

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO

**MAESTRÍA EN CIENCIAS DE LINGÜÍSTICA ANDINA Y
EDUCACIÓN**



TESIS

**RASGOS SEMIÓTICOS CÓSMICOS Y COTIDIANOS EN EL POEMARIO
“KHIRKHILAS DE LA SIRENA” DE GAMALIEL CHURATA**

PRESENTADA POR:

ALEXANDER WILBER HILASACA MACHACA

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAGÍSTER SCIENTIAE EN LINGÜÍSTICA ANDINA Y EDUCACIÓN

PUNO, PERÚ

2019

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
ESCUELA DE POSGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS DE LINGÜÍSTICA ANDINA Y
EDUCACIÓN

TESIS

**RASGOS SEMIÓTICOS CÓSMICOS Y COTIDIANOS EN EL POEMARIO
"KHIRKHILAS DE LA SIRENA" DE GAMALIEL CHURATA**

PRESENTADA POR:

ALEXANDER WILBER HILASACA MACHACA

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAGÍSTER SCIENTIAE EN LINGÜÍSTICA ANDINA Y EDUCACIÓN

APROBADA POR EL JURADO SIGUIENTE:

PRESIDENTE

.....
Dr. ALFREDO S. BERNAL MÁLAGA

PRIMER MIEMBRO

.....
Dr. FELICIANO PADILLA CHALCO

SEGUNDO MIEMBRO

.....
Mg. BLADIMIRO CENTENO HERRERA

ASESOR DE TESIS

.....
M. Sc. HONORIA GABY LIPE IQUIAPAZA

Puno, 12 de julio del 2019

ÁREA: Especialidad.

TEMA: Lingüística.

LÍNEA: Bilingüismo e interculturalidad en áreas urbanas.

DEDICATORIA

A mi madre.

AGRADECIMIENTOS

- Mi agradecimiento a la Universidad Nacional del Altiplano por permitirme cursar mis estudios de maestría en Lingüística Andina y Educación.
- A los docentes de la Escuela de Postgrado quienes me inculcaron su sapiencia y sus conocimientos.
- A mi asesora, la magister Gaby Lipe por su generosidad, cualidades que hicieron posible esta tesis.
- A mis jurados por las observaciones y sugerencias que enriquecieron esta tesis.
- A los churatanos de corazón: Samuel Ayma, Wilmer Cutipa y Luis Abel Rodríguez, quienes me sugirieron la idea de analizar el libro de Gamaliel Churata “*Khirkhilas de la sirena*”, cuyo resultado originó este estudio.
- Finalmente, esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de Sussan Ccorimanya y mis amigos poetas.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE GENERAL	iii
ÍNDICE DE TABLAS	vii
ÍNDICE DE FIGURAS	viii
ÍNDICE DE ANEXOS	ix
RESUMEN	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCCIÓN.....	1

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1 Contexto y marco teórico.....	3
1.1.1 Aproximaciones al profeta del Ande	3
1.1.2 El grupo Orkopata y su repercusión en la vanguardia.....	6
1.1.3 El papel que desempeñó el boletín Titikaka.....	7
1.1.4 La estructura cósmica y cotidiana de “Khirkhilas de la sirena”	9
1.1.5 La Semiótica	12
a) El Signo.....	12
b) La significación.....	13
c) Objeto y orientaciones de la semiótica.....	14
1.1.6 Las isotopías	14
1.1.7 Estructura elemental de la significación.....	16
a) La contrariedad.....	16
b) La contradicción.....	18
1.1.8 Cuadrado semiótico	19
1.1.9 Componente narrativo	22
1.1.10 Modelo actancial	22
a) Actantes y predicados	22
1.1.11 Organización actancial	24
1.1.12 Programas narrativos	26
a) Estado y transformación.....	26

1.1.13	Relaciones del estado: la yunción.....	27
1.1.14	Roles actanciales	29
1.1.15	El componente figurativo	30
a)	Estructural actoral	30
b)	Roles temáticos	31
1.1.16	Figuras sémicas y configuraciones discursivas	32
1.1.17	Deidades andinas: el cosmos y el hombre andino	33
a)	Por una filosofía andina	33
1.1.18	Características de la filosofía andina.....	35
a)	La relacionalidad.....	35
b)	Racionalidad no-racionalista.....	35
1.1.19	Principios andinos y valores	36
a)	Principio de correspondencia	36
b)	Principio de complementariedad.....	36
c)	Principio de reciprocidad	37
1.1.20	Cosmología andina	38
1.1.21	Identidad andina	40
1.1.22	Ritos Andinos	40
a)	Rito del pago al agua.....	40
b)	Rito a la Pachamama.....	41
c)	Ritos en la muerte del hombre andino.....	41
1.1.23	Deidades andinas	42
a)	Asiritu.....	42
b)	Ahayu	42
c)	Yatiri -Laykha	43
d)	Uma.....	44
e)	Puma.....	45
f)	Pachamama	46
g)	Sirena.....	46
h)	Chullpa	47
1.2	Antecedentes.....	48

CAPÍTULO II**PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

2.1	Identificación del problema	51
2.2	Definición de la investigación	52
2.2.1	Problema general	52
2.2.2	Problemas específicos	52
2.3	Justificación	52
2.4	Objetivos	53
2.4.1	Objetivo General	53
2.4.2	Objetivos específicos	53

CAPÍTULO III**METODOLOGÍA**

3.1	Descripción de la metodología	54
3.2	Estrategias de recogida y registro de datos	55
3.3	Análisis de datos y categorías	55

CAPÍTULO IV**RESULTADOS Y DISCUSIÓN**

4.1	Puma Bellica	57
4.1.1	Rasgos semióticos	58
a)	El componente narrativo	58
b)	Componente figurativo.....	60
c)	Nivel profundo	62
4.1.2	Rasgos Cósmicos y cotidianos	63
4.2	Urpilila	64
4.2.1	Rasgos semióticos	65
a)	El componente narrativo	65
b)	Componente figurativo.....	66
c)	Nivel profundo	68
4.2.2	Rasgos Cósmicos y cotidianos	69
4.3	Charankuni	70
4.3.1	Rasgos semióticos	71
a)	El componente narrativo	71
b)	Componente figurativo.....	72

c) Nivel profundo	74
4.3.2 Rasgos Cósmicos y cotidianos	75
4.4 Asina	76
4.4.1 Rasgos semióticos	77
a) El componente narrativo	77
b) Componente figurativo.....	78
c) Nivel profundo	79
4.4.2 Rasgos Cósmicos y cotidianos	81
CONCLUSIONES	82
RECOMENDACIONES.....	84
BIBLIOGRAFÍA	85
ANEXOS	89

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
1. Operacionalización de variables	56
2. Corpus de estudio.....	56
3. Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Puma bellica	63
4. Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Urpilila.....	69
5. Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Charankuni	75
6. Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Asina.....	81

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
1. Eje semiótico.....	17
2. Cuadrado semiótico	20
3. Cuadrado por contradicción.....	21
4. Estado de yunción.....	28
5. Cuadro semiótico sobre la protección.....	62
6. Cuadrado semiótico sobre la vida y la muerte.....	63
7. Cuadrado semiótico sobre el dolor.	69
8. Cuadrado semiótico sobre el erotismo.....	74
9. Cuadrado semiótico sobre el cuerpo y el espíritu.	75
10. Cuadrado semiótico sobre lo visible e invisible.	80

ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
1. Matriz de consistencia	90
2. Ficha de análisis	92
3. Ficha bibliográfica	93

RESUMEN

Arturo Peralta, conocido con el seudónimo de “Gamaliel Churata”, ha sido el escritor más importante de su época y de la actualidad, considerado entre los mejores escritores indigenistas. Su aporte decolonial e intercultural, mítico, filosófico, literario y lingüístico, ha sido la piedra angular para dilucidar el pensamiento andino. Se ha convertido en un reto constante para los estudiosos e investigadores interpretar su obra. En esta investigación, se aplicó la semiótica con el objetivo de determinar los rasgos cósmicos, cotidianos del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata. Se abordó desde la literatura interesándonos en el corpus poético. Los fundamentos teóricos para tal fin y el método que se utilizó son el de Desiderio Blanco y Raúl Bueno. El método es el semiótico y el diseño de investigación, descriptivo. Se utilizó la técnica de análisis de textos cuyo instrumento fue la ficha de análisis. Se estableció que los rasgos semióticos que se determinaron en el libro son: El componente narrativo, componente figurativo y el nivel profundo. Los rasgos cósmicos: deidades y ritos andinos. Y los rasgos cotidianos: valores e identidad cultural. En síntesis, la obra manifestó tener rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos en el mundo andino; asimismo, la relación entre los rasgos cósmicos y cotidianos se da en la contradicción semiótica de cuerpo y alma (ajayu), vida y muerte, eros y tánatos, individual y colectivo. Dicha relación se observa en la complementariedad entre los animales y el hombre, la naturaleza y la convivencia. El hombre andino, siendo parte de la tierra, irradia valores como la reciprocidad.

Palabras clave: Churata, cósmico, cotidiano, rasgos y semiótica.

ABSTRACT

Arturo Peralta, known under the pseudonym "Gamaliel Churata", has been the most important writer of his time and today, considered among the best indigenous writers. His decolonial and intercultural contribution, mythical, philosophical, literary and linguistic, has been the cornerstone for elucidating Andean thought. It has become a constant challenge for scholars and researchers to interpret his work. In this research, semiotics were applied with the aim of determining the cosmic, everyday traits of Gamaliel Churata's poem "Khirkhilas of the mermaid". It was approached from literature, interested in the poetic corpus. The theoretical foundations for this purpose and the method used are that of Desiderio Blanco and Raúl Bueno. The method is the semiotic and research design descriptive. The text analysis technique whose instrument was the analysis sheet was used. It was established that the semiotic traits that were determined in the book are: The narrative component, figurative component and the deep level. Cosmic traits: Andean deities and rites. And everyday traits: values and cultural identity. In short, the work manifested to have semiotic, cosmic and everyday features in the Andean world; Also, the relationship between cosmic and everyday traits occurs in the semiotic contradiction of body and soul (ajayu), life and death, eros and tanatos, individual and collective. This relationship is observed in the complementarity between animals and man, nature and coexistence. Andean man, being part of the earth, radiates values such as reciprocity.

Keywords: Churata, cosmic, everyday, semiotic and traits.

INTRODUCCIÓN

Gamaliel Churata, un poeta que exalta la autovaloración del hombre andino, es sin duda, el profeta que marcó el pensamiento mítico del ande. La mezcla de elementos lingüísticos y estéticos hace de su obra auténtica y original. El discurso poético churatiano se inserta en un contexto histórico-social cuya complejidad está caracterizada por la “situación colonial” (Bonfil, 1972).

Asimismo, esta poética es expresada como lo dice el propio Churata a través de una lengua “híbrida”. Por eso, tal vez han considerado *El Pez de Oro* como un libro raro, precisamente porque no se comprende. La complejidad de la obra principal de Gamaliel Churata ha generado distintas vinculaciones: indígena (Huamán), surrealista indigenista (González Vigil), barroca (Galdo) o una mezcla de todos estos componentes; esto por su carácter magmático (Mamani, 2012).

A partir de ello, determinamos en este trabajo una parte de su discurso poético, nos referimos a los poemas del libro “*Khirkhilas de la sirena*” publicado en el 2017 a cargo de Paola Mancosu. Gamaliel Churata, es un escritor que abordó distintos géneros literarios, entre ellos, la novela, el cuento, el teatro, el ensayo y la poesía. Esta última tiene una acepción más profunda que nos conecta con la naturaleza. La poesía como un antídoto contra la muerte.

De este modo, el trabajo de investigación responderá a la pregunta ¿Cuáles son los rasgos semióticos cósmicos, cotidianos en el poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata? A través de su desarrollo teórico y metodológico se determinó los elementos significativos tomando como disciplina la semiótica para su estudio.

El propósito de la investigación es determinar dichos rasgos mencionados aplicando los componentes y las categorías que nos da la semiótica.

La semiótica, es la disciplina que se ocupa de la descripción científica de los signos y de los sistemas de significación, cualquiera que sea su materia significativa (Bueno & Blanco, 1983). La semiótica designó a la investigación en los campos literarios, haciendo uso de categorías como: componentes figurativos, componentes narrativos, estructuras elementales de la significación y unidades mínimas del sentido.

Tomando esos componentes para determinar los rasgos cósmicos y cotidianos del poemario. “El lenguaje poético será un tipo de funcionamiento semiótico entre las numerosas prácticas significantes” (Kristeva, 1981).

La investigación está dividida en cuatro capítulos:

CAPÍTULO I, da a conocer el planteamiento teórico, contiene las ideas que nos conllevan a desarrollar este trabajo (descripción del problema, enunciado del problema, antecedentes).

CAPÍTULO II, aborda el marco teórico, también los elementos teóricos que sirven de marco al estudio.

CAPÍTULO III, contiene el material de trabajo o metodología, el corpus que da cuenta del tratamiento de la recopilación de los poemas.

CAPÍTULO IV, se desarrolla el análisis y resultados, también el examen del corpus e interpretación, aplicando los procedimientos operatorios semióticos empleados en el estudio.

Finalmente, se presenta las conclusiones y sugerencias que pueden ser útiles para comprender la poesía de Gamaliel Churata.

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1 Contexto y marco teórico

1.1.1 Aproximaciones al profeta del Ande

Puno, a más de 3,810 metros sobre el nivel del mar es una ciudad que alberga artistas, poetas y escritores. Dominado por la actividad cultural, ganadera y agrícola. Lugar donde Arturo Pablo Peralta Miranda, conocido por el seudónimo de Gamaliel Churata desarrollo la labor intelectual. Nacido en Arequipa (sábado 19 de junio de 1897) hijo de Demetrio Peralta Díaz y María Miranda Córdova. En La familia Peralta-Miranda se impuso la doctrina católica. Si bien es cierto que Arturo Peralta adivinó al mundo en la tierra de Mariano Melgar; sin embargo, por su afincamiento de algunos meses de vida, en la Ciudad del Lago, como por su formación, integración e identificación altiplánica, se le ha considerado y se le considera puneño (Calcín, 1999).

La cultura altiplánica ha jugado un papel trascendental en la vida y obra de Gamaliel. Uno puede experimentar su misticismo, su cultura y su fatalidad, este último ha tenido un efecto de un imán. Puno, considerado como un lugar de castigo y destierro, arrastra un tesoro histórico y de belleza tétrica. El aporte de Gamaliel es sumamente original porque su obra es atípica (Ministerio de Cultura, 2016).

Fue esencialmente un periodista, a temprana edad se ejerció en el oficio, alentado por su maestro José Antonio Encinas, como cajista y redactor. Tanto escribió Churata que hizo decir a un escritor de la talla de Fernando Diez de Medina que

existían más de seis mil artículos desperdigados en la prensa boliviana de la primera mitad del siglo XX (Luque, 2014).

Para (Aramayo, 1999) Churata es “Un mestizo de tez cobriza, pálida y delicada; no un hombre blanco, como escriben algunos de sus exégetas, como Demetrio su padre y su hermano Alejandro y su hermana Juana, la monja. Los inquisitivos, daban la impresión de estar en permanente vibración, como las alas del colibrí, lo que habla de un pensamiento en continua efervescencia”.

Castigado por un destino incierto, tal vez delirante, Gamaliel inició sus estudios en el centro escolar 881 liderado por el maestro José Antonio Encinas, cuyos años después lo recordaría en su obra “Un ensayo de escuela nueva” expresando: “Recia contextura física y de una alegre fisonomía, tenía una gran capacidad para asimilar ideas, así como un sorprendente poder para sintetizar y condensar sus impresiones”. Por su talento y vigorosidad adquirió gran notoriedad entre sus compañeros. Asimismo, lograron editar “El profeta” junto con el maestro Encinas, al año siguiente 1909, publicaron “Opinión escolar” seguidamente Encinas, funda “El educador de los niños” revista del Centro Escolar. En la Escuela Nueva no se consideraba la asignatura de religión, ya que estos asuntos originaban una serie de trastornos psíquicos irreparables, así lo expresaba el Maestro Encinas, pero la formación de Arturo estuvo basada en la religión. Emilio Romero escribió: “Arturo Peralta... leía el Antiguo testamento y el Nuevo testamento, recitándonos sus capítulos y versículos en voz baja, y con acento oratorio; dejándonos en suspenso, sorprendidos en las horas del recreo” (Calcín, 1999).

Ya de niño, Churata mostraba su interés y confusión sobre estos temas ontológicos y metafísicos. Cursando sus estudios en el colegio Nacional San Carlos, existen versiones que indican que solo pudo concluir la primaria, otros, sin embargo, que pudo concluir el segundo año de secundaria debido a la falta de dinero. Churata, se desarrolló como tipógrafo y zapatero al mismo tiempo que leía incansablemente bajo ese espíritu anárquico que iba en contra de lo académico. Fundó Bohemia Andina entre los años 1916 y 1922, muchos jóvenes se sumaron al movimiento insurgente en el país donde ya alojaba movimientos como: Colónida en Lima (liderado por Abraham Valdelomar), El grupo Norte en Trujillo (Donde resaltó César

Vallejo) y Aquellarre en Arequipa. El papel que jugó Bohemia Andina fue concreta, resaltaron la presentación teatral de: “La noche de San Juan (1917), la publicación de la revista “La Tea (1917-1920)” y la conferencia de Abraham Valdelomar (Calcín, 1999).

Después vendrían los viajes que Churata haría a Bolivia, Argentina y se estableció en Potosí donde formó en 1918 el grupo “Gesta Bárbara”, pero su verdadera participación y activismo que marcó la historia de las letras fue: “Orkopata” y “El Boletín Titikaka“. La primera estancia de Churata en Bolivia hizo que cambiara de orientación ya que entró en contacto con los indigenistas bolivianos. El cambio hacia problemas sociales se dio entre 1923 y 1924 cuando Arturo Peralta ocupó el puesto de Bibliotecario Conservador de la Biblioteca y del Museo de Puno. En ese tiempo adoptó el pseudónimo Gamaliel Churata que significa en aymara “Gamaliel el Iluminado”. Churata también se puso al frente del nuevo grupo “Orkopata”. En 1925 salió la revista “Boletín Titikaka” del grupo “Orkopata”. Lo impresionante de esta revista es que fue producida por un grupo de jóvenes de la provincia que no tenía una educación universitaria y aun así logró estar al día con las corrientes del arte en todo el mundo. El grupo “Orkopata” se convirtió en la vanguardia de la poesía surrealista en el Perú. El boletín tenía apenas cuatro páginas y salía mensualmente, pero llegó a distribuirse en todo el continente americano de México a los países del Río de la Plata. “Titikaka” apoyaba la reivindicación de la cultura autóctona del altiplano peruano-boliviano y una renovación social y artística del continente (Vilchis, 2008).

“El núcleo de Orkopata, fue la casa espiritual de Churata y de sus amigos donde se inventó el ultraorbicismo diariamente” (Aramayo, 1999).

Los Orkopata mantuvieron contacto con intelectuales como Manuel Maples Arce, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, también contaron con las colaboraciones de Valcárcel, Mariátegui, entre otros. El boletín contenía cuentos, artículos y poemas en los que se mezclaba el contenido vanguardista con un fuerte contenido indigenista. Asimismo, contaba con una sección de política llamada “confesiones de izquierda” de carácter socialista. El marxismo del grupo “Orkopata” venía probablemente de la influencia de Mariátegui, de los escritores bolivianos de izquierda y de la Revolución

Rusa. Pero el marxismo quedó poco definido y sin una doctrina rígida. Lo especial del grupo “Orkopata” fue su carácter literario (Calcín, 1999).

1.1.2 El grupo Orkopata y su repercusión en la vanguardia

Se dice que uno de los logros más trascendentales fue la creación de Grupo Orkopata fundado por Gamaliel Churata gracias a la experiencia literaria que ejerció estando en la Escuela Nueva de Encinas. La maduración y el desenvolvimiento de Churata van hacer que el Grupo Orkopata tenga impactos latinoamericanos. Este fenómeno a mediados de la década del veinte se convierte en una trinchera artística, periodística, política, educativa e ideológica.

