

Gamaliel Churata: la posibilidad de una lengua con Patria. Un acercamiento al trino

Daniela Renjel
Universidad Mayor de San Andrés
Bolivia

Casi todos los pájaros y algunos escritores
se expresan de la manera más irracional posible,
es decir a través del silencio

Juan Luis Martínez

No es exagerado decir que solo los verdaderos artistas se encaminan en una búsqueda intensa de un lenguaje propio. Las letras no solo son un terreno más donde este esfuerzo toma carne, sino es quizá el terreno por antonomasia donde dicho hallazgo es necesario. En este contexto, existen obras que logran una trascendencia especial al ser conscientes de esta necesidad y su intrínseca dificultad, como, por ejemplo, la obra culmen del peruano Gamaliel Churata, *El pez de oro*, publicada en 1957. Este libro, genéricamente inclasificable, representa la experiencia de búsqueda de una expresión inédita; un lenguaje que trascendiendo lo estético, lo meramente narrativo, lo simbólico, lo ideológico y lo ancestral funde un habla nueva; una particular concepción del mundo a partir del reconocimiento y la reconstrucción de lo que, según él, fue el hombre americano antes de la irrupción extranjera; es decir, lo que llamó una lengua con patria. De esta forma, el esfuerzo de Churata fue leído a lo largo de la historia en múltiples niveles —histórico, filosófico, político, religioso, estético y otros que dialogan— que, al tejerse, forman su nueva concepción de espacio y habitante americano.

Gamaliel Churata, cuyo verdadero nombre fue Arturo Pablo Peralta Miranda, nació en Arequipa pero, tras ser exiliado de su país natal, pasó 32 años en Bolivia, donde obtuvo una nueva nacionalidad y publicó *El pez de oro*. Si bien la mayor parte de su obra fue concebida en el país que lo albergó, él nunca se desentendió de los asuntos de su país natal, donde terminó muriendo pobre y abandonado por el Estado, que no veía con buenos ojos sus inclinaciones

políticas. Este habitar el espacio desde la migración fue lo que, posiblemente, lo llevó a ver las semejanzas que persistían en las culturas conquistadas y a buscar una expresión auténtica, para nada europeizante, que dé cuenta del ser americano a partir de las raíces étnicas e ideológicas que precedieron a la Conquista. Es precisamente esta compleja realidad la que constituye el tema del libro, realidad que se hace a medida que se escribe; que se vive en la experiencia y se la construye en un deseo político, filosófico, cultural y étnicamente fundado. Por eso, la obra de Churata no es solamente un culto al pasado históricamente existente, sino a una posibilidad que imagina un pasado, una raíz, un “punto lácteo”, a decir del autor, a partir del cual se puede instaurar un presente.

Vivir en caverna, en la caverna y para la caverna, con el infracturable destino de la unidad vital, que no es más que el gozo de la fertilidad. Y como no se puede estar vivo y muerto, ni estar en dos naturalezas, ni objetiva y simultáneamente, estar en dos sitios, hay que estar en tensión láctea, que el punto de tensión es el punto de la caverna (Churata, 220).

No mirar la actualidad de esta necesidad, sería para Churata no poder trascender un esfuerzo cronístico o historicista sin reflejar la posibilidad del *haber* del creador como propulsor de mundos. Es decir, la obra de Churata atiende a un pasado real y propone un presente ideal; un constructo posible y firmemente descrito como justificado.

En su obra hay muchísimo de imaginación, de deseo y de razón, por eso mismo se hace propuesta y no solo nostalgia. A partir de esta profundidad en la creación es que el libro cronológicamente vanguardista, huye del cronos para instalarse en un transcurso temporal que tendría mucho de posmoderno también, porque *El Pez de Oro* parte de un espacio concreto de tiempo para resignificar las relaciones, perspectivas y proyecciones del Tawantinsuyo para América hacia el mundo.

