez de oro*. Hasta la fecha se han publicado dos, *Resurrección de los muertos* (2011) y *Khirkhlias de la sirena* (2016). El primero de ellos podría interpretarse como la continuación –o la puesta en escena– de lo que trata la conferencia de 1965. En su búsqueda de una cimiento estructurada del mundo quechumara, en *Resurrección de los muertos* Churata hace dialogar a las filosofías griega y andina con los ropajes de dos personajes, Platón y un Profesor Analfabeto, de nuevo con el afán de crear –¿revelar?– un sistema que acepte la premisa de entender la muerte como permanencia junto a la vida.

La conferencia cierra el ciclo iniciado con *El pez de oro* –o mucho antes con el *Interludio*, tal como proponemos– y abre la posibilidad a nuevas problemáticas dentro de su obra escrita posterior. Sin embargo, en el tema que estamos tratando en estas líneas, la conferencia significa la internación máxima en ese mundo propio que recién asomaba en los versos del *Interludio*.

Quando se investiga en el rigor de la letra, o de la dialéctica, no se encuentra medio de conocimiento si él no procede de fenoménicas de la inteligencia; y de aquí que la filosofía y las teodiceas, éstas que se nutren de los símbolos, sólo llegan a conclusiones apriorísticas o dados de fe y de razón. Sin embargo, la lección de los símbolos que corresponde a un medio de expresión anterior a la letra, descubre que no solamente el hombre ha conocido la realidad de su mundo interior, sino que los muertos que adquieren perfil en esos símbolos, han estado manifestando al hombre las puntualizaciones de un realismo psíquico. (Churata, 2012b: 22).

En esta conferencia –no así en el *Interludio*– se justificaría la adscripción de Churata en una posible vanguardia Titikaka, diferenciada –aunque tal vez no independizada– del resto de los conocimientos humanos de la región. La conferencia también representaría a cabalidad aquello que Mamani Macedo denomina la etapa quechumara de Gamaliel Churata. En sus líneas se encuentra el mayor intento del autor de *El pez de oro* por convencer que a “estos esquemas sólo pueden responder realidades” (Churata, 2012b: 21). Es ahí también donde Churata lleva la retórica y la elocución a un punto muy alto porque –a diferencia de los versos del *Interludio*– ya no hay sentidos ambiguos. La polisemia se ha dejado a un lado a favor de la causa ideológica y política. La tensión con los Achachilas parece haberse evaporado y Churata defiende “una radical identificación con los problemas sociales y estéticos del Ande” (Churata, 1932). Es a este Churata, al de la etapa madura o quechumara, al que la mayoría de la crítica le ha dedicado libros y ensayos durante los últimos años.

El poema *Interludio bruníldico* instauraría en el mundo literario de Churata la presencia de tres personajes que lo acompañarán a lo largo de su trayectoria como escritor: Brunilda, Clemencia y Teófano. Se podría leer el mismo *Pez de oro* como un intento de invocación de los seres perdidos. Así lo propone Omar Aramayo, aunque sin tomar en cuenta a la representación más completa de este momento, el poema *Interludio bruníldico*: “Aramayo sostiene que el motivo fundamental de *El Pez de oro* es la paternidad. Nos recuerda las tragedias que vive Churata, como la muerte de su hijo Teófano, que luego se proyectan en su obra” (Mamani Macedo, 2012: 119). Acerca de esto, aquí citamos las palabras textuales de Aramayo en relación a *El pez de oro* y este tema:

La biografía de Churata nos da elementos para pensar que su experiencia personal se proyecta hasta la concepción de la fábula que vertebra su libro (*El pez de oro*): el nacimiento de su primer hijo, nacimiento que por otra parte fue muy esperado, y alrededor del cual se creó un denso clima entre sus amigos y allegados literarios hacia la tercera década de este siglo, este clima fue sostenido por una serie de ritos propiciatorios oficiales en el Lago y de los cuales no se nos ha legado sino referencias muy poco fijadoras (Aramayo, 1979).

Consideramos que –si se toma en cuenta esta propuesta– la lectura de *El pez de oro*, así como de las obras mayores de Gamaliel Churata, podría encontrar

en esta lectura acerca de un poema olvidado, una herramienta –un antecedente, un hecho escrito, una teoría– que podría enriquecer aquellas lecturas, mostrar un momento tenso y conflictivo que el autor de *El pez de oro* habría sufrido contra un universo literario y conceptual específico, alejado de los lugares comunes a los que normalmente se lo asocia.

