



ESCUELA DE EDUCACIÓN EN
HUMANIDADES Y CIENCIAS
Pedagogía en Castellano

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN

TÍTULO DE PROFESOR DE CASTELLANO EN EDUCACIÓN MEDIA

LA VANGUARDIA ANDINA EN *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA

Estudiantes:

Alonso Guajardo González

Tamara Rodríguez Fernández

Bárbara Salinas Díaz

Daniela Silva Portales

Joice Soffia Echeverría

Profesor guía:

Doctor Jorge Ricardo Ferrada Alarcón

SANTIAGO-CHILE

2018

AGRADECIMIENTOS

Dedico este proceso a mi hijo Sebastián, quien a sus cortos tres años ha sido un compañero incansable en esta etapa de mi vida. A Javiera, quien a través de su cariño y compañía se ha convertido en un ejemplo de perseverancia y profesionalismo. A mis padres, quienes me enseñaron el valor de la constancia y el sacrificio. A mis amigos, quienes siempre tuvieron una palabra de aliento cuando más se necesitaba.

Alonso Guajardo González

A mi padre, por la poesía (siempre viva) en la escalera-biblioteca de mi primera infancia.

A mi madre, por estar siempre donde yo caí.

A mi hijo, por la luz y las flores que nacen con cada despertar.

A mis queridos compañeros de tesis, por admirarlos cada día en su risa y su amor por el conocer.

Tamara Rodríguez Fernández

Agradezco a mi profesora de Lenguaje Maira Huenchual, quien me ayudó a ingresar a la Universidad; hasta el día de hoy ella es quien me brinda su cariño y apoyo en este camino de la docencia. Agradezco a la vida que siempre me ha dado la fuerza y perseverancia para lograr mis propósitos, a pesar de lo difícil que se torne el camino. A mis amigas y amigos, quienes han sido personas incondicionales y a mis compañeritos de tesis, por generar lazos.

Bárbara Salinas Díaz

Gracias a mi mamá por enseñarme que con amor y paciencia todo se puede lograr; a mi papá por mostrarme el camino de la disciplina y la constancia, sin su apoyo no sería ni la mitad de la mujer que soy hoy día. Agradezco a mis hijas, Renata y Rafaela, por enseñarme sobre el amor incondicional, motivarme a diario y darme las fuerzas que muchas veces me faltaron. Este primer paso académico nunca se podrá comparar con el orgullo que siento a diario por ustedes. ¡Gracias!

Daniela Silva Portales.

Agradecimientos dirigidos a mi bisabuelo, por prever un futuro docente, a mis escasos cuatro años de vida. A mi abuela, por mostrarme el mundo de la lectura. A mi madre, por enseñarme que cuando las cosas cuestan, esas son las que más se valoran. A mi pareja y su familia, por ayudarme y contenerme durante este arduo proceso. A mi tía, por acogerme en su hogar, cuando emprendí el vuelo. Infinitas gracias a mi querido equipo de tesis, por el aprendizaje constante y el cariño genuino.

Joice Soffia Echeverría

Contenido

RESUMEN.....	6
Capítulo 1.....	7
1.0. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIONES.....	7
1.1. LAS FORMAS ILUSTRADAS Y ORALES.....	7
1.2. GRUPO ORKOPATA Y BOLETÍN TITIKAKA.....	9
1.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
1.4. DELIMITACIÓN DEL CORPUS.....	15
1.5. MOTIVACIÓN DEL SEMINARIO.....	17
1.6. RELEVANCIA DEL SEMINARIO EN LA DISCIPLINA.....	18
1.7. RELEVANCIA DEL SEMINARIO EN EL QUEHACER PEDAGÓGICO.....	19
1.8. HIPÓTESIS.....	20
1.9. OBJETIVOS.....	21
1.9.1. OBJETIVO GENERAL.....	21
Capítulo 2.....	22
2.0. MARCO TEÓRICO.....	22
Capítulo 3.....	28
3.0. DISEÑO METODOLÓGICO.....	28
Capítulo 4.....	32
4.0. ANÁLISIS.....	32
4.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	32
4.2. LA LITERATURA NACIONAL.....	33
4.3. VANGUARDIA ANDINA PERUANA.....	35
4.4. LA ESTÉTICA VANGUARDISTA EN GAMALIEL CHURATA.....	38
4.5. <i>EL PEZ DE ORO</i>	40
4.6. ESPAÑOLADAS.....	42

4.6.1. RELACIONES DE PODER Y DOMINACIÓN EN ESPAÑOLADAS	43
4.6.2. CANTOS ANDINOS Y SIMBOLISMOS	49
4.6.3. LA CONSTRUCCIÓN DIALÓGICA DISCURSIVA EN ESPAÑOLADAS	53
4.6.4. LA MÁSCARA MULTICÉFALA DEL SIGNIFICANTE: VOZ NARRATIVA EN ESPAÑOLADAS.....	57
4.6.5. RUPTURA ASIGNIFICANTE EN ESPAÑOLADAS: TERRITORIALIZACIÓN Y DESTERRITORIALIZACIÓN	61
4.6.6. TERRITORIALIZACIÓN EN ESPAÑOLADAS	61
4.6.7. DESTERRORIZACIÓN Y RETERRORIZACIÓN EN ESPAÑOLADAS.....	62
4.7. PUEBLO DE PIEDRA	65
4.7.1. EL PUEBLO, LA PIEDRA Y EL GÉNESIS DEL SUJETO ANDINO	65
4.8. HAÑACHU	70
4.8.1. LA DUALIDAD COMPLEMENTARIA COMO PRINCIPIO ANDINO EN HAÑACHU	70
4.9. LOS SAPOS.....	74
4.9.1. TIEMPO, VERDAD, FLUJO Y DEVENIR: TEMPORALIDAD EN EL PEZ DE ORO.	74
4.10. LA ZORRA TONTA	77
4.11. WIRACKOCHA Y EL DILUVIO.....	78
4.11.1. EL MITO COMO CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD ANDINA	78
4.11.2. WIRAKHOCHA: LAS ARISTAS DE UN HÉROE CULTURAL.....	84
4.11.3. LA COSMOGONÍA PRESENTE EN WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO: CÓMO SE CONCIBE EL MUNDO DESDE EL IMAGINARIO MÍTICO ANCESTRAL	89
4.11.4. VISIÓN DE LA RELIGIOSIDAD ANDINA Y CRISTIANA EN WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO	93
Capítulo 5.....	99
5.0. CONCLUSIONES.....	99
Capítulo 6.....	105
6.0. BIBLIOGRAFÍA.....	105
6.1. CORPUS	105

6.2. ESTUDIOS TEÓRICOS	105
6.3. ESTUDIOS CRÍTICOS	107
6.5. DICCIONARIOS	109
6.6. DOCUMENTOS PEDAGÓGICOS	109
6.7. ENTREVISTAS, PONENCIAS Y CONFERENCIAS.....	110
Capítulo 7.....	111
7.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA.....	111
7.1. INTRODUCCIÓN.....	111
7.3. PLANIFICACIONES	117
7.4. MÓDULO DIDÁCTICO	140
7.5. ANEXOS	180

RESUMEN

El presente Seminario se centra en el movimiento de la vanguardia andina en Perú en los años de 1920, inscrita en el proyecto literario *El Pez de oro* de Gamaliel Churata, libro que se considera como la Biblia del Indigenismo y que postula la reivindicación de la cultura andina. Es por esto que se pretende demostrar la cosmovisión andina presente en el texto, a partir del análisis de diferentes secciones encontradas en él. Además, se realizará una propuesta pedagógica para el nivel de Cuarto Año medio, con el propósito de dar cuenta de la importancia de entregar nuevos conocimientos en la unidad de vanguardia, particularmente vanguardia andina, conocimientos que han sido poco desarrollados por el sistema escolar, y que demuestran la conformación de una identidad cultural que se enmarca en la multiplicidad de simbolismos y conocimientos ancestrales, enmarcados en la cultura andina.

PALABRAS CLAVE:

vanguardia andina – indigenismo – mestizaje – rizoma

Capítulo 1

1.0. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIONES

Las zonas culturales latinoamericanas -en sus distintas áreas- entregan, desde su espacio formativo, variadas expresiones que manifiestan la materialidad de su producción, observables en modos de vida, visiones de mundo y el vínculo ineludible entre el pensamiento mítico y el rito como acción revitalizadora del relato o discurso de origen.

Por cierto, la dinámica que refiere a la composición de esas zonas ha presentado una movilidad distinta en su proceso, especialmente las que se hallan vinculadas con el espacio andino, que, para efectos de esta investigación, se componen de cuatro naciones o geografías: Ecuador, Perú, Bolivia y el norte de Chile.

El mundo andino, a través del discurso de origen y sus relatos, suscita una gama de elementos que operan dentro de su sistema cultural, el cual toma, retoma o bien reformula su pensamiento mítico, en la medida que, en la época contemporánea, lo ritualístico mostró permeabilidad a elementos vanguardistas. Esto se observa en *El Pez de oro* del poeta Gamaliel Churata, cuya producción tiene como centro y problema el entramado de discursos y procesos que guían el acontecer peruano, desde su condición mítica, imperial, de vasallaje, mestización e insubordinación vanguardista, núcleo fundamental de este Seminario.

En efecto, el mundo andino como zona cultural, permea la posibilidad de potenciar desde su gestación un espacio formativo, en que las manifestaciones culturales comprometen hitos históricos que marcan y delimitan su visión de mundo y los vínculos establecidos con la realidad. En este caso, es una certeza que los lugares se construyen desde diversos mecanismos de sometimiento colonial, cuyas líneas confluyen en el modo de manifestarse en el arte y en su propia existencia.

1.1. LAS FORMAS ILUSTRADAS Y ORALES

Ángel Rama presenta en su libro *La ciudad letrada* (1984) el concepto de sociedad criolla, lugar desde donde se origina un sistema cultural cuyo despliegue articula formas ilustradas y populares. No obstante, esa sociedad es el resultado, y a la vez proceso de la colonización que se va construyendo a través de etapas.

La primera se origina con la llegada del sujeto español al continente americano, es decir, con el primer viaje de Colón (1492), completándose en los primeros años del siglo XVI; el momento de encuentro entre el hombre blanco y el indio americano marca un precedente en lo que es el desarrollo de la literatura hispanoamericana, con las cartas de navegación de Colón y las crónicas escritas por los primeros españoles que llegaron al continente americano. Da pie a lo que se conocerá con posterioridad como las formas ilustradas, que serán la herramienta principal para los intelectuales americanos, quienes utilizan las formas letradas como herramientas transformadoras de la sociedad en los siglos venideros.

En una segunda fase de conquista, ya en territorio continental, Hernán Cortés desplegará el proyecto evangelizador hegemónico occidental, que no sólo provocará una subordinación del indio americano, sino que también dará inicio a un mestizaje, el cual se verá manifestado en toda la producción cultural que se genera en este nuevo continente, además del nacimiento de un nuevo sujeto: el criollo. Este planteará su discurso, avanzado el tiempo, mediante formas ilustradas y dará inicio a la ciudad letrada. Este es el primer antecedente de la configuración del sujeto latinoamericano, entendiéndose asimismo como una identidad relevante, creadora de la literatura nacional.

La “ciudad letrada” alude a sujetos determinantes para la construcción de dicho espacio social e intelectual en los siglos XVIII y XIX. Escribanos, cronistas de las Indias, escritores, ilustrados, críticos y universitarios, se convirtieron en actores principales para la conformación de esta.

Dentro de la ciudad letrada, se produce el surgimiento de sistemas culturales; dados los roles que los individuos asumen, tendrá un campo ilustrado o bien uno identificable con la cultura popular. En este periodo se gestan entonces dos tradiciones, la escrita y la oral, cuya convergencia es fundamental para comprender cómo estos dos sistemas se vinculan en la primera parte del siglo XX, con el surgimiento de las vanguardias latinoamericanas.

En este sentido, la oralidad genera en los escritores una fuente de representaciones del mundo, con una validez que se debe reivindicar. La tradición oral poco a poco se fue transformando, cuya prosodia algunos poetas desplazarán a la escritura propiamente tal, en que su evolución está directamente asociada a los factores histórico-culturales de los propios usuarios del sistema lingüístico. Elicura Chihuailaf, uno

de los poetas que ha dedicado su trabajo a rendir culto a esta tradición, propuso el término “oralitura”, en 1994, durante el Primer Encuentro de Escritura Indígena en México, para referirse a la importancia de la palabra hablada en la cultura mapuche, pues la entiende como los cimientos de la comunidad y la posibilidad de comunicación del espíritu con el corazón del otro, asumiéndose como un modo de expresión poética a través de la escritura. Así es que nace también el concepto de “oralitor”, siempre que la escritura se practique al lado de sus orígenes, es decir, traspase la oralidad de los mayores.

Puede anticiparse que dicho concepto es pertinente de considerar, dado que Gamaliel Churata en *El Pez de Oro* se apropia de elementos de carácter oral de la cosmogonía andina, sumándola a su sistema de escritura y diversas construcciones poéticas.

1.2. GRUPO ORKOPATA Y BOLETÍN TITIKAKA

La vanguardia latinoamericana, asegura Francisco Javier Mora (1999), afirma un deseo de síntesis, dada su coyuntura histórica, en que pervive la simultaneidad y la heterogeneidad. En este mismo sentido, se afirma que eso podría proyectarse en dos formas de vanguardia: una heredera de la europea y otra latinoamericana, desde la “antipoesía” a la “poesía conversacional” (Pacheco, 1979), anclando en esta última a autores como Carlos Oquendo de Amat y César Vallejo, con obras como *Cinco metros de poemas* y *Trilce*, respectivamente.

Estos escritores alcanzan a relacionarse con otras formas de vanguardia, a través de una atmósfera de investigación y crítica, que obliga a reubicar límites y funciones tradicionalmente aceptados (Libertella, 1977), lo cual introduce diversas experiencias de vanguardia latinoamericanas, antes que un correlato imitativo de las corrientes literarias europeas, lo cual se explica mediante el proceso cultural de “apropiación” de los modelos textuales europeos, en términos empleados por Rager Chartier (1992). La experiencia de vanguardia andina, en particular, se delimita como diversas voces que se entrelazan en torno a un programa artístico-cultural, cuyo origen topográfico contempla los Andes bolivianos, peruanos y ecuatorianos, teniendo como centro teórico -de acuerdo a Marco Thomas Bosshard- al grupo Orkopata, cuyo teórico más destacado es Gamaliel Churata (Ángeles, 2002).

El grupo en cuestión creó una editorial llamada Editorial Titikaka, cuyo producto de difusión y propaganda cultural fue el Boletín Titikaka, publicado en la ciudad de Puno

(Perú), entre 1926 y 1930, presentándose con el objetivo inicial de informar las actividades de la nueva editorial (de Llano, 2016), pero configurándose con el tiempo el objetivo de establecer una tensión dialéctica y comunicación entre los diversos agentes culturales, relacionados con los nuevos posicionamientos ideológicos de la época, tendientes a explicitar el interés en las culturas originarias y establecer puntos de fuga o de conflicto acerca de la función del arte en la sociedad. Su centro teórico y líder, Gamaliel Churata, dirige el proyecto desde un vanguardismo estético-político (Pulido, 2017), que pretende romper con las modalidades de producción artística vigente, quebrando el régimen político social. La alianza que establece con obreros del ramo de la imprenta y la tipografía, indígenas y la Asociación Pro-Indígena, define un deslinde discursivo del cual Churata se apropia y tensiona, desde la visión *tinkuy*. Allí, publicaron Carlos Oquendo de Amat, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Diego Rivera, Xavier Villarrutia, Manuel Maples Arce, Pablo de Rokha, entre otros escritores, que presentan diversas líneas de escritura asociadas a la vanguardia.

A la par que el Boletín Titikaka, muchas otras instancias de producción cultural y textual con similares propósitos enriquecen el entorno de la época, destacándose las revistas Kosoko, Chirapu, Rojo y Azul, Flechas, Variedades y particularmente Amauta, cuya importancia es fundamental para comprender el ingreso del surrealismo a Perú, ya que el primer conocimiento que se tuvo de André Breton en ese país, data de la publicación -en *Amauta*- de su poema “Le verbe être”, bajo el título “Texte surréaliste”. Este encuentro se da gracias a Xavier Abril, quien facilita la conexión entre Mariátegui y el poeta francés (López, 2005).

Ya sea desde la fuerza creadora del mito, al decir de Mariátegui, o desde el arte vital planteado por Vallejo, los grupos juveniles de la sierra peruana unificaron el discurso, tanto en lo literario como en lo estético, rechazando la sociedad oligárquica, pero diversificándose en una dinámica que comprometía su posición, de acuerdo con diferentes grados o niveles de adhesión a los conflictos políticos de este periodo, fluctuando la burguesía modernizante con los sectores populares urbanos y los intereses del campesinado indígena (López, 2005). Lo destacable en este punto es el desplazamiento desde la capital a los Andes peruanos, lo cual traslada también la óptica con que los acontecimientos culturales se evalúan y, por, sobre todo, la apropiación del discurso cultural del indio, sea en sus versiones americanista, indigenista, andinista o

indianista. Respecto de lo anterior, y puntualizando la acción del Grupo Orkopata, menciona John Beverley:

En su auto-imagen, el Grupo buscaba funcionar como una especie de correa de transmisión entre la metrópoli (Lima) y la “periferia interna” configurada por una ciudad andina como Puno; entre una “ciudad letrada” criolla-oligárquica limeña y los intelectuales regionales y mestizos de clase media; entre el Estado nacional y la población indígena con sus propias reivindicaciones y prácticas culturales. (2002, p. 16).

A pesar de la importancia del boletín, la obra mayor de Churata se encuentra en un texto de larga escritura, *El Pez de oro* (1957). Es interesante percatarse de la distancia temporal existente entre la publicación del texto investigado y el Boletín Titikaka, cuyas últimas publicaciones datan de 1930, existiendo 27 años de diferencia y de desarrollo estético del autor. De acuerdo con Bosshard (2007), el vínculo se comprende al conocer que el libro fue escrito desde los años 20 del siglo XX, pero recién publicado en el exilio boliviano en el año 1957, con una complejidad inusual:

[...] conglomerado textual híbrido, en el que se alternan prosa y poesía vanguardista, ensayo de contenido filosófico y elementos dramáticos, todo escrito en un castellano barroco y altamente indigenizado, un lenguaje que contiene una variedad de conceptos y neologismos en quechua y aymara. (Bosshard, 2007, p. 515).

Todos estos elementos textuales, que comienzan desde la morfología de la palabra, la sintaxis hibridada, el intento de representar una fonética hibridada, asimismo, sumado al espeso contenido conceptual y simbólico, construyen una estructura estético-literaria, que representa el “indigenismo vanguardista”, en el cual convergen el mundo andino ancestral, las zonas geográficas sagradas y los modos expresivos de la vanguardia, en conexión con el devenir social e histórico.

Respecto del indigenismo vanguardista o vanguardia andina, precisa Monasterios (2007) que en esta lograron converger tres mundos -poesía, política y filosofía-, debido a que esta región, precisamente por estar en una convergencia de mundos y temporalidades diversas, ha tenido que articular un pensamiento teórico-crítico que dé cuenta del “aqoyphuti” o dolor sin límites, instalado en la sensibilidad de la zona andina desde el colectivo con la muerte de Atahualpa en 1533, y desde la individualidad, con la tensión identitaria del sujeto andino moderno, entre lo indígena y lo mestizo.

La convergencia del mundo ancestral con ciertas zonas geográficas sagradas, se explica, acorde a Monasterios, desde las territorialidades distintivas y recíprocas de un arriba y un abajo. En los Andes, los grupos humanos organizaban su territorio en dos, “hanansaya” y “huninsaya” (mitad de arriba y mitad de abajo) y conformaban núcleos de intercambio social, cultural y productivo. Cada mitad era subdividida en cinco partes, llamadas “ayllus”, las cuales replicaban el mismo intercambio a menor escala. Llama la atención la mezcla entre estas zonas de producción con los elementos sagrados de su cosmovisión; al respecto, menciona Bosshard (2007) que existen tres mundos: la “kaypacha” o mundo real, que se condice con la superficie de la tierra y el agua, la “ukhupacha” o el mundo bajo la tierra (fondo del lago Titikaka) y la “hananpacha” (el cielo). Estos dos últimos son correlato de la oposición “hanan/hunin” y definen, asimismo, la estructura del Tawantinsuyu.

Como se observa, las zonas sagradas siempre giran en torno al lago Titikaka y la representación de lo sacro, mediante la segmentación proporcional del espacio, lo cual produce una sensación de que todas las partes, por muy diversas que sean, generan un todo armónico divino. El complejo entramado de Gamaliel Churata logra reivindicar la condición humana del hombre andino, en una sociedad que desplaza u olvida ese vínculo poético.

Finalmente, como aspecto relevante corresponde señalar cuáles han sido los aportes considerados por la crítica y el arte de Gamaliel Churata desde sus diversos ámbitos, tanto como literato y político.

El Pez de oro, publicado en Bolivia, tuvo igual impacto que en el país natal de Churata, Perú, siendo considerado como un maestro del relato andino de origen y uno de los cuatro pilares del movimiento indigenista peruano, junto a Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Raúl Haya de la Torre. La crítica de la época de los años en Perú denominó a *El Pez de Oro* como un canto al lago Titikaka y una reflexión sobre el origen mítico del ser andino, su dimensión espiritual y humana; por otro lado, la Biblioteca Nacional boliviana lo describe como una mezcla de mitos andinos, con narraciones vanguardistas.

No fue hasta 1991 cuando el proyecto literario *El Pez de oro* desbordó los límites de Bolivia y Perú hacia el extranjero, mediante la tesis de Miguel Ángel Huamán, “Deconstrucción de una utopía (claves para la lectura de *El pez de oro* de Gamaliel

Churata)", de la Universidad Mayor de San Marcos, quien se dedicó a descifrar el entramado estético y la composición literaria del libro. En Puno, el poeta desarrolló una activa participación política: funda el grupo cultural Bohemia Andina en el año 1915, la Revista literaria La Tea en 1917, el centro cultural y grupo Orkopata en 1919 y el Boletín Titikaka en 1931. Este activismo influye en la creación del Partido Comunista en Puno, de donde se cree fue parte fundamental en el proceso de creación entre los años 1917 y 1918; es por estas acciones revolucionarias, vistas desde la perspectiva del gobierno peruano, que es exiliado a Bolivia. En el año 1917, participa activamente en revistas y prensa, pero evidencia su producción literaria más de treinta años más tarde, en 1957, cuando se publica en La Paz *El Pez de oro*. Cabe mencionar que las acciones políticas del escritor no cesaron luego del exilio, transformándose, en el año 1918, en el fundador del movimiento cultural Gesta Bárbara en Bolivia.

1.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A partir del año 1926, comienza a circular en Perú el Boletín Titikaka (1926-1930), revista que ejerció el rol de difundir la literatura peruana de núcleos vanguardistas, dirigida por Arturo Peralta -Gamaliel Churata- (1897-1969) y su hermano, Alejandro Peralta (1899-1973); este nuevo dispositivo literario se enfoca en la crítica, el debate y la discusión literaria entre artistas extranjeros y peruanos, tales como Jorge Luis Borges, José Carlos Mariátegui, Carlos Oquendo de Amat, entre otros; el Boletín constituyó la posibilidad de abarcar un movimiento a nivel nacional y latinoamericano, como la vanguardia andina.

Transcurridos 31 años desde la circulación del Boletín Titikaka, en el año 1957 se edita y publica por primera vez la propuesta literaria de *El Pez de oro* de Gamaliel Churata, en La Paz, para más tarde ser publicado en Perú. En este libro, el poeta plasma los principales ejes narrativos, poéticos y ensayísticos para la expresión de la cosmovisión andina, reescribiendo relatos míticos del mundo andino, los cuales serán el eje principal de análisis, centrada en la sección ESPAÑOLADAS, PUEBLOS DE PIEDRA, HAÑACHU, LOS SAPOS, LA ZORRA TONTA, WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO.

La problemática surge de *El Pez de oro*, el principal dispositivo de la vanguardia andina peruana, donde la multiplicidad de características y heterogeneidades discursivas del texto conforman el eje central de la investigación del Seminario, dadas las diversas complejidades que presenta al momento de ser leído e interpretado. Tal como los análisis literarios generalizan y tipifican las obras en determinados géneros y movimientos, este se

enmarca en la vanguardia peruana, como un producto de la reivindicación de la cosmovisión andina, siendo heterogénea en su composición, al combinar diversas lenguas (aymara, quechua y castellano), abarcando más de un género literario, características que rompen los esquemas canónicos, para dar paso a una temática que renueva la literatura peruana, desde la comprensión de sus orígenes.

Si bien Gamaliel Churata forma parte del mestizaje, en su proyecto literario perpetúa la concepción del ser andino, uniendo arte y vida como un paradigma inherente a la cosmovisión de la zona geográfica de Los Andes. Así es como *El Pez de oro* llama a ser leído e interpretado desde diversas dimensiones, correspondientes a líneas de sentido que el mismo texto proporciona.

Para comprender las líneas de sentido, es preciso instalar la idea de apropiación cultural, idea trabajada tanto por Michel Foucault como por Roger Chartier. Para efectos de este Seminario, se recogerá la apreciación que entrega este último académico en su libro *El mundo como representación* (1992).

La idea de apropiación cultural se comprende desde la historia social y los sistemas de producción cultural; desde los campos culturales y los campos de poder planteados por Foucault (1996), se involucran determinados sujetos que se insertan en dichos campos, y que son responsables de las producciones literarias. La dicotomía entre lo culto y lo popular se pone sobre la palestra, intentando delimitar cómo, mediante las representaciones, existe un entrelazado y se configuran diversas figuras culturales. Dicha dicotomía, entre la elite y lo andino en este caso, se superpone a aspectos de reemplazo y cambios. Enfocada en este problema, la apropiación cultural se moviliza dentro de las configuraciones que entrega la “elite” y lo que ya está dado (mundo andino), en correlación con las representaciones y el estado intelectual de la primera mitad del siglo XX. Por consiguiente, es necesario comprender que esta dicotomía existente no opera por separado, sino como un sistema de hibridez cultural que funciona en conjunto, así entonces, se ve plasmada en la incorporación de las vanguardias históricas en Latinoamérica, en los diversos espacios que configuran una nueva literatura, utilizando como eje la vanguardia centroeuropea, entrelazándola con la cuestión originaria y mítica de la región; en un contexto social heterogéneo, se configura un sistema de apropiación cultural, con la emergencia de las vanguardias históricas y la convergencia presente en el mundo andino y en Latinoamérica.

A partir de la modernización literaria y los procesos que conlleva este cambio de paradigma en el siglo XX, es que los movimientos vanguardistas cobran mayor fuerza, siendo Gamaliel Churata quien utiliza su producción literaria como un dispositivo para la reivindicación de los relatos andinos, los cuales, sin alejarse de lo mítico, forman parte de la cosmovisión en las comunidades de Los Andes.

Dicho esto, la pregunta de investigación interroga: ¿cómo se resignifica la imagen del sujeto andino, a partir de la textualización hibridada y heterogénea, presente en *El Pez de oro* de Gamaliel Churata.

La respuesta a ese asunto implica un proceso de análisis de las reconstrucciones míticas presentes en las secciones del libro *El Pez de oro* a estudiar en el presente Seminario, donde a partir de las diversas significaciones otorgadas por la multiplicidad y heterogeneidad textual que componen el proyecto literario de Gamaliel Churata, se busca entender la cosmovisión andina, desde dimensiones humanas particulares.

1.4. DELIMITACIÓN DEL CORPUS

El reencuentro de los mitos originarios con el pensamiento andino moderno, se expresa en el lenguaje y los medios expresivos que dan forma a un libro híbrido: *El pez de Oro*. Ese reencuentro tiene un eje central en la imagen de Wirakhocha, que hasta el día de hoy sigue estando presente en las ritualidades de los pueblos Quechua y Aymara, como también en el pensar colectivo de que algún día puede retornar como lo prometió. Desde esta creencia, se despliegan diversas conexiones del nacimiento de divinidades andinas y su influjo en la vida comunitaria, destacando que las incorporaciones de dichos dioses se vieron fuertemente influenciados por el área geográfica del lago Titicaca y, también, desde el pretiahuanaco, a pesar de la gran brecha de tiempo que hubo de alrededor de dos mil años (Gisbert, 2003). Algunas de estas divinidades de los Andes fueron: Pachacámac, cuyo origen proviene del mar; y la segunda, Illapa, poderosa deidad del relámpago, que se encarnan el uno al otro, mezclando la cultura colonial indígena. Otra deidad reconocida hasta el siglo XXI es Tunupa, figura central de la mitología preincaica de los andes. Dentro de estas deidades, Wirakhocha se instala en el discurso andino, desde una significación bicéfala: como dios creador/destructor y como héroe fundacional de la cultura quechua. En este punto se encuentra la unión entre el objeto de estudio escogido y el corpus seleccionado para el posterior análisis de la presente investigación.

En ese contexto, la selección del corpus se enclava en *El pez de oro* del poeta puneño Arturo Peralta (Gamaliel Churata), cuya estructura interna se construye desde el mismo título, el cual posee una bajada entre paréntesis que reza RETABLOS DEL LAYKHAKUY. En su estructura, los capítulos poseen apartados, cuyo contenido es, a nivel textual y simbólico, plenamente diverso y heterogéneo.

La selección para el análisis parte con el cuarto capítulo llamado ESPAÑOLADAS, luego continúa con el PUEBLO DE PIEDRA, subdividido apartados: HAÑACHU; LOS SAPOS; LA ZORRA TONTA; WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO.

Se han escogido esos capítulos y apartados en particular, debido al interés por destacar la figura mítica de Wirakhocha en la resignificación vanguardista de la voz andina, ya que se articula el personaje como el órgano central de la explicación de un sistema de creación.

Este sistema creativo, del cual el artista forma parte, asimismo, presenta una mecánica de superposiciones: la visión generadora cosmogónica, la visión ética y estética de la creación y destrucción de la misma; la creación de una lengua “nueva”, híbrida, que complejiza la superficie textual; en definitiva, la creación de un discurso polifónico, en que las voces europeas y vernáculas producen una infinidad de texturas. La polifonía del discurso gira en torno a Wirakhocha, como héroe, como creador, como fundador, como entidad simbólica del “tinkuy” andino.

En este punto, cabe destacar la interesante textura que emerge del discurso churatiano, pues se observa una multiplicidad de tipos textuales, desde la narración al modo de los mitos originarios de fuente oral, pasando por segmentos de estructura vérsica de diversos estilos (tanto de arte menor como de arte mayor), pero que emulan cantos rituales, himnos de contenido críptico, entremezclados a formas retóricas clásicas o con claves significativas que emergen de la élite intelectual vanguardista. Asimismo, se observan segmentos textuales argumentativos de tipo ensayístico, pero contruidos desde el desmantelamiento de los procedimientos tradicionales/europeos e incluyendo, en las zonas de posible vacío, segmentos textuales correspondientes a otras tipologías y -en cualquier caso- con raigambres simbólicas hibridadas, en las cuales deriva el significar, se oculta y emerge en otros entrecruzamientos sígnicos.

1.5. MOTIVACIÓN DEL SEMINARIO

La motivación de esta investigación emerge de inquietudes académicas particulares a este equipo de investigación, tales como comprender el origen y trascendencia de la cosmovisión andina, proyectada en el mundo actual, relativas a los fenómenos culturales emanados de fuentes míticas americanas, presentes en el proyecto literario de Gamaliel Churata y su libro *El Pez de Oro*, en la medida que constituye una profunda expresión de nuestra identidad originaria, andina y sureña, en conflicto con la modernidad. En ese marco, interesa observar el mito moderno, visto como una evolución y transformación de los relatos ancestrales andinos, que forman parte de la vida espiritual en una comunidad.

Carlos Diegues (2000) denomina el resultado de esta transformación con una nueva categoría, el “neomito”, el cual sitúa una explicación de lo vivo, lo singular, lo concreto de una cultura no entendida del todo, como lo es la experiencia del occidental ante lo espiritual del mundo andino. En esta categorización, se plasma la idea de un paraíso perdido, una belleza primitiva y la exuberancia de este entorno, de cualidades armoniosas que se reflejan en sus paisajes. Diegues plantea que la conciencia moderna, que reinterpreta la mitología ancestral andina, da un golpe al animismo y las creencias religiosas espiritistas, consideradas por la mente moderna.

El producto generado por este neomito, en conflicto con la modernidad, es que surge la reflexión de Blanca H. Parfait (1999), quien plantea que el mundo moderno no posee mitos, ni sentidos propios, solamente se ha alienado para que el sujeto moderno viva de una forma propiamente moderna, alejado de la mitología ancestral, desacralizando y desmitificando la existencia del ser humano.

Así, la investigación en este Seminario, supone la posibilidad de encontrar hallazgos significativos a través de la integración de modelos de análisis, particularmente de posibles líneas de sentido que guían el análisis global del mito de Wirakhocha, con el propósito de entregar perspectivas alternativas que lleven a nuevas lecturas interpretativas, las cuales se logran articular como un aporte a la incorporación de esta clase de corpus como una herramienta para el quehacer pedagógico.

1.6. RELEVANCIA DEL SEMINARIO EN LA DISCIPLINA

Desde la óptica disciplinar de la literatura, la presente investigación posee relevancia desde diferentes aristas: en primer lugar, desde una perspectiva general de la poesía americana, siempre es bienvenido el estudio de textos que manifiesten la tensión constante y dialéctica de la creación en estas latitudes. He aquí que una gran variedad de críticos y pensadores han querido dar soporte teórico, tales como Ángel Rama, a las formas culturales de creación americana, situando y delimitando la enunciación de las mismas, para así comprender el metalenguaje que engloba el pensar poético en esta zona del mundo.

En esta particular investigación, el texto analizado -desde la superficie textual hacia las capas más profundas de significación- plantea el devenir poético tensionado de la creación andina, en clave de vanguardia, lo cual hace de *El Pez de oro*, un texto señero al que constantemente debe volverse por la postura -incluso política-, que el autor manifiesta desde sus primeras líneas.

En segundo lugar, desde una perspectiva estética, es preciso abundar en la investigación de las relaciones teórico-cognoscitivas con las que el ser americano se acerca y se comunica con la otredad, siendo considerado, desde los comienzos del encuentro con otras culturas, un ser-otro o bien un-ser-en-el-margen. Esta implica y adiciona estudios necesarios para comprender la experiencia estética de producción y lectura de las creaciones americanas, especialmente aquellas que cargan en su contenido espesor simbólico y cultural que -como lectores- nos hace cuestionar el sentido de la experiencia personal del devenir americano, gracias a la experiencia estética que se abre en la compleja urdimbre discursiva de las obras de arte.

Esta complejidad se materializa en la obra analizada de Churata, siendo esta un manifestar doloroso, híbrido, divergente entre la vivencia indígena y las formas discursivas de la otredad invasora.

En tercer lugar, y ya desde la teoría literaria, el análisis de la vanguardia americana es aún un terreno de conflicto: la herencia del invasor español tiñe la experiencia estética, dotando de una lengua-otra al perceptor original de la experiencia

americana. El indio es el sujeto cultural que recibió el encuentro y posterior desmantelamiento de sus prácticas sociodiscursivas.

La sangrienta síntesis de la invasión europea a América produjo, entonces, una disociación, en el mejor de los casos, entre el ser y el hacer-ser mediante el lenguaje, lo cual generó una multiplicidad de voces que evocan un ficticio coro en la Torre de Babel. Con todo, la multiplicidad logró generar un colectivo polifónico de gran riqueza, que se ilustra en las experiencias de las vanguardias americanas. Se menciona el concepto previo en plural, debido a la polifonía de poéticas y estéticas que conformaron la vivencia vanguardista en estas latitudes. En el caso de la vanguardia andina específicamente, se plantea, como campo de acción, el conflicto. Este conflicto parte en la identidad fracturada (ni indio, ni criollo, ni mestizo), que incide sobre la producción cultural de la zona andina, cuyos agentes construyen un discurso político, ético y estético propio que, a pesar de la fractura identitaria, lucha denodadamente por lograr unicidad entre los opuestos. Es así que *El pez de oro* se releva como el libro que unifica todos estos discursos, utilizando la mítica y el “lenguajear” hibridado, para construir un decir que no se lamenta de la fractura, sino que la exhibe como una forma de belleza

1.7. RELEVANCIA DEL SEMINARIO EN EL QUEHACER PEDAGÓGICO

La relevancia pedagógica de esta investigación radica en que aborda el análisis de la cosmovisión andina, desde el movimiento vanguardista peruano y la construcción de una reivindicación individual y colectiva del ser andino, a través de la escritura de Gamaliel Churata en *El Pez de oro*.

Es pertinente destacar que este Seminario es será aplicado en Cuarto año de enseñanza media, específicamente en la unidad “Globalización y cultura”. El interés recae en esta unidad por la relación que existe entre la figura de Wirakhocha con la concepción de héroe y el viaje mítico que se realiza a través de la propuesta literaria en *El Pez de oro*. Estos aspectos son parte de la resignificación de los rasgos estéticos en la vanguardia andina, los cuales, siendo comprendidos desde esa perspectiva, logran traspasar el sentido de la vida para esta cosmovisión.

La formación en los estudiantes de Cuarto año medio se debe fundamentar en textos latinoamericanos, que potencien la valoración de la trascendencia del mundo andino y cómo afectan en el mundo moderno sus creencias, tradiciones y concepciones, en este caso, mediante el análisis literario de *El Pez de oro*. Para esto, es importante

comprender la multiplicidad y heterogeneidad del libro, que funciona como una vista global de diversas temáticas que se unen entre sí, representando un mundo colectivo que no ha sido valorado desde la cosmovisión occidental moderna, pero que en Los Andes y las comunidades indígenas originarias se conforma como una forma de vida hasta la actualidad.

Dar cuenta del proceso migratorio en las salas de clases es parte de generar una apertura y un cambio de perspectiva en los estudiantes, quienes se enfrentan a nuevas maneras de ver y organizar el mundo día a día, a partir de las concepciones originarias de sus antepasados las cuales se siguen aplicando, no del todo, en la cotidianidad. El encauce literario abordaría temáticas que sobrepasan los aspectos genéricos y tipificados de la cultura occidental, tanto así que la propuesta literaria de Churata se activa mediante una heterogeneidad y multiplicidad de géneros literarios, los cuales no pueden ser comprendidos del todo desde una mirada tradicional.

En la Unidad, correspondiente al nivel mencionado, es importante destacar que se pretende en los estudiantes generar diversos procesos de comprensión, reflexión y análisis, desde los tres ejes de aprendizajes: lectura, oralidad y escritura. El objetivo de los aprendizajes esperados se basa en desarrollar las habilidades transversales para la formación de un estudiante competente, reflexivo y crítico, ante cosmovisiones diferentes a la propia, propiciando un ambiente de tolerancia y empatía ante la diversidad en la sala de clases. A través de la comprensión y análisis del libro *El Pez de oro*, los estudiantes deben ser capaces de transformar la realidad propia, para dar espacio a una nueva visión de mundo que los nutra en aspectos culturales, psicológicos, políticos y estéticos del contexto andino.

Es por esto que se confeccionarán planificaciones, globales y diarias, guías de trabajo y material de apoyo pertinente al desarrollo de actividades, que potencien el logro de aprendizajes esperados en los estudiantes.

1.8. HIPÓTESIS

La hipótesis que se genera para este Seminario está enfocada en la vanguardia andina en Perú, y la propuesta literaria de Gamaliel Churata, *El Pez de oro*, como una construcción de multiplicidades y heterogeneidades discursivas.

A partir de lo anterior, consideramos que en el corpus seleccionado de *El Pez de oro* se resignifica el encuentro con la vivencia mítica del personaje, al reformularse la textualización del relato andino originario desde una estrategia estética vanguardista, con el cual establece una red rizomática de lecturas posibles, abarcando dimensiones humanas que unifican arte y vida.

1.9. OBJETIVOS

1.9.1. OBJETIVO GENERAL

Analizar el proceso de reconstrucción mítica en las secciones ESPAÑOLADAS, PUEBLO DE PIEDRA, HAÑACHU, LOS SAPOS”, LA ZORRA TONTA, WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO, en *El Pez de oro* de Gamaliel Churata, a partir de la concepción rizomática del libro y las dimensiones que se desprenden en contexto de la vanguardia andina en Perú.

1.9.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar el tiempo mítico y cíclico de la cultura andina, a partir de los relatos de origen de la cultura andina, expuestos en *El Pez de oro*.
- Interpretar los símbolos asociados a la flora y la fauna contenidos en las secciones anteriormente expuestas.
- Distinguir desde la textualidad del libro *El Pez de oro* los elementos de la poética de vanguardia andina que utiliza Gamaliel Churata en su proyecto literario.
- Discutir la construcción de la voz poética, a partir de la construcción hibridada del sujeto andino, que es posible desprender de la lectura de *El Pez de oro*.
- Asociar el *tinkuy* a la dimensión social y filosófica, como una forma de interpretar la realidad andina, en *El Pez de oro*.
- Determinar las líneas rizomáticas de sentido existentes en las secciones seleccionadas de *El Pez de oro*, cruzando los aspectos míticos y simbólicos de la dimensión andina.

Capítulo 2

2.0. MARCO TEÓRICO

Este Seminario busca dilucidar las estrategias literarias que conforman la escritura de *El Pez de oro* de Gamaliel Churata, en donde por medio de la multiplicidad de voces y heterogeneidad de géneros literarios, se explican los mitos de origen del mundo andino. Según las características del libro se considera pertinente trabajar con la teoría rizomática de los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari, contenida en el libro *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (1997). Esta teoría aborda el esquema arborescente de diversos ámbitos, tanto como en la literatura como para la psicología. A partir de esta concepción rizomática, es relevante además considerar la propuesta de la experiencia literaria de Michael Foucault, al entender el libro como una particularidad situada en un entramado, por lo tanto, cada particularidad formaría un nudo en una red más amplia, teoría profundizada en el libro *Foucault. El nudo en la red* (2007) de Elba Sánchez Rodón. Visto así, esta investigación sitúa al libro de Gamaliel Churata dentro de una red de conexiones literarias.

Dada la problematización sobre el objeto de estudio, se ha decidido trabajar con elementos teóricos propuestos por Deleuze y Guattari, quienes postulan un modelo de análisis textual fundado en concepciones del pensamiento botánico, haciendo una analogía entre las multiplicidades de las raíces arbóreas, con el pensamiento filosófico en redes, un rizoma.

En concordancia con lo anterior, los autores postulan lo siguiente:

[...] creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado. No hacer nunca raíz, ni plantarla, aunque sea muy difícil no caer en esos viejos procedimientos. (1997, p. 27).

En efecto, la teoría rizomática procura iniciar una forma de comprensión textual, desde la multiplicidad de conexiones posibles entre lo que está dentro y fuera del texto; como análisis textual, propone seis principios.

La primera diada de principios se explican juntos, debido a su evidente vinculación: 1° y 2°, principio de conexión y heterogeneidad, que refiere a la capacidad del pensamiento de realizar conexiones en diversos planos articulados en un objeto: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (1997, p.13). Vale decir, el rizoma establece líneas de sentido, construidas utilizando signos en estado abstracto y agenciamientos políticos, relativos al poder y las dimensiones del conocer humano.

El 3° principio corresponde al de multiplicidad, que, según los autores, alude a que “Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone [...]” (1997, p.12).

