

## EL ULTRAORBICISMO COMO ESCUELA VANGUARDISTA EN LA OBRA DE GAMALIEL CHURATA

Manuel Pantigoso

### I

#### *Síntesis del Itinerario Vital de Gamaliel Churata:*

Arturo Pablo Peralta Miranda nació el 19 de junio de 1897. Según su partida de bautizo, fue crismado el 29 de junio de ese mismo año en la Parroquia El Sagrario de Arequipa. La lectura atenta del documento no permite afirmar que necesariamente viera la luz en esa ciudad, porque entre el día del nacimiento y del bautizo mediaron diez días. Las investigaciones sobre el verdadero lugar del natalicio de Churata seguirán, en consecuencia, su curso; no obstante, nosotros nos hacemos eco de lo que en alguna oportunidad dijo el propio Churata: "El hombre no es de donde nace, sino de donde crecen sus raíces". Sus padres fueron Demetrio Peralta Díaz y María Miranda Córdova, y tuvo —entre otros— dos hermanos con quienes compartiría ideología y afanes culturales: el poeta Alejandro Peralta y el pintor Demetrio Peralta (Diego Kunurana).

En el importante libro *Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del Boletín Titikaka*, de David Wise, se señala que como factor condicionante para entender el brote intelectual en la región del altiplano "debe tenerse en cuenta la intensa labor

misionera y pedagógica llevada a cabo en Puno por la secta protestante de los Adventistas del Séptimo Día, que iniciaron sus labores en 1911 y para mediados de la década del veinte administraban un sistema de escuelas primarias reputadas como muy superiores a las estatales".<sup>1</sup> Su padre, que fue durante algunos años un activo "evangelista" y luego un devoto de la doctrina católica, lo encaminó hacia la lectura de textos religiosos que Arturo leía siempre con avidez. Dueño de una enorme cultura, adquirida libremente, se ha de distinguir desde la época en que era alumno del Centro Escolar de Varones 881 que dirigió, entre 1907 y 1911, ese extraordinario maestro llamado José Antonio Encinas. Fue Arturo Peralta integrante, en su mocedad, del grupo "*Bohemia Andina*" (1915), en donde estaban Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Víctor Villar Chamorro, Emilio Romero, Alejandro Franco, Ezequiel Urbio-la. En agosto de 1917 apareció en Puno una revista de orientación postmodernista, que habría de tener una gran proyección dentro de la vida cultural de la ciudad lacustre: "La Tea", que tuvo doce números y cuya existencia se extiende hasta 1919. Impulsada por Arturo Peralta, allí escribieron su hermano Alejandro, Emilio Armaza, Aurelio Martínez, Emilio Vásquez. Esta revista, que a partir del segundo número fue dirigida por Alejandro Peralta, por causa del viaje a Bolivia de Arturo Peralta (entonces, "Juan Cajal") se oponía de alguna manera a otra publicación puneña: "Ondina", que, a diferencia de "La Tea", acogía sólo a escritores conocidos. En octubre de 1917, este espíritu combativo y radical viajó a Bolivia y a la Argentina. En el país del Altiplano formó el grupo "Gesta Bárbara" (1918), años de la aparición del Ultraísmo, en donde destacaron Carlos Medinacelli, Wálter Dalance, Armando Alba, José Enrique Viaña y Alberto Saavedra Nogales. Este polémico y juvenil grupo de Potosí trajo consigo aires de renovación a las letras del hermano país. Al culminar su rica experiencia boliviana volvería al lar nativo, en octubre de 1919, y obtendría el cargo de Director de la Biblioteca Municipal. El año 1924, Arturo Peralta adoptó el seudónimo Bíblico-aymara

---

1. En *Fénix*, revista de la Biblioteca Nacional del Perú. Sep- 30-31, Lima, 1984.

de Gamaliel Churata. Luego en 1926, unido con su hermano Alejandro saca a luz el "Boletín Titikaka", de honda repercusión en toda la vida intelectual del país y muy ligado, generacionalmente, a "Amauta", de José Carlos Mariátegui. Esta revista empezó a editarse en agosto de 1926; tuvo una duración de 34 números que van hasta agosto de 1930. Los nombres más destacados de esta revista, que representaba el "Grupo Orkopata" y tenía corresponsales en diversos países de América y Europa, fueron Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Demetrio Peralta (Diego Kunurana), Mateo Jaika, Dante Nava, Inocencio Mamani, Aurelio Martínez, Luis de Rodrigo. Muy ligados a ellos estuvo también el pintor Manuel Domingo Pantigoso. "Orkopata" se convertiría en un centro de estudios libres en donde sus miembros se reunían para intercambiar las mismas inquietudes literarias y para hablar sobre diversos temas de la cultura y de la realidad social.

Las revueltas políticas de los años 1930-32, provocadas a raíz de la caída de Leguía, alcanzó al grupo "Orkopata" que un mal día desapareció por causa de los excesos del caudillismo representado por Sánchez Cerro. La propia casa de Churata fue saqueada. Profundamente herido por tanta injusticia se exilió en Bolivia, en donde vivió y trabajó sin descanso más de 30 años. Laboró en los diarios "Última Hora", "La Razón" y "El Diario", de La Paz, entre otros. Fue en esa ciudad en donde apareció su deslumbrante libro *El Pez de Oro* (editorial Canata, 1957). Envuelto bajo un sino trágico, regresó a Puno el 30 de octubre de 1964. Un año más tarde llegaría a Lima sólo para encontrar el mutismo y la marginación del oficialismo literario limeño. Agotado y enfermo, moriría, dolorosamente abandonado, el 9 de noviembre de 1969.

## II

Los antecedentes de la vanguardia europea se pueden apreciar en los poetas simbolistas, puesto que el afán musical los llevó al uso del verso libre, "paso previo indispensable -como

ha dicho César Fernández Moreno- para consumir la rebelión vanguardista contra la música en poesía<sup>2</sup>. En este sentido quien dio inicio a la etapa heroica de la vanguardia fue Stéphane Mallarmé, especialmente a través de su muy conocido libro *Una Tirada de Dados Jamás Abolirá el Azar*, publicado en 1897. Luego vendrían las dos primeras décadas de este siglo alimentadas por el estudio del subconsciente freudiano, la teoría del determinismo marxista y su ruptura con la vida burguesa, la pérdida de la fe en los valores tradicionales de Occidente, una cierta ruptura con el cristianismo, la sobredimensión de las tres figuras relevantes de la mitología nietzscheana: anticristo, Zarathustra y el Superhombre. Y todo ello teniendo que ver con la vida acelerada, con el sorprendente auge del maquinismo, con las acciones violentas desencadenantes de la Gran Guerra del 14-18. En poesía se ha de negar la estructura tradicional y aún las reglas de puntuación. Apollinaire introducirá en sus textos la sorpresa, el caligrama y la magia verbal ("sol cuello cortado", por ejemplo). Por su lado, Pierre Reverdy, precursor en cierto modo del dadaísmo y del surrealismo, dirá en relación a la imagen poética que mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas aquella será más fuerte, tendrá mayor potencia emotiva y realidad poética. "Es evidente, según dice Raúl Bueno, que la diferencia entre la metáfora tradicional y la metáfora vanguardista; en la primera, aparecen símiles metafóricos entre realidades próximas, como por ejemplo "cabello rubio" y "oro", en Góngora, o "dientes" y "perlas", en Bécquer; en cambio, en la segunda hay una ruptura de las relaciones de evidencia, para tender un puente eficaz entre (realidades más o menos distantes, sin posibilidades manifiestas de vinculación, como en el verso de Oquendo de Amat: "Las calles son tirantes de goma"<sup>3</sup>.

Útil ha de ser, para tener una visión general de la vanguardia literaria, mostrar las diferentes corrientes surgidas en

---

2. *La Realidad y los Papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.