5. Bibliografía

- Anónimo: *El cantar de los nibelungos*. Edicomunicación, Barcelona 1997.
- Aramayo, Omar: *La biblia del indigenismo*, archivo mecanografiado el 14 de septiembre de 1979. UNA. Puno, 1979.
- Bacarreza, Donato: *Diccionario Aymara*. Ed. Abolena, La Paz, 2004.
- Baptista Gumucio, Mariano: *Carlos Medinaceli: la alegría de vivir*. Editorial e Imprenta artística, La Paz 1988.
- Bertonio, Ludovico: *Vocabulario de la lengua aymara (transcripción de la versión original de 1612)*. Ediciones El Lector. Puno, 1999.
- Bosshard, Marco Thomas: *Epistemología monista de El pez de oro*. En revista *Ahayu* #1. Tacna, 2007.
- Cáceres Monroy, Juan Luis: *Tres representantes del indigenismo en Puno*. Tesis, Cusco, UNSAC. (Citado en: Mamani Macedo, 2012)
- Candé, Roland. *Nuevo diccionario de la música* (traducción de Paul Silles). Editions du Seuil, Barcelona 2002.
- Cerrón Palomino, Rodolfo: *Quechumara. Estructuras paralelas del quechua y del aimara*. Plural Editores. La Paz, 2008.
- Churata, Gamaliel. *Septenario*, en Boletín Titikaka 10. Puno, 1927.
- Churata, Gamaliel: *Uno de los más altos valores del andinismo*. Entrevista realizada por Carlos Medinaceli en *Última Hora*. La Paz, 4 de junio de 1932.
- Churata, Gamaliel: *El pez de oro*. Editorial Canata, La Paz - Cochabamba, 1957.
- Churata, Gamaliel: *Periodismo y barbarie*. En: *Antología y valoración*. Puno, 1971.

Churata, Gamaliel: *Texto de presentación del pintor ultraórbico*. En: Pantigoso, Manuel, 1999.

Churata, Gamaliel: *Dialéctica del realismo psíquico* (en: VV. AA.: *Simbología de El pez de oro*) – Ed. San Marcos, Lima 2006.

Churata, Gamaliel: *Interludio bruníldico*. En revista *Wayra* No. 5. Upssala, 2007.

Churata, Gamaliel: *Resurrección de los muertos*. ANR – Lima, 2010

Churata, Gamaliel: *El pez de oro*. Editorial Cátedra. Barcelona, 2012

Churata, Gamaliel. *Dialéctica del realismo psíquico. Alfabeto del incognoscible*. En revista *Mariposa Mundial #19*, La Paz 2012b.

Churata, Gamaliel: *Khirkhilas de la sirena*. Plural Editores. Edición de Paola Manosu – La Paz, 2016

Delgado, Alberto: *Introducción al poema Interludio bruníldico*. *El Comercio*, Cusco, 27 de abril de 1931, en revista *Wayra* No. 5. Upssala, 2007.

Eco, Umberto: *Lector in fabula* (trad. Ricardo Pochtar) – Lumen, Barcelona 2000

González Casado, Pedro. *Diccionario técnico AKAL de términos musicales*. Ediciones Akal, Madrid 2000.

Layme, Félix: *Diccionario bilingüe Aymara Castellano*. CEA. La Paz, 2004.

Mamani Macedo, Mauro: *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades. UCH. Lima, 2012.

Mancosu, Paula. Estudio introductorio en *Khirkhilas de la sirena*. Plural Editores. La Paz, 2016.

Melis, Antonio (compilador): *José Carlos Mariátegui Correspondencia*. Ed. Amauta. Lima, 1984.

Monasterios, Elizabeth: *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Plural Editores. La Paz, 2015.

Monasterios, Elizabeth: *La vanguardia plebeya del Titikaka*. En revista *Mariposa Mundial #19-20*. La Paz, 2012.

Pantigoso, Manuel: *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* Universidad. Ricardo Palma. Lima, 1999.

Paz, Octavio: "Contar y cantar" en revista *Vuelta*. México 1986.

Rodríguez, Marcelo; González, Antonio; Bellver, Consuelo: *Campos electromagnéticos*. 2da. Edición. Universidad de Sevilla, 1999.

