

# Teófano: canto que convoca a la luz en la lírica de Churata

Mauro Mamani Macedo\*

\*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: [mmamanim@unmsm.edu.pe](mailto:mmamanim@unmsm.edu.pe)

Recibido: 24/05/2024. Aceptado: 13/07/2024.

**Como citar:** Mamani Macedo, Mauro. 2024. «Teófano: canto que convoca a la luz en la lírica de Churata». *América Crítica* 8 (1): 59-67. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6217>

**Abstract**—In the life and work of Gamaliel Churata, the death of his wife Brunilda and his children Teófano and Qemesa had a singular impact. This event not only affected Churata, but also reached other members of the Orkopata Group who wrote poems dedicated to these significant souls. In this article we study the death ritual represented in Churata's poetry, specifically the phases that correspond to the departure and return of the soul (*ajayu*). For this purpose, two poems dedicated to the death of Teófano (Gamaliel Churata's son) that follow this ritual sequence are analyzed. In the analysis, the categories of *ajayu*, *amaya* and *ajayu-watan* will be used, in addition to the categories of Andean lyric. With this we will show that the song to death proposed by Churata follows the ritual of the Andean conception of death, especially the Aymara ritual. — *Poetry, ajayu, ritual, death, lyric.*

**Resumen**—En la vida y obra de Gamaliel Churata la muerte de su esposa Brunilda (Rosa Calderón) y de sus hijos Teófano (Teófano Peralta) y Qimensa (Clemencia Peralta) tuvo un impacto singular. Este acontecimiento no solo afectó a Churata, sino que también alcanzó a otros miembros del Grupo Orkopata, quienes escribieron poemas dedicados a estas almas significativas. En este artículo estudiamos el ritual de la muerte andina representado en la poesía de Churata, en específico a las fases que corresponden a la partida y al retorno del alma (*ajayu*). Para ello, analizamos dos poemas dedicados a la muerte de Teófano, que siguen esta secuencia ritual. Nos serán de utilidad las categorías de *ajayu*, *amaya* y *ajayu-watan*, además de las nociones de la lírica andina. Con ello, evidenciaremos que el canto a la muerte propuesto por Churata sigue el ritual de la concepción andina de la muerte, en especial el ritual aymara. — *Poesía, ajayu, ritual, muerte, lírica.*

## INTRODUCCIÓN

En la vida de Gamaliel Churata, las muertes tempranas de dos de sus hijos y la de su esposa Brunilda fueron muy sentidas no únicamente por él, sino también por su entorno cultural y literario. Estos acontecimientos de carácter luctuoso lo motivaron, junto a ciertos escritores amigos, a la creación de poesía y de prosa en la que expresaban tanto la valoración de aquellas vidas que partieron como el vacío dejado por sus ausencias. Cabe indicar que la mayor cantidad de dicha creación literaria está destinada a su hijo Teófano y luego a su esposa Bru-

nilda; esta proporcionalidad resulta similar en los autores amigos y en el propio Churata.

Reseñamos contextualmente la producción de estos últimos. Primero los poemas dedicados a Brunilda: Alejandro Peralta, Eustaquio Aweranka (en quechua) y Emilio Vázquez, vate de vinculación aymara. Por su parte, la dedicada a Teófano, en cambio, es más extensa: Inocencio Mamani, poeta quechua, publica en el *Boletín Titikaka* un sentido texto “Teofano kutiminkaña (“Teófano volverá””, en el que se canta el significativo acontecimiento del retorno de Teófano para su familia (Mamani Macedo

2017); Alejandro Peralta, hermano de Gamaliel Churata, escribe “Onfano”, poema que expresa la pena de su pérdida: “Onfano/ alba de Gamaliel mi herramienta primaveral / el panteón está azul desde tu ausencia” (Peralta 2006: 124). A su vez, en la revista *Chirapu* aparecen dos poemas firmados por Jatun Cochamanta que, sin duda, es un seudónimo; y en 1928 se publican los siguientes poemas en los números sucesivos de febrero y marzo: “Teófanoc cutimuncaña puni Churata” y “Jamuy Teófano”. Desafortunadamente, no hemos encontrado un poema específico dedicado a su hija Qimensa.

En cuanto a la producción de Gamaliel Churata, afirmamos que estas vidas corren transversalmente en su obra, de ahí que existan textos íntegros dedicados a Teófano y a Brunilda; no tenemos registro de un poema específicamente dedicado a Qimesa, aunque sí existen alusiones, por ejemplo, en *Interludio Brunildico* en la parte X (“Se alaba la fascinación de su voz”). Por otro lado, hay dos poemas que Churata ofrece a Brunilda: el primero aparece en la revista *Amauta* con el título “Elegía plebeya a la compañera que murió imilla” (1929) y el segundo es el largo poema *Interludio Brunildico* (1931), compuesto de doce partes<sup>1</sup>. Los textos dedicados a su hijo Teófano son los siguientes: “Poema. Teófono[Teófano] ña qutimuncaña” (Churata 1928c), que aparece en Bolivia; otro que se publica en la revista arequipeña *Chirapu* titulado “Epopeya del que buelbe” (Churata 1928a). Asimismo, es necesario mencionar los cuentos en los que utiliza el mismo motivo, tales como “Trenos del Chio Kori”, que se publica en *Boletín Titikaka* en 1929; otro que aparece el mismo año en la revista *Mundial*, “Teofanoj Kamuncaña”; y luego en 1930, en la revista vanguardista *ABCdario*, el cuento “Línea escalonada”.