El grupo Orkopata nace como un espacio de discusión de ideas y expresión de inquietudes artísticas que rompe la modalidad de producción artística vigente. La tertulia deja de ser una instancia aristocrática de consagración de poetas y de artistas presuntuosos provenientes de la alta sociedad limeña, para convertirse en espacio de discusión, en un seminario de estudios en que todos sus miembros, estudiaban y discutían temas de cultura, técnicas poéticas de la vanguardia, novedades literarias, etc. Conferencias y debates, veladas con música andina, recitales de poesía, exposiciones de pintura y puesta de teatro quechua eran las actividades del seminario de estudios libres, y en donde destaca como conductor Gamaliel Churata (Vilchis, 2008).

Las investigaciones sobre la fecha de formación del Grupo Orkopata no se han precisado como lo afirma René Calcín, pero se dice que fue en el año de 1925 y en 1926 ya afloró su labor como grupo. “Orkopata, esta denominación es a partir de 1928, cuando realiza sus acciones para publicar la Compañía Teatral Orkopata, que sí constituyó con esa denominación, como un brazo del movimiento” (Calcín, 1999). En cuanto a los integrantes hay distintas versiones como lo expresan René Calcín y Arturo Vilchis. Los que participaron fueron: Alejandro Peralta Miranda, Emilio Armaza Valdez, Mateo Jaika (Víctor Enríquez Saavedra), Dante Nava Silva, Emilio Vázquez Chamorro, Andrés Dávila Martínez, Diego Kunurana (Demetrio Peralta Miranda), Eustakio Rodríguez Aweranka, Inocencio Mamani Mamani, Julián Palacios Ríos, Benjamín Camacho Gallegos, Manuel Morales Cuentas, José Díaz Bedregal, Joaquín Chávez, Florentino Sosa, Enrique López, Darío Palacios Ríos, Manuel Camacho Alqa, Víctor Valdivia Dávila, Andrés Arias, Genaro Escobar y Aurelio Martínez. Resaltando que muchos de ellos no estuvieron permanentemente,

otros, sin embargo, solo coordinaron algunas acciones. Ellos son Emilio Romero, Federico More, Domingo Pantigoso, Carlos Oquendo de Amat, Luis de Rodrigo, Daniel Areta, Pastor Ordoñez, José G. Herrera, Rosendo A. Huirse y Eduardo Fournier (Calcín, 1999).

Queda claro que la labor del Grupo Orkopata fue un proceso que pasó por seis etapas las cuales se identifican:

La primera (1925-1926), la de la preparación, hasta la aparición del prospecto que anuncia la salida del libro *Ande*. La segunda (1926-1927), la literaria, hasta la constitución de la Compañía Teatral Orkopata. La tercera (1927-1928), la literaria y artística, hasta el primer tramo del Boletín Titikaka. La cuarta (1928-1929), la periodística, hasta el N° 33 del Boletín Titikaka. La quinta (1929-1930), la del reflote, hasta la renuncia de Gamaliel Churata como bibliotecario. La sexta (1930-1932), hasta el exilio de Gamaliel Churata (Calcín, 1999).

“La tarea de darle causa a su acción será la fundación de la Editorial Titikaka, misma que en abril de 1926 publicará el poemario *Ande* de Alejandro Peralta y casi de forma continua en agosto del mismo año, el *Boletín Titikaka*” (Vilchis, 2008).

1.1.3 El papel que desempeñó el boletín Titikaka

El Boletín Titikaka nace con el propósito de generar debate entre posturas ideológicas, estéticas literarias. Con un riguroso nivel académico e intelectual el Grupo Orkopata pasa al plano internacional. Este grupo “marginal”, “anarco” y “contestario” genera más adeptos y reconocimiento entre la población puneña, que en un principio los ignoraba. El boletín se convierte en una herramienta principal para generar discusión sobre la problemática de ese tiempo: indigenismo, el problema social, la cultura (Vilchis, 2008).

Sobre el Boletín Titikaka manifestó el investigador Luis Veres que es un órgano de promoción del grupo Orkopata.

El Boletín Titikaka tenía apenas cuatro hojas, lo cual permitía su distribución por correo. Comenzó a publicarse en agosto de 1926 y apareció hasta agosto de 1929, de manera ininterrumpida sólo hasta agosto de 1928 (Callo Cuno). Sufrió una interrupción de casi un año en septiembre de 1929 y el número treinta y cuatro apareció en agosto de 1930. Su distribución consistía en el intercambio, lo cual ponía en contacto a los miembros del grupo

Orkopata con los intelectuales de todo el continente, cuestión que se pone de manifiesto en el amplio espectro de reseñas en el que aparecen los libros de Alberto Tauro, Tomás Lago, Pablo de Rokha, Mario de Andrade, Xavier Villaurrutia, Manuel Maples Arce, Alberto Hidalgo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Carlos Sabat Escarty, Idelfonso Pereda, etc (Cort, 2006).

También se publican colaboraciones de tres principales representantes del indigenismo: Federico More, Luis E. Valcárcel y de J. Uriel García. “El Boletín Titikaka hace también, de una especie de plataforma para la discusión que da un espacio a los tres autores, cuyas opiniones son diferentes” (Bosshard, 2014a).

Son 34 números que tiene el Boletín Titikaka publicados entre los años 1926 y 1930. Asimismo, el estudioso Ulises Juan Zevallos explica sobre ello. “El primer número apareció con objetivos muy modestos. En lo que vendría a ser la columna editorial se afirma que la revista es un voceto de la flamante Editorial Titikaka que había publicado el libro *Ande* (1929) de Alejandro Peralta” (Zevallos, 2013).

El boletín tenía una difusión masiva difundiendo a los escritores peruanos al extranjero. Su primer número reprodujo una entrevista realizada por el diario *Crítica* de Buenos Aires a Emilio Armaza, autor del poemario *Falo*. Siempre resaltando el proyecto ideológico-estético del Grupo Orkopata. La primera fase del boletín se enmarca en la preocupación estética y los debates polémicos con Vallejo, se realizan temas como el andinismo. El décimo tercer número del boletín comenzó una fase política donde se prioriza las publicaciones de Mariátegui (la carta de Mariátegui titulado “Un voto venezolano”) Paulatinamente el boletín fue tomando una maduración intelectual y política (Pantigoso, 1999).

“En el boletín Titikaka, en un primer planteamiento propuso llevar a cabo la construcción de la nación tomando como modelo el Estado-nación europeo que había logrado la homogenización de sus ciudadanos.” Por ello, en el boletín se promovió alianzas interétnicas entre intelectuales mestizos y de clase media (Zevallos, 2013).

Al igual que Amauta, el Boletín Titikaka se extinguió con la caída de Leguía y la ascensión de Sánchez Cerro. El cambio de régimen obligó a Churata a exilarse a Bolivia. Con la desaparición de su fundador el grupo se dispersó. La gran crisis de 1929, la paralización del sector lanero y el fin del período de las sublevaciones campesinas y la revolución

federalista de 1931 marcaban el final de una época considerada como la más importante de la historia cultural de Puno. Ya entonces había pasado el tiempo de los indigenistas: Mariátegui había muerto, Amauta desaparecía y también el Boletín Titikaka (Cort, 2006).

El boletín que acabó coincide con el segundo periodo del proyecto modernizador de Leguía y comparte las tensiones y preocupaciones particulares del proceso del problema de nación.

1.1.4 La estructura cósmica y cotidiana de “Khirkhilas de la sirena”

Los estudios de la obra de Gamaliel Churata están centrados en la obra “El pez de oro” desde perspectivas ontológicas, culturales y lingüísticas. Dejándose de lado las otras obras que pueden ayudar a interpretar más de cerca la poesía. El género lírico que Churata más trabajó como lo afirma Mauro Mamani:

La poesía de Gamaliel Churata no ha sido estudiada. La crítica ha centrado su atención en *El pez de oro*, específicamente, se han estudiado los temas míticos y en la organización formal del texto, por lo que no se ha prestado atención a los otros géneros discursivos que integran el libro, como su poesía, narrativa, ensayo o tradición oral. La poesía publicada en periódicos, revistas y antologías tampoco ha recibido atención académica.

En estos últimos años los estudiosos como: Ricardo Badini, Mauro Mamani y Paola Mancosu volvieron al estudio de la poesía de Churata. Un campo poco explorado cuya veta nos dio muchos hallazgos en cuanto a su ideología y su filosofía ya que la poesía es un género mayor, complejo, deleitable y complaciente. Desde Homero, Horacio y Virgilio, lo hemos disfrutado, porque no solo los filósofos lo disfrutaban sino, también el resto. Aristóteles lo consideró como una ciencia ya que se desarrollaba por dos factores naturales en el hombre, la tendencia a la imitación, el ritmo y la armonía.

“El artista y el poeta sienten hoy que un arte grande y verdadero del que presenta tiene que expresar un contenido y un misterio de esta época tan poderosos como aquel que nos contempla desde las Madonas o las telas de Rafael y nos habla por boca de *Ifgenia*” (Dilthey, 2007).

Esta expresión al cual se refiere Dilthey tiene que ver con lo que realmente es la poesía de Churata desde el hallazgo de su breve poemario “Interludio bruníldico”

reditado en las revistas: Apumarka y Wayra; y otras que aparecieron en revistas, periódicos y antologías.

“A estos tiempos Ricardo Badini ya viene preparando otro poemario inédito “Mayéutica”. La poesía, por lo tanto, es una acepción etimológica de hacer y producir actos y en su profunda conexión con la esfera sensorial” A esto se suma la trascendencia que tienen las palabras y su significado, para acercarnos a una cultura y sus diferentes representaciones. La palabra es la expresión, el reflejo de una sociedad y se concreta en sus valores (Moncosu, 2013).

Los problemas del conocimiento acaban en problemáticas del verbo para Hobbes y ya Heidegger sostiene que el conocimiento deviene ínsito de la palabra. La poesía es tanto conocimiento sensible como racional que nos entrega la conciencia y el lenguaje. El canto del poeta es canto animal (Churata, 2010).

Churata, había preparado un proyecto poético de gran magnitud dentro de ellos está el poemario “*Khirkhilas de la sirena*” también, “Mayéutica”, “Baladas”, “*Haylli Inkásico* y Biorritmias del Tawan” y “Batalla del diablo”. La colección de poemas que integran siete volúmenes: *Hararuñas del Chullpa-Thullu*, El pez de oro, Resurrección de los muertos, Los pueblos Resucitan, *Khosco-wara*, Platón y el puma. El título “*Khirkhilas de la sirena*” es un neologismo para designar los “Rasgueos, bordoneos del *Khirkhi*, “charango, guitarrico hecho con la coraza del *Khirkhinchu* y de cordaje metálico” (Churata, 2017). “*Khirkhilas*” es el título de una sección que pertenece al capítulo “Morir en América”, Bertonio registró la entrada *quirquitha* para indicar la acción de “*baylar*, brincar, *pifando* con velocidad el *fvelo*”. El término *kirkiña* permanece en uso en el aymara actual y significa “copla, canción popular”, mientras que el verbo indica la acción de “coplear, cantar canciones que se pueden bailar en las fiestas”.

La raíz *quirqui* (*kirki*) declinada con verbo para indicar la acción de bailar pisoteando con fuerza el suelo, se encuentra varias veces en dos cantos-bailes aymara y en la introducción escrita por el cronista Guamán Poma. La reivindicación del lugar de enunciación, implícita en el título “*Khirkhilas de la sirena*”, remite al Collasuyo, a la época de Tiwanaku, cuyo símbolo totémico, según el autor, sería precisamente la sirena (Moncosu, 2013).

En 1963 Churata anuncia en una breve entrevista a la revista paceña Nova que solo había editado el primer volumen de los libros que tenía que publicar. Solo se publicó

“El pez de oro”, seguidamente vendría “Resurrección de los muertos”, “Los pueblos resucitan”, “*Khosko Wara*”, “Platón y el Puma”. Asimismo, cinco libros de poesía que serían: *Khirkhilas de la sirena*, Mayéutica, Baladas, *Haylli inkásico*, Biorritmias del *Tawan* y Batalla del diablo. En cuanto a “*Khirkhilas de la sirena*” nos dice Moncosu que podría haber sido escrita en el último tramo de la trayectoria poético-literaria del escritor, escritos entre Bolivia y su último regreso a Perú. Según el diccionario de gramática y vocabulario compuesto por el padre Diego de Torres Rubio registra la palabra “*quiquitha*” o “kirkiña” bailar, danzar. En el aymara actual “Kirkiña” significa cantar canciones que se puedan bailar en las fiestas (Churata, 2017).

El mismo Churata en un artículo sobre “América y su habla” expresa que: “La verdadera capacidad de estética de América está en la sangre del indio, y por tanto la forma de hacer estética americana es hacer de América un mundo indio”. La poesía repone su cantico a la tierra, al cosmos a lo cotidiano. La sirena remonta al mito imaginario prehispánico, a la época matriarcal a través de los símbolos zoológicos. Estos “hombres de agua” como Churata los llama son un ejemplo de civilización que guarda estamentos matriarcales. La sirena, canta como un poeta remontando a la época matriarcal al que el autor afirma “que el idioma humano sea creación de la mujer” (Churata, 2010).

En un artículo sobre el feminismo Churata pone en discusión sobre el feminismo expresando que en Puno ¿existe? Una sociedad femenina. Porque en Puno solo hay instituciones mujeriles, los hay de cofradías religiosas (Churata, 1999).

Moncosu dice: “la sirena símbolo de la edad lunar y matriarcal, se asocia a menudo al *Chullpa-thullu*. Con el significado de cementerio en referencia de las estructuras funerarias de la región lacustre” (Moncosu, 2013).

El poemario se divide en dos partes. La primera se compone de 15 poemas que son: *Puma Bellica*, *Urpilila*, *Charankuni*, Tiempo de *wayñu*, Acaba de parirle, Asina, Harawi, ¡Inka!, Tonito, Amaya *thokhaña*, Manemónica trascendental del latido, *Wayñusiña*, *Khollallali*, Lajas de ayes y Me he perdido en tu carne. La segunda parte contiene un solo texto titulado “*Wayñusiñas de la sirena*” (Churata, 2017).

1.1.5 La Semiótica

La semiótica tiene su origen en la cultura griega que va desde Platón hasta Aristóteles, la palabra semiótica viene de la raíz griega seme, como semeiotikos, intérprete de signos. La idea de los sistemas de signos tiene mucha importancia, por eso viene hacer un fenómeno moderno. “Entendemos por semiótica la disciplina que se ocupa de la descripción científica de los signos y de los sistemas de significación, cualquiera que sea su materia significativa” (Blanco & Bueno, 1983).

a) El Signo

El signo se utiliza para transmitir una información, para decir o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también, es decir que el signo se considera en relación con lo que significa. La semiótica se encarga de estudiar las diferentes formas de esta remisión. Existen objetos que han sido creados expresamente para hacer pensar en otros objetos, como las señales de tránsito, las notas musicales y las palabras de las lenguas “naturales”. Existen otros objetos que se han convertido en signos de su propio uso social, a los que Barthes denomina “funciones-signos”, tales como el automóvil, signo de velocidad o desplazamiento rápido; la máquina de coser, signo de costura; la tiza, signo de la clase (Eco, 1980).

Para Peirce la palabra signo es usado para denotar un objeto perceptible o imaginable. Así lo reafirma cuando expresa que un signo, debe “representar”, como solemos decir, a otra cosa, llamada su objeto, aunque la condición de que el signo debe ser distinto de su objeto es, tal vez, arbitraria, porque, si extremamos la insistencia en ella, podríamos hacer por lo menos una excepción en el caso de un signo que es parte de un signo (Pierce, 1974).

El Signo puede solamente representar al objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del Objeto. Esto es lo que se intenta definir en este trabajo por Objeto de un Signo: vale decir, Objeto es aquello acerca de lo cual el Signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo (Pierce, 1974).

Todorov en su libro *Teoría del símbolo* explica que la teoría del signo está relacionada con la teoría de la demostración y una vez más.

Si damos a la palabra “signo” un sentido genérico que engloba el de símbolo (que, por consiguiente, lo especifica), podemos decir que los estudios sobre el símbolo dependen de la teoría general de los signos. Lo cual, entronca en varias tradiciones distintas y aisladas, tales como la filosofía del lenguaje, la lógica, la lingüística, la semántica, la hermenéutica, la retórica, la estética, la poética (Todorov, 1993).

A pesar de parecer sencillo definir qué es el signo, esto atañe a una reflexión sesuda desde la epistemología. Desde Platón, con su postulado que el conocimiento se da a partir de anamnesis, pasando por los estoicos y la distinción entre signo, significante y significado, hasta llegar a Peirce y Saussure que construyeron toda una teoría con el aval teórico de Hegel, Kant, Von Humboldt, entre otros. Saussure propuso una noción de signo que tiene la característica de ser dual (en la mejor herencia cartesiana). “El signo, además, hace referencia a una cosa, y a esa realidad Saussure la denomina realidad referencial; es el objeto, la cosa o el fenómeno al cual se alude mediante el signo.” Ahora bien, el signo saussureano tiene dos caras, dos lados indispensables para ser (y seguir siendo) signo, el significante y el significado. La noción de signo saussureano está ligada al universo de los idiomas, el ejemplo perfecto de signo era la palabra. En efecto, la misma definición de partida del significante, está ligada a la oralidad de los lenguajes y a la verbalidad; “Saussure también refiere al sonido y al pensamiento como dos modos distintos pero correlativos en los planos (expresión y contenido)” (Contto, 2011).

b) La significación

Es el proceso de la producción social del sentido en los diferentes textos que circulan en la sociedad. El uso social de los signos produce determinados efectos de sentido, que se organizan en distintos sistemas de significación; el sistema significativo de la arquitectura de una ciudad, el de un poema, el de un partido de fútbol, el de una película cualquiera, etc. (Blanco & Bueno, 1983).

c) Objeto y orientaciones de la semiótica

El objeto de la Semiótica es el sentido y los medios de producirlo, es decir, los signos y los sistemas de signos. La Semiótica puede estudiar tanto los sistemas de signos (sus unidades mínimas, sus sistemas de oposición, sus reglas de combinación), como el sentido producido con la utilización de dichos signos al interior de los diferentes discursos. En la primera orientación se sitúan los lingüistas que estudian los códigos de las lenguas naturales y los semiólogos que se preocupan por los diferentes códigos no lingüísticos (del cine, de la pintura, de la música, de los gestos, de la moda, etc.), como Peirce (1958,1965), Ch. Morris (1946), Barthes (1961, 1964, 1966, 1967), Metz, Prieto, U. Eco (1972), etc. En la segunda orientación se ubican los semiólogos, que se preocupan por los sistemas de significación discursiva, como Barthes (1964, 1970), Todorov (1969, 1971), Greimas (1960, 1976), Verón (1969,1973, 1975,1978), Kristeva (1974), J.L. Schefer (1969), etc. (Blanco & Bueno, 1983).

1.1.6 Las isotopías

Para Bueno y Blanco (1983) la isotopía se conecta con la interpretación del texto y constituye recorridos de sentido que le dan coherencia y cohesión a los textos. (Agrupa campos semánticos). El asunto o tema de un discurso depende de esta redundancia de semas nucleares. Los semas redundantes aparecerán diseminados en el texto y se manifestaran en lo que se denominan figuras nucleares. Podemos observar el juego múltiple de las isotopías en el siguiente poema de Antonio Machado:

Las oscuras de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean ...
En la glorieta de sombra esta la fuente
con su alado y desnudo- Amor de piedra
que sueña mudo. En la marmórea taza,
reposa el agua muerta.

(Soledades)

Los núcleos sémicos agrupados en el poema pertenecen todos a un mismo orden de la realidad. Ofrecen, por tanto, una coherencia cosmológica, en concordancia con la

experiencia visual humana. A un conjunto como este, la cultura le asigna el nombre de “paisaje”. Los elementos del texto que dan origen a esta base clasemática, son los clasemas que se ponen de manifiesto en los lexemas, “Amor”, “sueña”, “reposa” y “muerta”, y en sus relaciones con los otros vocablos del texto. Esta base clasemática que remite a un estado de ánimo, está precisada por clasemas como /funerario/ (sostenido por los lexemas “crepúsculo”, “negro”, “cipresol”, “sombra”, “marmórea”, “reposa”, “muerta”); /inerte/ (apoyado en los lexemas “está”, “piedra”, “mudo”, “marmórea”, “reposa”, “muerta”); /negativo/ (sostenido por lexemas que exigen sus respectivos términos positivos en el paradigma correspondiente, en virtud de la ley de contrariedad):

ascuas vs llamas

humo vs fuego

crepúsculo vs alba

Todos los clasemas mencionados son asumidos por el clasema integrador /espiritualidad/, opuesto al de /materialidad/ que sustenta la primera isotopía. A partir de estas dos isotopías, entendemos el poema de Manchado como la expresión de un estado de ánimo (/espiritualidad/), caracterizado por la sensación de acabamiento, de melancolía, de contemplación extática por el pensamiento de la muerte, y basado en la configuración física del paisaje.