Romero, Emilio: *Gamaliel Churata, el medio, el momento y el hombre* (En: VV. AA.: *Gamaliel Churata Antología y Valoración* – Ediciones Instituto Puneño de Cultura. Puno, 1971).

Usandizaga, Helena: *Cosmovisión y conocimiento andinos en El pez de oro de Gamaliel Churata*. En revista *Andina* No. 40 pp. 237-259. Lima, 2005.

Vallejo, César. *Contra el secreto profesional*. En revista *Variedades* 1001, 1927.

Van Gogh, Vincent: *Campos de trigo al amanecer* (óleo). Van Gogh Museum. Ámsterdam, 1889.

Van Gogh, Vincent: *Campos de trigo con cuervos* (óleo). Van Gogh Museum. Ámsterdam, 1890.

Vásquez, Antero: *Ha muerto Gamaliel Churata* (en: VV. AA.: *Gamaliel Churata Antología y Valoración* – Ediciones Instituto Puneño de Cultura. Puno, 1971).

Vich, Cynthia: *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2000.

Vilchis Cedillo, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. Editorial Rumi Maki. México DF, 2007.

6. Anexos

Interludio bruníldico

GAMALIEL CHURATA

I

Se elogia el nombre de la amada

- 1 Tu nombre fue un tibio cristal de madrugadas
- 2 Venías, hornalla, sonando, desde la garganta del arroyo.
- 3 Te vertiste como la leche dulce
- 4 –Sonrisas solares– hasta atenuar mi gesto,
- 5 ¡copo de nieve! ¡pluma suave! ¡trino auroral!
- 6 Ya confundo mi grito, atestado de voces,
- 7 en tu rosa mejilla, adormida en amor,
- 8 dulcemente engreída en mis fogatas...
- 9 muñeca de ojo asiático, trigueña de Inti;
- 10 te besamos, tierna mama, caricia de tu pulpa
- 11 reclinada en mi músculo...

- 12 ¡Brunilda: sorbo tu nombre desnudo,
- 13 bañado en rocíos empapado en canciones!

II

Holocausto de todo el amor para Él

1 ¡Yo perdí mi wawa³⁸ una mañana,
2 cuando mejor danzaban los tuqus
3 enternecidos en mi canto!
4 Le he gritado fuerte desde entonces,
5 y desde entonces mis orejas,
6 están llenas de agua, están llenas de viento...
7 ¿Para qué le lloras? Me dicen las imillas,
8 dándome sus senos,
9 al gozar del ñuñu
10 me he sentido como la leche, nuevo!
11 Más otra vez yo lo reclamo,
12 hozando sangre entre las nubes,
13 al filo de la madrugada,
14 en el vientre del agua;
15 porque esta wawa que se me fue un ratito, no más, del pensamiento,
16 era un alegre tiro de mi honda,
17 la piedra de mi chujilla,
18 el dominador justiciero que floreaba!
19 ¡Ya no quiero el seno de la imilla,
20 ni su pezón pintado de mieles,
21 no quiero para mí su pierna ni su brazo:
22 ¡serán para mi wawa que ya viene!

³⁸ "Niño o niña" (Gómez Bacarreza, 2004: 255)

III

Se busca a la amada en el amor inmenso

1 La superficie del cielo arborecida;
2 la estrella del alba violenta;
3 y como si te bebieras agua de manantial,
4 un canto de ranas para tu soledad!...
5 ¡tal te anuncias, animal del cerro empinado,
6 hijo de madre nevera!
7 Viajo en la tempestad... tu grito parpadea
8 virginal en la tierra, pulpa del mundo,
9 temblando en el susurro,
10 simple de cánticos, resumador de mieles primerizas.
11 ¡nadie te comprende este vuelo cenital,
12 cóndor y puma, estilo de hondura.
13 Sólo tú sabes que la exila se gloria de éter,
14 y que la garra es un camino entre dos distancias
15 infinitas...
16 por la escalerita de la tierra abonada,
17 y con todo su jugo,
18 nos hundiremos hasta encontrar el secreto orgánico,
19 en el pedazo de cielo que nos chupamos de la mama!...

IV

Los kirkis³⁹ se extasían

1 Para que perdiera la esperanza,
2 tiraste tus ojos, viborilla...

3 Corro, en el viento,
4 por las vecindades de la cuesta,
5 y allí tampoco están
6 tus ojos, viborilla.

7 ¡Tus ojos se perdieron
8 en los diamantes de los ríos!

