

## HITO RADICAL: UNA LECTURA DE *INTERLUDIO BRUNÍLDICO*<sup>1</sup>

### *A Radical Milestone: a Reading of Interludio bruníldico*

ALDO MEDINACELI

INDEPENDIENTE (Estado Plurinacional de Bolivia)

aldo.medinaceli@gmail.com

**Resumen:** el ensayo tiene como propósito sostener que el poema *Interludio bruníldico* constituye un hito en la escritura de Gamaliel Churata. No sólo 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* representa 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 él, Churata concluye una etapa anterior en la que solía colindar con el modernismo, primero, y el vanguardismo, después. También se propone la estructura toroidal como un apuntalamiento ineludible en la estructura poética de Churata.

**Palabras clave:** *Interludio bruníldico*, Gamaliel Churata, toroide

**Abstract:** This essay's purpose is to argue that the poem *Interludio bruníldico* constitutes a milestone in Gamaliel Churata's writing. Not only because of the autobiographical facts that gather together in his verses, but also because of the influence that it inscribes in the poetics of the author of *El pez de oro* (1957). *Interludio bruníldico* represents a before and after in his literary project. It is there where the vision of death as a permanence is established, where Churata suffers a turn to assimilate with *new eyes* a *new death*. In it, Churata concludes an earlier stage in which he used to adjoin first with modernism and later with the avant-garde. The toroidal structure is also suggested as an unavoidable underpinning in Churata's poetic structure.

**Keywords:** *Interludio bruníldico*, Gamaliel Churata, Toroid

---

<sup>1</sup> El presente texto es fragmento de un trabajo con mayor extensión, enfocado en el poema *Interludio bruníldico* y la idea de la transliteración de Teófano como uno de los símbolos principales de *El pez de oro*.

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

### El recorrido previo del *Interludio*

Las siguientes líneas sostienen que el poema *Interludio bruníldico* (Churata, [1931] 2007) constituye un hito en la escritura de Gamaliel Churata. No sólo 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* 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 y el vanguardismo para luego ahondar en la sabiduría indígena. 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 1965. El contexto encuentra a Gamaliel Churata concluyendo una etapa de cinco años como director del *Boletín Titikaka* (1926-1930). Allí promovía debates acerca de las estéticas de su tiempo: ultraísmo, creacionismo y las vanguardias. El *Interludio* fue una de sus últimas manifestaciones literarias 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 reeditada 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 2013.<sup>2</sup> El presente estudio se basa en la reedición completa de la revista *Wayra* (ed. 2007).

---

<sup>2</sup> 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.

## Las miradas 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), 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 brunildico* 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)

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 brunildico* ni tampoco 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, señalando 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).

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 centrados en el *Interludio*.

## Un acercamiento al *Interludio*

El *Interludio* 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 llama *poema extenso*, en la que a partir de los poemas épicos, describe la introducción del “yo” en la poesía, desde la *Divina Comedia* hasta poemas del siglo veinte. Si seguimos la reflexión de Paz, en relación con este tipo de poética, es posible reconocer en el *Interludio* el mismo 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 —hasta cierto punto— 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 en primera persona: “Yo perdí mi wawa una mañana, cuando mejor danzaban los tuqus” (Churata, 2007: II: 1-2).<sup>3</sup> En el *Interludio* hay 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, porque el poema habla de tres ausencias: Brunilda, Teófano y Clemencia.

Sus versos 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 el 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 términos 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 la quinta sección 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* sería un elemento central.

<sup>3</sup> Como se ha aclarado, la versión del poema *Interludio bruníldico* corresponde a 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. En este caso, se refiere a los versos 1 y 2 de la sección II.

*Interludio brunildico* desarrolla un diálogo entre los personajes y seres míticos andinos como la Madre Laguna (*Mama Kota*) y los Sabios Ancianos (*Achachilas*). Asimismo, existirían correspondencias con el mito griego de Orfeo, quien desciende al Hades para rescatar a su amada, desaparecida 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 “la escalerita de la tierra abonada” (III: 16), buscando a su esposa e hijos. En el *Interludio*, el héroe atraviesa “un boquete maligno, allá, por donde duerme el trasero del cielo” (IX: 5-6). También se puede apreciar otro intertexto en el nombre de Brunilda, la “última encarnación de la Valquiria” (Anónimo, 1997: 8). En *El cantar de los nibelungos*, Brunilda es castigada por Odín al no seguir las órdenes de desposo. Es sentenciada a dormir el sueño eterno hasta ser rescatada por Sigurd, aunque antes “tenían que ser víctimas muchos guerreros fuertes y buenos” (117).