Se llama isotopía a toda iteración de una unidad lingüística. La isotopía elemental comprende dos unidades de la manifestación lingüística: el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido. Una isotopía tiene definición sintagmática, pero no sintáctica: no está estructurada en otras palabras, se trata de un conjunto no ordenado. Una isotopía puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igualo superior a la de la oración. Puede aparecer en cualquier nivel de un texto. Tenemos ejemplos muy simples en el nivel fonológico: asonancia. Aliteración, rima; en el nivel sintáctico: concordancia por redundancia de rasgos; en el semántico: equivalencia de definición, triplicación narrativa. De ahí la posibilidad de una estilística de las isotopías (Greimas, 1976).

1.1.7 Estructura elemental de la significación

a) La contrariedad

Hemos visto que lo que define un sema no es otra cosa que su valor diferencial. Se distingue y se entiende un sema en cuanto se percibe su relación de semejanza y diferencia con otro sema. /Masculino/ y /Femenino/ son semas conectados por el eje de la sexualidad y separados por la posición que ocupan en los extremos de dicho ejemplo. Esto es, se establece entre ellos una relación de conjunción y de disyunción simultáneamente. Toda disyunción opera siempre sobre cierto grado de conjunción entre los términos separados. El grado de conjunción que conecta dos semas esta dado por el eje sémico: /masculino /-----/femenino/

Entendemos por eje sémico la relación binaria que se establece entre dos semas en el nivel profundo del plano del contenido. El eje sémico, por consiguiente, constituye la estructura elemental de la significación. No existe ni puede existir significación sin estructura. Y dentro de las estructuras de la significación, la menor, la mínima, es el eje sémico (Greimas, 1989).

La captación de un sema obliga siempre a la inteligencia y comprensión del sema que se le opone: entendemos /blanco/ por oposición a /negro/, /poco/ por oposición a /mucho/, /grueso/ por oposición a /delgado/, y a la inversa, en cada caso. Tal vez porque el cerebro humano requiere del binarismo como de un operador básico para sus operaciones de inteligencia, o tal vez, porque la sociedad condiciona el aprendizaje, desde la tierna infancia, por parejas de nociones o palabras. De este modo, el binarismo no es solo una regla de construcción de modelos (postulado metodológico no definido, correspondiente, como tal, al metalenguaje descriptivo), sino también una regla de organización del sentido, con vistas a su manifestación e intelección: una regla, en suma, de organización a nivel de la forma de contenido (Greimas, 1989).

Explica Bueno y Blanco, (1983) la relación de oposición que se establece entre dos semas es una relación de contrariedad. La relación de contrariedad implica una doble orientación entre los términos contrarios:

S1 - - - - > S2

S1 ← - - - - S2

Lo cual significa que la presencia de un sema remite a su contrario y viceversa. Es una relación sintáctica entre semas. La relación de contrariedad se proyecta más allá del eje sémico con ciertas prácticas sociales, como los ejercicios léxicos de la escuela y ciertas pruebas de inteligencia en las que se propone identificar los contrarios de ciertos términos entre diferentes posibilidades: derecha / diestro, zurdo, izquierda; alto / pequeño, bajo, escaso; etc.

La relación conjuntiva que genera el eje sémico da origen a una unidad integradora superior denominada categoría sémica. Una categoría sémica es una estructura que integra siempre dos unidades y que da cuenta tanto de su conjunción como de su disyunción. El eje sémico /masculino/-----/femenino/ está contenido en la categoría sémica de /sexualidad/:

/SEXUALIDAD/
/masculino/-----/femenino/

La formalización canónica de la categoría sémica puede ser representada de la siguiente manera:

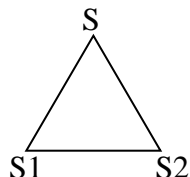


Figura 1. Eje semiótico

Fuente: Greimas (1989)

Entre la categoría sémica y los semas del eje sémico se establecen relaciones jerárquicas. La relación que va de los semas a la categoría sémica se denomina relación hiponímica; lo que va de la categoría sémica a los semas, relación hiperonímica (Greimas, 1989).

La escuela de Greimas identifica generalmente la categoría sémica con el eje semántico, aunque por momentos propone hacer una distinción entre ambos conceptos. El eje semántico greimasiano corresponde a lo que venimos denominando eje sémico. Preferimos, por claridad y didáctica, establecer las siguientes distinciones metodológicas:

Eje sémico: relación elemental ente semas contrarios.

Eje semántico: relación de oposición en el nivel de manifestación, denominado por Greimas “nivel semántico global” que nosotros entendemos vinculado a las oposiciones clasemáticas, como:

/animal/-----/humano/

/continuo/-----/discontinuo/

y que da origen a las oposiciones semémicas, del tipo:

/vida/-----/muerte/

/día/-----/noche/

/tierra/-----/cielo/

Categoría sémica: articulación de los semas que componen un eje sémico, en una unidad jerárquica superior.

Categoría semántica: articulación de clasemas que componen un eje semántico en una unidad jerárquica superior. Esta categoría semántica coincide con el metasemema greimasiano (Blanco & Bueno, 1983).

b) La contradicción

La negación de /alto/ no es /bajo/, pues en ambos casos se trata de posiciones en un mismo eje sémico, con la particularidad de que estas dos posiciones son extremas, y dan lugar a una oposición de la que surge el sentido.

La negación de /alto/ es, más bien, la ausencia de ese sema. La relación de:

S1 -----S1

S2----- S2

Constituye una relación de contradicción. En el caso de los temas considerados anteriormente tendremos:

/negación-de-alto/

Como contradictorio de /alta/y /negación-de-bajo/

Como contradictorio de /bajo/.

A fin de evitar confusiones terminológicas, preferimos utilizar el signo lógico de la negación, consistente en una barra continua sobre el término positivo, para expresar la expresión de contradicción:

/ALTA/----- $\overline{\text{ALTA}}$

/BAJO/----- $\overline{\text{BAJO}}$

De esta forma se evita la confusión con la expresión / no-alto/ que responde al término contrario, o sea /bajo/. Esta expresión (no-s-i) se utiliza cuando el lenguaje natural no ofrezca un término apropiado para expresar en metalenguaje el opuesto de un sema. Por ejemplo:

/sonoro/ vs /no sonoro/

/marcado/ vs /no marcado/

/adulto/ vs /no adulto/

En tales casos, el término contradictorio se expresará siempre por medio de la barra continúa colocada sobre toda la expresión:

$\overline{\text{no-sonoro}}$	$\overline{\text{no-marcado}}$	$\overline{\text{no-adulto}}$
-------------------------------	--------------------------------	-------------------------------

Como en el caso de la contrariedad, la contradicción está doblemente orientada, lo cual significa que, dado un término, este remite de inmediato a su contradictorio, y viceversa (Blanco & Bueno, 1983).

1.1.8 Cuadrado semiótico

El cuadrado semiótico se presenta como la reunión de los dos tipos de oposiciones binarias en un solo sistema, que administra a la vez la presencia simultánea de rasgos contrarios y la presencia y la ausencia de cada uno de esos dos rasgos (Fontanille, 2006).

Las relaciones de contradicción generan una nueva categoría sémica (S). A fin de formalizar y evidenciar esta compleja red de relaciones estructurales del sentido, se ha ideado un cuadrado inspirado en categorías lógicas, en el que se hace visible la

interacción de las dos categorías sémicas. El cuadrado, denominado cuadrado semiótico por Greimas (1989) se origina en el cuadrado lógico de Voesio y, más exactamente, en el hexágono lógico de R. Blanché. Puede ser comparado igualmente por los estudios designados en matemáticas como grupo de Klein, y es psicología como grupo de Piaget (Blanco & Bueno, 1983).

“El cuadro semiótico es una presentación visual de la articulación de una categoría semántica tal y como puede ser obtenido, por ejemplo, del universo de un discurso dado” (Courtés, 1997).

Condiciones del ser

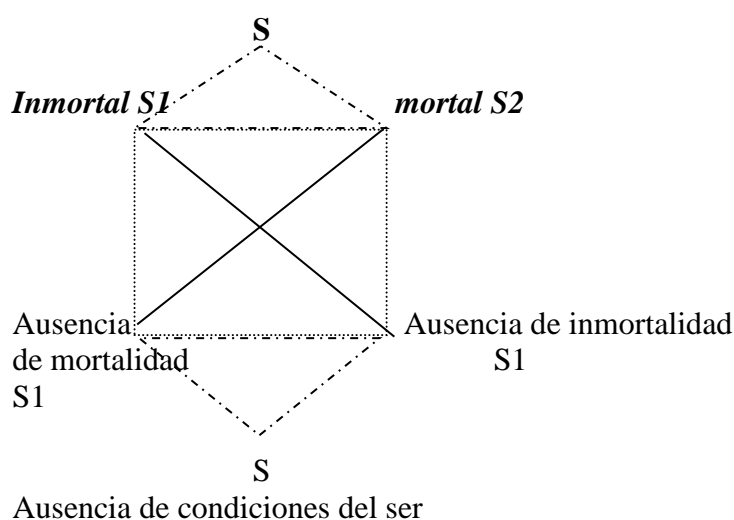


Figura 2. Cuadrado semiótico

Fuente: Greimas (1989).

Símbolos:

— = negación

---- = relación de contrariedad

— = relación de contradicción

: = relación de implicación

:

-.-.-.-. = relación hiponímica /hiperonímica

Greimas (1989) considera, entonces, dos relaciones de contrariedad, dos de contradicción y dos relaciones de implicación. Las cabezas de flechas indican, en cada caso, la orientación de las operaciones sintácticas posibles, Las relaciones de implicación no están orientadas. Por ello no es posible construir, a partir de ellas, determinadas operaciones sintácticas. En el caso de las operaciones orientadas, uno de los términos, no importa cual, está en condiciones de generar los otros, por operaciones sucesivas de contrariedad y contradicción, o de contradicción y contrariedad, y permite reconstituir el cuadrado semiótico, en cada caso. En el análisis de “La niña de la lámpara azul”, que aparece más adelante, se observará que el sema /muerte/, no actualizado explícitamente en el texto, ha sido generado por el análisis a partir de su relación de contrariedad con el sema ocurrencial /vida/. A partir de los términos positivos es fácil obtener sus contradictorios correspondientes. Por contrariedad:

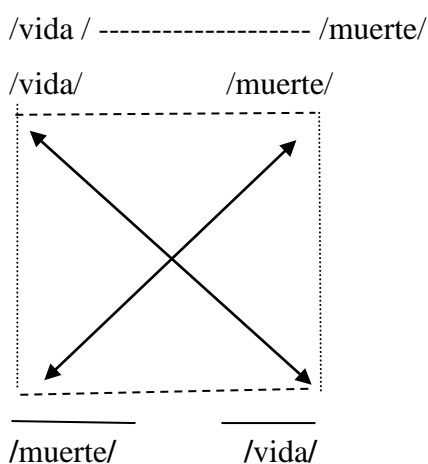


Figura 3. Cuadrado por contradicción

Fuente: Greimas (1989).

En el mismo ejemplo, la negación de la vida ($\overline{\text{vida}}$) implica la presencia de muerte; la presencia de vida implica la negación de muerte ($\overline{\text{muerte}}$).

Las operaciones sintácticas revisten singular importancia en cuanto se pasa al nivel de manifestación (o, de otro modo, cuando del universo semiológico se pasa al universo, semántico de la significación), pues permiten dar cuenta en gran medida, de la generación del sentido manifestado. Incluso los términos no mencionados en el discurso, como en el caso de “La niña de la lámpara azul” antes citado, los sentidos

“callados” y aparentemente no manifestados en los textos, hacen su aparición en virtud de las operaciones que constituyen el cuadrado semiótico. De esta manera, un texto contiene no solo el sentido que declara, sino también el que oculta (Blanco & Bueno, 1983).

1.1.9 Componente narrativo

Para Fabbri uno de los momentos teóricos esenciales de la semiótica, presentado desde su nacimiento, es sin duda el estudio de la narratividad identificándose con el estudio de los relatos, en el sentido común del término: orales o escritos (Fabbri, 2004).

Así pues, el componente narrativo o narratividad, es un conjunto de esquemas formales que dan cuenta del proceso discursivo. Si este componente no se hace claramente visible, el lector se encuentra con una acumulación de elementos figurativos que no logra armar en una estructura narrativa coherente. Este tipo de escritura exige un enorme esfuerzo por parte del lector, para reconstruir el esquema narrativo de base, que de una manera u otra existe siempre en todo discurso. El mismo caso se presenta en la poesía lírica, de carácter débilmente narrativo o en la poesía vanguardista, declaradamente abstracta, en la que no se “cuenta” una historia que apoye la estructura del sentido.

1.1.10 Modelo actancial

a) Actantes y predicados

La noción de actante es una noción abstracta que debe ser ante todo distinguida de las nociones tradicionales o intuitivas de personaje, protagonista, héroe, actor o rol. Todo enunciado está compuesto de dos tipos de magnitudes: el predicado, que expresa el estado o el acto; y sus “argumentos”, es decir, sus actantes, que son los términos entre los cuales el predicado establece una relación ocupada por un cierto número de “funciones” (Fontanille, 2006).

En el argumento que acabamos de esquematizar es posible descubrir dos tipos de unidades semánticas o sememas: los que pueden ser considerados como autónomos, independientes, con capacidad de acción, a los que denominamos actantes, y los que representan acciones (o procesos) y estados atribuibles a los

actantes, subordinados, dependientes, a los que denominamos predicados. Así, por ejemplo, los términos “comunidad”, “comunero”, “terratenedores”, “tierras”, “jueces”, etc., configuran la unidad actante; mientras que los términos: “lucha”, “defender”, “usurpación”, “controlar”, “muerto”, “desalojar”, “refugiarse”, etc., configura la unidad predicado.

Greimas (1989) inspirado en Brandal, anota que “el universo del sentido manifestado, en su conjunto, constituye una clase definible por la categoría de /Totalidad/”. Si se tiene en cuenta que esta categoría está articulada por los clasemas:

/discreción/ vs /integralidad/

Debe reconocerse que en el interior del universo manifestado se cuenta con unidades discretas y con unidades integradas. Efectivamente, los **actantes**, por su condición de diferenciables, resultan ser las unidades discretas; y los **predicados**, dada su naturaleza particular de estar siempre ligados a algo o a alguien, de quien no pueden independizarse, constituyen las unidades integradas. En efecto, “defender”, “controlar”, “desalojar”, no pueden ser concebidos al margen de quienes realizan estas funciones: de ahí que resultan estar siempre “integradas”.

Con un criterio lógico, los predicados solo pueden tener existencia si es que previamente han sido constituidos los actantes. De lo contrario no predicará nada de nadie. Este criterio tiene una base ontológica, según la cual primero se estatuye el ser, luego el hacer (**operatorio sequitur**). Pero a este orden del proceso, se opone el orden semiológico, según el cual “los actantes son, de hecho, instituidos por los percibidos en el interior de cada microuniverso semántico” (Greimas, 1989).

Lo cual significa que, en el momento en que se predica algo, se está creando el actante sobre el que se predica. Hay que anotar que esta “creación” nada tiene que ver con el referente de la realidad; sino solamente con la noción de actante que aquí venimos considerando y cuyo estatuto es del orden de lo lingüístico y semiológico. Dicho de otra manera, cuando se desea-predicar algo, una parte del discurso que se dispone a la predicación se instaure como actante y la otra como

predicado. Este es el sentido que debe asignarse a la expresión por la cual los predicados resultan ser creadores de actantes. La conjunción de una unidad integrada (= predicado) y de por los menos una unidad discreta (= actante) forma el “mensaje semántico” o con una designación más precisa, el “enunciado narrativo” (Greimas, 1989).

La formulación siguiente:

$$EN = P (A)$$

Resume bien esta situación; se lee así: un enunciado narrativo es resultado de la combinación entre un predicado y un actante. El ejemplo:

Juan corre

Es una investidura de la formulación anterior:

$$EN = correr (Juan)$$

1.1.11 Organización actancial

Para Bueno y Blanco (1983) existen dos tipos de enunciados narrativos en el interior de los discursos: a) los que diferencian un actante activo de un actante pasivo; y b) los que significan una comunicación o transmisión de valores y objetos y que, por lo tanto, distinguen, aparte del objeto pasivo, objeto de comunicación, un remitente y un destinatario. Los siguientes enunciados constituyen ejemplos del primer caso:

Pedro ama a María

Juan desea comer una manzana

La madrastra anhela ser la más bella del reino

En ellos se observa que la articulación semántica de los actantes, o la definición de la relación actancial, está dada por el deseo, que instaura un agente del deseo, o Sujeto (Pedro, Juan, la madrastra); y un paciente del deseo, actante deseado u objeto (María, manzana, la-más-bella-del reino). En virtud de la categoría que la define, esta relación de dos actantes la denominaremos eje del deseo. Aparte de la orientación de activo a pasivo que extraña, se nota además en ella una orientación teleológica, pues significa la persecución de un fin. Por ello su representación canónica es la siguiente:

S — ► O

Los tres enunciados anteriores no solo contienen la relación Sujeto-Objeto, sino también sendos predicados funcionales (ama, quiere, comer, anhela ser). Por ello su cabal representación simbólica será, para los tres casos, la siguiente:

$$EN = F (S \text{ -----} \blacktriangleright O)$$

En cambio, para el primero de los tres casos, lo siguiente es una representación más precisa y especializada:

$$EN = F /\text{amar}/ (P \text{ e d ro} \text{ -----} \blacktriangleright (\text{María}))$$

La articulación semántica de esta relación está dada por el querer.

a) Son ejemplos de la segunda relación los enunciados:

Pedro envía una carta a María.

Dios dispensa su amor a la humanidad.

La esfinge propone un acertijo a Edipo.

En ellos se nota la presencia de dos Sujetos con relación a un mismo Objeto de comunicación o transmisión (una carta, su amor, un acertijo). Respecto del Objeto, se produce una acción de traslado de un sujeto al otro; de ahí que estos dos actantes Sujetos hayan merecido las designaciones especiales de Destinador y Destinatario, respectivamente. Por su naturaleza, el eje que los vincula recibe el nombre de eje de la comunicación, y su formulación canónica se expresa como sigue:

$$\text{Dor.} \text{ ---} \blacktriangleright O \text{ -----} \blacktriangleright \text{Drio.}$$

Esta representación, en vista de la función que entraña la relación, la cual se hace visible en los enunciados considerados en los ejemplos anteriores (envía, dispensa, propone), puede ser completada del modo siguiente:

$$EN = F (\text{Dor.} \text{ -----} \blacktriangleright O \text{ -----} \blacktriangleright \text{Drio.})$$

y para considerar el primero de los ejemplos anteriores, la formulación más especializada:

$$EN = F /\text{enviar}/ (\text{Pedro} \blacktriangleright \text{carta} \blacktriangleright \text{María})$$

Greimas (1989) ha elaborado un modelo de seis términos que resume con sencillez las diferentes relaciones actanciales

SujetoA1

Objeto A2

DestinadorA3

DestinatarioA4

Ayudante A5

Oponente A6

Un enunciado como el siguiente: Eva dio la manzana a Adán con ayuda de la serpiente.

1.1.12 Programas narrativos

Según Bueno y Blanco (1983) los sememas que manifiestan la totalidad del sentido de un texto, pueden ser pensados como actantes o como predicados, según que representen unidades discretas o unidades integradas. Hemos adelantado igualmente que la relación entre un actante, cuando menos, y un predicado constituye un enunciado narrativo. Hemos obtenido de esta manera dos tipos de enunciados narrativos:

1. Enunciados con predicado cualificativo: $EN = Q (A)$
2. Enunciados con predicado funcional: $EN = F (A)$

a) Estado y transformación

A un enunciado con predicado cualificativo lo denominamos enunciado de estado, porque señala un estado del actante. El enunciado de estado está definido por el clasema /estatismo/. Un estado se anuncia en el nivel de la manifestación textual por medio de verbos del tipo “ser”, “estar”, “tener”, “parecer”, “semejar”, etc. Así:

Pedro es rico.

Pedro está enfermo.

Pedro tiene dinero.

Pedro parece triste.