³⁹ “Charango, cuya caja se obtiene de la caparazón del armadillo, o khirkhinchu. Su cordaje es predominantemente metálico” (Churata, 2012: 989 – en guión lexicográfico de *El pez de oro*)

V

Invitación a la soledad múltiple

- 1 Tiene este grano de tiempos comestibles
2 un sereno de cielo y una canción de tempestad.
3 Así me voy, como arrastrado, a la nube
4 con la babilla rala de una tristeza de agua llovida
5 y una suerte alegre de matinales pinquillos.
- 6 ¿No habrá nada ahora tan triste que esté dentro?
- 7 ¡Tanto masticamos la hierba pura y pura lágrima,
8 desde que el cielo abrió los brazos,
9 sobre esta soledad tinta de una tintura amarga!
- 10 Ponte mejor de modo transparente,
11 para que mejor te lleguen el sol y una canción de germen.
12 Yo –ya lo ves– quedo en transparencia,
13 y que todos vean mis canciones trenzadas en la sangre.
14 ¡Qué laya de música va siendo esta tonada!
15 ¿Dónde estás? Yo estoy, estando, quedo, y lejos...
16 y por más que encarno, ni la carne se come...
17 ¡Crucificado!... Pero, siempre me alcanzó...
18 ¡Y me doy en cada atracón de kañiwaqu,
19 una pura gana de atorarme para toser la pena!

VI

Liturgia de su carne virgen

- 1 Tímida insolación de gaviotas en el lago.
- 2 Adentro, el orto del sol
- 3 y el respiro inhollado del agua.

- 4 Estoy jadeante en el dintel de tus ovarios,
- 5 y me atacan las espadas del frío.
- 6 ¿Quién está, pues, más intenso?
- 7 Luego se agarran a mi piel lobos de fuego...
- 9 ¡Oh, bestia en mi, y yo bestia en ti, soledad!

- 10 ¡Temerario y fragante, cimbro el sexo
- 11 con esta sed de carne virgen!

VII

Exaltemos su cadáver desnudo

- 1 Trilla el sol en los campos.
- 2 Las mañanas se alegran de niñez.
- 3 La tierra es virgen;
- 4 en las parvas hay cantos
- 5 y en las aleluyas de la fuente...

- 6 Brinca la imilla kalatita:
- 7 ¡se desnudó la muerte en sus caderas!

- 8 Y una noche duerme cien años,
- 9 pero está preñado de cielo,
- 10 su vientre redondo de esperanza...

- 11 Canto de albas, de trinos,
- 12 la imillita revestida de campos.
- 13 Las flautas en el aire tienen tonadas de virgen.
- 14 ¡Oh, tu dulce, tu hedionda desnudez!

VIII

Adora el fruto de su vientre

- 1 El llokallo de cobres en la tarde ilumina
2 la soberbia curva de la teta,
3 alta, nutricia, magnífica, fecunda,
4 toda repleta de jugos frutales!
5 Por sus ojitos
6 amanece el pene acobardado en lo divino.
7 ¡Nadie sabe la ricura de sus labios
8 –su palabra solar la entiende el alma–
9 y pronto su vagido se va sobre llamos de viento!
10 Arrullo de tu primera noche,
11 canción de tu primer mañana...
12 ¿Quién te formó esquemático?
13 ¿te hicieron para fórmulas?
14 ¡Todo te diste luego, como leche de vaca!
15 Exactamente un gruñido de bestia hubo en tu risa
16 y un atuendo de tórtolas...

17 ¡He aquí el mozo erecto, arrecho, dominador del flanco!

IX

*La cólera del Achachila*⁴⁰

- 1 Me robé tu corazón, mama-kota⁴¹,
2 y un día de sol reventó pajchas en mi kepi...
3 ¡Cómo eran claros mi puñal y mi beso!
4 (Nunca querré callar bien dicho todo)
5 y se abrió un boquete maligno,
6 allá, por donde duerme el trasero del cielo!
- 7 Desde entonces me baña
8 la suciedad;
9 se me atraganta la sombra,
10 y me ahoga!
- 11 ¡No fue el rayo, no!
12 ¡Fue la línea escalonada de los awichos⁴²!
- 13 ¡Ellos, ellos son: todavía tienen hambre de wawas!
14 ¡Todavía!
15 ¡Todavía!
16 ¡Así aprendí para no llorar, a llorar!