Dícese del trino como preexistencia del lenguaje

Churata asegura que todo lo realmente vivo tiene un trino, un sonido, una auténtica voz, de tal suerte que ese pez andino, hijo de puma y sirena, tendrá un peso especial en el mundo en la medida en que produzca su trino. Solo con este primer dato vemos la contraposición de opuestos (puma y sirena), que será felizmente resuelta en el transcurso de la obra, puesto que, si en ella vemos una mirada totalizadora, las antítesis no puede generar simples dicotomías.

Como sabemos, el inicio de toda vida es la humedad —lo acuático—, por eso el inicio del hombre andino no puede estar, para Churata, sino en el Lago Sagrado, comulgando con la geografía y la vida de los Andes. Pero el pez, animal que habita por debajo del nivel de la tierra, y silencioso por demás en cualquier representación, no solo tiene la capacidad balbuceante de expresarse, sino la voz de un pájaro, de un ser de altura y máxima libertad. Trina, pero su trino no es un mero sonido, facultad ajena a su ser y casi imposible, sino casi el ser de las cosas. Por lo que en este contexto convendría decir “trino, luego existo”.

Así, el *trino* preexistiría a cualquier intento de ser. Es, para el autor, la condición básica para cobrar forma y procrear formas, discursos y significados; para proyectarse al mundo como algo que goza de conciencia histórica, de pasado y, por eso, sentido en su presente. No por nada Churata concibe al *trino* como condición necesaria de la palabra, ya que el *trino* es primero que todo sonido; un sonido que antes de significación es promesa de código y de sentidos.

Entre esas ruinas (de la cultura andina agonizante) fue a buscar escenario EL PEZ DE ORO para escudriñar las raíces de su trino, que viene a anunciar que no es muriendo como se vive; y que morir de América no es “estar” en América; sino fuera de ella.

En un trino comienza la alborada. Perentorio será localizar el punto *canoro* de una cultura para conocer al hombre y su naturaleza en la historia.

Al hombre debe hallársele en la cuerda, el gorjeo, o la Khaswa, átomos sanguíneos de su discurso vital. En la célula. (Churata, 31)

En tal forma, el *trino* antecede a todo lenguaje y toda convención lingüística, ya que es básico, reducido, concreto —pensemos en los pájaros o cualquier especie llamada “inferior” que se comunica con mensajes precisos de fácil decodificación—, pero al mismo tiempo exclusiva entre seres semejantes, o sea, impenetrable por nuestro desarrollado cerebro. Nuestra lengua excede en mucho el lenguaje de los pájaros, pero con todo ese exceso difícilmente vamos a entender un par de mensajes emitidos por y para ellos. Con esto no quiero decir que el *trino* de Churata, en lo que respecta a esta primera parte de la interpretación de su acción, sea un lenguaje secreto, sino propongo que es un lenguaje que, en su inicio, es privativo de un grupo de gente que primeramente se reconoce perteneciente a un núcleo común. Por el código, las referencias, la historia, pálpitos, emociones y sufrimientos compartidos, en un primer término, el lenguaje del *pez* no es para todos, sino para los que guardan una relación emocionalmente íntima con el drama andino.

El trino es, entonces, ante todo una expresión poco clara por codificada, pero que en primera instancia proyecta y confronta al silencio de una raza aparentemente muda, sin voz, sin lugar. La pregunta que viene a continuación es fruto lógico de la afirmación que la precedió: si es expresión, ¿qué expresa?, ¿cómo podría interpretarse esa expresión? Mediante tientos, aguzando el oído y los ojos, diríamos; reconociendo que ni la ciencia ni la academia proveen rutas para llegar a un lenguaje extraño. Reconociendo su existencia otra, ajena, distinta, pero básicamente, diría Churata, fundada en la memoria y proyectada con ternura. Afirma, al respecto, Luis Miguel Hermoza en “La ruta del ahayu watan: realismo psíquico para leer *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata” al respecto: “A través del análisis del alfabeto de lo incognoscible, se lograría, según Gamaliel Churata, conocer no solo la realidad del mundo interior del hombre, sino descubrir que son los muertos quienes toman forma en esos símbolos y se manifiestan”.