A los enunciados con predicado funcional los denominamos enunciados del hacer o transformaciones, porque señalan el paso de un estado a otro estado del actante; expresan una transformación. Toda transformación se enuncia en el nivel textual con verbos de acción (activos o pasivos), definidos por el clasema /dinamismo/, que pueden ser reducidos al semema /hacer/ (nivel metalingüístico). Los procesos, las acciones, las pasiones, los deseos, los enfrentamientos, las modificaciones de todo tipo, constituyen diversas formas del hacer (Greimas, 1989).

1.1.13 Relaciones del estado: la yunción

La relación actancial fundamental es la que se produce entre el Sujeto y el Objeto, y es de naturaleza teleológica, pues entrañan la realización de un fin: la unión con el objeto deseado. Semióticamente, la operación que conduce la relación hasta ese punto se denomina **realización** y, por consiguiente, se llama Objeto realizado al que ha dejado el estado de mera virtualidad en que fue colocado inicialmente por el deseo (Greimas, 1989).

Con signos tomados en préstamo a la Lógica de las Proposiciones podemos expresar el resultado de la realización de la siguiente manera:

$$S \wedge O$$

Este es como un enunciado de estado que se lee: Sujeto conjunto con Objeto, o simplemente: conjunción del Sujeto y del Objeto. El estado previo a esta realización, es decir, el estado de la virtualidad de conjunción, tiene que ser representado como una disyunción entre el Sujeto y el Objeto:

$$S \vee O$$

que se lee: Sujeto disyuntivo del Objeto, o disyunción del Sujeto y del Objeto. Conjunción y disyunción no son otra cosa que los términos de un eje sémico que se articula en la categoría sémica de la yunción (Greimas, 1989).

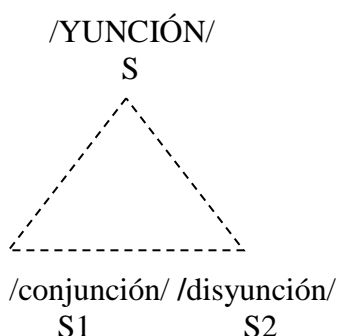


Figura 4. Estado de yunción

Fuente: Desiderio Blanco y Raúl Bueno (1983).

Narrativamente, conjunción y disyunción no son más que estados de un proceso que plantea el relato y que afectan al eje fundamental de actantes: Sujeto – Objeto.

Tenemos, en consecuencia, dos relaciones de estado: Una relación de disyunción, expresada en un enunciado de estado disyuntivo:

EN-1: Pedro no tiene automóvil:
 Cenicienta desea ir al baile:
 “Jaguar” plantea matar al “Esclavo”:

} S v O

Una **relación de conjunción**, expresada en un enunciado de estado conjuntivo:

EN2: Pedro tiene automóvil:
 Cenicienta llega al baile:
 “Jaguar” mata al “Esclavo”:

} S ^ O

Trasformaciones entre estados

El relato consiste en hacer pasar al Sujeto de un estado a otro por medio de una **transformación**. Se pueden presentar dos tipos de transformación: la que consiste en pasar de un estado disyuntivo a un estado conjuntivo:

$$(S \vee O) \text{-----} \blacktriangleright (S \wedge O)$$

y la que consiste en pasar de un estado conjuntivo a un estado disyuntivo:

$$(S \wedge O) \text{-----} \blacktriangleright (S \vee O)$$

En este último caso se trata de un final trágico, como el que caracteriza el final de Rojo y negro, de Stendhal, en el que Julián Sorel es apartado del amor de Matilde. La primera transformación da por resultado el llamado “final feliz”, o la conquista del objeto deseado (Blanco & Bueno, 1983).

1.1.14 Roles actanciales

Las modalidades del hacer y del estado abren un conjunto innumerable de posibilidades para que los actantes ejecuten sus funciones actanciales. La superposición, confrontación y homologación de modalidades significan otras tantas posibilidades para definir la forma actual de los actantes. Por tal razón, las modalidades configuran los roles actanciales que pueden asumir los actores del relato. Entendemos por **rol** actancial la forma en que un actante ejecuta su actancia: Las diversas formas de ser Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante u Oponente (Blanco & Bueno, 1983).

Dice Greimas (1989) la narración, en la medida en que constituye una proyección imaginaria de situaciones “reales”, trata de explicar todos sus presupuestos, poniendo de manifiesto en forma sucesiva tanto las competencias como las performances (desempeños) de los actantes que intervienen en el relato. Más aún: Si la competencia del Sujeto puede ser concebida como el sincretismo de las modalidades (deber-querer-saber-poder), la narración puede disyuntarlas, atribuyendo a actantes diferentes las diversas modalidades del hacer. Puede también disponer que un mismo actante vaya adquiriendo separadamente y sucesivamente las diferentes modalidades en el curso de un mismo programa narrativo.

Los roles actanciales permiten diversificar los recorridos sintácticos que emprenden los Sujetos y lo que es más importante, permiten calcular, en virtud de adiciones, sustracciones y sobredeterminaciones de modalidades, las transformaciones narrativas que se producen en el marco de un Programa narrativo cualquiera. Con la introducción del concepto de rol actancial es posible completar la construcción de una **sintaxis** narrativa superficial (Blanco & Bueno, 1983).

1.1.15 El componente figurativo

El discurso está conformado por diversos estratos o niveles, en los cuales la semificación se va organizando sucesivamente, de acuerdo a reglas de constitución, que va de la estructura elemental de significación a las configuraciones sémicas del componente figurativo. En el nivel de manifestación superficial, el plano del contenido se organiza en dos estratos bien determinados: por un lado, el estrato narrativo, con su gramática propia de la narratividad; por otro lado, el estrato figurativo, con sus componentes actorales, con sus roles temáticos sus figuras sémicas y sus configuraciones discursivas (Blanco & Bueno, 1983).

El componente figurativo es el que hace posible la manifestación de la narratividad. Los esquemas del relato solamente alcanzarán su manifestación en el discurso cuando puedan ser asumidos por la estructura actorial. La estructura actorial, a su vez, será manifestada a través de los roles temáticos, que se desarrollarán en figuras sémicas y configuraciones discursivas en el plano del contenido.

Greimas (1989) expresa que este es el último nivel del plano del contenido, por el cual este plano entra en contacto con el plano de la expresión. Tanto los roles temáticos como las figuras nucleares quedarán afectados por la materia y la forma que adopte el plano de la expresión.

a) Estructural actoral

El carácter antropomorfo del relato exige que el modelo actancial sea actualizado por medio de entidades concretas capaces de actuar como Sujetos, como Destinadores o como Destinatarios. Estas entidades concretas son los actores o personajes. El actor es una unidad lexical del discurso. El contenido semántico del actor comporta los semas siguientes:

- a) entidad figurativa (antropomórfica, zoomórfica u otras)
- b) animada
- c) individual (en algunos casos, con nombre propio).

Los actores se hacen cargo de los roles actanciales de la gramática narrativa. La relación entre estos dos componentes del nivel superficial no es simple: con

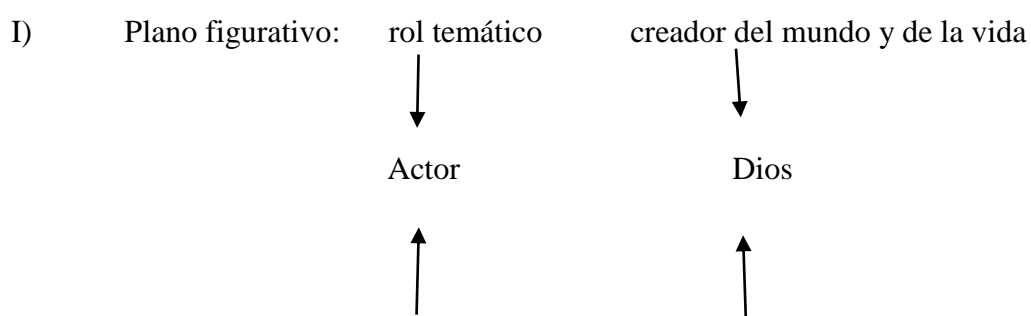
frecuencia un actor actualiza dos a tres roles actanciales, o a la inversa, un rol actancial es actualizado por diversos actores (Greimas, 1989).

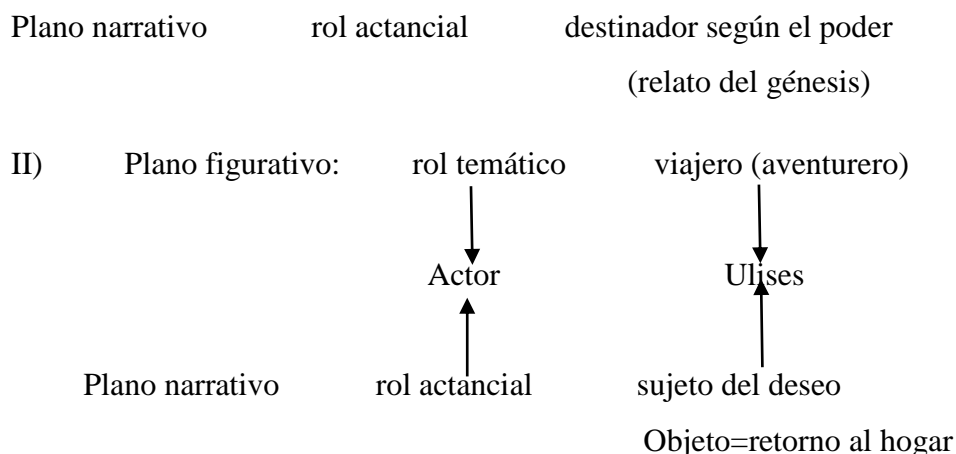
b) Roles temáticos

Bueno y Blanco (1983) indican que los actores o personajes cumplen una doble función en el relato: por un lado, son los encargados de manifestar a los actantes, teniendo en cuenta los diferentes roles actanciales que intervienen en el relato; por otro, toman a su cargo un contenido semántico. Este contenido está organizado bajo la forma de roles temáticos. En el plano discursivo, el rol temático se manifiesta como una calificación (el bueno/el malo; el rico/el pobre) o como un atributo del actor (huérfana/princesa; burgués/proletario) o como una denominación que subsume un campo de funciones o de comportamientos. Así, por ejemplo, ser “sacristán” obliga a realizar ciertos comportamientos específicos que no realizaría el actor si fuera zapatero o campesino. Cumpliendo la misma actancia (Sujeto instaurado, por ejemplo), el actor configura temáticamente el relato, dándole la fisonomía que finalmente ostenta en la superficie discursiva. El rol temático da origen a las variantes de un mismo relato, al determinar distintos comportamientos para un mismo Sujeto. Si en lugar de “Sacristán”, nuestro Sujeto fuera “zapatero”, se presentaría una variante en el relato, sin afectar el nivel narrativo.

En este sentido los roles temáticos se encuentran con los roles actanciales en los actores o personajes. El actor es la bisagra que permite articular el nivel narrativo con el nivel figurativo del discurso. Por eso Greimas afirma que el actor no puede ser considerado como un elemento constitutivo del discurso más que de la normatividad.

Algunos ejemplos muy simples para ilustrar estas relaciones:





1.1.16 Figuras sémicas y configuraciones discursivas

Para Greimas (1976) los roles temáticos son configuraciones abstractas del plano del contenido, que se actualizan y concretan en las figuras sémicas y en las configuraciones discursivas. Hemos dicho anteriormente que las figuras nucleares en los diversos lexemas constituyen representaciones del mundo externo o cosmológico, mientras que los clasemas constituyen maneras de inteligencia del mundo, dando origen a las figuras clasemáticas. En consecuencia, lo narrativo, en tanto que reducción a categorías abstractas o generales del relato, remite al plano noológico; mientras que lo discursivo, en la medida que se reviste de formas y aspectos del cosmos para poder ser o existir se aplica y manifiesta en personajes, objetos y situaciones de la realidad, remite al plano cosmológico. Las figuras nucleares se realizan en el campo de los lexemas. El lexema organiza, al entrar en contextos clasemáticos diferentes, algunas de las virtualidades del núcleo sémico, permitiendo su realización parcial en el discurso.

Las figuras nucleares no son objetos cerrados sobre sí mismos. Por el contrario, se prolongan por medio de los clasemas y sus relaciones contextuales sobre otras figuras similares, constituyendo una especie de constelaciones figurativas con su propia organización. Corresponde, en términos generales, al fenómeno lingüístico de los “campos semánticos”, teoría desarrollada por Trier, Weisberger y otros. Por ejemplo, la figura nuclear del lexema “sol” organiza en torno suyo un campo

figurativo en el que intervienen, Las figuras nucleares se manifiestan en el marco de los enunciados,

ya que, como sabemos, el lexema solamente al entrar en contexto con otros lexemas, pone de manifiesto los semas nucleares pertinentes a dicho contexto; y solo es posible en el marco del enunciado (frase). Sin embargo, las figuras nucleares trascienden el marco del enunciado y tejen redes figurativas que se extienden a secuencias enteras de enunciados. Estas redes figurativas son denominadas por Greimas configuraciones discursivas. Las configuraciones discursivas son las figuras del menos, las figuras nucleares de los lexemas “rayos”, “luz”, “calor”, “aire”, “transparencia”, “opacidad”, “nubes”, etc. Y la figura nuclear de “barco” las de “agua”, “mar”, “ruta”, “astrolabio”, “constelación”, “velas”, “mástiles”, etc. (Blanco & Bueno, 1983).

La configuración discursiva permite dar cuenta de la organización semántica del relato, al agrupar los elementos del cosmos en grupos afines. Así, por ejemplo, el conjunto de acciones, espacios y relaciones que surgen en torno al rol de “sacristán”, se organizan en una o varias configuraciones discursivas para conferir coherencia al comportamiento del personaje (actor). Si de pronto, un monje se convierte en fabricante de elixires, como sucede en el cuento de Alfonso Daudet “El elixir del reverendo padre Gaucher” (Cartas de mi molino), aparecerá en un conjunto nuevo de objetos, de espacios, de operaciones y de relaciones que dan cuenta a esta situación del relato, sintetizada en el nuevo rol temático. El lugar destinado a la destilería, el alambique, las operaciones de fabricación, etc., forman una configuración discursiva, distinta de la que en el mismo relato forman las acciones y relaciones del mismo actor cuando cumple el rol temático de monje o de reverendo, a cuya configuración ocurrirán los rezos, la capilla, las procesiones, los cilicios, etc. (Blanco & Bueno, 1983).

1.1.17 Deidades andinas: el cosmos y el hombre andino

a) Por una filosofía andina

La creencia en deidades sobrenaturales y la religiosidad es antigua en toda cultura, se remonta a los propios comienzos de la historia humana. El ser divino en el contexto del hombre andino se manifiesta de diversas formas. Existen un sin

número de deidades que tienen sus propias características y sus formas. Estas aparecieron en las tribus y había hombres capaces de conocer e interpretar estos sucesos naturales de la tierra, estudiaban los desastres naturales, las señales de los astros, las plantas medicinales, etc. (Muñoz, 2014). Para Bertonio, el término en cuestión se refiere desde su concepción occidental a un “personaje de la nobleza”. Para los yatiris de las comunidades de estudio, “Apu” refiere también a los cerros nevados predominantes que tienen forma de arista (Villca & Angelina, 2012).

El investigador Estermann en su libro “Filosofía Andina” nos explica que los criterios de la filosofía andina son distintos a los criterios de la filosofía occidental. No es un pensamiento con una racionalidad, método y sistemática. Lo cual, esto no significa que no se trate de una filosofía “auténtica”. El estudio de la filosofía andina trae consigo un sinnúmero de problemas, y a su vez esta, un debate.

Cuando se habla de la categoría “andino” se refiere a lo espacial, a lo geográfico, es decir, a los pobladores que vivieron en el imperio del Tawantinsuyo, dividido en cuatro regiones del Perú.

“El ser humano andino, ‘cultivando’ esta región peculiar, viene elaborando como expresión de la coexistencia con su medio natural, un modo determinado de vivir, actuar y concebir” (Estermann, 2015).

Entonces, podríamos decir que la filosofía andina, es el “conjunto de concepciones, modelos, ideas, y categorías vividas por el runa andino dentro de su universo. Se trata de una explicación y conceptualización de la “sabiduría popular” andina (como universo simbólico) que implícita y preconceptualmente siempre está presente en el quehacer y la cosmovisión del runa andino” (Velásquez, 2006).

Las fuentes para la filosofía andina son (como para toda la filosofía auténtica) prefilosóficas, o mejor dicho: extrafilosóficas: la experiencia concreta del pueblo andino, vivida dentro de ciertos parámetros espacio temporales.

1.1.18 Características de la filosofía andina

a) La relacionalidad

Este principio afirma que todo está relacionado (vinculado, conectado) con todo.

“El tipo de relacionalidad andina se trata de una relacionalidad sui géneris, que implica una gran variedad de formas extra lógicas: reciprocidad, complementariedad y correspondencia en los aspectos afectivo, ecológicos, éticos, estéticos y productivos. Las relaciones lógicas (en sentido técnico) y gnoseológicos son más bien relaciones derivadas de las relaciones primordiales de convivencia cósmica” (Estermann, 2015).

“El cosmos es la casa y esta se relaciona con todos los demás elementos como el ser del *runa* (hombre) radica en ella mediante el trabajo, el trabajo es el medio para que el hombre sea hombre, este trabajo a la vez se hace en el ayllu, es decir en comunidad, de tal modo que el sujeto no es concebido como en occidente, en donde este concepto reemplaza prácticamente la concepción ontológica de la substancia, este concepto implica autonomía, espontaneidad, soberanía, individualidad, personalidad, responsabilidad y autenticidad a diferencia de este el hombre andino define su identidad a través de relaciones, es un puente o un nudo de múltiples relaciones, el centro de gravitación no es el individuo sino la comunidad en relación a la naturaleza y al conocimiento; todo ello bajo la búsqueda de la verdad propugnada por la filosofía” (Velásquez, 2006).

b) Racionalidad no-racionalista

Para Estermann (2015) “La filosofía andina enfatiza las facultades no-visuales en su acercamiento a la realidad. El tacto, por ejemplo, es un sentido privilegiado (solo hay que pensar en la devoción religiosa o en la expresión de cariño), pero también el olfato y el oído”. Los idiomas *quechua* y *aimara* son idiomas onomatopéyicos, tienen una riqueza inalcanzable, ya que poseen gran variedad de sufijos y tonalidades para expresar sentimientos, emociones y afectos. Por lo tanto el hombre andino responde a una serie de capacidades no-rationales (que no son “irrationales”), ya que siente la realidad.

El objeto (material) de la filosofía andina, es una experiencia e interpretación vivencial de este mundo.

1.1.19 Principios andinos y valores

La concepción del mundo andino depende básicamente de dos elementos primarios: el tiempo y el espacio. Se considera la pacha (que se traduce como “tierra” pero que también significa “todo lo que es”) como elemento que contiene el tiempo y el espacio, siendo la base común de distintas realidades como a *kaypacha*, el mundo real (la superficie de la tierra y del agua), la *ukhupacha*, el mundo bajo la tierra (la *chinkhana* y el *chullpar* en el fondo del lago Titicaca) así como la *hananpacha* (el cielo) constituyen la dicotomía *hurin (ukhupacha)* vs. *awar (hananpacha)*, es decir una oposición entre abajo y arriba (Bosshard, 2014b).

Los principios giran entorno a la relación, la correspondencia, la complementariedad y la reciprocidad. Siendo el principio de relación un eje fundamental de la racionalidad andina, mientras el principio de complementariedad sintetiza los principios de correspondencia y de relación porque ningún ser ni ninguna acción existe de manera aislada, sino que siempre coexiste con un complemento específico. El individuo se complementa con los demás, se encuentra en una relación unitaria. El principio de reciprocidad trae la acción de la solidaridad y la caridad. La ética tiene una dimensión cósmica (universal). El trueque practicado por civilizaciones es un buen ejemplo (Estermann, 2015).

a) Principio de correspondencia

Según Estermann (2015) este principio dice, en forma general, que los distintos aspectos, regiones o campos de la “realidad” se corresponden de una manera armoniosa. Lo cual, implica una relación mutua y bidireccional entre dos campos de la realidad. También este principio de correspondencia incluye nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo, ritual y afectivo, es decir se trata de una correlación simbólico re-presentativa. Este principio se manifiesta en todas las categorías, por ejemplo: la relación que existe entre macro y micro-cosmos, lo humano y no-humano, lo orgánico e inorgánico, la vida y la muerte, lo bueno y malo, lo divino y humano, etc.

b) Principio de complementariedad

Para Estermann (2015) este principio es compatible con la negación de la sustancialidad en el sentido de un ente existente en y por sí mismo, es decir un

ente solo es un ente incompleto, por eso un ente no es su contrapuesto sino su complemento.