3. *Poesía Hispanoamericana de Vanguardia*, Latinoamericana Editores, Lima 1985.

Europa. Fernández Moreno las divide tomando como referencia básica la Primera Guerra Mundial y el hecho de ser “hipervitales” e “hiperartísticas”: a) antes de la guerra del 14: *unanimismo* (1908), *futurismo* (1909), *expresionismo* (1910); escuelas hipervitales; *cubismo* (1908): escuela hiperartística; b) durante o después de la Guerra; *dadaísmo* (1916), *estridentismo* (1925), *surrealismo* (1918-1939): escuela hipervitales; *creacionismo* (1916-1918), *poesía pura* (1917), (1918-...): hiperartísticas.

Según acertada apreciación de Augusto Tamayo Vargas, el “ultraísmo fue la gran compuerta para el torrente del vanguardismo hacia América<sup>4</sup>. La propuesta de esta escuela, inspirada por Rafael Cansinos Assens, era la siguiente: a) reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; b) tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; c) abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las circunstancias, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; d) síntesis de dos o más imágenes en una, lo cual ensancha su facultad de sugerencia. Este “ultraísmo”, estrechamente relacionado con el dadaísmo francés y el futurismo italiano, tuvo poca vida en su tierra natal: España, pues se disolvió en 1923; en cambio tomó cierto aire en Argentina a través de la revista “Proa”; la tendencia continuó difundiéndose mediante la revista “Martín Fierro”, fundada en 1924. Su reminiscencia aparece también en el *creacionismo* del chileno Vicente Huidobro. En el Perú, como veremos luego, el Ultraísmo tuvo por esos años mucha fuerza en la región del Altiplano. El *Ultraorbicismo* fue, precisamente, expresión contestataria de esa presencia, y demostración de que la vanguardia en general se aclimató ajustándose a sus propias características y condiciones. Nelson Osorio, en un estudio titulado “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, señala con gran lucidez que “a pesar de su entusiasta apropiación de las técnicas literarias de la vanguardia europea, el “vanguardismo americano” no es un simple calco, ni debe ser considerado como ‘epifenómeno’, de una

---

4. *Literatura en Hispanoamérica*. Tomo I. Ediciones Peisa; Lima, 1973.

renovación artística europea. Es, más bien, una respuesta a una etapa de 'internacionalización' de las condiciones históricas del continente en la que tendría especial importancia el arreglo económico mundial y la expansión del imperio norteamericano a raíz de la guerra europea de 1914-1918<sup>5</sup>.

En el Perú, el vanguardismo fue el mejor instrumento para lograr que nuestros escritores se afirmaran en sus raíces y desde allí, desarrollando la conciencia nacional, comprendieran mejor el hecho de ser americanos. En tal sentido, Mariátegui consideraba que la vanguardia europea era síntoma evidente y expresión crítica de la crisis del Capitalismo y de la decadencia del orden burgués, pero decía: "esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción<sup>6</sup>".

Las nuevas generaciones se adhirieron unánimemente a las corrientes europeas, pero en el transvase de sus postulados, y merced a la libertad que propugnaban, cada poeta dejó fijada en su escritura la impronta personal. Algunos inventaron sus propios "ismos", tal es el caso de Alberto Hidalgo —el primer vanguardista peruano— que a su escritura aunque llena de metáforas le puso el nombre de *Simplismo*. Pero este poeta arequipeño se ha de ubicar mejor dentro de una tendencia que proviene del modernismo de Chocano y del postmodernismo de Valdelomar; el *Yomismo*, caracterizada por la exaltación del yo. Junto a Hidalgo, cuya poesía fluctúa entre el yo estridente y camorrista y el yo de inmersión en el misterio, están otros vates también oriundos de la ciudad del Misti: César Atahualpa Rodríguez y Alberto Guillén, el primero destacando el yo como afir-

---

5. *Revista Iberoamericana*, No. 114-115, enero-junio, 1981, pp. 227-254.

6. "Arte, revolución y decadencia", publicado inicialmente en *Amauta* No. 3, pp. 3-4. Recogido luego en *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta S.A., Edición décimo cuarta, p. 19, Lima 1990.

mación de lo regional y, especialmente, como expansión del campo metafísico y gnoseológico, y, el segundo, elevando el yo hasta las cimas del *yoísmo* para configurar desde allí una intención didáctica y filosófica a partir del impulso como renovación espiritual del hombre.

En general, todos estos escritores provienen de esa vertiente literaria del Postmodernismo llamada de "autofirmación" —muy común dentro de los escritores del sur del Perú—, que surge como superación a veces exacerbada, de uno de los rasgos líricos del Modernismo: el sentido del arrojo o determinación para el emprendimiento. Esta actitud tendrá también raíces literarias en D'Annunzio y Marinetti y filosóficas en Nietzsche. Igualmente existirán vínculos muy estrechos con el Dadaísmo de Tristán Tzara, por la afirmación arbitraria del yo. En *Biografía de Yomismo*, aparecido sólo en 1957 pero con todos los arreos de larga data, Hidalgo disemina su nombre, a su ser, en la escritura que mira al cosmos: "YOMISMO", está sentado en el lugar más suyo más propio de su ser/(...)/. Está mirando al cosmos como desde un balcón/ (...)/. Su nombre traza de universo apócope raíz porque albertodo/ .Y da algo siempre por delegación del estar dando y recibiendo/. Que es la función sin menoscabo de cuanto continúa/. De cuanto es orbico y perpetuo y óptico" (Estilo"); "Ha logrado hidalgar la poesía/ .Y que se alberte el verso/. Que el yomismo se adentre en las instalaciones del lenguaje/ y que el estilo sea el resultado del sujeto del único" ("Acción").

La estética de Vallejo está sintetizada en una palabra que la crítica ha reparado hasta el momento: *Lomismo*, que se encuentra en poema III de *Trilce*, en la última estrofa: "¿Qué se llama cuanto eriza nos? Se llama Lomismo que padece/ nombre nombre nombre nombre", Escuela del dolor humano, de su constante padecimiento moral y físico, representado por el "mismo Lot"<sup>7</sup>, el personaje bíblico, símbolo del sufrimiento; con

---

7. Hombre justo, salvado con su familia de Sodoma y Gomorra; sin embargo su mujer se quedó convertida en estatua de sal, sus hijas lo embriagaron y cohabitaron con él. Lot vendría a ser un símbolo de aquel que padece sin tener culpa.

referencia, también a la escritura que se incendia y nos hiere y nos eriza porque surge de la vida misma; el fuego de la palabra será el fuego mismo del dolor quemando permanentemente al hombre<sup>8</sup>.