Para Churata, la lengua de la patria que va a expresar el *trino* (y acá podemos ver que entre muchas cosas el *trino* es también la *expresión de una expresión*)¹ no puede prescindir del re-

¹ “Se llora en trinos la Patria de tu trino”, “Trina la Pacha-Mama y es su corazón el nido de tu trino”, entre muchas otras (45).

cuerdo, ya que el conocimiento viene por el orden genético y la muerte no es la extinción de esta cadena que traspasa de generación en generación una verdad que es dada por la experiencia sensorial; por el sentimiento. Es así que la memoria, vitalmente necesaria, activa ese algo que somos desde siempre y sostiene nuestras relaciones de pertenencia con el punto lácteo que nos alimenta, también desde siempre.

Casi parece que Churata y Juan Luis Martínez hubieran hablado sobre el tema y llegado a mutuos acuerdos. El poeta chileno dice en su ensayo *Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros*, refiriéndose a “ciertos pájaros y ciertos poetas”, que los pájaros no cantan, sino que son cantados por el canto, un canto que se des-en-canta, y que se sirve de la memoria para cantar un canto al revés. Como podemos percibir, la idea del *trino* es esa misma. ¿Cómo explicarla fuera del propio *trino*, si este es ese momento canoro que sin memoria y conocimiento del pasado no puede revertir el orden del otro canto, que acá es la otra cultura, la impuesta? Dice Churata al respecto: “un mestizo puede germinar en nueve meses y salirse toreando. Un idioma no. Los idiomas vienen de un tiempo de trino: el de lactancia del Pithencantropo; se mezclaron después, contendieron con voces a ellos ajenas, asimilaron unas chakcháronlas, escupieron otras, en fin, las amañaron a la índole de su gorjeo y a la idiosincrasia de sus medios laríngeos en no pocos siglos (Churata, 1957, 10).

Oír el trino de la patria sería asumir la tensión constructiva en la que vivimos y construir una expresión con personalidad de esa misma tensión. La ternura como aspecto será la forma en que el *trino* comience su construcción, como veremos más adelante, pero lo importante del caso es entender que el libro de Churata se expresa en *trino* y hay que leerlo en *trino* también. No puede sujetarse su creación a traducciones, no puede decírsele con otras palabras, porque su escritura no es un retorcimiento del lenguaje natural para conseguir un hermetismo retador de mentes lúcidas y desocupadas, sino una expresión comprensible para quien desee capturar este código y hacer de la lectura una experiencia de búsqueda y significación total dentro de un código alternativo.

Si el *trino* es la expresión de lo auténtico de la vida y todo lo auténtico, por deducción, trina, entonces todo suena. Solamente en el sonido se es en plenitud y acuerdo: en polifonía. El mismo libro es una muestra de dicha técnica; tributo o, mejor dicho, trino del mundo andino donde todo tiene un habla, una sabiduría y una visión que decir; donde todos se escuchan y el resultado no es una simple democracia, sino un acuerdo que se ensambla, pese al color y registro de cada rango de sonido. Formular una patria con lengua es formular una patria con sonido, lo que tiene connotaciones profundas si consideramos que nuestra historia está herida por el silencio, por la indiferencia hacia la voz del otro miserabilizado, única forma de tomarlo en cuenta, de “protegerlo”, de mirarlo.²

Es por eso que, como vimos poco antes, el *trino* es siempre espacio para otro *trino*, y esa es una concepción conmovedora del pensamiento andino, o al menos del mundo que propone Churata. Todo cabe en la plenitud, todo se contiene y seguramente será poco lo que se excluya por desarmonizador y disonante en esta patria sonora. En la postura del autor, América hispana ha sido hecha de voces ajenas a la suya propia, de ahí la indignación al aseverar que en este continente no se ha escrito literatura americana, sino literatura europea.