El 4° principio de ruptura asignificante indica una interrupción en cualquier parte del rizoma; no obstante, es posible que las líneas se recompongan y estén en relación con otras líneas existentes. Según establece Deleuze y Guattari, “Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma” (1997, p. 22).

En relación a lo anterior, es preciso establecer que las líneas de fuga también conforman rizomas, que a su vez no se hallan exentos de comprender nuevas líneas de sentido; por lo tanto, se entienden los puntos de fuga como el elemento que abre las determinaciones del ser como un acto de resistencia que rompe con la jerarquía establecida, generando una reterritorialización según el establecimiento de un nuevo orden, cuya estructura se origina en la des-individualización. Esta, gracias a las ramas del rizoma y su crecimiento caótico, deviene en la multiplicidad del pensar sin seguir patrones lineales, conductuales o textuales.

Por último, en los principios 5° y 6° de cartografía y calcamonía, los autores establecen que el rizoma no responde a ninguna estructura, alejándose por tanto, a cualquier eje genético o estructura profunda:

Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva (1997, p.28).

En definitiva, estos principios se pueden reproducir como calcos de forma infinita que posibilitan la construcción de mapas pertinentes, en donde se establezcan conexiones diversas e innumerables.

En efecto, el rizoma permite generar líneas de sentido que se van conectando de forma heterogénea y múltiple, desde la forma más simple. A su vez, puede presentar rupturas e interrupciones comprendiendo líneas segmentarias que escapan del texto, pero siguen siendo parte del rizoma que también forman otros nuevos. Esto, sin pertenecer a una estructura profunda o eje genético, como raíz pivotante o la imagen representativa del árbol.

En ese entendido, las diversas secciones de *El Pez de oro* actúan de manera interdependiente, ofreciendo una multiplicidad de experiencias y puntos de fuga; un mapa con orientaciones y rutas para explorar por el sujeto lector, que permiten adentrarse en la lectura desde el sujeto y también desde el afuera, en este caso, según las diversas interpretaciones que ofrece el libro de Churata. Así, la experiencia literaria se basa en la idea de “mapa” como un perímetro de puntos de entrada y salida, donde operan las diversas interpretaciones que provoca el campo de operaciones semióticas del corpus seleccionado.

En este punto, se debe instalar la noción de agenciamiento:

Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones, en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas (Deleuze y Guattari, 1997, p.14).

Entonces, el agenciamiento se entiende como la producción de territorios discursivos des-hegemonizados, que en Churata funcionan desde la individualidad y lo colectivo, discutiendo el poder y el control impuesto. Las interconexiones presentes en el territorio textual permiten la presencia de la heterogeneidad y la multiplicidad de voces, asumidas desde una “oralidad ficticia”.

Según los conceptos planteados por Deleuze y Guattari (1997), relativos a la máquina deseante y la máquina capitalista, el discurso funciona como un organismo similar a una célula: existe la presencia de una superficie permeable, cuyo procedimiento de expulsión o incorporación de elementos está vinculado al deseo, el cual se define

como un proceso de producción que es socavado por la carencia y colmado por el placer. La insatisfacción y posterior satisfacción es lo que motiva el accionar de la máquina deseante, que puede identificarse con sujetos heterogéneos en su naturaleza y heterogeneizados por los movimientos de la máquina (territorialización, desterritorialización y reterritorialización) en el territorio del discurso.

Sea cual sea su naturaleza, la máquina deseante relativa al discurso, incorporará la óptica subjetiva del signo. En este sentido,

“[...] el sujeto es siempre un resultado, nunca es originario, es producido como residuo, está siempre al lado y surge ligado al consumo y a la voluptuosidad. «No está en el centro, pues éste lo ocupa la máquina, sino en la orilla, sin identidad fija, siempre descentrado, *deducido* de los estados por los que pasa» (Martínez, 2009, p. 56).

Por ello, el sujeto se instala en la realidad desde el devenir, entendido como un movimiento descentrado, que moviliza los signos hacia la metamorfosis, en la medida que se desplazan hacia el afuera. Estas categorías se observan la propuesta literaria de *El Pez de oro*, atributo que permite un diálogo con el “afuera”, concepto planteado por Michael Foucault en su libro *El pensamiento del afuera* (2014).

La propuesta que plantea Foucault acerca de la experiencia literaria, corresponde al involucramiento del sujeto con el lenguaje en su extrema singularidad, donde se encuentra el pensamiento y el espacio literario. Por lo tanto, esta propuesta acerca de la experiencia del sujeto frente a la literatura, se cataloga como un espacio propicio para la reflexión, la cual se encuentra en constante cambio; así emerge la ficción. A través de esta propuesta, no se intenta totalizar la teoría, sino que se multiplica y se constituye como herramienta para la construcción de realidad del sujeto lector.

Respecto a la experiencia literaria, el libro forma una máquina que se pone en funcionamiento con la experimentación del sujeto, por lo tanto, en el libro no habría nada que comprender o interpretar, solo experimentar. Para Foucault, la experiencia literaria de una obra corresponde al enfrentamiento del lector con el lenguaje y los movimientos y conflictos expuestos en ella. La multiplicidad y heterogeneidad, que se activan mediante la experiencia literaria, funciona como el “nudo en la red”, vista esta como una operación sobre el exterior de la obra y su característica de máquina en constante funcionamiento, que excede la intertextualidad.

La propuesta del nudo en la red de Foucault plantea que cada palabra escrita en la obra literaria “hace señas” con otra obra, por lo tanto, lenguaje y obra se sitúan en un pliegue que apunta hacia lo literario y sus diversos signos de representación. Dichos signos constituyen a un espacio de indagación, en donde el sujeto se plantea interrogantes dirigidas a la reflexión que permite la experiencia literaria, las cuales mantienen al lector en constante movimiento. Dicha experimentación en *El pensamiento del afuera* corresponde a apuntar hacia “afuera”, hacia una exterioridad donde el sujeto se posiciona en los espacios vacíos del texto, desprendiéndose de su interioridad para la experimentación literaria.

Así pues, la literatura corresponde a la construcción de campos de multiplicidad y heterogeneidad; Foucault plantea entonces dislocar la experiencia literaria lineal y adherirse al modelo analítico arborescente de Deleuze y Guattari, donde el lector se distancia de la búsqueda de sentido del libro, para situarse en la experimentación constante con el mismo. Este planteamiento surge a partir del quiebre del discurso de la episteme clásica (relativa a la ruptura posestructuralista de las formas positivistas anteriores), evolucionando hacia un discurso que imposibilita equiparar el mundo y las palabras, construyendo un propio lenguaje y un posible “acontecer”, solo existente en la experiencia literaria como tal.

El sujeto, situado en el espacio literario (actividad de escritura entendida como “fenómeno” o “acontecer”), integra tres aspectos que conforman un entramado: la cultura, la obra y el lenguaje. La cultura conforma el “acontecer” que se desarrolla fuera del texto como tal, se utilizan códigos propios de la cultura que juegan con la experimentación del sujeto en confrontación con el exterior. La obra es el mundo interior, las figuras culturales se sitúan desde “dentro”, por lo tanto, se configura un “acontecer interno”; por último, el aspecto de lenguaje configura la representación del “decir” en la particularidad de la obra literaria. Este entramado de aspectos le otorga el carácter de “nudo en la red” a la obra; así se reconoce su particularidad respecto a otros textos, por lo tanto, estos se encuentran en constante confrontación y no comunicación. Desde la propuesta de Foucault, surge también el concepto de “pliegue”, como parte de la experiencia del sujeto en la literatura, el cual correspondería al encuentro de lo diverso en cuanto a la forma y lo informe dentro del espacio literario, como la concepción del tiempo, las diversas determinaciones y cuestionamientos del sujeto acerca de su propia experiencia.

Por lo tanto, desde la propuesta foucaultiana, la literatura es “una experiencia al infinito, es dispersión, es umbral de lo múltiple, es sitio de máscaras y revelaciones; es, en palabras de René Char, “como una puerta abierta a un lugar al que nadie habría consentido ir, un lugar donde también habita el pensamiento que nos invita constantemente a volverlo a pensar” (Sánchez, 2017, pág. 168).

En definitiva, el funcionamiento de la propuesta teórica de Foucault en el corpus seleccionado, corresponde a la generación de relaciones, lazos y comunicaciones entre diversos aspectos, no tan solo literarios, sino enfocados en las dimensiones del ser humano andino. Es lo que Churata muestra en *El Pez de oro*, donde unifica arte y la vida, planteándolo en forma de poesía, narrativa y estrategias discursivas que componen su particularidad literaria y que dialogan de forma permanente con los relatos originarios míticos de Los Andes.

Capítulo 3

3.0. DISEÑO METODOLÓGICO

La presente investigación empleó un modelo de análisis literario de carácter exploratorio y se basó en un modelo hipotético deductivo. Como diseño epistemológico, se utilizó la teoría rizomática, que fue puesta en diálogo con las diferentes líneas de sentido inferidas a través la lectura interpretativa del libro *El Pez de oro* de Gamaliel Churata.

Según la teoría que plantea Karl Popper (1983), el modelo hipotético-deductivo refiere a un proceso investigativo para transformar la actividad del investigador, en este caso, los investigadores del Seminario, a una práctica científica. Esta práctica se logra a través de diversos procesos o etapas: la observación corresponde al primer paso que logra el investigador, donde observa el fenómeno a estudiar, en el caso de la presente investigación, este fenómeno refiere a la vanguardia andina en el proyecto literario de *El Pez de oro* de Gamaliel Churata.

Mediante la lectura comprensiva de la obra se origina el segundo proceso del modelo: la creación de una hipótesis que busca explicar el fenómeno observado, en este punto es donde se elige la teoría rizomática para explicar la complejidad del fenómeno. Posteriormente, se deducen las consecuencias de las proposiciones realizadas en el proceso de observación, en el caso particular de la investigación esto se realiza mediante el análisis literario de *El Pez de oro*, para finalmente, verificar los enunciados comparándolos con la experiencia de los investigadores.

El modelo hipotético-deductivo, plantea una combinación entre la reflexión racional del investigador, que abarca la creación de una hipótesis y una deducción de las proposiciones, y la observación de una realidad o momento empírico, que se enfrenta el investigador en la primera etapa del modelo y la verificación de la hipótesis planteada.

A partir de la experiencia de lectura, consideramos pertinente asociar metodológicamente la concepción rizomática planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Además, se sumaron los textos de Michael Foucault: *El Pensamiento del Afuera* (1966; 2014) y el estudio de Elba Sánchez Rodón, *Foucault. El nudo en la red* (2017).

La perspectiva de la teoría deleuzeana se aplica al corpus seleccionado, considerando el libro como una multiplicidad de experiencias para el sujeto lector, quien -a partir de estas- interpreta los símbolos y mensajes que comunica el libro, que se caracteriza por una silueta textual múltiple e híbrida, compuesta por diversas tipologías: texto ensayístico, dramático, poético y narrativo. Asimismo, se observa una diversidad de tipografías gráficas que van desde negrita, mayúscula, minúscula hasta diferentes tamaños de letra, aspectos que corresponden al proceso mencionado por Deleuze y Guattari, referente a la desterritorialización, la cual rompe la direccionalidad establecida por los cánones literarios y las expectativas del sujeto lector, para crear una nueva estructura reterritorializada.

Estas líneas de fuga están insertas dentro de un macro sistema, que busca la autodeterminación y sobrevivencia en un ambiente adverso; en el caso de *El pez de oro* se identifica como la dominación del coloniaje que se desarrolló en las zonas geográficas de Bolivia, Ecuador y Perú. Dicho sistema Deleuze y Guattari lo definen como una máquina, la cual se asemeja al organismo de un ser vivo que desea el devenir constante. *El Pez de oro* corresponde a la máquina deseante, la cual se moviliza a través del deseo como un instinto de liberación, que se externaliza a través de las líneas de fuga.

Dentro de la máquina de *El Pez de oro*, se sitúan textos, voces y discursos que funcionan como flujos de deseo proyectados en líneas de sentido. Mediante esto, es posible establecer el funcionamiento de la máquina deseante, a partir de los puntos de encuentro que el territorio proporciona. Las conexiones, posibilitaron la construcción de un mapa del territorio textual, desentrañando, a su vez, las líneas de fuga que escapan del texto.

La máquina, entonces, funciona desde el encuentro múltiple y heterogéneo de agenciamientos presentes en los segmentos analizados, considerando los cortes o rupturas que escapan y posibilitan nuevos lineamientos interpretativos.

En efecto, la máquina que opera en Churata desde el margen o límite, en donde el poeta monta una máquina de voces, incorporando elementos del afuera para introducirlos en el territorio discursivo. Es por esto que mediante las líneas presentes en el territorio textual que nos ofrece Churata, es posible comprender, por un lado, los diversos dispositivos de poder y soporte situados como materialidad en *El Pez de oro*; por otro, la lengua española como código formal para el desarrollo de la comunicación, en los países que formaron el imperio incaico luego de la conquista española. Este soporte funciona

como mecanismo de poder y Churata se sitúa desde allí para generar un discurso de carácter reivindicativo para la cultura andina, donde él no es parte explícitamente, sino que funciona como un movilizador de la lucha indígena.

El Pez de oro se conforma por líneas interdependientes de sentido, contenido y significado, las cuales van conformando un rizoma a medida que se operaba sobre el texto, cada una de estas líneas se desprenden de la individualidad del sujeto, en este caso, de quien escribe: Gamaliel Churata. Este proceso de despersonalización del autor se desarrolla por el objetivo del mismo: reivindicar al pueblo andino a través de los relatos míticos de origen.

Por lo tanto, el funcionamiento de la máquina que posee *El Pez de oro*, dentro de sus multiplicidades y heterogeneidad, se activa en base al espacio donde se sitúa el autor al momento de crear, quien si bien oculta su individualidad en las voces, produce considerando los sujetos subalternizados por la dominación de la conquista y dominio de América

Los segmentos textuales, operativamente, funcionan en planos o dimensiones del campo estético, psicológico, sociopolítico y pensamiento mítico. Cada plano se subdivide en estratos o subniveles, que proyectan puntos de fuga, cuyo devenir se territorializa en nuevos agenciamientos como voz narrativa/ pensamiento andino, zona sagrada/mito, entre otros. En concordancia con lo anterior, el rizoma presenta cortes o rupturas que posibilitan líneas de fuga hacia el afuera, imposibilitando una estructura profunda y definida.

En cuanto a las fases de análisis, en primer lugar, se realiza una contextualización que contempla las relaciones entre vanguardia e indigenismo en Perú. Para ello, se describe la producción literaria peruana durante el período vanguardista y cómo se modeló, entre ciertos intelectuales, hacia la expresión de la vivencia indígena. Posteriormente, se focaliza la contextualización en la estética vanguardista de Churata y cómo incorpora la tensión “tinkuy” en su discurso poético y social.

Dichas fases se configuran como dimensiones de análisis, las cuales se centran en aspectos estéticos, psicológicos, sociales, políticos y míticos, propios de la cosmovisión andina. Por un lado, la dimensión estética aborda aspectos referidos a: la voz poética-narrativa, el espacio o zona sagrada que se determina en el libro y la heterogeneidad discursiva, aspectos presentes en los diferentes apartados de *El Pez de*

oro. Por otra parte, la dimensión psicológica se centra en aspectos del sujeto, tales como: el pensamiento andino y la dualidad complementaria que se evidencia, aspectos centrales para la cultura.

Asimismo, surge la dimensión social y política, agrupando los diversos sistemas de organización que el mundo andino pone en práctica, entidades como el ayllu, el ayni y la reciprocidad, rigen el ordenamiento de las comunidades prehispánicas, planteadas además, en el relato de *El Pez de oro*. Por último, la dimensión mítica reúne los aspectos anteriores, ya que se centran en la concepción cíclica del tiempo, los simbolismos presentes, tanto en la cultura andina como en el libro, además la existencia de la figura del héroe y el viaje mítico que realiza a través del relato ancestral.

Con el contexto de producción ya delimitado, se aplica el marco teórico deleuzeano y foucaultiano a las secciones escogidas, realizando un proceso rizomático de hallazgos textuales vinculados a la construcción dialógica, relaciones de poder y dominación, cantos andinos, dialogismo bajtiniano, voz “narropoiética”, ruptura asignificante, etc.

Capítulo 4

4.0. ANÁLISIS

4.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Para comprender una obra, es menester situarse bajo el contexto en que esta se enmarca. Dicho esto y en relación a la producción literaria de Gamaliel Churata, es que la dicotomía entre vanguardia e indigenismo cobra vigencia.

Bien es sabido que la vanguardia en Latinoamérica, nace por la necesidad de erradicar el canon literario, como urgencia por romper con el preciosismo modernista y manifestar, a través del arte y las letras, la reivindicación de los preceptos nacionales de cada territorio. Es por esto que la exaltación del indio y las manifestaciones de protesta, cobran sentido y se transforman en un grito de liberación.

La vanguardia nace como fundamento para reivindicar la figura del pueblo y se encuentra plasmada en los grupos colectivos de avanzada, que pretenden abolir el sistema impuesto. En América, según lo que plantea Guillermo de Torre, los llamados ismos se configuran a partir de una combinación de matices. Específicamente en el Perú, la vanguardia se tiñe de elementos indigenistas.

Gloria Videla de Rivero (2011) propone, al examinar diversas direcciones vanguardistas, que la vanguardia peruana se sustenta por medio de la necesidad de revalorar la figura del indio, manifestando, a través de la literatura, la cosmogonía de una tierra silenciada, tras la sangrienta dominación española. Es por esto que se vincula el pensamiento y el anhelo de reivindicación, con elementos históricos, políticos y económicos de los peruanos. La revolución, en efecto, es la vía para dichos fines.

En concordancia con lo anterior, y en respuesta a la producción literaria de Churata, específicamente con *El Pez de oro*, es que se torna necesario apuntar a conceptualizaciones de indigenismo y vanguardia surrealista. Como se estipuló anteriormente, la vanguardia peruana inserta en su composición poética, al indigenismo como línea detonante. Mariátegui con la revista *Amauta*, presenta estos lineamientos en pos del alzamiento vanguardista del indio y su proyección de revolución social.

Las producciones literarias peruanas en esta época, desde los proyectos vanguardistas andinos de Mariátegui, Haya de la Torre y la reivindicación del indio a

través de publicaciones en el Boletín Titikaka, presentan un simbolismo evidente que se sostiene bajo el alero de una mirada sensitiva y revolucionaria.

En los escritos, es posible evidenciar la combinación entre la exaltación de la figura del indio y la protesta. La situación social en que está inmerso, es la problemática de raíz y la causa movilizadora para otorgarle voz a quien está silenciado; se introducen, por tanto, técnicas de vanguardia y formas lingüísticas indígenas (palabras en quechua y aymara). La convergencia de lenguas, denota un deseo profundo de un alzamiento por la lengua de la figura del oprimido. Por esta combinación lingüística, es que se introducen, en muchos casos, glosarios con sus respectivas traducciones.

En relación al indigenismo peruano, según los supuestos de Videla de Rivero, la vanguardia andina funcionó como una fuente de reivindicación del indio por medio de la literatura, en un territorio en que la voz originaria fue silenciada por la opresión española; por medio de ella, se legitima la revolución y se introducen en el sistema literario, logrando dialogar con las estructuras culturales de la elite peruana. Esta producción literaria se traduce como un estado de conciencia, un estado anímico del sujeto peruano.

El indio es parte del sistema cultural y, por consiguiente, no podría permanecer marginado de la literatura. Esta realidad se transforma en un estímulo literario-nacionalista y de esta fusión entre vanguardia de protesta (surrealista) e indigenismo, es que se proyectan preceptos que se sustentan en una nueva fisonomía del fenómeno vanguardista en Perú, afianzando así cuestiones de orden histórico, político y cultural respectivamente.

Por consiguiente, esta reivindicación social del indio, supone la implementación de una literatura que presenta una pluralidad temática, en donde convergen diversas actitudes y estilos que permiten posicionar al indio desde su cosmogonía y relevancia ancestral a un orden social.

4.2. LA LITERATURA NACIONAL

La reflexión planteada por José Carlos Mariátegui en *7 ensayos de la interpretación de la realidad peruana* (1928), especialmente en el apartado “El colonialismo supérstite”, refiere a las fases que siguen al “periodo normal” de la literatura: uno colonial, otro cosmopolita y finalmente el nacional. El colonialismo de supervivencia, permanece por años en la literatura peruana, sin embargo, su estudio no se adapta a los

patrones propios del clasicismo, romanticismo ni modernismo; es más, el pensador peruano ordena y explica mediante dicha teoría “moderna-literaria” el proceso de la literatura fundado en estos tres periodos; el primero, referido al pueblo que depende de otro al ser colonia; el segundo, rescata de la literatura extranjera variados elementos; y, por último, el tercer periodo, donde se realza el sentimiento peruano, quedando demostrado en los nuevos escritos que se impulsan a partir de una ideología revolucionaria (2008, p.166).

Mariátegui se refiere a un periodo de colonización por el cual transcurrió la literatura en su momento y en cómo este proceso influye en ella, tras diferentes variables que se promueven; como por ejemplo, al constatar que la literatura española comienza a través de los cantos y cuentos en Italia y Francia. Este lenguaje popular fue catalogado así por bastante tiempo, sin embargo, en el periodo de la colonia florece la literatura nacional, como consigna de una idea de nación.

En lo que refiere al Perú, se destaca la literatura como la “nacionalidad misma”, es decir, una literatura pensada, escrita y sentida en español, pero mediante una sintaxis y tonalidad que deja en evidencia una influencia indígena, a pesar de que esta civilización no llegó abarcar del todo a los escritos literarios, puesto que se detuvo en las leyendas y representaciones teatrales (Mariátegui, 2008). Esta combinación de culturas se da de un modo particular, considerando que no en todos los países de América ocurrió este fenómeno; en el caso particular de Gamaliel Churata se advierte el fenómeno del uso de sintaxis andina.

Dicho lo anterior, uno de los principales precursores de esta mezcla literaria fue Garcilaso de la Vega, al cual Mariátegui reconoce en sus escritos una etapa colonial, siempre resguardando el ser “inca” más que “conquistador” y más “quechua” que “español”. Sin duda, su literatura se vio impregnada de fuentes indígenas orales y, además, de aspectos histórico-estéticos provenientes del colonialismo y de la epopeya española (Mariátegui, 2008).

Es importante destacar que la ideología declarada por Mariátegui (marxista), se construye a partir de una crítica que realiza sobre la fase de colonización, como un proceso de opresión al pueblo indígena, que deja en evidencia el poder del Virreinato, por sobre el pueblo. Reprocha el capitalismo posconquista, reconociendo en su literatura la falta de raíces. Agrega que el literato peruano no pudo reconocerse a sí mismo, pues optó

por seguir el modelo colonial; es así entonces como pierde su identidad, la cual fue arrebatada y destruida por España. Sin embargo, entre diferentes escritores a los cuales hace mención, alude a César Vallejo, a quien describe honrosamente y destaca en su literatura una nueva poesía en el Perú, a partir del primer libro que publica, *Los Heraldos Negros*: “Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (2008, p.214).

Desde esta nueva forma de escritura, diferente y renovada, se resignifica el sentimiento indígena, dándole un sentido ideológico impregnado de simbolismos, que se relacionan estrechamente con elementos propios del expresionismo, dadaísmo y superrealismo, considerando que su técnica tuvo un arduo proceso de elaboración y, además, el estado de ánimo del autor se deja ver en dicho procedimiento (Mariátegui, 2008).

4.3. VANGUARDIA ANDINA PERUANA

Es preciso detenerse en el periodo, correspondiente -aproximadamente- a la segunda década del siglo XX, que coincide con el momento en que ciertos escritores transitan los círculos literarios “en búsqueda de nuestra expresión”, como manifestó Pedro Henríquez Ureña (1928). De hecho, la historia literaria, durante esta etapa evidencia una instancia de apropiación cultural, conducente a la emergencia de las vanguardias históricas, cuyo desarrollo puso en contacto los sistemas culturales de cada uno de los países en que se presentó una literatura de avanzada. Esto significó que los escritores tomaran los medios expresivos de la vanguardia centroeuropea y los utilizaran en la producción artística-literaria como soporte, incorporando variados componentes formales y temáticos de las culturas ancestrales u originarias.

Gamaliel Churata se enmarca en un círculo literario, que emerge desde la necesidad de reivindicación del hombre andino, del hombre silenciado, del subalterno que no posee voz. Por tanto, la solidez de su discurso, expresa a través del arte la situación del mundo andino y manifiesta, entre líneas, la necesidad de entenderlo desde diversas áreas del saber, orientando los espacios míticos y sagrados hacia una transformación social.

Esta necesidad de transformación social del mundo andino, debe entenderse desde la línea que presenta Gamaliel Churata. Heredero de una tendencia surrealista,

plasma en sus escritos la reivindicación de su pueblo desde la complejización de lo nacional, del surrealismo como línea vanguardista y la revolución. *El pez de oro*, obra mayor de su proyecto literario, se enmarca en diversos movimientos: revolución, cultura andina y vanguardia surrealista, vinculando además planteamientos políticos antiimperialistas del APRA, partido político del cual formó parte.

La “revolución surrealista” o “surrealismo al servicio de la revolución”, es el agente movilizador de su discurso que lo lleva a comulgar con sus raíces andinas, permitiendo así una heterogeneidad. La mezcla de elementos de vanguardia surrealista, la cosmogonía andina, la revolución y elementos presentes en la cultura occidental católica, configuran a un Gamaliel Churata que produce un arte complejo, desde diversas líneas de sentido y, por tanto, de entendimiento.

Bien es sabido que la vanguardia se gesta a partir de la conceptualización de diversas tendencias artísticas (ismos) que surgen en Europa a comienzos del siglo XX, como es posible encontrar bajo los supuestos teóricos de Hugo Verani (1986). En dicho periodo (1910-1920), y tras el conflicto bélico europeo, es que se cuestionan los valores heredados y se promueve una nueva sensibilidad. El arte, en medio del caos, pierde su vigencia, pierde su sentido. La inquietud latente por los dilemas políticos, posibilita que se pretendan descubrir nuevas expresiones y se rechacen las tendencias decadentes.

Por 1920, Latinoamérica ya comenzaba a descartar el precepto que ofrecía el preciosismo modernista, aceptando la ruptura del canon y el pasado artístico inmediato. La búsqueda de la originalidad transforma las letras del continente. Acorde a Nelson Osorio (1988), los instrumentos para la consigna fueron variados, en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*.

En poesía, se desplaza la idea emotiva por una desconcertante, que renueve el lenguaje utilizado y por tanto su propósito. La ruptura es notoria y abarca desde su construcción lingüística y métrica, a su declamación. La insurgencia vanguardista en la región, se da de forma diferenciada, pero a su vez, simultánea. La sensibilidad se apropia de los escritores, artistas y poetas.

En Perú, la vanguardia nace por la necesidad de buscar una nueva conciencia estética, principalmente en poesía. En 1922, año clave de la vanguardia latinoamericana, César Vallejo sorprende con *Trilce*, como la obra más perdurable del periodo, sin enmarcarse en la vanguardia propiamente tal.

A su vez, diversas revistas nacen en este contexto e intentan renovar la imagen del vanguardismo peruano. Hangar, Rascacielos, Timonel, Trampolín (1926-1927) y Amauta (1926-1930), dispositivo que se constituye como el principal foco de la vanguardia peruana, en que se estudian los movimientos que configuran el pensar peruano y, por tanto, andino. Mariátegui se moviliza a partir del entrelazamiento existente entre la revolución estética y la social, como compromiso socialista de revolución, frente al mito y la fe, resultando así curioso lo que propone con respecto a Churata, pues concuerdan en la gestación del surrealismo como una experiencia cultural de reivindicación del hombre andino, frente al orden establecido. Por lo tanto, Amauta desde la presentación que realiza Mariátegui (1926), afirma que la revista no representa a particularidades o colectividades, sino más bien a un espíritu que busca renovar la esencia peruana, mediante el estudio de diversos movimientos que busquen la anhelada renovación desde la política, literatura, arte y ciencia.

En base a esto es que la cuestión social toma primacía. La necesidad por experimentar un nuevo orden social, permite la apropiación de elementos que se creían olvidados. El andino tiene voz, por la voz que le otorga el peruano letrado y, en base a esto, es que la revolución andina se sustenta a través del arte y las letras.

En cuanto a la gestación y creación de revistas, como aporte cultural y social, Amauta se constituye como una revista de doctrina, arte, literatura y polémica en el Perú. Fundada por Mariátegui, la publicación fue capaz de consolidar redes con diversos grupos culturales, educativos y sociales. La publicación nace a partir del deseo de su fundador por construir una revista socialista, introduciendo con ella la voz de una nueva generación social y cultural, como un movimiento, como voz de una generación.

La revista se desarrolló, principalmente, durante los años 1926 a 1930 y tuvo tres periodos. Mariátegui, luego de su regreso desde Europa al Perú, inicia este nuevo periodo, con la voluntad de gestar un movimiento intelectual y espiritual, plasmando en ella una filiación y una fe doctrinal, según sostiene él mismo en su prólogo "La escena contemporánea" (Amauta, 1926).

Amauta, como se especificó en los párrafos anteriores, vivenció tres periodos. El primero fluctuó entre el primer número y el décimo séptimo, en donde su fundador incorpora un balance y modifica el formato inicial de la revista. Vale mencionar, además, la clausura entre los meses de mayo de 1927 -con la publicación del noveno número- y

diciembre, con la publicación del décimo. La clausura respondió, principalmente, por la crítica efectuada por el gobierno de Augusto B. Leguía.

Tras una larga enfermedad que deja a Mariátegui postrado en una silla de ruedas, el segundo periodo es el último que dirige, que contempla desde el décimo octavo y el vigésimo noveno número de la revista, respectivamente. Por último, y como tercera fase, las tres últimas publicaciones son dirigidas por el gerente de la revista, Martínez de la Torre, tras el fallecimiento de Mariátegui.

4.4. LA ESTÉTICA VANGUARDISTA EN GAMALIEL CHURATA

En la reflexión estética sobre el vanguardismo literario, es importante mencionar a Bosshard (2014), quien plantea la compatibilidad del libro *El Pez de Oro* de Churata con la vanguardia peruana andina. Así, por un lado, observa que se niega a una simple síntesis temática, desarrollando un libro de forma extensa, además, desde otro ángulo, presenta una heterogeneidad de orden discursiva y diversidad en temas, abordados desde el poscolonialismo, entendiendo la figura de su autor como un sujeto intelectual, producto de esta teoría socioantropológica; esto ha permitido su recepción en las teorías literarias posmodernas y se haya conformado como un legado de vanguardia. La heterogeneidad que presenta esta estética supone una transmisión de sentidos políticos y estéticos, los cuales producen un arte comprometido con las problemáticas sociales, diferenciándose de los roles que cumple la vanguardia europea.

En el caso de la vanguardia peruana, los exponentes de este movimiento ponen en juego los conceptos de “vanguardia” y “tradición”, tal como lo plantea Barrera (2004), quien asegura que la “tradición” correspondería a un proceso de recuperación de la memoria ancestral andina, vista la imposición de la hegemonía colonial.

Sobre ese punto, es preciso señalar el significado del concepto “tradición” en el contexto que convoca este Seminario. Arévalo (2004) comprende la tradición como un constructo social que se va modificando y evoluciona temporalmente, a través de las generaciones y espacios, por lo tanto, constituye una herencia colectiva que se renueva, en referencia con el presente y lo actual. En tal sentido, *El Pez de oro* asume un legado ancestral, renovado desde la perspectiva de su autor, quien es parte de la experiencia andina, asimismo, con sus propios elementos escriturales, donde incorpora procedimientos de la vanguardia, reescribe la tradición que continuamente se actualiza y renueva.

La estética vanguardista de Gamaliel Churata, según Bosshard, emplea códigos que no pueden ser decodificados por un receptor no entendido, pero sí puede ser comprendida por una comunidad o colectivo arraigado en Los Andes peruanos. El poeta basa su proyecto literario en la mitología andina desde la ruptura, actitud propia de las vanguardias europeas, en otras palabras, influenciado por el surrealismo occidental, planteado por André Breton (1924), comunica o expresa la cosmovisión andina indígena plasmada en su discurso poético. Por ello, es posible decir que el autor funda este proyecto literario a partir de un lenguaje y vocabulario propios de la modernidad, asociada a la conceptualización que entrega Octavio Paz (Ledesma, 1999), quien a partir de la idea de desarrollo busca explicar la herencia colonial y las relaciones sociales específicas que genera la modernidad; una de ellas se entrelaza con las modificaciones de la tradición literaria, entendiendo como fondo de su proyecto una heterogeneidad que combina narrativa, poesía y ensayo, el empleo de diversas lenguas indígenas de forma simultánea, tal como lo hizo Huamán Poma de Ayala a inicios del siglo XVII, y un discurso vanguardista e indigenista a la vez. Por lo tanto, la estética de vanguardia peruana generada por Churata, habla de una teoría indígena compuesta por su autobiografía y la herencia cultural del colectivo aymara y quechua.

La búsqueda que realiza el poeta Churata no se sustenta en un surrealismo individual, sino colectivo, basado en la cosmovisión de la cultura andina indígena, asentándose en las relaciones de la naturaleza y el sujeto andino; Bosshard también plantea que el principal modelo o arquetipo de construcción en la estética vanguardista en *El Pez de Oro* corresponde al “tinkuy”, definido por Usandizaga (2014) en el prólogo del libro de Bosshard, como una estructura de pensamiento que une conceptos que se mantienen en tensión, como lo son “vida” y “muerte”, “vanguardia” e “indigenismo”, “lengua castellana” y “lengua quechua-aymara”, que se entrelazan en el proyecto de Churata, quien reescribe los relatos propios de la cultura ancestral de Los Andes. Este proyecto literario correspondería a una unidad entendido desde su totalidad, como el libro *El Pez de oro*.

Como resultado de esta estética es que se constituye el movimiento vanguardista peruano, en un dispositivo que activó la exploración en el sentido profundo de la realidad, desde relatos andinos ancestrales, que llevó a nuevos planteamientos sobre la relación del hombre con su dimensión psicológica, social y estética, comprendiendo estas dimensiones como fundamentales dentro de la comunidad andina o ayllu. Churata, en su

proyecto, comunica la sensibilidad indígena, lo que sustenta la idea de unir arte y vida. Así, a partir de la reflexión de unión entre el arte, la vida y la religión, siendo estas un punto de encuentro que en Los Andes y la comunidad andina, nunca se ha separado. A diferencia de las sociedades europeas y el movimiento de vanguardia europeo, Churata arraiga la realidad andina y la cotidianeidad de la vida indoamericana, donde lo surrealista y lo real se une de manera indiscutible. *El Pez de oro* reivindica el poder mágico, propuesto por el surrealismo de André Breton, en la naturaleza, las montañas, los lagos, como aspectos centrales de los Andes que nunca se han podido eliminar ni separar de la esencia del sujeto andino.

4.5. EL PEZ DE ORO

Este libro, publicado en el año 1957, tras años de trabajo literario, es una de las obras más reconocidas de Gamaliel Churata a nivel latinoamericano, más aún en Perú. Compuesto por una serie de segmentos, retablos o rizomas, dejan en evidencia la complejidad con la que se enfrenta el lector al momento de ser leído, pues en el texto encontramos diversos géneros literarios, capítulos en verso y prosa poética. Churata es catalogado como uno de los principales referentes del indigenismo vanguardista que, a través de mitologías, leyendas e historias, pretende reivindicar la voz del pueblo andino que se ha enfrentado ante la dominación del yugo español-invasor. Dicho fenómeno se ve reflejado a partir de diferentes acontecimientos que nos llevan a esta mezcla de mundos opuestos, referidos al indígena andino y al sujeto occidental, dejando ver en su máximo expresión cómo se logran entramar a partir del enfrentamiento de cosmovisiones.

El Pez de oro, por tanto, se construye a partir de la vida que lleva Churata y su relación con el mundo andino, sosteniendo en la obra el uso de la lengua quechua, lo que complejiza aún más su lectura, considerando que no todos quienes reciben la obra conocen esa lengua. Es por esta característica en particular, y más los múltiples simbolismos que se insertan en su desarrollo, la dificultad que se genera en su comprensión a nivel global. Se provoca una tensión entre lo que se quiere dar a conocer, por un lado, el mundo andino versus el occidental y la mezcla entre estos, y por otro, los limitantes al adentrarse en la lectura, terminando por segregar al público que quiere acudir a ella, priorizando entonces a una elite que cuente con estudios literarios o un gran bagaje, tanto lingüístico como cultural para comprender el libro.

Pese a lo anterior, *El Pez de oro* termina siendo un proyecto que logra conectar a través de la sensibilidad con que se expresa el autor, una cultura mestiza que se ha impregnado de diversos modos de ver el mundo; en primera instancia, el mundo occidental el cual se rige a través de un tiempo lineal, y por otro lado, el mundo indígena que se rige por ciclos; todo vuelve, todo retorna, todo se complementa.

La creación del libro surge a partir de componentes biográficos de Churata, los cuales expresan las situaciones de compromiso ante la reivindicación del mundo andino. Fue hijo de padres religiosos arequipeños, a quienes acompaña a Puno, espacio desde el cual surgen sus principales ideas indigenistas junto a su hermano Arturo Peralta; eso se evidencia en sus diferentes escritos, motivados, además, por ideas políticas radicales izquierdistas, las cuales comparte con distintos escritores reconocidos de la época, como José Carlos Mariátegui, Carlos Oquendo de Amat, Víctor Raúl de la Torre. Debido a sus ideales políticos, es que fue exiliado de su país, llegando a Bolivia en 1917. La permanencia en ese lugar lo dota de una vida cultural que se ve reflejada de sobremanera en *El pez de oro*, pues el enfrentamiento de los “ayllus” con los colonizadores, la prosa y narrativa política de reivindicación con la que se expresa, es una clara muestra de su conformación de pensamiento mestizo, proveniente, además, de zonas culturales sagradas que lo impregnan de estos conocimientos: Tiahuanaco, Tahuantinsuyo, Lago Titikaka, Cusco y Sacsayhuaman, lugares que, por lo demás, están presentes en su obra.

Los relatos, a lo largo del libro, se sitúan dentro del espacio de Perú y Bolivia; sosteniendo una conexión entre sí, puesto que son historias relacionadas a una misma cosmovisión referida al quechua-aymara. El autor no sólo expresa su mundo vital, sino también todo lo que puede evidenciar a partir de su condición de mestizo.

El Pez de oro corresponde a una organización de diversos segmentos literarios, todos estos asociados a la simbología y mitos del mundo andino, los cuales han sido estudiados por diversos académicos, destacando principalmente Helena Usandizaga y Marco Thomas Bosshard, quienes, dentro de las líneas de análisis, enfocan la mirada en una propuesta de Churata entre el indigenismo político y la vanguardia estética. Estos aspectos han sido abordados escasamente por la crítica, es por esta razón, que, considerando *El Pez de oro* como piedra angular para la comprensión y unificación de la vida y el ser andino, también posee elementos complejos que dificultan su entendimiento, facilitando este proceso analítico la teoría rizomática, la cual despeja los aspectos que

Gamaliel Churata quiso destacar en su obra, desde la dimensión estética hasta la psicológica.

4.6. ESPAÑOLADAS

El siguiente análisis despliega líneas de sentido por la experiencia lectora de *El Pez de oro*, considerando la concepción rizomática del libro. Concibiendo el libro como una “maquina deseante”.

En la sección titulada ESPAÑOLADAS, la creación de la misma corresponde a una movilización de deseos del autor, la cual abre una ironía histórica, un acto figurativo de la levedad. Cabe señalar que el concepto surge en el ámbito cinematográfico en los años 20, desde las producciones fílmicas originadas fuera de España; Marta García Carrión (2006) enfatiza sobre este concepto:

Por una parte, contamos con algunos estudios que han abordado la españolada casi como un género cinematográfico propio en la cinematografía española, con una presencia fuerte en determinados momentos históricos, que englobaría los filmes que explotan determinados elementos del folclore. Asimismo, la idea de “españolada” también se puede analizar como un elemento discursivo en el diálogo y debate sobre la identidad española, que necesariamente ha de entenderse como un proceso de construcción cultural, huyendo de explicaciones esencialistas. En este sentido, españolada se equipararía a una visión estereotipada o “folclorizada” sobre España (con una connotación manifiestamente peyorativa) opuesta a lo que se considera como “auténticamente” español. Una perspectiva que sitúa el foco en el debate en torno a los imaginarios, símbolos y estereotipos nacionales (Churata, 2011. p.125). (Todas las citas de *El Pez de oro* corresponden a la edición del año 2011; de aquí en adelante se citará solo con la página).

La primera impresión acerca de este apartado corresponde a la conceptualización e imaginario que circula alrededor de españoladas, considerando esto como una ridiculización de la figura española y su una perspectiva folclórica. Este concepto se construye en *El Pez de oro* a través de las narraciones, diálogos y cantos que emplea Churata, por una parte, para desacralizar la imagen dominante del español, y por otra, la imagen sumisa del indígena colonizado. Las construcciones narrativas y dialógicas sitúan al lector ante una relación de desafío constante e ironía ante la presencia del sujeto

español, asumiendo que el autor moviliza diversos deseos asociados a la reivindicación de la relación mítica, que se genera entre el español y el indio, desde el periodo del descubrimiento y posterior conquista.

Así, en este apartado se desprenden diversas líneas interpretativas que, en su conjunto, generan una dimensión asociada a la psicología que presenta la figura indígena contemplada por Churata, quien no sitúa una voz específica en el relato, sino que puede ser entendida desde diversas voces, las cuales comunican un mensaje claro en la dinámica dialógica de ESPAÑOLADAS: el reclamo constante del indígena ante un español abusador y asesino. Este desafío, como apelaciones constantes al invasor, indica el sentimiento de venganza del indígena, quien en este apartado eleva la voz, a través de la ficcionalización del sistema de dominación colonial, tal como a continuación:

Mis amos. Mis cadenas. ¿Dónde, y por dónde? ¿Y son de perlas las cadenas o són del viento? Dadme un siglo os estrangularé sin dejar vuestra laya. Un siglo quiero y purificaré el polvo que emporcaron vuestras liras.

Le trituraban sus almas.

[...]

-Admitido: el esclavo soy. Pero el esclavo libertará a sus Duendes; pondrá en ciudadanía sus huesos. (p. 108).

En suma, el análisis que se presenta se desglosa según diversos estratos que se entrelazan con la teoría rizomática, identificando conceptos como: líneas de fuga, territorialización, desterritorialización y reterritorialización, a su vez, con el modelo de lectura planteado por Michael Foucault, según Elba Sánchez en el *Nudo en la red* (2004), y *El Pensamiento del afuera* (1966).

4.6.1. RELACIONES DE PODER Y DOMINACIÓN EN ESPAÑOLADAS

A partir de la movilización de la máquina deseante (Deleuze y Guattari, 1980) se intenta desentramar los principales estratos de análisis que surgen; en esta sección se trabaja desde una perspectiva estética y conceptual acerca de los pasajes en ESPAÑOLADAS que determinan, según este análisis, una postura política y comprometida del autor con la causa de reivindicación andina, a través de diversos estilos narrativos y poéticos.