Ahora bien, en “Epopeya del que buelbe” desarrolla el motivo de que su hijo Teófano volverá y tiene el alienato de la fe en la espera. En ese sentido, se juega con la página en blanco para dar la sensación (y el sustento) de que la espera es larga e infinita, puesto que esta dinámica cenestésica transmite la sensación de la aparición de su hijo en la distancia de los horizontes abiertos, o, como mejor ha precisado Alex Hurtado:

El “rresplendor” que se anuncia al finalizar el poema, expresión máxima de un astro o cuerpo luminoso como fue catalogado Teófano en los primeros versos, logra concretar esta atmósfera positiva, generada por la reinscripción del héroe de la epopeya al espacio del que había sido relegado con su ausencia corpórea (Hurtado 2020: 70).

<sup>1</sup> Un estudio extenso y erudito de este poema lo realiza el investigador Aldo Medinaceli López (2018).

Desde otro ángulo, en el cuento “Línea escalonada” se muestra a un padre que realiza junto a su hijo un aprendizaje mítico, pues la enseñanza no se reduce a las maneras de proceder en el mundo, sino que trasciende a las formas de estar y de ser en él; por ello, adquiere dimensiones abstractas y míticas. Además, cabe destacar el poema “PASIONAL” (1928c) en el que canta la partida de sus hijos.

Las referencias a estos acontecimientos referidos a la muerte las encontramos en sus dos obras mayores: *El pez de oro* (Churata 1957) y *Resurrección de los muertos* (Churata 2010). En esta última, por ejemplo, se describe una mezcla mítica entre las personas de carne y hueso y la representación simbólica; así Kimensia, la hija muerta de Churata, aparece como la “Princesita Totora” Sakha-Aklla al interior de un orden de complejidad mítica. Leamos: “Sakha. Kh, chullo, Ay. Las raíces dulces de la totora” “Akkla. Kh. Virgen del sol, sacerdotisa” (: 51); es más, se presenta así: “Me llamo Kiminsita, mi paito dice que soy la Clemencia del Khori-Puma porque yo lo hago reír cuando está llorando” (: 52). En este breve fragmento se muestra a la hija del Khori-Puma, quien en el libro vemos que se transforma en el Profesor Analfabeto. La hermana de Teófano es Kemensia (Qimensa/Clemencia), hijos de Brunilda (Rosa Calderón) y de Gamaliel Churata (Arturo Peralta). Asimismo, encontramos esta referencia a la muerte en la poesía, por ejemplo, en el poemario póstumo *Khirkhilas de la sirena* (Churata 2017) hay alusiones a estas desapariciones físicas, aunque más distantes y herméticas cuando trata el tema del mito de la muerte, tal como en estos versos: “Por volver de la muerte / clama la muerta / Ya la primera muerta vino / florida, está en mi huerto. / Es mi guagüita / Primavera en la muerte / florecida...” (: 122-123).

Dicho lo anterior, en este artículo nos ocuparemos de dos poemas editados en Bolivia y dedicados a Teófano: “PASIONAL” (Churata 1928b) en el suplemento “Columnas de ambos lados” del diario *El Norte* y “Poema. Teófono ña qutimuncaña” (Churata 1928c), que aparece en el mismo suplemento; a su vez, es necesario precisar que aludiremos a otros textos como “Epopeya del que buelbe”. Hemos elegido estos poemas porque presentan momentos del ritual mortuorio: la partida y el llamado de retorno al alma, fases en las que se cifra la imposibilidad de la muerte.

Para el análisis, utilizaremos tres categorías andinas: *ajayu* (alma del vivo), *amaya* (alma del muerto) y *ajayuwatan* (el alma amarra), ya que explican el mito de la muerte. Respecto a la segunda categoría, esta “[...] se usa concretamente, poco antes y durante poco tiempo

después de que sucede la muerte; por lo que generalmente suele aparecer por el lugar donde ha sido enterrado y trajinar por los sitios que habitualmente recorría” (Intipampa 1991: 38); también es la forma en la que se presenta a sus parientes o a otros en el sueño, aunque se suele usar el término “*Amaya qamasa*” (Berg 1985: 22), pues *qamasa* es la sombra que define lo que somos y nos caracteriza. Este concepto se encuentra vinculado al *ajayu*, que es la esencia fundamental del cuerpo vivo; en ese orden, *ajayu-watan* “postula a una filosofía del estar, por lo que es imposible irse cuando uno está, en tanto están en un pasado que no pasa, un tiempo siempre actual, pero con sustancia de un pasado vivo” (Mamani Macedo 2015: 117). Por último, cabe indicar que nuestro trabajo presenta dos partes: en primer lugar, analizaremos el canto a la despedida que sigue un orden ritual; en segundo lugar, haremos lo propio con un poema en el que se canta el retorno de Teófano. En ambos, la voz paternal es dominante.