En las letras, en la palabra, que se compone de letras, en el lenguaje que se edifica con palabras, si escritas, se contiene el órgano de expresión de una literatura; por lo que el punto de partida de toda literatura (y de todo hombre) está en el idioma que la sustancia. Los americanos no tenemos literatura, filosofía, derecho de gentes, derecho público, que no sean los contenidos en los idiomas vernáculos, ninguna literatura escrita y solo leyendas en literatura vocal, ciencia hablada, que se guardaron mediante wayruros, chispas de oro, khachinas de ónix, encantadora simbología y nemotecnia que empleaban los harawikus para representar sus epopeyas, los grandes días cívicos del Inkario y conservar así las creaciones específicamente literarias, –bobeaz aparte– en que no fue raquítrico el ingenio de sus poetas

² Ver Andrés Guerrero en “Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la ‘Desgraciada raza indígena’ a fines del siglo XIX”.

y filósofos. El caso es que nos empeñamos en tenerla valiéndonos de una lengua no kuika: la hispana. Y en ella borroneamos “como indios”, aunque no en indio, que es cosa distinta. Y aún así esto será posible sólo si resultamos capaces de hacer del español –solución provisional y aleatoria– lo que el español hizo de nosotros: mestizos –para España también aleatoria y provisional solución–. (Churata, 10)

Una expresión americana, por tanto, va mucho más allá del lugar donde la obra hubiera tenido su concepción y hechura; es algo que atañe al alma americana de las cosas. Sin una sensibilidad americana, no hay lengua americana, menos obra.

Entonces, el *trino* se constituirá en el alma de las cosas, en el fundamento del *ajayu*, en esa fuerza que insufla vida por la boca, como el soplo de Dios a sus criaturas, y que tiene por toda raíz al *indio*, para pasar del balbuceo –célula fonética cargada de un poder nemónico– a concretarse en un lenguaje capaz de decir lo que solo él puede expresar. Ese sería el lenguaje de *El pez de oro*. Más que un mestizaje, más que una hibridación o un préstamo, cuando sea necesario, de vocablos del español –lo contrario de lo que habría hecho Guaman Poma con el quechua– es situarse en el mismo punto de tensión de donde emana la encarnación de una identidad. Si el lenguaje es por momentos complejo es por la posición desde donde se experimenta como lectura y como escritura. Sus significantes connotan. No basta tener un glosario para entender, hay que habitarlo en toda su carga de sentido, experimentarlo, permitir que su *trino* nos penetre y nos transforme, así como la propia escritura tiene la oportunidad de recrearse constantemente. Dice Churata en el epígrafe del libro, refiriéndose al propio *trino* de manera tautológica, “como trino ni comienza ni acaba” (véase la metatextualidad del gesto), cita que asienta el hecho de que nuestra lectura requiere de la movilidad y tensión que moviliza y tensa al autor.

Dícese del trino como figura que ni comienza ni acaba

Si el *trino* no comienza ni acaba es algo prácticamente eterno, lo que permite anular el tiempo y celebrar la eternidad del ser de las cosas —su atemporalidad fundadora—, ya que en Churata si bien las cosas no se inventan sino se recuerdan, como una suerte de herencia, el *pez* nace en algún momento y nosotros presenciamos ese nacimiento para morir luego, muerte a la cual también asistimos. Entonces, ¿cuál sería el sentido del *trino* que no comienza ni acaba? La respuesta parece ser que su relación inmanente con la tierra que siempre existió y su capacidad de exceso.