Según la experiencia de lectura, Churata se denomina como un sujeto situado en el límite del adentro y del afuera, según el modelo de lectura de Michael Foucault, posicionado según su relación con el entorno y los posibles campos de poder que se originan a partir de este. Por lo tanto, como sujeto inmerso en la academia puneña, aceptado por la crítica desde sus inicios escriturales (en 1917, Churata inicia su proyecto literario con publicaciones poéticas en diversos periódicos y revistas peruanas), su evolución forma parte de un proceso de conocimiento y autoconocimiento con respecto a las luchas sociales que envuelven a Puno y su representatividad con el mundo andino. Así lo plantea Mauro Mamani (2013) en *Ahayu-Watan*, quien recoge los planteamientos del propio Churata en la obra de Arturo Vilchis (2008):

Quando yo me llamaba Juan Cajal, y su recuerdo me ruboriza por el excesivo sabor hispánico que tiene, era ya un emotivo de la causa de los indios, pero estéticamente pertenecía al modernismo esnobista que ha sido nuestro elemento primigenio. Gamaliel Churata corresponde a la mayoría de edad en la que los valores subsidiarios del espíritu son reemplazados por la necesidad orgánica de la generación (p. 28).

Si bien se habla de una autoría clave dentro de la producción literaria de Churata, en ESPAÑOLADAS no se advierte al autor como figura particular; dentro de la sección, se plantea la conceptualización de “la muerte del autor”, propia de la teoría literaria contemporánea y abordada por Foucault (1988) y Roland Barthes (1987); influidos por el escritor Maurice Blanchot, el autor desaparece, dando única existencia al discurso articulado por la figura creativa, la cual es desarticulada. Por lo tanto, su postura como autor en este apartado corresponde al espacio en donde se sitúa, es decir, desde el límite de la esfera cosmogónica andina, ya que a su vez es parte del mundo académico intelectual en Puno.

Esta despersonalización del autor en ESPAÑOLADAS, se corresponde con su compromiso político y social a través de la re-escritura de relatos míticos andinos, en códigos aceptados por la esfera académica-intelectual:

De estas palabras nos servimos los híbridos a maravilla, pues con volverlas Código, allá se va ensartada la doliente trailla de pongos, y nó menos la inseminación a destajo, y con el más cavernícola desparpajo, de las tímidas tarukitas de las mithanis; con lo que antes de cruzar los semovientes, que

son “mismos” aquellos que nuestros padres hispanos nos dejaron, nos cruzamos en los semovientes [...] Palabras son que en ningún caso implican abatimiento, intención reflexiva, o de comezón de conciencia. Afirman como un puntapié; desnucan como un combazo (p. 113)

El compromiso político vivenciado por el sujeto enunciador, o la voz poética enunciativa, plasmándose en esta sección particular de EPO (de aquí en adelante se abreviará así *El Pez de oro*), donde se desarrolla una relación dialógica entre un sujeto andino, parte del *ayllu*, en oposición y constante confrontación con el sujeto español-conquistador-dominante, la dificultad de señalar a qué sujeto particular se refiere, corresponde a una multiplicidad y heterogeneidad, perspectivas desde donde se realiza la narración, característica propia de la vanguardia andina, tal como lo plantea Mauro Mamani (2013):

Gamaliel Churata reorienta su poética, ingresando al experimentalismo lingüístico con la intención de explorar nuevas formas expresivas. Hay varios elementos de orden estético e ideológico que permiten situar su poesía como vanguardista. Es ideológico porque cuestiona, desde la escritura, el colonialismo lingüístico y propone un lenguaje más cercano a los indios andinos. También debemos mencionar que estos segmentos no tienen barreras rígidas, sino que son permeables; por ellos existen poemas en tránsito o poemas en los que convergen distintos registros (p. 47).

Se habla entonces de una proyección poética considerando EPO como un conjunto de géneros discursivos abarcados por el autor, para enriquecer y enfatizar el diálogo dinámico que genera la cosmovisión andina, correspondiéndose a la concepción de temporalidad circular y no lineal, como es considerado desde una perspectiva occidental, por lo tanto, desde la forma y el fondo de EPO, particularmente de ESPAÑOLADAS, se reterritorializa una directa referencia hacia las concepciones ancestrales propias de los diferentes *ayllus* en Los Andes.

La relación planteada entre dos sujetos se identifica mediante el uso de diálogos a lo largo de la narración, como se presenta a continuación:

-¿De dónde el forastero viene?

-¿De dónde? Del hambre.

-¿Y dónde el forastero va?

-¡Al hambre! (p. 119)

Este diálogo presenta al lector la existencia de dos sujetos, los cuales a lo largo de la narración se enfrentan mediante la contraposición de ideas y concepciones culturales, tales como la imagen del Bien y el Mal, planteando como imagen la figura occidental del “diablo”: “-Trágate ésta: “Solo la mugre escupe al Diablo””(p. 110), “Y el infeliz Khoripuma se puso triste por la infelicidad del Diablo”. (p. 111).

Entonces, surgen diversas líneas interpretativas que abordan temáticas desde la religiosidad que se produce a través de un mestizaje cultural hasta la organización política de las dos culturas enfrentadas. Una de las líneas de sentido refiere a la existencia de una relación de poder y dominación entre los sujetos planteados anteriormente; se aborda cómo el proyecto literario del autor se plasma en ESPAÑOLADAS, pero también surge una contraposición dentro de la narración, relación de carácter asimétrica desde una perspectiva cultural, donde la visión de mundo de cada sujeto corresponde a un campo cultural propio, que desde sus conocimientos iniciales, es un bien preciado. Así, se refleja cómo cada uno de los sujetos defiende sus ideas, y sin limitación alguna, se relacionan entre sí: “-¡Indio! ¿Pretenderás que el Diablo español pueda rezar en indio // -Nó digo eso: el indio no te conoce” (p.109)

Este pasaje, entonces apela a un cuestionamiento que apela al compromiso del lector hacia el origen de esta relación y por qué Gamaliel Churata utiliza este recurso, y no otro, para evidenciar las diferencias cosmogónicas de cada sujeto; por una parte el indio que se enfrenta al sujeto que lo ha dominado a él, y a su cultura, durante años; por otra la imagen del español como dominador, explotador y protagonista del exterminio andino. Churata plantea un sujeto indio híbrido, es probable que un mestizo, ya que domina la lengua castellana e interpela desde la comprensión del sujeto-español, sus ideas y pensamientos.

El sujeto indio planteado en ESPAÑOLADAS correspondería a un sujeto análogo a Gamaliel Churata, quien se considera, según los estudios de Mauro Mamani un producto de la conquista americana y el legado andino peruano, evidenciándose en los dos conceptos que se oponen y complementan a la vez. Si el lector se aleja de la concepción despersonalizada del autor dentro de EPO, puede considerarse al sujeto indio como el mismo Churata:

-Vienes ahora: con ese **Vox clamatín in deserto**: y son tus viejas excertas. ¿Acaso el verbo regalo de pusilánimes y resentidos? El verbo es laurel para el pensador genuado. El verbo quiere amor, verde de bledos, humedad de entraña. Su patria es el halsu. Tus laureles están ya para reventar de pulgas y de epítetos. (p. 116-117).

La cita anterior apena a la ironía de las tradiciones, específicamente el latín, por parte de la voz enunciativa, quien apela a una humillación de la imagen conquistadora y un gesto de redención ante la imagen del sujeto andino.

La relación que se identifica destruye el mito que gira en torno a la conquista de América, ya que el sujeto oprimido no posee una actitud sumisa ni sometida ante el sujeto opresor, concepción del indio que se plasma en diversas teorías referentes a la conquista, como por ejemplo Carlos Reyero (2004), quien plantea la inserción del sujeto indígena dentro de la cultura occidental:

En cuanto a la incorporación visual del indio a una iconografía nacional específica, de cada una de las jóvenes repúblicas a lo largo del siglo XIX, constituye un proceso no exento de dificultades y ambivalencias, donde se pone de relieve la constante necesidad de valorar simbólicamente los componentes diversos de una cultura inevitablemente mestiza (p. 722).

La consideración del indio corresponde a una valoración del producto o resultado de la conquista, el sujeto mestizo. Este mito en torno al indio dominado es el que pretende derribar Churata en ESPAÑOLADAS, donde la voz indígena se enuncia a través de los códigos occidentales, es decir, el uso del castellano no solo para ser autodenominado como un indio-sometido, sino para reivindicar el legado cultural de la cosmovisión andina. La mitología que gira en torno a la relación de dominación entre la figura heroica española y el indio ignorante, corresponde al constante proceso de superación española. ante la necesidad de declararse descubridores, tal como lo plantea Carlos Reyero:

Aún así, la relativamente importante presencia visual de indígenas americanos en una cultura de carácter oficialista invita a reflexionar sobre un fenómeno tan interesante como son los mecanismos de adaptación de una memoria histórica, con objeto de que sirviera a una glorificación patriótica deudora de los valores defendidos por la sociedad decimonónica española (p. 723).

El ferviente deseo de destrucción de esta concepción mítica del indio es lo que moviliza a Churata a producir EPO y dedicarse a plantear una relación simétrica entre el indio y el español. Esta producción refiere a la máquina deseante mencionada en un anteriormente; este organismo corresponde a los intereses fundantes de un determinado sujeto en su particularidad. Desde esta perspectiva, Churata es quien mediante la reivindicación social, cultural, histórica y política del mundo andino, anhela la trascendencia del mismo, a través de EPO, específicamente en ESPAÑOLADAS, donde plasma por medio del diálogo y la relación simétrica entre los poderes enfrentados culturalmente, una serie de planteamientos filosóficos propios andinos, en oposición con la cosmovisión occidental, trascendencia que, a través del círculo churatiano –Arturo Vilchis, Meritxell Hernando, Aldo Medinaceli, y Wilmer Cutipa-, en la actualidad se reinterpreta y valora los deseos que la obra misma anhela, la cual se moviliza a través de la experiencia de lectura.

En suma, la movilización presente en este apartado, corresponde entonces a un deseo de trascendencia; desde la producción literaria, Churata logra desentramar la relación utópica que existe entre el sujeto indígena y el sujeto español, quienes desde los relatos en torno a la conquista de América, se consideran territorios culturales opuestos, limitados por la barrera idiomática, en este caso, el quechua-aymara y el castellano antiguo.

Así, ESPAÑOLADAS se configura como el enfrentamiento ideológico mediante diálogos, entre el opresor y el oprimido, desde la superación de esta condición, además se condice con el proyecto literario fijado por Churata en la concepción del libro EPO, donde sus deseos personales se transfieren a la obra y se convierten en anhelos colectivos de la comunidad andina. Mamani se refiere a este compromiso social-andino y estético vanguardista de la siguiente forma:

Gamaliel Churata, dentro de la materialización de su proyecto estético-ideológico, practicó una coherencia entre lo que escribía en sus ensayos y su producción literaria; es decir, en la obra de Churata encontramos correspondencia de concientización y exploración de una expresividad más acorde con sus ideas [...] (p. 69-70).

4.6.2. CANTOS ANDINOS Y SIMBOLISMOS

En el apartado de ESPAÑOLADAS, se interrumpe la lectura narrativa con varios textos escritos en verso, evocando en primer lugar, el interés de Churata por plasmar cantos de la zona andina que aluden al combate, en este caso, al enfrentamiento de dos culturas: la indígena y la colonizadora, las cuales a partir líneas de fuga, logran cohesionarse en el discurso del autor.

Cabe destacar que los cantos andinos significan un lenguaje propio de dicha cultura, como un medio de trance o rito, puesto que los aymaras-quechuas constantemente le están entregando ofrendas a la pachamama mediante la música y letras, como por ejemplo, a las estaciones del año (cambios de ciclo), a la lluvia, a la tierra, a los recién nacidos, etc.

El principio de la poesía quechua no se presentaba como un ordenamiento de palabras solamente. Formaban una unidad con la música, así, los versos se acompañaban con la quena, la antara, el pichullo, el pututo o la tinya, y con gran frecuencia esta poesía iba unida también al baile, a la danza [...] Sus frases eran cortas, sencillas, y sus unidades se repetían con frecuencia que parecía monótona a los desacostumbrados oídos de los españoles. (Carrillo, 1986, p. 48)

Como se menciona anteriormente, la cultura andina presenta múltiples simbolismos, relacionados estrechamente al ritual, como una manifestación propia de su personalidad y la forma en que se relacionan con el mundo.

En esta ocasión, se puede decir que las estrofas prominentes en el apartado de ESPAÑOLADAS refieren al enfrentamiento de culturas, titulado HAYLLI, que significa cantos de guerra. Si leemos con atención lo que viene antes y después de cada canto, se puede afirmar que en la manera de cómo están escrito y más su contenido, Churata en este caso, o más bien, la voz del indio, presenta una postura desafiante, menoscabando al español en todo momento:

Canto 1:

HAYLLI

Un español relincho enciende el ruedo.
Muge el toro en la pica y en la caverna.
Rozna y filosofía Buridán en el jumento,

Del sevillano viento los venablos cantan
“jondo”, ganas y mamas de cholos y chulos [...]

Canto 2:

HAYLLI

A cambio del retrete de tus tráfico
Estrangularnos querías en tu ripio,
negarnos pensabas tu sabrosa guanes...

Mientras no salgas de tus llagas,
Ningún verbo encadenado te daremos.

¿Qué somos tuyo si no tu guerra?
¡Somos pulgas que pulgúan tu seso! [...]

Estos primeros cantos que aparecen en el apartado de ESPAÑOLADAS, denotan el porvenir de una guerra. Según la teoría Foucault del “pensamiento del afuera”, se puede constatar en los cantos un lenguaje rupturista, donde lo que constituye al sujeto, en este caso, lo racional, lleva el uso del lenguaje a sus propios límites para salir meramente al afuera:

De ahí la necesidad de convertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior -hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más- sino más hacia bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío que va a desaparecer [...] (Foucault, 2014, p.24).

Es importante mencionar que los pueblos indígenas no veían la vida desde la razón, como los occidentales, ni del positivismo como menciona Foucault, siendo esta una forma trascendental de concebir el mundo. Por otro lado, para el mundo andino no todo debe ser representado mediante la razón; es por esto que la literatura de Churata pretende mediante su lenguaje rupturista escapar del terreno colonizado, sin respetar sintaxis, transitando en este caso, entre el español, quechua y castellano antiguo. Este discurso consiste en una reflexión acerca de la destrucción por parte del español, que deja heridas históricas en la desestructuración del Tawantinsuyu. Dicho esto, la batalla permanente que representa la voz del indio en todos los hayllis presentes en el capítulo,

alude a una mirada irónica y sarcástica del español, que no logra comprender el lenguaje ni cómo se constituye esta cultura.

El dolor y la alegría son manifestaciones culturales de aquello que a los ojos externos puede parecer triste, porque es inesperado desde su configuración cultural; pero a lo mejor para la cultura que produce el canto no lo es así, sino una manifestación de alegría (Mamani, 2013, p.51).

A continuación, se da cuenta del lenguaje irónico al expresarse ante el español, menoscabando y despreciando su imagen:

HAYLLI

Tú, el hombre del grito,
La cañahueca del chillido,
El faramalla de la mesnada...
Quieres bostezar en latín
Mientras te hace viento la pereza.
¿Qué buscas zurziendo con tedio
El tedio de tus polikos?
Álzate en fuerza y alegría;
Que si tu dolor horrendo fue,
Tu júbilo debe ser luminoso.

Además, se constata lo que plantea Mamani, los cantos podrían ser violentos o tristes por parte de Churata, pero la visión que quiere promover es la de un pueblo fuerte, que le está enseñando en todo momento al español a cómo ver el mundo y cómo comportarse. Entre este diálogo, llegando al final de españoladas, se destaca la figura femenina, dirigiéndose a la pachamama como la fortaleza de todo un pueblo: “¡Bendito sea el vientre de toda mujer! ¡Bendito el vientre de la mujer que nació parida! ¡Wawamaski kollardriakiwa!”

HAYLLI

Bendita seas, tú,
En la hostia del vientre,
Pacha mama;
Porque eres madre
De toda hostia.

El interés de Churata por relatar la importancia de la mujer, como se dice en quechua: “Koya”, en el mundo andino, como la dadora de fuerza desde el vientre a toda la humanidad, es una característica esencial de la personalidad andina, donde el concepto de luna, mujer y agua se traducen en una misma palabra “Koya”, por los ciclos en que transcurren.

El último canto presente en españoladas, es el que destaca la transición del Khori-Pumq en primavera, convirtiéndose en el pez de oro:

HAYLLI

¡Levántese de chullpar EL PEZ DE ORO!
Mientras dormía me clavaron su cruz.
En la cruz de sus ojos ya florece mi lágrima.
Se alzarán los chullpares el día de mi lágrima.
Su verbo ya sazona y se brune en mi lágrima.
Cenizas de su madre palpitan en mi lágrima.
Danza, alegre, y le bendice mi lágrima.
Que ascienda el Pez a la cruz de mi lágrima.
No tema que el barbudo le gruña tras mi lágrima.
Sea entero; no se fraccione en mi lágrima.
Peñasco tierno de su cuerpo es mi lágrima.
Lupi-tata, le hará carámbano en mi lágrima.
Le escoltarán khenayas en mi lágrima.
¡Ya del Khori-puma le bautizaron lágrimas!...

El canto anterior, es el último en el apartado de “Españoladas” y es el punto inicial de un nuevo ciclo: florecimiento de todo lo que tenga vida, todo crece con fuerza y la pachamama es quien da la vida a todo este cambio de ciclo. El Khori-puma acompaña su ascensión con Khesti-Imilla y Khori- Challwa en las aguas del lago Titi-Kaka. Lo que sigue a continuación del canto, es en función del pez de oro y su importancia en la organización del pueblo andino.

Lo importante de este último canto, es cómo termina Churata un capítulo que fue dedicado a los españoles de forma despectiva, a pesar de ser fuertemente abatidos por esta cultura que poco y nada entendía su lenguaje y sus formas de comunicación. La “cruz” mencionada en el canto, denota la religiosidad evangelizadora, con la cual hubo repercusiones, hasta el día de hoy. Por último, es un canto donde la entonación de “lágrima” al final de cada verso significa el sentir de lucha y fuerza con la que surge una transición de una divinidad terrenal (Khorí-Puma) a una divinidad lacustre (El Pez de oro).

La multiplicidad discursiva que encontramos en el texto, permite, mediante distintas líneas de fuga, como se menciona más arriba, una forma rupturista de entender o concebir el mundo del autor; en este caso, cabe cuestionarse si Churata habrá escrito de esta forma con la intención de que no fuese apta para todo público, o también, si su fin es expresarse como indio dejando en evidencia grandes grietas hacia el “Afuera” que plantea Foucault, como una forma de bordear los límites de representación. Como menciona Mamani sobre Gamaliel: “Ya no busca interpretar el sentimiento andino, sino que lo expresa” (p. 52). Podemos decir, entonces, que Churata escribe mediante varias formas poéticas practicadas, ya sea en castellano andino, quechua y aymara.

4.6.3. LA CONSTRUCCIÓN DIALÓGICA DISCURSIVA EN ESPAÑOLADAS

Tras el ejercicio lector del apartado de ESPAÑOLADAS, es posible comprender que la convergencia heterogénea discursiva, toma un papel fundamental en el discurso churatiano, siendo posible evidenciar la presencia de géneros discursivos, que a través de la pluma de Churata, manifiestan una postura crítica y potente sobre el accionar colonizador que tuvo el Perú.

En ESPAÑOLADAS, se inicia el relato con un diálogo que no dispone de un lineamiento claro, con respecto al establecimiento de voces o caras de los sujetos, lo que obliga al lector a interpretar posibles ideas, según la construcción tensionada del retablo. En efecto, manifiesta a disposición del lector el funcionamiento de la máquina deseante, a través de los puntos de fuga, que él mismo articula.

La interpelación a otro, a la otra cara visible, es el primer impacto que se establece a nivel textual. La pregunta retórica inicial rompe con la estructura dialógica discursiva, en donde, además, se incorporan puntos de conexión con filósofos griegos y santos como

Timoteo. Por tanto, carece de una voz narrativa que introduzca al lector en un escenario único y específico. Solo a través del diálogo como primer modo discursivo movilizador, es posible comprender la tónica conversacional. Diálogo que se gesta desde la impronta interpelativa, ficcional, representativa, crítica y violenta, sin un orden dialógico y/o distribución de roles, lo que según Mijail Bajtín vendría siendo parte de un conglomerado discursivo de carácter primario, no obstante, al ser EPO un libro, este se desencadena como secundario, otorgándose a sí mismo una complejidad mayor.

En concordancia con lo anterior, Bajtín en *El problema de los géneros discursivos* (1976) plantea la problemática existente entre las alternancias de los sujetos que hablan en un discurso y que en ESPAÑOLADAS se observa de entrada. Bajtín propone sobre la alternación determinadas configuraciones:

[...] se adopta, en diversas esferas de la praxis humana y de la vida cotidiana, formas variadas según distintas funciones del lenguaje, diferentes condiciones y situación de la comunicación. Este cambio de sujetos discursivos se observa de una manera más simple y obvia en un diálogo real, donde los enunciados de los interlocutores (dialogantes), llamadas réplicas, se sustituyen mutuamente. (p. 161)

Churata plantea esta conformación dialogal confusa, por la necesidad de hacer participar al lector crítico en la temática abordada, estableciendo posibles agenciamientos, abordando el diálogo como una representación clara sobre la articulación vocálica de cada sujeto participante. Sin embargo, esta distribución de voces es confusa y necesita de un ejercicio profundo por parte del lector. En efecto, se comprende la discusión, se comprende además la existencia de un género discursivo dialogal predominante, en donde participan diversas voces que se encuentran en pugna y resistencia; lo que Churata no propone con claridad es la distribución vocálica de los sujetos que dialogan.

Con respecto a la construcción dialógica, Bajtín supone que dentro de la comunicación discursiva es la más utilizada por su sencillez y claridad, no obstante, en ESPAÑOLADAS y tras la convergencia vanguardista, impronta de un surrealismo revolucionario y de los lineamientos indigenistas, como insignia de Churata, la claridad no precisa un papel protagónico en el estilo de la construcción narrativa. La incorporación de diversas voces, de estilos variados con líneas de fuga que oscilan entre lo que está dentro y lo de afuera y la presencia de cantos de guerra dentro de los diálogos, supone una heterodiscursividad múltiple, que solo Churata es capaz de equilibrar.

—No será de hambre que enloquece el ahíto. El hambre es personal; y nada menos personal que el estómago del Diablo.

— ¡Zambomba!

— ¿No te dijo el Cristo legión eres? En mí se aísla el hambre de los hambrientos; adquiere señorío y heráldica. Mi heráldica es lo que hambrea en mis hijos.

— ¿Es que el Diablo ha de sufrir ésa tu hambre? —No te aludo! meteco; que nadie te dio vela en este velorio. Puedes cerrar los ojos en el Escorial; mas acá debes abrirlos. Acá comerás mugre, mugre de indio; te den allá pudridero de reyes.

— ¡Indio! ¿Pretenderás que el Diablo español pueda rezar en indio?

—Nó digo eso: el indio no te conoce. (p. 109).

Por consiguiente, solo pueden reconocerse las voces por las construcciones temáticas de significados y significantes, que van abordando los sujetos, especificando así, la linealidad accionaria del discurso. Cabe mencionar que Churata, además de construir ESPAÑOLADAS dentro de un discurso dialógico, incorpora en acotados momentos, la presencia de una voz que narra, lo que, en efecto, podría constituirse como la presencia de un modelo discursivo nuevo, en donde se modifica la secuencia y, por tanto, la estructuración dialogal, en el dispositivo textual.

En consideración con lo anterior, proporciona un discurso dialogal que se moviliza con las fugas a la historia. La máscara multicéfala permea las significancias de estas líneas de fuga y aporta nuevos significados en el proceso lector. El hambre, tónica funcional establece conexiones entre la heráldica, como proceso colonizador, en que el mestizaje cumple la función de poseer hambre por la pérdida del linaje español. Por esta razón, el indio –o inka- alude a la escoria, a la mugre, a la mugre de indio que el invasor, el extranjero deberá tragar. Además, la implementación de figuras barrocas, potencia la imagen del retablo.

“y como el Diablo oyó que le aludía, y sintió que mal se aludía a su barragana, le mordió la oreja” (p. 108).

La presencia de una voz narratológica, que observa la discusión entre el hidalgo y el Inka, evidencia la llegada de una tercera voz, conduciendo así, la estructura del relato, lo que propondría una segunda convergencia discursiva. Aquí la imagen del diablo cobra

primacía. Lo llaman, lo nombran y este hace ingreso complejizando la pugna entre las voces, puesto que se siente molesto por aludir a su concubina.

Más adelante, la imagen del diablo hace ingreso nuevamente. Sin embargo, esta vez, es posible advertir que se le reconoce como la pulga que molesta, que perturba al hombre:

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 su forma clásica y académica. Era el Diablo, que, mientras se abanicaba la nariz con el airón 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 coprolálico que tú! Hasta en el Iniferno escandalizan tus discursos. ¿Qué manera de hablar es ésa, Padre y párroco mío? Bien que tales palabrejas hubiesen sonado alguna vez, como aseguras; mas, ¿con qué fin hacerlas resonar? Lo mismo dicen los Diablos en Cantilana con más corteses y elegantes modos, que en punto alguno fue avara en ellas la lengua de Castilla para que tengas que echarlas 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. (p. 114)

Aquí, es posible advertir la imagen proyectada del diablo español como una pulga. Se le advierte como un ser coprolalio, obsceno e hipócrita que ha dominado también a los dioses indígenas; por eso es que se abanica con el Airón, este dios indígena del inframundo, que habita en las aguas de la muerte y en donde yacen las almas de su pueblo abatido por el dolor y la miseria. Otro aspecto relevante es la proyección establecida con la imagen del diablo, como *párroco* y *padre mío*, en donde se evidencia la significancia de la religión como la escoria de su pueblo/comunidad. El párroco, el cura, el que profesa la religión y evangeliza a los deudores, es el diablo en su representación carnal y humana, proyectando así la más viva imagen de la hipocresía y la obscenidad, mediante palabras muertas, para almas muertas.

En cuanto al orden dialogal, se manifiesta la intención comunicativa de Churata por hacer converger ambos discursos de manera amalgamada. La presencia de una voz que narra versus los diálogos, supondría una aceptación dentro de la narrativa, no obstante, la presencia del narrador omnisciente es vaga y entra solo en algunos pasajes

del apartado, desde una concepción territorial sangrienta. Además, la incorporación de cantos escritos en verso, evidencia la no estructuración discursiva unívoca en EPO.

Churata, a través de todos los retablos o mesetas, según sea la mirada, incorpora cantos de guerra, canciones de cuna y diversos gritos, escritos en verso y en que convergen el quechua-aymara, el latín y el castellano.

En efecto, es posible establecer que, en ESPAÑOLADAS, la estructura discursiva dialógica es el modelo predominante. Si bien es cierto se incorporan elementos narratológicos y líricos, al menos en este apartado de EPO, Churata pone sobre la palestra la construcción comunicativa por parte de los interlocutores, que van construyendo las significancias en torno al sangriento proceso colonizador y las relaciones interpuestas entre el Inka y el Hidalgo, como herencia de su experiencia vital.

4.6.4. LA MÁSCARA MULTICÉFALA DEL SIGNIFICANTE: VOZ NARRATIVA EN ESPAÑOLADAS.

Mencionan Deleuze y Guattari, respecto de los signos y la consabida oposición entre significado y significante, que “[...] el significado no cesa de restituir significante, de recargarlo o de producirlo. La forma siempre procede del significante. El significado último es, pues, el significante en su redundancia o su “excedente.”” (1997, p.120).

En la entidad de dos caras que conforma el signo lingüístico, los autores relevan la importancia de la vasija que contiene por sobre el contenido de esta, al afirmar que el contenido de lo expresado restituye, recarga o produce significante, vale decir, producción discursiva real, en clave oral o gráfica, desde la lingüística; o bien, en clave objetual, relacional o sintomática, desde el psicoanálisis lacaniano.

En la sección ESPAÑOLADAS, se observa, en primer lugar, un espacio discursivo “agenciado”, en constante construcción, destrucción y reconstrucción, a partir de dos voces narrativas desdobladas (nodos de significado), que se apropian de la narración para establecer un diálogo tensionado por el conflicto del ser-híbrido, mestizado, replicante en otros sub-coros, en la medida que la experiencia de lectura explora estratos de mayor profundidad.

Cada voz enunciada establece un juego de dos capas: la oralidad representa una forma del significante, sin embargo, en EPO se ficcionaliza la emisión oral y se le encierra en el “dispositivo” libro, para crear una ilusión de habla; por otro lado, el discurso oralizado y ficcionalizado, entendido ahora como síntoma, establece una necesidad de emular -a la

vez que cristalizar- una voz del Yo heterogéneo (diversificado en otros) que presenta el texto: la voz andina.

En este punto, corresponde introducir la concepción de rostro propuesta por Deleuze y Guattari:

[...] esa pura redundancia formal del significante ni siquiera podría ser pensada sin una sustancia de expresión particular para la que hay que encontrar un nombre: la *rostridad (visageité)*. No sólo el lenguaje va siempre unido a rasgos de rostridad, sino que el rostro cristaliza el conjunto de las redundancias, emite y recibe, suelta y vuelve a captar los signos significantes. (1997, p.120)

Cuando el significante redundante o excede en tal medida que es capaz de generar un significado en el mapa discursivo, es cuando emerge el significado en forma de un rostro: el contenido modelado por la imagen psíquica del discurso. La recaptación de significantes emanados de otros rostros o agenciamientos (como síntoma, como relación u objeto) modifican la geología del rostro, produciendo movimientos telúricos de asimilación y acomodación al discurso invasor.

Al respecto, mencionan los autores:

El rostro ya es de por sí todo un cuerpo: es como el cuerpo del centro de significancia, al que se aferran todos los signos desterritorializados, y señala el límite de su desterritorialización. La voz sale del rostro; [...] El rostro es el ícono característico del régimen significante, la reterritorialización intrínseca al sistema.(1997, p.120)

Se destaca de la cita previamente expuesta que la voz sale del rostro. Vale decir, del cuerpo sónico emana un discurso nuevo, que entraña tanto los signos que manifiesta explícitamente como los que presenta in absentia. Precisamente, aquellos signos que no pertenecen al territorio explícito del rostro, serán aquellos que desterritorialicen el espacio discursivo y producen el rostro desdibujado. Este rostro, cuanto más desarticule sus rasgos, más se acercará a la multiplicidad:

[...] cuando el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, podemos estar seguros de que hemos entrado en otro régimen, en otras zonas infinitamente más silenciosas e impercetibles, en las que se producen [...]

desterritorializaciones nocturnas que desbordan los límites del sistema significante. (Deleuze & Guattari, 1997, p.121)

Entendido como sistema, como máquina que organiza el discurso desde el capital o el deseo, el lenguaje puede responder a un rostro comprensible para el Logos o establecer nodos de significación, que no respondan a las expectativas sociales, culturales o epocales.

El sujeto de la enunciación en ESPAÑOLADAS, evidentemente, desdibuja su rostro, pero con una visión consciente de los acontecimientos y de la forma en que urde su trama discursiva; de ahí que se considere que utiliza la máscara como herramienta de combate, en el campo bélico en que se ha convertido el mapa de los decires churatianos. Establecido este punto, se puede decir que el sujeto enunciador toma la máscara de la multiplicidad para complejizar los significantes, con el fin de exhibir el “estar-en-el-mundo” doloroso, grotesco y desmesurado del ser andino.

El mapa diseñado por las voces narrativas churatianas se comprende, entonces, a través de la noción de máscara. En el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot se menciona al respecto:

[...] las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica (1992, p.299).

La oposición entre el Yo y el No-Yo propia de las categorías semánticas, que propugnan la anti-contradicción como principio fundamental de la lógica clásica, desdibuja su límite y, por lo mismo, excede las categorías estructuralistas establecidas por Gerard Genette, ya que la voz “narropoiética”¹ responde y a la vez no responde a diégesis, se inserta en esta y luego escapa conscientemente de ella. En otras palabras, la voz narropoiética se comporta como un organismo vivo del cual no se puede esperar otra cosa que el devenir rizomático, antes que una estructuración unificada o definida, debido a la constante transfiguración del sujeto enunciador.

¹ Se plantea en este concepto la oposición “tinkuy” de la voz enunciativa del discurso andino en EPO, cuya naturaleza tensiona la posibilidad del verbo como relato y la capacidad emotiva de lo lírico, utilizando formas híbridas que disputan el territorio textual y complejizan la experiencia de lectura.

Con todo, se pueden observar en el texto, dos voces-nodo: la primera, es un Yo desdoblado en interpelante (“¿Quién eres hoy, maestro?” (p.107)) -cuestionador y situado en un territorio de tensión ante otro nodo sígnico, representado en el tú implícito que deriva de la desinencia del verbo- e interpelado, centrado en su propia experiencia, aunque tomando elementos discursivos del Yo interpelante, lo cual lo convierte en el tú implícito ya mencionado (“Mis amos. Mis cadenas. ¿Dónde y por dónde?” (p.108)). El yo interpelado se traba en un diálogo con el Diablo, del cual se extrae un primer rasgo identitario y que deslinda la naturaleza de la voz poética interpelada: “No me tires las champas, que escrito está que en todo mestizo hay quien relincha” (p. 109).

La discusión entre ambas voces constitutivas de una sola unidad asemeja al monólogo interior, pero esta vez tomando la máscara de diálogo interior, de diatriba interna entre dos cúmulos simbólicos al interior del ser hibridado.

A la par, existe un Yo que describe y reflexiona acerca de los acontecimientos y que se manifiesta, a través de imágenes poéticas taciturnas, una síntesis de los saberes en pugna, aludiendo a estos desde la lejanía de un narrador heterodiegético, sin embargo, este aparente rostro es también una máscara, que sirve como puente y valle entre los nodos-cumbres críticas de dolor andino “El viento aullaba en las rejas, ventanas y mojinetes de la techumbre, como si sobre ellos lanzara sus manadas de búfalos. Pero él maldecía del búfalo del reloj, [...]” (p.108).

La segunda voz, representativa de la cultura invasora, se manifiesta en la presencia del Diablo, que -como personaje y, por lo tanto, fuera del Yo en diatriba- establece líneas de fuga hacia el Yo, que cesa la lucha interior y comienza una discusión con la otredad, que- sin embargo- ya se ha insertado desde el origen en el mestizo andino y, por lo tanto, también forma parte de él, como se observa en la siguiente cita:

-[...] ¿Qué puede digerir el Diablo si carece de alma? De un alma que digiere parten las sutiles emanaciones del amor, la generación y la muerte. Y yo vivo con una amenaza implacable de inmortalidad; una inmortalidad sin estómago. Cómo tú, Khorí-Puma, que eres el más grande de los brutos de mí te condolieras y trasmutaras al Diablo en Khusillo; como con tu, poderosa mandíbula lograras el milagro de todos los siglos impasible cielo se niega. (p.111)

La voz narropoética, entonces, enuncia desde un territorio de guerra. El territorio es el sujeto mestizo, en el cual se libra una batalla de dos sangres o herencias,

representadas en diferentes estratos de significación, manifestados en significantes ficticios -máscaras enunciatoras o enunciatarias- que refractan en otros significantes, produciendo un singular eco de voces uniéndose y despedazándose a la vez, para crear un “ser-tinkuy”, cruzado por el dolor y las ansias de expandir su experiencia vital. Desde allí es que se propone que ESPAÑOLADAS, y todos los apartados siguientes, utilizan la máscara como herramienta de comunicación entre los significantes, tanto para establecer relaciones como para instalar síntomas del dolor andino. Esta máscara es multicéfala, ya que muchos agenciamientos dentro del Yo toman cuerpo en el rostro ficcionado, lo que da cuenta de la permanente transgresión del orden establecido, en el discurso churatiano.

4.6.5. RUPTURA ASIGNIFICANTE EN ESPAÑOLADAS: TERRITORIALIZACIÓN Y DESTERRITORIALIZACIÓN

Uno de los elementos que caracterizan los diferentes apartados dentro de EPO, es su complejidad para ser interpretados, esencialmente por el lenguaje hermético propio del autor, quien en su afán rupturista, característico de un poeta/escritor de vanguardia, utiliza palabras creadas por él mismo, lo que complejiza la experiencia lectora e interpretativa. A esta forma de narrar y presentar el texto, se le suma la recurrente aparición de un idioma híbrido entre el español y el quechua aymara el cual genera desafíos al lector y hablante del español al momento de establecer las representaciones propias de un análisis literario.

Es por ello pertinente aclarar que este análisis propone, solamente, una posible entrada para una lectura interpretativa, buscando una coherencia entre lo que se aprecia en el texto y lo que se puede interpretar. Por ende, se realizará un análisis en función de uno de los principios del rizoma. La ruptura asignificante, utilizando específicamente los conceptos de “territorialización” y “desterritorialización”.

4.6.6. TERRITORIALIZACIÓN EN ESPAÑOLADAS

Comenzando con la interpretación, la narración presente en este capítulo, como se mencionó anteriormente, corresponde a un diálogo entre dos o más voces enunciatoras, que con el desarrollo de la lectura, se puede inferir que uno de estos hablantes personaliza al Diablo occidental, quien a su vez podría interpretarse como la figura del español colonizador. Dicho personaje cumple un rol esencial dentro del apartado, ya que está en permanente pugna con las demás voces enunciatora, siendo interpelado en diferentes ocasiones por el narrador.

La función del narrador en el texto recae en el rol de ser quien cuestiona y ridiculiza la presencia del Diablo en el territorio indígena, siendo uno de los aspectos centrales de territorialización. En la narración, ocurre un suceso posterior a la interpelación de la voz narrativa, esta última, se burla del Diablo aludiendo a su hambre como una barragana, posterior a esto el Diablo se indigna y ataca al enunciador.

[...]. Y como el Diablo oyó que le aludía, y sintió que mal se aludía a su barragana, le mordió la oreja.

—¡Valiente cataplasma! —le dijo—. Con mi santa esposa no te hagas el resbaloso... De manera que inclusive la eternidad, que no es, menos mi barragana, para tí es la hambre, y el Diablo el hambre. Y todo se reduce a que estás de hambrecita, y hambre son tus huesos, y hambre tu hígado y el hambriento tu sexo. Y en suma, todo tú eres sólo hambre. ¡Cachiporra! No eres el hambre, ni en hambre te encarnas con la hambre de las hembras... (sic) (p.108).

Siguiendo la teoría de Delleuze y Guattari, esta discusión se enmarca en lo que los autores llaman “territorialización”, ya que la interpelación se centra en el hambre causada por el Diablo Español, haciendo una clara alusión a la precarización de los recursos y el hambre generada en el pueblo indígena es producto de la desigualdad que causó el proceso de colonización, que, en términos de rizoma, corresponde a la “territorialización” causada, por la hegemonización del coloniaje.

4.6.7. DESTERRITORIALIZACIÓN Y RETERRITORIALIZACIÓN EN ESPAÑOLADAS.

La Territorialización que se evidencia en ESPAÑOLADAS, además de formar parte de la denuncia propia de la reivindicación de los pueblos originarios, elemento central en la literatura vanguardista latinoamericana, se enfoca en la figura del indio en un territorio, que ya no le pertenece; este territorio ha sido utilizado por el colonizador, y es la voz enunciativa a través del conflicto y discusión, quien busca reterritorializar lo que el Diablo colonizador ha invadido. Este hecho constituye una ruptura del rizoma, en cuanto existe una línea segmentaria que busca una fuga dentro de la narración; aquella fuga podría leerse como las interpelaciones constantes a la figura del español y corresponderían a una reterritorialización simbólica. En españoladas podemos apreciar esta reterritorialización en el siguiente fragmento:

[...] No metas tu diccionario en mis sermones, Diablo sin diablo. Heridas restaño; no descortijo reyes ni bueyes. Y alguna vez el puñal debe restañar la herida que

sus filos abrieran. ¿No me ves que esculpo el torso de EL PEZ DE ORO? Si con esas palabras asustaron su sangre, con ellas se debe afilar el espolón. Conozco tus mañas, Conquistador de Indias. ¡Qué hermoso y solemne te pones, y cuán perfumado y beato, cuando a misa llama el muezin de la Giralda; y Alá; (él allá te haya), se lanza a fenomenal combate con las volutas de incienso, cual si fuesen odres de la Venta, y las tasajea o mandoble de su alfanje, que te llenas de pavor y pierdes el perfume azurronado del cielo (p.114).

Podemos apreciar en este fragmento, cómo la voz hablante desafía el lenguaje occidental, impidiendo que el idioma castellano continúe siendo el único idioma válido, la frase “No metas tu diccionario en mis sermones”, construida verbalmente a través de un imperativo, podría ser leída como una desterritorialización, en la medida que el sujeto enunciador impide que su ritualidad sea invadida por significantes occidentales. En ese sentido, el lenguaje cumple un rol importante en esta pugna. Dorian Espezúa Salmón en su libro, *El lenguaje como campo de batalla, La expresión americana kuika según Gamaliel Churata*, postula lo siguiente:

[...] Para Churata, hay una indesligable relación entre sujeto, lengua, cultura y América de modo que a un sujeto indio le corresponde una lengua india con la que expresa una cultura india que es la cultura americana (2015, p. 36)

Por otra parte, se puede interpretar que los sermones corresponden a las expresiones de rituales aymaras (siguiendo la lógica sacerdotal que Churata propone), los cuales no precisan ser profesados en un idioma hegemónico, ya que los significados (de ahí nace el símbolo del diccionario) son comprendidos por los pueblos ancestrales y no precisan mayor interpretación y traducciones al idioma español.

Otro punto importante, en el cual se logra apreciar la reterritorialización, es la crítica que la voz enunciativa realiza a la doble moral que el español practica viviendo su fe, dónde el sujeto hablante utiliza un lenguaje irónico para ridiculizar el embellecimiento superficial del cuerpo; cuando al español se le es llamado a orar, el enunciador, conoce esta condición de doble moral del español, la utiliza para denostar y hacer notar al enemigo que no es digno de quien lo domine, y propone restituir las heridas que la conquista causó en los pueblos indígenas, una forma de reterritorializar el espacio en discusión.

En la sección ESPAÑOLADAS la aparición de El Pez De oro cumple un rol fundamental para reterritorializar los diferentes espacios que han sido invadido por el hombre occidental. En el siguiente fragmento de ESPAÑOLADAS se logra apreciar como este ser mítico evoca en el narrador un sentimiento de insubordinación y recuperación del territorio ancestral.

[...] Pero el día llegó que EL PEZ DE ORO volara de su alma, que el réuma y los dioses hukucharan en su corazón, y se supo el forastero de sí mismo.

—¿De dónde el forastero viene?

—¿De dónde? del hambre.

—¿Y adónde el forastero va?

—¡Al hambre!

Dueño del ahínco del diamante, EL PEZ DE ORO golpeó el suelo con su oro. Y ordenó:

—¡Akaru, tatalay!

Aquí, padre: aquí se hunde mi barretilla de oro.

Y ordenó:

—¡Tatay: akaru!

Porque el hombre que no ordena, no es Inka.

Allí se levantaría la torre; se danzarían las nupcias; se mecería la cuna; ovarían los chullpas.

Allí el trabajador daría su lección. Allí, enterneciéndola con sus lágrimas, obligarían a la piedra a entonar sus Haruñas (p. 119).