### 1. CANTO DE DESPEDIDA A LAS BALSAS DE LUZ

El poema “PASIONAL” representa al tiempo de la partida-viaje y los cuerpos son balsas que se van. En la cosmovisión aymara, por ejemplo:

se asocia a los muertos con el agua; por ejemplo, se dice que ellos tienen que pasar por una gran extensión de agua sentados en la oreja de un perro negro, recordando así la asociación antigua entre muerte y lago (inclusive el ‘gran lago’ a *jach’a quta* que es el mar) y la relación mítica del dios Tunupa que desapareció bajo las aguas del lago Poopó. En otros pueblos se cree que los muertos vuelven a los cerros; estas creencias nos recuerdan de nuevo al *puruma* antiguo, los bordes de poderes ambivalentes asociados tanto con las cumbres como con el ‘lago profundo’ y el ‘mar sin fondo’ (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 255).

Este pasaje nos recuerda la muerte mítica de Tunupa, dios altiplánico que tuvo amores con dos mujeres pez (Humantúu y Qesintúu) y que se desplazó en una balsa de totora hasta desaparecer entre el río Desaguadero y el lago Poopó; no obstante, cuando se hallaba en tierras de los Aullagas, fue absorbido por al *manqha pacha* (mundo de abajo). Leamos el poema “PASIONAL”:

CON LUCES DE OTRAS VIDAS  
 COMO SI FUERAN CADAVERES DE LUZ,  
 SE VAN LAS BALSAS AMARILLAS.  
 MÍRALAS, ESPOSA BUENA:  
 LAS BALSAS SON AHORA  
 LO QUE AL PENSAR NOS DEJA,  
 LO QUE SE NOS ALEJA,

LO QUE NOS DESINTEGRA, SIEMPRE....

¡NO SE LAS SIENTE IRSE!

Y SABEN CUANTO ALEGRA  
 LLEGANDO DESDE LAS ISLAS ALEJADAS,  
 DESDE LAS ISLAS VOLUPTUOSAS,  
 DESDE LAS ISLAS GRAVIDAS DE CARMIN  
 INOCENTES DE FRUTO.  
 DAME LA MANO, NOVIA ACRECENTADA,  
**MADRE DE LOS MILAGROS DEL AMOR.**  
 ACORRE A ESTA HEMORRAGIA  
 A ESTE PERPETUO IRSE DEL ESPIRITU.  
 AMADA FUERTE:  
 LAS BALSAS QUE SE ALEJAN, TE ARRAS-  
 TRAN  
 CON TUS BUENOS DOLORES,  
 SE VAN! (Churata 1928b: 6; énfasis del autor).

En principio, estamos frente a un texto de la contemplación interior a raíz de la movilización de los sentimientos de la voz poética, los cuales son alterados por una significativa contemplación externa. Esta dinámica de proyecciones interiores y exteriores es la que configura el poema; además, a esta espacialización porosa se suma un tiempo revuelto toda vez que se mezclan y se entretejen, lo que grafica un escenario ritual en el que todo fluye mientras aquello que subyace es la afirmación de la vitalidad: la partida de los seres de luz. El sujeto poético —o mejor, el *naya-ajayu* poético— invita a esta contemplación a la amada, ya que es un poema dialógico, una poesía conversacional o una palabra de desesperación que necesita ser escuchada o compartida, y en esta dinámica es la amada valiente quien resulta convocada.

El verbo partir, *saraña* en aymara, también es importante porque no señala una clausura; por el contrario, se opta por la idea de partir antes que la de morir, y es común escuchar “ha partido fulano, en lugar de ha muerto fulano”, pues el verbo partir alberga la posibilidad de retorno. Así, el poema escenifica el evento de la partida en un escenario de aguas y de islas, y aunque no se aluda a un lago específico, las balsas y las aguas implican la presencia de una *paqarina*, es decir, una *mama quta* o una madre laguna, lo que a su vez supone un viaje a la matriz en la medida en que la *paqarina* es el lugar donde aflora la vida.

Por su lado, los seres que parten están representados como balsas, situación que nos reenvía al referente del agua: el lugar de destino son las islas (*wat’anaka*). En la cosmovisión andina, vale subrayar que el muerto viaja y durante su partida cruza el agua camino hacia el *apu qoropuna*, que es el equivalente al *achachila* aymara, y también es acompañado por un perro negro, tal como se

narra en el mundo quechua. De tal modo, se despacha (léase se envía) al alma con su llama y con su fiambre para el viaje:

Nuestra almas son tres: nuestra alma mayor (kura-kaq almachis), nuestra alma del centro (chaupikaq almachis) y nuestra alma menor (sullkakaq almachis). A ellas hay que despedirlas; por eso, para hacerles atenciones de despedida —desde el rato que se empieza a velar— se arma su fiambre (*qo-gaw*) (Valderrama y Escalante 1980: 249).

Estas almas se juntan en la partida, debido a que “deben unirse para emprender el camino al Qoropuna, de ahí en adelante conforman una sola alma” (: 240). Es necesario precisar que siempre se cuida que partan, porque de lo contrario son capaces de entrar en el cuerpo de un ser viviente y hacerle daño. Una acción semejante existe en el mundo aymara cuando se viaja por lago en la oreja de un perro, pero no se llega a un *apu* y sí, en cambio, al lugar en el que desapareció el dios altiplánico *Tunupa*, a saber: al lago Poopó. Lo cierto es que en ambos casos se realiza el viaje sobre el agua; ahora bien, si volvemos al poema, advertiremos que no se va ni a un *apu* ni al *manqha pacha* (mundo de abajo), sino que se navega hacia las islas de abundante vida.