El habla particular que Churata propone es un habla que en tanto se muestra fuertemente poética siempre dice más y, ese exceso es irrepresentable, si bien latente y sentido. El *trino* no podría ser lo que es si no sobrepasara la referencialidad de ese balbuceo que se hizo habla. El *trino* puede comunicar ahora lo que no era permitido, porque la lengua madrastra amordazó verdades intraducibles a su alfabeto, ya que este tiene el poder de la poesía. No es fortuito su nacimiento en la garganta, así como el poema, a decir de Vicente Huidobro: el punto de encuentro entre la idea y la sensibilidad. *El pez de oro*. tiene el poder conmocionador de la poesía: ser palabra y más, ser imagen y más, ¿ser casi música?

¿Cómo explicar por qué el *Intermezzo en La M*, de Brahms, emociona a cierto público hasta las lágrimas? ¿Qué lenguaje usar para decir en qué medida ciertos acordes son intolerables, ciertas progresiones paralizadoras y ciertos *colores* totalmente ajenos a la cotidianidad de nuestras vidas? Ningún otro que no sea el del propio instrumento que me trasmite todo esto. En ese sentido, el *trino* se consagra como totalidad de *trino*. Insisto, no como algo que queda en lo incognoscible, lo que sería una traición de Churata a sí mismo —es decir, propugnar la necesidad de una lengua con patria que no termina de ser accesible a sus conciudadanos—. No. El *trino* es total en el sentido del exceso intraducible, sin ser por eso irreconocible por nosotros, los ciudadanos de esa patria. Dice Martínez en sus *Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros*, reflexionando sobre la posibilidad de la comprensión plena de este lenguaje, que “a través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación

en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieran toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo)”, por lo que queda así aceptado que ese espacio impenetrable del *trino* —su exceso— es el alma de la obra. La grandeza de esta lengua que no puede decir sino diciendo “se llora en trinos la Patria de tu trino”, por ejemplo.

Si aceptamos el postulado de que solo se piensa desde la lengua, la cosa se aclara mucho más. Volver a la patria, reconstruir el Tawantinsuyo ideal, implica crear otro lenguaje, no solo recrear o modificar el de los padres. Es este el angustiante fraguar de Churata. ¿Cómo decir en castizo lo que se piensa en otra cosa? De ahí la necesidad de encontrar una emotividad idiomática que nos hable de las raíces, como apunta el mismo autor en su conferencia “explicatoria” en el Perú, sobre el libro.³ Esta lengua en *trino* es la verdad cósmica e interior del hombre andino.

Para cerrar este acápite que apunta al trino como exceso sobre la referencialidad del habla castiza, hay que señalar la ambigüedad como mecanismo de sobresignificación, en tanto esta puede ser entendida como la presencia de dos fuerzas contradictorias que conviven juntas en una conciencia que toleraría solo una de ellas, por un principio básico de lógica aristotélica. Sin embargo, el *trino* es tal porque, entre otras cosas, mantiene constantemente estas tensiones, lo que es propio, como vimos, de la cosmovisión andina. Si todo suena, todo convive. Asimismo, el *trino* es dulce, frágil e inofensivo en la misma medida que es tempestuoso y es la expresión del pánico. Su poder constructivo y restaurador no puede ser entendido desligando-

³ La conferencia se tituló “*El Pez de Oro*, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible” (sic), llevada a cabo el 30 de enero de 1965 en el cine “Puno”, puesto que parece ser que el autor percibió el carácter hermético que el público percibió en sus páginas. “Su exploración tiene que conducirnos a establecer que del (sic) psiquis embrional, *EL Pez de Oro*, y de la sociología del felino andino, insurgirán elementos de juicio para (...) un conocimiento realista de lo que ha llamado la psicología el mundo del subconciente (sic), o sea el mundo interior, aquél de quien dijo el Rabí de Nazareth, que era el reino de Dios, esto es, que en la conciencia del hombre, en su intimidad orgánica, radica la verdad de la naturaleza humana. Si el hombre es capaz de así entenderlo, es muy presumible que llegue el día en que logre describir con elementos de su lenguaje la realidad de su naturaleza anímica, que hoy intuye por hipótesis”.

lo de su poder destructivo e irreverente hacia ese mundo ajeno que ha sido violentamente impuesto. Su agresividad y su fuerza extirpadora de idolatrías inversas (las que vienen de Europa) tienen un movimiento, una coreografía, una forma particular de reinsertar en el mundo lo que una vez había tenido lugar en él. Dicha coreografía es la de la ternura, como veremos más adelante.