Este principio también tiene un corolario metafísico: un ente no puede existir y no existir a la vez, ni ser otro ente al mismo tiempo. La inclusión de los opuestos complementarios en un ente completo e integral, es decir las posiciones complementarias llegan realmente a complementarse (integrarse).

El pensamiento inclusivo (tanto oriental como andino) considera la “contradicción” como una “contraposición” de dos “posiciones” incluidas e integradas en un todo que contiene los complementos particulares y parciales. Como diferencia resaltante entre la racionalidad oriental (China) y andina, para la filosofía China, la “complementación” oposicional se realiza mediante la meditación y la mística, es decir; mediante un proceso gnoseológico meta-racional. Para la filosofía andina, más se trata de una meditación celebrativa, es decir; las posiciones complementarias llegan realmente a complementarse a través del ritual celebrativo, mediante un proceso “pragmático” (acción) de integración simbólica.

Cielo y tierra, sol y luna, claro y oscuro y falsedad, día y noche, bien y mal, masculino y femenino para el hombre andino no son contraposiciones excluyentes, sino complementos necesarios para la afirmación de una entidad “superior” e integral. El principio de complementariedad se manifiesta a todo nivel y en todos los ámbitos de la vida, tanto en las dimensiones cósmicas, antropológicas como éticas y sociales.

c) Principio de reciprocidad

En toda cultura se practicó la reciprocidad, proponiendo un intercambio de esfuerzos o servicios entre el ente común y el individuo. Se destacan dos tipos de reciprocidad, en primer lugar, no estaba ligada exclusivamente al intercambio entre seguridad y libertad individual (lo cual desemboca en una suerte de derecho público), sino también al intercambio programado de servicios y productos (lo cual acarrearía algo que se asemeja al derecho social). En segundo lugar, se destaca que la reciprocidad de tipo social se había desarrollado mucho, a tal punto que, en una parte importante del territorio andino, las estructuras sociales se

organizaban tomando en cuenta los lazos recíprocos preexistentes. (Palacios, 2016).

Las civilizaciones quechuas y aymaras, se organizaban en base ayllu, practicando el principio de reciprocidad y de complementariedad. La reciprocidad está definida como la intención o la obligación de devolver el equivalente de lo que se ha recibido, entre los incas consistía en un intercambio mutuo de bienes y especialmente de servicios. (Estermann, 2015). Así, la economía incaica desconocía el dinero. Todo el intercambio comercial; fue a través del trueque. En los Andes se sigue practicando. Como un ejemplo Estermann pone al ganadero que hace el trueque con el agricultor, el poblador de la región altoandina *puna* intercambia su *ch'arki* o *ch'arkhi* (charqui) con el *ch'uña* (chuño) del poblador de la región *surti*, con el *choqllu* o *chhuxllu* (choclo) o el *mut'i* (mote) del residente de la región *qheswa* (*qhuya* en aimara) o hasta con las frutas del poblador de la región *yunka*. La economía andina se desarrolla con básicamente con el trueque. El principio de reciprocidad tiene una vigencia y múltiples formas en el campo de la vida, ya sea en lo parentesco, compadrazgo y ayuda mutua, ecológica de restitución recíproca a la *awar ama* y los *apus/achachilas*, ética de un comportamiento de conformidad con el orden cósmico, y religiosa de la interrelación recíproca entre lo divino y lo humano.

“Diferentes actos se condicionan mutuamente (ínter-acción) de tal manera que el esfuerzo o la ‘inversión’ en una acción por un/a actor/a será ‘recompensado’ por un esfuerzo o una ‘inversión’ de la misma magnitud por el receptor o la receptora. En el fondo, se trata de una ‘justicia’ (meta-ética) del ‘intercambio’ de bienes, sentimientos, personas y hasta de valores religiosos” (Estermann, 2015).

1.1.20 Cosmología andina

Para Estermann (2015) el universo es como la casa y pertenece a una sola familia bajo un solo techo. Fuera de la casa no hay nada; y dentro de ella, todo está relacionado a través de los ejes “espaciales” de arriba/abajo y derecha/izquierda. Cabe mencionar que en los *despachos /waxt'a* que se hace en las casas (por la salud, la cosecha, un alma, el techamiento, etc.), el ritual también se orienta en los cuatro puntos cardinales: la casa simboliza a todo el universo.

(*Wiraqocha* como Dios) es; parte integral del universo o de la ‘realidad’ (*pacha*) y no le es ‘trascendente’. En segundo lugar, la forma del huevo se refiere a la cuestión del origen (*ab ovo*): el ‘óvalo’ no es una forma usual en la filosofía occidental, donde abunda la simbología circular y lineal. En tercer lugar, tenemos un sustento histórico para interpretar *pacha* como equivalente homeomórfico (no como simple traducción) de “universo” o “cosmos”. Y, en cuarto lugar, podemos notar una interpretación ‘cristianizada’ por parte de *Pachacuti Yamqui* de la deidad *Wiraqocha*. El nombre honorífico (o funcional) de *Pachayachachiq* significa literalmente ‘el que hace conocer a la *pachd*, o en forma más occidentalizada: ‘el Profesor Cósmico’. En sí (en contra de la explicación del mismo Pachacuti Yamqui), la expresión no tiene ninguna connotación referente a la ‘creación’ o al ‘creador’ (que sería *kamaqen* quechua).

Macrocosmos y microcosmos, *hanaq/alax pacha* y *kay/aka pacha* se corresponden en múltiples formas. La complementariedad sexual vigente en *kay/aka pacha*, también se hace sentir en *hanaq/ alax pacha*. La luna (*killaphaxsi*) como reina de la noche (*tuto/ anima*) corresponde a lo femenino y es la base del calendario lunar (. *Killa/phaxsi* significa tanto ‘luna’ como ‘mes’) y el ciclo de menstruación (*awar apariy/phaxsi wila*) femenino.

La complementariedad entre lo femenino y lo masculino es una relación de correspondencia (arriba-abajo) estas, están presentes en todo el cosmos Día y noche son complementarios como lo son varón y mujer; la estrella matutina (*qoyllur*) es la señal de la ‘muerte’ de la luna y del ‘nacimiento’ del sol, la estrella vespertina (*chaska*) es la señal de la ‘muerte’ del sol y del ‘nacimiento’ de la luna. Para el *runa/jaqi*, vida y muerte son realidades complementarias y no opuestas o antagónicas: donde hay ‘muerte’ (el fin de algo viejo), ahí mismo también hay ‘nacimiento’ (el inicio de algo nuevo); esta experiencia se refleja en la concepción andina del tiempo que es circular o cíclica: inicio y fin coinciden (‘los extremos se tocan’).

También las grandes fiestas andinas son ‘presentaciones cósmicas’ aunque muchas de ellas ya son ‘sobre-culturadas’ por la religión católica. Muchas de ellas tienen que ver con los ‘espacios intermedios’ entre *hanaq/alax pacha* y *kay/aka pacha*, entre izquierda (femenino) y derecha (masculino); son entonces ceremonias que tienen

como función principal asegurar la relacionalidad en estas transiciones críticas y precarias, o sea: se trata de (ritos de transición) cósmicos.

1.1.21 Identidad andina

La sociedad andina que existió antes de los procesos de conquista estaba estrechamente relacionada con el espacio que ocupaba, siendo esta su nacionalidad, de su propia identificación dado que esto definía unos roles que no podían dejarse de lado, ni mucho menos abandonar. La memoria colectiva de los campesinos se nutre teórica y metodológicamente de la cultura popular ancestral, en su cosmovisión y pensamiento mítico, y se difunde en lo colectivo a través de métodos y técnicas educativas que tienen impacto, noción vivida, poder de fijación y movilización mucho más fuerte que las técnicas de la pedagogía moderna. Esos métodos y técnicas andinas son: el mensajero de las leyendas, fábulas, ritos, etc. En la conciencia social y que se dan paralelamente en las mismas actividades productivas, fiestas, ceremonias o defensa de la comunidad (Claverias, 1990).

1.1.22 Ritos Andinos

a) Rito del pago al agua

Para Claverias (1990) el rito de pago al agua implica todo un proceso que consiste en: un acuerdo en asamblea alrededor de la vertiente común de agua (ojo de agua), efectuar el pago de agua en la noche. Todas las comunidades reconocen que la seguridad de su bienestar dependen de ese “ojo de agua”, sobre todo cuando hay sequías y las heladas afectan a sus cultivos. Los elementos simbólicos que se usan para el rito son expuestos en una “Mesa”, ellos expresan imágenes prefigurativas de los componentes del sistema productivo de la economía campesina: casitas, cerros, sol, chacras, ganado. Todo hecho de dulces y colores, además utilizan en el ceremonial una botella de vino y hojas de coca. Son pues, los elementos simbólicos del proyecto, de la utopía de las familias campesinas. En la cumbre del cerro, con todos esos elementos, realizan la misa y la quema de “bosta” (estiércol) con la que se efectúa la “*Ch'alla*” o agradecimiento a los “*achachilas*” y santos. Con la participación de todos los comuneros, se reza un “Padre Nuestro” evocando fundamentalmente los objetivos del proyecto de la producción y las relaciones sociales que esperan alcanzar los campesinos en el

futuro. Cuando termina de orar colectivamente se abrazan y se desean un futuro mejor con la expresión: “en buena hora”, “que los achachilas reciban bien nuestra misa”.

b) Rito a la Pachamama

El día central del rito a la tierra en agosto y después en febrero y en marzo, cuando evalúan y planifican el próximo ciclo agrícola en las “*aynuqas*” y “*suyos*”, los comuneros recuerdan y recuentan sus conocimientos sobre la vocación de cada zona de producción. Procedimiento de análisis que es cualitativamente distinto al enfoque moderno occidental. En la concepción andina, se clasifica u ordena mediante la observación o contemplación y no mediante el laboratorio. Los campesinos evocando su clasificación de tierras dirán, como sostiene Domingo Llanque (1986) “Santa tierra de la ladera, Santa tierra de la colina, Santa tierra de la pampa, envíanos cosechas abundantes para el año. Los campesinos conocen una clasificación de suelos agrícolas con el objeto de mejorarlos racionalmente. De la misma forma, los ritos periódicos a la “*Pachamama*”, celebrados en forma cíclica en el tiempo y en el espacio (en las distintas zonas homogéneas de producción), permite que los campesinos vayan valorando al mismo tiempo, la vocación productiva de cada parcela agrícola del ecosistema de las familias campesinas (Claverias, 1990).

c) Ritos en la muerte del hombre andino

El estudio de Claverias (1990) sobre el rito en el día de los muertos están enfocado desde el ciclo del retorno. El rito a la “*vuelta*” de los muertos, en los primeros días de noviembre, es otra ilustración del cambio de categorías en el modo de pensar andino; aunque, estos cambios no significan la destrucción total de los conceptos básicos del pensamiento andino. Analizar el culto a los muertos en el campo y compararlo con el que se efectúa en las ciudades cercanas a ese campo, es un ejercicio útil para registrar los cambios y persistencia de determinados conceptos andinos. En las comunidades aymaras, el primero de noviembre, se celebra el rito de la “*llegada de las almas*” (*alam-pur-uru*), a quienes se les ofrecen alimentos de la mejor calidad alimenticia, según sus hábitos alimentarios, entre los que figuran la quinua, el “*quispiño*”, bebidas y coca para que

los difuntos se alimenten y regresen a la otra vida y puedan seguir trabajando”. En el segundo día de noviembre, se efectúa la despedida de las almas (alma *-tispachuru*) con una ceremonia alrededor de las tumbas, ubicadas cerca de las mismas parcelas agrícolas de los familiares. El culto a los muertos tiene algunas variaciones, en las pequeñas ciudades andinas (por ejemplo, en Acora, Ilave, etc.), así, solo los familiares muy cercanos al difunto traen productos alimenticios y lo colocan alrededor de las tumbas, para regalarlos a los no familiares que vienen a rezar en cada tumba, es decir, la reciprocidad de alimentos entre todos los que participan en el rito. El rito también implica ofender con coca, alcohol, cigarrillos, caramelos, etc. La muerte de una persona también tiene además del dolor, una profunda significación para el hombre de andino. El difunto es vestido con las mejores ropas que tenía. En el entierro se le pone en el todo lo que lleva el alma. Luego se mata (ahorcado) al perro del difunto y se lo entierra en posición de parado “como si fuera corriendo” en el campo cerca del difunto o en un lugar muy transitado por éste. Es la “guía al cielo”: el perro lleva montura, bozal y una alforja atravesada en el lomo (*chasna*) cargada con provisiones para él y su dueño y cosas “como si fuera de viaje” (vajilla hecha de cartón o madera), porque deberá acompañar a su dueño en tránsito al otro mundo, “lo ayudará a cruzar los ríos”.

1.1.23 Deidades andinas

a) Asiritu

Para Torres Rubio el término asiru significa *Culebra, viborita*, híbrido de asiru. Dentro de la cultura andina es un animal sacralizado puede simbolizar lo maligno o benéfico. Está asociado con el agua, un elementopreciado. Por eso, las poblaciones del antiguo Tawantinsuyo les tenían una gran reverencia. Con el sincretismo religioso existe la creencia de que la culebra es la sombra del diablo. Cuando una persona se cruza en el camino con una culebra, es señal de mal augurio (Rubio, 1966).

b) Ahayu

Según Mamani Macedo (2015) indagando en el diccionario Ludovico Bertonio el concepto Ahayu o ajayu refiere: “alma” un término usado por los aborígenes. Registró que “*ahayu*” es La sombra de todas las cosas. Mamani, interpreta el

Ahayu dentro del universo de la necrademia donde un muerto no muere, sino que está vivo, que pervive en los seres que los aman o lo odian y en ellos sigue desplegando sus acciones. En ese sentido, esa interioridad abstracta se revela y concreta en sus acciones, además de las revelaciones, ya sean por vías oníricas o por respuestas emocionales surgidas de momentos extremos como los accidentes. Para Carlos Intipampa el concepto occidental “alma” comprende las dos categorías andinas: *ahayu* y *amaya*. Estas almas estarían ubicadas en el *Manqha pacha* o “mundo de abajo”. Este espacio no era similar al infierno católico, con el que se le asocia con frecuencia; sino que allí en las profundidades caminan y moran las almas, pero el trajinar de esta alma puede pasar al *Akha pacha*: el alma está en constante trajinar entre las sombras mansas. Explica Intipampa que *ahayu* se usa en forma cotidiana y natural entre los miembros de la comunidad, entendido como la esencia fundamental del cuerpo. Así, cuando una persona sufre una enfermedad o dolor inexplicable, una respuesta a ello es porque el *ahayu* se separó del cuerpo: “Esto sucede con cierta frecuencia en los niños, cuando se asustan o cuando son llevados a lugares lejanos o desconocidos. En estos casos, la madre para evitar que suceda esto, debe llamar al *ahayu* del niño agitando alguna de sus prendas y repitiendo su nombre” (Atacameños, Gundermann, & González, 2009).

c) **Yatiri -Laykha**

Las investigaciones antropológicas han sido desarrolladas ampliamente por Kessel y Fernández. Estos estudios han identificado diversos tipos de especialistas rituales encargados de la identificación de enfermedades, la adivinación, la protección en contra de maleficios y el dialogo con el mundo sagrado. Se pudo identificar una amplia gama de significados de la palabra *yatiri* en las diversas regiones andinas. Estos significados van desde una asignación de valor positiva o negativa, es decir presenta una ambigüedad, que solo puede ser aclarada a partir del tipo de función que cumple el especialista, así como también de los ritos que oficia (Mariño, 2019).

El “*yatiri*” se denomina así a quienes tienen los poderes de la sabiduría aimara y andina. “Son quienes llegarían a ser los “sabios andinos o aimaras”. El estudioso H. Tschopick, identifico *al yatiri* como adivino que emplea la técnica de la lectura

de la coca, no obstante, también identifico diferencia entre quienes practican la adivinación de aquellos que son videntes. Bandelier (1914), lo señaló como un lector de hojas de coca, naipes o dados y que ayuda a la búsqueda de objetos perdidos o robados. Paredes (1963), lo asocia al “*layka*”, una suerte de mago con dotes benévolas, que puede convertirse en un aventajado brujo. Alfred Metraux (1973), lo identificó como un médico que trata las enfermedades y hechicerías. La Barre (1959), lo consideró como “un curandero, un adivino y un sabio” (La Barre 1959: 217). Girault sintetizando los aportes descritos, propuso que el *yatiri* debía ser definido como un especialista que tiene por función el predecir el futuro mediante la adivinación de las hojas de coca (Mariño, 2019). Por lo tanto, el *yatiri* es alguien que sabe, lee con destreza la hoja de coca, es el que invoca al espíritu del *ajayu*; es, además, mediador entre los espacios sagrados del *Alax* y *Manqua Pacha* y la realidad cotidiana.

d) **Uma**

El agua es un ser vivo, proveedor de vida y de animación del universo. Con el agua se dialoga, se le trata con cariño, se le cría. Esta visión ha sido factor fundamental para la adecuada cosecha, conservación y reproducción de los recursos hídricos. La visión del agua en la región andina tiene particularidades de acuerdo a las distintas culturas indígenas existentes, a la diversidad de áreas ecológicas, a las diferentes ubicaciones de las cuencas, y a los niveles de organización social. El agua proviene de Wirakocha, dios creador del universo, que fecunda la Pachamama (madre tierra) y permite la reproducción de la vida. Es, por tanto, una divinidad que está presente en los lagos, las lagunas, el mar, los ríos y todas las fuentes de agua (Scherbosky, Furlani, González, & Carmona, 2013).

El agua como base de la reciprocidad y complementariedad

El agua permite la integración de los seres vivos, la articulación de la naturaleza y de la sociedad humana. Es la sangre de la tierra y del universo andino. Permite practicar la reciprocidad en la familia, los grupos de familias y comunidades andinas. Ordena la vida de los individuos, presenta la diferencia no como

oposición sino como complementariedad, y facilita la solución de los conflictos sobre la base de acuerdos comunitarios (Scherbosky *et al.*, 2013).

El agua como ser creador y transformador

El agua sigue leyes naturales, de acuerdo a los ciclos estacionales y a las condiciones del territorio. Su uso sustentable implica la generación y aplicación de conocimientos y habilidades obtenidos durante siglos, así como la construcción de una infraestructura hidráulica que permita cosechar y distribuir el agua, sobre la base de una gestión mancomunada y eficiente (Scherbosky *et al.*, 2013).

El agua como recreación social

El agua es la recreación de la diversidad en el espacio y el tiempo, en las organizaciones comunitarias, en la participación de la población, permitiendo la autodeterminación de las comunidades, en discusión y dialogo permanente con la naturaleza. Se resalta los dos enfoques contrapuestos desde donde se analizan los bienes de la naturaleza, en especial el agua (Scherbosky *et al.*, 2013).

e) Puma

Es el personaje protagónico de El Alfabeto del Incognoscible, “se aprecia haber cubierto la hazaña en la realidad de las fenoménicas de la materia, pudiendo justificar la radical conclusión, que impone reconocer que su hazaña, en cuanto individuo zoótico” (Churata, 2017). “El Puma” es la figura totémica a través de la cual enuncia se encuentra emparentada con la tradición amerindia. Al hablarnos desde una “voluntad mágica” encarnada tanto en El Pez de oro como también en el *Khori-Puma* (o Puma de Oro), la voz poética se enlaza con estos animales tal como lo hicieron los escritores del *Chilam Balam*. En efecto, el título de esta misteriosa obra hecha por redactores indígenas se encuentra ligado a la figura tutelar del jaguar. “*Balam*”, nos dicen los traductores, “significa ‘jaguar’ o ‘brujo’, ‘*chilam*’ el título que se la da a la clase sacerdotal, la palabra significa ‘el que es boca’. La figura del puma como símbolo de poder, es un protagonista que batalla por reivindicar la cultura andina.

f) Pachamama

El estudiaador Thomas Bosshard (2014) explicó que el significado de *Pachamama* como el concepto de mayor importancia al cual se remiten todos los tópicos de la novela indigenista directa o indirectamente, aparece con claridad expresado en el segundo capítulo de *El pez de oro*, que se titula incluso “*Pachamama*”. Donde reproduce lo que dice Churata al momento de tematizar el descubrimiento de América y lo interpreta como fecundación, pero al mismo tiempo como usurpación de la Madre Tierra. Por lo tanto, para Churata hablar de la *Pachamama* implica la resurrección de *Pachamama*.