El texto, asimismo, plantea una entrada triunfal a la muerte, evento que le otorga dinamicidad al ser habida cuenta de que presenta dos elementos que encarnan la vitalidad: la luz y el color (amarillo). Aquí cabe subrayar que hay una multiplicación de la vida: “CON LUCES DE OTRAS VIDAS”, “CADAVERES DE LUZ”, “BALSAS AMARILLAS”. Así, las balsas, los cadáveres y quienes parten son luces de otras vidas, como suele decirse cuando se encuentra con desconocidos: “eres de esta vida o de otra vida”; y esa otra vida es la muerte, pero circula en estado de *amaya*, esto es, aquellos seres que nos visitan cuando necesitamos de su auxilio, pues son nuestros protectores o solo vuelven para acompañarnos. En efecto, encontramos una correlación en la triada vida-cadáveres-balsas: los tres están encendidos por la luz, dado que el olor amarillo también se vincula a esta. Así, “vida otra” y “cadáver” son iluminados desde la muerte, o lo que equivale a decir que la muerte posee la capacidad de alumbrar como ocurre con la luz de la luna que ilumina en la noche. Entonces, además de existir una continuidad entre estos elementos, se destaca la dinamicidad otorgada por las balsas que simbolizan el viaje.

Por su parte, el yo poético se sitúa temporalmente en el ahora y es desde aquí que expone la repercusión de dichas luces: “NOS DEJA”, “NOS ALEJA”, “NOS

DESINTEGRA, “SIEMPRE. . . .”. Esta reiteración del efecto de los cuerpos luminosos crea la sensación de distancia y disgregación, e incluso la voz siente que es inacabable porque el adverbio “siempre” denota lo absoluto. En ese orden, el sujeto textual percibe que, a pesar de ello, no es suficiente, dado que su desintegración y su partida son más intensas y extensas, por lo que apela a los puntos suspensivos (nótese que son cinco) que suponen un alargamiento. Esto sucede hasta el extremo de que al parecer no existe ser que pueda sentir la partida: “¡NO SE LAS SIENTE IRSE!”; en otros términos, no pueden acabar de irse a raíz de que hay un *ajayu watan*, un alma que amarra y que aferra a la vida —en este caso el *ajayu* de sus padres—, o, para ser más exactos, se amarran en los seres que los contemplan, pues ya no hay sensibilidad para soportar el desprendimiento.

A pesar de ese estado de incertidumbre, la sucesión de las acciones se ubica en el centro del poema y en el vacío de la desintegración, motivo por el cual afloran el valor y la nostalgia. De ahí que surge el saber o el conocimiento del valor que se halla en ellos: en los que parten y vuelven, o en quienes contemplan la partida y esperan el retorno; todos poseen un saber mayúsculo: “Y SABEN CUANTO ALEGRA”. Esto sucede cuando retornan de las islas a las que partieron, porque estas no están vacías ni tampoco hay muerte hueca, sino voluptuosidad y gravidez; por ello, se las concibe como fruto y como espacios germinantes. En suma, este momento es una ráfaga de esperanza desde la perspectiva del enunciador, quien parece tener ese conocimiento del viaje de ida y de vuelta, y, aun cuando esté frente al abandono, se alienta a partir de su saber.

Entonces, vuelve a la contemplación de la partida y necesita de la amada para que lo socorra o para compartir el dolor. A ella la nombra como “ESPOSA BUENA”, “NOVIA ACRECENTADA”, “MADRE DE LOS MILAGROS DEL AMOR” o “AMADA FUERTE”, construcciones que la configuran como un ser lleno de atributos y poderes: buena, grande, milagrosa y fuerte. Así, ella es la madre de los milagros de amor, madre de sus hijos que se van (de los que parten); y la invoca con el objeto de que detenga la hemorragia o el perpetuo irse del espíritu, y también para que con su poder cese la desintegración e interrumpa la partida de las balsas. Aquí el *naya-ajayu* poético siente que existen dos elementos: primero lo referido a lo corpóreo que se desvanece como sangre indetenible; y luego a la parte espiritual, pues el alma también empieza a perderse. Y de esta forma parece irse todo (cuerpo y alma; *janchi* y *ajayu*). En efecto, se proyecta una doble desaparición: de un lado, las balsas

que se dirigen hacia las islas y que se pierden, y, del otro, el ser que se desvanece ante la partida. Incluso sería interesante señalar que hay una desaparición simétrica (unos en la orilla y otros en el horizonte), porque unos se pierden en el agua y otros se alejan en la tierra firme.