Dícese del treno como exceso de lenguaje

Ahora bien, siguiendo con la lógica de la propuesta de un mundo andino que se constituye a partir de un *trino*, lo que es un lenguaje eminentemente sonoro en un espacio dialogante y, por eso, preexistente a la lengua y excedente a ella como posibilidad del lenguaje de la patria, no puedo pasar por alto el treno o conjunto de trenos que Churata dedica a un destinatario ambiguo o plural. Así como la musicalidad del *trino* va a dar nacimiento a la lengua de la patria, son los trenos los que enterrarán al extranjero invasor que condenó el proceso vital de estas tierras.

El treno es básicamente una lamentación. Manuel Pantigoso, al referirse a él en su estudio sobre el *Ultraorbicismo* en el pensamiento de Gamaliel Churata, nos remite a las lamentaciones de Jeremías “alusivas a su lucha interior, a la profundidad de la conciencia del pecado, a su esperanza en la salvación al fin del cautiverio, a la ruina de los gentiles, a la caída de Babilonia y a la venida del Mesías” (p. 235), lo que podría ser leído como una analogía con la propia lucha interna de Churata frente a la cultura colonialista y al deseo vuelto necesidad de salvación y fin del cautiverio. En tal sentido, una es eco de la otra y pensar que Churata tituló así dicha parte del libro, recordando al mentado Jeremías, es una interpretación posible. Dicha lectura se apoyaría en una interioridad absolutamente contristada que se lamenta —por eso los trenos son varios— de la situación de su patria.

XXVII. Me escurro. Siento que me escurro. Siento que no soy, que jamás fui, que seré ya nunca. Me escurro. Me escurro. ¡Ah, así te labras” ¡así te modelas! ¡así te harás piedra y será montaña! ¿Me he perdido? Buscadme en el hampatu. En los

ponchos. Buscadme en las chuspas. En la chinkana de las khawras. Preguntad al Waksally, al kirki, al wakay-cholo. Y si nada saben, parad. Habrá sido inútil. El torcedor y la vergüenza me habrán sepultado. ¡Infeliz carpintero que engendraste bazofias! Pobre Virgen, venida a menos, que pariste hokollo!

Mi padre me recogió de la calle, donde yacía ébrio (sic) y destartalado. (Churata, 59)

Sin embargo, si tomamos otra genealogía del concepto *treno*, nos remitiremos a la composición musical que se ejecutaba en la Grecia Antigua a la muerte de algún personaje; es decir, se trata de una composición de carácter literario, lo que no la exime de ser un lamento, pero en este caso se adiciona la presencia de la música y el hecho de que sea un funeral, o sea, que exista un muerto.

Visto de esta forma, escribir un treno con palabras es de por sí inusual, ya que el soporte de una composición musical sería el pentagrama, o el tiempo, como asiento del sonido. No obstante, Churata escribe un treno, no lo canta, lo que ya es un guiño de su contenido, porque bajo esta interpretación lo primero que haríamos sería preguntar por el muerto; ¿a quién van dirigidos estos versos? Y es así que la respuesta puede ser ambigua o plural. Por un lado, tendríamos razones para ver que los versos van dirigidos a la patria que los invasores han desgarrado hasta dejarla casi extinta; a aquella patria que gracias a su memoria comprende que ya no existe. A ella le rinde el lamento ritualizado. A ella le consagra la resurrección:

Mi padre vomitando su hispana sangre, estaba indignado; su vómito se indignaba. Ah...que los kachakos segaron a bala la comunidad de Khalakampana, dizque en la Trecena se lo pidió y se lo pagó al Cielo el Gamonal. Y el Titikaka, en cien balsas de oro, se nos vino con doscientos cadáveres negros, para que pudrieran, negros, en el resuello de los carniceros claras.