Al lado del *Yomismo* y del *Lomismo* estaría el *Ultraorbicismo*, importante corriente o escuela contestataria del llamado Indigenismo<sup>9</sup> que su creador, el escritor puneño Gamaliel Churata, viendo el mundo andino desde adentro, es decir, en *indígena*, definiera como “Más Allá de las órbitas estelares; es decir, ‘en acá’”, para significar la unión o, mejor, la unidad del ser del hombre y del cosmos, del mundo de abajo y del mundo de arriba, de la semilla y del fruto, todo ello reflejado en los límpidos espejos de Lago Sagrado desde donde surgieron nuestros padres ancestrales. Sobre esta unidad hombre-naturaleza

- 
8. Es indudable que en su sentido denotativo, *Lomismo* expresa “lo mismo”: “monotonía de lo siempre repetido” (Larrea), con referencia a la permanencia de Vallejo en la cárcel. Pero esta idea básica del *tiempo* (palabra reiterada en el primer verso del poema, que traslada su primera letra: “t”, para componer la significación de Lot), también se refiere a los “gallos (que) cancionan escarbando en vano”, en alusión a una escritura ya sin futuro que el poeta critica (¿los “gallos” son los poetas modernistas?). Sobre este poema de *Trilce* véase nuestro ensayo “La Polisemia en la Poesía de César Vallejo”, Separata de *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional. Univ. De Lima. Agosto 25-28. Lima, 1994.
  9. José Tamayo Herrera, al referirse a los indigenistas puneños, señala que hubo cinco tendencias: a) *pedagógica*, orientada especialmente a la educación del aborigen (Telésforo Catacora, José Antonio Encinas, Manuel Camacho Alqa y Julián Palacios); la de los *estudiosos de la realidad social*, críticos del sistema latifundario que analizaron el sistema de hacienda y protestaron de manera verbal y por escrito (Francisco Chukiwanka Ayulo y Manuel A. Quiroga); c) *agitadores sociales* que hicieron activismo político y revolucionario, inspiradores de las rebeliones campesinas (Ezequiel Urbiola, Mariano Paq’o, Carlos Condorena, Claudio Ramírez y Eduardo Quizpe y Quizpe); d) los *juristas*, críticos de la situación social del indígena utilizando la experiencia forense (José Frisancho Macedo y Manuel A. Quiroga); e) los *escritores*, orientados hacia la poesía, el cuento y el ensayo de contenido andino y vernáculo (los literatos de Orkopata: Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Mateo Jaika, Dante Nava, Aurelio Martínez, Emilio Vásquez, Inocencio Mamani, etc.).

representada en el mundo andino, y sobre su expresión literaria “ultraórbica”, discurriremos a continuación.

En sus imágenes condensadas, los poetas del Ande supieron asimilar, mejor que nadie, la estética vanguardista, porque esa misma estética ya significaba una protesta y una ruptura de los formalismos clásicos. Ellos comprendieron –y ahora pensamos especialmente en el grupo de Puno– que esas formas nuevas que venían de Europa se adaptaban, por su escritura automática y espontánea o por su voz deliberadamente secreta o enigmática, a la expresión intensa que querían comunicar. Les interesaba, antes que nada, el sentimiento y la sinceridad encendida y hasta desgarrada de decir, aún a costa de desequilibrios formales o de cierto estridentismo que, por otro lado, no les preocupaba, porque corregido el desorden de la propia vanguardia y adunada ésta a la psiquis del poeta, se transmutaría para expresar mejor las características humanas y telúricas del mundo metafísico del Altiplano, diferente, histórica y culturalmente, de Europa, y aún de América como ente abstracto y genérico. La América Andina aparece entonces como una realidad viviente, como semilla y sostén del nuevo mundo desde donde merced a la acción del hombre, ha de surgir el cambio, el “Kutti”, hacia una era diferente. Es correcto afirmar, por eso, que “nuestra vanguardia tiene una función histórica más importante: supone de verdad estar a la vanguardia”<sup>10</sup>. El vanguardismo del titikaka es explicado por el mismo Churata: “de ‘vanguardista’, en el sentido europeo, tenía pocas, o ninguna, condescendencias. Eran literatura y movimiento de entraña hominal, de adhesión humana, más allá de las inveracundas cofradías que nos atahonan”<sup>11</sup>. Por otro lado, al comentar el poemario *La Torre de las Paradojas*, de César Atahualpa Rodríguez, Churata dice: “El mismo Atahualpa (...) reconoce que frente al modernismo rubendariano, las modernas tendencias (es decir, las vanguardistas) de la poesía, obedecen no a descoyuntamientos simiescos, sí que a

---

10. Ricardo González Vigil: “La opción de Gamaliel Churata”, en *El Perú es todas las sangres*, Fondo Editorial de la Univ. Católica; Lima, 1991, p. 246.

11. En *El Pez de Oro*. Edit. Canata. La Paz-Cochabamba, 1957; p. 19

resultante de proceso anímico acorde con nuestro sincronismo. Y se podrá agregar (...) que factores endógenos determinan este fenómeno por el cual la 'expresión americana' viene a ser virtual y formalmente, una novedad desorientadora para toda inteligencia nutrida de prejuicio europeo. Afirmandose, como se afirma, que la vanguardia de Indoamérica es un reflejo de revoluciones caducas en Occidente, esta proposición puede ser tomada como un nuevo visaje siniesco; para un espíritu serio, no"<sup>12</sup>. Por esos años, Emilio Armaza, integrante del grupo "La Tea", precursor de "Orkopata", tenía una posición similar; "unidas en sístole y diástole, la tendencia vanguardista y la vernácula constituyen hoy la médula de la literatura indoamericana. Refiriéndose al vanguardismo creo firmemente que es de honda entraña sudamericana. El vanguardismo en Europa fue un feto, aquí es un rollizo espécimen de raza"<sup>13</sup>.

Las nuevas corrientes de vanguardia llegaron a penetrar en el Altiplano merced a la cercanía geográfica y a la comunicación que existía entre Puno y Buenos Aires, a través de la Paz y Potosí. Ya hemos dicho que Borges volvió a la Argentina en 1921 llevando la novedad del Ultraísmo español, que, en sus postulados, congregaba a la mayoría de las escuelas europeas, especialmente del *Dadaísmo* y del *Futurismo*. Este Ultraísmo se mantuvo firme en Puno hasta muchos años después de su declinación en la Argentina; los grupos "La Tea" (1917) y "Orkopata" (1926) lo mantuvieron con vida durante mucho tiempo. Por esos años, Gamaliel Churata teorizaba alrededor de una nueva doctrina o corriente filosófica y estética que era toda una concepción de vida. Parece ser que alrededor de los años 22-24 esa nueva escuela ya tenía nombre: *Ultraorbicismo*<sup>14</sup>. Tomando como base la voz honda, germinal y palpitante

---

12. En *Boletín Titikaka*, Puno, diciembre de 1926, No. 5.

13. *Ibid.* Agosto de 1926, No. 1.

14. En las tertulias en donde imponía su constante magisterio, Churata explicaba: "aceptamos las bases del Ultraísmo, aunque la palabra no dice nada: ¿más allá de qué? Agreguemos entonces lo que falta: más allá...del orbe, dentro de una curva elíptica que nos remite a nosotros mismos".

del niño (Dadaísmo) y la libertad, la energía y el movimiento (Futurismo), Churata encontró su correspondencia en el mundo de abajo (Hurin Pacha) y el mundo de arriba (Hanan Pacha) propios de la concepción andina. Para el bautizo de su nueva escuela, la palabra *ultra* —con su derivado *ultraísmo*— debía significar, entonces, tanto “más allá de”, cuanto “más acá de”. Estas dos fuerzas, centrífuga y centrípeta, habrían de completar sus significados con los contenidos en el neologismo “orbicismo”, que incluía a las palabras “orbe” (mundo, redondez o círculo, esfera celeste o terrestre) y “órbita” (trayectoria en el espacio de un cuerpo por la acción gravitatoria ejercida por los astros). La línea vertical y la línea circular expresaban, así, tanto la ubicación cuanto la estrecha relación, espacio, del mundo de arriba y del mundo de abajo, y todo ello reproducción en el mismo corazón genésico del hombre. Macrocosmo y microcosmo unidos. El universo semejante al hombre. El allá en acá. El orbe orbitando alrededor del ser humano. Nada está estático ni muerto. Todo se encuentra en movimiento ritual y mágico. El *Ultraorbicismo* había nacido así, para interpretar al hombre desde las aguas iniciáticas del Titikaka. Lugar sincrético éste. ¡El mismo ultraórbico y metafísico!