Apreciamos cómo este ser mítico refuerza esta necesidad de recuperar el territorio, dando una visión diferente hasta ahora sobre el hambre; ahora es el español quien viene del hambre, la palabra hambre cambia su significante y alude a un hambre espiritual, que tiene estricta relación con el afán universalista de evangelizar a quienes han sido subordinados en el proceso de conquista. El fondo, el hambre representaría un vacío en el español.

Luego, en el texto se menciona una inversión de quien da las ordenes; en ese sentido, el español, quien ha sido históricamente el dominante, pasaría a ser el dominado por el Inka, direccionando su destino al hambre (esta vez un hambre en estricto sentido de la palabra), invirtiendo los roles históricos y dando por terminado un proceso de reterritorialización. Sin embargo, dicho proceso no necesariamente estaría formando parte

de una dimensión compartida en el mismo tiempo histórico de la conquista, ya que la aparición de EPO se hace presente, no en un tiempo histórico, sino que en un tiempo mítico; es por ello que los verbos presentes en el extracto (ovarían, danzarían, darían), están planteados como una condición que funcionarían como un aliciente para continuar con el proceso de territorialización.

4.7. PUEBLO DE PIEDRA

4.7.1. EL PUEBLO, LA PIEDRA Y EL GÉNESIS DEL SUJETO ANDINO

En este apartado, se aborda el análisis correspondiente a la segunda sección: PUEBLO DE PIEDRA, que antecede el estudio de los tres relatos cortos: HAÑACHU, LA ZORRA TONTA Y LOS SAPOS. Luego se continúa con el mito de WIRACKOCHA Y SU DILUVIO, el cual, según los intereses de este Seminario, se profundizará según diversas líneas de sentido que se desprenden de este relato ancestral.

Desde una mirada general, PUEBLO DE PIEDRA se configura como un relato, en prosa y verso, de breve extensión, que aborda principalmente la temática del origen del ser humano desde la concepción andina, recordando así que este génesis atraviesa no tan solo la cosmovisión de Los Andes, sino también diversas religiones a lo largo del mundo. Por lo tanto, se interpreta que enfatiza acerca del origen de la cultura y de los hombres, quienes fueron creados de la piedra. Acorde a esta interpretación, surgen líneas de sentido relacionadas con la mitología que gira en torno a la religiosidad de los pueblos andinos y el simbolismo que contiene la piedra para ellos.

Cabe anticipar que los relatos de breve extensión que preceden (HAÑACHU, LA ZORRA TONTA y LOS SAPOS), poseen sus propias líneas de sentido, las cuales posteriormente son relacionadas con diversos segmentos de EPO; no obstante, a medida que se desarrollan los análisis, se identifican puntos en común entre diversos relatos del corpus; esto se aborda al final del análisis, conectando así la concepción rizomática del libro con las características propias de la cosmovisión andina, comunicadas a través de diversas voces narrativas y poéticas.

Según las propuestas de Foucault en su modelo literario, se entiende que una cosmovisión tan amplia como el génesis del ser humano en cada cultura posee sus cualidades particulares; así, la particularidad de la cultura andina, y el origen del sujeto

andino, formaría parte de una red de significaciones globales, en diversas zonas culturales.

El título de esta sección refiere a una afirmación correspondiente a cómo se conforma la comunidad, el ayllu andino. Comunica al sujeto lector acerca de una realidad ficcionalizada, desde una perspectiva occidental, ya que el mundo andino ancestral considera estos relatos míticos como hechos relevantes que determinan su cultura. En esta denominación, existen dos conceptos que funcionan de manera autónoma y a su vez, dependiente uno de otro; hablar de “pueblo” desde una perspectiva andina es hablar del eje que envuelve todo el sentido humano de la cosmovisión, los ayllus, entendidos como fraternidades o comunidades, practican el ayni, como una forma de organización, tal como lo plantea Erika Loritz (2016):

El trabajo en las comunidades andinas es un acto colectivo que se realiza de diferentes maneras: entre los miembros de la familia, entre familias que colaboran mutuamente (ayni, mink'a) y entre los diferentes miembros de la comunidad como trabajo comunitario. A través de estas formas de trabajo colectivo se construye la identidad comunitaria. Asimismo, el trabajo es fuente de derechos y de reconocimiento social. La lógica del trabajo en las comunidades se basa en la producción de valores de uso para la satisfacción de necesidades. En el proceso de trabajo se producen no sólo bienes de uso sino también la regulación y el orden del mundo. La cosmovisión andina se nutre del proceso del trabajo como la forma en que el ser humano interactúa con la naturaleza, con la comunidad y el cosmos. (p. 106).

La concepción de una comunidad organizada conforman una identidad, que se basa en valores referidos a la reciprocidad con los otros y con la naturaleza, por lo tanto, entender el concepto pueblo, desde una perspectiva cosmogónica andina significa romper con un paradigma establecido desde la perspectiva occidental, donde el pueblo o comunidad se basa en un sistema de organización basado en el modelo neoliberal (uso de moneda y acumulación de bienes materiales) y donde los conceptos de reciprocidad y vida en comunidad no son puestos en práctica desde un valor inherente, esencial para el sujeto andino. Así, Churata a través de esta concretización plantea una de las principales bases valóricas de la cultura andina.

Se presenta esta idea de comunidad, en base a una creación de un ser superior, esto es, el diálogo entre un inca y una divinidad, representada en este caso de piedra, la cual posee cualidades relacionadas con el amparo, la protección y la bondad hacia el hombre que le pide auxilio:

-Dame asilo. El monstruo que me persigue para robar la barca, se dirá: “El Antiguo está en hielo; que se derrita. Le buscaré mañana”. Pero yo no soy el mañana, sino en hoy, como tú, beso.

[...]

-¡Runa wayna!... ¿Tiemblas? ¿Sufres? ¿Acaso deseas dormir? Mira: en tu corazón está el siempre.

Voz mansa de la bondad del fuerte (p. 121).

Se plantea la idea de la piedra como materialización de este “pueblo” o ayllu (“Y las montañas fueron pueblos” (p. 122)); así es como la relevancia de este material exige una doble mirada, ya que desde la concepción occidental de la vida y los organismos que estas componen, las sustancias minerales corresponderían a los elementos que se sitúan en el nivel inferior del orden de los seres vivos y no-vivos en una pirámide de importancia para el ecosistema, siendo esta concepción toda una oposición para la cosmovisión andina, la cual desde sus inicios ha evidenciado la relación respetuosa con la naturaleza y los elementos que los rodean, por lo tanto, la piedra posee la misma importancia que un animal o un sujeto andino dentro de sus perspectivas cosmogónicas. Surge la idea que el uso de la piedra para concretizar la idea del pueblo andino corresponde al valor y la relación simétrica del ser humano con el entorno. En el relato se menciona en diferentes momentos de la narración, a pesar de su breve extensión, cómo la piedra conforma al pueblo y al ser humano:

Es mi hijo... Eres mía, fina cúspide de hielo que imanta mis estrellas. Si de mi piedra eres y con piedra te hice; y todo lo amo en ti y en hielo; y piedra me naciste, piedra me nacieron éstos, aquesos, los que no nacieron aun son también el son de tus besos (p. 120).

En el fragmento anterior, se evidencia la relación del génesis del ser andino con la piedra, como una que da origen al ser humano, por lo tanto, en piedra nace. Se observa la doble significación que la cosmovisión andina posee de este material: por un lado, el

origen del ser humano; por otro, la existencia de un ser superior que posee dones para besar y dar vida; esto se relaciona con los espacios sagrados o huacas, donde se encontraban las deidades, según una visión panandina.

Consideramos relevante especificar la simbología que posee la piedra, en los diversos usos que el sujeto andino le otorga. A pesar de que estos no están enmarcados en la narración, es pertinente entender este símbolo como tal; así se comprende el sentido global del pueblo de piedra. Los usos de este material en la arquitectura de diversos templos de adoración, las llamadas huacas, son la concretización de un sitio sagrado y lo que ocurre dentro de estas huacas, como ritos, festividades, quemas de animales u objetos en tono de ofrenda para agradecer o pedir a la naturaleza o pachamama, a través de diversas deidades, generan en el sujeto andino una experimentación que lo conecta con planos que van más allá de la realidad vívida, tal como lo plantea Luis Flores y Francois Cuyenet (2017):

En el mundo andino, las huacas toman varias formas para encarnar la identidad de un grupo o ayllu. Con frecuencia, encontramos en las crónicas referencias a cuevas o piedras de gran tamaño, que para los nativos son representaciones del lugar de emergencia grupal o regional (p. 4).

La piedra es el material predilecto del sujeto andino para representar a sus dioses; así nacen las estelas (denominación otorgada por los descubridores), las cuales representan las deidades a las cuales adoraban mediante diversos cultos: “según los autores, durante el incanato fue usual venerar una estatua que representaba al Inca, llamada guauque, que era considerada como el doble material del emperador; idolatrada incluso después de su muerte” (p. 4). Por lo tanto, estas adoraciones comprenden una conformación de identidad y trascendencias:

Todos esos indicios nos indican la importancia de las esculturas en los tiempos prehispánicos, no como elementos de ornamentación, sino relacionados con los mitos fundadores de una sociedad. Aparecen como huacas sagradas ancladas a un espacio y tiempo, que conmemoran una historia (2017, p. 4).

Anteriormente, se menciona el génesis como “un nudo en la red” de conocimientos que giran en torno a este concepto trascendental, para toda la humanidad, siguiendo la idea de Foucault; asimismo, se plantea una conceptualización relacionada con la valoración de la piedra tallada desde una perspectiva occidental, la cual califica a los

indígenas como idólatras, siendo la voz del sujeto blanco-occidental-hombre, quien rearticula los discursos ancestrales ante los descubrimientos de estelas o piedras sagradas; en la actualidad, este proceso se puede entender como una reterritorialización desde la perspectiva del texto se vuelve a generar una reterritorialización, la cual se basó durante años en la escasa valoración de la cultura occidental, quienes articulan el discurso y sitúan estos objetos desde la ignorancia y distanciamiento entre la cultura andina y la europea, tal como se menciona a continuación:

Obviamente este es un discurso distinto, paralelo, que ve la materialidad como algo dinámico; se superpone a la visión fría y plana que los arqueólogos tenemos de las piedras, como una típica forma de estela de Suche de la sociedad Pukara (Cuynet, 2017. p. 7).

En suma, el génesis que plantea el relato de PUEBLO DE PIEDRA comunica la creación del hombre, por lo tanto la comunidad o ayllu, a partir de este material: “Y cuando los alvéolos abismales se agitaron los mares, las piedras tomaron forma de hombre; sus agrietaciones y fastigias enterneciáanse con el dolor de los volcanes” (p. 122).

Este proceso de reterritorialización de espacios sagrados (huacas) o estelas (deidades) no se condicen con la esencia que se plasma en los relatos de EPO, donde el autor escapa de este sistema occidental establecido y ficcionaliza, desde diversas voces narrativas y poéticas, los relatos míticos que dan origen a las creencias andinas. A partir de las diversas etapas de invasión, persecución y masacre que vivió el pueblo andino, la piedra pasó a ser un símbolo que en la actualidad se sigue descifrando y comprendiendo, y que a través de los relatos en EPO, se basa la idea de identidad andina mediante este material:

Las estelas, como piedras en el paisaje altiplánico, no representan objetos estáticos, sino hitos que configuran un corredor por donde se recorrió (y se recorre), se explicó –y se explica– el origen y existencia de un mundo (o varios mundos). Estas representaciones materiales permitieron construir y mantener la identidad de la comunidad, difundir un discurso de autoridad y la legitimización política de los grupos de poder a lo largo del tiempo. Por ello, el mito alrededor de la piedra es en realidad un paisaje palimpsesto memorizado y memorable, pero también un discurso sociopolítico que varió a través del tiempo. (p. 12).

En suma, la simbología y relevancia que posee la piedra como conformación del sujeto andino y del ayllu, trasciende de las valoraciones y consideraciones que estas han tenido a lo largo de la historia desde la perspectiva occidental, quienes se han hecho cargo de explicar y “hablar” por el sujeto andino, quien se encuentra, acorde al concepto de Foucault, en el afuera, ya que no pertenece a los campos de poder ni conocimiento a los cuales pertenece el hombre-blanco-occidental, por lo tanto, EPO se asume como la oportunidad de reivindicar la simbología y cosmovisión andina desde la narrativa y la poética.

4.8. HAÑACHU

4.8.1. LA DUALIDAD COMPLEMENTARIA COMO PRINCIPIO ANDINO EN HAÑACHU

Dentro de la cosmovisión andina, la dualidad es un principio fundamental que ordena la visión de mundo de esta cultura y las formas de relacionarse con el otro; en este espacio, todo debe ser dual, la pareja (en todos sus términos) se consolida como una unión complementaria que funciona únicamente por estar juntas, de lo contrario, es visto como algo incompleto (Zenteno, 2009).

La lógica de la oposición complementaria no es otra cosa que la enunciación formal de las relaciones sociales de reproducción andinas, basadas en la reciprocidad complementaria. Es por eso que el problema de la asimetría no se limita al intercambio recíproco de bienes y servicios, sino que involucra a la oposición complementaria en todas sus formas (Montes, 1999, p. 135).

Cuando decimos pareja, refiere desde la conformación de seres humanos, bailes, cantos, música, y códigos de comunicación que eran representados en textiles. Las formas de organización se basan en la complementariedad, se necesita de otro para funcionar (Montes, 1999); por ejemplo, los sistemas de comunicación de dicha cultura contienen una serie de códigos para su comprensión, refiriéndose específicamente a vasijas y textiles que nos permite adentrarnos a visiones propias andinas. En un textil, podemos encontrar colores como el rojo y blanco; el primero, significa la menstruación de la mujer y sus ciclos relacionado con la fertilidad y el segundo, el semen del hombre como fecundador. Esto nos refleja la complementariedad desde siglos, todo está en las memorias de registros que podemos apreciar en cualquier objeto andino.

En el mundo andino, todos los elementos son opuestos, pero complementarios, esta concepción y los conocimientos sobre el principio vital, que es la dualidad, son parte de la vida cotidiana. Es por eso que en los Andes, no se habla de derechos, sino de responsabilidades, especialmente para el Mallku (Jefe), el Jilakata (Jefe comunitario) y el Apu Mallku, por lo que, para ser partícipe de una comunidad, la persona debe tener pareja e ingresar a la misma, previa presentación por algún familiar, en calidad de garantía (Zenteno, 2009, p.5).

En base a lo anterior, es que se analiza HAÑACHU desde estos conceptos: dualidad y complementariedad, considerando que la narración, en esta oportunidad, deja en evidencia el conflicto amoroso entre Hiruchunta y Pekhañayok, siendo la primera quien lo deja de amar, quedando el hombre destrozado e impregnado de ira. Cabe destacar que nuevamente se narra desde una voz amenazante, es el hombre quien en cierta medida amenaza a la mujer, diciéndole que si lo deja de amar destruirá a todos los hombres:

¡Hiruchunta!: “No me condenes al destierro, o acabaré con los hombres; y mi furor no se acabará”. Cuántas lunas callé que supe no quedaba luna. Cuando Lupitata consistió, la amé, la amé en el primer charco de su sangre. Extraje su corazón, devórole enloquecido, y en el mío metí su nombre” (p. 22).

Las palabras de Pekhañayok hacia la mujer son de tono amenazante y representan el poder; en este caso, como un hombre castigador de otros, quien se venga tras su desdicha al ser rechazado por la mujer a quien tanto ama. El símbolo de la luna representa los ciclos que en este caso tuvo que pasar para conseguir este amorío.

Desde el punto de vista cosmogónico, los mitos andinos tienden a utilizar personajes poderosos, que se tornan amenazantes al momento de enfrentarlos, constantemente se ve la figura del castigador como la persona que entrega cierto orden luego de una situación conflictiva. En este caso, por ejemplo, se deja en evidencia la complementariedad como un valor propio que no puede pasar por alto; es Pekhañayok quien se encarga de persistir en este amor con un rol de castigador, tras los dichos de su amada: ¡Siento que nuestros goces se agotan Pekhañayok; y que pronto serán sólo tu recuerdo!” (p. 22). La visión del amor emerge desde la dualidad como la única forma de funcionar. La voz presente en el relato permite, en este caso, bordear los límites del afuera desde la visión mítica, considerando los poderes sobrenaturales como una situación normalizada, propias de un hombre no correspondido que lucha y castiga a su

vez, a los hombres y a la mujer que ha dejado de sentir amor por él, descifrando sus penas y el proceso de este duelo:

Mil lunas hombre o mujer hubo capaces de restañarlas. Con qué nombre no me llamaron; pero sólo en el suyo estaba escrito el hombre: "Hañachu, mi Hañachu"... Era el Hañachu que masticó la amargura... el lindero del mundo lloriqueaba con mi fama (p.122).

Lo anterior, refiere al enojo y desdicha tras un quiebre amoroso, que en este caso en particular conlleva a la furia de Pekhañayok, considerando que al perder la pareja pierde equilibrio, sus poderes se tensionan al igual que sus emociones. En la oración, "El lindero del mundo que lloriqueaba con mi fama" denota el grado de dolor con el que permaneció durante este proceso, transformándose en un ser castigador, al cual la sociedad lo catalogó como demonio: "-¡Es el demonio de la chinkhana! ¡Lo ha engendrado el Wawakuen la más retinta de las allpakas!... (p.122). La figura del demonio para la visión andina, viene desde el Manqha pacha, que representa al mundo de abajo, donde persiste lo que está oculto, en las profundidades, sumido en la oscuridad (1999, Montes).

Sin embargo, aparece una nueva voz en el relato, la voz del Khoo-khena, quien ha tenido piedad de los hombres y se encarga del sentir de Pekhañayok tras su gran furia.

Esta nueva voz es quien lo nombra como un sabio: - ¡Hoy eres sabio, como es sabia la savia de la KuKa, Pekhañayok!" (p.122). La hoja de coca en el mundo andino, catalogada como "la madre coca" tiene un gran significado ancestral y de ritualidad, es quien entrega sabiduría en espacios ceremoniales como una poderosa hoja a la cual respetar.

El uso de la hoja de coca (*eritroxylon coca*) por las poblaciones andinas, amazónicas y costeñas tiene una antigüedad de 6.000 años. Hay datos que muestran su uso desde Chile y Argentina hasta las islas del Mar Caribe. Ha acompañado a las diversas culturas de la zona. Su uso fundamental históricamente ha sido (en quechua) el *chajchay*, *hallpay*, *aculliy*, que no es masticación, sino ingestión de la saliva que se ha mezclado con la coca (Blanco, 2006, párr. 5).

Esta misma voz, es la que le hace contemplar la naturaleza de la montaña a Pekhañayok en el siguiente párrafo, con el cual termina el apartado de HAÑACHU; es importante destacarlo, considerando la visión de la figura femenina como la dadora de

vida y fuerza desde las entrañas: “A su lado: mira, mira: su madre, vientre generoso que parió bajo el signo de las Llamas Ñawis” (p.122). Estos últimos dos conceptos significan ojos del llano en la vía láctea, lo que se menciona como una mirada de apreciación y valoración cosmogónica. Se podría decir, entonces, que esta nueva voz que aparece en el relato es para detener la furia de Pekhañayok y situarlo en la contemplación de la naturaleza y de la mujer.

La complementariedad se deja ver, en este caso en particular, desde la tensión que provoca la mujer con sus palabras mencionadas anteriormente, en donde el hombre pierde cierto grado de poder emocional y ya no se fusionan como opuestos complementarios, desequilibrando internamente a este. La voz que le habla sobre la sabiduría de la hoja de coca y también de la mujer, es quien apacigua a Pekhañayok y lo posiciona como un hombre sabio, capaz de controlar esas ansias por destruir a los hombres.

Desde este punto de vista, la organización política y social, se ordena en torno a la dualidad complementaria. Como hemos mencionado en el apartado anterior de ESPAÑOLADAS, el sol y la luna, por ejemplo, en el pueblo andino son elementos trascendentales hasta el día de hoy; la importancia de estos se adjudica a que el primero (Inti) fecunda con sus rayos del sol a la tierra (pacha) y la luna es quien le entrega la fertilidad por sus cambios de ciclo. Ambos son opuestos complementarios, que aportan a una construcción de visión de mundo como la creación de la humanidad, siendo los primeros elementos que se conforman antes que el ser humano; desde allí que todo debe ser dual.

Los modelos simbólicos andinos están inspirados en realidades humanas o en realidades naturales con significación humana, ambas vinculadas a las experiencias históricas formativas de los aymaras y quechuas. Es por ello que estos símbolos connotan significados humanos especialmente de índole psicológica e ideológica: ideales, valores, actitudes, formas de comportamiento, rasgos de personalidad, etc., forjados en aquellas experiencias arquetípicas (Montes, 1999, p.168).

Podemos decir, entonces, que en el mundo andino todo está relacionado y cada acción significa algo, considerando la multiplicidad de simbolismos que emergen dentro

de una cultura que se destaca por su vínculo con la naturaleza y ritualidades. Cada ayllu se consolida de tal forma, que hasta quien los representa debe ser elegido por ellos.

HAÑACHU representa la miticidad del pueblo quechua- aymara, que da cuenta de personajes con poderes sobrenaturales y que cumplen roles importantes, como por ejemplo, organizar los ayllus, tomar decisiones y atributos sobre distintos acontecimientos. A pesar de la tensión existente entre una pareja, es al final que se destaca la figura femenina con el objetivo de contemplar y valorizar su legado en la historia.

4.9. LOS SAPOS

4.9.1. TIEMPO, VERDAD, FLUJO Y DEVENIR: TEMPORALIDAD EN EL PEZ DE ORO.

"¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal."

(Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*)

La intención de explicar los fenómenos de la realidad es una fuerza movilizadora que comparte el ser autopoietico humano, toda vez que la metacomprensión de sí mismo produce la necesidad de otorgar un discurso comprensible a la otredad.

Desde esta perspectiva, el espacio y el tiempo -como formas que delimitan la materia- han sido agenciamientos transversales a la cultura humana en cuanto tal, existiendo diversos enfoques para abordarlos. Para comprender la construcción del tiempo y la temporalidad presentes en EPO, es preciso instalar las nociones nietzscheanas del "eterno retorno" y verdad histórica, el tiempo como fenómeno y la temporalidad como interpretación, y la relación entre tiempo mítico y devenir.

Como mencionan Rubén Tani y María Gracia López (2003) Friedrich Nietzsche revisa el lenguaje, porque en el discurso reside la construcción del "imago mundi", vale decir, el mundo como una representación. Siguiendo este razonamiento, la historia de la humanidad equivale a una historia de la metáfora y de la ilusión. Se desmonta, entonces,

la visión objetivista de la historia (y de la realidad) para considerar el “simulacro” como una hipótesis probable del devenir humano.

Al enlazar esta categoría a las nociones de “rostridad” y “máscara” previamente planteadas en el análisis del corpus churatio, se explican las sucesivas capas significativas tendientes a la ficcionalización de la voz narropoiética, como un juego en que el simulacro cumple un rol fundamental para establecer líneas que cuestionan la verdad identitaria del ser andino.

Se rompe, de acuerdo a estos dos nodos de sentido, la condición de lo real establecida por Platón, en la cual “[...] el modelo es lo mismo y la copia lo semejante; el mundo de la representación es [...] el mundo de la identidad, de lo mismo.” (Tani & López, 2003, párr.6) La ruptura de la identidad, entendida como la metacompreensión discursiva del ser humano, romperá también con las formas delimitadoras del afuera, por lo cual el tiempo cobrará las características del rizoma, torciendo la estructura arbórea de los acontecimientos.

Es preciso, en este punto, incorporar la diferenciación entre tiempo y temporalidad propuesta por Gonzalo Iparraguirre y Sebastián Ardenghi (2011):

El tiempo en tanto fenómeno, es intrínseco a todo ser humano; en cambio la temporalidad, además de ser intrínseca a todo ser humano, adquiere un carácter cultural en tanto depende de una experiencia en contexto y por lo tanto conforma una interpretación (p. 252).

Existe una sutil diferencia entre fenómeno y la interpretación del fenómeno. Nuevamente, la realidad se desdibuja, toda vez que el sentido del tiempo se asigna desde el sujeto individual y se comparte en el sujeto colectivo. Al respecto, Nietzsche propone el mito griego de la peripecia acaecida entre Ariadna y Teseo como una forma de tensión entre el modelo cultural (Teseo), funcionando como dispositivo de control, y Dionisos-toro, entendido como “[...] la afirmación pura y múltiple, la verdadera afirmación, la voluntad afirmativa: él no soporta nada, no se carga de nada, sino aligera todo lo que vive.” (Deleuze, 1992, párr. 5). Ariadna es el alma transida por el hilo dorado que ella misma ha generado como puente.

Así, el yo constantemente reitera el mito como una forma de conciliar los contrarios, debido a que cada cultura olvida este proceso y los sujetos, permeados por el olvido colectivo, caen en la repetición del rito una y otra vez.

El pensamiento mítico se enlaza a esta temporalidad circular. Las antiguas civilizaciones ingresan discursivamente, de acuerdo a Ernst Cassirer:

[...] los primeros ensayos para establecer un orden cronológico de las cosas y los acontecimientos, para ofrecer una cosmología y una genealogía de dioses y hombres. Esta cosmología y genealogía no significa una distinción histórica en sentido propio. El pasado, el presente y el futuro se hallan todavía fundidos; forman una unidad indiferenciada y un todo indiscriminado. El tiempo mítico no posee una estructura definida; sigue siendo un "tiempo eterno". Desde el punto de vista de la conciencia mítica, el pasado nunca es pasado; se halla siempre "aquí" y "ahora" (1968, p.148-149)

A diferencia del pensar moderno expuesto por Nietzsche, la concepción arcana de temporalidad no reitera por el olvido, sino por un afán de memoria. Las prácticas rituales de iniciación, guerra, reproducción y renovación aluden a un tiempo-otro, constituido por la reminiscencia de la temporalidad de los dioses, en el cual se actualiza y se re-vive el relato de origen. La categoría de "devenir" establecida por Deleuze da cuenta de este proceso:

En los devenires se entra o se sale, pero no hay evolución o historia. Entrar en un devenir es salir de la historia, y esto es un acontecimiento, en tanto que él es distinto de su efectuación (el pasado y el futuro no soportan más que su efectuación). El devenir como acontecimiento está "entre", pero no es intercambio entre dos determinaciones, movimiento entre dos términos. El está "entre" debido a que se desliza entre los dos una tercera dimensión. Es una adyacencia. Es un bloque que no es de nadie, una línea de fuga... (Mengue, 2008, p.76)

En las secciones LOS SAPOS y LA ZORRA TONTA, enmarcadas en PUEBLO DE PIEDRA, se observa una digresión instalada por el diálogo entre Tata Blas y otra voz que interpela y se relaciona desde la pregunta, indicando seres y visiones que penden de la montaña:

-¿La mujer, ésa, suspendida en el abismo, Pekhañayok?

—¿La infeliz a quien la brisa agita la cabellera? La Pankharita es, flor de los Khara-wayu, famosos Kolliris de rostro pálido, pico de huntur, bigotitos punzados en la ranura de la boca. Pankharita nó dueña de su pankhara; su pankhara propiedad de quien podía retenerla con poder osado. Pan1khara lloraba al miskhitullu de Khillwiri, el hampatu ahayu. " (p.123)

El relato introduce la temporalidad mítica, en la cual los seres arcanos cobran existencia en un espacio otro, cuyo fin es instalar la metáfora del “hacer-como-si”. Tata Blas, a través de sus decires, abre el tiempo eterno, que -contradictoriamente- ha sido olvidado por el mestizo, cruzado por el “pathos” de la modernidad, representada en la anterior multiplicidad y heterogeneidad de voces en conflicto. Por ello, es fundamental la repetición ritual, como se anuncia en el texto: “Hoy todos los enamorados sin esperanza vienen a dolerse con ella en ese hilo de agua, criadero de huesos dulces.” (p.123)

4.10. LA ZORRA TONTA

En LA ZORRA TONTA, nuevamente la voz establece la pregunta como línea de fuga que rompe la linealidad discursiva del tiempo histórico y Tata Blas, también llamado Pekhañayok, genera otro agenciamiento mítico, produciendo una ruptura en la concepción subjetiva de la temporalidad moderna para traer hacia sí las fuentes del saber andino:

—¿Y, aquella mata de Hiru, Pekhañayok?

—La cola de la zorra; y el khollo en que se la ve el Atok clavado de hocico a causa de saber más de lo que sabía. Esta, que voy a referirte, es historia de los Walhatas, ayllu donde en buena república. viven las hermosas mamakunas del Titikaka.

—¿Y el pajarraco, mudo, que se ve, allá, en la watha, Pekhañayok?

—Ah, el sabio... Y bien sabio que es, pues nada sabe, y lo sabe; y por esto es que sabe mucho.

—¿Tiene historia? (p.123).

Como se observa en la cita, nuevamente una pregunta inicia el relato. Pekhañayok o Tata Blas es interpelado por otro yo. Pekhañayok manifiesta lo que “ve”. Al relacionar este agenciamiento dialógico con el mítico, se verifica la idea de repetición cíclica enunciada por Deleuze y Nietzsche.

Respecto de la noción de historia-relato versus historia-devenir, se manifiesta una reflexión dentro de la ficcionalización del mito (recordemos, dentro de una tipología textual que emula la fábula), lo cual remite a la siguiente cita:

—¿Historia? Historias... Así los sabios: pura historia. Ya te las contaré. Veamos qué hace la vieja zorrina... Sudaba de envidia por los blancos polluelos de su

comadre Walhata; que, poquitin tontuela, no te digo, si bien bondadosa y de recios tendones. "¿Cómo conseguiré (la importunaba), comadre Walhata, para que mis hijitos se hagan blancos como los tuyos? Perdona si me come la envidia: ¡son tan hermosos!". Pero la vieja Atok-warmi, más que del albo plumón de los pollitos de su comadre estaba enamorada de su carne tierna; y perseguía comérselos así la tendonuda los perdiera de vista. Walhata tardó en comprender las intenciones de la taimada. (p.123)

En el primer segmento de la cita, se manifiesta la ambigüedad semántica respecto del vocablo "historia". Desde la perspectiva de historia-relato, en efecto, el lector se encuentra ante un segmento narrativo, concordante al tipo textual "fábula", sin embargo, esta fábula no comienza con la narración propiamente tal, sino que se expone desde la perspectiva dialógica establecida desde HAÑACHU o desde PUEBLO DE PIEDRA, inclusive.

En la historia-devenir se profundiza la "intensidad de lo acontecido" (en el sentido deleuzeano); una vez que el lector sale de la mimesis, se percata de que el texto no es una fábula, ni un diálogo.

El tiempo cíclico, asimismo, tampoco es mítico, debido a que la "historia" a la que se refiere y que es "contada", en realidad es historia-devenir; vale decir, un transitar que es relato, pero ficticio, una fábula que entrega una moraleja, pero no la que aparenta. Al leer entre las líneas el conflicto manifestado por la voz de Tata Blas se evidencia la envidia del color blanco y el deseo rizomático de devorar la Otredad, vale decir, lo que no se es y la imposibilidad final de lograrlo, lo cual es una moraleja desde el devenir animal del ser-mestizo.

4.11. WIRACKOCHA Y EL DILUVIO

4.11.1. EL MITO COMO CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD ANDINA

La lectura del fragmento WIRAKHOCHA Y EL DILUVIO aborda diversas categorías analíticas, las cuales se conforman desde una lectura interpretativa y asociativa a la teoría rizomática y los procesos de desterritorialización y desterritorialización, los cuales a partir de una nueva escritura mítica, como en el caso de Churata en EPO, quien plantea una nueva red de significados para un relato ancestral mítico como Wirakhocha, y las situaciones que desatan su poder en el Lago Titikaka, considerado una zona sagrada para el mundo andino.

Las lecturas de este mito ancestral introducen al sujeto lector en una narración con particularidades; si bien existen diversas versiones del mismo relato, es Churata quien reescribe los acontecimientos de Wirakhocha, por lo tanto, origina un mito moderno. Se posicionan en un mismo espacio diversas voces y hechos que escapan de lo esencialmente mítico andino, como lo es la introducción de elementos europeos u occidentales, desde una voz poética que irrumpe en el relato, enfatizando en los aspectos críticos, ideológicos y políticos que plantea Churata desde un pensamiento del adentro, según el modelo de lectura de Michael Foucault, quien en un comienzo del relato se escapa del orden establecido por un modelo eurocéntrico, abordando una temática particular andina en códigos pertenecientes a la cultura; en una segunda parte, vuelve a situarse en este campo de conocimiento, asumiendo en el relato códigos regidos por un sistema de conocimiento europeo.

Según estas características, se establece que el relato de WIRACKOCHA Y EL DILUVIO, se configura dentro de una clasificación mítica, la cual se asume desde una perspectiva de conformación identitaria: “Los mitos son el modo en que los miembros de una determinada cultura tienen de conseguir información sobre esa cultura, sobre sí mismo. El mito es un modo de auto-percepción, de autoconocimiento para los miembros de una cultura” (Fernández, 1996, p.15). Entonces, esta conceptualización se entrelaza directamente con la temática que se plantea, ya que la voz narrativa, a pesar de ser difusa, manifiesta que es el Dios Wirakhocha el creador del mundo andino: “y os muestre la hermosura de este mundo que he creado para: vosotros” (p. 124).

Asimismo, la fuerza creadora de esta deidad representa la relación que posee con la naturaleza y los fenómenos propios de ella: “y retumbó el trueno en las montañas, en los bombos líquidos del Titikaka; el rayo descargó su fuego que incendia y mata; y tras truenos, rayos y huracanes” (p. 124), aspecto que se relaciona con la importancia del mundo natural que rodea al sujeto andino: “el mundo se llenó de horror y de agua” (p. 124), ellos obedecen y creen en la situación que ha generado Wirakhocha para la zona geográfica del lago Titikaka, por lo tanto, el relato no tan solo obedece a un mito ancestral centrado en la figura mítica/imaginaria Wirakhocha, sino en un ser humano real, el sujeto andino conformado en ayllu. Esta reescritura de un mito propio de la cultura andina, sitúa al inca en una postura de respeto, obediencia y creencia del dios creador: “y nadie se rebeló a la divina ordenanza” (p. 124), además hace una referencia intertextual hacia otros relatos de EPO, ya que se enfoca en la dualidad y complementariedad del hombre

con la mujer, como en LOS SAPOS y HAÑACHU: “no quiero veros solos más. Y que sepan, el macho; que es macho; la hembra que es hembra. Se comporten como macho y hembra. No me faltéis” (p. 124). En el mito se plantea cuáles deben ser los valores que rigen a la sociedad andina, por lo tanto, la unidad entre el hombre y la mujer debe funcionar como una ofrenda hacia Wirakhocha por la creación, así como la reproducción: “que permanezcáis juntos marido y marida; voleis (sic) juntos, os alimentéis juntos, trabajéis juntos; que sólo estando juntos siempre acabareis (sic) formando un solo ser y vuestros hijos de harán fuertes y sanos al calor de vuestra unidad” (p. 125)

Wirakhocha es planteado en el relato como una divinidad que ordena el funcionamiento social de la comunidad andina, por lo tanto, son estos valores lo que configuran la identidad que envuelve la vida en el Titikaka, asumiendo la unidad y la obediencia del inca hacia las deidades míticas, que vistas desde un pensamiento occidental, estas son parte del imaginario andino, pero desde la perspectiva cosmogónica andina, su verosimilitud se compararía con la existencia de Jesús en la tierra.

Según esta conformación identitaria, el mito cumple las siguientes funciones: “textuales, semióticas, discursivas, que permiten acceder a una serie de funciones mucho más representativas, no sólo reivindicativas y de conexión con la tradición, sino también simbólicas, estructurales, expresivas y cognoscitivas” (Ferrús y Usandizaga, 2012, p. 9). Según estas funciones, en la mitología de Wirackocha, la textualidad se asocia con una nueva propuesta escritural, asociada también al aspecto vanguardista de la literatura peruana que se aborda más adelante, desde una perspectiva de innovación del código, utilizando léxicos propios de la lengua quechua-aymara: “Challwas y Soknas” (p. 124), “Mauris, Humantus, Khesti-Challwas, Ispis, Khono-challwas” (p. 125), aspecto que requiere de un lector que conozca o tenga acceso, a los significados de estos aspectos en la cultura andina; esto, sin duda, apela a la recuperación de la tradición, por lo tanto, las múltiples funciones que posee el mito apuntan hacia una reivindicación de la cosmovisión andina, que a pesar de ser desconocida o no entendida del todo, moviliza al lector a comprenderlo.

La función semiótica y discursiva se enfoca en las significaciones que poseen los elementos presentes en el relato y cómo se practican en la comunidad andina, generando una conexión y movilización de conocimientos en diversos espacios geográficos, como Perú y Bolivia, por lo tanto, el mito no se limita a un cierto lugar o momento, sino que trasciende en el tiempo y en el espacio. La reescritura de un relato mítico de tal relevancia

se asocia con un proceso de desterritorialización, el cual busca una búsqueda constante de la identidad andina. Según los conceptos de la teoría rizomática y la relación de estos con el mito: “aunque, cada vez, sea imposible encerrar una supuesta cultura primigenia de América en reservas de pureza intocada, es cierto, sin embargo, que, a pesar de la globalización y la desterritorialización, los elementos indígenas y todos aquellos situados en el margen, tal vez fragmentados y desgarrados, emergen con fuerza inusitada para resignificar los textos” (Ferrús y Usandizaga, 2012, p. 10). El proceso de desterritorialización entonces, correspondería a este proceso de reescritura y de replantear la textualidad, la semiótica y las significaciones que pretende generar el mito moderno en códigos actuales desde los relatos ancestrales. El sujeto andino se desterritorializa, a pesar de formar parte de la comunidad andina o ayllu en el siglo XXI, funciona y se moviliza de acuerdo a los nuevos códigos que la comunidad misma ha generado, tomando como base el mito ancestral de la creación: Wirackocha.

A partir de esto, se explica entonces la instalación de una nueva semiotización, asumida desde una perspectiva del saber occidental y europeo dentro del mismo relato: “-Hoy te correspondería el Premio Nobel” (p. 130), aludiendo a la validación del escritor por medio de la institución sueca ante el campo del poder y la academia: “Creo que entonces me llamé a mí mismo: homo! Bueno homo o mono” (p. 130), abarcando el aspecto científico del origen del hombre, en tono de ironía, ya que el sujeto andino cree en el génesis según el mito de Wirackocha, quien los crea de la piedra, se burla entonces de la clasificación biológica que le da el científico al ser humano, independiente de su cultura. Por otra parte, alude a figuras propias de la industrialización europea: “-Es que eres el Mago de Melo (sic) Park” (p. 130), quien lo escribe de erróneamente, evocando a Thomas Alva Edison, quien a través de sus inventos radicaliza los hábitos de consumo de la sociedad industrializada, algo que para el mundo andino corresponde a una negación de los principios centrales de la comunidad; vivir en comunidad en base al trabajo colaborativo, sin las nociones de bienes, propiedad privada, consumismo, moneda e industrialización.

Estas expresiones constituyen, por una parte, una desterritorialización del relato mítico original, el cual no podría ser entendido del todo en su origen debido a la distancia en el tiempo e ignorancia de la lengua quechua-aymara, pero, por otra parte, se genera una reterritorialización desde nuevos conocimientos, los cuales no se integran al relato

por azar, sino que están direccionados en una funcionalidad particular: criticar el dominio español para la reivindicación de la cultura andina.

Según esta reterritorialización, surgen nuevos mitos en torno a elementos que la narración plantea:

El mito sirve como punto de referencia para analizar las búsquedas en ese depósito semántico vivo de las culturas andinas, sometidas a todo tipo de reelaboraciones, apropiaciones, desmitificaciones y remitificaciones, que a veces son desencuentros pero que también son señales para evaluar la precaria conexión con un mundo tradicionalmente oculto, subyugado, casi perdido, pero presente en los sujetos que lo constituyen (Ferrús y Usandizaga, 2012, p. 10).

Este ocultamiento del cual hablan las autoras corresponde a los procesos que el hombre-blanco-europeo-intelectual ha determinado para el mito moderno, el cual surge con fuerza desde las interpretaciones, erróneas o no, de un relato tan antiguo como el de Wirakhocha, y tan lejano como el de una cosmovisión que separa a Europa y Perú-Bolivia por miles de kilómetros. Es preciso hablar entonces de un resurgimiento, desde lo marginal y subordinado de la historia universal, del hombre y de la mujer andina, quienes en base a una complementariedad y relación armoniosa con el entorno natural, generan una dicotomía en el paradigma occidental del sujeto blanco, quien desconoce los principios basales de la mitología andina, clasificándolo como un mito, ya que esta concepción se centra en los deseos y tradición del campo intelectual occidental por clasificar y agrupar todos los elementos presentes en la cultura, ya que para el sujeto y la cultura andina este relato no correspondería a un mito, sino a un acontecer verosímil que crea y ordena el tiempo cósmico y el hombre desde la tradición ancestral.

Basándose en WIRAKHOCHA Y EL DILUVIO, surgen nuevas mitologías, las cuales pretenden ser anuladas y burladas por la voz narrativa en EPO, pero vistas desde una perspectiva colonial, corresponden a la concepción del indio bárbaro, casi animal. Al igual que en ESPAÑOLADAS, la voz narrativa-poética usa diversos cantos o haylli para desmitificar esta visión del sujeto andino como un ser animal, bárbaro e ignorante, en base a la apelación de un sujeto español que es criticado por sus vejaciones al pueblo andino: “Sabio indigno, antes sé animal; después sabio, si quieres, que podrás” (p. 127); se trata entonces de una confrontación con los mitos que han germinado en torno al sujeto andino: “La Iglesia católica de los siglos xvi y xvii interpretó las religiones de los

indios americanos como supersticiones causadas por la acción demoniaca” (Lara Cisneros, 2016, p. 28), quienes han sido clasificados como indios idólatras y supersticiosos, basándose en las recopilaciones que hicieron los cronistas en la época de la Conquista (1492 en adelante), estipulando la idolatría como una clasificación para los sujetos andinos:

San Agustín identificó la idolatría como superstición y le agregó tres conjuntos de prácticas que tenían como común denominador la obtención de beneficios sobrenaturales concretos sin la intervención de Dios, por lo que para su funcionamiento dependían de un pacto expreso o explícito con el demonio; dichas prácticas eran: la adivinación, los amuletos medicinales y las vanas observancias (Lara Cisneros, 2016, p. 33).

Se considera, entonces, al sujeto andino como un traidor del Dios occidental, que impide el proceso cristianizante y moralizador de los conquistadores españoles, ya que, desde una perspectiva católica ortodoxa, no poseían moral ni religión alguna. Además, por medio de estas idolatrías, como mito, los andinos obtenían enseñanzas del demonio, por lo tanto, todas sus prácticas se alejaban de la ley de Dios, produciendo en el hombre pecado, soberbia y pecados que determina la religión europea.

En WIRAKHOCHA Y EL DILUVIO, se genera una respuesta ante estas mitificaciones del indígena, confrontando simbólicamente al sujeto español: “¿Quién del hambre el gesto; quién, que más calla cuando más devora y se devora?/¿Quién vió que el hombre es hechura del miedo y del miedo su tábano” (p. 127), el canto o haylli es dirigido a quien sembró el miedo y devoró a los indígenas para luego quedarse en silencio, es decir, el invasor.