Pero esas balsas tienen más fuerza y pueden vencer a la amada, puesto que la arrastran a ella y a sus dolores. En suma, se la llevan toda y es como si remolcaran a la madre sufriente hacia las islas a las que se dirigen, por ello el poema cierra con el verso “SE VAN”, ya que escrito en solitario y en forma rotunda parece comprender a las dos balsas (hijos); sin embargo, cuando la madre se proyecta en otra balsa es como si el enunciador sintiera la orfandad de mundo con la última frase. De esta manera, dejan al contemplador con su dolor, con su hemorragia y con ese irse del espíritu en la vida dolorosa e inacabable en la orilla, esto es, en la tierra firme donde se queda sin espíritu y sin sangre. Este irse del espíritu, en el hombre, es el *ajayu* que se separa y deja al cuerpo sin *animu*, esa sustancia fundamental que hace que el cuerpo esté completo y sea; en efecto, es puro ir, es puro andar en palabras de Churata. En tal sentido, el *ajayu* empieza a separarse del cuerpo y ese abandono de lo corpóreo representa el abandono filial del ser y el cuerpo ya no se puede sostener y tampoco hay posibilidad de afirmar el ser desde el espacio en que contempla la partida; entonces, se plantea una desaparición o partida simultánea.

Solo en forma extensional mencionamos la posibilidad de un diálogo entre la poesía y el tránsito vital de Gamaliel Churata. Al respecto, cabría recordar las palabras que escribe a José Carlos Mariátegui en una carta:

Debe usted estar extrañando 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 mu [sic.] luego Qemensa Churata, mis hijos, y el 12 de abril a las cinco treintinueve minutos de la madrugada, Brunilda mi compañera (Churata 1929).

El texto “PASIONAL” se publica el año anterior, exactamente el 29 de enero de 1928 cuando ya habían partido sus dos hijos o sus dos balsas de luz; pero, como se proyecta en las imágenes del poema, tiempo después, el 12 de abril de 1929, esas balsas amarillas se llevan a su madre. Sin embargo, Churata continúa en el *aka pacha* (en este mundo) con la “batalla de las palabras”, esto

es, continúa con la escritura de textos que aluden a la muerte.

## 2. “TEÓFANO VOLVERÁ”: CANTOS QUE LLAMAN

En el texto seleccionado a continuación, se canta el retorno de esa isla (*wat'a*), específicamente el retorno de Teófano. Al decir o escribir la construcción “Ña Teófano qutimukaña”, advertimos que la severidad y la seguridad del enunciado quechua muestran que Teófano volverá. Ahora bien, entre un poema y el otro hay más o menos un mes de diferencia; y seguro que en ese tiempo se recompone el hombre y vuelve el *ajayu* a su cuerpo para cantar el retorno del ser. Pese a ello, durante el trance vital de enero y febrero, respectivamente, publica “Epopéya del que buelbe” (Churata 1928a) y “Poemas del coyto” (Churata 1928d) en la revista arequipeña *Chirapu*; en ambos, existe una poética de la germinación sobre la que venimos trabajando con aliento de *apachetas*.

Ahora bien, el texto “POEMA. Teófono ña qutimukaña” tiene la frase en quechua que también aparecerá en un cuento y en un poema quechuas de Inocencio Mamani, así como en otros textos que acompañan las páginas de *Chirapu* en forma muy similar. Leamos el poema de Churata:

¡cómo serán de dulces las patatas  
y el chuño amargo almíbar!  
como la flor que labra sus canciones  
las tuyas van a sentir de madre sus panales  
LOS DOS COSECHAREMOS PESIOLOS  
crecerás de nuevo bajo tu árbol  
que se quedó en el aire.  
te prometo el aljófara y el sankayo  
mi sangre púrpura, mi beso  
dejándolo estoy todo en su sueño  
para el amanecer de tu caricia  
¡si vieras cómo las campanillas  
se enrían por el latir de tus alas!  
aún lacta la mocetona del ayllu  
y ya quiere ser fructífera  
LA AURORA QUE TE ACOPLA LE ESTA MANDANDO  
Los hombres son de luz  
vienen llenos de gracia  
pero una sombra les niega la esperanza  
todo va a estar flamante cuando llegues  
nuevos trinares romperá el kelluncho  
el asnito comprará un corazón de ángel  
LISTOS ESTAN TU CAMPO Y TU BREBAJE  
tu sexo  
por mis arterias recorre el mundo  
¡ya en el hueso te siento!

late tu trompa de coleóptero  
 ¡te preparo este solar del mundo  
 en medio de mis ojos  
 vas a sentirlo pronto llegar trémulo  
 para no irse! (Churata 1928c).

El título nos anuncia el tema que tratará el poema: el retorno de la muerte. A su vez, inicia con dos versos que aluden al alimento fundamental del altiplano, a saber, los dos sabores de esa planta-dios que es la papa (la papa como dulce y el chuño como amargo) para ver los estados de la vida. Esta entidad divina y el chuño también fueron motivos de reflexión para Gamaliel Churata, quien sostiene: “Y es que la alimentación del regnícola peruano siempre, en los Andes, [es] primordialmente fundamentada en la patata o papa, que en aymara puneño es **chokhe** [ch’uqi]” (Churata 2023: 73; énfasis del autor); además, se muestra el carácter religioso de la papa en el siguiente fragmento:

La papa no es un fruto más de la fecunda tierra; para nuestros indios, es la animación antropomórfica de la maternidad de la vida. En el área de los **Lupacas** [...] se conserva el mito de la **Mamata** que es, el nombre matriarcal de la **Papa**. Cuando los sembradíos han echado sus primeras flores, los agricultores señalan entre las vírgenes octogenarias del ayllu a una, la principal: la atavían con sus primorosos tejidos, la cubren de flores y, eligiendo así mismo a un doncel principal, la entregan en matrimonio, que tendrá la duración de los ocho días de los llamados **cenizañas** o el tiempo del aporque de los surcos para, al terminar esta operación, simular la muerte de la anciana, que será enterrada en uno de los ángulos de la gleba floreciendo en medio de grandes hecatombes musicales y de danza, pidiéndole que nunca falte al sustento de sus hijos pues los indios de esta **antipampa**, se juzgan ellos menos de la tierra cuanto hijos de la patata (: 73-74; énfasis del autor).