Mi padre estaba indignado.

España estaba indignada.

Y en la orilla del Titikaka, amontonaron mujeres preñadas, niños de echo, ancianos anatómicos, phasñas y waynitys kheswas en la flor de la edad y con la edad en la flor mustia en los labios.

Sobre el montón de carne martirizada, un niño miraba al cielo con los ojos opacos.

¡Kaka!...Criii...

Allí naciste, trino; de ese montón putrefacto, naciste, trino mío. Inka. (Churata, 77)

Una segunda opción, siguiendo el guiño irónico de escribir algo que en sí carece de sonido, siendo que el sonido es vida y esta composición está condenada a la privación de musicalidad, es entender este conjunto de textos como la despedida irónicamente lamentada a esa cultura invasora, condenada a morir con el nacimiento del *pez*, y que nadie lamenta en realidad. Recordemos que los trenos son algo así como manifiestos o considerandos de la situación actual del Tawantinsuyo despojado de *trino*.

La muerte del enemigo adviene.

A su memoria un treno:

El fuego ya me oye y la nieve me cree; si casi soy todos los hombres ahora que soy sólo una lágrima.

Mira, en la pampa el oro de tus miskus; y en el cielo tachonada tu laguna.

Mira, el monte que trina.

Mira, al cherekheña que amanece en su gana.

No; mis heridas no mires, padre ardiente del hielo y del hombre.

Mira...

Mira, el dolor de América, como el olor de mi hijo... (Churata, 82)

Esta sección del libro es una de las más bellas y de las más complejas también, ya que, como vimos, la pluralidad de voces, de espacios, de tiempos que vierten su discurso conjun-

tamente y sin mayor marca de identidad, hacen de los trenos un extremo de tejido que pone de manifiesto lo que Churata hace a lo largo de su obra: jugar con la aparente irracionalidad de ciertos procesos que están llamados a desordenar inteligencias plenas de prejuicios. Dice Juan Luis Martínez, cuyo ensayo sobre los pájaros nos es tan oportuno y significativo ahora por el grado de coincidencia con el tema que vengo desarrollando, que “casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio”. De ahí la posibilidad de los múltiples significados de la palabra y sus relaciones casi irracionales. Los trenos son una parte sumamente especial dentro del libro, la escenificación de la pluralidad que habla al mismo tiempo, la clausura del silencio de la patria, y la emergencia del silencio de la supuesta razón, ya que como vimos al principio, no se trata de cerrarnos al significado, sino de asumir que es el significante el que no alcanza si no se recrea. Es en un treno donde se da la emergencia del *trino*. El espacio de la muerte y el lamento es el terreno que da vida al ser auténtico de las cosas. El son de este ser nace de una forma sonora que irónicamente no está pensada para sonar, sino para desgarrarse en lamentos.

Dícese de la ternura que lo engendra todo

Ya que nos ha sido posible rastrear retrospectivamente el origen del *trino*, concepto que siguiendo la lógica del exceso que propongo no pretendo definir, hemos podido representarlo de diversas maneras, al punto de decir, junto con Atahualpa Rodríguez, citado por Manuel Pantigoso (p. 129), que el *trino* puede ser también entendido como el “desquite de tantos años de palabra artificial”. Su emergencia es producto de un combate sangriento y no solo de una voluntad optimista. Nada estaría más lejos del pensamiento de Churata. Por eso el *pez* habla en *trino* y su lengua no es una simple mezcla de lenguas precolombinas, sino un proceso donde las cosas al nacer necesitan de un nombre en otra lengua. Así como la Colonia ha sido impuesta, la libertad de la patria no puede entenderse en términos menos violentos, porque solo así es posible la existencia del *trino* y su principal aliado para la construcción de un nuevo tiempo: la ternura.