Los temas transversales del *Interludio* son una reflexión continua acerca de la ausencia, la comunidad con la naturaleza y la presencia de los astros y planetas 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 poema está dividido en doce secciones:

- I. Se elogia el nombre de la amada
- II. Holocausto de todo el amor para Él
- III. Se busca a la amada en el amor inmenso
- IV. Los kirkis se extasían
- V. Invitación a la soledad múltiple
- VI. Liturgia de su carne virgen
- VII. Exaltemos su cadáver desnudo
- VIII. Adora el fruto de su vientre
- IX. La cólera del Achachila
- X. Se alaba la fascinación de su voz
- XI. Su unidad en lo múltiple
- XII. Y finalmente, el vacío

### El laboratorio autobiográfico de *revelado*

En el *Interludio* existen huellas autobiográficas que no habían sido reveladas.<sup>4</sup> 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,

<sup>4</sup> Si bien este artículo se refiere a las imágenes como figuras poéticas del *Interludio*, no sería absurdo traer a colación los conceptos fotográficos de *Spectator* y *Spectrum*, este último en especial, al que Roland Barthes otorgaba la posibilidad de lograr “el retorno de lo muerto” (Barthes, 1989: 39). Los términos fotográficos utilizados en este sentido (revelado, laboratorio, negativo) funcionan como reminiscencias de la imagen poética textual. Las fotografías que acompañan el artículo son solamente fruto de las investigaciones realizadas.

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, el hermano menor), 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 Teófilo. 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 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 apreciada 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 (s/f), fotografía de autor desconocido hasta el momento.

*Orkopata* significa la “cima de la montaña” en aymara, deriva de las voces *orko*: cerro; y *pata*: encima.<sup>5</sup> Del mismo modo, este tiempo habría significado una cúspide para Churata, aunque ésta fuera abruptamente cortada por la triple partida. El año 1929 suceden los decesos y, dos años después, Churata es perseguido por los militares debido a sus actividades de enseñanza popular.

Durante este 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 de Rosa Calderón, él mismo había cambiado el suyo por un seudónimo, Gamaliel Churata, que habría nacido de una comunión entre dos religiosidades. El primero, un profeta bíblico, en complemento, un apellido aymara que se traduciría al español: Brindado.<sup>6</sup>

Todavía estaba lejano el día en que Gamaliel eligiera un apellido extraño, indígena como el de Churata. Peralta 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.

Nuestro primer negativo muestra el rostro de una mujer, “muñeca de ojo asiático, trigueña de Inti” (I: 9). Los amigos de Peralta solían llamarle “Mamita Brunilda”. Años después, una mascarilla del mismo rostro en un altar en la casa de Peralta en La Paz. Mascarilla que buscaba inmortalizarla de alguna forma. Según una entrevista recopilada por Manuel Pantigoso, la mascarilla “acompañó (a Churata) durante mucho tiempo” (Pantigoso, 1999: 47). También 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” (47).

En una imagen que acompaña recientes ediciones póstumas, se observa a una mujer en su lecho. A su lado, el poeta agacha la cabeza en signo de rezo o pesar.<sup>7</sup> Esta imagen puede acompañar al primer negativo que se desprende de los versos del *Interludio*.

<sup>5</sup> Layme, 2004.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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.



Arturo Peralta (Gamaliel Churata) al lado de Rosa Calderón (Brunilda) (1929), foto todavía sin autor conocido.

La amada que pareciera dormir brinda una idea de la mascarilla de yeso que acompañó al autor. Se trata del rostro de una mujer “de ojo asiático”, quien aparece retratada en el *Interludio*, esculpida mediante los 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, trigüeña 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)

El título del poema no correspondería solamente con el intertexto nórdico, sino con la amada fallecida unos meses antes. ¿Qué ocasionó el cambio de nombre?

¿Refugio político o semántico ante las persecuciones militares? ¿Fue justo para Rosa Calderón ser rebautizada y recordada por un nombre que no le perteneció? Aunque estas preguntas no tengan una respuesta final en estas líneas, es necesario emitirlas.