-Decía que a eso se llama Chicago: otra maravilla del salvajismo estrangulado. El arte de matar peones, algo como degollar ranos, puercos, en fin, alimañas. ¡Matar la vida para ganar elecciones! ¿Entiendes? (p. 127)

Este pasaje posee un tono político, el cual alude a los procesos electorales que se viven en EEUU, apelando además a Chicago como el ícono de la lucha obrera, donde ocurre la muerte de trabajadores y se relaciona con el peón plasmado en EPO, quien asume su posición de proletario agrario.

-¿Matan los vivos para que vivan los muertos? ¿A eso llamas elecciones?

[...]

-Voy viendo: tus sabios sí que son brutos.

-Mira menos y ve más. ¡Se trata de matar lo que contigo tiene alguna relación!

-¿Conmigo? ¿Y por qué? Ningún daño les hice. No esperes que me ponga a balar como un corderillo. Si es contra mí que se alzan, todavía puedo aplastarlos.. ¡No soy él Diablo!...

-Eres algo peor: el hombre sin diablo” (p. 129).

El fragmento presenta un intercambio de características, donde el sujeto español es quien se asume como un salvaje y que su principal arte es la matanza de los sujetos andinos, quienes son minimizados como hormigas: “Es cosa de aplastar hormigas: nada más” (p. 129), por lo tanto, la crítica es directa hacia los conquistadores, el sujeto español que ejecuta el exterminio del pueblo andino. Se interpela constantemente a descubrir, mediante un diálogo ficticio, los motivos de la matanza indígena a través de la ironía, desmitificando la inteligencia de los sabios europeos y de matar sin razón alguna, más que la ideología religiosa que diferencian a dos culturas distanciadas geográficamente, pero quienes excusan su actuar con la religión católica que predominaba, por lo tanto, el indígena al alejarse de esto se demoniza, como “el hombre sin diablo”.

En suma, los procesos por los cuales pasa el mito ancestral andino WIRAKHOCHA Y EL DILUVIO corresponden a reconstrucciones desde un tiempo determinado, así, EPO situado en la vanguardia andina de Churata, corresponde a un mito renovado de significaciones, funcionando de manera interdependiente. El relato ancestral y la crítica hacia el sistema dominante europeo, enfatizando que el proceso de reaparición del mito es movilizad por los deseos reivindicativos de una cultura renegada, olvidando diversos mitos que surgen a partir del mismo, como el indio idólatra y salvaje. Esto abre una mirada crítica a estos espacios perdidos, con la finalidad de comprender los valores culturales, políticos e ideológicos que el mito de Wirackocha, como relato fundacional, entrega.

4.11.2. WIRAKHOCHA: LAS ARISTAS DE UN HÉROE CULTURAL

A partir de los análisis del mito de Wirakhocha, se identifica una figura esencial que moviliza el relato y da cuenta de la existencia de un personaje real, desde la

perspectiva andina, quien rige a los ayllus a través de mandatos establecidos por esta deidad, los cuales son ficcionalizados en EPO de Churata:

Os mando que el macho ande solo con su hembra; que el hijo obedezca a su padre hasta tanto pueda mandarse a sí mismo; que nadie coma lo que otro está comiendo; que a mi bienamado hijo Kheñula no me lo desprecien ni maltraten los que alas poderosas tienen; que aprendáis del Osle que no solamente cría a sus pollitos sino que los educa para que sean buenos osles[...]" (p. 125).

Estos son algunas de las órdenes que Wirackocha enseña al pueblo andino, quienes fijan sus valores y organizaciones, políticas y económicas, en torno a las enseñanzas del mito, entendiéndolo como una clasificación europea de un relato andino, el cual dentro de la cultura incaica no corresponde a una ficción, tal como el sujeto católico asegura la existencia de Jesús en la tierra.

Los mandatos que envía Wirackocha al inca se basan en no robar a la comunidad, principio básico del ayni como práctica colaborativa entre sujetos andinos; amar al prójimo, no al incesto, reproducirse sin límites, evidenciando que en la cultura andina no existiría un control de natalidad, no engañar a la esposa y además complementarse entre macho-hembra:"

Esta deidad posee un poder cultural y civilizador sobre la población incaica, entendiendo entonces que se trataría de una deidad superior en la naturaleza andina y la obediencia que presente el pueblo ante estos mandatos es implacable: "y nadie se rebeló a la divina ordenanza" (p. 124); se trataría entonces de la figura de un héroe dentro del mito. Este héroe representa las etapas de las ceremonias iniciales en las comunidades precolombinas, donde el camino y el viaje funcionarían como un proceso de reconstrucción del héroe y de constantes cambios, los cuales lo potenciarían para relacionarse con los seres mortales, en este caso, el sujeto andino.

El viaje que realiza Wirackocha, antes de dirigirse al pueblo, no está claro, asumiendo que las versiones actuales del mito se basan en recopilaciones de crónicas escritas en periodo de conquista de la mano de sacerdotes y escribanos españoles, quienes estaban lejos de comprender y entender la esencia de la religión andina y sus principales fundamentos, por lo tanto, es relevante comprender que la reescritura que realiza Churata a través de diversas voces narrativas y poéticas, también corresponde a una recopilación de tradiciones orales que con el tiempo han ido evolucionando y

cambiando, según la perspectiva de dónde se valore el mito. La conformación de los mitos van de la mano con la rescritura de personajes ajenos a la cultura incaica, omitiendo la esencia que poseían en la antigüedad. Churata entonces, se sitúa desde el actuar del héroe, Wirackocha se dirige al pueblo en un comienzo, para luego cambiar el foco de la narración y apelar a la desmitificación del indio como salvaje y bárbaro.

Mencionar la ficcionalización de un mito ancestral conocido y relevante para la cultura andina, requiere enfatizar acerca de la postura que asume Churata y las voces poéticas dentro del mismo, tal como se menciona, la voz que se fija en el mito se sitúa en el pensamiento del afuera, vivenciando un proceso de distanciamiento del discurso occidental y europeo ante la cultura andina, pero también se evidencia una contradicción, ya que la voz poética viene desde el pensamiento del adentro, toma y revaloriza los conocimientos ancestrales desde una perspectiva occidental, para luego alejarse del discurso colonialista y producir una nueva ficcionalización del mito.

Existe una trascendencia a lo largo de la mitología universal, la existencia de un héroe que pasa por diversas etapas:

Como veremos, la aventura del héroe, ya sea presentada con las vastas, casi oceánicas imágenes del Oriente, o en las vigorosas narraciones de los griegos, o en las majestuosas leyendas de la Biblia, normalmente sigue el modelo de la unidad nuclear arriba descrita; una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido (Campbell, 1959, p. 27).

Esta aventura está marcada por una triada, compuesta por la partida del héroe de la Tierra, el regreso y la reintegración a la sociedad, etapa final que le otorga un sentido ordenador del caos y la oscuridad a la Tierra, como en el caso de Wirackocha: “voy a abrir el cielo para que llegue hasta vosotros el resplandor de Lupi-tata, el padre centellante, y os muestre la hermosura de este mundo que he creado para vosotros” (p. 124). Por lo tanto, el camino que recorre el héroe es parte de la conformación cultural identitaria del Tawantinsuyu, entonces se habla de una movilización macro, abarcando más de una comunidad o etnia: “Típicamente, el héroe del cuento de hadas alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, históricomundial” (Campbell, p. 29). El conjunto de saberes y mandamientos que ordena el héroe traspasa las fronteras limítrofes actuales, en el periodo prehispánico el

conocimiento se movilizaba sin distinción de etnia o lengua, produciendo efectos en un nivel cultural amplio.

Esta trascendencia se evidencia en la narración de EPO y la valoración otorgada al héroe como creador: “Te referiré sus historias, sus grandes historias. Eso sí, no hay otras más hermosas en el Titikaka” (p. 124). La relevancia que el mundo occidental le otorga al héroe corresponde a las clasificaciones que realiza del mismo: para el mundo andino, Wirackocha corresponde a la deidad creadora, sin anular la existencia de otras, no así como en el pensamiento occidental, que requiere clasificar cada una de las cosas que estén fuere de la comprensión humano-occidental.

La clasificación del héroe Wirackocha posee diversas aristas; por un lado, se evidencia un poder creacional, fundacional y de ordenamiento, por otro lado se percibe las diversas ordenanzas que le otorga al pueblo andino. En una primera instancia, se clasifica como héroe redentor del mundo: “Sus mitos adquieren proporciones cósmicas. Sus palabras llevan una autoridad superior a todo lo dicho por los héroes del cetro y del libro” (Campbell, p. 194). La superioridad que evidencia Wirackocha por sobre otros poderes de la naturaleza es significativa: “Y retumbó el trueno en las montañas, en los bombos líquidos del Titikaka; el rayo descargó su fuego que incendia y mata; y tras truenos, rayas y huracanes, el mundo se llenó de horror y de agua” (p. 124), es capaz de dominar y controlar todos los fenómenos de la naturaleza, de las tormentas y las lluvias, asociando esto al poder que ejerce por sobre la naturaleza, capaz de iniciar un diluvio: “Había comenzado el primer Diluvio Universal. Vendría tras él otro mayor; mas entonces flagelaría al hombre” (p. 124). La manipulación de los fenómenos naturales aterroriza al mundo andino, considerando la importancia que posee la naturaleza para estos: “- Wirackocha está enojado y nos castiga injustamente!- lloraban y temblaban” (p. 124).

Otra arista importante es el carácter de héroe de civilizador de Wirackocha, quien a través de los mandatos que comunica al pueblo andino reorganiza el sistema político, económico y comunitario, enfatizando en los principios valóricos que rigen a una comunidad andina o ayllu. Wirackocha posee diversos rasgos, como una deidad múltiple “pues tiene rasgos acuáticos —dicen que salió del lago Titikaka y que desapareció en el mar— y al mismo tiempo está asociado al rayo y a los fenómenos meteorológicos” (Rodríguez, 2007, p.223). La relación del poder de Wirackocha como héroe civilizador, se relaciona además con el carácter cultural del mismo, ya que su figura se relaciona con la ritualidad y el sacrificio de los incas en el ciclo agrario de producción, tal como se presenta

en el relato: “Sobre el haz del planeta se batieron brisas humedecidas; los campos se esponjaron con la verdura; trinaban los pajarillos en las arboledas; los cuadrúpedos triscaban en los bañados” (Churata, p. 124), por lo tanto, la llegada de Wirackocha presenta la idea de fertilidad y producción favorable para el inca, quien basa su dieta en la producción de frutas, verduras y granos.

Wirackocha como héroe sufre diversos procesos de deformación simbólica; en primer lugar, por el traspaso del relato mítico de generación en generación, luego reescrito por los españoles y sus cronistas, para finalmente situar el nombre de Wirackocha como “señor” en el periodo de la colonia: “el vocablo *Wiracocha* se difundió rápidamente en la temprana sociedad colonial designando no solamente a la antigua divinidad andina, sino también a los propios españoles quizá tenidos inicialmente por seres sobrenaturales” (Rodríguez, p. 230).

Este héroe civilizador, comprende un proceso cosmogónico de un viaje, que puede ser terrenal o no, considerando que la experiencia de Wirackocha corresponde a una visión cósmica del mundo andino. Se asocia entonces a una experiencia del ser humano, asociando esto a un proceso de ritual y trance en la cultura incaica, lo cual se asocia al acceso del inconsciente a través del sueño:

El ciclo cosmogónico ha de comprenderse como el paso de la conciencia universal, de la profunda zona de lo no manifiesto, y a través del sueño, al pleno día del despertar, y luego el retorno, a través del sueño, a la oscuridad intemporal. Como en la experiencia real de cada ser vivo, así sucede todo en la figura grandiosa del universo vivo: en el abismo del sueño las energías se refrescan y en el trabajo del día se agotan; la vida del universo se gasta y debe ser renovada (Campbell, p. 150).

Por lo tanto, las acciones de Wirackocha como héroe abordan una experiencia que está oculta; este se deja ver al pueblo andino en un momento de oscuridad y caos, crea el mundo y además protege a los componentes de la naturaleza, renovando así su carácter y poder de creación. Estos procesos creadores se centran en dos etapas claras: la creación en oscuridad y, por otra parte, la creación en claridad. En la primera etapa se habla de un ordenamiento del caos y la oscuridad, ya que no existía una claridad entre día y noche, cumpliéndose así el ciclo cósmico: “Y se remontan a los tiempos en que, envuelto en las tinieblas, el mundo se daba de cabezadas con las masas negras de las

nebulosas” (Churata, p.124), “En las tinieblas calló la voz soberana” (p. 124). La primera aparición de Wirackocha se sitúa en un escenario de caos, en donde la comunidad andina desarrollaba sus actividades diarias sin ningún ordenamiento.

Se identifica una etapa de transición, el héroe civilizador ordena la comunidad incaica alejando la oscuridad: es en esta etapa donde el sujeto andino se da cuenta de las creaciones que ha hecho Wirackocha: “Las aguas del Titikaka se penetraban de esa luz y los Challwas sintieron que se filtraban para ellos los dones del calor. Challwas y Soknas se conocieron y por primera vez se miraron unas a otras. De las brilladoras escamas se admiraban las aves y los peces de los tornasóles (sic) del plumaje” (p. 124). Posterior a esta etapa de transición, el héroe reaparece y genera el diluvio: “Wirackocha no estaba enojado. Pero abrió el vientre de sus Khenayas y allí se volcaron cataratas” (p. 124).

Es en esta etapa donde se describe al héroe según la ficcionalización presentada en EPO: “Wirackocha apareció en la oscuridad como la verdadera luz de la vida. En la mano diestra portaba cetro de oro, de la wincha, de hilos áureos, colgaban dos coágulos de Khitula” (p. 125). Esta aparición del héroe reafirma su poder y capacidad de mandato en el pueblo andino, quienes cumplen con las órdenes de Wirackocha: “-Estoy alegre, pues todos los hijos que entregué al cuidado de mis Lago y lagunas, que los protegen, son dignos de su padre, que no está en el Cielo, sino con ellos, confundido en su corazón y en el agua, el huelo y la piedra (p. 125). Por lo tanto, la divinidad andina representa la fidelidad y creencia del inca hacia los seres creadores del cosmos, considerando a Wirackocha como la deidad principal de la creación, un orden superior que territorializa la vida comunitaria.

4.11.3. LA COSMOGONÍA PRESENTE EN WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO: CÓMO SE CONCIBE EL MUNDO DESDE EL IMAGINARIO MÍTICO ANCESTRAL

La cosmogonía del mundo andino permite comprender la creación y conformación del ser humano, tanto de su origen, como su organización política, social y cultural. Desde esta premisa, se constatan diversas características de dicha conformación que permean una visión de mundo desde los dioses y las normas que han entregado a la humanidad, refiriéndonos específicamente a Wirakhocha, quien es uno de los referentes a los cual hemos ido analizando en estas últimas secciones desde el discurso de Churata en EPO.

Vale decir, los mitos toman un protagonismo de carácter valórico como sustento de los ayllus, es por eso su importancia en las comunidades andinas y de cómo han

transcurrido a lo largo de la historia, representan el origen, el sentido de destino de los ayllus y el devenir histórico (Montes, 1997).

En esta sección, se permea el surgimiento de diversas líneas de fuga que se evidencian desde el interés por el autor en expresar la importancia de un mito en la comunidad y, además, su importancia en la historia desde los diferentes simbolismos que lo proveen. También, aparece nuevamente la multiplicidad de voces que son interrumpidas entre ellas, lo que dificulta la interpretación del lector, debido a que se pierde el sentido del texto constantemente y, además, no se tiene claridad de quién es el que habla. Es por esto que se debe apoyar en alguna línea de fuga que retome o conecte nuevamente el tema central, así como lo menciona Deleuze y Guattari:

En otros casos, por el contrario, habrá que apoyarse directamente en una línea de fuga que permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones. Hay, pues, agenciamientos muy diferentes, mapas-calcos, rizomas-raíces, con coeficientes de desterritorialización variables (1997, p. 20).

Se puede dejar en evidencia lo que señalan los autores, mediante una escritura que permea los lineamientos de ruptura y desterritorialización, siendo un discurso vanguardista que resalta los saberes y las tradiciones andinas como un valor trascendental para la vida del ser humano, quebrando en su totalidad el ideal occidental. Esto, lo expresa mediante una escritura que demuestra diferentes líneas de fuga, considerando la reescritura de uno de los mitos más reconocidos y valorados de la cosmovisión andina, sobre todo, desde la carga connotativa del Héroe civilizador como el organizador de la flora y fauna, la humanidad y el cosmos.

La antropogonía va cobrando más importancia que la teogonía; las figuras del Genio Maligno y de la primera humanidad tienen a desaparecer, y en su lugar el rol del Héroe Civilizador se hace preponderante, pues la creación de la humanidad y de la cultura se describen con cada vez mayor detalle. Por otra parte, la Mama Quta (Madre Lago) sustituye a la Pacha Mama (Madre Tierra) en el papel de Mujer Madre (Montes, 1997, p.103).

Es importante lo que menciona Montes Ruiz en relación a que dichas transformaciones reflejan desde un mismo fenómeno, diferentes aspectos, como por ejemplo, la evolución cultural y organización social. Lo que menciona sobre el desplazamiento de la Mama Quta por sobre la Pacha Mama, se ve reflejado en la

siguiente cita: “-Estoy alegre, pues todos los hijos que entregué al cuidado de mis Lagos y Lagunas, que los protegen, son dignos de su padre” (p.125). Además, la labor de este Héroe civilizador radica en ordenar el caos y entregar las labores para la humanidad: “Hoy terminará para siempre todo desorden” (p.125).

Dicho personaje, cumple un rol protagónico en el relato desde el héroe civilizador y a su vez, castigador: “- ¡Wirakhocha está enojado y nos castiga injustamente! - lloraban y temblaban”(p. 124). La aparición de Wirakhocha en la humanidad, refiere al nacimiento de una nueva era, que funciona y se consolida a través de los mandamientos entregados por él, que fueron analizados anteriormente.

Cabe mencionar que para la cosmovisión andina, la visión del tiempo se concibe cíclicamente, y desde esta idea se piensa en el retorno como una concepción importante para la relación del ser humano con la vida, en base al pensamiento que todo vuelve, todo retorna de alguna u otra forma puesto que todo se debe complementar:

El tiempo andino está regido por la dialéctica de oposición complementaria, pues a un periodo de oscuridad, naturaleza y barbarie, asociado a lo bajo y a lo antiguo, se le opone un periodo simétricamente inverso de luz, cultura y civilización, vinculado a los altos y a lo moderno, la transición entre lo uno y lo otro está definida por un cataclismo o poachakuti, que enfrenta a ambos opuestos en un terreno neutral (Akapacha) y los confunde e iguala momentáneamente en un caos temporal, que luego otorga predominio al término que estaba subordinado, restaurando así el equilibrio del sistema (Montes, 1997, p.105).

La idea que formula Montes Ruiz, queda en evidencia en WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO, cuando en un comienzo les entrega las primeras normas de comunidad y promete volver, señalando que las tareas deben ser cumplidas a su cabalidad o recibirán su furia:

Pronto voy haceros un regalo muy grande, hijos míos (les dijo, tronando en la oscuridad): voy a abrir el cielo para que llegue hasta vosotros el resplandor de Lupi-tata, el padre centellante, y os muestre la hermosura de este mundo que he creado para: vosotros. ¡Oídmme, todos! Cuando se abra el cielo y veáis encenderse una luz y se os aparezcan las montañas, los ríos, árboles, lagunas, florestas, en la tierra, y estrellas en el cielo, sabed que no tardaré. Venidme a esperar a la brilla del Titikaka, Mas nó solos; si con vuestras esposas y vuestros hijos, todos, sin que

falte nadie. No quiero veros solos más. Y que sepan, el macho; que es macho; ¡la hembra! que es hembra. Se comporten como macho y hembra. No me faltéis; que aquel que me faltéis; que aquel que me faltare sufrirá mi cólera (p.124).

Se puede afirmar entonces, que Wirakhocha cumple con su función de Héroe civilizador, puesto que aparece en la humanidad para organizarla desde un estado teocrático, que desempeñará funciones para garantizar la paz, la seguridad hacia la naturaleza, respetando y valorando lo que les está entregando; una flora y fauna para cautivar y no dañar ni explotar. Los cuidados de la tierra hasta el día de hoy son fundamentales para la relación del hombre con ella, pues, si no se conoce los ciclos de esta, la economía y el sistema agrario se verían fuertemente afectados.

En la cultura andina, cada principio predomina alternativamente sobre su opuesto. Es importante mencionar, que la concepción del tiempo en dicha cultura, lo bajo está relacionado con el pasado y lo alto con el presente:

Qué distintas no fueron las cosas no fueron las cosas en Europa. Allá emperifollaron su barbarie, y de nosotros amputamos al bárbaro del perifollo. Europa ha elaborado el tiempo; impuso carta de ciudadana a los dioses; y los dioses al conquistar Europa han conquistado el imperativo categórico [...] (p.128).

La frase “Europa ha elaborado el tiempo”, da cuenta del contraste de culturas, considerando que para el andino el tiempo transcurre entre un antes y un después; ellos no han creado el tiempo, simplemente se han adherido a él de forma cíclica desde el cosmos que los rige. De aquí la importancia para las comunidades sobre los inicios y términos de ciclos, puesto que se cumple un proceso de transición a algo nuevo o que está sujeto a un cambio.

Se trata de un tiempo cíclico en el que el pasado, ya conocido y experimentado, prefigura el futuro ignoto, dado que existe una simetría exacta entre ambos; es por ello que constantemente se busca en la antigüedad mítica las claves para comprender el presente y lo venidero (Montes, 1997, p.107).

En virtud de lo que antecede, para la cosmovisión andina, la temporalidad se rige por el cosmos que representa desde su cosmogonía, la interrelación del espacio ancestral con el terrenal sosteniendo un vínculo irrompible. Esta idea se sustenta con la escritura en EPO, generando una literatura vanguardista que se evoca desde los márgenes del afuera; un lenguaje mestizo, ideas agrietadas por líneas de fuga que se consolidan mediante la

cultura andina, que Churata quiere resignificar. “Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes” (Deleuze y Guattari, 1997, p.14).

En el capítulo aparece una voz que interpela al occidental: “-No tienes noción del tiempo; y a punto estoy de pensar que eres hijo del tiempo. El mío; relámpago; tú la tormenta inacabable” (p.128).

Dicho esto, la sección de WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO, se puede interpretar desde la multiplicidad que da cuenta de diferentes escapes al afuera, por ejemplo, desde la concepción mítica misma, en donde el concepto de mito conlleva a una heterogeneidad de una cultura indígena que ha sido organizada y conformada por esta cosmogonía que emerge desde el mundo ancestral, permitiendo que se comprenda la cosmovisión quechua-aymara desde el afuera y no desde la racionalidad del sujeto, el adentro, ya que es el mismo relato y el estilo vanguardista de Churata, lo que provoca que el texto bordee los límites del afuera. Esto queda en evidencia con el tiempo de la cultura andina a la cual se le ha mencionado en este apartado, considerando que la concepción de una temporalidad cíclica, se puede entender solo si nos vamos a este afuera como ya se ha mencionado, puesto que en el adentro se comprende desde la concepción del tiempo lineal, entendiendo esta imposición por la cultura occidental desde su racionalización; todo debe ser comprendido de esta forma, así también, podría decirse la lectura con la que el emisor tiende a enfrentarse comúnmente, una lectura lineal que permita y aporte a la interpretación.

Podríamos decir, entonces, que el tiempo mítico andino se desarrolla desde un presente eterno y absoluto, en el cual concurren todas las épocas, hacia un futuro que como dijimos anteriormente, se enfrenta a un pasado que invariablemente retornará (1997, Montes). La literatura de Churata, en este caso en particular, advierte de la cosmogonía andina tras las líneas que se sumerge en el libro como una voz que toma protagonismo desde la cultura andina por sobre la europea, la primera es quien se burla, en varias ocasiones, sarcásticamente con el fin de denigrar la concepción tanto de la vida como la organización del mundo desde el occidental, en oposición con la andina, menoscabando su visión de la vida, tanto del ser humano y sus roles en ella.

4.11.4. VISIÓN DE LA RELIGIOSIDAD ANDINA Y CRISTIANA EN WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO

Las comunidades indígenas se han visto enfrentadas a lo largo de la historia a la invasión de una cultura occidental, y con ello, a la imposición de una religiosidad cristiana,

que trae consigo una forma distinta de cómo concebir el mundo, su origen y sus sistemas de organización. Esta ha sido, por años, la causante de un mestizaje que se ha visto expuesto entre la aceptación y/o el rechazo de este por parte de los pueblos indígenas; varios se han resistido, como también varios se han impregnado de esta nueva forma de ver el mundo, no obstante, sin perder su identidad.

El proyecto de los evangelizadores del pueblo aymara de los tiempos de la colonia y parte también de los posteriores fue borrar o hacer olvidar la religión autóctona para sustituirla por la religión cristiana. Una gran parte del pueblo aymara ha resistido y sigue oponiendo, abierta u ocultamente resistencia a este proyecto. Ha defendido su propia identidad religiosa y la sigue cultivando no con una postura cerrada sino claramente abierta: ha dejado que esta identidad se enriquezca con el cristianismo. El pueblo aymara se ha vuelto incluso cristiano, más sin perder su propia identidad religiosa (Van den Berg, 2008, p. 4).

Sin duda, los sujetos aymaras y quechuas, a pesar de la invasión, nunca han perdido su identidad propia, quedando en evidencia en diferentes ceremonias, rezos, cantos o tradiciones que se han mantenido, hasta el día de hoy, desde la relación del ser humano con la naturaleza.

Lo anterior, se ve reflejado en la escritura de Churata, quien a través de una declaración imaginaria de Wirakhocha, reinstala una utopía primitiva, mediante la reterritorialización hispánica desde el encuentro en lo originario y tiempo mítico, que da cuenta de una hegemonización cultural destacando a la dominante sobre la dominada, en este caso, la occidental por sobre la indígena. Esto se evidencia a través de esta mezcla de lenguas y visiones de mundo, refiriéndonos específicamente a la cristiana y la andina. Sin duda, a pesar del enfrentamiento de culturas a la que se somete el autor tanto el pueblo indígena al cual le entrega voz propia, su escritura permite dar cuenta de que la identidad con cual tiene mayor relación es con la andina, y es esta la que quiere resignificar a través de un discurso vanguardista indigenista. Así lo hemos podido constatar, por ejemplo, a través del análisis anterior de ESPAÑOLADAS y en lo que acontece en EPO a modo general, desde su interés por resaltar los saberes andinos.

En el capítulo WIRAKHOCHA Y EL DILUVIO, podemos encontrar multiplicidad de voces que se comunican entre sí mediante el diálogo, esto, hace de una lectura dificultosa considerando que en varias ocasiones se pierde la voz principal o se confunde sobre el

reconocimiento de quién habla. Al no tener certeza del personaje, se comienza a reflexionar en torno a la lectura, por lo tanto, a pesar de que la escritura de Churata bordee los límites del afuera, es a través de la reflexión que se necesita reconocer la racionalidad de lo escrito:

De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, -hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más- sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo no vea surgir la positividad que lo contradice, sino el vacío que va a desaparecer [...] (Foucault, 2014, p.24).

En el capítulo se pueden encontrar distintas líneas de sentido que nos reflejan la visión de mundo apreciado por la religiosidad andina y, a su vez, cristiana, dejando en evidencia en varias oportunidades, un lenguaje mestizo que se impregna de estas dos concepciones. Para llegar al siguiente análisis, es necesario reflexionar en torno a las dos religiosidades, considerando los conceptos fundamentales de cada una; creación del mundo, conformación del hombre y la mujer y sus roles a través de un discurso colonial.

Estoy alegre, pues todos los hijos que entregué al cuidado de mis lagos y lagunas, que los protegen, son dignos de su padre, que no está en el Cielo, sino con ellos, confundido en su corazón y en el agua, el hielo y la piedra (p.125).

En la frase “que no está en el cielo, sino con ellos” se refleja la dicotomía con el rezo cristiano “Padre nuestro”, el cual comienza diciendo “que estás en los cielos”, demostrando así el enfrentamiento de dos culturas desde una mirada religiosa, en una existe el Dios creador del mundo que sólo yace en los cielos; en la otra, un Dios al servicio de sus ayllus, dentro de un espacio tanto cósmico como terrenal, representando la unión de comunidad. Además, en la oración “confundido en su corazón y en el agua, el hielo y la piedra”, se puede identificar la visión de Dios en la naturaleza desde una visión sacralizada del mundo natural, donde los componentes agua-hielo-piedra son esenciales para la relación del sujeto andino con el entorno. A pesar de una impregnarse de la otra, el andino sigue manteniendo una identidad, que se relata a través de la escritura de Churata como un valor característico de la cosmovisión andina, en este caso, Wirakhocha es quien le entrega la sabiduría necesaria a la humanidad y les promete que solo

entregará leyes que podrán cumplir, ya que están hechas al tamaño de ellos, sus hijos. Dichas leyes serán creadas para apoyarse y ser personas buenas (Churata, 2007).

Una de las leyes más importantes que entrega Wirakhocha al comienzo de su aparición en la tierra, refiere a la dualidad complementaria, siendo uno de los principios andinos más importantes como ya se ha mencionado anteriormente en el análisis de HAÑACHU.

Venidme a esperar a la brilla del Titikaka, Mas nó solos; sí con vuestras esposas y vuestros hijos, todos, sin que falte nadie. No quiero veros solos más. Y que sepan, el macho; que es macho; la hembra que es hembra (p.124).

El carácter valórico que adquiere la complementariedad, es fundamental para entender la concepción del mundo dentro de la visión andina, desde el ideal que todo debe ser dual. Esta idea se contrapone a la religiosidad cristiana, considerando que en el génesis se le escribe en todo momento a la figura masculina, dejando el rol de la mujer sumiso, a partir de la gran desigualdad entre ambos sexos; es más, solo se le destaca como esposa y dadora de vida; de hecho, el cristianismo señala que la mujer nace de la costilla de un hombre y es quien recibe el castigo del pecado original. Sin embargo, esto para la visión de mundo de la cultura quechua- aymara, la mujer (warmi), adquiere el mismo valor que el hombre o aún más. Así se ha podido apreciar en la escritura de Churata en los distintos apartados de su libro EPO:

No miran en el ejemplo de la mujer que jamás usa la cabeza para pensar; y mientras no es cofrade de Sapho, piensa constantemente con la entraña; lo que resulta noble y recto, si esa entraña vale por mil cerebros... No te digo más... (p.131).

Lo anterior se contrapone con la visión cristiano-católica, a la cual la mujer se ha sometido por siglos a leyes y normas que la dejan fuera de cualquier rol social, siendo vista desde la mirada casta y pura de la virgen.

El cura le dijo a nuestro Inca que el dios extranjero creó en seis días el Sol, la Luna, los cielos, las montañas, en fin, todo lo que existía, incluso los humanos. Que cuando el primer hombre dormía le sacó una costilla para crear de ella la mujer. Que su jefe el papa, representaba al dios blanco en la tierra y ordenó pasar nuestros territorios andinos a propiedad de Carlos V, rey de los extranjeros. Exigió al Inca rechazar a nuestros dioses cósmicos, aceptar al dios

extranjero, reconocerse súbdito de Carlos V y entregar en el acto todas las riquezas a Pizarro, su enviado (Reynaga, 2007, p.35).

Las palabras de Reynaga denotan el valor de resistencia a la invasión, pero a su vez, de sometimiento al pueblo andino mediante el poder de la religión, la cual se encarga de organizar y promover un solo Dios al servicio de todos.

En base a lo anterior, es importante detenernos en los mandamientos expuestos por Wirakhocha, con el propósito de contrastarlos con los de la religión cristiana, los cuales, a pesar de mantener algunas normas en común, se diferencia en su gran mayoría como veremos a continuación:

[...] Que miréis al cielo, como el Chenkho, calculando la altura a que llegarán las aguas en la estación lluviosa, a fin de que hagáis vuestros nidos a buena altura; que si insensato es hacer la casa en las nubes, no es menos hacerla tan bajo que luego las lluvias la aneguen y os echen a mendigar a otros nidos: que aprendáis del Parewana, que nunca come solo; pues el alimento es más agradable y provechoso cuando, pudiendo, se lo parte con el hermano, el amigo o el prójimo [...] (p.125).

El mandamiento anterior, expone un principio de valor característico de la cultura andina, el "ayni": todo debe ser recíproco y en comunidad para que las cosas tomen su curso. Se debe contemplar y conocer la naturaleza para convivir, para organizarse entre los ayllus y así en sus ciclos, ya sea comienzo o término. Como por ejemplo, conocer los tiempos de cosecha mediante la observación de la naturaleza.

Otros de los mandamientos que es importante hacer énfasis, refiere al incesto y a no amar a la pareja de tu prójimo, lo que se vincula con las leyes cristianas provenientes del evangelio, o el tabú del incesto:

Retened ahora mis dos principales mandamientos. Y es el primero, que para formar vuestro hogar busquéis gentes de vuestra especie y nó de vuestra familia. Y el segundo, que permanezcáis juntos marido y marida; voleis juntos, os alimentéis juntos, trabajéis juntos; que sólo estando juntos siempre acabareis formando un solo ser y vuestros hijos se harán fuertes y sanos al calor de vuestra unidad (p.125).

La concepción sobre el incesto en ambas visiones religiosas es reprochada, adquiriendo un valor de castigo para quien las provoque. El segundo mandamiento destacado por Wirakhocha, sigue en la línea de la dualidad complementaria como un vínculo irrompible, destacando que no refiere a que solo se debe tener a una pareja para toda la vida a comparación de la cristiana, sino que lo importante es que sea todo en dualidad. En la religión cristiana, a pesar de incitar al matrimonio para toda la vida, hasta que la muerte los separe, se visualiza como el único medio para producir familia, sin embargo, en la andina la concepción andina no se visualiza el amor desde la monogamia; a pesar del respeto que se debe tener por la pareja, no se entiende esta idea como una norma que se debe cumplir tajantemente, como lo es en el caso de la visión cristiana. Esta realidad consciente para Wirakhocha, la expone de la siguiente manera antes de comenzar a exponer los mandamientos: “No voy a imponeros leyes que no podáis cumplir; que no sería sabio si lo pretendiese” (p.125). Al contrario de los mandamientos cristianos, que se han impuesto desde el catolicismo, son normas asequibles capaces de cumplir, sin embargo, en la concepción de normas cristianas, todas las leyes establecidas han sido corrompidas por los mismos cristianos.

Y los dioses al conquistar Europa han conquistado el imperativo categórico, celular para ellos como la energía del reposó: y ya nada tienen que hacer, pues todo lo hace su Vicario: la máquina. En cambio entre nosotros los dioses son los vicarios de la máquina, y la máquina no funciona. Esto lo que crucifica al mundo: ¡América!... (p.128).

Se puede decir, entonces, que a pesar de la confrontación de dos visiones religiosas que se enfrentan por siglos, desde la invasión colonizadora, el pueblo aymara-quechua a pesar de su mezcla y apropiación cultural, sigue manteniendo una identidad andina que trasciende a la evolución de la historia y se permea mediante diferentes principios, los cuales son fundamentales para comprender la cosmovisión de este pueblo; basada en el vínculo del ser humano con la naturaleza, la mujer es un principio fundamental para relacionarse desde los conceptos propios de estos: reciprocidad, complementariedad y dualidad.

Capítulo 5

5.0. CONCLUSIONES

En esta investigación, se abordaron diversos aspectos de la vanguardia andina peruana, particularmente en *El Pez de oro* de Gamaliel Churata, donde se evidencia la problemática de reivindicar la cosmogonía andina, a través de la reescritura de relatos ancestrales adscritas al movimiento cultural de la época: las vanguardias de los años 20' en Latinoamérica.

El sistema literario se ha transformado en una industria mercantil que manejan las editoriales, la conformación de grupos literarios validados por las editoriales forman parte de la elite nacional y el campo económico, pero también se cuenta con la presencia de grupos que buscan, también, a través de la literatura, la dignificación del sujeto popular (Grupo Orkopata), explotado y envuelto en un sistema capitalista.

A partir de lo anterior, en la hipótesis planteada en este Seminario, se constata que la vivencia mítica de las diversas voces identificadas en el libro, corresponden a una reformulación del relato andino originario, que deja en evidencia los procesos de conformación identitaria propias del mundo andino, a través de simbolismos específicos que entrega el autor y además de utilizar la lengua quechua-aymara tanto como castellano antiguo, propio de la sierra.

Los objetivos formulados se constatan a través del análisis literario de diversas secciones del libro: ESPAÑOLADAS, PUEBLO DE PIEDRA, HAÑACHU, LOS SAPOS, LA ZORRA TONTA Y WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO, los cuales se enfocaron en identificar la reconstrucción mítica que formula Churata en EPO, estudiando la complejidad textual y la configuración voz poética-narrativa a partir de un enfoque cosmogónico, identificando tiempo mítico y cíclico, simbolismos propios y los procesos de enfrentamiento de la cultura dominante y la dominada.

La investigación se adhiere en los lineamientos teóricos de la teoría rizomática de Deleuze y Guattari como posible lectura del objeto de estudio. Por otro lado, se abordaron las relaciones hegemónicas identificadas según el pensamiento del afuera y el adentro de Michael Foucault. A partir de estas líneas de estudio, se estableció que EPO corresponde a una construcción rizomática de elementos interdependientes, y que en su totalidad

forman una unidad indisoluble. Esta unidad, permitió identificar la postura que asume la voz narropoiética (concepto elaborado en esta investigación para solventar las dificultades de categorización del sujeto que enuncia), bordeando los límites culturales, simbólicos, políticos e ideológicos que le permiten hablar desde el afuera, temáticas renegadas por la cultura europea dominante, en códigos propios de la tradición andina.

El Pez de oro corresponde a una organización de diversos segmentos literarios, todos estos asociados a la simbología y mitos del mundo andino, los cuales han sido estudiados por diversos académicos, destacando principalmente Helena Usandizaga y Marco Thomas Bosshard, quienes, dentro de las líneas de análisis, enfocan la mirada en una propuesta de Churata entre el indigenismo político y la vanguardia estética. Estos aspectos han sido abordados escasamente por la crítica, es por esta razón, que, considerando *El Pez de oro* como piedra angular para la comprensión y unificación de la vida y el ser andino, también posee elementos complejos que dificultan su entendimiento, facilitando este proceso analítico la teoría rizomática, la cual despeja los aspectos que Gamaliel Churata quiso destacar en su obra, desde la dimensión estética hasta la psicológica.

Este proceso de escritura corresponde al “tinkuy”, que da cuenta de las uniones de la muerte y vida, captadas por una innovación en el lenguaje y la dificultad del lector para comprender los conocimientos andinos. Esto se transforma en un inconsciente colectivo y no en un interés individual del autor, buscando la esencia de la cosmovisión prehispánica.

La complejidad textual que se evidenció en EPO, corresponde al quiebre establecido en los cánones literarios, coexistiendo verso, prosa, cantos de guerra, cantos de cuna, diálogos, mitología y simbolismos. Esta hibridez textual se debe a las fuentes culturales del libro, que recogen elementos de la vanguardia andina peruana.

La vanguardia expuesta por Churata se caracteriza, como ya se ha observado en el corpus, por su heterodiscursividad, situando la narración en un poscolonialismo mediante la reivindicación de la cultura andina, reflejando la visión negativa del mestizaje, criticando el proceso de dominación por parte de los españoles.

La estrategia textual utilizada por Churata, corresponde a rasgos sintácticos del quechua y el aymara en expresiones del castellano antiguo, que permite identificar una identidad mestiza, que se ha visto expuesta a múltiples transformaciones identitarias.

Dicho lo anterior, los rasgos vanguardistas que se asocian al EPO, son en sí mismo parte de la vanguardia, considerando que los saberes y las tradiciones andinas, se enmarcan en distintas líneas de fuga que agrietan el sistema cultural europeo impuesto en el territorio latinoamericano.

Dentro de la línea indigenista, existen una serie de temáticas recurrentes, que remiten a la visión indígena sobre la vida y su origen, dando cuenta de un sistema de organización político, social y cultural, que conforman una unidad irrompible en las comunidades andinas, considerando que no han perdido su identidad a pesar del mestizaje.

A pesar de que Churata moviliza los diversos relatos andinos ancestrales, para reivindicar una visión renegada del mundo y del cosmos, es por su forma de escritura que ha sido fuertemente criticado, considerando que se imposibilita la lectura o la comprensión de esta para el emisor, al romper con una escritura de carácter lineal y con sentido, lo que provoca cierto grado de rechazo intencionado según los surrealistas, quienes se aferran por completo a esta idea.

El vanguardismo presente en Churata, se funda en un vocabulario moderno, que a su vez se enriquece a través de metáforas asociadas a los saberes andinos; es por esto, que existe una simultaneidad de tradiciones, por un lado, la moderna y su afán innovador, y por otro, la reescritura de relatos prehispánicos, una suerte de palimpsesto de vanguardia, entendiendo esto como un manuscrito que ha conservado las huellas, orales, de la cultura andina, la que ha sido borrada, o reterritorializada, dando lugar a un nuevo texto: EPO, el cual se sitúa en la vanguardia andina. Asimismo EPO se compone por la superposición de estratos que componen un rizoma, identificable gracias a los agenciamientos y líneas de sentido encontrados mediante el análisis de la presente investigación.

Los hallazgos presentes en el estudio, están determinados por diversas líneas de sentido y las paradojas que a su vez se complementan; y por otro lado, permanecen en un conflicto constante. En el apartado de ESPAÑOLADAS, se encontraron estas fuerzas opuestas, pero complementarias, que están en pugna según la visión de mundo de cada cultura, que se tensionan en todo momento, del relato a través de la ironía, sarcasmo y ridiculización del sujeto español en la voz del inca. También, se identificó que mediante de los cantos de guerra llamados hayllis, se desafía y se enfrenta al español a través de la

fuerza guerrera propia de los ayllus. Otro hallazgo, fue la complejidad de construcción de voces presentes en el relato, que se catalogan como una máscara multicéfala que refiere a las diferentes posturas que asume el indígena, ante el poder hegemónico del sujeto español.

Así también, en el apartado de PUEBLO DE PIEDRA se evidencia la relevancia de los simbolismos en el génesis del hombre y el pueblo andino; el relato se torna en un sentido mitológico desde una perspectiva del imaginario colectivo de creencias andinas, los cuales determinan los principios y valores que rigen a una comunidad. Se evidencia un proceso de desterritorialización, donde se asume que los nuevos significados y sentidos que se le otorgan a los relatos andinos y su proceso de formación, vienen de parte del discurso colonial de sujetos académicos e intelectuales que establecen nuevas líneas de significados de una cultura distante y desconocida. Por otro lado, en HAÑACHU, se encontraron simbolismos propios de la cosmogonía andina, como lo es el rol de la mujer y el hombre en su complementariedad desde la relación dual como un principio transversal a todas las comunidades andinas independiente de su localidad. Eso también se retoma en el mito de WIRAKHOCHA Y SU DILUVIO cuando entrega los mandamientos a la humanidad, siendo uno de los principales la oposición complementaria.