⁴⁰ El diccionario de Félix Layme define el término como: “Dioses tutelares de la región o de la nación” (Layme, 2004: 25) y el de Bertonio como “Abuelo” o “Viejo” (Bertonio, 1612: 437). Estas definiciones ubican la personalidad del “achachila” en un sitio de sabiduría antigua, que también “acaso rige desde el pasado” (Churata, 2012: 977), y que también ejercería “reciprocidad”. Mamani añade: “si bien es cierto que están ubicados en un espacio especial, estos achachilas siguen conviviendo con los vivos” (Mamani Macedo, 2012: 62).

⁴¹ “Kota” o “Qota”, se refiere al lago. El lago Titicaca como la Madre Laguna.

⁴² Acerca de este término, Mamani Macedo explica: “Las awichas tienen un recorrido similar a los achachilas, solo que más específico. Estos son los ancianos poetas, sabios de las comunidades andinas que forman el consejo de ancianos. El awicho es el abuelo, el antepasado; son los que poseen la sabiduría lograda por la experiencia de vida”. (Mamani Macedo, 2012: 62)

X

Se alaba la fascinación de su voz

1 Era tan suave el acento de su voz,
2 que después de haberse evaporado
3 todavía sonata...
4 ¡Fuiste la mejor,
5 y por mejor te dieron tata!
6 Cada vez que amaneció tu risa,
7 un canto era descolgado del cielo
8 Y bien; ya estás de nuevo callando
9 tu silencio, y de nuevo se te oye perdida
10 en la estrella y la nube.
11 ¡ya no llorarás! Eres clemencia, qimensa, teofano,
12 eres sosiego del viento,
13 y colirio para la vida ausente.
14 Todo fue sólo tenerte unos minutos
15 en el sitio del gozo, junto a la carne...
16 ¡Cómo será ahora!...
17 ya serán mejores el cómo y el por qué!
18 Dulce el ventarral, dulce el arrullo,
19 florecillas, florecillas,
20 como hierbas y piedras y terrón y turrón...
21 Así voy a estar, entonces...? quieres?
22 Pero, ¿es que ya vuelves? ¿no? ¡y nosotros tira y tira
23 de ese suspiro elástico que no se arranca ni sale todamente!

XI

Su unidad en lo múltiple

1 Tienes la presencia eterna
2 del arenal.
3 En algo todo queda prendido,
4 pero si vienes, vas, y el atropello
5 del viento te conserva como una flor.
6 ¿oyes? Desde las cumbres gritan los alkamaris.
7 Es ya tarde en el cielo.
8 Las nubes se deshilan para escribir tu voz.
9 ¿qué esperas?
10 La noche abre su abdomen;
11 ¡y todos quedamos prendidos
12 del intestino grueso!
13 ¡Hoy hace un siglo que te espero!
14 De mi esperanza se hace agua;
15 del agua nace el berro
16 y la chijchipa matinal...

17 ¡Pero todo está reseco
18 de la pura sequedad
19 del polvo!

20 ¡las nubes que venían, se van!
21 ¡los sankayos⁴³, marchitan!
22 ¡Para qué, me digo, tanta hambrura,
23 y tanta lengua amarga,

⁴³ *Sankhayo*. "Sank'ayu: Fruto agridulce comestible de una especie de cacto que no crece a lo alto y tiene flores rosadas o lilas" (Layme, 2004: 163).

24 y tanta dulzura borracha?
25 ¡Guay, bonitos están mi lágrima
26 y este endiablado tiwanaqu!
27 Pero, ¿es que en todo te pierdes?
28 Te aproximas, te veo, te palpo...! y ya no estás!
29 ¡Hay algo hondo que se está perdiendo cantando!
30 ¡Abrázame! ¡Cada poro del tiempo es tu regazo!
31 Para eso te aproximas,
32 y dejándome cielo limpio,
32 la nube se mete en la chingana.
33 ¡Te estoy besando, mi sankayo,
34 pero la misma ventolera
35 se come nuestra flor!
36 ¡Guay, sólo será para cuando amanezca,
37 y tengamos calorcito rico en la saliva!

XII

Y finalmente, el vacío.