La semilla del Ultraorbicismo se manifiesta ya en la revista “La Tea” de Puno<sup>15</sup> pero su verdadero brote y maduración aparece en Potosí a través del movimiento denominado “Gesta Bárbara” por Gamaliel Churata, su fundador. El mismo nombre del grupo es ultraórbico. Efectivamente, “Gesta” alude a los épicos Cantares pero, también, a creación, génesis, gestación: “sustentar en las entrañas la semilla o lo que va a nacer”<sup>16</sup>. Este estado de tensión y de engendramiento es el “pun-

---

15. En el poema “Teoría Máxima”, firmado aún con el seudónimo de “Juan Cajal”, hay pinceladas ultraórbicas: “Allá por entre la rajadura audaz de los montes/(...)/serpenteando descendiendo, ruidor, cristalino, robusto brazo de agua azul/(...)/ hay un concierto de músicas extrañas y solemnes/(...)/ como de peñas que rodaron solas/ y de estrellas que bajaron del Azul”.

16. Revelador resulta saber que el nombre *Potosí* se deriva de la palabra quechua *pputunsi*, que significa *manar o brotar*.

to lácteo” del cual habla Churata: “sólo cuando nos hemos reproducido es que realmente entramos en el drama del infinito; que solamente allí el hombre estará en fruto y germinación” (PO, p. 41); “no se germina sino en germen y los frutos estéticos de la germinación tienen que poseer grado geográfico, punto lácteo”. Por su lado, “bárbaro” debe ser entendido en su acepción de grande, excesivo, extraordinario, pero también de excelente, llamativo, magnífico. “Gesta” sería lo *ultra* y “bárbaro” lo *órbico*. “Gesta Bárbara, a decir del propio Churata, “surgió como una contramarcha, como una contención, como un motín en las escuelas (...). Nuestra época fue de embriaguez decadentista, de tumores verlenianos, de esquizofrenias alcohólicas. Hacer el bohemio poético en esos juveniles tiempos, era lo más aristocrático que cabía a un mozo talentado”<sup>17</sup>. Este espíritu es el que aparece, por ejemplo, en el texto *Voces Aúlicas* (1918), de uno de los integrantes más jóvenes de “Gesta Bárbara”, Armando Alba. El libro resulta interesante especialmente por el prólogo de Churata, que entonces firmaba como Juan Cajal, en donde el pensamiento ultraórbico se va configurando en una ciudad ubicada a cuatro mil metros de altura. Citamos algunos fragmentos: “contra las mecánicas proclamas del ultramecánico Marinetti, del copó de nuestra sensibilidad (y la poesía es sensibilidad) nace la voz, suave como pétalo de rosa. ¡Oh, pétalos de rosa que no queréis ceder vuestro lugar al motor jadeante de un automóvil de carrera!, dulce como teta de madre, adormecedora como beleño indio de la bien amada”; “volcán que amenaza vomitar sus lavas ígneas, como estrellas en noche plena de tinieblas”; “Hoy más nos aproximamos a las formas rotundas de Walt Whitman, porque ofrecen un cuerpo más sólido”.

En “Periodismo y Barbarie”, artículo anteriormente citado hay una certera y significativa definición de “Gesta Bárbara”: “El grupo fue siempre astrólata, un poco *neo plus ultra*, y hasta *extraórbico*”. Y al referirse a “esa gran novela que se titula *Cuando Vibraba la Entraña de Plata*” de José Enrique Viaña,

---

17. En “Periodismo y barbarie”, aparecido en *Gamaliel Churata. Antología*. Instituto Puneño de Cultura. Edit. “Minerva”, Lima, 1971; pp. 311-312.

título definitivamente ultraórbico para una obra referida a una ciudad de la misma naturaleza, dirá: “se siente vibrar el Potosí de antaño cuando por sus calles toledanas se avanza bajo un cielo arrebolado que finge hornillas donde la noche impera con su tiniebla de hielo”, para concluir con una información muy valiosa que confirma los orígenes de su pensamiento futuro: “Allí comprendimos a España y descubrimos América”.

A pesar de que el Ultraorbicismo, como doctrina o como escuela, tiene su punto de partida en “La Tea” y en “Gesta Bárbara”, no hay duda de que fue en “Orkopata” (“encima del cerro”, o “parte alta del cerro”) donde Arturo Peralta –que había sido “Juan Cajal” más o menos hasta 1920, y era entonces “Gamaliel Churara”<sup>18</sup> – decide darle forma definitiva a su pensamiento y a su estética a través de la escritura de su monumental obra *El Pez de Oro*, “labrando con materiales puneños, radicalmente fruto de las reacciones anímicas telúricas de nuestra tierra y su lago, entendido que si el Titikaka se refracta en el cielo hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es sólo el Titikaka proyectado a las esferas” (...) “Está sobresaturada de la naturaleza de nuestro paisaje físico y también del paisaje moral, ámbitos en que decursan las ideas. Su naturaleza expresiva es radicalmente indigenista, (...) se inspira en las coordenadas de nuestra realidad política inkásica”<sup>19</sup>.

Resulta fundamental, para penetrar y hurgar en las raíces y los frutos del ultraorbicismo, conocer la obra artística de Manuel Domingo Pantigoso, el fundador de la escuela puneña de pintura<sup>20</sup>. Por versión del propio Pantigoso y por informa-

---

18. Este seudónimo es también ultraórbico, por el “más Allá” (Gamaliel) “en acá” (Churata). Según la tradición judaica, Gamaliel fue presidente del Sanedrín; gozó de gran autoridad en éste y entre los judíos; salvo la vida de los Apóstoles y fue maestro de San Pablo. Por su parte, “Churata”, significa en quechua y aymara, “dotado”, “el que da, dona o entrega, el iluminado”.

19. Conferencia sustentada en el Cine “Puno”, el 30 de enero de 1965.

20. Pantigoso tenía una profunda admiración por Churata, a quien consideraba su maestro. Oriundo de Arequipa, se alojaba en su casa las veces que iba a Puno. Allí nacieron los grabados ultraórbicos para las ilustra-

ciones periodísticas de la época se sabe que Churata inauguró la muestra de Puno, del año 1924, exponiendo en esa oportunidad su teoría del Ultraorbicismo a partir de la admiración que le provocaban los cuadros exhibidos. Esas palabras fueron recogidas luego por su autor y publicadas en las revistas "Puno Lírico" y "Koako" (1924 y 1925), mientras el pintor viajaba a Potosí<sup>21</sup>, Buenos Aires y Montevideo. Transcribimos íntegramente el pequeño artículo por ser el único documento escrito en donde Churata expone algunas ideas básicas sobre "el ultraorbicismo en la vida". Subrayamos lo pertinente.

### Pantigoso

Hace buenos tiempos que Manuel Domingo Pantigoso, a su pasada por esta *tierra metafísica*, tuvo la oportunidad de aplicar su gran poder de simpatía a lo que yo he llamado el *ultraorbicismo en la vida*. Desde entonces a su marcha triunfal (Puno - Montevideo), se ha presentado como un representante suyo, es decir: del "ultraorbicismo".

---

ciones del libro "Ande", de Alejandro Peralta, hermano de Gamaliel. Pantigoso estaba considerado por esos años como "el Gamaliel Churata de la pintura" y Churata "el Pantigoso de la literatura". Al regresar de Europa, donde estuvo desde fines del 27 hasta los inicios del 30, Pantigoso volvió a Puno para bañarse espiritualmente "en las aguas lustrales del Titikaka". Desarrolló entonces, con los jóvenes pintores del lugar, una intensa labor artística, enseñándoles a pintar según los postulados del Ultraorbicismo. Desde esa época fue considerado el fundador de la escuela puneña de pintura.

Asimismo, debemos anotar que el Ultraorbicismo está presente en los demás miembros del grupo "Orkopata": Emilio Vásquez, Dante Nava, Emilio Armaza, Aurelio Martínez, etc.