Por otro lado, en el apartado de LOS SAPOS Y LA ZORRA TONTA se evidenció el acontecer histórico en una textualidad que se rompe, sobreponiendo la temporalidad, vale decir, la percepción del tiempo, por sobre el tiempo mismo. La percepción del tiempo en las secciones mencionadas se tiñe por la cultura emanada de la voz narropoética, que – en el caso particular- cobra un rostro mítico. Esta rostridad se presenta en clave nietzscheana, pues se plantea la ruptura del tiempo como un eterno retorno de las circunstancias, con el afán de recordar aquello que es fundamental para reforzar la cultura. Ahora bien, la voz, en estos dos apartados, crea un simulacro de tiempo circular y en este sentido el mito es una máscara también, debido a que el emisor del discurso no está efectuando un rito (por lo que no actualiza el mito), sino que en la línea de la oralidad ficticia realiza una proyección crítica del olvido una y otra vez ejecutado de estos elementos de la cultura andina. Concluyendo sobre este respecto, la voz andina rememora el olvido para hacerlo presente en el sujeto moderno, tal como en el proceso de reconstrucción mítica del relato de origen del mundo andino, identificando a Wirakhocha como un Héroe Civilizador, quien ordena el caos de la humanidad que antecede a su llegada.

En cuanto a la aplicación del marco teórico escogido al corpus ya mencionado, el uso de la teoría del rizoma ha sido una herramienta, en términos deleuzeanos, “maquínica”. El texto de Churata requería de una óptica ontológica-epistemológica que considerara explícitamente la forma híbrida y heterogénea del corpus, como también categorías aplicables desde la silueta textual hacia los estratos más profundos del significante. En este sentido, el esquizoanálisis -del cual se utilizaron los principios y conceptos básicos- posibilita comprender el texto desde la grafía, la sintaxis y la semántica desarrollada en el mismo, pero también desde las conexiones que se establecen fuera del texto, lo cual se posibilita gracias a las “líneas de fuga”, sostenidas por “agenciamientos”.

La operatividad del rizoma es que el texto no se acopla a una estructura, sino que la “máquina” (deseante, salvaje o capitalista) textual genera una forma de funcionamiento única e irrepetible, que puede observarse en un diseño o mapa. Este “funcionar” puede repetirse, dentro de la capacidad que tienen las máquinas de hacerlo (nunca replicarse), como fantasma o como simulacro en el azaroso “eterno retorno” del devenir; sin embargo, también es posible que la máquina deje de operar y, en este sentido, el devenir-Logos en el estudio académico es interpelado desde la teoría deleuzeana misma.

El mismo Churata, siguiendo la línea nietzscheana y deleuzeana, elabora un rizoma rico en líneas de fuga, hacia los agenciamientos que están fuera del texto, agenciamientos de alta intensidad, debido a la concentración significativa de la cuestión social indígena en Latinoamérica y la relación saber-poder del mundo letrado latinoamericano, indudable heredero de la lengua española, con las consabidas prácticas discursivas y culturales de la vanguardia.

Dentro del agenciamiento “saber-poder”, se encuentra en el corpus el duelo existente por parte del mestizo y su constante devenir-Indio, devenir-Invasor Español; es en este punto del mapa en que se incorpora Foucault, para agregar al marco teórico, la profundidad necesaria a este respecto. El pensar desde el afuera y el adentro del Logos nos reafirma la certeza de que Churata elaboró un texto que comunica desde el interior de un Yo ficcionado y ficcionalizado, cuyas emisiones en el adentro y los gritos hacia el afuera (estableciendo relaciones de melancolía, violencia y -por sobre todo- deseo) estructuran una ópera prima de la experiencia del ser-en-tránsito.

Por ello, se consideran como proyecciones de la presente investigación, el mayor abundamiento en diferentes temáticas, tales como: la influencia de la gramática subvertida, como línea de fuga en el discurso churatiano; la intertextualidad quechua-aymara en EPO, esquizoanálisis en el texto completo de EPO y, por supuesto, la influencia de Nietzsche en el pensamiento de Churata, empleando EPO como corpus de análisis.

Finalmente, la lectura analítica de EPO, permite explicar y valorar la ingeniosa arquitectura narrativa de la obra, su dimensión híbrida estética vanguardista y su forma de exponer un pensamiento político, donde una cultura ancestral demuestra un desarrollo humano superior a la ideología y cosmovisión del conquistador europeo.

Capítulo 6

6.0. BIBLIOGRAFÍA

6.1. CORPUS

Churata, G. (2007). *El pez de oro*. La Paz, Bolivia. Recuperado de <https://www.andesacd.org/wp-content/uploads/2011/12/El-Pez-de-Oro.pdf>

6.2. ESTUDIOS TEÓRICOS

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI.

Bajtín, M. ([1985] 1976). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 245-290). México: Siglo XXI.

Barthes, R. (1977). *El placer del texto y lección inaugural*. Argentina: siglo XXI.

Beverley, J. (2002). Prólogo. *Indigenismo y nación: Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.459

Bernales P. (2002) *¿Hablar o escribir acerca de oralidad?* Recuperado de www.memoriachilena.cl

Blanco, H. (2006). *Koka Mama*. México. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v19n50/v19n50a6.pdf>

Bosshard, T. (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Lima: Editorial CELACP.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Recuperado de http://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrCwGGhpw1cX0wAqSyPgAx.;_ylu=X3oDMTByOHZyb21tBGNvbG88DYmYxBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNIYwNzcg--

Cassirer, E.(1968). *Antropología filosófica*. México: FCE.

Chartier, R. (1992). *El Mundo como Representación*. Historia Cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Editorial Gedisa. pp. 45-62.

Deleuze, G & Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Diegues, C. (2002). *El mito moderno en la naturaleza intocada*. Recuperado de http://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrCxGENow1cliMARKCPgAx.;_ylu=X3oDMTByOHZyb21tBGNvbG8DYmYxBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNIYwNzcg--/

Ferrús, B. & Usandizaga, H. (2012). *Los Tiempos del Mito*. Recuperado de https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrCwCSNqg1c2XQAJwmPgAx.;_ylu=X3oDMTByOHZyb21tBGNvbG8DYmYxBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNIYwNzcg--/RV=2/RE=1544428302/RO=10/RU=https%3a%2f%2fwww.scribd.com%2fdocument%2f289141082%2fLos-Tiempos-Del-Mito/RK=2/RS=meXnLTxHe0_qYIlf212zynGNAw-

Foucault, M. (2014). *El pensamiento del afuera*. Valencia: pre-textos.

Henríquez Ureña, P. (1960). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. México: FCE.

Libertella, H. (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila.

Mamani, M. (2013). *Ahayu-Watan: Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: FLCH-UNMSM, Grupo Kaparina.

Mariátegui, J. (2008). *7 ensayos de la realidad peruana*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.

Maturana, H. (1977). *De máquinas y seres vivos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Mendoza, A. (2001). *El intertexto lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com>

Mengue, P. (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Montes, F. (1997). *La máscara de piedra*. Bolivia: Armonía.

Mora, F. (1999). *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Pulido, B. (2017). *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Recuperado de <http://www.librosoa.unam.mx/bitstream/handle/123456789/558/BoletinTitikaka.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Reynaga, R. (2007). *Tawaintisuyu. 5 siglos de guerra india*. Perú. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/182617812/REYNAGA-Ramiro-Wankar-TawaIntiSuyu-pdf>

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com>

Sánchez, Elba. (2007). *Foucault. El nudo en la red*. México: Editorial COLOFON.

Videla de Rivero. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Mendoza: Editorial Universidad de Cuyo.

Verani, H. (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE.

Yurkievich, S. (1982). Los avatares de la vanguardia. *Lectura crítica de la Literatura americana*. Tomo I. (1996) Caracas: Ayacucho.

6.3. ESTUDIOS CRÍTICOS

Barrera, T. (2004). Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo. *Cervantes virtual*. (5-6). Recuperado de http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5941/1/ASN_05-06_05.pdf

Bosshard, T. (2007). Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata. *Revista Iberoamericana* Vol. LXXIII. (220). Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5356/5513>

Carrión, MG. (2006). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. *Revista Automne*. (10). Recuperado de <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-8.pdf>

Cuynet, F. (2017). Cuando el mito se vuelve piedra: memorias, alrededor de estelas Pukara en el norte del Titicaca, Perú. *Revista Chungará (Arica)*. 49(1). Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-73562017000100002&script=sci_arttext

de Llano, A. (2016). Tinkuy en el Boletín Titikaka. *Revista Zama* (8). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3086/2727>

Fernández, J.J. (1996). Los sentidos del mito: análisis comparativo de las visiones de R. Barthes, C. Levi Strauss y K. Burridge. *Revista Murciana de Antropología*. (3). Recuperado de https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrEZ64_qQ1cLEMA0FCPgAx.;_ylu=X3oDMTByOHZyb21tBGNvbG8DYmYxBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNIYwNzcg--/RV=2/RE=1544427968/RO=10/RU=https%3a%2f%2fdialnet.unirioja.es%2fdescarga%2farticulo%2f210714.pdf/RK=2/RS=2JK27Chk1vZYsmCrwBYcwWEXMF0-

Iparraguirre, G. & Ardengui, S. (2011). Tiempo y temporalidad desde la antropología y la física. *Revista de antropología experimental* (11). Recuperado de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/download/1928/1678>

Lara, G. (2016). La idolatría de los indios americanos ¿el enemigo invencible? *Revista Históricas Digital*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/373148535/Idolatria-Indios>

Ledesma, X. (1999). El concepto de Modernidad en Octavio Paz. *Revista Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/316/31601007/>

López, Y. (2005). las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (62). Recuperado de <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/62/11-LOPEZ.pdf>

Loritz, E. (2016). Las formas de organización del trabajo en comunidades aymaras en Bolivia. *Revista Otra Economía*. 10(18). Recuperado de <http://www.revistas.unisinos.br/index.php/otraeconomia/article/view/otra.2016.1018.09>

Martínez, F.J. (2009). Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze. *Eikasia. Revista de Filosofía, año IV, 23*. Recuperado de <http://revistadefilosofia.com/23-03.pdf>

Martínez, J. (2001). La intertextualidad literaria. *Signa: revista de la asociación española de semiótica*. Num 11. Cátedra. Madrid, España.

Monasterios, E. (2007). Poéticas del conflicto andino. *Revista Iberoamericana*. Vol LXXIII (220). Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5343/5500>

Pacheco, J. (1979). Notas sobre la otra vanguardia. *Revista Iberoamericana* (106-107) p. 327-334.

Parfait, B. (1999). Mito y Modernidad. *Revista Hypnos*. 4(5). Recuperado de <http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/viewFile/317/350>

Reyero, C. (2004). Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX. *Revista de Indias*. 64(32). Recuperado de <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/432>

Rodríguez, H. (2007). Tres usos de la “mitología” andina: Wiracocha-Tunupa, la no explotación del cerro Rico en Potosí y Tata Santiago. *Revista Maguaré*. (21). Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/10403/10882>

Salmón, D. (2015). El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana kuika según Gamaliel Churata. *Caracol*, 1(9), 19-91. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/107427>

Tani & Núñez. (2003) Nietzsche, Freud y el eterno retorno del mito. *Revista crítica del presente. El catoblepás*. (19). Recuperado de <http://www.nodulo.org/ec/2003/n019p18.htm>

Van den Berg, H. 2008. *La valoración de la religión aymara*. Bolivia. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232008000200007

Zenteno, H. 2009. *Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino*. Recuperado de <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v14n18/v14n18a10.pdf>

6.5. DICCIONARIOS

Marchese, A, et al. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. ISBN 84-344-8386-6. Madrid, España.

Platas, A. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, S.A.

6.6. DOCUMENTOS PEDAGÓGICOS

Carbonell, J. (2002). *La aventura de innovar. El cambio en la escuela* (pp.103-111) Madrid: Morata.

IEP. (2002). Taller interactivo: prácticas y representaciones de la Nación, Estado y ciudadanía en el Perú. *El mundo como representación*. Módulo: aproximaciones teóricas. Sesión 2, lectura nº3. Lima, Perú. Recuperado de [http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20urbana/El%20mundo%20como%20representacion%20\(Charnier\).pdf](http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20urbana/El%20mundo%20como%20representacion%20(Charnier).pdf)

MINEDUC. (2008). *Marco para la buena enseñanza*. Gobierno de Chile. Recuperado de <http://portales.mineduc.cl/usuarios/cpeip/File/Documentos%202011/MBE2008.pdf>

MINEDUC. (2011). *Planes y programas para educación media. Lengua y literatura*. Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.curriculumnacional.cl/inicio/>

6.7. ENTREVISTAS, PONENCIAS Y CONFERENCIAS

Ángeles, C. (2002, 31 de Diciembre). *Entrevista a Marco Thomas Bosshard* en torno a su libro *Hacia una estética de la vanguardia andina. Gamaliel Churata entre el indigenismo y el surrealismo*. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/CAL_Bosshard.ht

Capítulo 7

7.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA

7.1. INTRODUCCIÓN

Mediante la siguiente propuesta didáctica, se presenta la implementación del diseño de unidad, correspondiente al nivel de cuarto año medio en el sector de Lengua y Literatura. Dicha unidad titulada *Globalización y diversidad cultural*, fue elegida, pues se ajusta a los requerimientos docentes de la investigación del Seminario. En consideración al Programa vigente del Ministerio de Educación, se tomarán los contenidos conceptuales, procedimentales, actitudinales, como así también las diversas actividades, evaluaciones y los respectivos aprendizajes esperados (AE), desprendidos de los Contenidos Mínimos Obligatorios (CMO) y los Objetivos Fundamentales (OF). Es importante establecer además, que dicho Programa corresponde al ajuste curricular del año 2009.

Es preciso señalar que la unidad escogida, se trabajó bajo la implementación de un módulo de autoaprendizaje, el cual fue diseñado con el propósito de que los estudiantes sean partícipes del proceso de formación, el que responde a la enseñanza modular, sistema propuesto por la Unidad Académica de Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana de México. En este modelo, los estudiantes, además de ser partícipes del proceso, pueden autorregular bajo la supervisión del docente, los aprendizajes adquiridos y potenciar la cooperación entre pares y construir así el aprendizaje.

En cuanto a este sistema de enseñanza, este se ejecuta a través de la realización de actividades y de la información que se desprende del módulo en sí. Con este sistema, el estudiante es capaz de autorregular su aprendizaje y ser un agente activo en su formación, en donde el docente regula y resuelve dudas, transformándose en un guía que monitorea el aprendizaje. En base al sistema modular, Carla Camacho establece que “propone una nueva forma de ordenar los conocimientos y con ello, define la enseñanza a partir de su vinculación con la realidad” (2005, p. 5).

Según el docente, este debe ajustarse a los requerimientos y las necesidades que surjan a través del proceso de implementación, vinculando el proceso investigativo como un recurso constante para construir en conjunto el aprendizaje y poder monitorear las diversas sesiones de implementación.

Bajo este sistema, la construcción de un módulo didáctico con los contenidos conceptuales necesarios, las actividades y sus respectivas evaluaciones, proporcionan un autoaprendizaje en el estudiante en la realización de una unidad temática, representada bajo un módulo.

Respecto al contenido del módulo, este se implementó en la cuarta unidad *Globalización y diversidad cultural*, desde la vanguardia latinoamericana y la intertextualidad, con la finalidad de hacer converger la teoría rizomática, con las diversas líneas de fuga que se puedan apreciar en un texto. Esto, con el propósito de que el estudiante de cuarto año medio pueda a través de la lectura y apreciación estética de diversos apartados de *El Pez de oro*, hacer funcionar cognitivamente la máquina de significaciones, con respecto a los diversos puntos de conexión que encuentre. Es por esto que la intertextualidad es utilizada como recurso para potenciar los agenciamientos existentes y establecer conexiones en un texto literario.

No obstante, es preciso destacar que la teoría rizomática y las teorías foucaultianas no forman parte del Programa que imparte el MINEDUC, por tanto la intertextualidad es la herramienta más idónea para que los estudiantes puedan comprender, fehacientemente, la construcción textual desde diversos planos/mesetas y puedan establecer los puntos de conexión y multiplicidades existentes. Además, cabe destacar que otros contenidos refieren a la multiplicidad vocálica y discursiva, presente en un mismo texto, lo que propicia al estudiante comprender que en una obra literaria es posible la coexistencia de multiplicidades de cualquier índole y la convergencia de elementos que rompen y reconstruyen nuevos preceptos estéticos. En efecto, tanto el rizoma, como las teorías foucaultianas tratadas en esta investigación del Seminario, fueron adaptadas, con el fin de poder construir nuevas líneas de sentido en el aula.

Con respecto a la vanguardia, cabe mencionar que según el Programa del MINEDUC (2009) esta se encuentra presente en la unidad escogida, no obstante el enfoque que se desprende de esta propuesta pedagógica, es que los alumnos, además de conocer las vanguardias europeas históricas, pueda apropiarse conceptual y estéticamente del proceso vanguardista en Latinoamérica y, especialmente, del surrealismo e indigenismo como grandes movimientos de la vanguardia peruana.

Por consiguiente, el diseño de este módulo buscar potenciar en los estudiantes el acercamiento a obras literarias vanguardistas de la zona geográfica andina; se intenciona

valorar su primacía e importancia que recae en la necesidad de reivindicar la cosmogonía andina y relevar sus saberes, desde la gestación de una literatura repleta de significancias y elementos culturales, como herencia de un pueblo dominado y que aún conserva las marcas de la destrucción.

Es por esto que el presente módulo busca potenciar, desde el trabajo autónomo y guiado por el docente, diversos elementos que constituyen la literatura andina, trabajando los tres ejes propuestos por el Programa del nivel de aprendizaje: lectura, oralidad y escritura. En cada apartado del módulo, además de apropiarse de elementos conceptuales importantes y pertinentes, como vanguardia latinoamericana, intertextualidad y multiplicidad vocálica y discursiva, que llevan a conocer fehacientemente un espacio de la literatura andina; mediante las actividades los estudiantes, podrán ir construyendo líneas de sentido que se vinculan con lo expuesto y posibilitan desarrollar una concientización sobre los textos leídos con las referencias que emerjan de él y las líneas de sentido, que lo dotan de una valorización que tiene pertinencia con una herencia de vida.

La importancia por procurar llevar al aula este tipo de literatura y trabajarla desde la intertextualidad, como recurso que más se acerca en la construcción de líneas de sentido, posibilita que los estudiantes desarrollen la capacidad de construir de forma autónoma las redes de significados y significantes en un texto, entendiendo además que esa comprensión permite valorar aspectos de su cultura ancestral y que construya desde su propia experiencia, la máquina como una construcción compleja de sentido. Carbonell plantea que “La construcción de sentido está determinada por las redes de significado que vamos tejiendo a lo largo de nuestra vida y a partir de las experiencias y problemas que resolvemos” (Carbonell, 2002, p. 3).

La intertextualidad supone la conexión con diversos nudos en el texto, en donde se compromete la agrupación de significados continuos; nexos que van intercalando nudos en el relato y que permean la opción de crear nuevas líneas de sentido, vinculantes, conectadas.

Según Roland Barthes (1980), intertextualidad refiere a:

tejido de voces que se constituye a partir de la combinación de distintos códigos que ya hemos leído, visto o escuchado en algún momento de nuestra vida. Son códigos que transitan diacrónicamente como fantasmas en las mentalidades de los

sujetos que “aparecen” en un aquí y en un ahora, materializándose en un momento sincrónico (p. 6).

En efecto, la intertextualidad permea la posibilidad que los estudiantes construyan redes de sentido complejas, desde la activación de conocimientos previos que posee y lo que expresa el texto leído. Los estudiantes, descubren los diversos vínculos entre lo que está dentro y fuera del texto, bajo el establecimiento de nudos -agenciamientos- entre el panorama textual completo.

En base a esto, Ana María Platas, en el *Diccionario de términos literarios* (2000), establece que la intertextualidad se comprende como la relación existente entre un texto y otro, en donde a través de la implementación de citas, se establecen conexiones o ecos, en donde se intenciona la parodia y la imitación: “La intertextualidad no se restringe solo a la relación de unas obras literarias con otras, es decir, puede integrar diferentes tipos de escritos y, mediante ellos, artes diversas”. (p. 204). Por consiguiente, según la autora, la intertextualidad puede ser representada por conexiones diversas en todas las áreas de las artes. En la música y la pintura, por tanto, se pueden construir conexiones de intertextualidad con las obras literarias. Esto, como un recurso potenciador para la comprensión de textos.

Bajo la misma línea, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000) consideran la primacía por comprender cabalmente el concepto de intertextualidad, como un conjunto de relaciones al interior de un texto, es decir, en su territorio discursivo; no obstante y según los lineamientos teóricos de Deleuze y Guattari, estas relaciones escapan del territorio y reterritorializan al texto. Por consiguiente, la intertextualidad, rescata elementos que están en el afuera, que vienen de otros textos, de otros autores y los utiliza en su espacio discursivo como método para relacionar autores, hechos y textos a un discurso único.

Bajo la línea discursiva literaria, la intertextualidad, concepto tratado por Mijail Bajtín, se compone en base el discurso dialógico, desde la interacción con un otro y la gestación de un lenguaje comunitario. José Martínez Fernández (2001), en base a esto, establece que el carácter dialógico del discurso o del enunciado:

[...] es la base del concepto de intertextualidad. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa y autoral, se alza la interacción de

voces, la palabra como asunción de la palabra <<ajena>>, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por una voz ajena. Nuestro hablar es de un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, si no, cargadas, <<ideologizadas>>, configuradas con intuiciones ajenas, de otros [...] (Martínez. p. 53).

En base a lo anterior, es preciso establecer que la primacía por implementar un módulo didáctico de estas características, se gestó de la necesidad por relevar la pertinencia de la investigación de este Seminario en un contexto real educativo y poder transitar, desde lo teórico a lo pedagógico de forma didáctica y profunda, aportando con nuevos elementos e investigaciones actuales e innovadoras el ejercicio docente.

Finalmente, es preciso señalar que esta unidad, no solo fue diseñada para ampliar el concepto cultural de los y las estudiantes, sino que posibilita una concientización sobre la herencia andina y la comprensión de relatos míticos.

7.2. JUSTIFICACIÓN DE LA UNIDAD TEMÁTICA

En el presente módulo didáctico, como en la unidad de cuarto medio *Globalización y cultura*, se desglosaron diferentes temáticas propias de la literatura contemporánea, que son pertinentes con el corpus seleccionado dentro de la investigación.

La unidad trabajada, además de contemplar los elementos básicos de la literatura contemporánea, tiene un enfoque reivindicativo de los saberes ancestrales en los pueblos latinoamericanos; se propusieron una serie de actividades para el aprendizaje del estudiante, que siguen la lógica de la literatura contemporánea: el acercamiento hacia las culturas indígenas, mediante un relato subjetivo en escritos latinoamericanos. Esta visión es coherente con los objetivos planteados por el Seminario, ya que mediante el análisis textual, el estudiante puede lograr una cercanía con los saberes ancestrales, con el fin de generar una conciencia sobre lo andino y obtener diferentes perspectivas, a modo de que logren apreciar las sensibilidades de los discursos de reivindicación indigenistas.

Como se mencionó con anterioridad, el eje central del módulo es el análisis de la literatura contemporánea, por ende se propuso un estudio de esta última como un objeto

en sí misma, para ello; siguiendo las orientaciones del presente módulo se centró en dos temáticas no jerarquizadas: las mezclas de diversos géneros y la intertextualidad.

Se consideró pertinente trabajar estos aspectos de la literatura contemporánea ya que en relación con el libro EPO, se ha evidenciado a través de esta investigación, que tanto las diferentes combinaciones de géneros discursivos, como las referencias de carácter intertextual, predominan en el relato del libro y son características propias de la literatura de vanguardia del escritor peruano Gamaliel Churata.

Otro punto a destacar es que tanto la intertextualidad como la multiplicidad de géneros, son aspectos que pueden entenderse como características propias de la teoría rizomática. La intertextualidad puede ser considerada como un principio de conexión entre un libro u otro; en lo que refiere a la combinación de géneros discursivos, se asocia con el principio de multiplicidad, en cuanto un texto de un género produce un agenciamiento, cambiando la naturaleza discursiva a medida que van aumentando las conexiones.

Siguiendo los lineamientos anteriores, el estudiante, que para efectos del módulo cumple el rol de lector, debe asumir una posición activa en lo que respecta el aprendizaje de las relaciones intertextuales. Con respecto a lo anterior, Mendoza Fillola propone el concepto de intertexto lector:

[...] El intertexto lector es un componente básico de la competencia literaria; en el espacio de la competencia literaria, integra, selecciona y activa significativamente el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales para facilitar la lectura de textos literarios. Los distintos elementos que lo componen se activan en la recepción, en la interacción entre emisor/receptor y en la apreciación de las correspondencias re-creadas entre textos diversos, a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultura. [...] (Mendoza, 2001, parr. 9).

Como plantea Mendoza, al establecer el concepto de intertexto lector, se posiciona al texto en función del desarrollo de competencias, por ende el estudiante no solo cumple la labor de recepcionar lo que el autor quiere plantear, sino que participa como un agente al cual el texto le permite desarrollar habilidades de comprensión lectora, mediante el ejercicio de la inferencia de las relaciones intertextuales en el libro.

Otro contenido tratado en el módulo didáctico son los diferentes géneros discursivos; se pretende que a través de los análisis de diferentes cantos, narraciones, poemas, presentes en el libro EPO, el estudiante logre establecer los puntos comunes que cada género tiene sobre el otro, identifiquen las voces presentes, pero principalmente infieran los conflictos internos de los hablantes teniendo en cuenta los temas referidos, el contexto de producción y la estética que es utilizada en cada género presente.

Este módulo didáctico busca desarrollar, además de habilidades lectoras y escriturales, un pensamiento crítico en torno al fenómeno de la colonización, centrando la reflexión en los múltiples discursos indígenas que históricamente han sido relegados, y que no han tenido un mayor auge en el sistema educativo formal.

Finalmente, ambos ejes temáticos aportan el desarrollo de habilidades lectoras e interpretativas del estudiante; realizar las conexiones a través de la intertextualidad supone una asimilación de cada elemento particular como parte de un todo, siendo coherente con las conexiones que plantea Foucault en el libro *El pensamiento del afuera*.

7.3. PLANIFICACIONES

De acuerdo al Currículum Nacional y Programas de enseñanza media, se han realizado planificaciones inscritas en el nivel cuarto año medio con el fin de generar, a través de un módulo de autoaprendizaje, un enfoque pedagógico tendiente a incorporar elementos de la vanguardia andina a la unidad 4 (Globalización y diversidad).

Para ello las sesiones se han planificado en 63 horas pedagógicas, divididas en siete clases de 90 minutos. Por lo mismo, el diseño de cada clase contempla una serie de actividades que se relacionan con lectura, escritura, análisis comparativo e interpretación y producción textual; todos estos procesos buscan generar la comprensión de textos, en el caso particular de esta propuesta, la comprensión de textos específicos de literatura contemporánea.

Aprendizajes Esperados (AE)			
<p>AE 20 Analizar e interpretar, comparando y contrastando, dos obras literarias de cualquier época y del mismo o de diferente género, respecto de, por ejemplo, sus temas, personajes, ambientes, registro, uso de figuras literarias y formas de representar la realidad.</p>	<p>AE 21 Analizar e interpretar comparativamente obras literarias con otras producciones culturales y artísticas, considerando, por ejemplo, los temas, la visión de mundo y las intertextualidades</p>	<p>AE 22 Comprender y comparar diferentes posturas ideológicas y estéticas en obras literarias y/o cinematográficas específicas.</p>	<p>AE 23 Planificar y ejecutar montajes teatrales parciales o totales en forma grupal.</p>

<p>Estos AE refieren al Marco Curricular Decreto 220 del año 2009. Por lo tanto, es pertinente señalar los siguientes CMO:</p>	<p>1. a) La percepción de las visiones del mundo contemporáneo que proponen las obras literarias leídas y de las semejanzas y/o diferencias que se observan entre ellas; y la percepción de las visiones o interpretaciones de la realidad contemporánea que se manifiestan en textos de carácter no literario, y en diferentes expresiones.</p>	<p>1. b) La comparación de las visiones de mundo de las obras leídas con las que ofrecen obras literarias de otras épocas, apreciando similitudes y diferencias en los modos de representación, interpretación y configuración del mundo y formulando explicaciones para ellas.</p>	<p>2. a) La identificación y análisis de algunos de los elementos y recursos literarios distintivos de las obras literarias contemporáneas (pluralidad de voces y puntos de vista; indeterminación de los hablantes, desdibujamiento de la identidad genérica; fragmentación de los discursos, enumeración caótica, corriente de conciencia) [...]</p>
--	--	---	--

Objetivos según los ejes de aprendizaje		
<p>Lectura</p> <p>En esta unidad el tema es <i>Globalización y diversidad cultural</i>. Se busca que a partir de sus lecturas las y los estudiantes analicen e interpreten obras dramáticas modernas y contemporáneas, y que planifiquen y ejecuten montajes teatrales. Se espera que comparen y contrasten posturas ideológicas o estéticas entre obras literarias, y con otras producciones culturales y artísticas</p>	<p>Oralidad</p> <p>En el eje de oralidad, se busca que participen activamente en debates, foros, paneles y discusiones usuales de aula, argumentando y contraargumentando con fundamentos racionales y pertinentes, sobre diversos temas polémicos de interés público, o bien, de lecturas realizadas en clases</p>	<p>Escritura</p> <p>En escritura, se busca que las y los estudiantes puedan planificar sus textos en función del contexto, el destinatario y el propósito, y escribir textos multimediales que informen sobre un tema de actualidad previamente investigado, y que su-ponga el empleo adecuado de programas informáticos.</p>
<p>OFT: Objetivo Fundamental Transversal</p>		
<p>Valorar la expresión artística como muestra de la sociedad.</p> <p>Aplicar flexible y creativamente el proceso de escritura en la producción individual y colectiva de textos literarios y no literarios, aplicando los rasgos del texto escogido en función de propósitos comunicativos.</p>		

Clase 1

Profesores:	Guajardo, Rodríguez, Salinas, Silva y Soffia	Tiempo:	90 minutos
Subsector:		Lengua y Literatura	
Nivel:		IV Medio	
Unidad:		Intertextualidad en diversos textos	

Aprendizajes Esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
AE 21 Analizar e interpretar comparativamente obras literarias con otras producciones culturales y artísticas, considerando, por ejemplo,	Intertextualidad	Inicio Instrucciones: Los estudiantes observan el video <i>mapurbe: poema "i.n.e." en la moneda junto a pedro de piedra</i> , con intención de motivar e introducir la temática de la clase, luego reflexionan ante preguntas ¿Cuál crees que es el fin de esta intervención artística? ¿Crees que la visión de mundo es importante en la literatura?	Analizar obras poéticas Comparar obras literarias Identificar visiones de mundo	Mantención de un ambiente de aprendizaje. Conciencia crítica Empatía hacia las	Video: https://www.youtube.com/watch?v=84e71DaRjQ -PPT -DATA -Pizarrón -Módulo	Comparan diferentes textos literarios Identifican sus visiones de mundo en los poemas Infieren las temáticas en los poemas Identifican	Evaluación formativa por medio de la implementación de la Guía n°1 contenida en el cuadernillo.

<p>los temas, la visión de mundo y las intertextualidades.</p>		<p>(20 minutos)</p> <p>Desarrollo: Los estudiantes desarrollan la primera parte del módulo donde deben comparar el fragmento de <i>La araucana</i> y el poema <i>Mapurbe, luego</i> realizan la actividad inserta en el módulo. Posteriormente resuelven la segunda parte del módulo que refiere al uso de intertextualidades, comparando el poema <i>arte peotika</i> y <i>arte poética</i> de David Aníñir y Vicente Huidobro respectivamente.</p> <p>Cierre: Los estudiantes corrigen guía de aprendizaje, en conjunto a su compañero, evalúan el cumplimiento del objetivo.</p>	<p>Comprender el concepto de intertextualidad</p> <p>Identificar intertextualidades</p> <p>Corregir guía de trabajo.</p>	<p>diferentes culturas</p>		<p>intertextualidades</p> <p>Aplican concepto de intertextualidad</p>	
--	--	---	--	----------------------------	--	---	--

		Finalmente, resuelven dudas referidas a la clase. (30 minutos)					
--	--	--	--	--	--	--	--

Clase 2

Profesores:	Guajardo, Rodríguez, Salinas, Silva y Soffia	Tiempo:	90 minutos
Subsector:		Lengua y Literatura	
Nivel:		IV Medio	
Unidad:		Intertextualidad en diversos textos	

Aprendizajes Esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
AE 21 Analizar e interpretar comparativamente obras literarias con otras producciones culturales y artísticas, considerando, por ejemplo, los temas, la visión	Intertextualidad Temas y visiones de mundo	Inicio: Los estudiantes activan conocimientos previos sobre intertextualidad mediante una lluvia de ideas. Posteriormente, observan el video <i>Wiracocha- animación</i> y reflexionan ante las preguntas: ¿Conoces otras historias sobre la creación del hombre? ¿Crees que estas historias	Identificar las similitudes y diferencias en obras literarias. Reconocer las visiones de mundo en los textos Relacionar los fragmentos leídos	Trabajo colaborativo Disposición al aprendizaje. Conciencia crítica Empatía hacia diferentes culturas	Video: https://www.youtube.com/watch?v=GhwW6P7SY1o PPT Data Módulo	Comparan diferentes textos literarios Identifican sus visiones de mundo en las narraciones Infieren las temáticas los textos	Evaluación formativa por medio de la implementación de la Guía n°2 contenida en el cuadernillo.

<p>de mundo y las inter-textualidades.</p>		<p>influyen en la visión de mundo de una cultura? (30 minutos)</p> <p>Desarrollo: Los estudiantes desarrollan de manera colaborativa, con su compañero de banco, la guía n°2 del módulo didáctico, donde deben contrastar el fragmento del capítulo <i>Wirakocha y su diluvio</i> contenido en <i>EPO</i>, con el cuento <i>El diluvio</i> de Enrique Anderson Imbert, con el fin de identificar las visiones de mundo presente en ambos textos, y las intertextualidades que los componen. (40 min)</p>	<p>Identificar las relaciones intertextuales.</p>	<p>Respetar diversas opiniones</p>		<p>Identifican inter-textualidades</p> <p>Aplican concepto de intertextualidad</p>	
--	--	--	---	------------------------------------	--	--	--

		<p>Cierre Los estudiantes verifican sus niveles de logros de aprendizaje en la tabla de cotejo presente al final del módulo. Posteriormente, un estudiante de cada pareja, realiza al grupo curso una breve síntesis de los análisis realizados y de la metodología de trabajo que utilizaron junto a su compañero. Se despejan dudas con respecto a la sesión realizada.</p> <p>(20 minutos)</p>					
--	--	---	--	--	--	--	--

Clase 3

Aprendizajes Esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
<p>AE 20</p> <p>Analizar e interpretar, comparando y contrastando, dos obras literarias de cualquier época y del mismo o de diferente género, respecto de, por ejemplo, sus temas, personajes, ambientes, registro, uso de figuras literarias y formas de representar la realidad.</p>	<p>Intertextualidad</p> <p>Concepto de fábula</p> <p>Temas</p> <p>Personajes</p> <p>Figuras literarias</p> <p>Ambientes</p> <p>Registro</p>	<p>Inicio: Los estudiantes observan el video <i>Fábula de tres hermanos</i> del cantautor Silvio Rodríguez a modo de motivación. Luego reflexionan acerca de la función de las fábulas y el por qué el artista utiliza este tipo de discurso para representar la realidad. Luego, responden a la pregunta ¿Qué otras fábulas conocen? (15 minutos)</p> <p>Desarrollo Los estudiantes realizan la actividad del módulo n° 3 donde retoman</p>	<p>Reflexionar sobre el propósito de la fábula</p> <p>Identificar elementos de la narrativa</p> <p>Comparar temas en las fábulas</p> <p>Reconocer figuras literarias</p> <p>Distinguir</p>	<p>Ambiente de aprendizaje</p> <p>Conciencia crítica</p> <p>Respeto diferentes culturas</p>	<p>-YouTube https://www.youtube.com/watch?v=cK6WlqeYnY</p> <p>-Módulo</p> <p>-Data</p> <p>-Pizarra</p> <p>-Diccionarios</p>	<p>Reconocen funcionalidad de la fábula</p> <p>Identifican componentes narrativos (personajes, ambiente, tema)</p> <p>Contrastan temáticas</p> <p>Identifican figuras</p>	<p>Formativa, por medio de la implementación de actividades en el cuadernillo, como guías de trabajo y de lectura.</p>

	Representaciones de la realidad	<p>aprendizajes sobre narrativa (tema, personajes, ambientes, tipos de narrador), Luego realizan la lectura de dos fábulas: <i>La Zorra tonta</i>, y <i>El Zorro y la Cigüeña</i> de Gamaliel Churata y Jean de la Fontaine, con el fin de contrastar el tema, personajes, ambiente, registro, uso de figuras literarias y representaciones de la realidad.</p> <p>Posteriormente, en parejas, buscan en diccionarios, las palabras contenidas en el vocabulario proporcionado. Finalmente, responden a las preguntas de desarrollo, incluidas en el cuadro comparativo del módulo didáctico. (40 minutos)</p> <p>Cierre: Los estudiantes en</p>	diferentes representaciones de la realidad.			literarias	
--	---------------------------------	---	---	--	--	------------	--

		conjunto con el docente, realizan la retroalimentación de la actividad, revisando las guías trabajadas. Por último, se recoge la importancia del objetivo de la clase y la pertinencia por conocer este tipo de discursos. (20 minutos)					
--	--	---	--	--	--	--	--

Clase 4

Profesores:		Tiempo:	90 minutos
Subsector:		Lengua y Literatura	
Nivel:		IV Medio	
Unidad:		Intertextualidad en diversos textos	

Aprendizajes Esperados	Contenido	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
AE 22 Comprender y comparar diferentes posturas ideológicas y estéticas en obras literarias y/o cinematográficas específicas.	Vanguardia literarias Ideología Surrealismo Indigenismo	Inicio: Los estudiantes, a través de la visualización de pinturas surrealistas insertas en el video musical orquestal de Pink Floyd y Salvador Dalí, titulado <i>Destino</i> ; observan los rasgos distintivos entre las obras y reflexionan acerca de los elementos que componen las imágenes y la música. (20 minutos) Desarrollo Los estudiantes	: Observar críticamente las pinturas surrealistas. Comprender aspectos del surrealismo Comprender	Disposición al aprendizaje. Conciencia crítica Participación activa	Video https://www.youtube.com/watch?v=MfpcmfDQO_g Pinturas surrealistas	Reconocen aspectos estéticos Comprenden elementos de surrealismo latinoamericano	Formativa través de la implementación de actividades en el módulo y la puesta en escena de recursos audiovisuales para fomentar la reflexión y la

		<p>observan en el módulo una guía alusiva a las vanguardias latinoamericanas. A continuación, resuelven la guía del módulo didáctico, en el cual contrastan las posturas ideológicas presentes en los poemas <i>Libertad</i>. Paul Eluard, y en un <i>haylli</i> de EPO. Posteriormente, completan el cuadro comparativo donde identifican en cada poema los siguientes criterios: elementos del devenir de la conciencia, enumeración caótica, elementos indigenistas, transgresiones a la estructura poética clásica. (Invención de palabras, verso libre). Luego realizan la actividad referente al vocabulario contextual inserto en el módulo didáctico.</p> <p>(50 minutos)</p> <p>Cierre</p> <p>En parejas, los estudiantes</p>	<p>aspectos del indigenismo</p> <p>Identificar ideologías existentes en los textos.</p> <p>Comprender componentes de la vanguardia latinoamericana.</p>		Poemas	<p>Comprenden elementos del indigenismo</p> <p>Identifican diversas ideologías en los textos</p> <p>Reconocen el contexto en que están insertas las palabras.</p>	participación.
--	--	---	---	--	--------	---	----------------

		comparan los hallazgos y apreciaciones de la actividad realizada, posteriormente aclaran dudas y retoman el objetivo de la clase. (20 minutos)					
--	--	---	--	--	--	--	--

Clase 5

Profesores:	Guajardo, Rodríguez, Salinas, Silva y Soffia	Tiempo:	90 minutos
Subsector:		Lengua y Literatura	
Nivel:		IV Medio	
Unidad:		Intertextualidad en diversos textos	

Aprendizajes Esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
AE 21 Analizar e	Intertext -	Inicio Los estudiantes, a modo de motivación, observan el	Reconocer tipos de	Disposición al aprendizaje.	-Módulo -Video	Analizan textos de parodia	Formativa, por medio de la realización de la

<p>interpretar comparativamente obras literarias con otras producciones culturales y artísticas, considerando, por ejemplo, los temas, la visión de mundo y las intertextualidades.</p>	<p>tualidad : Ironía Parodia Personajes Conflicto</p>	<p>video <i>31 minutos- El Quijote de La Mancha</i> e infieren el tipo de inter-textualidad presente (parodia). Posteriormente, responden a las preguntas ¿Cuál creen que es la importancia del humor en este intertexto?, ¿conocen alguna otra parodia? (20 minutos)</p> <p>Desarrollo</p> <p>Los estudiantes resuelven de manera grupal la actividades presentes en el la guía n° 5 del módulo didáctico, donde deben comparar los textos originales con las respectivas parodias pre-sentes en el módulo, identifican los temas que abordan y la visión de mundo. Posteriormente, interpretan imágenes de parodias identificando los textos</p>	<p>intertextualidades</p> <p>Inferir elementos de la parodia</p> <p>Comprender la importancia del humor en la parodia.</p>	<p>Conciencia crítica</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=gTAamViWpSo</p>	<p>Comparan diversas parodias</p> <p>Identifican visión de mundo</p> <p>Identifican temáticas de los textos</p> <p>Identifican tipos de intertextualidades</p>	<p>guía didáctica N°5</p>
---	---	--	--	---------------------------	--	--	---------------------------

		<p>originales y la crítica implícita. (50 minutos)</p> <p>Cierre</p> <p>Los estudiantes revisan de manera colectiva la actividad. Finalmente, retoman el objetivo de la clase. (15 minutos)</p>					
--	--	---	--	--	--	--	--

Clase 6

Profesores:		Tiempo:	90 minutos
Subsector:		Lengua y Literatura	
Nivel:		IV Medio	
Unidad:		Intertextualidad en diversos textos	

Aprendizajes Esperados	Contenidos	Actividades de aprendizaje a realizar por el alumno	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
AE 23 Planificar y ejecutar montajes teatrales parciales o totales en forma grupal.	Representación teatral Parodia Intertextualidad	Inicio: Los estudiantes leen la pauta de evaluación correspondiente al montaje teatral, incorporada en módulo didáctico, posteriormente conforman grupos	Crear guion teatral Incorporar al guion intertextualidades Incorporar al guión figuras	Organizar colaborativamente el guion. Respetar opiniones diversas	Módulo didáctico	Construyen guión teatral creativo. Incorporan intertextualidades en el guion	Formativa por medio del guión teatral

		<p>de 3 a 5 estudiantes. (20 minutos)</p> <p>Desarrollo Los estudiantes crean el guión teatral cuyas temáticas aparecen en el módulo didáctico, luego incorporan elementos intertextuales, figuras literarias con especial énfasis en la parodia. Posteriormente, completan la pauta proporcionada donde asignan personaje, tema, conflicto, y producción cultural a la</p>	<p>literarias</p> <p>Evaluar guiones te-atrales</p>			<p>Incorporan figuras literarias.</p>	
--	--	--	---	--	--	---------------------------------------	--

		<p>cual se parodia. (50 minutos)</p> <p>Cierre: Cada grupo comparte la lectura de su guión en voz alta, posteriormente reciben críticas proporcionadas por sus compañeros y por el docente, con el fin de mejorar el guión creado. Finalmente, se retoma el objetivo de la clase y se resuelven dudas. (20 minutos)</p>					
--	--	--	--	--	--	--	--

Clase 7

Profesores:		Tiempo:	90 minutos
Subsector:		Lengua y Literatura	
Nivel:		IV Medio	
Unidad:		Intertextualidad en diversos textos	

Aprendizajes Esperados	Contenidos	Actividades	Capacidades/ destrezas	Valores/ Actitudes	Recursos	Indicadores de evaluación	Tipo de evaluación
AE 23 Planificar y ejecutar montajes teatrales parciales o totales en forma grupal.	Representación teatral Parodia Intertextualidad Figuras retóricas	Inicio: Los estudiantes, se preparan de manera grupal para la representación teatral. (20 minutos) Desarrollo Los estudiantes presentan al grupo curso el diálogo, a través de un montaje teatral. Poste-	Representar obras teatrales Interpretar personajes Aplicar conocimientos sobre intertextualidad	Desplante escénico Actitud de respeto al montaje Ajuste al tiempo asignado	Escenografía Módulo didáctico. Vestuario Guión teatral	Realizan la presentación del montaje. Ejecutan planificación del montaje	Sumativa, mediante la rúbrica de evaluación Autoevaluación y coe-valoración

		<p>riormente, los estudiantes que representaron comparten una reflexión sobre el trabajo re-alizado, poniendo énfasis en la metodología de trabajo e importancia de las intertextualidades. (50 minutos)</p> <p>Cierre: Finalmente, los estudiantes realizan una retroalimentación a los compañeros que expusieron la representación teatral. (20 minutos)</p>	<p>y figuras literarias</p>	<p>Responsabilidad con los recursos del montaje</p> <p>Capacidad de autocrítica</p>	<p>Auditorio</p>		
--	--	---	-----------------------------	---	------------------	--	--

7.4. MÓDULO DIDÁCTICO



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

Módulo didáctico

Diversidad y cultura:

Nuestro

mosaico literario



4° año medio

Unidad: Globalización y

diversidad

Clase n° 1

Observa el siguiente video



David Aníñir es un poeta que se identifica como mapuche urbano, manifiesta el deseo de reivindicar a este grupo en Santiago desafiando las ideas preconcebidas sobre lo indígena, sin dejar de lado elementos de la cultura mapuche tradicional de su proyecto de (re)invención de la identidad "Mapurbe"

Poema *I.N.E* de David Aníñir

I.N.E. (Indio No Estandarizado)
Según el Censo de población y vivienda
realizado en Chile
Usted se considera;

Flojo
Hediondo
Borracho
Piojento
Malas pulgas
Aborígen
Incivilizado
Canuto
Delincuente
Post Punx Rocker
Autóctono
Folklorico
Indígena (indigente)
Terrorista
Quema Bosques
Exótico
Ilícito Asociado
Camorrero
Muerto de Hambre
Desterrado

Natural
Salvaje (Sur bersivo)
Arcaico
Mono Sapiens
Mal vividor
Mal Moridor
Analfabeto
Bárbaro
Inculto
Nativo
No nato (siempre kisistes eso)
Polígamo
Guerrero
Indómito
Raza inferior, guerrera pero inferior
Indio kuliao
O
Araucano.