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 transcribe —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” (47).

Quizás el documento más *revelador* sea una misiva. En abril de 1929, siguiendo la correspondencia iniciada alrededor de sus colaboraciones en la revista *Amauta*, Gamaliel Churata escribe a José Carlos Mariátegui:<sup>8</sup>

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 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 presentes en el poema, podríamos llegar a la conclusión de que serían los personajes principales del *Interludio*.

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, Teófano. Así obtenemos nuestro segundo negativo, tomado a cuerpo entero, de alguien mirando el horizonte:

El llokallo<sup>9</sup> 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)

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 —

<sup>8</sup> Churata publicó en 1929 un poema y una serie de relatos titulados *Tojras* en la revista *Amauta*.

<sup>9</sup> Niño, en idioma aymara.

quien hará ‘manifestar lo divino’ en el poema con su regreso—, el primogénito del autor de *El pez de oro*.

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 wawa<sup>10</sup> 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 floreaba!  
¡Ya no quiero el seno de la imilla,  
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. Interpreta el 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)

Coincide con Pantigoso acerca de la influencia definitiva que habría tenido este hecho en la escritura de Churata. El tercer celuloide muestra a una niña que canta

<sup>10</sup> Recién nacido. “Niño o niña” (Gómez Bacarreza, 2004: 255).

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” (X: 11).<sup>11</sup> 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:

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 la tríade de ausencias, con un anhelo, quizás promesa, de retorno según la cosmovisión de la muerte indígena. 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*.

<sup>11</sup> En otras partes se escribe también: Qemensia o Qimensa.

## 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. (Churata, 2006: 16)

La muerte como algo velado que se revela en los versos del *Interludio* trastocaría la visión de Churata. La muerte desdibujaría 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 sólo sea por un momento. *Interludio bruníldico* se transforma en un grito de noche. Junto a las tres ausencias, la vida también se esfuma, se hunde por ese boquete que todo lo devora. A esta secuencia de hundimientos, soles que se apagan y naturalezas inertes, hemos llamado *la muerte del paisaje*.

Una vez detalladas las tres imágenes, habiendo revelado sus colores, avalado su referencia autobiográfica, resulta necesario observar el contexto atrás de los retratos de palabras.

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 sankayos,<sup>12</sup> 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

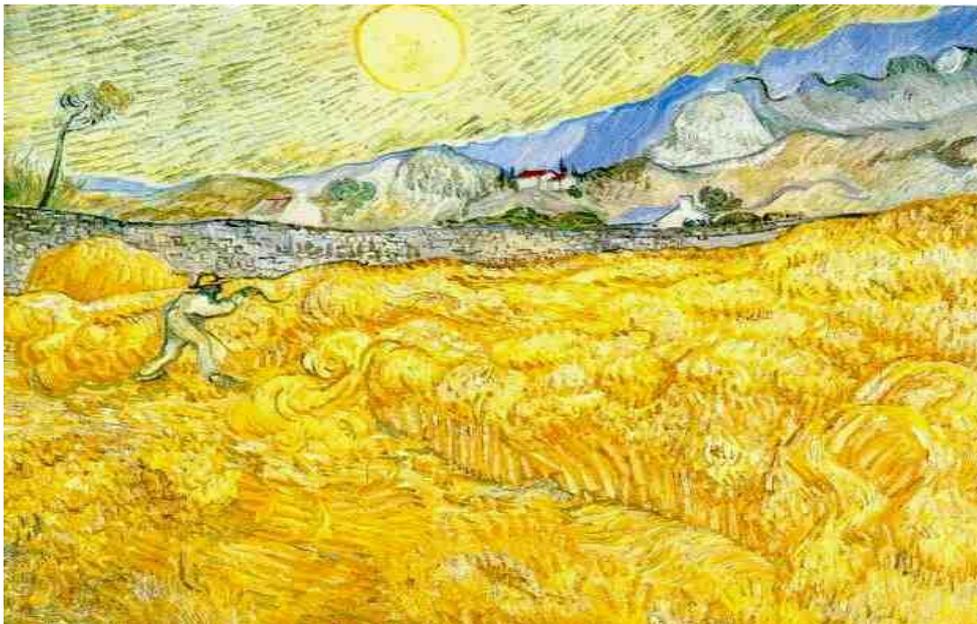
<sup>12</sup> *Sankhayo*. “Sank’ayu: Fruto agrídulce comestible de una especie de cacto que crece a lo alto y tiene flores rosadas o lilas” (Layme, 2004: 163).