En este ritual, la vejez y la muerte se conectan con los procesos de renovación de la vida, motivo por el que se entierra —o mejor dicho— se siembra la semilla de la anciana para que haya vida, casi como una especie de ofrenda simbólica al igual que sucede con los *sullus* de las llamas que se entregan a la tierra para que esta dé abundante fruto. También el propio Churata nos habla del chuño, que es:

la papa helada y luego su harina, cuya forma era empleada para los acopios que en los **tampus** se hacían, destinados a enfrentar la calamidad de los años de sequía o, repetimos, de exceso de lluvia [...]. Solo téngase presente que la papa en esta forma no solo conserva sus riquezas proteínicas,

sino que las acrecienta (: 73; énfasis del autor).

Una vez más, a partir de esta cita subrayamos una secuencia desde luego particular e interesante: se trata de la “muerte” de la papa con la finalidad de que surja el chuño con mayor poder para defender la vida en momentos de crisis encarnados por la sequía o por la inundación, vale decir, exceso de sol (*waña*) y exceso de agua (*umarara*), respectivamente.

Así, en el poema se presenta a la papa en todo su ser y también al chuño (la papa deshidratada con el frío). A partir de ambas subrayamos la permanencia, porque la papa puede desintegrarse y pudrirse mientras que el chuño, por su parte, tiene mayor vida y mantiene la continuidad vital de la papa: “Cómo serán de dulces las patatas / y el chuño amargo almíbar!”. En cierto modo, es una forma de detener su vida para volverla inmortal, lo cual se simboliza en la planta-dios: *mamapapa* (papa madre) o *mamata* como dicen los Lupacas. En todo caso, lo importante no solo es destacar la sustancia y sus sabores, y cómo estos están asociados a una continuidad de la vida, sino también los sabores de la vida toda vez que mediante la secuencia de estos se marcan temporalidades.

Luego, en el poema ingresa un elemento agente que es la flor: “como la flor labra sus canciones / las tuyas van a sentir de madre sus panales / LOS DOS COSECHAREMOS PESIOLOS”; estos versos plantean la dulzura y el soporte de la floración. Es más, aquí se produce una construcción de satisfactoria laboriosidad en la medida en que estamos frente a una flor que crea canciones y ante tuyas que tienen panales. Tanto las canciones como los panales están al interior del campo semántico de lo amable, lo familiar, lo dulce y lo bondadoso. Así, la naturaleza se dinamiza en plena labor: flores (plantas) y tuyas (aves) se regodean en el hacer y en el gozar, todo lo cual pertenece al universo de la naturaleza que se muestra hospitalaria ante la llegada del ser que partió.

A su vez, el discurso del poema tiene al hijo como destinatario y el padre (la voz textual) le habla como si estuviera delante de sus ojos; es más, ambos se ubican en una suerte de horizontalidad que va en consonancia con el orden de labores tanto de la flor como de la tuya. Por ello, la voz poética refiere a la acción de cosechar como si la naturaleza hubiera sembrado la felicidad, ya que cuando esta llegue, padre e hijo gozarán del fruto. Incluso cabe destacar que la cosecha es calificada como peciolos: el soporte de la flor y el fruto.

Entonces, el retorno es visto como una detención creada por la partida a raíz de que la función del árbol —es el árbol padre— se encuentra suspendida; sin embargo, en el momento que el hijo vuelva, volverá a crecer bajo su

sombra: “crecerás de nuevo bajo tu árbol / que se quedó en el aire”, lo que implica vivir bajo su protección. Esta idea de la suspensión del árbol tiene que ver con la ausencia y con el tiempo que toman la partida y el retorno, pero también es el tiempo de la espera o de la fe en el regreso. El poema continúa y apela a la potencia de la naturaleza en que todas las plantas y los animales son protagonistas (flor, tuya, árbol); o son celebraciones de los frutos (papa, chuño, panal, peciolo). En ese orden, todos trabajan en función del retorno.

Para que este se produzca, la voz poética formula la promesa y a la vez expresa su estado de ánimo: “te prometo el aljófara y el sankayo / mi sangre púrpura, mi beso / dejándolo estoy todo en tu sueño / para el amanecer de tu caricia / ¡si vieras cómo las campanillas / se enrían por el latir de tus alas!”; esta última imagen muestra la ansiedad del padre por ver volver al hijo, a quien le promete vida y sueño. En dicha enumeración de promesas a manera de dupletas —aljófara (piedra preciosa) y *sankayo* (planta de fruto preciado que crece en los cerros)—, es pertinente indicar que estos elementos aluden a la firmeza y a la ternura, respectivamente, lo que se vincula en la segunda enumeración con los componentes del ser (sangre y beso, es decir, cuerpo y espiritualidad), hecho que produce un desprendimiento de todo aquello instalado no en la vida sino en el sueño.