- 1 Temblorosos de trinos,
- 2 vienen los pichitankas...
- 3 Despacito se descuelgan
- 4 en el kañiwal lleno de besos...
- 5 ¡Son los cantores de la solana!
- 6 Cuando rompen el aire a trueno,
- 7 hay latigazos de luz entre sus alas.
- 8 Cada uno viene de muy lejos...
- 9 Si pudiésemos apresarlos,
- 10 dirían, callarían lo mucho que saben de nosotros.
- 11 ¡son un piar continuo,
- 12 y un hilito de agua de siempre!
- 13 Todos son buenos. El canto los educa;
- 14 y si al canto se unen las alas
- 15 a eso llama un pichitanka...

- 16 Muy de mañana se acercaron a mi alma!
- 17 Mi alma que está oyendo unos pasitos en el patio,
- 18 y unos phusiris⁴⁴ que rompen a bombo mis montañas,
- 19 llegaron en bandada,
- 20 y cada cual se trajo un airecito de lejanía,
- 21 y cada cual segó la mies de mi distancia.
- 22 Están yendo y viniendo.
- 23 Salen y entran

⁴⁴ Los *phusiris* son los intérpretes de algún instrumento musical de viento (*phusa*). También traducido como “persona que sopla” (Gómez Bacarreza, 2004: 184)

24 de mi alma...
25 Y cada vez, afanosos, traen una dulce alegría
26 y se van barriendo una tristeza.

Churata, Gamaliel: *Interludio Brunídico*. *El Comercio*. Cusco, 27 de abril de 1931
Reedición en *Revista Wayra No. 5*, Uppsala 2007.

Hacia un posible Manifiesto Ultraórbico

MANUEL PANTIGOSO

- a. El arte surge como expresión de la tensión dramática extraída de la naturaleza, de los mitos y de la propia realidad en la que el autor está inmerso. Hay una estrecha relación vital, existencial, sin distanciamientos ni fisuras, entre artista, realidad y público:

“Mas ni en el Pez de oro (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad. En todo drama, el drama es tanto del autor que lo ordena como del público que lo concibe, y es preciso que él se haga existencia en cada uno de los espectadores para que hiera los resortes vitales. Es que somos en Él y Él es en nosotros; por lo que siendo en nosotros, ya no es drama, es vida. Es decir dolor”.

- b. La profunda relación con la naturaleza –con la cual el hombre se unimisma–, permite entender que *“somos unidad cósmica en ella y con ella”*. El artista tendrá que *“apegar el corazón a la naturaleza sabiendo que somos naturaleza”*. Su obra surgirá, entonces, de la vibración cósmica que proviene de ella.
- c. El mundo interior del artista se conecta con el cosmos y el cosmos se conecta con ese mundo interior porque en la célula (en el impulso o germen que permite la realización de la obra) está el cosmos retratado. Desde aquí se estructura el concepto básico de la dualidad, multiplicada en otras dualidades dialécticas, que gobierna la inmanencia y trascendencia de la vida, entendida ésta como la unión de fuerzas centrípetas y centrífugas.

- d. La obra artística debe ser como un espejo que refleje el mundo de arriba (sueños, ideales, fantasías, sentido de la divinidad) y el mundo de abajo (el sentido de la realidad, de lo terrenal, de la vida presente desde la dimensión más cotidiana). Los dos niveles –“el allá” y “el acá”, lo universal y lo nacional– conforman una sola unidad, recíprocamente imantadas: *“Si el Titikaka se refracta en el cielo, hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es sólo el Titikaka proyectado a las esferas”*. Esta refracción debe configurar lo que se denomina “simultaneísmo artístico”, que se da en el “ahora”, en el *Kunan Pacha*.
- e. El arte debe dar prioridad a lo puro, lo ingenuo, lo no contaminado, lo instintivo, lo primitivo, lo mágico. Allí está el germen o la semilla del alma: *El pez de oro*. Allí está, al mismo tiempo, la vitalidad trascendente: *“Alma es instinto universal de raíz y por eso camino de la vida”*.
- f. El acto de crear la obra artística representa el estar vivo en la vida y negar la muerte: *“Solo estará vivo en la vida el que engendra”, “La semilla humana (la palabra, el color, el sonido, el movimiento, etc.) es no solamente inmortal sino también aérea y posee capacidad de traslación, superior a todo concepto de velocidad”*.
- g. El artista debe tratar a su obra como “el escultor que trata al barro, con la ternura de la madre a su feto en la entraña”, así “puede comunicarle el fluido tembloroso de la vida”. Aquí radica su compromiso y su magisterio.
- h. La libertad en el arte se inicia en los hondones del ser. Desde allí, desde lo primitivo y elemental, desarrolla sus propias representaciones. Esa libertad revela, así, lo incognoscible: al “realismo psíquico ancestral”, a *El pez de oro*.