Por otro lado, se explica que Churata nos ofrece la ocasión de ingresar en la construcción cultural del propio sujeto andino en su continuidad, por encima de la figuración o imagen presente en los discursos del colonialismo. La madre tierra es un elemnto rector, como globalidad dadora de vida, matriz universal (Huamán, 1994).

La “*Pachamama*” tiene rasgos de fecundidad que presenta como acento cultural en la obra de Churata, tamabién, como alteridad o fuerza resaltable.

“madre tierra. De la lista de idolos del P. Jerónimo Oré. Es forma extraída del quechua-aymara. En qallawayá puquinazado es paqas” (Federico, 2000).

g) Sirena

Los estudios de Paola Moncosu entorno a las “Fluctuaciones míticas: las sirenas de Gamaliel Churata. Analiza la sirena desde un sistema de género-otro que se asienta en la reciprocidad andina entre masculino y femenino y halla su raíz en las antiguas sociedades matriarcales americanas y europeas. La imagen de la “sirena” es una disyunción social e histórica entre cultura, naturaleza, razón, cuerpo, sujeto y objeto. Para Churata “Las sirenas son el símbolo de la escritura sensorial que descubre la existencia en el pensamiento humano de plasmas mnemónicos que se imprimen en los fondos más profundos de los océanos.” (Churata, 2010).

Las sirenas, nos remiten al lenguaje humano, al canto que es una forma de conocimiento femenino capaz de perpetuar una memoria colectiva, celular, plasmática.

En los relatos míticos la imagen de la “sirena” es la imagen pecaminosa de la mujer-pezu que conduce a los hombres a la corrupción moral es, en definitiva; un producto de la codificación de la sociedad griego-occidental patriarcal.

La sirena, tanto como habrá de decirse del Hipocampo, la sirena del indio, parece ser no la sirena occidental; el indio reprodujo una en los relieves de templos subalternos. En general versión la suya de que habita manantiales, lagunas y torrentes (Churata, 2010).

Explica Moncosu (2013) la relación con lugares como los manantiales, las lagunas y los torrentes marca, una diferencia entre la sirena indígena y la sirena occidental.

Señala Usandizaga (2006) que Churata halla en la historia y en las ruinas tiwanakotas un almacén mitológico para representar la sirena desde una tradición oral andina. Estas pertenecen a las zonas del sur del Perú.

Los estudios realizados por Millones revela que las sirenas aparece asociado a las acciones musicales siendo la contraparte maligna de las musas, mientras estas desarrollan sus artes para deleite de los hombres y dioses, las sirenas cantan y seducen, pero para devorar a los hombres que están al alcance de su voz (Millones, 2014).

h) Chullpa

Para Churata la “*Chullpa*” es la imagen totémica de los antiguos habitantes del altiplano del Titicaca representada por los *chullpa tullus*, la idea de *thumos* como calidad animal del alma humana y sobre todo el principio *aymara* del *ahayu watan*, el alma del muerto que amarra a los vivos y se insinúa en sus personalidades. Entes culturales de procedencia andina juntos con los genios y demonios de la mitología árabe e hindú, referencias al taoísmo y al confucianismo, íncubos y súcubos de las tradiciones latinas populares que, en un eje lógico trazado por el autor, dialogan con lo clásico y el pensamiento filosófico moderno para trazar una nueva forma de organizar el saber humano. Del mismo modo es presentada el alba del hombre nuevo en la explanada de Sillustani donde

se hallan las *chullpas*, construcciones funerarias, símbolo para Churata de persistencia matriarcal anterior a los Incas (Churata, 2010).

Con el término “*Chullpa*” se hace referencia a las estructuras funerarias propias de los señoríos aymaras y construidas desde el siglo XII al XV en la región circumlacustre tras la caída de *Tiwanaku*, Churata no solo utiliza “*Chullpa*” con el significado de “cementerio”, sino también se refiere a las *chullpas* (gentiles) (Churata, 2010).

1.2 Antecedentes

Los trabajos realizados sobre la obra de Arturo Peralta (Gamaliel Churata), fue en función a su libro “El pez de oro”, en cuanto a su poesía, los trabajos son escasos. En la revisión de los antecedentes se encontró:

El trabajo de Mamani (2012) en la investigación planteó como objetivo fue analizar el proyecto estético que nos propone Churata, mediante una práctica crítica que se da en la cultura y en sus representaciones divinas, espacio, concepción del tiempo, vida y muerte. Nos aproxima así al *runa-hakhe*, el heredero de las ancestrales culturas aymaras y quechua, el protagonista del proyecto estético y ético del escritor. Constituye, asimismo; un paso fundamental para adentrarnos en la captación de la ideología tensional de Churata; que avanza sobre la idea del universo andino. Aplica el método semiótico para explicar las categorías. También, encontramos el trabajo de (Huamán, 1994), el objeto es interpretar y valorar su obra, la tesis se sirve del método deconstructivo haciendo uso de la pragmática, la deconstrucción, el dialogismo bajtiniano, todo ello tratando de asociarlo con las categorías andinas, principalmente con las categorías de *Tinkuy* y *Pukllay*. Una de las propuestas centrales que presenta el libro El pez de oro es un texto de frontera, por la convergencia idiomática de español, quechua y aymara. Luego se propone una lectura de “El pez de oro” como retablo. Se plantea como escritura deconstructiva, donde la verticalidad entra en conflicto con la horizontalidad sintagmática. También encontramos el libro de (Pantigoso, 1999) el propósito es recontar el proyecto cultural de Churata. Plantea la idea de que Churata es un ultraorbicista; para ello se sirve del método ultraorbicista. Pantigoso divide su investigación en diez “retablos” (capítulos), un tanto para simular el número de capítulos que tiene El pez de oro. En el primer “retablo”, hace un a revisión rápida de la vida de Churata, cuestionando su nacimiento en Arequipa, porque especula que han

pasado diez días desde él hasta el asentamiento de su partida. El segundo “retablo” comenta acerca de las revistas y grupos que Churata participo. En el tercer “retablo”, plantea la idea central del libro: “Ultraorbicismo o el allá en acá”. Monroy (1973), el objetivo es resaltar la figura de Gamaliel Churata dentro de la poesía indigenista de Puno.

Asimismo, (Espezúa, 2015) La propuesta de la vanguardia del Titikaka y la expresión americana *Kuika* según Gamaliel Churata” el objetivo que se plantea es: analizar, caracterizar e interpretar la propuesta lingüística de GC. (Moraña, 2015), el objetivo es el análisis de la postura asumida por GC como plataforma de la condición de las culturas andinas y de los procesos de colonialidad (del poder-del saber- del ser) adentrándose en la otredad, utiliza un método semiótico. (Ortiz, 2007) plantea: determinar y categorizar los signos ideológicos aimaras y sus significados a partir de los cuentos orales, como elementos confortantes de la ideología aimara. El método aplicado es la semiótica y la ideología. También, está la tesis de Saúl Huamán (2008) su aplicación del psicoanálisis en el poemario Interludio bruníldico de Gamaliel Churata donde se explica las características del discurso y manifiestas y latentes del deseo expresado en la poesía de GC. Emplea el método descriptivo (análisis literario documental) desde un punto de vista del psicoanálisis orientado a explicar los deseos y las pulsiones. El artículo de David Frisancho Pineda “Gamaliel Churata y El Pez de Oro” donde hace un análisis psicopatológico a Churata para argumentar sus comentarios. Inicia su discurso con un breve esbozo de su vida y luego organiza la estructura ausente. Por otro lado, la tesis de Óscar Huamán (2017) donde resalta la escritura oral y la poesía quechua, rescatando la valoración cultural, tanto del indígena como de la lengua quechua. Los estudios (Bosshard, 2014b) a través de la mitocrítica analiza la narrativa y la modernización de su obra y su impacto que ésta tiene, asimismo, tenemos el artículo publicado por (Usandizaga, 2009) El pez de oro de Gamaliel Churata en la tradición de la literatura peruana el propósito es reflexionar sobre la obra “El pez de oro” analizando el eje: la heterogeneidad. Resalta el mestizaje, el universo andino, el proyecto lingüístico. Por último, tenemos la tesis de Samuel Ayma Flores, (2012) su objetivo fue identificar los planteamientos filosóficos de Churata utilizando un método documental y hermenéutico simbólico y por último la tesis de Luis Abel Rodríguez Limache (2015) el objetivo es identificar la función

arquetípica del mito en (El pez de oro) de retablos del *laykakuy*. Analiza los mitemas que sustentan la narrativa mítica en El pez de oro, haciendo uso de la hermenéutica para su discusión e interpretación.

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Identificación del problema

La poesía peruana tiene varias corrientes, entre las cuales se sitúa el indigenismo puneño y tiene como su máximo representante a Arturo Peralta (Gamaliel Churata). La obra “*Khirkhilas de la sirena*” es uno de los poemarios inéditos de Gamaliel Churata constituye una de las representaciones simbólicas, un diálogo que legitima el horizonte cultural *aymara* y *quechua*, un retorno a los antepasados, al origen y a la muerte.

Entonces, la semiótica, como una disciplina y práctica para interpretar el lenguaje poético nos acercó a la poesía de Gamaliel Churata sin pretender al análisis exhaustivo de los rasgos propios, cósmicos y cotidianos; si no, encontrando las categorías determinantes del libro “*Khirkhilas de la sirena*” un canto a la sirena, el cual está fuertemente relacionada con el *Tiwanaku*, el matriarcado. Rememorando el imaginario simbólico, totémico. Además, esto implicó un concepto mitológico y de identidad.

Sobre esta obra todavía no se han hecho estudios formales desde ninguna perspectiva. Estas cuestiones para el universo intelectual, existe la necesidad en que la obra tenga que ser estudiada desde el punto de vista semiótico. Para determinar las categorías semióticas (plano narrativo, plano figurativo y el nivel profundo), los rasgos cósmicos y cotidianos (valores andinos). Churata, reconstruye el personaje de la sirena propia de la zona, mas no la sirena occidental. La cultura andina ha desarrollado una valiosa tradición literaria. Los mecanismos de la escritura artística y la narración oral han caracterizado la producción literaria puneña. A esto se suma la estética, los símbolos propios que estructuran la base de la tradición. Churata, escribió en una lengua híbrida, para fortalecer identidades desvaloradas. La lengua es la esencia que nos permite

expresar y recuperar el alma extirpada de América. Estos aspectos confluyen en los poemas de Churata.

2.2 Definición de la investigación

2.2.1 Problema general

¿Cuáles son los rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos que presenta el poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata?

2.2.2 Problemas específicos

¿Cuáles son las perspectivas cósmicas del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata?

¿Cuáles son los aspectos cotidianos que muestra el poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata?

¿Cómo interactúan los elementos cósmicos y cotidianos en el poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata?

2.3 Justificación

La investigación tuvo el propósito de determinar los rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata. El libro merece una atención especial por los estudiosos y tal vez, en otros contextos de estudio, debido a que Churata es un escritor que revaloriza la lengua y el pasado prehispánico. La cultura de un pasado que nos ayudará a entender y a concebir el mundo andino. También, la semiótica se pondrá en práctica para determinar los distintos rasgos, categorías, ejes y significados que hay en los poemas.

El aporte teórico-metodológico del libro es una puerta a la reflexión y análisis de la obra, permitiendo desentrañar de manera metódica y sistémica. Los contenidos culturales que encontramos buscaron el pensamiento andino propio. Asimismo, esta investigación contribuye al desarrollo del campo de los estudios semióticos y literarios de igual manera los resultados del mismo, son útiles en la reflexión de los cursos de literatura y lingüística andina. La investigación nos permite determinar los rasgos semióticos como una forma de evocar las presencias andinas, el mito y la cotidianidad continua del hombre con la naturaleza, el mito de la sirena recordando el matriarcado y la vida conviviendo con la muerte. Por otra parte, el lenguaje que hace uso los poemas

reproduce injertos léxicos y sintácticos del quechua y aymara. Además, la interacción entre el hombre y la naturaleza. Estas múltiples dimensiones orales se hacen complejos al momento de interactuar los rasgos cósmicos y cotidianos, De allí la importancia de la investigación.

2.4 Objetivos

2.4.1 Objetivo General

Determinar los rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata.

2.4.2 Objetivos específicos

Identificar los rasgos cósmicos del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata.

Identificar los rasgos cotidianos del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata.

Identificar la relación de los elementos cósmicos y cotidianos del poemario “*Khirkhilas de la sirena*” de Gamaliel Churata.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Descripción de la metodología

La presente investigación es de enfoque Cualitativo. Este enfoque consiste en estudiar los datos y describir la realidad, recoge los discursos completos de los sujetos, para el cual, se emplea el método del Análisis semiótico, propuesto por Greimas y aplicado por Desiderio Blanco y Raúl Bueno. Se tomó las siguientes categorías: Componente Narrativo. Componente Figurativo y el Nivel Profundo.

El análisis semiótico es un método de estudio que desarrollan los componentes narrativos, componentes figurativos y programas narrativos que pueden ser aplicados a varios discursos o textos como un relato, poesía, cine y publicidad. Además, de ser una disciplina científica es tributaria del positivismo: agota el conocimiento de los elementos que organiza el sentido de un discurso y establece las relaciones ocultas que los enlaza para producir el sentido (Blanco & Bueno, 1983).

El modelo de interpretación consta de tres dimensiones: 1) Componente Narrativo, que comprende el modelo actancial 2) Componente Figurativo, que comprende los roles temáticos 3) Nivel Profundo, comprende los lexemas, semas y cuadrado semiótico.

Estas se aplicaron al estudio de la obra *Khirkhilas de la sirena* la cual detallamos cada una de ellas:

a) Componente narrativo

El plano del contenido se hace visible al observador (lector, espectador) a través de los esquemas narrativos que gobiernan el nivel superficial de la manifestación del

sentido, así pues, el componente narrativo es un conjunto de esquemas formales que dan cuenta del proceso discursivo (Blanco & Bueno, 1983).

b) Componente figurativo

Es el que hace posible la manifestación de la narratividad. Los esquemas del relato solamente alcanzarán su manifestación en el discurso cuando puedan ser asumidos por la estructura actorial. La estructura actorial a su vez, será manifestada a través de los roles temáticos que se desarrollarán en figuras sémicas y configuraciones discursivas en el plano del contenido (Blanco & Bueno, 1983).

c) Estructura elemental (Nivel profundo)

A través de la estructura elemental se puede entrar al nivel profundo del plano del contenido, donde serán observadas las relaciones sintácticas que pueden ser establecidas entre los elementos en el componente morfológico; esto es, se construirá una sintaxis fundamental que opera sobre los términos taxonómicos sintácticas fundamentales que pueden presentarse entre términos sémicos del nivel profundo (Greimas, 1974).

3.2 Estrategias de recogida y registro de datos

En el registro de datos se utilizó la ficha de análisis semiótico para recolectar los datos, también fichas textuales y de resumen. Se determinó figuras sémicas, configuraciones discursivas, semas nucleares y clasemas. Por otro lado, el proceso de recolección y análisis de la información se realizó de la siguiente manera:

- Analizar el texto Khirkhilas de la sirena
- Realizar fichas de análisis semiótico
- Procesar la información a través de las fichas
- Organizar los datos mediante categorías y ejes de análisis
- Determinar los principales rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos encontrados en el texto.

3.3 Análisis de datos y categorías

La investigación es de tipo descriptivo, por ello se recogió la información actualizada referente al poemario. De esta manera se determinó e identificó los rasgos semióticos,

cósmicos y cotidianos. La técnica de análisis de textos que implicó adentrarnos al texto a través del instrumento de ficha de análisis.

El análisis de datos y categorías que se ha seguido:

Tabla 1

Operacionalización de variables.

Unidad de análisis	Ejes de análisis	Sub ejes de análisis
1. Rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos en el poemario “Khirkhilas de la sirena”	2. Rasgos semióticos	2.1. Componente narrativo. 2.2. Componente figurativo. 2.3. Nivel profundo
	3. Rasgos Cósmicos	3.1. Deidades 3.2. Ritos
	4. Rasgos Cotidianos	4.1. Valores 4.2. Identidad

Fuente: Plan de investigación.

Tabla 2

Corpus de estudio.

Libro	Poemas seleccionados
Khirkhilas de la sirena	- Puma Bellica
	- Urpilila
	- Charankuni
	- Asina

Fuente: Plan de investigación.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En el presente capítulo se dan a conocer los resultados de la investigación, el cual está estructurado de acuerdo a los objetivos formulados. En el libro original cada poema inicia con un texto en prosa que funciona como reflexión y preocupación del autor. Para la discusión y resultados solo se tomó en cuenta los poemas en verso.

4.1 Puma Bellica

*Labra tálamo el ovario.
Del Sol guerrean los embriones.
Levitación de espumas, la Sirena
espuma arpías de la ola.*

*Oh, bestia en mí;
Yo, bestia en ti, estertor de la Muerte.*

*La bestia desnuda zarpa;
La muerte acomete con su lobo de
fuego.*

*Fregante estoy en el dintel de tus
ovarios.*

*Cimbro, amor, temerario y fragante.
Mas la hambrura no acaba;
no acaba royendo
huesos de la Sirena;
no en la ola mendaz que la arrollara,
devorando el lodo voraz que la devora.
¡Ordeñaré las mamas de la chullpa;
y phusurá la phusa de tu ñuñu!...*

*De las tumbas volverá la Sirena;
levantará mi garra la raíz de su aroma.*

*¡Espera, mamitay:
ya la guerra se labra!...*

4.1.1 Rasgos semióticos

a) El componente narrativo

El poema, presenta la condición narrativa, sostenida por los siguientes verbos de acción: labra, guerrear, levitación, zarpa, acomete, acaba, devora, ordeñaré, volverá, levantará. Por ende, lo clasificamos en la categoría de relato. Para lo cual, vamos a develar su fundamento narrativo.

Modelo actancial

En el desarrollo del poema se notan los siguientes actantes: “Sirena” y “Puma”. Ambos desempeñan roles actanciales: “ ... la sirena / espuma de arpías de las olas.” , “fragante estoy en el dintel de tus ovarios/ cimbro, amor, temerario y fragante.” “¡ordenaré las mamas de la chullpa / y phusará la phusa de tu ñuñu...” “de las tumbas volverá la sirena/ levantará mi garra la raíz de su aroma.”. En ellos se nota la presencia de dos sujetos con relación a un mismo objeto de comunicación (el nacimiento). Respecto al objeto, se produce “una acción de renacer, de resucitar, de reconstrucción, guerra”; de ahí que esos dos actantes sujetos hayan merecido las designaciones especiales de **destinador** y **destinatario**, respectivamente. Por su naturaleza, el eje que los vincula recibe el nombre de eje de la comunicación. Definido los actantes, simplificaremos mediante una notación simbólica, para que pueda dar cuenta de su descripción semiótica.

Sujeto Sirena (A1)
 Objeto Guerra (A2)
 Destinador Puma (A3)
 Destinatario El hombre-sociedad andina (A4)
 Oponente Muerte (A5)
 Ayudante Vida (A6)

Así, la sirena y el puma (S1) desempeñan los roles actanciales: son los sujetos instaurados de deseo, por referencia al objeto/ guerra, que con su hacer reflexivo impulsa a ganar a la muerte (Wawaku) que culmina en la conjunción con su objeto de deseo y objeto realizado como existencia vital, continuidad y permanencia: “volverá la Sirena;/ levantará mi garra la raíz de su aroma.”

Con respecto al destinador, los sujetos operadores llevan este saber (mandato) a la sociedad andina, al hombre para que no teman a la muerte, ya que ella no existe independientemente de la vida, la muerte necesita de la vida cuando uno muere solo muere el cuerpo, no la muerte: "...la muerte acomete con su lobo de fuego". El destinador (puma) cuando implanta su deseo sobre la muerte para vencerlo, implanta su triunfo.

El oponente es la "muerte" Churata dice: "para estos pueblos la muerte es un mito y ese mito en manos de las religiones positivas el fundamento de la dualidad de Esencia y Sustancia como factores de la dialécticos de la conciencia humana" es decir, la muerte en esencia no existe. La muerte no es una vía para eludir las responsabilidades en la tierra, porque siempre se estará en ella, aunque con una presencia distinta. El tema de la muerte se vincula a los procesos económico-sociales por los que atraviesa el pobre, específicamente a la especulación (Mamani, 2015).