21. A su paso por Potosí, Pantigoso inauguró una exposición de 96 cuadros, el 4 de agosto de 1924. Los miembros del grupo "Gesta Bárbara" lo acogieron como uno de los suyos y le ofrecieron sus libros: Armando Alba, Alberto Saavedra Nogales, José Enrique Viaña y Valendín Meriles. En el catálogo de la muestra se lee: "el pintor *Pantigoso pertenece a la escuela ultraórbica*".

¿El ultraorbicismo?

Voy a intentar ahora una explicación, y no su faz integral, que ello puede no caber en reducidas palabras, por más que el ultraorbicismo literario, pongamos el caso, sea una *tendencia hacia la "síntesis"*. Pictóricamente el ultraorbicismo es una *realización lograda y viviente* en la estética de Pantigoso. Posee el *primitivismo como tendencia innata*, por la propensión a dibujar poco, y aún lo poco que dibuja *haciéndolo en "ingenuo"*. A ese *primitivismo en la técnica*, agrega, luego, es decir, pronto, la *complejidad de la concepción*.

Es bastante con ello.

Pantigoso arrastra temas "duros" y los *resuelve alegremente*, o sea *infantilmente*. *No se vincula a los cubistas, dadaístas, primitivistas... Es algo más que ellos*. A los últimos los acerca a "la inocencia" del trato, pero asimismo lo separa lo *arduo de los propósitos*.

En el Museo Municipal (sección Pinacoteca) hay una cabeza de indio firmada por tal pintor ultraórbico. Muchos de sus viejos admiradores creyeron ver en este trabajo una *regresión*, un *inprogreso*. Y era que en tal obra, Pantigoso intenta la realización, con un *método infantil*, de un *problema antropológico, difícil y complicado*. Para mí, tal ensayo supera toda expectativa, por cuanto a una *expresión arcana* (antropológica) *vieja*, de una *vejez emergente de telúricas reacciones*, se aúna la *desaforada técnica simplista* del pintor entusiasmado, o sea del *nerviosismo artístico*. *El color se concentra. Nada de delicuescencias*. Hace piedra. Hiela. No. Petrifica.

*El elemento musical* en la obra de Pantigoso es parte imprescindible al juzgarla. De nacer en Alemania habríase formado músico en vez de pintor. No obstante, siendo pintor, *musicaliza en la forma más grave y alta*. A lo Beethoven. *Sin discursos. Con hechos*.

El texto manifiesta algunos de los más importantes sustentos estéticos, antropológicos y filosóficos del ultraorbicismo: su naturaleza metafísica referida a la relación entre el ser del hombre y la naturaleza; la tendencia a la síntesis en cuanto composición de una totalidad que anula los contrarios; la expresión viviente, con alma en movimiento; la esencia primitiva-esencial-original-ingenua, por un lado, y "la complejidad de la concepción" y "lo arduo de los propósitos" por el otro; la alegría infantil, sin solemnidades, que mejor revela lo profundo por el hecho de penetrar en los orígenes; la vejez telúrica emergente y la agitada y libérrima técnica, fuera de lo común; la sólida concentración de los elementos, en contra de lo inconsistente, de la falta de vigor, de lo decadente; el color y la música como expresión de la sensibilidad; la primacía de lo real y verdadero antes que la tendencia a discurrir por la vía de lo reflexivo y meditabundo.

No sólo los cuadros del pintor Pantigoso revelan esa profunda relación con la postura vital, ultraorbica de Gamaliel Churata. Existen textos escritos por el artista arequipeño a propósito de su adhesión a Puno y al Lago Sagrado, "donde me formé verdaderamente como artista", según sus propias palabras: "El Titicaca produce en mi espíritu una emoción musical. Sus oleajes, menudos y apenas susurrantes en la Alborada, son un ritmo fresco, saltarín y alegre, como leche bebida en cuenco de tierra olorosa a siembra; al medio día se adormece y tiene languideces de mujer encinta; al atardecer se diría una paleta enloquecida de color que copió la funambulesca danza de las nubes de oro, para rugir en la noche con los bajos profundos de la tempestad que gruñe en las mil fauces de la sombra...// ¡Acaso no hubiese inspirado el Titicaca la X Sinfonía de Beethoven<sup>22</sup>; a la ciudad del Titikaka llegué una tarde a la hora del crepúsculo. Jamás había visto cosa igual (...) esto era 'la belleza de la belleza', con todos los tonos del arco iris deslizándose sobre el Lago para cambiar cada minuto sus matices. Igual que en un carnaval de poesía (...). Sobre el azul profundo,

---

22. "El Titicaca", en la revista *Puno Lírico*, Puno, 1924, y reproducido luego en la revista *Kosko*, Cuzco, 1925.

a manera de zócalo del gran Lago, está el tapiz. Sobre el friso deslumbrante está la fuerza y ternura de la naturaleza"<sup>23</sup>; "(...) Gamaliel Churata me señala el horizonte próximo donde veo una especie de hueco oscuro que contrasta con el cielo y su espejo de agua. ¿Qué ves? -me pregunta-. Parece una llama corriendo, le respondo, admirado por esa repentina presencia. Exacto -me dice-, su nombre es Llmañagui; y las formas de estas islas que tienen la apariencia de animales gigantes es una interrogación, continúa hablando mi amigo y maestro. (...) El viaje por el Titikaka toda la noche. En un rincón de la balsa me acomodo. Y de pronto escucho algo como una música de órgano que toca en esta bastísima catedral del lago. Sé que no la siento en el oído sino en los meandros del corazón, donde el cielo se refleja nítido. Me estremezco. ¿Estoy bajo las estrellas o encima de ellas? El silencio es religioso y no puede ser de otra manera porque de estas aguas emergió la pareja mística que sembró a los hombres del mundo"<sup>24</sup>.

En el lenguaje de *El Pez de Oro* está presente el pensamiento y la escritura ultraórbica. Se le debe entender a partir de él. La lectura de este portentoso libro, especie de sinfonía andina y americana, tiene que realizarse en consecuencia, tomando en cuenta sus postulados ultraórbicos. Ellos parten del mito y del rito del Titikaka, en cuyas raíces psicológicas están presentes la convicción de la solaridad básica e indeleble de las cosas y la necesidad de identificación del hombre con el flujo universal de la vida. Al acercarnos a los símbolos básicos, genéticos, acuáticos, del sapo, el pez y la puma, que están en el mundo de abajo y en el mundo de arriba (Hurin Pacha: pasado; Hanan Pacha: futuro; con el Kay Pacha: presente, en la superficie del Lago, confrontamos la sabiduría, justicia, razón y entendimiento a través de la visión ondulante, recargada y

---

23. Fragmentos de "Dante Nava: Canto Aymara", publicado en "Crónica Cultural", del diario "La Crónica", con el seudónimo de "Trinidad Colomera", Lima, 28 de octubre de 1984, No. 219.