También resulta relevante la confesión de dejarlo todo en un lugar especial —en el sueño, un espacio no profanable— con el único objetivo del amanecer de su caricia, del retorno del hijo amado, porque la palabra amanecer es nacer o volver a nacer, y la caricia representa al cuerpo retornado del hijo; en suma, es la circulación de los afectos con el sentido del tacto o la abrumadora sensibilidad de la caricia, el sentir más puro. Hay otra imagen que muestra la proyección del retorno: su carácter aéreo (“el latir de tus alas”), de ahí que el latido y la caricia caractericen al hijo, y que obviamente la palabra “ala” encierre esta ternura y vitalidad. Es más, también se percibe un grado de ansiedad ante su llegada, sobre todo si reparamos en la presencia de las campanillas asociadas al hablar, al decir, esto es, a la fisiología de la ansiedad por volver a verlo y pregonarlo.

Hasta aquí habíamos visto cómo existía una construcción y una proyección del mundo exterior en el que este último es presentado por medio de un tono confesional. Asimismo, se muestra la reconstrucción de la familia: “aún lacta la mocetona del ayllu / y ya quiere ser fructífera / LA AURORA QUE TE ACOPLE LE ESTA MANANDO”. En otras palabras, la voz poética en clave paternal se acoplará o se juntará nuevamente con el amanecer de

la familia, e inclusive está la hija en plena vitalidad de niña a razón de que todo estaría en un latido lácteo (léase en unión familiar); sin embargo, falta alguien que necesita conectarse al *ayllu*, que goza de vitalidad y que espera: Teófano. Y esto advertimos por el título del poema que se traduce como “Teófano volverá”.

A pesar de la presencia de esta voluntad de plenitud de luz, suceden hechos adversos: “los hombres son de luz / vienen llenos de gracia / pero una sombra les niega la esperanza”; en estos versos, los hombres de luz son los padres, la esperanza son los hijos y la sombra que niega es la muerte, la ausencia o la distancia. Una vez más, la luz es convocada para calificar como ocurría en “PASIONAL”, poema en el que había vida de luz, balsas de luz y cadáveres de luz; no obstante, ahora los hombres de luz son afectados por una entidad incierta que los oscurece, sobre todo si reparamos en la sombra y en la negación que neutralizan la luminosidad.

Pero esta muerte nunca vence porque el enunciador textual está seguro de que el hijo volverá y por ello prepara su retorno: “todo va a estar flamante cuando llegues / nuevos trinares romperá el kelluncho / el asnito comprará un corazón de ángel / LISTOS ESTAN TU CAMPO Y TU BREBAJE”. En este fragmento, la imagen del *kelluncho* es clave, puesto que será el pajarito pequeño y amarillo que cante en los campos, y que está representando al hijo que volverá a trinar en el espacio natural y en la vida de los padres. También es importante observar el uso de las mayúsculas para enfatizar que todo está bien y que, en cambio, lo anterior y adverso que le fue confesado no es nada; todo se encuentra en el campo que es la casa-mundo y el brebaje. Además, cabe indicar la presencia de una impronta celestial al proponer la imagen del corazón de ángel.

El padre ya siente la vuelta del hijo: “tu sexo / por mis arterias recorre el mundo / ¡ya en el hueso te sientio!”. Primero llega a su sensación (a su corporalidad) y luego arribará al campo o al solar de mundo que le han preparado para que no se vaya nunca más: “late tu trompa de coleóptero / ¡te preparo este solar del mundo / en medio de mis ojos / vas a sentirlo pronto llegar trémulo / para no irse!”. Aquí, por ejemplo, la idea es la fijación o el trabajo de evitar la posibilidad de una segunda partida, debido a que ya ha experimentado la profunda orfandad que la ausencia del hijo dejó. Esta dinámica sintoniza con “Epopeya del qe buelbe”, poema en el que la voz textual, como un padre insomne, se pone de pie para mirar el resplandor de quien regresa: “Teófano ña qutimunkaña (“Teófano ya vuelve”)” (Churata 1928a).

En ambos textos existe la intención de demostrar lo

que proponía Churata con el mito de la muerte, a saber: que esta no existe y que la vida siempre es la que triunfa, porque vivimos en los que nos aman y hasta en los que nos odian. Entonces, aquí se advierte una clara pretensión de suscribir afirmativamente que los hijos, las madres, entre otros seres, no mueren, sino que siempre viven.