La semilla del muerto influiría en el vivo con consecuencias tan positivas como negativas. Recordemos que el espacio aymara se organiza en tres pachas: el *Alax Pacha* o mundo de arriba, dominio del dios Sol y su mujer la Luna, el *Manqa Pacha* o mundo de abajo y el *Aka Pacha* el mundo de los vivos. Sin embargo, esta última división entre el *Manqa Pacha* y el *Aka Pacha* no queda muy definida como espacios separados, diversos y contrapuestos. Más bien, formarían parte de un espacio compartido en el que el *Manqa Pacha* poseería una carga metafórica escondida a la que los vivos no tendrían acceso; es allí donde radica la separación de los mundos. Sin embargo, la moral aymara no ubica a los buenos en el *Alax Pacha* y a los malos en el *Manqa Pacha*. El universo aymara se organiza en la dualidad, la bipolaridad de opuestos que juntos forman un todo, por lo tanto, ningún mal es absoluto, ninguna bondad eterna, los dos opuestos componen la naturaleza y el hombre (Hermoza, 2017).

En cuanto concierne al Ayudante "vida" para Churata la vida es dependiente de la muerte, y es la forma de demostrar la existencia de la muerte. La articulación semántica de esta relación está dada por: deseo, poder y saber. El deseo del sujeto "Puma, sirena" por vencer en batalla a la muerte, para prevaleer en el ciclo vital

de la tierra. El poder del oponente y ayudante permite la disyunción: muerte \vee vida, “fragante estoy en el dintel de tus ovarios”. Finalmente, se traslada un saber del sujeto “puma” al hombre andino o sociedad andina “¡Espera mamitay: ya la guerra se labra!...”

La vida como “ser en mónada”, según la concepción de Churata, requiere entonces unidad. La condición ineluctable de la vida es la unidad, una unidad que se realiza a través de la unión corporal y que resulta discernible sintiendo. En este acto de sentir, el yo siempre se refiere recíprocamente a un tú, sin el cual el yo no puede existir (Bosshard, 2007).

En suma, el poema “Puma bellica” no es otra cosa que una transformación y el estado disyuntivo motivado por esta.

Estado 1: $S1 \vee O$ (objeto realizado)

Trasformación: $S3 \neq S1 \longrightarrow [(S1 \vee O) \longrightarrow (S1 \wedge O)]$

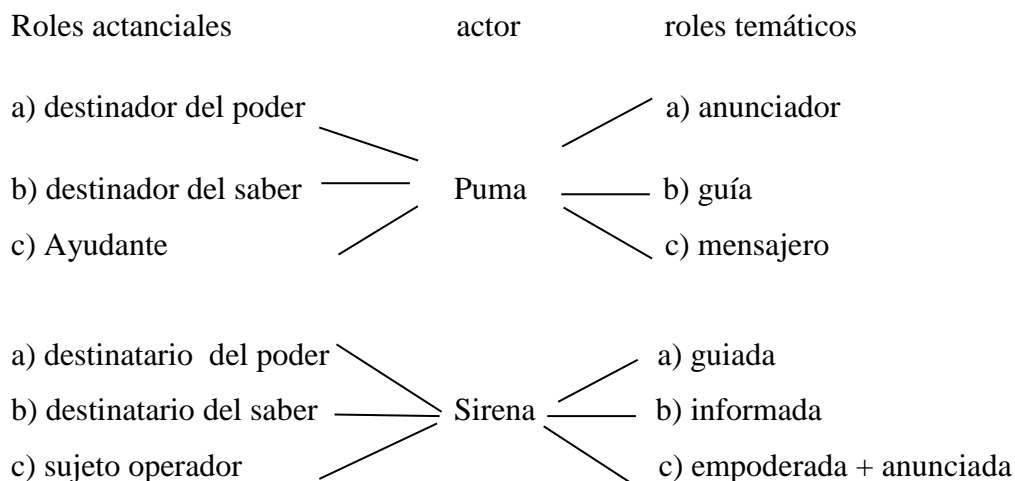
Como la transformación es de naturaleza reflexiva y termina en la conjunción con el objeto, la calificaremos de aproximación triunfal.

b) Componente figurativo

Los actores y sus roles temáticos

A los símbolos $S1$ y $S2$ de nuestra descripción del poema “Puma bellica” corresponden, a dos actores o personajes antropomórficos del relato contenido en el texto: Puma y la Sirena. Ellos se hacen cargo de los roles actanciales considerados precedentemente, según la cual un mismo actor puede tener a su cargo uno o varios roles actanciales. El “Puma Bellica” del poema de Churata desempeña, según nos lo hacen ver las figuras de acciones y comportamientos del texto los siguientes roles temáticos: “anunciador”, “guía”, “mensajero”. La Sirena, desempeña los roles: “guiada”, “anunciada”, “informada” y “empoderada”. Los actores constituyen un “puente” o nexo entre los roles del componente narrativo (actanciales) y las del componente figurativo (temáticos).

Los roles temáticos advertidos en el poema de Churata corresponde evidentemente a algunos de los roles actanciales descubiertos en la parte mencionada, según puede observarse en los cuadros siguientes:



La vinculación a través de los actores de ambos tipos de roles, cubre también el rol actancial de objeto de deseo (la guerra). Ello porque el S1 (La Sirena y el Puma) está destinado a anunciar un saber y poder de anunciar con respecto al objeto.

Por otra parte, el rol temático de “guiada” desempeñado por la Sirena, no solo está vinculado al rol actancial de destinatario del poder, sino también al objeto de deseo. En efecto, los roles actanciales como sujeto instaurado de deseo y poder, constituido a partir por el actante S1 (Puma) tiene una clara relación con los roles temáticos.

Organización figurativa

El rol temático “anunciador” está ampliamente sostenido en el texto por una diversidad de figuras sémicas, entre las que resaltan las siguientes: “guerrear”, “labra”, “fragante”, “devorando”, “hambrura”, “ordeñaré”, “mamas”, “volverá” y “levantará”. El rol temático “guiada” se sostiene en las mismas figuras anteriores. Ellas conforman la configuración discursiva de el *triumfo de la batalla*, de la cual el Puma es destinador del deseo y la Sirena, la sociedad andina y el hombre son destinatarios.

El rol temático “anunciador”, por último, está principalmente soportado por las figuras que se encuentran en el enunciado “¡Espera, mamitay:/ ya la guerra se labra!”

c) Nivel profundo

A nivel profundo, el lexema “Sirena” genera los semas: /ovarios/, /ñuños/, /matriarcado/, /madre/. El lexema “Puma” genera los semas: /progenitor/, /patriarcado/, /bestia/, /padre/. En esta primera aproximación diremos que el Puma y la Sirena son complementos para mantener la continuidad vital de la vida, además de habitar y resguardar el mundo de arriba y el mundo de abajo.

El los semas del segundo grupo tenemos el lexema “Muerte” que genera los semas: /tumbas/, /estertor/, /daño/, /sufrimiento/. El lexema “vida” genera los semas: /escencia/, /vitalidad/, /existencia/, /savia/, /subsistencia/. Estos semas constituyen la resurrección y la superación entre la vida y la muerte.

Estrucutra elemental

Aplicando el modelo del cuadrado semiótico, podemos observar el juego de las isotopías en que se mueve el texto, por un lado, contamos con los semas de /madre/ y /padre/, que constituyen los términos opuestos de un eje sémico.

La categoría sémica puesta en marcha por dichos términos es la de /protección/.

Un primer cuadrado semiótico puede ser establecido con estos términos:

PROTECCIÓN

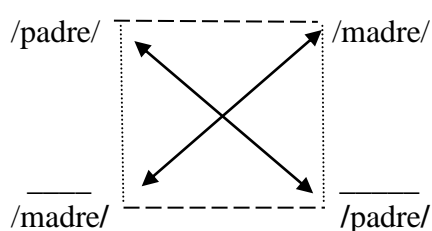


Figura 5. Cuadro semiótico sobre la protección

Fuente: Greimas (1989).

Por otro lado, encontramos el sema nuclear /vida/. El término contrario en el eje sémico que corresponde es /muerte/. Este sema está realizado de forma directa en el texto, lo cual permite generar profundida en el poema.

El sema /vida/ lo entendemos por su oposición al sema /muerte/. la presencia de vida implica la negación de muerte. Tenemos un segundo cuadro semiótico.

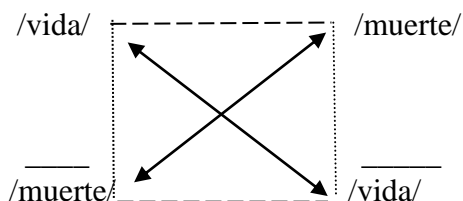


Figura 6. Cuadrado semiótico sobre la vida y la muerte

Fuente: Greimas (1989).

Es así que la muerte no sería sino una “ficción de la palabra”, como dice Riccardo Badini (1997) y los ancestros seguirían viviendo en la tierra en forma de hata o semilla. El espacio, fuertemente marcado por su herencia ancestral, se vuelve entonces el escenario donde convive el pasado, el presente y el futuro. El autor logra así despojarse de toda lógica temporal pues, según él, “tampoco existe el tiempo y se vive en profundidad espacial”. Al eliminar la idea de la muerte, la filosofía de Churata se torna una filosofía de la afirmación pues para Churata es esencial el “afirmar, hoy, mañana y siempre” (Velasco, 2016).

4.1.2 Rasgos Cósmicos y cotidianos

Tabla 3

Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Puma bellica.

Gradaciones de la imagen	Personajes	Campo semántico
Seres cósmicos	1. Puma	Seres antropomórficos
	2. Sirena	Héroes míticos
	3. Chullpa	Ser escatológico
Seres cotidianos	4. Sol	Fertilidad agrícola
	5. Mamitay	Fertilidad de vida

Fuente: Plan de investigación.

4.2 Urpilila

*Ésta la Sirena del Osle y el Waksallu
La que, celaje, me parió mi guagua;
y, si relámpago,
vistióse lampos;
se tocó oriflama.
Con mieles maceraba su ternura;
y miel de su ternura fue la miel.*

*Pankhara que arrullan las kheñulas;
pankhara que aromas con el beso.
Eres mi hoy
que aroma y sahuma; aroma
que espuma la kheñula.*

*Porque el llokhallo como la kharkha
Laykha
se vio en el belfo de agua...
Si cuando más tu carne placentera
del Puma sangraba en el gruñido,
las kenas del cielo haruñaban.
Y fuiste carrizo pentatónico
en que el llokhallo phusa
con cinco pétalos la ahayu.*

*Asukara rezuma el warikhollo
destilan miskhis los phusiris;
las mieles efluyen de las sakhhas.
Y ya, des el nido de la kharkha
el cortejo siento plañir de los
khirkhinchus;*

*y hórrido Puma que horra tras tu
herro...*

*Por ello nutre el pan del pobre;
perfuma en nardos el gusano.
Y es que de nardos mendigos el perfume
que puso su lágrima en su beso.*

Pero, se fue... No: no se ha ido...

*Se está en la chúa de agua,
la chúa de aire limpio.
En la uma, alahaja de su beso;
en los wayñus,
en su miel,
sankhayu phuka burbujita...*

*¿Sabrán su gusto a sakha
los que en su aroma dancen?
Quienes trabuquen la totora
verán mendigo el nardo;
sabrán su olor de salvia.
Si, para no perderla el gusto
de sakhhas de su beso,
oleajes y pinkhollos
se están con ella besando...*

*Elay, Sirenita, tu elegía:
cuanto menos espina, más espina...*

4.2.1 Rasgos semióticos

a) El componente narrativo

En el poema se notan los siguientes actantes: Madre (Sirena), hijo (Guagua), padre (Puma), ave (Kheñual), brujo (Layka). Todos ellos desempeñan roles actanciales.

Roles actanciales

La secuencia de acciones logra su unidad y vinculación entre ellas. Mediante una notación simbólica, para que pueda dar cuenta de su descripción semiótica tenemos.

Sujeto Madre (A1)
 S2 Padre
 Objeto Muerte (A2)
 Destinador Puma (A3)
 Destinatario Hombre (A4)
 Oponente Individualidad (A5)
 Ayudante Colectividad (A6)

La presencia de estos dos sujetos con relación a un mismo objeto (muerte). Respecto al objeto, se produce “una existencia de la muerte a nivel individual como colectiva”; los dos actantes o sujetos semióticos se instauran en virtud del deseo que lo relaciona con el objeto.

S1 = Madre

S2 = Padre

\wedge = Conjunción de S y O: Realización de deseo.

Así, la madre y el padre desempeñan los roles de deseo, por referencia al objeto/ muerte, que en su reflexión reconstruye la pérdida del hijo que ha regresado, que no se ha ido, “La que celaje me parió mi guagua...” / “... Y horrible Puma que horra tras su herro...” “Pero, se fue... No: no se ha ido...” que culmina en la conjunción de la vida.

Con respecto al destinador, el Puma el sujeto operador lleva este saber al hombre (destinatario) para que comprenda que los muertos no mueren, ni se van, tal como se interpreta los versos: “ “Se está en la chúa de agua, / la chúa de aire limpio. / En la uma, alahaja de su beso; en los wayñus, wayñusiña de la ola;/ en su miel, sankhayu phuka burbujita”. El destinador (Puma) y sujeto (Sirena) explican que la muerte está con nosotros y es parte de la sociedad.

Uniendo los ahayus, forman un “alma colectiva”, un sentimiento que abraza a las comunidades formando una unidad sensible donde la reciprocidad de la acción es plena. También es un concepto central para explicar la idea de que los muertos no mueren, que viven en nosotros, porque el alma de nuestros corazones los “amarra” eternamente (Mamani, 2015).

El oponente, la muerte individual corresponde al poder de la existencia, tanto en el nivel individual (persona) como en lo social (personaje); es decir, la muerte sigue con sus funciones sociales de la conciencia. El ayudante, la muerte colectiva constituye una muerte individual como el del hijo (guagua).

Finalmente, los sujetos Madre y Padre, trasladan un saber reflexivo al hombre.

En suma, el poema “Urpilila” tiene un programa narrativo de transformación. En este caso, el sujeto 1 pasa del estado de conjunción al estado de disyunción con la separación de la muerte colectiva a lo individual (muerte del hijo) su desarrollo se expresa en la siguiente formulación simbólica:

Estado 1: $S1 \wedge O$ (objeto realizado)

Trasnformación: $S3 \neq S1 / \longrightarrow [(S1 \wedge O) \longrightarrow (S1 \vee O)]$

La transformación termina en la disyunción con el objeto (muerte), es decir, la muerte requiere de la presencia de la vida, la vida es inalterable.

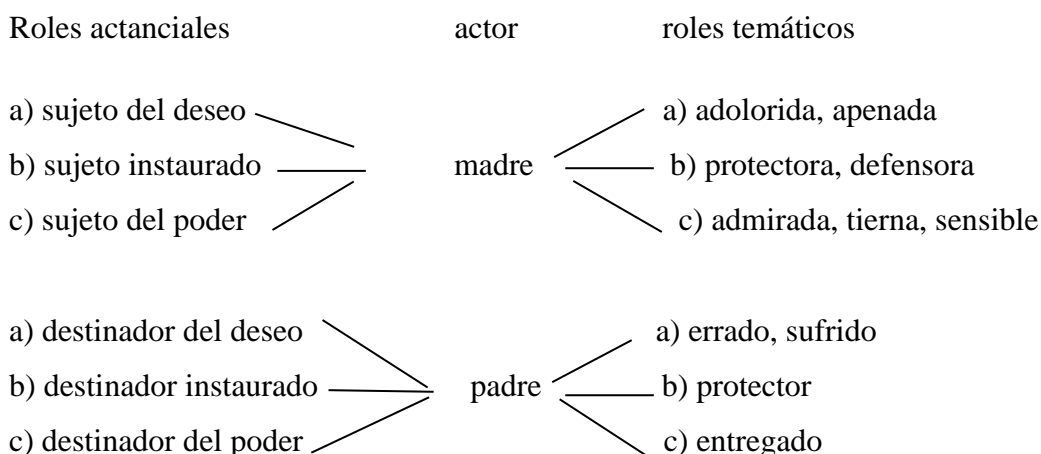
b) Componente figurativo

Los actores y sus roles temáticos

Los símbolos S1 y S2 del poema “*Urpilila*” corresponden, a dos actores antropomórficos que anteriormente se mencionó y en este poema se disfrazan de Madre y Padre: Puma, Sirena. También encontramos al hijo (guagua), brujo

(Laykha) y las aves (Kheñulas). La madre, se hace cargo de los siguientes roles actanciales: “adolorida”, “afligida”, “apenada”, “protectora”, “defensora”, “admirada”, “tierna”, y “sensible”. El padre, los roles temáticos: “errado”, “sufrido”, “entregado”, “lastimado” y “protector”.

Los actores constituyen un complemento e independencia de ambos así lo establecen los actores según el cuadro siguiente:



Los actores cumplen también el rol actancial de sujeto del deseo, sujeto instaurado y sujeto del poder. Ello porque el S1 (La madre) está destinado a hacer un sujeto que sufre y siente por la pérdida del hijo. Es admirada por su ternura y sensibilidad.

Por otra parte, el rol temático de /protectora/ desempeñado por la madre, está vinculado al rol actancial de sujeto instaurado. En efecto, los roles actanciales como sujeto instaurado de deseo y poder, constituido a partir por el actante “madre” tiene relación con los roles temáticos. Asimismo, el actor “padre” cumple el rol actancial de destinador de deseo, instaurado y poder. Los roles temáticos de /errado/ y /protector/ se explican por los pesares con que el mandato del saber llega al S1.

Como todo el universo es vivo, animado (por eso tiene aspecto de animismo) y esos colectivos están interrelacionados (ontología relacional), se trata de relaciones sociales que están determinados por tres principios: la reciprocidad simétrica (intercambio obligatorio y simétrico de bienes y servicios), la

depredación (asimetría negativa), y el don (asimetría positiva; un acto voluntario, de generosidad) (Drexler, Rojas-Reyes, Chalán-Chalán, & Achig-Balarezo, 2015).

Organización figurativa

El rol temático /adolorida/ está ampliamente sostenido en el texto por una diversidad de figuras sémicas, entre las que resaltan las siguientes: /apenada/, /lastimada/, /elegía/, /espina/.

El rol temático /protectora/ se sostiene en las figuras: /parió/, /vistióse/, /miel/. Ellas conforman la configuración discursiva la *muerte-difunto*, de la cual el Puma es destinador al hombre en su colectividad considerando que los muertos garantizan la perennidad de la vida. El rol temático /admirada/, por último, está relacionado con los versos: “con mieles maceraba su ternura;/ y miel de su ternura fue la miel. /por ella nutre el pan del pobre/ perfuma en nardos el gusano/”.

c) Nivel profundo

A nivel profundo, el lexema “madre” genera los semas: /parió/, /ternura/, /alimento/, /protectora/. El lexema “Padre” genera los semas: /protector/, /guardían/, /progenitor/. En esta primera aproximación diremos que la Madre y el Padre son los actores que bajo un coloquio expresan el dolor de la muerte como algo natural animal-humano.

En los semas del segundo grupo tenemos el lexema “Elegía” que genera los semas: /queja/, /lamentación/, /clamor/, /suplica/.

El lexema “ternura” genera los semas: /cariño/, /afecto/, /devoción/. Estos semas constituyen el amor y la muerte.

Estructura elemental

Según el modelo del cuadro semiótico, planteamos las isotopías en que se mueve el texto, por un lado, tenemos los semas de /elegía/ y /júbilo/, que constituyen los términos opuestos de un eje sémico.

El primer cuadrado semiótico está establecido con estos términos:

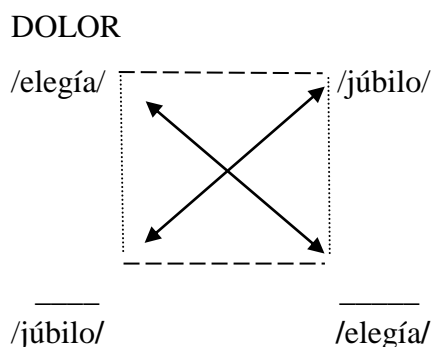


Figura 7. Cuadrado semiótico sobre el dolor.