cualidades ya no son sólo de fertilidad o protección. Al perder su hogar, Churata parece también perder su tierra:

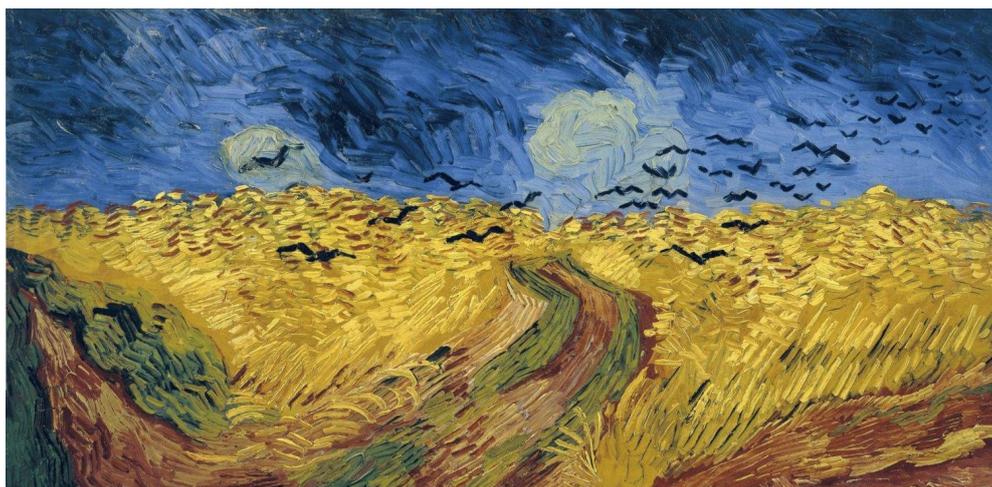
¡Pero todo está reseco  
de la pura sequedad  
del polvo! (XI: 17-19)

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*.

Me permito utilizar elementos gráficos una vez más con afanes únicamente expositivos. El óleo de Van Gogh *Campos de trigo con cuervos* de 1890, muestra un paisaje en ebullición, en sinestesia personal luego de la lectura del poema. 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 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”.



*Campos de trigo con segador al amanecer* (1889), Vincent Van Gogh. Óleo.



*Campos de trigo con cuervos* (1890), Vincent Van Gogh. Óleo

Se trata del mismo espacio, pero con un evidente cambio de ánimo. 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. 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 mismo 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 bruníldico* 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* —capítulo funcional de enlace— nos lleva al siguiente capítulo, en el que veremos estas dos fuerzas presentes, no sólo 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 el verso: “La noche abre su abdomen” (XI: 10), o 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)

## Preludio de la estructura toroidal

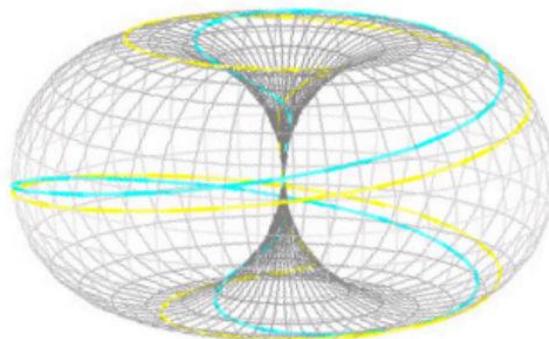
En *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Manuel Pantigoso describe una estructura presente en la obra del escritor andino. Al hablar de su idea del arte y su relación con el cosmos afirma que: “desde aquí se estructura el concepto básico de dualidad, multiplicada en otras dualidades dialécticas, que gobierna la inmanencia y trascendencia de la vida, entendida ésta como **la unión de fuerzas centrípetas y centrífugas**” (Pantigoso, 1999: 468; el resaltado es mío). Entonces veremos la presencia de estas dos fuerzas —centrípetas y centrífugas— 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 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 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 (centrípeto) 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 eléctricas, 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 subyacente en el poema acerca del más allá.