Pero hay que librar esa pelea con la muerte: “—¿Y, siempre se akullika?” (Churata 1957: 235), por lo que se *chachcha* o se muerde la madre coca para mirar lejos y así acomodar nuestras vidas, gracias a que esta planta sagrada puede dar tiempo amargo o dulce. En el caso que relata Churata, da tiempo dulce, fragancia que hace brotar: “—No ha de morir... Es corazón grande... Su cabeza de Layka... Pagaremos a la Pacha-mama... ¡No ha de morir!... He ahí la solita verdad: no me permitieron morir” (: 235); por tal motivo, cuando se retorna, se puede enunciar con firmeza que:

Pisado había el dintel de la muerte; ¿y ya podré decir: soy el muerto que anda? Allí del alma me azotó la Wiphala; besé el ombligo de la Sirena; pulsé las pakchas de la mama; híceme volívolos polen en la luz; sus leyes me insuflara la nieve; conocí que es tubérculo quien se alza en la tierra contra el cielo; que hay tormentas de pasión seminal en las flores; que el arroyuelo discurre con un sonko y posee antenas para no destrozarse sus cristales en los peñascos de la madre; que ninguna madre muere, nó porque en la vida de la muerta se halle la madre exenta, sino porque ella hace exenta a la muerte, y si muere, renace en la sangre de aquel de sus llokalllos que la kurukuteaba más; que el hijo muerto no ha muerto, pues muerde en el latido paterno; [...] nívea, que agostó el martirio de los gladiolos, deja las falaces alas en el cielo, y agita corolas aladas en la sangre; que la muerte es hervor de la vida; y que hay que saberse muertos para comprender que el hombre tiene otro destino que el hombre; y que el hombre para encontrar al hombre, ha de buscarle en el hueso, el páncreas; que sólo allí el hombre es fervor... (: 235-236).

## CONCLUSIÓN

En los dos poemas analizados, encontramos que subyace una concepción andina de la muerte referida a que es necesario partir para volver, y durante tal representación se sigue el ritual de la muerte aymara. Así, el yo poético siempre participa y siente el ritual toda vez que hay una fuerza solemne en los poemas que le otorgan religiosidad; por ello, el propio hablante siente que es posible el retorno y prepara el mundo para recibir a quien partió. En el segundo poema, inclusive, se dirige al muerto, vale decir, se habla con la persona que volverá porque existe

la seguridad de que está viva, y solo hay que persuadirla para que vuelva al *ayllu*: Teófano volverá, pues su nombre mismo así lo revela: la aparición divina, que alude al *kuti*, al *Pachakuti*, vuelta de la luz al mundo, retorno del príncipe revolucionario para reestructurar el mundo como héroe cultural.

## AGRADECIMIENTOS

Este artículo es parte del proyecto de investigación: “Apus y Achachilas: Representación de las divinidades mayores Andinas (Tata Inti /Padre Sol, Mama Killa /Madre Luna, Pachamama/Madre Tierra, Apukuna(Achachilas) /Dioses Montaña) en la poesía quechua y aymara” (Código: E23030021 RR: 006081-R-23). El grupo de investigación ESANDINO de la UNMSM cuenta con el auspicio del vicerrectorado de investigación y el posgrado de la misma universidad.

## REFERENCIAS

- Berg, Hans van den. 1985. *Diccionario religioso aymara*. Iquitos: CETA -IDEA.
- Churata, Gamaliel. 1928a. “Epopéya del que buelbe”. *Chirapu* 1 (1): 2.
- Churata, Gamaliel. 1928b. “Pasional”. *El Norte. Columna de ambos lados* (enero): 6.
- Churata, Gamaliel. 1928c. *Poema. Teófano ña qutimunkaña*. El Norte. Columna de ambos lados.
- Churata, Gamaliel. 1928d. “poemas del coyto”. *Chirapu* 1 (2): 4.
- Churata, Gamaliel. 1929. “Querido compañero Mariátegui”. Archivo José Carlos Mariátegui, 24 de abril de 1929. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-gamaliel-churata-arturo-peralta-miranda-24-4-1929>.
- Churata, Gamaliel. 1957. *El pez de oro*. La Paz: Editorial Canata.
- Churata, Gamaliel. 2010. *Resurrección de los muertos*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Churata, Gamaliel. 2017. *Khirkhillas de la sirena*. La Paz: Plural Editores.
- Churata, Gamaliel. 2023. “Dos artículos recuperados de Gamaliel Churata”. *América Crítica* 7 (2): 69-75. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6068>.
- Harris, Olivia y Thérèse Bouysson-Cassagne. 1988. “Pacha: en torno al pensamiento aymara”. En *Raíces de América. El mundo aymara*, editado por Xavier Albó, 217-281. Madrid: Alianza Editorial.
- Hurtado, Alex. 2020. “«Por la palabra se conoce la dirección del espíritu»: Gamaliel Churata y la vanguardia

- en *Chirapu* (1928)". *Mitologías hoy* 21:59-74. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.679>.
- Intipampa, Carlos. 1991. *Opresión y aculturación. La evangelización de los aymaras*. La Paz: CEPITA/Hisbol/SETRA.
- Mamani Macedo, Mauro. 2015. "Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura". *Caracol*, n.º 9, 92-127. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i9p92-127>.
- Mamani Macedo, Mauro. 2017. "Inocencio Mamani: un poeta quechua en el Boletín Titikaka". *Entre Caníbales*, n.º 5, 35-54.
- Medinaceli López, Aldo Ricardo. 2018. "Una lectura del poema *Interludio bruníldico* (1931): hito radical en la escritura de Gamaliel Churata". Tesis de grado, Universidad Mayor de San Andrés.
- Peralta, Alejandro. 2006. *Ande. El Kollao*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valderrama, Ricardo y Carmen Escalante. 1980. "APU QOROPUNA (Visión del mundo de los muertos en la Comunidad de Awkimarka)". *Debates en Sociología*, n.º 5, 233-64. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.198001.011>.