“En el lodo está el embrión de la sabiduría y en la debilidad la fuerza y que tanto más de lodo el hombre, más hombre (...) Permanezcamos en Lodo para asistir a la revelación”.

- i. Por provenir de fuentes orales, o de la tradición en general, el arte ultraórbico debe ser más “hablado” que “leído”, más espontáneo que intelectual; de esta manera –con la “red del retablo que habla”– se recogerá con naturalidad todo el movimiento interior del alma (énfasis, gestos, inflexiones, pausas, tonos, silencios). Así, el público será también autor de esa obra. Este arte, en consecuencia, debe ser “hablado” como habla el pueblo, más allá de cualquier imperfección técnica que no tiene por qué ser sinónimo de imperfección artística. El artista andino mestizo ha de sentir, por todo ello, la necesidad de insuflar en su obra la realidad y la magia que representan el origen y el destino de *El pez de oro* ultraórbico: su espíritu nativo, reencarnado en múltiples formas. No hay rechazo al hibridismo si se mantienen los caminos de acción de la voluntad mágica provenientes de la raíz ancestral.
- j. El arte es esencialmente sensibilidad, no razón. La emoción es su origen. El éxito artístico consiste en convertir a la energía en sensación y traducirla en sensibilidad. Esta sensibilidad nace desde el mismo *Pez de oro*, desde la hondura del ser.
- k. El artista tiene un destino que pertenece a sus nervios, puesto que *“se guía por la sabiduría que ellos necesitan, se apoya en ella y con ella se ilumina”*. El instinto, antena permanente que orienta la obra, es básico: *“El hombre que ha amolado sus instintos (...) por orden lógico será un hombre sin destino. Si hay sabiduría, orden geográfico, equivalencia, peso, en el Cosmos, admitamos que hay inteligencia: es el instinto de la materia”*.

- i. El artista andino, específicamente el puneño, tiene un natural amor por la belleza porque ella ilumina su propio paisaje. Pleno de música y de color, desde allí se sintetizan todas las artes. Su obra ha de retratar esa “basílica del Arte” en donde la conmoción de las formas es materia consustancial de la conmoción cósmica. Es por ello que existe una natural relación entre belleza y oración o misticismo.

- m. En la cultura andina, la fuerza ancestral del ludismo, la falta de solemnidad, el primitivismo, el espíritu antiacadémico, el optimismo, la simplicidad, la gracia incisiva y la ingenuidad (aparente o real) le dan a la obra artística, a la gran complejidad de su concepción, la posibilidad de enfrentarse a todo lo que es ajeno a esa cultura, para mantener así su propia perspectiva, su propio centro vital, su propia alma o *ahayu* en donde palpita el siempre traslaticio y vigilante *Pez de oro*.

- n. La predominancia de figuras o imágenes envolventes, circulares y concéntricas otorga al arte ultraórbico la sensación de movimiento en espiral a través del cual, por un lado, lo disperso se unifica, y, por otro, se anuncia el comienzo de un nuevo tiempo cíclico (*Kuti*). Este proceso y este progreso han de suceder a ese tiempo detenido y a ese espacio en movimiento que caracteriza al mundo andino.

- o. El arte ha de expresar regocijo, asombro, estremecimiento, alegría como parte del ritual de la vida andina. El movimiento envolvente demuestra ese ritmo que acerca las distancias. La danza es la mejor demostración de esta postura ultraórbica y una respuesta a la imagen del indio triste desarrollada por el indigenismo. Esa no es su esencia, esa no es su alma. Su alma, su *ahayu*, está amarrada al pez iluminado, al *Pez de oro*.

- p. El artista ultraórbico no sigue los postulados del orden y de la lógica cartesianas. Más bien es dialéctico, barroco, contradictorio, antidiscursivo,

conmocionado, delirante, gótico, florido, monumental, concentrado, decorativo, inquietante, agitado, nervioso, inacabado, insatisfecho, sugerente, primitivo, original, telúrico, indígena, mágico, humano.

Pantigoso, Manuel: *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*.
Universidad Ricardo Palma, Lima 1999 – páginas 467 - 471