En nuestra lectura, 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*.

### La fuerza centrífuga 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. 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, 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*.

## La fuerza centrípeta 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 hambrura, y tanta lengua amarga, y tanta dulzura borracha?” (XI: 22-24), se pregunta el poeta, cuando la leche y la miel antes dulces ahora sólo 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 muestran 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 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 microcosmos 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 descienden 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).

#### Algunos versos de luz (centrífugos) y absorción (centrípetos)

##### *Versos centrífugos:*

“Trilla el sol en los campos”;  
“llokallo de cobres en la tarde ilumina”;  
“palabra solar”;  
“los diamantes de los ríos”;  
“alegre tiro de mi honda”.

##### *Versos centrípetos:*

“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 sería la razón para adentrarse en estas dos fuerzas que Pantigoso nomina como centrípeta y centrífuga en su *manifiesto ultraórbico*? ¿Por qué detenerse en analizar sus presencias y efectos en el *Interludio*? Podría ser que en ellas se encuentre una de las principales tensiones del poema: la relación entre la vida y la muerte como movimientos aunados en una sola estructura toroidal.

### **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 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.

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.

Si observamos 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).

Algunos versos de espacio y tiempo toroidal:

“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*:

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)

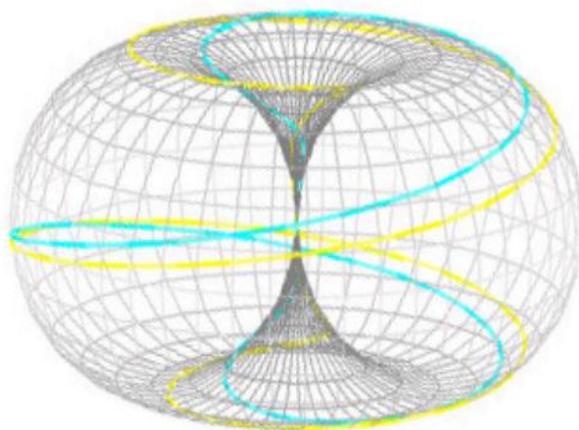
Las imágenes del *Interludio* muestran las dos fuerzas circulando en forma permanente. Se unifican cuando las estrellas, de tanto brillar, se convierten en remolinos hacia sí mismos, o cuando Churata anhela devorar el símbolo de Brunilda, “sorbo tu nombre desnudo” (I: 12). O cuando el sol emerge desde 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.

Algunos versos toroidales:

“¡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. 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 sólo 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? Tal vez un acercamiento a estas dinámicas ayudaría a comprender la visión indígena de la muerte en la obra poética del autor, a partir de un momento preciso, su encuentro con la desaparición momentánea de sus seres queridos.

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

El título del poema resume una parte de lo que 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, interpretada entre los actos de una ópera seria” (Candé, 2000: 142).

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).

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. Es posible complementar la atinada lectura de Mamani, 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*.

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.

Al finalizar la lectura del poema 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 abunda en La Paz, Puno y en los árboles andinos. Ellas son las encargadas de sanar y limpiar su dolor. Así concluye el *Interludio*, mediante una imagen toroidal:

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)

El poema *Interludio bruníldico* instauraría en el universo literario de Churata la presencia de tres personajes que lo acompañarán a lo largo de su trayectoria como escritor: Brunilda, Clemencia y Teófano. Así se podría leer el mismo *Pez de oro* como una clara invocación de los seres perdidos, tal como sucede en el capítulo *Puro andar*, cuando se encuentra con sus familiares muertos. 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, 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: 9)