Acepciones nunca consultadas a bocas mapuche,
Que otro descalificativo más te queda por nombrar
Racista Fuck Triñuke....
Que te quede claro,
Demórate un poko más y di Mapuche,
La boca te quedará ahí mismo.

En relación al video anterior, reflexiona ante las siguientes preguntas



- ¿Cuál crees que es el fin de esta intervención artística?
- ¿Crees que la visión de mundo es importante para crear un texto literario?

Lee con atención el siguiente fragmento del poema *La Araucana*

Las armas dellos más ejercitadas
son picas, alabardas y lanzones,
con otras puntas largas enastadas
de la fación y forma de punzones;
hachas, martillo, mazas barreadas,
dardos, sargentas, flechas y bastones,
lazos de fuertes mimbres y bejucos,
tiros arrojadizos y trabucos.

Algunas destas armas han tomado
de los cristianos nuevamente agora,
que el contino ejercicio y el cuidado
enseña y aprovecha cada hora,
y otras, según los tiempos, inventado:
que es la necesidad grande inventora,
y el trabajo solícito en las cosas,
maestro de invenciones ingeniosas.

Tienen fuertes y dobles coseletes,
arma común a todos los soldados,
y otros a la manera de sayetes,
que son, aunque modernos, más
usados;

grebas, brazaletes, golas, capacetes
de diversas hechuras encajados,
hechos de piel curtida y duro cuero,
que no basta a ofenderle el fino acero.

Cada soldado una arma solamente
ha de aprender, y en ella ejercitarse,
y es aquella a que más naturalmente
en la niñez mostrare aficionarse;
desta sola procura diestramente
saberse aprovechar, y no empacharse
en jugar de la pica el que es flechero,
ni de la maza y flechas el piquero.

Hacen su campo, y muéstranse en formados
escuadrones distintos muy enteros,
cada hila de más de cien soldados;
entre una pica y otra los flecheros
que de lejos ofenden desmandados
bajo la protección de los piqueros,
que van hombro con hombro,
como digo, hasta medir a pica al enemigo.

Lee con atención el siguiente poema *Mapurbe*



Mapurbe

Somos mapuche de hormigón
Debajo del asfalto duerme nuestra madre
Explotada por un cabrón.
Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitre
cantor
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición

Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes
y ambulantes
Somos de los que quedamos en pocas partes

El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas
Y nos cobra

Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
Hija de mi pueblo amable
Desde el sur llegaste a parirnos
Un circuito eléctrico rajó tu vientre
Y así nacimos gritándoles a los miserables
Marri chi weu!!!!
en lenguaje lactante.

Padre, escondiendo tu pena de tierra tras
el licor
Caminaste las mañanas heladas enfriándote el sudor

Somos hijos de los hijos de los hijos
Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
Para servirle a los ricos
Somos parientes del sol y del trueno
Lloviendo sobre la tierra apuñalada

La lágrima negra del Mapocho
Nos acompañó por siempre
En este santiagoniko wekufe maloliente



Actividad n°1

Responda las siguientes preguntas

Para recordar:

El **hablante lírico** es la voz poética que narra los acontecimientos del poema o los sentimientos que expresa

a.- ¿Qué poema te da una imagen de lo que tú conoces como un mapuche? Justifica.

b.- ¿Cuál es la crítica que realiza el hablante lírico en el poema "Mapurbe"?

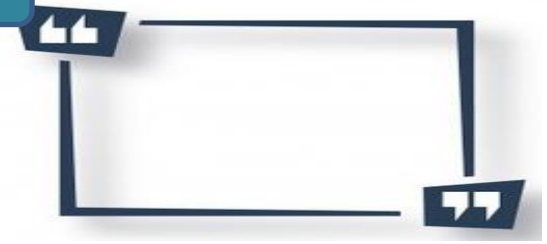
Actividad n°2

a.- Completa el siguiente cuadro comparativo

Criterio	<i>La Araucana</i>	<i>Mapurbe</i>
¿Cuál es el tema central?		
¿Cómo es descrito el sujeto mapuche?		
¿Dónde está posicionada la voz poética?		
¿Cuál es la visión de mundo presente?		

b. Interpreta los siguientes versos del poema "Mapurbe"

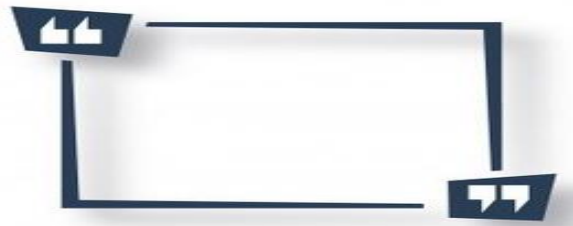
• *La lágrima negra del Mapocho*



• *Somos parientes del sol, del trueno
Sobre la tierra apuñalada*



• *El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas y nos cobra*



Actividad n°3

a.- Lee atentamente el poema *Arte Poética* de Vicente Huidobro



Para conocer...

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede
temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida
tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida,
mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,

Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos
fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

Vicente Huidobro es considerado por la crítica literaria como el promotor y divulgador del movimiento poético vanguardista en Chile y América Latina durante el primer tercio del siglo XX, principalmente por el desarrollo de su teoría estética conocida como creacionismo.

b.- Lee atentamente el poema *Arte Peótika de David Aniñir*

Quién pagará el arriendo de esa pieza
 porteña
Dónde sus ventanales antiguos dieron alguna vez
 al mar?

 Quien valorará esos espacios
 Donde renació la poesía aleteando
 Sobre esa inspiración her-musa ?
Nadie señoras y señores quitados de bulla !!!

Los miserables orígenes de la poesía
 son desconocidos
En escritorios, editoriales y bibliotecas
Los orígenes paupérrimos de este Arte
 Desarte
 O desastre
Son inmundos,

Siendo así
 y a pesar de los desiertos
las flores silvestres seguirán creciendo en tu tierra
 y en todas partes
 para escribir con los nervios llenos
 succionando tinta
 néctar para endulzar los versos
 besos
 y voces al vacío

 el poema
 estado subliminal de conciencia
 pos estado de descomposición
engaño corporal en su máxima esencia
escritural acción torturando el silencio
asesinato innato del espacio vacío
 al abismo del poema

 el poema a la vena entra
alterando las pulsaciones x minuto x hora
 x día x noche
 x vida x muerte
el poema a la vena entra lloviendo por el pasaje
envenando la piel que nos cubre el alma
licuando cual pulso apuntando con la 9

 milímetros
bajando y subiendo temperaturas temperamentos y
 tempestades

 entiendo la poesía no como el ave
 sino como el vuelo
(a las aves no me las toquen más en su virtud
 aérea, oh poetas)

 entiendo las cicatrices envueltas de poesía
 blanca y roja
escurriendo hemorragias amarillentas y pus del
 pecho
embelleciendo el temple del REO sangrando IRA
enmudeciendo a los perros en noches de luna llena
 poesía sin IVA incluido
 vía bono previsional
 inseguros todos de su uso
 desuso
 o abuso
 poesía pan nuestro de cada día
es ahí el no tener nada que echarle al pan
 o nada con que untar el alma
 Para alimentarnos en ella.

Antofagasta 2000



c.- Responde las siguientes preguntas correspondientes a los textos leídos

I.- ¿Cuál es el tema central en cada poema?

II.- ¿Cómo se relaciona el título de cada poema con su temática? ¿Crees que David Aníñir Conocía *Arte poética* antes de escribir *Arte peótika*?

III. ¿Qué tienen en común los versos subrayados?, ¿Crees que pueden estar relacionados?

d.- Señala tres semejanzas y tres diferencias, que encuentres en los poemas leídos.

Semejanzas

Diferencias

1.)

1)

2)

2)

3)

3)

e. Interpreta los siguientes versos de los poemas leídos

*Inventa mundos
nuevos y cuida tu
palabra, el adjetivo
cuando no da vida,
mata.*

*Poesía pan nuestro de cada
día
es ahí el no tener nada que
echarle al pan
o nada con que untar el
alma*

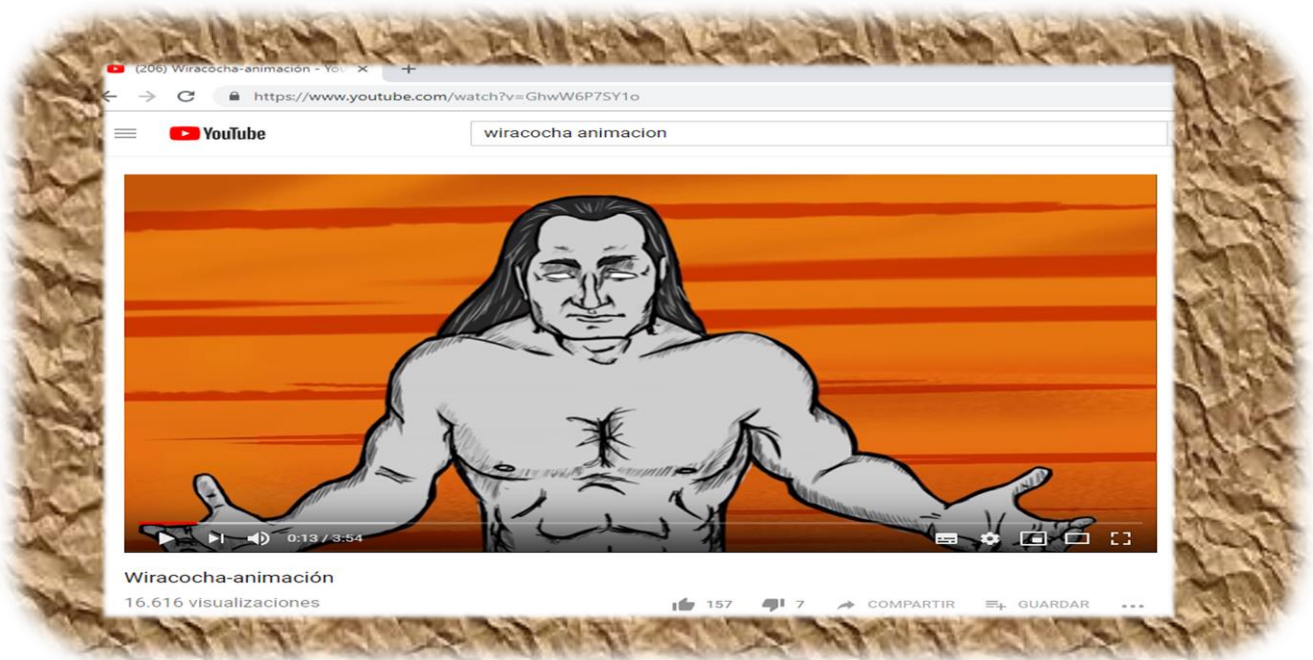
*El vigor
verdadero reside
en la cabeza*



Las visiones de mundo en la literatura y la intertextualidad

Accede a este link y observa el siguiente video

<https://www.youtube.com/watch?v=GhwW6P7SY1o>



Reflexionemos...

¿Conoces otras historias sobre la creación del hombre?

¿Crees que estas historias influyen en la visión de mundo de una cultura?

Ahora conocerás conceptos importantes para poder desarrollar las actividades y potenciar tu aprendizaje

Visiones de mundo

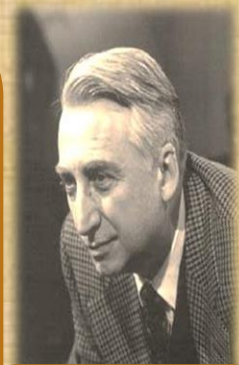
Las visiones de mundo son un reflejo de la realidad en toda su complejidad. En este sentido, el autor entrega sus ideas y expresa su actitud frente a la realidad del mundo en que se encuentra inmerso.

Todas las obras de arte, expresan a través de su escritura de forma implícita o explícita, la concepción del ser humano, de la sociedad, la cultura, del amor, la justicia, etc.



Intertextualidad

Según Roland Barthes, la intertextualidad se entiende como un tejido realizado desde otras citas de otros textos o de otras producciones artísticas. El autor establece que todo texto es un intertexto que presenta diversos niveles de diferentes culturas. La intertextualidad, por tanto es la capacidad que tiene el texto de nutrirse de otros elementos de la cultura y de las obras de arte de cualquier índole.



Roland Barthes

¡Estos conceptos te ayudarán próximamente!

Texto 1



Lee comprensivamente los textos siguientes y responde en el cuadro comparativo

WIRAKOCHA Y SU DILUVIO

En las tinieblas calló la voz soberana. Los habitantes del Titikaka la habían oído; y nadie se rebeló a la divina **ordenanza**. Pasaba la última oscuridad, y comenzó a verse en el cielo **chisporroteo** muy tenue al comienzo hacerse vivo. Y allí el cielo se rasgó, brillaron las estrellas en la noche y en, las mañanas Lupi aparecía **esplendoroso**. Las aguas del Titikaka se penetraban de esa luz y los Challwas sintieron que se filtraban para ellos los dones del calor. Challwas y Soknas se conocieron y por primera vez se miraron unas y otras. De las brilladoras escamas se admiraban las aves y los peces de los tomasóles del plumaje. Sobre el haz del planeta se **batieron** brisas humedecidas; los campos se **esponjaron** con la verdura; trinaban los pajarillos en las arboledas; los cuadrúpedos **triscaban** en los bañados. Sólo que su voz volviese a oírse esperaban y al fin pudiesen conocerle. Pero, lejos de eso, tornó a oscurecerse el cielo y se llenó de negras y pesadas nubes.

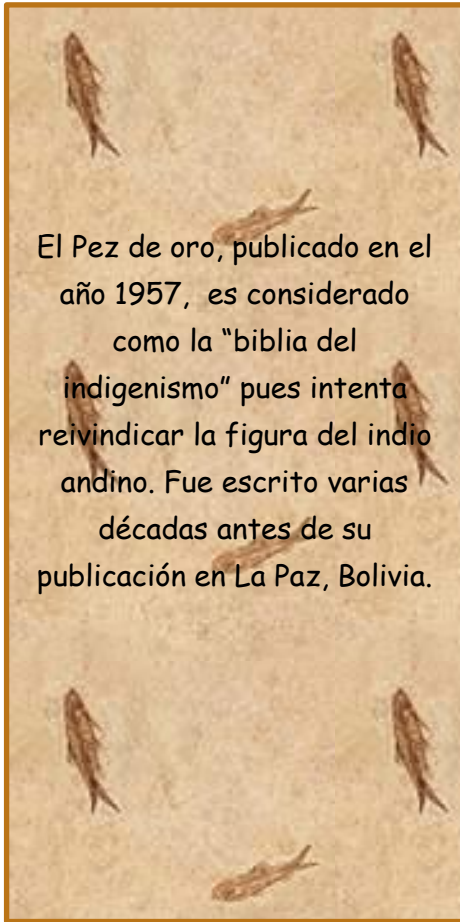
—Ahora le oiremos —se decían.

Y retumbó el trueno en las montañas, en los bombos líquidos del Titikaka; el rayo descargó su fuego que incendia y mata; y tras truenos, rayos y huracanes, el mundo se llenó de horror y de agua.

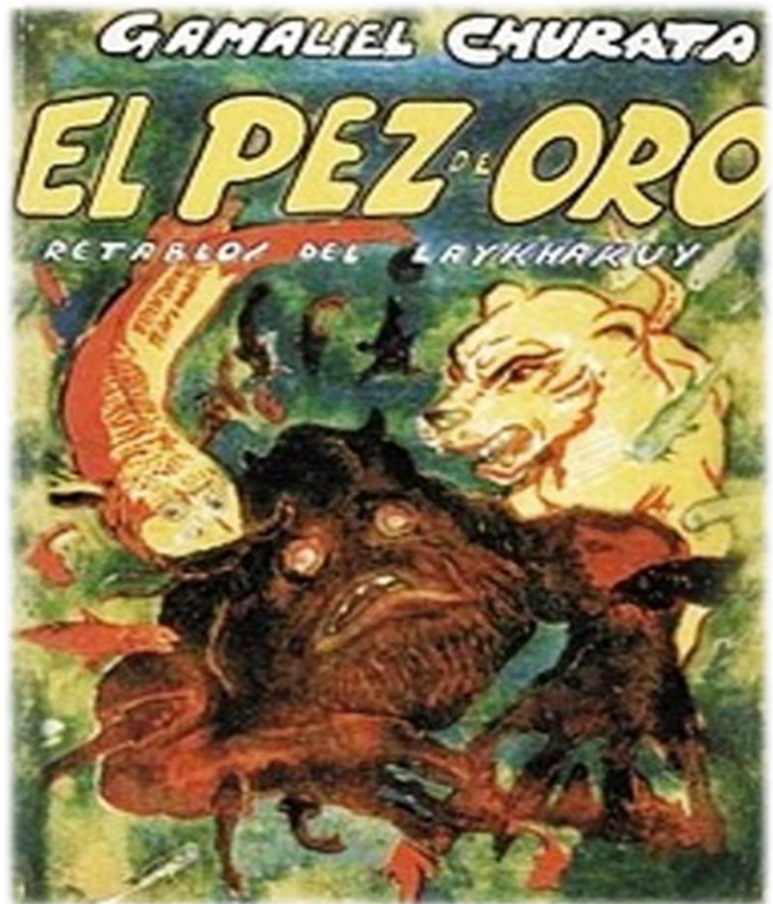
—¡Wirakocha está enojado y nos castiga injustamente! —lloraban y temblaban.

Wirakocha no estaba enojado. Pero abrió el vientre de sus Khenayas y allí se **volcaron** cataratas. Había comenzado el primer Diluvio Universal. Vendría tras él otro mayor; mas entonces **flagelaría** al hombre. Y es que Wirakocha quería lavar la tierra y lavar la piedra, pues traía en mente, hacer a sus pueblos nó de barro, como otros dioses, sino de piedra. Y mandó que las aguas lo hicieran; y las aguas lavaron la tierra por tantos días que ya los pobres titikakas no esperaban vivir.





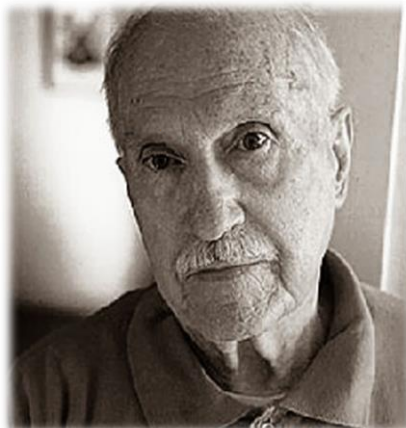
El Pez de oro, publicado en el año 1957, es considerado como la "biblia del indigenismo" pues intenta reivindicar la figura del indio andino. Fue escrito varias décadas antes de su publicación en La Paz, Bolivia.



Gamaliel Churata es el pseudónimo de Arturo Peralta. Nació en Puro, Perú el 19 de Junio de 1897 y falleció en Lima el 9 de noviembre de 1969. Fue un novelista, periodista, filósofo, escritor y más grande exponente de la vanguardia y el indigenismo en América Latina.

Se le concedió el Premio Nacional de literatura de Bolivia, pero no lo aceptó.

Texto 2



Enrique Anderson Imbert, nació en Córdoba el 12 de febrero de 1910 y falleció el 6 de diciembre del año 2000 en Buenos Aires.

Fue un reconocido escritor, ensayista, profesor universitario y crítico literario argentino.

El diluvio

Enrique Anderson Imbert

Zeus, para mejorar la raza humana, ordenó a Eolo y Poseidón que anegaran la tierra.

Diluvio. Mares y ríos se juntaron. Inmensas ciudades **inmersas**.

Los hombres se defendieron construyendo balsas y embarcaciones. **Vislumbraban**, en el fondo del agua, el techo de sus casas y confiaban en que alguna vez podrían retornar. Entre tanto, remaban sobre sus huertos y se **zambullían** para coger manzanas; pescaban peces que andaban como pájaros por entre las ramas más altas de los nogales.

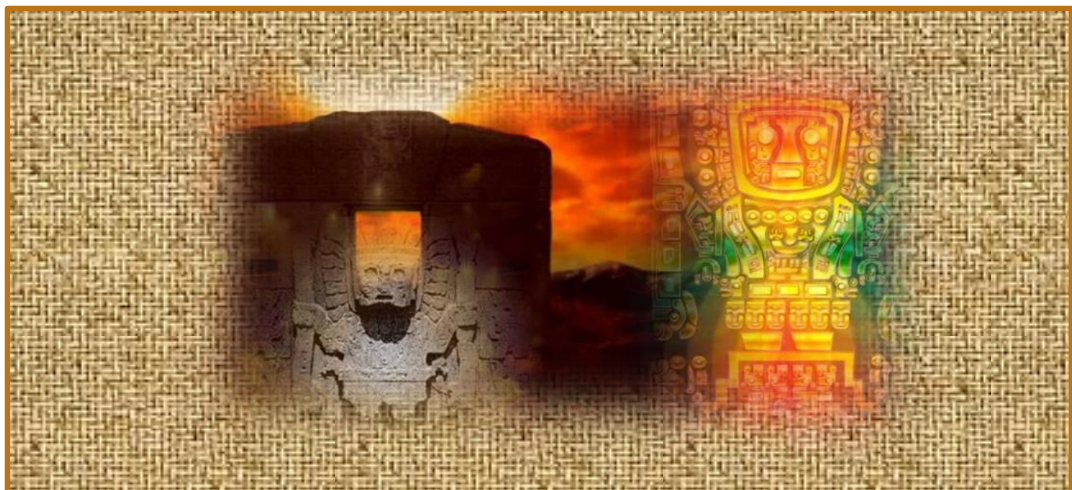
Entonces, antes de que Zeus volviera a poner las cosas como estaban, las sirenas acudieron **presurosas** de todas partes y aprovecharon esa ocasión única para recorrer, con ojos asombrados, las calles sumergidas por donde habían caminado los fabulosos hombres.



Actividad n°1

Completa el siguiente cuadro comparativo respondiendo las preguntas

Preguntas	Texto 1 "Wirakocha y su diluvio"	Texto 2 "El diluvio"
¿Qué semejanzas es posible encontrar en base a los dos textos leídos?		
¿Qué elementos intertextuales son posibles de reconocer?		
¿Cuál es la visión de mundo presente en ambos relatos?		
¿Cuál es la temática central de cada relato? ¿Existen diferencias?		



Actividad n° 2

Vocabulario contextual: Las siguientes palabras fueron sustraídas de los textos leídos, marca la alternativa que no altere la coherencia de la narración

1.- chisporroteo	a) Chispeo	b)chivatazo	c) iluminación	d) ardor
2.- esplendorosos	a) Espiritual	b) Impresionante	c) radiante	d) lozana
3.- batieron	a) lucharon	b) derrotar	c) separar	d) percutir
4.- esponjaron	a) hincharon	b) ahuecaron	c) mojaron	d) incrementaron
5.- triscaban	a) retozar	b) jugueteaban	c) comían	d) saltar
6.- volcaron	a) derramar	b) vertieron	c) derribaron	d) esforzaron
7.- flagelaría	a) flamearía	b) vapulearía	c) golpearía	d) recriminaría
8. Inmersas	a) enterradas	b) sangradas	c) sumergido	d) dentro
9. vislumbran	a) ver	b) dilucidan	c) distinguir	d) observan
10. zambullían	a) ocultaban	b) hundían	c) sumergían	d) ahogaban
11. presurosas	a) lentas	b) rápidas	c) veloces	d) apresuradas

Observa el siguiente video



En la *Fábula de los tres hermanos* (1977) Silvio Rodríguez reelabora la tradición oral de la literatura, esta canción, más allá de dejar una moraleja, propone una meditación sobre el sentido de los actos humanos.

Letra *Fábula de los tres hermanos*

De tres hermanos el más grande se fue
Por la vereda a descubrir y a fundar
Y para nunca equivocarse o errar
Iba despierto y bien atento a cuanto iba a pisar

De tanto en esta posición caminar
Ya nunca el cuello se le enderezó
Y anduvo esclavo ya de la precaución
Y se hizo viejo, queriendo ir lejos, con su corta visión

Ojo que no mira más allá no ayuda el pie
Óyeme esto y dime, dime lo que piensas tú

De tres hermanos el de en medio se fue
Por la vereda a descubrir y a fundar
Y para nunca equivocarse o errar
Iba despierto y bien atento al horizonte igual

Pero este chico listo no podía ver
La piedra, el hoyo que vencía a su pie
Y revolcado siempre se la pasó
Y se hizo viejo, queriendo ir lejos, a donde no llegó

Ojo que no mira más acá tampoco fue
Óyeme esto y dime, dime lo que piensas tú

De tres hermanos el pequeño partió
Por la vereda a descubrir y a fundar
Y para nunca equivocarse o errar
Una pupila llevaba arriba y la otra en el andar

Y caminó, vereda adentro, el que más
Ojo en camino y ojo en lo por venir
Y cuando vino el tiempo de resumir
Ya su mirada estaba extraviada entre el estar y el ir

Ojo puesto en todo ya ni sabe lo que ve
Óyeme esto y dime, dime lo que piensas tú.



PARA RECORDAR...

La **fábula** es una composición literaria narrativa breve, generalmente en prosa o en verso, en la que los personajes principales son animales o cosas inanimadas que presentan características humanas. La fábula tiene una intención y redacción didáctica de carácter ético y universal que casi siempre aparece en la parte final de esta misma y más raramente al principio, proporcionando una enseñanza o aprendizaje útil o moral, lo conocido generalmente como moraleja



¡Ahora recordaremos algunos elementos de la narrativa!

ELEMENTOS DE LA NARRATIVA

Hace referencia al contenido de la obra literaria, independientemente de su género, de forma similar al tema artístico en cualquier otra obra de arte.

TEMA



PERSONAJES



Un **personaje** es cada una de las personas o seres (humanos, animales o de cualquier otra naturaleza) ya sean reales o imaginarios que aparece en una obra artística.

El **ambiente** es el espacio general en cual se desarrolla el relato; en él se mueven los personajes. Existe el **ambiente** físico y el **ambiente** psicológico. Es el lugar propiamente tal; donde los personajes existen, viven o se mueven.

AMBIENTES



Tipos de narradores

AHORA
RECORDAREMOS
LOS TIPOS DE
NARRADORES



EL narrador

Es la voz poética o voz que enuncia, cuyo fin es contar (narrar) los acontecimientos que transcurren en la historia.

Heterodiegético:

Cuando el narrador no forma parte del relato y cuenta los hechos desde fuera.

Homodiegético:

El narrador cuenta la historia desde dentro del mundo narrado, puede ser el protagonista o el testigo.

COMO PODEMOS VER, PARA QUE UN NARRADOR SEA HETERODIEGÉTICO DEBE ESTAR INMERSO EN LA HISTORIA. POR TANTO, ESTOS DOS NARRADORES SON TAMBIÉN PERSONAJES DENTRO DEL MUNDO NARRATIVO. ES DECIR, PROTAGONISTA (PERSONAJE PRINCIPAL) Y TESTIGO (PERSONAJE SECUNDARIO)

NOTA:

- El autor no es quién cuenta la historia, sino que el narrador
- El narrador también puede realizar acciones dentro de la historia

¿QUÉ MÁS PODEMOS SABER SOBRE LOS NARRADORES?

FÍJATE EN EL SIGUIENTE CUADRO

GRADO DE CONOCIMIENTO:

Los narradores, también pueden ser clasificados por su nivel o grado de conocimiento que manejan dentro de la narración:

GRADO DE CONOCIMIENTO	DENTRO O FUERA DE LA HISTORIA	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
PROTAGONISTA O PERSONAJE	HOMODIEGÉTICO (UTILIZA PRIMERA PERSONA GRAMATICAL)	El narrador es también el protagonista de la historia	Me niego a corresponder, a representar el papel de esposa de alto status, que esconde su cansancio tras una sonrisa, lleva la batuta en conversaciones sin fuste, pasa bandejas y se siente pagada de su trabajera con la típica frase: Has estado maravillosa, querida. Carmen Martín Gaité, Nubosidad variable
TESTIGO O PERSONAJE SECUNDARIO		El narrador es un testigo que ha asistido al desarrollo de los hechos.	"... Lo vi desde que se zambulló en el río. Apechugó el cuerpo y luego se dejó ir corriente abajo, sin manotear, como si caminara pisando en el fondo. Después rebalsó la orilla y puso sus trapos a secar. Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado..." El Hombre, Juan Rulfo.
OMNISICENTE	HETERODIEGÉTICO (UTILIZA TERCERA PERSONA GRAMATICAL)	El narrador omnisciente es aquel cuyo conocimiento de los hechos es total y absoluto. Sabe lo que piensan y sienten los personajes: sus sentimientos, sensaciones, intenciones, etc.	La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa, y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin. Luis Landero, Juegos de la edad tardía
CONOCIMIENTO RELATIVO U OBJETIVO		Sólo cuenta lo que puede observar. El narrador muestra lo que ve, de modo parecido a como lo hace una cámara de cine.	Luego se habían metido poco a poco las dos y se iban riendo, conforme el agua les subía por las piernas y el vientre y la cintura. Se detenían, mirándose, y las risas les crecían y se les contagiaban como un cosquilleo nervioso. Se salpicaron y se agarraron dando gritos, hasta que ambas estuvieron del todo mojadas, jadeantes de risa. Rafael Sánchez Ferlosio, El Jarama

Lee atentamente la siguiente fábula del escritor Jean de la Fontaine



EL ZORRO Y LA CIGÜEÑA

El señor Zorro la echó un día de grande, y convidó a comer a su comadre la Cigüeña. Todos los manjares se reducían a un sopicaldo; era muy sobrio el anfitrión. El sopicaldo fue servido en un plato muy llano. La Cigüeña no pudo comer nada con su largo pico, y el señor Zorro sorbió y lamió perfectamente toda la escudilla. Para vengarse de aquella burla, la Cigüeña le convidó poco después. “¡De buena gana! le contestó; con los amigos no gasto ceremonias.” A la hora señalada, fue a casa de la Cigüeña; hízole mil reverencias, y encontró la comida a punto. Tenía muy buen apetito y trascendía a gloria la vianda, que era un sabroso salpicón de exquisito aroma. Pero ¿Cómo lo sirvieron? Dentro de una redoma, de cuello largo y angosta embocadura. El pico de la Cigüeña pasaba muy bien por ella, pero no el hocico del señor Raposo. Tuvo que volver en ayunas a su casa, orejas gachas, apretando la cola y avergonzado, como sí, con toda su astucia, le hubiese engañado una gallina

Château-Thierry, Francia, 1621 - París, 1695) Jean de la Fontaine fue un poeta francés cuya fama se debe a sus doce libros de *Fábulas*, consideradas modelo del género.

Lee atentamente la siguiente fábula del escritor Gamaliel Churata



Gamaliel Churata (1897-1969), Fue un escritor Peruano, principal promotor del Grupo Orkopata de Puno y director revista de vanguardia Boletín Titikaka (1927-1930), se destacó como escritor de ficciones indigenistas.

LA ZORRA TONTA

—¿Y, aquella mata de Hiru, Pekhañayok?

—La cola de la zorra; y el khollo en que se la ve el Atok clavado de hocico a causa de saber más de lo que sabia. Esta, que voy a referirte, es historia de los Walhatas, ayllu donde en buena república. viven las hermosas mamakunas del Titikaka.

—¿Y el pajarraco, mudo, que se ve, allá, en la watha, Pekhañayok?

—Ah, el sabio... Y bien sabio que es, pues nada sabe, y lo sabe; y por esto es que sabe mucho.

—¿Tiene historia? .

—¿Historia? Historias... Así los sabios: pura historia. Ya te las contaré. Veamos qué hace la vieja zorrina... Sudaba de envidia por los blancos polluelos de su comadre Walhata; que, poquitin tontuela, no te digo, si bien bondadosa y de recios tendones. "¿Cómo conseguiré (la importunaba), comadre Walhata, para que mis hijitos se hagan blancos como los tuyos? Perdona si me come la envidia: ¡son tan hermosos!". Pero la vieja Atok-warmi, más que del albo plumón de los pollitos de su comadre estaba enamorada de su carne tierna; y perseguía comérselos así la tendonuda los perdiera de vista. Walhata tardó en comprender las intenciones de la taimada. Y como tiene cabeza. tan pequeña como son gruesas sus patas —y es de las patas de que está enamorado su marido, según ha descubierto el Tatakora— y no encontraba forma de castigarla, se dijo que habría de cavilar con los tendones. Y así fue que, cavilando, cavilando, la dijo: "Comadre Atok-warmi: cuando mis huevos están a punto de romperse, y ya mis chiquitos picotean dentro, llamándome para que les ayude a salir; traigo a su buen padrecito y cargamos con ellos a un horno muy caliente, los metemos, y a poco las cáscaras revientan, salen agitando las alitas, pían y se vienen para que los abrigue. Los beso; y después, al lago, comadrita, al baño. He ahí lo que tienes que hacer". Se relamió la zorra, si ya la sofocaba olorcito a klankachu de chiuchi: mas tuvo la prudencia de

hacer comentario. Pensó: "¡Esta mi comadre si no será tonta!... ¿Hasta qué punto serán las cosas como dice?... Probaré: nada pierdo".

Un día cargó con los zorritos de su parida, metiéndolos al horno, donde reventaron primero y se carbonizaron luego. ¿Que lloró la pobre Atok- warmi? Al fin mujer, hijo mío. Pero, lloraba a tiempo que revolcaba los ojos, si del horno se dispersó luego olorcito a khakhachu capaz de acabar con el juicio de los santos. Entre gimoteos decía la pobre; "Yo te daré el castigo que mereces, comadre Walhata, y para destrozarte .los huesos llegaré al total donde te ocultas, aunque para esto tenga que secar las aguas del Titikaka". Y elake, lo que vale la sabiduría de los zorros. Comenzó a tragar el agua de tu laguna, segura de que así habría de secarla y llegar al nido de su comadre. Sorbe que te sorbe, reventó; con la violencia del estallido voló su cuerpo y fue a caer de hocico, como la ves. La mata de hiru testimonio es de su voracidad y necia condición.

—¡Qué zorra tonta!

—Eh... No de otra laya los zorros entre los hombres.

Vocabulario

-Ayllu: familia o parentesco. Comunidad.

-Cavilar: Reflexionar con preocupación e insistencia o de forma profunda y minuciosa sobre algo.

-Comadre: madrina de un niño respecto a los padres y padrino de este. Mujer que, basándose en la experiencia tradicional, tiene por oficio asistir a las mujeres en el parto.

-Gimoteos: quejarse con insistencia y sin una causa importante.

-Mamakunas: matronas, señoras nobles de la antigüedad incaica. Vírgenes escogidas que envejecían en los conventos.

- Necia: que desconoce lo que debería saber.

- Relamió: que se arregla o acicala excesivamente.

-Sofocaba: causar el calor excesivo sensación de ahogo o dificultad para respirar a una persona.

-Titikaka: el lago Titicaca es el lago navegable más alto del mundo, ubicado en el altiplano andino en los Andes centrales.

-Voracidad: dualidad de la persona o el animal voraces



Actividad n°1

Completa el siguiente cuadro comparativo

Criterio	<i>El Zorro y la Cigüeña</i>	<i>La Zorra Tonta</i>
¿Cuál es el tema central?		
¿Qué tipos de narradores están presentes?		
¿Cuál es el ambiente en las narraciones?		
¿Qué moraleja es la que se infiere?		



Actividad n°2

Responde las siguientes preguntas

1. ¿Qué valores humanos crítica o realza cada fábula? ¿Cómo lo relacionas con la visión de mundo presente en cada narración?

2. En la fábula *La zorra tonta*, ¿ Cómo se relaciona título de la fábula con la moraleja del texto?

3. ¿Por qué crees que es importante el recurso de animales como personajes en las fábulas leídas?



La vanguardia andina: indigenismo y surrealismo



Observa el siguiente video, accediendo al link del recuadro

https://www.youtube.com/watch?v=MfpcmfDQO_g



Reflexionemos acerca del video

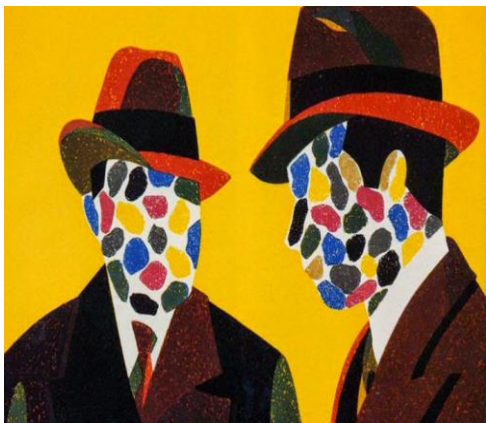
Junto con tu compañero o compañera, reflexionen acerca del cortometraje Destino y respondan las siguientes preguntas:

1.- ¿Qué elementos visuales captaron tu atención del cortometraje?

2.- ¿Crees que la música de Pink Floyd era pertinente para este tipo de cortometraje? Justifica.

3.- ¿Conoces alguna de las obras que aparecen en el cortometraje? ¿Sabes a qué movimiento artístico pertenecen?

¡Recordemos!



Los movimientos de vanguardia, comenzaron en Europa durante el primer tercio del siglo XX. Su intención era revocar radicalmente las preconcepciones que se tenía sobre el arte y la literatura, creando nuevas formas de interpretación y una nueva estética.

Algunas de las vanguardias que se dieron en Europa fueron: el creacionismo, futurismo, el cubismo, expresionismo, surrealismo y el dadaísmo.



¿Los recuerdas?



La vanguardia en Latinoamérica

El proceso de vanguardia en Latinoamérica corresponde al periodo vivido entre fines del siglo XIX y la primera mitad de siglo XX, como rechazo al modernismo de Rubén Darío y de importantes cambios sociales y políticos heredados de Europa. Estos corresponden a los procesos bélicos del viejo continente, como la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Al proceso vanguardista latinoamericano también es llamado "postmodernismo hispanoamericano" por surgir como respuesta al modernismo imperante.

En las corrientes poéticas se destacan:

El simplismo de Alberto Hidalgo (Perú)

El creacionismo de Vicente Huidobro (Chile)

El estridentismo de Manuel Maples Arce (México)

El ultraísmo de Jorge Luis Borges (Argentina)

Nadaísmo de Gonzalo Arango (Colombia)

Y el indigenismo surrealista de Gamaliel Churata (Perú) del que ahondaremos más a continuación



Se rompe con el sentimentalismo y el antropocentrismo del artista del siglo XIX. Es la tradición de la ruptura, la ruptura de la modernidad. Quiebra con los principios de la coherencia y organicidad.

La vanguardia en Perú

El grupo Orkopata y el boletín Titikaka



Diversos movimientos se gestaron en la década del XX en la zona geográfica andina y uno de ellos fue la conformación de un grupo que se dedicaba a romper con la figura clásica del aldeano residente en Puno, ciudad natal de Arturo Peralta (más conocido como Gamaliel Churata). En base a esta inquietud, Arturo junto a su hermano Alejandro, formarían parte del Grupo Bohemia Andina, para luego conformar el Grupo Orkopata. Y la editorial Titikaka por 1925.

Dicho grupo sirvió de portavoz del pueblo indígena y el boletín Titikaka es gran medio para evidenciar sus proclamas.

Amauta

Fundada y dirigida en septiembre de 1926 por José Carlos Mariátegui, fue una revista de avance y vanguardia en Perú. El propósito de la revista radica en reivindicar la imagen del indio andino y promover una cultura basada en el indigenismo como gran movimiento vanguardista de la zona. En los escritos, es posible evidenciar la combinación entre la exaltación de la figura del indio y la protesta. La situación social en que está inmerso el indio, es la problemática de raíz y la causa movilizadora para otorgarle voz a quien está silenciado, se introducen, por tanto, técnicas de vanguardia y formas lingüísticas indígenas (palabras en quechua y aymara). La convergencia de lenguas, denota un deseo profundo de reivindicación y de un alzamiento por la lengua de la figura del oprimido. Por esta combinación lingüística, es que se introducen, en muchos casos, glosarios con sus respectivas traducciones.



Indigenismo



Este funcionó como una fuente de reivindicación del indio por medio de la literatura, en un territorio en que la voz originaria fue silenciada por la opresión española. Por medio de ella, se legitima la revolución y se introducen en el sistema literario, logrando dialogar con las estructuras culturales de la elite peruana. Esta producción literaria se traduce como un estado de conciencia, un estado anímico del sujeto peruano.