24. Fragmentos de "Capachica", publicado en "Crónica Cultural", del diario "La Crónica", con el seudónimo de "Trinidad Colomera"; Lima 29 de julio de 1984; No. 206.

decorativa de los diez "retablos" -con su "homilía" o explicación introductoria- que componen el texto y en donde se aprietan la complejidad, la tensión de las formas y el dinamismo de los asuntos. En este barroquismo, muy andino y muy americano, sostenido por las bases ultraórbicas, han de aparecer, también la magnificencia referida a la amplitud de líneas ondulantes para exaltar ese movimiento y esa palpitación de las formas abiertas y de la profundidad espacial; pero también magnificencia en cuanto acumulación de fiestas, juegos y ceremonias, y de elementos variados para producir el estremecimiento de la sensibilidad (cambios de ritmos, efectos de luz y sombra, superposición de componentes cromáticos, acumulación de distintas voces, etc., buscando la esencialidad "ultraórbica" en la plenitud armoniosa de la forma oral -o de la oralidad-, tanto a nivel del autor como del lector, *El Pez de Oro* -lo hemos dicho- debe ser estudiado a partir de su propia textura lingüística, no fuera de él. Estamos aquí frente a esa otra dimensión del lenguaje que tiene una realidad más profunda que la de ser sólo un instrumento al servicio de las necesidades expresivas del ser humano. Y es que en el fondo, como lo dice Heidegger, "el habla habla", es decir, no somos nosotros los que hablamos: quien habla es el lenguaje a través nuestro; lo cual nos remite al mito, a la relación de la palabra con la conciencia mitológica, tan bien estudiada por Ernst Cassirer quien nos advierte que dentro de la filosofía de las formas simbólicas, el mito y el lenguaje representan una zona de fusión entre la realidad y el hombre, que se revelan mutuamente. En las palabras liminares de *El Pez de Oro*, Churata, como autor, mantiene distancia de sí mismo al decir sobre su escritura abigarrada y ultrabarroca: "Debe tratarse de formas orgánicas en que el barbarismo indígena pretende consolidar una retórica naturaleza. De esta forma se desperdigan a lo largo del libro, aún entre el discurso hispánico del relato; y es necesario señalarlas, no confundirlas, sobre todo, como solecismos" (PO, p.8). Hay que entender, pues, el lenguaje de *El Pez de Oro* como producto de una escritura que a través de su aparente desaliño e imperfección pretende expresar in idioma híbrido, ni español ni vernáculo, que sea síntesis de la utopía social reivindicadora de un

dominado que deja su impronta -su alma, su ser, su "pez de oro"- en el idioma dominador. Escritura esta de agresión y de refugio de la individualidad nativa, de ahí su estrecha vinculación con la magia, la religión, la mística singular, dentro de un sincretismo que unifica el aparente caos del libro. Como también lo señalara el propio Churata, *El Pez de Oro* posee una escritura para ser hablada y no para ser leída, porque proveniente de la oralidad requiere que sea igualmente oral. De esa manera, a través de la participación, la célula ancestral demostrará su vitalismo inmortal: "Los barbarismos -dice- sean sólo violencias y dialéctica de la célula, pues si ella concentra sentimiento y sentido de vivencia, de patria y nido, permanecerá en agresión constante frente a cuanto la niega y deforma. El calor del verbo es exudación y salud de la célula, y, de hecho, es antiacadémico" (PO.p.530). Dentro de esta perspectiva, Churata elogiará a Huamán Poma de Ayala quien, a diferencia del casticismo impecable del Inca Garcilaso de la Vega, incrustó el quechua y el aymara en la lengua española: "Huamán permite descubrir algún atisbo germinal como síntoma o posibilidad de una literatura americana(...), en él se constata la concurrencia colonial de las dos lenguas en que se enfrentan España y el Inkario; y para devenir expresión nacional debe decirse en unidad. En otras palabras: si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida" (PO. p.16): "El caso es que nos empañamos en tenerla valiéndonos de una lengua no Kuika: la hispana. Y en ella borroneamos 'como indios', aunque no es indio, que es cosa distinta".

Como se puede verificar a través de todo lo que venimos exponiendo, el ultraorbicismo unifica con sentido lúdico y contestatario todas las aristas y perspectivas de *El Pez de Oro*. Los diversos sentidos de su catedral gótica apuntan hacia una unidad significada por el desarrollo dramático de cada uno de los retablos en donde la voz alzada del narrador-maestro-fabulista y la presencia admonitoria de los personajes-animales simbólicos crean el espacio escénico para reiterar de diferentes formas la síntesis ultraórbica en donde se juntan el

allá con el aquí, el cielo con la tierra, las estrellas del infinito con ese pez de oro que surge desde el fondo limpio de las aguas, a diferencia del "wawaku" que mora en la pestilencia de los pantanos. Origen y destino unificados tienen su representación en el Lago Titikaka desde donde surgieron los padres mitológicos. En las aguas del Titikaka habita el sapo (el padre), la puma (la madre)<sup>25</sup>, y el pez de oro (el hijo), que es el propio corazón del hombre capaz de alcanzar el orbe, y es, al mismo tiempo, el orbe alojándose ahíto en ese corazón. El espejo de las aguas del Titikaka aproxima, así, lo lejano, tanto hacia abajo como hacia arriba. La utopía moderna; entendida como "lejanía de proximidad" se patentiza, como unidad hombre-naturaleza, en esas aguas donde reverberan el barro viviente y la divinidad, lo primitivo interior, nuestra raíz o semilla antigua, con los elaborados frutos de la trascendencia: "El Todopoderoso, mohíno, no poco dióse cuenta que fue aprisionado por el muñeco, y que 'más allá' del muñeco ya no estba: que todo se le había tornado 'en acá'" (PO, p.273); "En sus fiebrolentos ojos, dilatados dentro de las órbitas, se reflejaron el lago de arriba y el cielo de abajo" (PO, 400); "y tú Sirenita loca, por qué busca el barro del Puma en el Cielo de Abajo, te llora con el oro del Lago de Arriba..." (PO, p.505); "Y seremos lanzados sin metafísicos y payasos, oposiciones académicas, pantalones de fantasía, chisteras, o concones, a las corrientes cósmicas, donde fulgirá EL PEZ DE ORO, rugirá el Khorí-Puma, seguiremos siendo tierra: Hallpa Kamaska, con los mismos sentimientos de euforia vital y la misma conciencia de estancia, aunque sin gendarmes ni terapeutas de la muerte " (PO, p.114-115); "Comenzando por nuestra vida, que es el hecho estético augural del cosmos, entenderemos en primer lugar que estética no es estática; y en segundo que la belleza viene de una plenitud en la profundidad" (PO, p.41); "El instinto de unidad actúa por atracciones moleculares. En el alma viene de la vida, y sustancia familia, tribu, o nación. Y si le rige instinto de unidad, es porque toda necesidad vital es arquitectónica.// Sólo entendiéndolo así la fraternidad que arrebató al grupo es instinto de

---

25. En aymara Titikaka significa Lago del Puma o Roca del Puma.

unidad del universo.// Afinidad con el hombre challwa; con el hombre-solípedus; con el hombre de uña yugulada... Acá blancos, amarillos; negros allá. Allí paquidermos; aquí crustáceos. Muchas las formas, el alma una en la Vida. Somos unidad cósmica en ella y con ella. Hombre el agua; el hombre árbol: hombre el sol y el insecto hombre; y hombre el hermano piojo; y varona la hermanita liendre"(PO, p.495)<sup>26</sup>; "Aquí el nido del Tawantinsuyo, su óvulo, se apañuscan aquí, yuxtaponen, las almas, o raíces, que arquitecturaron su unidad. Podrán colmarle otras, pero implicará esto que las desalojen. Porque el alma, el semillar del Tawantinsuyo, su óvulo, funcionan aferrados a sus breñales: tendría que arrancárselos desde el centro de la tierra y con las entrañas de la tierra./ Volavamos el alma multitudinaria de las mayorías nacionales. Runa-Hakhe-Challwas; al óvulo de la Patria./¡Allí el Inka, espera!" (PO, p.496).

La palabra "Ultraorbicismo" fue el feliz neologismo inventado por Churata para sintetizar y orientar el espíritu, la mente y la voluntad del pueblo andino, y, en general, su concepción del mundo referida especialmente al espacio del Titikaka o Altiplano del Collao y a toda su poderosa raigambre mítica y belleza sin par. Este basamento psicológico, antropológico, estético, histórico, aparece a través de todo *El Pez de Oro* mediante ciertas estructuras míticas que caracterizan lo que se ha llamado visión andina. Hemos detectado, por lo menos, seis: el Tinkuy, el Kuti o Concepto de Pachacuti, el Ahay Wata, el Pukllay, el Pensamiento Ayllu, el Incarrí.