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— para fortalecer aquellas lecturas, además de mostrar un momento tenso y conflictivo en la vida y obra del autor de *El pez de oro*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1997), *El cantar de los nibelungos*. Barcelona, Edicomunicación.
- ARAMAYO, Omar (1979), *La biblia del indigenismo*, archivo mecanografiado el 14 de septiembre de 1979. Puno, UNA.
- BACARREZA, Donato (2004), *Diccionario Aymara*. La Paz, Editorial Abolena.
- BAPTISTA GUMUCIO, Mariano (1988), *Carlos Medinaceli: la alegría de vivir*. La Paz, Editorial e Imprenta artística.
- BARTHES, Roland (1989), *La cámara lúcida*. Sala-Sanahuja, Joaquín (trad.). Paidós, Buenos Aires.
- BERTONIO, Ludovico (1999), *Vocabulario de la lengua aymara (transcripción de la versión original de 1612)*. Ediciones El Lector. Puno.
- BOSSHARD, Marco Thomas (2007), *Epistemología monista de El pez de oro*, en *Revista Ahayu*, vol. 1.
- CÁCERES MONROY, Juan Luis (2012), *Tres representantes del indigenismo en Puno*. Tesis para optar al grado de doctor. Cusco, UNSAC. [Citado en Mamani Macedo, 2012].
- CANDÉ, Roland (2002), *Nuevo diccionario de la música*. Paul Silles, Paul (trad.). Barcelona Editions du Seuil.
- CERRÓN PALOMINO, Rodolfo (2008), *Quechumara. Estructuras paralelas del quechua y del aimara*. La Paz, Plural Editores.
- CHURATA, Gamaliel (1957), *El pez de oro*. Cochabamba, Editorial Canata.
- CHURATA, Gamaliel (2006), “Dialéctica del realismo psíquico”, en VV. AA., *Simbología de El pez de oro*. Lima, Editorial San Marcos.
- CHURATA, Gamaliel (2007), *Interludio bruníldico*, en *Revista Wayra*, n.º 5, Upssala.
- CHURATA, Gamaliel (2010), *Resurrección de los muertos*. Lima, ANR.
- CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*. Barcelona, Editorial Cátedra.
- CHURATA, Gamaliel (2012b), *Dialéctica del realismo psíquico. Alfabeto del incognoscible*, en *Revista Mariposa Mundial*, vol. 19, La Paz.

- CHURATA, Gamaliel (2016), *Khirkhilas de la sirena*, Mancosu, Paola (ed.). La Paz, Plural Editores.
- DELGADO, Alberto (2007), *Introducción al poema Interludio brunildico. El Comercio* [Cusco, 27 de abril de 1931], en *Revista Wayra*, n.º 5, Uppsala.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro (2000), *Diccionario técnico AKAL de términos musicales*. Madrid, Ediciones Akal.
- LAYME, Félix (2004), *Diccionario bilingüe Aymara Castellano*. La Paz, CEA.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2012), *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades/ UCH.
- MANCOSU, Paula (2016), “Estudio introductorio”, en *Khirkhilas de la sirena*. La Paz, Plural Editores.
- MELIS, Antonio (comp.) (1984), *José Carlos Mariátegui Correspondencia*. Lima, Editorial Amauta.
- MONASTERIOS, Elizabeth (2015), *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. La Paz, Plural Editores/ IFEA.
- MONASTERIOS, Elizabeth (2012), *La vanguardia plebeya del Titikaka*, en *Revista Mariposa Mundial*, vol. 19-20, La Paz.
- PANTIGOSO, Manuel (1999), *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata* Universidad. Lima, Ricardo Palma.
- PAZ, Octavio (1986), “Contar y cantar”, en *Revista Vuelta*, D.F. México.
- RODRÍGUEZ, Marcelo; GONZÁLEZ, Antonio y BELLVER, Consuelo (1999), *Campos electromagnéticos*. 2da. Edición. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ROMERO, Emilio (1971), *Gamaliel Churata, el medio, el momento y el hombre*, en VV. AA., *Gamaliel Churata Antología y Valoración*. Puno, Ediciones Instituto Puneño de Cultura.
- USANDIZAGA, Helena (2005), *Cosmovisión y conocimiento andinos en El pez de oro de Gamaliel Churata*, en *Revista Andina*, n.º 40, pp. 237-259, Lima.
- VAN GOGH, Vincent (1889), *Campos de trigo al amanecer* (óleo). Amsterdam, Van Gogh Museum.
- VAN GOGH, Vincent (1890), *Campos de trigo con cuervos* (óleo). Amsterdam, Van Gogh Museum. Amsterdam.
- VÁSQUEZ, Antero (1971), *Ha muerto Gamaliel Churata*, en: Ayala, José Luis (comp.), *Gamaliel Churata Antología y Valoración*. Puno, Ediciones Instituto Puneño de Cultura.
- VICH, Cynthia (2000), *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VILCHIS CEDILLO, Arturo (2007), *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México D.F., Editorial Rumi Maki.