El indio es parte del sistema cultural y, por consiguiente, no podría permanecer marginado de la literatura. Esta realidad se transforma en un estímulo literario-nacionalista y de esta fusión entre vanguardia de protesta (surrealista) e indigenismo, es que se proyectan preceptos que se sustentan en una nueva fisonomía del fenómeno vanguardista en Perú, afianzando así cuestiones de orden histórico, político y cultural respectivamente.

Surrealismo revolucionario



El surrealismo en Perú y toda la zona andina, refiere esencialmente a un movimiento que pretende reintegrar la concepción del indio a través de la protesta y de la ruptura del canon europeo. Se le consideró como la vanguardia revolucionaria o de protesta en donde convergen cuestiones históricas, políticas, de carácter social y cultural.

Observemos algunos ejemplos vanguardistas en la literatura

Criterios	Definición	Ejemplo
Enumeración caótica	Es una figura retórica que consiste en la acumulación de palabras que no mantienen ningún criterio y que no guardan ninguna relación entre sí.	Jacintos, ángeles, bibliotecas, laberintos, anclas, Uxmal, el infinito, el cero (José Luis Borges)
Transgresiones a la estructura poética clásica	Refiere a ruptura de la estructura clásica de la poética, incorporando elementos nuevos y creativos. Recurso utilizado en pleno periodo de las vanguardias. Ya no se sigue la estructura de rima consonante, ni la composición métrica española dominante.	<p>Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, la resaca de todo lo sufrido se empozara en el alma... ¡Yo no sé!</p> <p>Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte. Serán tal vez los potros de bárbaros atilas; o lo heraldos negros que nos manda la Muerte.</p> <p>Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!</p>
Inventión de palabras	Creación de palabras que no mantienen un significado aceptado por la RAE y son inventadas por el autor o poeta.	César Vallejo crea la palabra TRILCE para titular su obra más importante. La palabra "trilce" solo existe desde la concepción de Vallejo.

Lee el siguiente poema

Eugène- Emile- Paul Grindel (Paul Éluard) nació el 14 de diciembre de 1895 y murió el 18 de noviembre de 1952. Fue un poeta francés que integró en sus obras elementos del dadaísmo y del surrealismo.



Libertad - Paul Éluard

En mi cuaderno de escolar En el fulgor de las noches
En mi pupitre y los En el buen pan cotidiano En la espuma de las nubes
árboles En la estación de las En el sudor del mal
novias tiempo
En la arena y en la nieve En la lluvia espesa y tonta
Escribo tu nombre Escribo tu nombre Escribo tu nombre
En las páginas leídas En mis jirones de cielo
En las páginas en blanco En el estanque sol verde En las formas
centelleantes
Sangre papel o ceniza En el lago luna viva En la esquila del color
Escribo tu nombre Escribo tu nombre En la certidumbre física
En las estampas doradas En el lejano horizonte Escribo tu nombre
En las armas del guerrero En las alas de los pájaros
En la corona del rey En el molino de sombras En los senderos abiertos
Escribo tu nombre Escribo tu nombre En las rutas desplegadas
En la selva en el desierto En las plazas que
desbordan
En el nido en las retamas Escribo tu nombre
En el eco de mi infancia En cada soplo del alba
Escribo tu nombre En el mar en los navíos En el candil que se
enciende
En la montaña demente En el candil que se apaga
Escribo tu nombre

En mis moradas reunidas
 Escribo tu nombre
 En el fruto dividido
 Del espejo y de mi cuarto
 En mi caracol vacío
 Escribo tu nombre
 En mi can glotón y tierno
 En sus orejas erguidas
 En su pata contrahecha
 Escribo tu nombre
 En el umbral de mi puerta
 En las cosas familiares
 En el calor consagrado
 Escribo tu nombre

En los cuerpos que
 concuerdan
 En la faz de mis amigos
 En las manos que se
 tienden
 Escribo tu nombre
 En el vidrio del asombro
 En los labios expectantes
 Por encima del silencio
 Escribo tu nombre
 En mis refugios destruidos
 En mis faros derrumbados
 En los muros de mi tedio
 Escribo tu nombre

En la ausencia sin deseos
 En la soledad desnuda
 En las gradas de la muerte
 Escribo tu nombre
 En la salud recobrada
 En el riesgo disipado
 En la espera sin recuerdos
 Escribo tu nombre
 Y en virtud de una palabra
 Vuelve a comenzar mi
 vida
 Nací para conocerte
 Y nombrarte

Libertad.



Poema "Libertad", de Paul Eluard, ilustrado por Fernand Léger en 1953

Lee el siguiente HAYLLI



Los Haylli para el pueblo andino, son cantos de guerra, de pastoreo, de cuna y de evocación a la naturaleza y a la figura de la mujer

HAYLLI

A cambio del retrete de tus tráficos estrangularnos querías en tu ripio, negarnos pensabas tu sabrosa guanes... Mientras no sangres de tus llagas, ningún verbo encarnado te daremos. ¿Qué somos tuyo si no tu guerra? ¡Somos pulgas que pulgúan tu seso! ¿Es que ya acaso no te sientes? Sin guerra tu madre nó tu madre. Y sólo en la guerra, y cuando la caracola embocas, tuyo tu hijo. Mira: ha la guerra llegado a los rincones neumáticos de tu sangre. y en ella micos sarnosos te estropean. ¡Tienes que pelearnos, o partirte!

WIPHALA TAKATA

¿Quién te agitó si no la thaya? Te agitó para que ordearas clamando en la batalla En lo más cenceño de la muerte, eres wiphala de los chullpares. Nunca viento fue tuyo que no fuera viento de la batalla. ¡Agítate, Wiphala takata! Ya cota de sangre al Chullpa-tullu le arma, y su pupila late. Que ondee tu oriflama y rompan su grito los volcanes.

Actividad 1

A continuación, completa el siguiente cuadro comparativo, si no observas los elementos siguientes, estipúlalo y argumenta con propiedad por qué crees que no se observan.

Criterios	Poema I: Libertad	Haylli	Wiphala takata
¿Qué elementos intertextuales existen?			
¿Cuáles son las temáticas que abordan?			
¿Existe la presencia de enumeración caótica?			
Elementos vanguardista del surrealismo (europeo o latinoamericano) y/o indigenismo			
Inención de palabras o alteraciones en las palabras			
Transgresiones a la estructura poética			



31 minutos “es un programa de parodia a un noticiero chileno llamado 60 minutos, que dentro de un marco de humor, muestran los diversos valores y antivalores de la sociedad chilena y en el trasfondo de todo el mundo.

Reflexionemos...

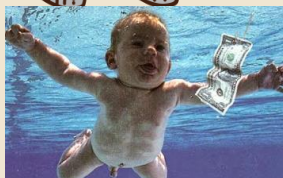
1. ¿Consideras que existe un intertexto en el video visto?
2. ¿Por qué crees que es importante el humor en una parodia?

Ahora Recordemos

La Parodia

La parodia es una forma de **intertextualidad** que consiste en la reelaboración de un relato, personaje, tema o género utilizando la **ironía** de manera que, quien realiza la parodia pueda proponer algo diferente.

EJEMPLO



Portada disco NEVERMIND de NIRVANA (1991).



Parodia de *Los Simpson*

La Parodia

Se trata de una **imitación burlesca** que caricaturiza a una **persona**, una obra de arte o una cierta temática.

Como obra satírica, la parodia aparece en diversos géneros artísticos y medios. La industria cinematográfica, la televisión, la **música** y la **literatura** suelen realizar parodias de hechos

A continuación, lee el siguiente micro cuento

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Augusto Monterroso, 1959.

Ahora, observa la siguiente parodia



Augusto Monterroso, fue un escritor hondureño, considerado como uno de los maestros de la mini-ficción y, de forma breve, aborda temáticas complejas y fascinantes, con una provocadora visión del mundo en el universo y una narrativa que deleita a los lectores más exigentes

Actividad n°1

Responde las siguientes preguntas en relación al texto y la imagen leída

1. Interpreta el microcuento El dinosaurio de Augusto Monterroso, ¿Qué simboliza el dinosaurio?

2 .- ¿Qué representa la imagen y el relato inserto en ella? Fundamenta y explica con tus propias palabras.

Lee atentamente los siguientes cuentos

El señor de los bolillos

Tres bolillos para el Rey Elvis en el cielo.

Siete, para los Enanos Malditos en casas de adobe.

Nueve, para los Hombres Mortales que mueren o fallecen en las garras de la muerte mientras perecen condenados a morir.

Uno, para el Señor Oscuro, Sobre el Trono Oscuro, en una Oscura Montaña de una oscura Tierra en una oscura noche bajo un oscuro cielo cargado de oscuras nubes azotadas por oscuros vientos provenientes de oscuros mares (realmente oscuro)

Un bolillo para atontarlos a todos. Un Ladrillo para encontrarlos, un Ladrillo para atraerlos a todos y atarlos en las tinieblas en la oscura tierra del oscuro señor del oscuro trono en la oscura noche de la oscura bla bla bla bla...



“El Señor de los Anillos” es una novela de fantasía épica escrita por el filólogo y escritor británico J. R. R. Tolkien. Su historia se desarrolla en la Tercera Edad del Sol de la Tierra Media, un lugar ficticio poblado por hombres y otras razas antropomorfas como los hobbits, los elfos o los enanos, así como por muchas otras criaturas reales y fantásticas

Blanca nieves la fea

En un país muy lejano nació Blanca nieves una niña muy fea. En su país se veneraban a las feas y castigaban a las guapas matándolas al nacer. Un día su madrastra Leonor, que era más guapa que Blanca nieves, pero fea igualmente, compró un espejo mágico y le preguntó quién era la más fea el reino, el espejo le dijo:- "Mi Reina, Vos sois la más horrorosa y fea del Reino. "Pasados los años le volvió a preguntar, y éste le dijo: -"Lo siento mi Reina pero el record de fealdad y horrorosidad lo tiene Blanca nieves."- " Oh, no, no puede ser, dijo la malvada madrastra, y ordenó a su cazador que la llevara a un bosque y que la matara. Pero el cazador sintió pena y la dejó escapar. Blanca nieves se sintió sola, caminó y caminó y una casa encontró, la de los siete gigantitos. -"Oh! qué bien", dijo, " Me echaré a descansar". Al proco rato oyó un grito. "¿Quién eres horroroso y repugnante ser?", le preguntaron.-"Soy Blanca nieves y gracias por el cumplido".-"No te lo decíamos como cumplido pero bueno" .Blanca nieves les contó su historia, y los gigantitos sintiendo lástima por ella, la dejaron vivir con ellos. Muy lejos de allí, Leonor le preguntó de nuevo al espejo, pero éste le dijo:-"Sigue siendo Blanca nieves, puesto que no está muerta sino que está en la casa de los 7 gigantitos". La madrastra llena de ira, mató al cazador y usó sus tripas para hacer un pastel envenenado.

La madrastra disfrazada llegó a la casa de los gigantitos y le dio aprobar a Blanca nieves el delicado bocado. Ella se cayó al suelo fulminada.-"Ja, jajá". Se rió la madrastra. Y se fue. Cuando los gigantitos llegaron, la vieron tirada, decidieron colocarla en una urna de cristal. Los gigantitos estaban muy dolidos. De repente vino un diablo y le dio un beso a Blanca nieves. Ella se despertó y se enamoró. Los dos se fueron a vivir al infierno y tuvieron hijos, unos hijos jorobados, decrepitos, verrugosos y lo que es más importante: FEOS

Anónimo.

Actividad n° 2

Responde las siguientes preguntas en relación a los textos leídos

1.- ¿Qué intertextualidades se presentan en ambos textos? ¿Qué marcas textuales orientaron tu respuesta?

2.- ¿Qué rol cumple el humor y la ironía en ambos textos?

Actividad n° 3

En relación a los textos leídos, completa el siguiente cuadro comparativo

Criterio	El Señor de los bolillos	Blanca nieves la fea
Tema central		
Modificaciones del texto original		
Comentario personal de la parodia		

7.5. ANEXOS

Solucionario para el docente

Clase n°1

ACTIVIDAD 1

- Los estudiantes son capaces de relacionar, mediante la lectura comprensiva, la imagen actual de un sujeto mapuche con la que se plantea en el poema.
- Los estudiantes reflexionan acerca de la crítica que se desprende del poema *Mapurbe*.
- Los estudiantes comparan los poemas *Mapurbe* y un fragmento de *La Araucana*, según sus temas centrales, la descripción del sujeto mapuche, la voz poética y la visión de mundo presente.
- Los estudiantes interpretan diversos versos de *Mapurbe*.

a.- ¿Qué poema acerca más a lo que conoces como un mapuche?	b.- ¿Cuál es la crítica que realiza el hablante lírico en el poema <i>Mapurbe</i> ?
R: El poema que se acerca más a la imagen actual del sujeto mapuche es <i>Mapurbe</i> , ya que lo sitúa en la cotidianidad y lo relaciona a aspectos modernos de la vida: el trabajo y la sociedad.	R: La crítica que realiza el hablante lírico en el poema <i>Mapurbe</i> es en cómo el sujeto mapuche se sitúa en la sociedad actual, quien es sometido al sistema capitalista, de explotación laboral y consumismo, olvidando las raíces ancestrales, desmereciendo el legado cultural del pueblo mapuche.

c.-

Criterio	<i>La Araucana</i>	<i>Mapurbe</i>
¿Cuál es el tema central?	Las capacidades y destrezas que posee el mapuche en la guerra con el uso de armas.	La vida cotidiana del sujeto mapuche inserto en una sociedad actual, desde la perspectiva del trabajo y la relación con la sociedad.
¿Cómo es descrito el	Como un guerrero experto en	Se describe como un sujeto del

sujeto mapuche?	lanzas y flechas, arma de la cual aprenden desde la infancia. Se describe como un sujeto que se enfrenta en guerras constantemente y demuestra sus habilidades.	cual se han olvidado sus orígenes, se considera un sujeto explotado laboralmente e ignorado por la sociedad, que desprecia al pueblo mapuche.
¿Dónde está posicionada la voz poética?	La voz poética se sitúa desde el sujeto español o conquistador, quien describe, en su propia lengua, al mapuche guerrero.	La voz poética se sitúa desde el sujeto mapuche inserto en la sociedad actual, habla desde la experiencia y la realidad que viven constantemente.
¿Cuál es la visión de mundo presente?	La visión de mundo que se plantea refiere al mundo guerrero del mapuche, como único aspecto valorado por el mundo español.	La visión de mundo que se plantea refiere a las vicisitudes que el sujeto mapuche actual vive en la sociedad, sintiéndose despreciado.

d.-

<i>“La lágrima negra del Mapocho”</i>	Refiere a la contaminación del río Mapocho, como una nostalgia del mapuche al ver el río contaminado, lo que produce estrés y descontento ante una naturaleza destruida.
<i>“Somos parientes del sol, del trueno sobre la tierra apuñalada”</i>	Habla de la relación intrínseca del pueblo mapuche con la naturaleza y la importancia que tiene para ellos sentirse parte de la naturaleza, además habla de las prácticas destructivas que el sistema de producción ha ejercido sobre la tierra, como las termoeléctricas, las empresas forestales, etc. lo que ha dañado y “apuñalado” a la naturaleza.
<i>“El mercado de la mano de obra Obra nuestras vidas y nos cobra”</i>	Refiere a que el sistema neoliberal, de producción y consumismo de bienes, les ha

	costado la vida, ya que son parte de este sistema y a la vez, esto pasa por encima de los valores que posee para ellos la vida.
--	---

ACTIVIDAD 2

- Los estudiantes leen comprensivamente los poemas *Arte peótika* y *Arte poética*.
- Los estudiantes identifican los temas centrales de cada poema, relacionando el título con el tema que se aborda.
- Los estudiantes son capaces de relacionar los dos poemas entre sí, identificando relaciones intertextuales.

c.-

I.- ¿Cuál es el tema central de cada poema?	El tema central corresponde al proceso creativo de la poesía, considerándolo como un proceso artístico, donde el poeta se transforma en un creador innato. En <i>Arte poética</i> , se habla de la creación desde la perfección estética y bella del arte, a diferencia de <i>Arte peótika</i> , donde se habla del mismo proceso creador pero desde la precariedad de recursos.
II.- ¿Cómo se relaciona el título de cada poema con su temática?, ¿Crees que David Aníñir conocía <i>Arte Poética</i> antes de escribir <i>Arte peótika</i> ?	En <i>Arte poética</i> y <i>Arte peótika</i> , el título se relaciona con el sujeto creador de poesía y los procesos por los cuales pasa para alcanzar la belleza poética. David Aníñir conocía el poema y es parte de su inspiración, esto se identifica en el título, como una ironía al poema de Huidobro.
III.- ¿Qué tienen en común los versos subrayados?, ¿Crees que pueden estar relacionados?	Los versos hablan de la flor como la belleza del poema, el florecimiento es la creación de la poesía en manos del poeta, se relacionan entre sí, ya que David Aníñir refiere a que el florecimiento, o la poesía, crece en todos los lugares, no solo en manos del poeta.

d.-

Semejanzas	Diferencias
1) El tema se central en la creación poética como un arte de los sujetos.	1) En <i>Arte peótika</i> el enfoque de creación se dirige hacia la creación poética desde la precariedad del mundo artístico, a diferencia de <i>Arte poética</i> , donde se plantea el proceso de creación como un ideal.
2) Se valora la poesía como un arte que se relaciona con la naturaleza y sus propiedades.	2) En <i>Arte poética</i> se habla desde los recursos poéticos para embellecer el lenguaje, a diferencia de <i>Arte peótika</i> , donde se plantean situaciones cotidianas.
3) La visión de mundo que se presenta en los poemas se relaciona con los procesos creativos del poeta para crear poesía, la inspiración en la naturaleza y el poder de la escritura.	3) En <i>Arte peótika</i> se realiza una crítica a la mercantilización del arte, como la industria editorial y el alto valor del IVA, a diferencia de <i>Arte poética</i> , donde este aspecto no se plantea.

e.-

“Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra, el adjetivo cuando no da vida, mata”	Refiere a la capacidad de creación del poeta, y que estas sean capaces de embellecer aspectos de la vida, no destruirlos.
“Poesía pan nuestro de cada día Es ahí el no tener nada que Echarle al pan O nada con que untar el Alma”	Plantea la poesía como la miseria del poeta, ya que no es valorado como una profesión, más bien un oficio precario.
“El vigor El verdadero reside En la cabeza”	Habla de que la fortaleza se concentra en la cabeza del poeta, no en la fuerza física del mismo, por lo tanto, la creatividad del artista viene de su capacidad de imaginación.

Clase n°2

ACTIVIDAD 1

- A partir de la lectura comprensiva de ambos textos, los estudiantes son capaces de reflexionar en torno a las semejanzas entre ambos, las relaciones intertextuales, las visiones de mundo que se plasmas en los textos y la temática central de cada relato.

Criterio	Wirackocha y su diluvio	El diluvio
¿Qué semejanzas es posible encontrar en base a los dos textos leídos?	La temática se enfoca en el diluvio como hecho central del relato.	El hecho central del relato también es el diluvio y la narración se enfoca en las consecuencias del mismo.
¿Qué elementos intertextuales son posibles de reconocer?	Las relaciones intertextuales se enfocan en la temática, ambos relatan la situación del diluvio, además cómo enfrentan los seres humanos ante este hecho.	La intertextualidad que hay entre este texto y Wirackocha es el tema, el relato se centra en el diluvio y cómo los seres humanos se preparan para enfrentar este hecho.
¿Cuál es la visión de mundo presente en ambos relatos?	La visión de mundo que se presenta es la creación y el ordenamiento del mundo desde figuras míticas o dioses que tienen poderes sobre la naturaleza.	La visión de mundo de este relato es el poder de los dioses que envían el diluvio a la tierra.
¿Cuál es la temática central de cada relato?, ¿Hay diferencias?	El tema que se presenta se relaciona con el relato porque la situación que se presenta es la misma, el diluvio en la tierra causado por dioses, pero en este relato además se expresan los mandamientos que Wirackocha tiene para la humanidad.	La temática se asemeja al otro relato, la diferencia que existe entre estos es que el diluvio es enviado por dos dioses, no comunican mandamientos para la humanidad y los seres humanos se desesperan por el diluvio, intentando sobrevivir a este hecho.

Clase nº3

ACTIVIDAD 1

- Los estudiantes son capaces de reconocer las funciones que poseen las fábulas, identificando sus componentes narrativos, tales como: personajes, ambientes y tema.
- Los estudiantes son capaces de contrastar las temáticas de las fábulas expuestas e identifican las figuras literarias de las mismas.

Criterio	El zorro y la cigüeña	La zorra tonta
¿Cuál es el tema central?	La fábula refiere a la venganza que toma la cigüeña con el zorro, por haberla invitado a cenar y no considerar que era diferente, sin poder tomarse el sopicaldo que el zorro le preparó.	El tema se central del relato se basa en la relación que se genera entre la zorra y la cigüeña, quien desea comerse los polluelos por su hermosura, al no poder hacerlo desea secar el lago Titikaka.
¿Qué tipo de personajes están presentes?	Los personajes son animales reales, con personificación como figura literaria, por su capacidad de hablar y poseer sentimientos humanos: <ul style="list-style-type: none"> - El zorro - La cigüeña 	Los personajes son animales reales, con personificación como figura literaria, por su capacidad de hablar y poseer sentimientos humanos: <ul style="list-style-type: none"> - La zorra - La cigüeña
¿Qué tipo de narradores están presentes?	Narrador heterodiegético, ya que se narra desde afuera del relato.	Narrador heterodiegético, ya que cuenta los hechos desde afuera.
¿Cuál es el ambiente en las narraciones?	El ambiente físico es la casa de cada uno de los personajes, y el ambiente psicológico refiere a los deseos de venganza que	El ambiente físico son los alrededores del lago Titikaka, un ambiente de naturaleza y hábitat de dichos animales. El

	posee cada uno de los animales.	ambiente psicológico es el de envidia por parte de la zorra, que desea tener hijos hermosos como la cigüeña, por lo tanto, quiere vengar la pérdida de sus crías para comerse las de la cigüeña.
¿Qué moraleja es la que se infiere?	La moraleja que se infiere del relato es que se debe valorar y respetar las diferencias de los demás y tomarlas en cuenta al momento de relacionarnos con otros, diferentes a uno mismo.	La moraleja que se infiere del relato se refiere a que no se debe envidiar lo que poseen los demás y no cometer actos vengativos para robar los bienes ajenos.

ACTIVIDAD 2

- Los estudiantes identifican los valores humanos, que critica o realza cada fábula, relacionándolos con las visiones de mundo de las mismas.
- Los estudiantes relacionan los títulos de cada fábula con la moraleja que se infiere de los relatos.
- Los estudiantes plantean su punto de vista ante el uso de los animales como un recurso para las fábulas.

¿Qué valores humanos critica o realza cada fábula, ¿cómo lo relacionas con la visión de mundo en cada narración?	Los valores humanos que se critica son la envidia y la venganza, lo que lleva a cometer actos erróneos por parte de los animales, no realza valores positivos, sino que pretende enseñar desde el error.
En la fábula la zorra tonta, ¿cómo se relaciona el título de la fábula con la moraleja del texto?	Se relaciona con los personajes del relato, en el caso de <i>La zorra tonta</i> se le califica como tal por querer desear los críos ajenos, quemando a sus propios hijos por pensar que poseen la misma naturaleza,

	siendo que los zorros son vivíparos y no ovíparos, como la cigüeña.
¿Por qué crees que es importante el recurso de los animales como personajes en la fábula leída?	Es importante el uso de los animales como recurso en la fábula porque le da la característica principal a esta tipología textual, donde los animales poseen características propios del ser humano (personificación).

Clase nº4

ACTIVIDAD 1

Criterio	Poema I: Libertad	Haylli	Whipala takata
¿Qué elementos intertextuales existen?	El hablante lírico se dirige hacia otro, un tú. Se potencia la idea de libertad, desde una mirada europea.	El hablante lírico también interpela a otro y la idea de libertad se aborda desde la liberación del pueblo indígena.	El hablante lírico interpela a otro, al indígena guerrero, que busca la idea de la libertad.
¿Cuáles son las temáticas que abordan?	La libertad como un valor personal, que se aborda desde las acciones del sujeto que se siente libre y lo expresa desde la escritura.	La libertad anhelada del sujeto indígena mediante la guerra y la motivación que se genera por los cantos propios de la cultura.	La libertad del pueblo indígena a través de la bandera de lucha (whipala) como insignia representante del guerrero indígena.
¿Existe la presencia de una enumeración caótica?	Sí, en el verso final de cada estrofa.	No.	No.
Elementos vanguardista del surrealismo (europeo o latinoamericano) y/o indigenismo	La idea de libertad es parte del movimiento surrealista y vanguardista como idea principal, donde el poeta se expresa libremente a través de la poesía.	Se aborda la vanguardia desde el indigenismo, utilizando léxicos propios de la lengua quechua-aymara, posee una complejidad textual de acuerdo a las voces narrativas del relato, las cuales no se identifican con claridad. El uso del canto de guerra en la literatura es una innovación, ya que se	Se innova a través del uso de léxicos quechua-aymara, propio de la vanguardia, además el uso de la bandera indígena como símbolo de lucha, según la postura que la voz poética indígena presenta, resistirse ante el dominio español,

		plasma una concepción clave de la cultura andina.	temática clave para la vanguardia andina: la reivindicación indígena.
Invención de palabras o alteraciones en las palabras	No existen alteraciones de palabras.	Se altera la narración desde la complejidad textual de la misma, agregando léxico propio de las lenguas indígena, lo que potencia esta complejidad.	Se altera la fluidez lectora al encontrarse con léxicos de lenguas andinas, lo que complejiza la comprensión del texto.
Transgresión a la estructura poética	El poema se adhiere a la estructura propia de un poema, estrofas compuestas por cuatro versos, los cuales finalizan con un verso que se repite a lo largo del poema. Existe una métrica clásica que organiza el poema.	Se transgrede la estructura de un poema desde la perspectiva clásica, ya que su estructura es propia de un canto de guerra andino, el cual también se encuentra en versos, pero va enfocado hacia una reproducción musical.	Transgrede la estructura poética, está escrito en prosa y existe una interpelación hacia otro mediante preguntas. En la narración existe una intención poética por el embellecimiento del lenguaje a través de figuras literarias, lo que lo transforma en un poema versificado.

ACTIVIDAD 2

Claves para actividad de vocabulario contextual.

1.-	a)
2.-	c)
3.-	a)
4.-	a)
5.-	b)
6.-	b)
7.-	c)
8.-	c)

9.-	b)
10.-	c)
11.-	d)

Clase n°5

- Los estudiantes analizan textos de parodias, comparando unas con otras a través de la identificación de visiones de mundo.
- Los estudiantes identifican las temáticas centrales de las parodias y los tipos de intertextualidad que resultan de ellas.

ACTIVIDAD 1

1.- Interpreta el micro cuento El dinosaurio, de Augusto Monterroso, ¿qué simboliza el cuento?	La respuesta que corresponda a una interpretación del estudiante, mediante los procesos de denotación y connotación del texto es válida.
2.- ¿Qué representa la imagen y el relato inserto en ella? Fundamenta y explica con tus propias palabras	La respuesta que corresponda a una relación entre la imagen y el relato es válida.

ACTIVIDAD 2

1,- ¿Qué intertextualidades se presentan en ambos textos?, ¿qué marcas textuales orientaron tu respuesta?	En ambos textos se realiza una intertextualidad a textos ya creados, por un lado el Señor de los Anillos, del cual se hace una parodia por medio de la ironía, en Blanca Nieves la fea también hay una intertextualidad con el cuento Blanca Nieves, y realiza una ironía hacia la belleza estereotípica de la mujer-princesa.
2.- ¿Qué rol cumple el humor y la ironía en ambos textos?	Los recursos de humor e ironía en los textos apoyan la creación de una parodia, apelando una reconstrucción innovadora de un relato existente.

Criterio	El Señor de los bolillos	Blanca nieves la fea
Tema central	Parodiar al Señor de los	Parodiar el cuento original

	Anillos a través de conceptos que atraviesan la obra: la noche, la oscuridad y los personajes del texto original.	de Blanca nieves y las aventuras de la misma, rescribiendo los hechos que envuelve el cuento original.
Modificaciones del texto original	Las modificaciones se basan en una rescritura incoherente, usando repetición de palabras para parodiar el texto.	Las modificaciones se centran en fijar adjetivos opuestos a los originales del texto para darle un enfoque de ironía o burla, contraponer la idea de belleza y perfección del estereotipo de la princesa.
Comentario de la parodia	La respuesta de cada estudiante es válida si se argumenta con el texto	La respuesta de cada estudiante es válida si se argumenta con el texto

Guía didáctica del docente IV Medio.

Lenguaje y comunicación

La guía didáctica del docente es un texto diseñado con el fin de orientar la aplicación del módulo didáctico “.....” en la unidad 4 “Globalización y diversidad cultural” correspondiente a IV año de Enseñanza Media.

Santiago de Chile, Diciembre de 2019.

Presentación

El diseño de la presente guía didáctica e instruccional del docente se ha centrado en el programa de Lenguaje y Comunicación de IV año Medio, con el fin de involucrar “los conocimientos propios de la disciplina como las habilidades y las actitudes.” (MINEDUC, 2015, p.8).

En este sentido, la presente guía del docente, pretende entregar una orientación didáctica -en concordancia con los lineamientos entregados por el MINEDUC- que promueva, través de la aplicación del módulo asociado, “el ejercicio de la comunicación oral, la lectura y la escritura como parte constitutiva del trabajo pedagógico correspondiente a cada sector de aprendizaje.” (MINEDUC, 2015, p. 14)

Para ello, los diversos ejes de aprendizaje son contemplados a través de todas las sesiones, recurriendo a tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y la atención a la diversidad, inscritas tanto en las planificaciones como en el módulo mismo. Se toma en cuenta, en este sentido, el título de la unidad y las consideraciones generales para la práctica pedagógica, vinculados a los contenidos de Vanguardia, estableciendo relaciones con la Vanguardia andina.

Las actividades propuestas en el módulo dicen relación con la lectura de textos literarios, presentación de contenidos, análisis y aplicación de lo estudiado, para lograr así, durante las siete sesiones, la comprensión cabal y progresiva del mundo andino.

Ejemplo 2:

Lee con atención el siguiente poema *Mapurbe*

Mapurbe

Somos mapuche de hormigón
 Debajo del asfalto duerme nuestra madre
 Explotada por un cabrón.
 Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitре
 cantor
 Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición

Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes
 y ambulantes
 Somos de los que quedamos en pocas partes


El mercado de la mano de obra
 Obra nuestras vidas
 Y nos cobra

Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
 Hija de mi pueblo amable
 Desde el sur llegaste a parirnos
 Un circuito eléctrico rajó tu vientre
 Y así nacimos gritándonos a los miserables
Mari chii wau!!!!
 en lenguaje lactante.

Padre, escondiendo tu pena de tierra tras
 el licor
 Caminaste las mañanas heladas enfríandote el sudor

Somos hijos de los hijos de los hijos
 Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
 Para servirle a los ricos
 Somos parientes del sol y del trueno
 Lloviendo sobre la tierra apuñalada

La lágrima negra del Mapocho
 Nos acompañó por siempre
 En este ~~santiaquillo~~ **wakufe**, maloliente



Actividad n°2

Responda las siguientes preguntas

a.- ¿Qué poema acerca más a lo que conoces como un mapuche, y por qué?

b.- ¿Cuál es la crítica que realiza el hablante lírico en el poema *Mapurbe*?

c.- Complete el siguiente cuadro comparativo

Criterio	La Araucana	Mapurbe
¿Cuál es el tema central?		
¿Cómo es descrito el sujeto mapuche?		
¿Dónde está posicionada la voz poética?		
¿Cuál es la visión de mundo presente?		

Para recordar:
 El hablante lírico es el que transmite sus sentimientos y emociones, el que habla en el poema para expresar su mundo interior

De este modo, la Guía Didáctica vinculada al módulo se entiende como un recurso complementario, que tiene como finalidad orientar las decisiones del docente en el proceso de enseñanza-aprendizaje, presentes en la herramienta de autoaprendizaje construida.

Orientaciones generales de la Unidad 4 “Globalización y diversidad cultural”

De acuerdo a los Aprendizajes Esperados seleccionados, se pretende abordar las características de la literatura contemporánea, específicamente el movimiento de Vanguardia Latinoamericana, buscando que los estudiantes conozcan y relacionen los “ismos” a la construcción de la identidad y diversidad presentes en el mundo indígena. En este sentido, es preciso aclarar que no se excluyen textos de la literatura universal, tomando en cuenta que la intertextualidad es uno de los contenidos primordiales del módulo, para comprender la literatura como un diálogo entre diversas culturas.

Los AE activados en todas las sesiones son los siguientes:

Aprendizajes Esperados (AE)			
AE 20 Analizar e interpretar, comparando y contrastando, dos obras literarias de cualquier época y del mismo o de diferente género, respecto de, por ejemplo, sus temas, personajes, ambientes, registro, uso de figuras literarias y formas de representar la realidad.	AE 21 Analizar e interpretar com- parativamente obras literarias, con otras producciones culturales y artísticas, con- siderando , por ejemplo, los temas, la visión de mundo y las intertextualidades	AE 22 Comprender y comparar diferentes posturas ideológicas y estéticas en obras literarias y/o cinematográ- ficas específicas.	AE 23 Planificar y ejecutar montajes teatrales parciales o totales en forma grupal.

Los objetivos de aprendizaje relativos a los ejes de lectura, oralidad y escritura son los siguientes:

Objetivos		
Lectura En esta unidad el tema es <i>Globalización y diversidad cultural</i> . Se busca que a partir de sus lecturas las y los estudiantes analicen e interpreten obras dramáticas modernas y contemporáneas, y que planifiquen y ejecuten montajes teatrales. Se espera que comparen y contrasten posturas ideológicas o estéticas entre obras literarias, y con otras producciones culturales y artísticas	Oralidad En el eje de oralidad, que participen activamente en debates, foros, paneles y discusiones usuales de aula, argumen- tando y contraargumentando con funda- mentos , racionales y pertinentes, sobre diversos temas polémicos de interés público, o bien, de lecturas realizadas en clases	Escritura En escritura, las y los estudiantes puedan planificar sus textos en función del contexto, el destinatario y el propósito, y escribir textos multimediales que informen sobre un tema de actualidad previamente investigado, y que suponga el empleo adecuado de programas informáticos.

Sugerencias metodológicas generales:

En primer lugar, se debe explicar que las preguntas y actividades se centran en el tema principal de la unidad, relativo a la globalización y la diversidad cultural. Además, se sugiere explicitar que cada módulo consta de actividades de motivación, preguntas de conocimientos previos, lectura comparativa de textos, como también resolución de cuadros y preguntas abiertas (elaboradas en base a los contenidos ya comentados de interpretación, Vanguardia y mundo indígena).

En esta unidad, los textos muestran progresivamente, desde el contexto chileno al latinoamericano y andino, las experiencias de Vanguardia, acercando a los dicentes a la visión de mundo contemporánea y la crisis del acontecer indígena desde la zona andina. Cada sesión posee evaluación formativa por medio de diversas actividades, para luego efectuar una evaluación sumativa en la última sesión, que dice relación a la ejecución y montaje teatral, en forma grupal.

En este sentido, se puede profundizar la comprensión de este mundo visualizando <https://www.youtube.com/watch?v=QecSL9-LMf4> "Pachamama, el origen del pensamiento andino". Asimismo, se pueden entregar fragmentos de la *Poética* de Aristóteles respecto del género dramático y El teatro y su doble de Antonin Artaud.

Bibliografía

MINEDUC. (2015). *Lenguaje y Comunicación. Programa de Estudio Cuarto año medio*. Santiago de Chile: Unidad de Currículum y Evaluación.

Pautas Clase nº6

Pauta 1: Representación teatral

Nombre estudiantes:

Curso:

- Completen la siguiente tabla con los datos correspondientes al montaje teatral a representar:

Nombre del montaje puesto en escena	
Elenco (estudiante:personaje)	
Intertextualidad (¿en qué texto se apoyaron?)	
Temática central	
Conflicto o clímax	
Caracterización de los personajes (física-psicológica)	
Vestuario (por cada personaje)	
Montaje (especificar recursos de escenografía)	
Registro del lenguaje a utilizar (por cada personaje)	
Especificar el carácter y la relevancia de las acotaciones en el diálogo (¿indican emociones o acciones?, ¿de qué manera enriquecen o potencian el diálogo?)	

Pauta 2

Lista de cotejo: Representación teatral

Nombre estudiantes:

Nombre del montaje:

Fecha:

Criterios	Sí	No	Observaciones
1. Crean un título creativo para el montaje a representar			
2. Definen los personajes de cada estudiante			
3. Basan su representación en un texto particular			
4. Existe una claridad en la descripción de la temática central			
5. Describen el conflicto o clímax de la representación			
6. Explican las características físicas y psicológicas de cada uno de los personajes			
7. Definen el vestuario de cada uno de los personajes			
8. Describen el montaje y los recursos que utilizarán en la escenografía			
9. Definen los registros del lenguaje que cada personaje utilizará en la representación			
10. Explican el carácter de las acotaciones y la relevancia para la representación			

Puntaje total	10 (al 60%)
Puntaje obtenido	
Nota	

Rúbrica Clase nº7

Representación dramática

Nombres:	Curso:	Fecha:	Puntaje:
----------	--------	--------	----------

Criterios	Logrado (5 puntos)	Parcialmente logrado (4 puntos)	En desarrollo (3 puntos)	No logrado (2 puntos)	Total
Respeto diálogos	Los estudiantes se apegan fielmente al texto dramático que están representando.	Los estudiantes en al menos dos ocasiones no respetan el texto dramático que están representando.	Los estudiantes en al menos tres ocasiones no respetan el texto dramático que están representando.	Los estudiantes en cuatro ocasiones no respetan el texto dramático que están representando.	
Considera acotaciones	Los estudiantes consideran todas las acotaciones presentes en el texto dramático y no las leen sino que las representan.	Los estudiantes no consideran todas las acotaciones presentes en el texto dramático. Leen u omiten al menos dos acotaciones.	Los estudiantes no consideran todas las acotaciones presentes en el texto dramático. Leen u omiten al menos tres acotaciones.	Los estudiantes no consideran todas las acotaciones presentes en el texto dramático. Leen u omiten cuatro acotaciones.	
Usa registro adecuado	Los estudiantes utilizan un registro de habla adecuado al personaje y a la situación que está representando.	Los estudiantes en al menos dos ocasiones no adecuan su registro de habla al personaje y a la situación que está representando.	Los estudiantes en al menos tres ocasiones no adecua su registro de habla al personaje y a la situación que está representando.	Los estudiantes en más de tres ocasiones no adecuan su registro de habla al personaje y a la situación que está representando.	

Realiza cambios de entonación	Los estudiantes realizan en todo momento los cambios de entonación para reforzar la lectura dramatizada.	Los estudiantes en al menos dos ocasiones pierden la entonación que refuerza la lectura dramatizada.	Los estudiantes en al menos tres ocasiones pierden la entonación que refuerza la lectura dramatizada.	Los estudiantes en más de dos ocasiones pierden la entonación que refuerza la lectura dramatizada.	
Acompaña con gestos y expresiones faciales	Los estudiantes acompañan su dramatización con gestos de manos y expresiones faciales que refuerzan lo que representan.	Los estudiantes solo en ocasiones acompañan su dramatización con gestos de manos y expresiones faciales que refuerzan lo que representan	. Los estudiantes en breves ocasiones acompañan su dramatización con gestos de manos y expresiones faciales que refuerzan lo que representan.	Los estudiantes no acompañan su dramatización con gestos de manos y expresiones faciales. Mantiene sus manos fijas y el rostro sin expresión.	
Usa un volumen de voz suficiente	Los estudiantes mantienen en todo momento un volumen suficiente de voz que es clara para todo el auditorio.	Los estudiantes en dos ocasiones pierden el volumen suficiente de la voz y no es clara para el auditorio.	Los estudiantes en tres ocasiones pierden el volumen suficiente de la voz y no es clara para el auditorio.	Los estudiantes en más de tres ocasiones pierden el volumen suficiente de la voz y no es clara para el auditorio.	
Acompaña con posturas corporales	Los estudiantes mantienen en todo momento una expresión corporal acorde a la situación. Gestos y proxémica.	Los estudiantes no mantienen una expresión corporal de acuerdo a la situación y pierden en dos ocasiones los gestos y la proxémica.	Los estudiantes no mantienen una expresión corporal y pierden en al menos tres ocasiones los gestos y la proxémica.	Los estudiantes no mantienen una expresión corporal y pierde en más de tres ocasiones los gestos y la proxémica.	
Realiza contacto visual	Los estudiantes son capaces de dirigirse en todo momento al grupo curso tanto a sus compañeros de trabajo.	Los estudiantes pierden en dos ocasiones la mirada al grupo curso tanto a sus compañeros de trabajo manteniendo la vista en el	Los estudiantes pierden en tres ocasiones la mirada al grupo curso y mantienen la vista en varios momentos en el guión.	Los estudiantes no son capaces de tener contacto visual con el grupo curso ni con sus compañeros de trabajo, manteniendo en todo	

		guión.		momento la mirada en el guión.	
Escenografía	Los estudiantes cumplen a cabalidad con elementos ambientales que aportan a la escenografía y ambientación del lugar, correspondiente a la escena en particular.	Los estudiantes regularmente incorporan elementos ambientales que aportan a la escenografía y ambientación del lugar, correspondiente a la escena en particular.	Los estudiantes solo en ocasiones cumplen con elementos ambientales que aportan a la escenografía y ambientación del lugar, correspondiente a la escena en particular.	Los estudiantes carecen de elementos ambientales que aportan a la escenografía y ambientación del lugar, correspondiente a la escena en particular.	
Vestuario	Todos los estudiantes están caracterizados sobre los personajes correspondientes.	Falta un estudiante por caracterizar el personaje correspondiente.	Faltan dos estudiantes por caracterizar el personaje correspondiente.	Más de dos estudiantes no están caracterizados por los personajes correspondientes.	

Observaciones:

Clase nª7: Autoevaluación

- Marca con una x si cumpliste o no, con el indicador señalado en la siguiente pauta

Evaluación actitudinal		
Nombre:..... Cuso..... Fecha..... NOTA_____		
Indicadores	Sí	No
1.- Colaboro activamente para concretar las tareas asignadas.		
2.- Soy capaz de trabajar en equipo.		
3.-Respeto las opiniones de todos mis compañeros.		
4.-Mantengo un ambiente propicio para los aprendizajes.		
Evaluación Procedimental		
Indicadores	Sí	No
1.- Colaboré en la creación del diálogo.		
2.- Asistí a todos los ensayos.		
3.- Cumpí con los requisitos de la pauta.		
4.-Utilicé vestuario acorde al personaje representado.		
5.- Participé en la elaboración de escenografía.		

6.- Mantuve coherencia entre el diálogo (texto) y la representación.		
Evaluación conceptual		
Indicadores	Sí	no
1.- Integré al diálogo elementos intertextuales paródicos.		
2.-Incorporé un conflicto dramático en la obra.		
3.- Incluí acotaciones en el diálogo.		
4.- Parodié una producción cultural.		
TOTAL		