El *Tinkuy* expresa la unidad o el encuentro de lo que en el mundo occidental se denomina "contrarios"; es la armonía y

---

26. Es sorprendente la similitud con Vallejo: "Pelear por todos y pelear/para que el individuo sea un hombre,/para que los señores sean hombres,/para que todo el mundo sea un hombre, y para/que hasta los animales sean hombres,/el caballo, un hombre/el reptil, un hombre,/el buitre, un hombre honesto,/la misma, un hombre y el olivo, un hombre/y hasta el ribazo, un hombre/y el mismo cielo, todo un hombrecito" (Batallas, en *España aparta de mi este Cáliz*).

equilibrio entre hombre y naturaleza; el Ultraorbicismo se basa fundamentalmente en la concepción del Tinkuy como lo demuestra la propia definición que le da Churata: "Más allá de las órbitas estelares, es decir, en acá". *El Kuti*, o Concepto de Pachacuti, se refiere al cambio cíclico, en donde es posible concebir una destrucción y una restauración del mundo<sup>27</sup>, tomando en cuenta el redescubrimiento del amor, célula renacida capaz de reinstalar las cosas, de volverlas a su antiguo equilibrio. En el plano de la escritura, el propio libro de Churata ejempliza lo que es el Kuti cuando dice que buscaba "no interpretar al indio sino expresarle" y que su texto "no es sino una exaltación". El recuerdo del verso de Vallejo: "toda voz genial viene del pueblo y va hacia él", es, aquí, pertinente. En *El Pez de Oro* encontraremos muchas referencias al Concepto Pachacuti: "No hay revolución posible en los pueblos ni en los individuos si ella no importa regreso a las raíces. No, ciertamente, para inmovilizar el ritmo de la marcha; sí para adoptar su tronchado ritmo evolutivo. Revolución no es revolucionar. Al contrario, es redescubrimiento de la célula; es religar: religión: unir al individuo con su espacio". El *AhayuWata* representa la idea de que "el alma atrapa, o amarra" y, por eso, el hombre es inmortal desde la semilla, esto es -lo explica Churata-, "desde el alma; los muertos de ayer son los que nacen hoy". En el mismo PO leemos al respecto: "Los muertos vuelven a la sangre de los vivos, tal la semilla que busca el camino del surco, como enseña la cátedra del Khorí-Puma; pues los muertos son semillas" (p.205). Pero el sentido del *Ahayu Wata* se extiende hasta el concepto de "naturaleza con alma": "el alma del hombre toma naturaleza en un árbol, en un ave, un animal cualquiera, en los cuales (...) se harán no sólo las características ostensibles de la especie, sino las mismas morfologías de la personalidad. En todo caso, éste es camino que lleva al corazón del hombre el sentimiento de su fraternidad con la naturaleza".

---

27. El Kuti está relacionado con el mito del Incarrí o reconstrucción cíclica del cuerpo del Inka, luego de su muerte.

El *Pukllay* contiene la idea de juego, de lo lúdico y paródico, que en el fondo conlleva un efecto didáctico. Forma parte del espíritu andino la imitación burlesca, en contra de todo lo serio y solemne; esto se manifiesta especialmente en el carnaval del Ande en donde se pone de manifiesto la reelaboración indígena de la perspectiva española como hegemonía ideológica. El caso de la corrida de toros (toro-pukllay) es elocuente puesto que es "un evento festivo que incorpora a la totalidad social, se establece un conflicto o confrontación ritual con el protagonismo indígena, participan en la pugna central los símbolos de los grupos antagónicos -el toro español y el cóndor andino, el 'torero' o "maistro" indígena y el estado hispano-occidental-, y su significado está relacionado a un ciclo propiciatorio de la fertilidad".<sup>28</sup> El espíritu del Pukllay se encuentra especialmente en el tercer retablo titulado "Españoladas". De ahí es este gracioso fragmento donde se enfrentan el diablo y el cura español para discutir sobre la lengua española: "De pronto tintinearón los vasos de la chichería, y el maistro, no poco mohíno, frenó la máquina. No preguntar por quién era. Era la pulga que pulgúea los sesos del hombre, pero en forma clásica y académica. Era el Diablo, que, mientras se abanicaba la nariz con el airón del rabo, mirábale camandulero y mítico.

- ¿Qué me quieres? No te aludí esta vez.

- Ciertamente; pero alguien tiene que tirarte la senkhapa, mi Padre. ¡No hay Diablo cropolálico que tú! Hasta en el Infierno escandalizan tus discursos. ¿Qué manera de hablar es esa, Padre y párroco mío? Bien que tales palabras hubiesen sonado alguna vez, como seguras; más, ¿con qué fin hacerlas resonar? Lo mismo dicen los diablos en Cantillana con más cortesés y elegantes modos, que en punto alguno fue avara en ellas la lengua de Castilla para que tengas que echarles de menos, que si bien de cortijo, y no menos de corte, son, es ya de mal gusto descortijarlas. Descansen en paz, que muertas son.

---

28. *Fronteras de la escritura. Discurso y Utopía en Churata*, de Miguel Angel Huamán; Edit. Horizonté, Lima, 1984; p.80.

- Te diré como el de la comedia: los muertos que vois ma-táis gozan de buena salud...

- ¡Muertos son, maistro! ¿Crees, por Babieca, que en España quedan Archiprestes, Berceos, Tomjobs, Quevedos o Villamedianas, para que las zocaliñeras sigan rigiendo las astrascanadas que tanto te deleitan? Muertas son, como muerto es mi pariente el Cojuelo y la Trotaconventos, tu alcahueta...".

El *Pensamiento Ayllu* es, también, sustento fundamental dentro de la idiosincrasia andina y parte constitutiva del Ultraorbicismo. Expresa el todo a través de la individualidad, o dicho de otro modo, siguiendo la fórmula del propio Churata: "el ser = yo + él". Los siguientes ejemplos pueden ser suficientes: "No debiera esclarecer las mixtiones de mi personalidad, que a no pocos deben desconcertar: si ya el férreo y ferviente Achokhallo; luego las intuiciones de capitán me descubren en Thumus y, finalmente me acomido a revelarlas que Achokhallo, Thumos, Satán, son más que Uno: el Khorí-Puma... Pero el mismo Puma de Oro es posible en Él; y he aquí que en Él puedo yo vivir a Thumos, a Satán, a Achokhallo, y proyectarme desde ellos y a ellos./ Y así alcanzo plenitud humana en la humilde plenitud del perro" (pp.407-408); "Comprobé que Soy en Él y Él es en Mí" (...) "Y gobernar no es acudir al bien de todos, porque ese todos es una abstracción. El todo se forma de Unos, y en el problema de ese Uno está el problema de Todos; por lo que si no se gobierna para el Uno, Todos se quedarán sin gobierno" (p.450). En general, la trilogía comunitaria del sapo, el pez y el puma que apuntala a *El Pez de Oro* desde la matriz del Lago reflejado en la matriz del cielo, y viceversa, es significativa por mostrar cumplidamente el Pensamiento Ayllu.

El mito de *Wiracocha*, asociado directamente al *Pez de Oro* (KhoríChallwa) que viene en nombre de la Vida enviado por su padre -como Jesús<sup>29</sup>-, está implícita y explícitamente en todo el

---

29. En general, los mitos de la cultura andina pueden ser estudiados a través de los mitos cristianos

libro en la medida en que génesis y destino correspondan a su vibración axial. En el cuarto retablo, titulado "Pueblos de Piedra" se describe el nacimiento del Pez de Oro: "Cuando Wiracocha estuvo a punto de marcharse, sombra solitaria se dibujó en lontananza.