El advenimiento de este nuevo tiempo, de un *trino* propio, de una palabra, de un ser desbordante, requiere de una segunda fuerza que posibilite concretar el cambio, dotar de forma a lo informe, de vida a lo agonizante, de cimientos al nuevo estado de cosas. Todo esto debe ser realizado y sustentado por la ternura, término recurrente en la obra de Churata que no hace referencia precisamente a la docilidad o fragilidad de los sujetos, objetos y formas, sino a un proceso doloroso como un parto. Solo en esos términos puede entenderse la condición de “tierno” de ciertas germinaciones, o engendraciones.

Engendrar bajo estos términos es un acto de profunda madurez intelectual y emocional. ¿Cómo convocar a la vida y generarla desde un desconocimiento de lo que se es y se debe seguir siendo para restituir una patria violada en su seno por el invasor? Es por eso que, para el autor, la ternura puede entenderse como un conocimiento realista de la conciencia del hombre, afirmación que visibiliza un Churata ideologizante; un propulsor del cambio desde lo que se es y se tiene realmente. Decir que hay que engendrar desde o con ternura es decir que hay que hacerlo desde la sensibilidad despertada que habla de las raíces, que las oye y reconoce. De este modo, la ternura es la fuerza que extirpa lo malo para sembrar lo bueno, y no solamente la fragilidad del recién nacido que hay que cuidar. Clamar por ternura es clamar por la inexorabilidad del reconocimiento de la identidad de un pueblo y la fidelidad que se debe a ese reconocimiento en las manifestaciones más cotidianas de la vida.

El pez de oro. como obra y el *trino* del *pez* como acto de habla, primer acto de lo humano y símbolo que representa el primer habitante del nuevo Tawantinsuyo, reconocen el ser de las cosas, su vida. En este sentido, el *trino* es el lenguaje del libro por ser este una “novedosa expresión americana virtual y formalmente desordenadora para toda inteligencia nutrida de prejuicio europeo” (Churata en Pantigoso, 129),⁴ lo que constituye una interesante puesta en abismo del libro mismo, y de ese dejo de indefinibilidad que no podemos expresar, pero siempre sentir.

⁴ Churata, comentando el poemario “La Torre de las paradojas” de Cesar Atahualpa Rodríguez. Cita de Manuela Pantigoso en *El Ultraorbicismo de Gamaliel Churata* (129).

La obra es el gemido del silencio que lucha por ser lenguaje y lo consigue, donde la palabra, según Pantigoso, adopta significados alternativos de acuerdo con la situación y la circunstancia específica. Sin sentir en lo profundo dichas circunstancias es casi imposible entender el lenguaje y apropiarse del sentido. Por eso el libro no fue escrito para una conciencia peruana o boliviana, en tanto hubo y hay bolivianos y peruanos más europeizados y europeizantes que los mismos colonizadores. *El pez de oro*. es un canto para quien se reconozca miembro de un germen común; oído de un cuerpo que se escucha y que se permite quedar en él atrapado.

© Daniela Renjel

Bibliografía

Churata Gamaliel. *El pez de oro*. Editorial Canata. Cochabamba. 1957.

Guerrero Andrés. “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la ‘Desgraciada raza indígena’ a fines del siglo XIX”. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX/*. Muratorio, Blanca. Éd. (Serie Estudios -Antropología) Facultad latinoamericana de ciencias sociales, sede Ecuador. 1994.

Hermoza, Luis Miguel. “La ruta del abayu watan: realismo psíquico para leer *El pez de oro*. (1957) de Gamaliel Churata”. *Mitologías*. Vol. 16, 2017, pp. 371-392.

Martínez Juan Luis. “Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros”. *La nueva novela*. 1985.

Pantigoso Manuel. *El ultraorbicismo de Gamaliel Churata*. Universidad Ricardo Palma. 1999.