- ¡Wakak! ¡Wakak!.../ Pero, a tiempo que estruendo de alas se levantó en las parvadas, estallaron en el lago resplandores de oro y se vió que se alzaban las olas en aguja que ya rompía el vientre del agua. Y es que hacia el lado del Khota-Ayllu había rugido el Khori-Puma, la tierra se estremeció, temblorosa, era el Lago Copel de llamaradas; y Wiracocha, que bien lo comprendió todo, sintió que el corazón le reventaba, dirigió el cetro al lugar del prodigio, y tronó con grande voz:/ -¡K h o r i - C h a l l w a, rompe el agua y vuela!/ La fina cúspide de imanta las estrellas se alzó en encendido venerable, estalló, cayendo en lluvia de luceros. Y ya EL PEZ DE ORO fulgía entre el cielo y la tierra. El Dios gimoteó conmovido y se movió con sus resplandores hasta ponerse casi a la altura del oro divino. El Suchi del Titikaka miraba al mundo con los diamantes de sus ojos y el mundo se besaba en ellos. Bramaba el Khori-Puma mientras Wiracocha cantaba...cantaba..." (PO, p.195).

El pensamiento ultraórbico aparece dirigido, en *El Pez de Oro*, a varios campos del conocimiento: el lingüístico-literario-artístico, el histórico-antropológico, el político, el religioso, etc. Todos los ejemplos que han ido apareciendo durante el desarrollo de este trabajo bien pudieran ser distribuidos en la dirección de sus diferentes asuntos. Nosotros quisiéramos, ahora, para concluir, ofrecer una especie de Manifiesto Poético del Ultraorbicismo; extendido a lo literario en general, extraído de la lectura misma de *El Pez de Oro*, así como de algunos artículos periodísticos, prólogos, ensayos, apreciaciones artísticas, etc. Queremos, así, contribuir a la organización y sistematización de una escuela literaria no indigenista sino indígena, basada en el ultraorbicismo *en y desde* la vida andina, que impulsó a través de su magisterio de muchos años (de 1915 a 1930, más o menos), el notable escritor que homenajeamos al

cumplirse un Centenario de su Nacimiento. Las características del ultraorbicismo, que constituiría el texto de ese Manifiesto que Churata no escribió o que no conocemos, serán las siguientes:

- a) La poesía surge como expresión de la tensión dramática extraída de la naturaleza, de los mitos y de la propia realidad en la que el autor está inmerso. Hay una estrecha relación entre el poeta y la realidad de la que forma parte y lo alimenta: "Más ni en El Pez de Oro (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad. En todo drama, el drama es tanto del autor que lo ordena como del público que lo concibe, y es preciso que él se haga existencia en cada uno de los espectadores para que hiera los resortes vitales. Es que somos en Él y Él es en nosotros; por lo que siendo en nosotros, ya no es drama, es vida. Es decir dolor " (PO, p.137).
- b) La profunda relación con la naturaleza, con la cual el hombre se unimisma, permite entender que "Somos unidad cósmica en ella y con ella". El poeta tendrá que "apegar el corazón a la naturaleza sabiendo que somos naturaleza". La palabra del poeta surgirá entonces de la vibración cósmica que surge de esa naturaleza.
- c) El mundo interior del poeta se conecta con el cosmos y el cosmos se conecta con el mundo interior porque en la célula (o en el impulso de la palabra), está el cosmos retratado.
- d) La imagen poética debe ser como un espejo que refleja el mundo de arriba (sueños, ideales, fantasías, sentido de la divinidad) y el mundo de abajo (el sentido de la realidad, de lo terrenal, de la vida presente desde la dimensión más honda). Los dos niveles deben conformar una sola unidad recíprocamente imantadas: "Si el Titikaka se refracta en el cielo, hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es

sólo el Titikaka proyectado a las esferas". Esta imagen dual debe dar la sensación de estar en dos planos aparentemente opuestos, configurando lo que se llama el simultaneísmo literario: "Pero alma es instinto universal de raíz y por eso camino de nido" (PO, p.496).

- e) La poesía debe dar prioridad a lo puro, lo ingenuo, lo no contaminado, lo instintivo, lo primitivo, lo germinal, el brote del Pez de Oro, la semilla, el alma. Allí está al mismo tiempo la vitalidad trascendente.
- f) Escribir poesía significa estar vivo en la vida y negar la muerte: "Sólo estará vivo en la vida el que engendra"; "La semilla humana (la palabra) es no solo inmortal sino también aérea y posee capacidad de traslación, superior a todo concepto de velocidad".
- g) El poeta debe tratar a la palabra como "el escultor que trata al barro, con la ternura de la madre a su feto en la entraña", así "puede comunicarle el fluído tembloroso de la vida". Aquí radica su responsabilidad y su magisterio.
- h) La palabra en libertad, aquella que proviene naturalmente de los hondones del ser, desarrolla sus propias presentaciones. Ella revela lo incognoscible, el "realismo psíquico", al Pez de Oro; "En el lodo está el embrión de la sabiduría y en la debilidad la fuerza y que tanto más de lodo, el hombre, más hombre (...). Permanezcamos en Lodo para asistir a la revelación".
- i) Por provenir de la oralidad, la poesía debe ser más hablada que leída. De esa manera aparecerá todo el movimiento interior del alma por causa del énfasis, las inflexiones, las pausas, los tonos, los silencios. El lector será, también, autor. La poesía debe ser "hablada" como habla el pueblo, más allá de cualquier imperfección. El poeta andino que escribe en español debe insuflarle a esta lengua el

origen y destino del Pez de Oro ultraórbico, el espíritu de su lengua nativa.

- j) La poesía es sensibilidad, no razón. Nace desde el mismo Pez de Oro. La emoción es el origen del lenguaje. El éxito poético consiste en convertir a la energía en sensación y traducirla en sensibilidad.
- k) El poeta tiene un destino que no pertenece a la divinidad sino a sus nervios puesto que "se guía por la sabiduría que ellos necesitan, se apoyan en ella y con ella se ilumina". El instinto, antena permanente, es básico: "El hombre que ha amoblado sus instintos (...) por orden lógico será un hombre sin destino. Si hay sabiduría, orden geográfico, equivalencia de pesos, en el Cosmos, admitamos que hay inteligencia: es el instinto de la materia".
- l) El poeta andino, específicamente puneño, tiene un profundo amor por belleza, que parte de su propio paisaje, pleno de música y de color. Su palabra de retratar esa "Basílica del Arte" en donde la ebriedad es producto de la conmoción telúrica.
- m) El ludismo, la falta de solemnidad, el espíritu antiacadémico, la gracia incisiva y traviesa, le da a la palabra poética la posibilidad de enfrentarse a todo lo que es ajeno, para mantener su propia perspectiva, su propio centro vital en donde palpita el siempre movedido y vigilante Pez de Oro.

Aquí tenemos un esbozo de los postulados básicos del Ultraorbicismo, casi totalmente ignorado desde los años aurorales de Gamaliel Churata y jamás estudiado dentro de las corrientes de vanguardia de comienzos de este siglo. El desconocimiento o poca difusión de *El Pez de Oro* es también consecuencia de esos olvidos que no permiten, sobre todo para un lector no andino, acceder a la extraordinaria riqueza que encierra uno de los libros más importantes sobre el mundo andi-

no escritos en este siglo en el Perú, base, sin duda de las narraciones de Ciro Alegría y, especialmente, de José María Arguedas, así como de los futuros realismos mágicos que han florecido en la literatura latinoamericana. Creemos que Ultraorbicismo y Pez de Oro deben, a partir de ahora, transitar unidos, porque, a la postre, vienen a ser consecuencias de la misma postura mítica y genésica hacia donde acuden todas las directrices que componen la identidad cultural. En un mundo actual, en donde la globalización parece disfrazar la mecanización sin alma, la lectura de *El Pez de Oro*, desde la perspectiva ultraorbica -y en el Centenario de un nacimiento que es ya un renacimiento- ha de permitir mantener en llamas el corazón recóndito y cósmico del hombre.