Fuente: Greimas (1989)

Los semas, encontramos el sema nuclear /dolor/. El término contrario en el eje sémico que corresponde es /júbilo/. Estos semas están de forma figurativa en el poema, lo cual permite explicar con profunda el texto. El sema /elegía/ lo entendemos por su oposición al sema /júbilo/. Es decir, la presencia del dolor, lamento implica un efecto de gozo, alegría y júbilo por la vida.

4.2.2 Rasgos Cósmicos y cotidianos

Tabla 4

Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema *Urpilila*.

Gradaciones de la imagen	Personajes	Campo semántico
Seres cósmicos	1. Khori-Puma	Ser antropomórfico
	2. Sirena	Ser antropomórfico
	3. Osle	Fauna andina/ ser del agua
	4. Waksallu	Fauna andina/ ser del agua
	5. Laykha	Ser vaticinador
	6. Ahayu	Ser ontológico / anima
Seres reales	7. Guagua	Ser renovador de vida
	8. Warikhollo	Fauna andina
	9. Phusiris	Seres musicales
	10. Uma	Ente vital de la naturaleza
	11. Wayñusina	Danza para alegrar a la tierra

Fuente: Plan de investigación.

4.3 Charankuni

*Por volver de la muerte
clama la muerta.
La que por mí regrese
con olor de khisuaria
phuiskhará
las khoas de mi khirkhi.
Y, si aromosas khoas,
serán el nido de su beso,
troquel haré
de champino pétalo;
y anillo de oro
la daré en prenda.
A la que por mí regrese,
khirkhinchus
harán ru-rú para su beso.
A la que por mí
regrese, y me llame
a la puerta con su beso;
en el beso la prenderé
harawis
que bailen con su beso.
Por volver de la muerte
clama la muerta.
La que puntual regrese
sabrà que la reservo
mullido lecho;
en el awayu del Umayu
hamaca de olas,
que la besen
en tanto lleguen mis besos,
y la hamacan.
La que primera llegue
será la primeriza y antes que ella*

*otra me ñuñará primera.
A la primer
primor de thupu la daré;
y con lihuana de oro
la semabraré a mi Inka,
a la que, primera, llegue.
Por volver de la muerte
clama la muerta.
De cuanto en oro vivo
tengo en el fermento
la bañaré los ñuñus;
la henchiré látex
de fermentos; la pintaré
rubores con mi beso;
la ungiré sangre;
la atusará mi lágrima;
que la peinaré
pichika de khenayas.
Por volver de la muerte
clama la muerta,
Si ella primera viene,
que me llame a la puerta;
que me khaswe su ñuñu;
que en sus besos me abrasé.
*
¡Por volver de la muerte
tu muerta está en la puerta!...
*
Ya la primera muerta vino
florida, está en mi huerto.
Es mi guagüita
Primavera en la muerte
florecida...*

4.3.1 Rasgos semióticos

a) El componente narrativo

El poema muestra los siguientes actantes: esposa (madre, muerta), niño (guagua), viudo y la niña. Ellos desempeñan roles actanciales.

Roles actanciales

El actante “Esposa” se instaura como sujeto semiótico en virtud del deseo que se relaciona con el objeto. Lo que desea el sujeto “muerta, madre” es la germinación de la vida. Definido los actantes y la vinculación que existe lo describimos de la siguiente manera:

Sujeto Esposa (A1)
 Objeto Germinación (A2)
 Destinador Viudo (A3)
 Destinatario Niño (A4)
 Oponente Tánatos (A5)
 Ayudante Eros (A6)

La presencia del sujeto con relación al objeto (germinación) nos explica “la muerte del niño, el cual mantendrá un magnetismo germinando en otro vientre”.

S1 = Esposa

S2 = Niña

\wedge = Conjunción de S y O: Realización de deseo.

Así, la esposa y la niña desempeñan los roles de sujeto, por referencia al objeto/ germinación, que en su profundidad la madre y la niña constituyen una conjunción por representar a las madres de los niños huérfanos: “Por volver de la muerte/ clama la muerta.” / “A la que por mí/ regrese, y me llame/ a la puerta con su beso;/ en el beso la prenderé/ harawis/ que bailen con su beso.” Finaliza con la conjugación de la hija y la esposa brotando de un cuerpo.

El destinador, el Viudo sujeto operador que lleva el saber al niño (destinatario) muerto para entender la perennidad y perpetuación de la vida en el vientre

materno que simboliza a la tierra: “Ya la primera muerte vino/ florida, está en mi huerto. /Es mi guagüita/ Primavera en la muerte florecida...”

El destinatario, Niño (guagua) la representación de la muerte y el llanto, el cual; volverá a germinar en otras entrañas.

El oponente, Tánatos tiene el poder de la muerte sobre la vida, pero Churata lo describe como una metáfora de la vida, una semilla de germinación en la existencia.

El ayudante, Eros la figura del amor que se opone a la muerte (Tánatos), para Churata es la complementación. Finalmente, los sujetos “Madre” y “Niña”, son sujetos de deseo.

En conclusión, el poema “Charankuni” posee un programa narrativo de transformación. El sujeto 1 pasa del estado de conjunción al estado de disyunción con la separación del Tánatos y su desarrollo se expresa en la siguiente formulación simbólica:

Estado 1: $S1 \wedge O$ (objeto realizado)

Trasnformación: $S3 \neq S1 \rightarrow [(S1 \wedge O) \rightarrow (S1 \vee O)]$

La transformación termina con la disyunción con el objeto (germinación), es decir, la germinación del alma “*ajayu*” en la naturaleza.

Justamente en esta encrucijada temporal la perspectiva de Churata incorpora la visión andina del mundo de los muertos como lugar de génesis y de fecundidad para los vivos. La semilla debe arder para germinar, y la semilla son los antepasados, los muertos (Usandizaga, 2009).

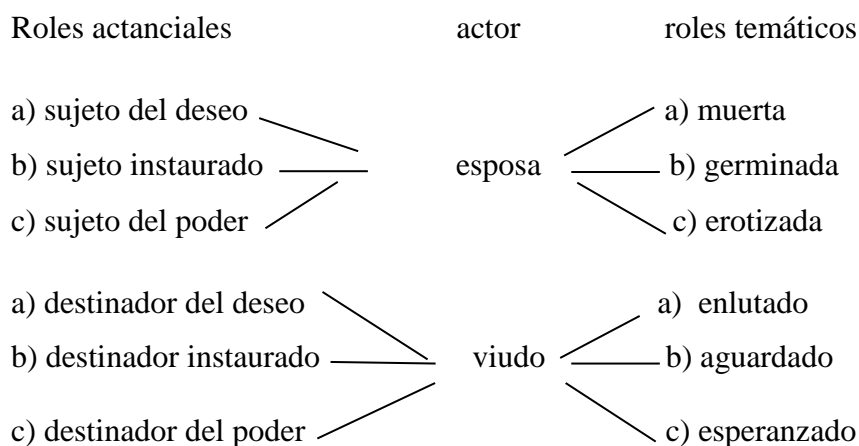
b) Componente figurativo

Los actores y sus roles temáticos

Los sujetos “Esposa” y “Niña” corresponden, a dos personajes que a su vez, toman a su cargo diversos contenidos semánticos, llamados roles temáticos. También, aparecen personajes como: “Viudo” y el “Hijo”. Los actores se desenvuelven en el escenario de la naturaleza étnica.

La Esposa, se hace cargo de los siguientes roles temáticos: “muerta”, “germinada”, “agonizada” y “erotizada”. El Viudo, los roles temáticos: “enlutado”, “aguardado”, “esperanzado” y “optimista”.

Los roles temáticos advertidos en el poema de Gamaliel Churata corresponde a algunos roles actanciales descubiertos en la primera parte según el cuadro siguiente:



Los actores cumplen también el rol actancial de sujeto del deseo, sujeto instaurado y sujeto del poder. Ello porque el S1 (La esposa) está destinado a hacer un sujeto que germinará en la naturaleza tanto como el niño que florecerá en la tierra (vientre).

Por otra parte, el rol temático de /germinada/ desempeñado por la esposa muerta, está vinculado al rol actancial de sujeto instaurado. El rol temático /erotizada/ está relacionado con el sujeto de poder. El personaje “Viudo” quien simboliza el “enlutado” destinador que canta la pena esperando el renacer de la “Esposa” y el “Niño”. Los roles temáticos se sostienen en los niveles actanciales. Ellas conforman la configuración discursiva del Eros y el Tánatos. El rol temático /erotizada/ está determinado en el texto por una diversidad de figuras sémicas, entre las que resaltan las siguientes: /deseada/, /retornada/, /primeriza/, /benedicida/.

El rol temático /germinada/ se sostiene en las figuras: /nacida/, /viva/, /resurgida/. Todas ellas conforman la configuración discursiva del Nacimiento o germinación, por ende, su continuidad.

c) Nivel profundo

A nivel profundo, el lexema “Esposa” genera los semas: /conyuge/, /compañera/, /mujer/, /hembra/. El lexema “Viudo” genera los semas: /enlutado/, /solo/, /oscuro/, /mortificado/. La Esposa y el Viudo son los actores que unidos bajo los lazos primordiales el Viudo manifiesta la muerte del niño con esperanza de que este vuelva a nacer en el vientre de la mujer y le acepte como a su hijo. El lexema “erotismo” genera los semas: /sensualidad/, /pasión/, /castidad/ y /eros/. Estos semas constituyen el amor. El lexema “muerte” genera los semas: /tánatos/, /defunción/, /expiración/.

Estructura elemental

Según el modelo del cuadro semiótico, planteamos las isotopías en que se mueve el texto, por un lado, tenemos los semas de /Eros/ y /Tánatos/, constituyen términos opuestos de un eje sémico.

El primer cuadrado semiótico está establecido con estos términos:

EROTISMO

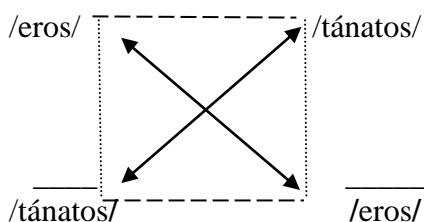


Figura 8. Cuadrado semiótico sobre el erotismo.

Fuente: Greimas (1989).

El sema, /erotismo/ en cierto sentido, se reduce al sema /amor/ y /vida/, ya que el eros no es más que la expresión de las pulsaciones de vida. A esto se opone como es lógico, las pulsiones de muerte /tánatos/. Churata, concibe el erotismo como un germinismo vital que posibilita el movimiento de la naturaleza, considerando que el cuerpo y todos sus fluidos son uno solo. El sema de negación que se opone en el eje sémico correspondiente es el /tánatos/ el sema antónimo con la que descubrimos un fenómeno singular en la poesía de Churata. Podemos establecer un segundo cuadrado semiótico, el cual, se ratifica la relación de /eros/ y /tánatos/:

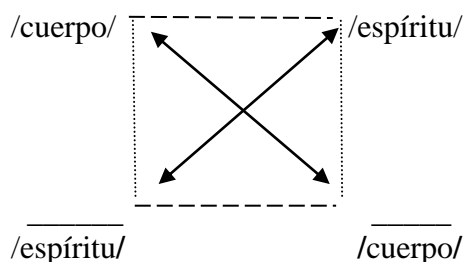


Figura 9. Cuadrado semiótico sobre el cuerpo y el espíritu.

Fuente: Greimas (1989).

El alma (espíritu), a su vez, es designada como “organismo sexual”; es decir, corporeidad y sexualidad, fertilidad y reproducción le son inherentes al vitalismo de Churata, proporcionando la base teórica de una estética churatiana “germinación como estética”; que se manifiesta, por ejemplo, en la reanimación del haylli: una especie de poema o canción autóctona de origen prehispánico, en la que voces masculinas y femeninas se alternan, cantando el trabajo en el campo durante la siembra. Evidentemente, estas canciones destacan por su fuerte connotación sexual (Bosshard, 2007).

4.3.2 Rasgos Cósmicos y cotidianos

Tabla 5

Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Charankuni.

Gradaciones de la imagen	Personajes	Campo semántico
Seres imaginarios	1. Tánatos- muerte	Ser escatológico
	2. Eros-amor	Ser de amor
Seres reales	3. Charankuni	Poder de enamoramiento
	4. Khisuaria	Flora andina
	5. Khoas	Flora andina
	6. Harawis	Música erótica
	7. Khaswe	Danza para jóvenes solteros

Fuente: Plan de investigación.

4.4 Asina

*Por oírte no te oigo;
que sí de un oído fugas,
en el otro te miro.
Pero tu voz horada
con latidos el Alba.
¿Es que tu voz
me absorbe?
Asinita, y de agua,
se estremece, si el viento
me estremece.
Palpita, allí,
asinita.
¿Acaso sólo en ti me oyes?
Yo tu voz alimento,
Si me oyes.
Pero, oíras tu oído
sino [sic] me oyes.
Asinita se filtra*

*tu voz en los estambres
Asinita la veo;
asinita la absorbo;
asinita la oigo
cuando vuela...
¿Ya nunca podré asirla
ni con silencios verla?
Es tu voz ahora mi lamento;
es tu voz ahora mi tañido.
Tu voz,
que late
dulce,
ausente...
Por no oírte te oigo;
por no asirte te atrapo.
En tu voz hay sólo fugas:
las fugas que fugan de mi voz.*

4.4.1 Rasgos semióticos

a) El componente narrativo

El poema, presenta los siguientes verbos de acción: oírte, absorbe, estremece, absorbo, veo, verla, late, atrapo. Por esta razón lo clasificamos en la categoría de relato. Para lo cual, vamos a develar su fundamento narrativo.

Modelo actancial

En el desarrollo del poema se notan los siguientes actantes: Sujeto semiótico S1 “Asinita (niño)” y S2 “Ego (alma)”. Ambos sujetos persiguen el objeto de deseo “la vida”. En el texto que el S1 (El niño) desempeña los siguientes roles actanciales:

Sujeto instaurado de deseo, por el objeto /vida S2/: Sujeto operador, opera la transformación que culmina en la disyunción con su objeto de deseo realizado.

En cuanto al actante S2 (Ego), desarrolla los roles actanciales:

Es un objeto diferido del deseo, puesto que él (guiará) al deseo de S1.

Sujeto Asinita (niño) (A1)

Objeto Vida (A2)

Destinador Ego (A3)

Destinatario La comunidad (A4)

Oponente Muerte (A5)

Ayudante Reciprocidad (A6)

Con respecto al destinador, el S2 (Ego) también juega el papel de guiador y operador quien hace posible que el mandato llegue a la comunidad andina. Mientras, el destinatario comunidad recepciona el saber para interactuar con los muertos, dándose una relación recíproca.

El poder, se presenta en el oponente (Muerte) es la figura ausente vinculante con el saber. El ayudante (reciprocidad) asume un apoyo de poder por el sujeto (Asinita) que va ser una guía: “Yo tu voz alimento, / si me oyes. / tu voz horada / con latidos el Alba”

La acción del S1 puede ser entendida como traslado sucesivamente: querer, saber y poder desde el destinador (Ego).

$$S1 \longrightarrow O/ \text{ deseo + saber + poder/ } \longrightarrow S2$$

El traslado del deseo se da bajo la figura de la vida. El saber, trasladado a la comunidad, un saber quen es traducido en el genes o semilla del hombre que es el (alma-ajayu).

Por lo tanto, el poema “Asina” no es otra cosa que una transformación y el estado disyuntivo motivado por ésta.

Estado 1: $S1 \vee O$ (objeto realizado)

$$\text{Trasnformación: } S3/=S1/ \longrightarrow [(S1 \vee O) \longrightarrow (S1 \wedge O)]$$

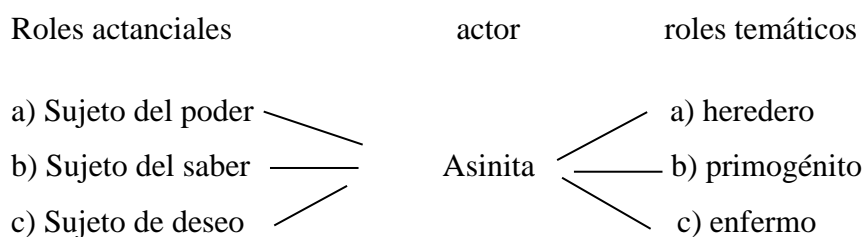
b) Componente figurativo

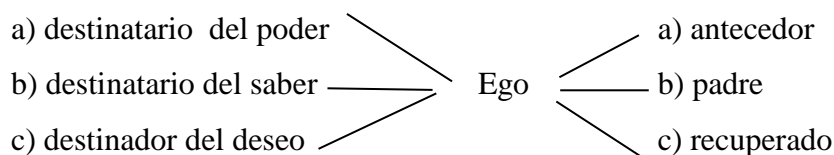
Los actores y sus roles temáticos

EL poema “Asina” corresponde, a dos actores del relato del texto: Asinita (niño) y Ego (El alma). Ellos se hacen cargo del cúmulo de roles actanciales considerados precedentemente, El niño, en determinado momento, es Sujeto de deseo. Los roles temáticos que cumplen son: heredero, primogénito y enfermo. Consecuentemente, Ego desempeña los roles de: antecedor, padre y recuperado.

Los actores son un nexo entre ambos que permite una relativa independencia a ambos componentes.

Los roles temáticos advertidos en el poema de Churata corresponden a algunos roles actanciales descubiertos en la primera parte del trabajo y según puede observarse en el cuadro.





El rol temático de “heredero”, desempeñado por el Niño, cubre también el rol actancial de objeto de deseo. Ello porque S1 (Asinita-Niño) no está en el sub-programa narrativo destinando a S2 un querer con respecto al objeto.

El rol temático de “antecedor”, desempeñado por el Ego-alma, en el primer sub-programa narrativo, no sólo está vinculado al rol actancial de Destinatario del querer, sino también al del objeto de deseo.

El rol temático “enfermo” no sólo está vinculado al rol actancial de sujeto de deseo, sino también al sujeto realizado.

Organización figurativa

El rol temático “heredero” está ampliamente sostenido en el texto por una diversidad de figuras sémicas, entre las cuales resaltan los siguientes: “latidos”, “alimento”, “pálpito”, “ausente”. El rol temático “antecedor” se sostiene en las figuras anteriores como: “asirla”, “oírte”, “absorbo”. Ellas conforman la configuración discursiva de PROGENITOR, del cual el Niño es el Sujeto destinatario del Ego.

A nivel profundo, estas redes se organizan en configuraciones discursivas que recorren todo el texto, contribuyendo a su homogeneidad y coherencia. Las figuras de “dulce”, “estremece”, “fugas”, se integran a la AUSENCIA del Ego-alma-ajayu.

c) Nivel profundo

A nivel profundo, el lexema “Niño” genera los semas: /visible/, /crio/, /hijo/, /mujer/, /fruto/. El lexema “Ego” genera los semas: /invisible/, /alma/, /ajayu/, /ser/, /espíritu/, /aliento/, /esencia/, /entelequia/, /Yo/. El Niño y el Ego son los actores complementarios, porque el Ego, es el Yo, el gen o la semilla que está en el Niño. En el poema la voz que narra (Sujeto3) lo llora, lo reclama lo siente ausente: “Tu voz,/que late/dulce,/ausente./ Por no irte te oigo.

El lexema “Agua” genera los semas: /lluvia/, /elemento/, /rocío/. Estos semas constituyen rasgos vitales del mundo andino.

Estructura elemental

Aplicando el cuadrado semiótico podemos observar el juego de isotopias en que se mueve el texto, por un lado, contamos con los semas de /visible/, /invisible/ constituyen términos opuestos de un eje sémico.

El cuadrado semiótico está establecido con estos términos:

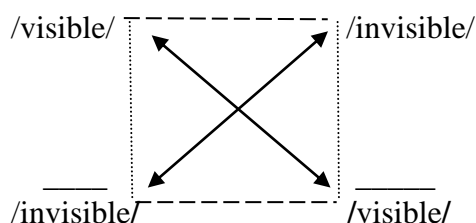


Figura 10. Cuadrado semiótico sobre lo visible e invisible.

Fuente: Greimas (1989).

El sema, /visible/ se reduce al sema /niño/ y /crio/, lo entendemos por su complementación (uno) del sema /Ego/ (cuerpo-alma). Observamos que las isotopias del texto nos remite al clasema /realida/ e /irrealidad/. Los elementos sémicos nucleares son clasificados por medio de términos en los que el sema principal es la disolución de la realidad. Estos dos semas se oponen, en el eje semántico.

El sema, /invisible/ contradice al sema /visible/ este sentido se esconde en el texto del niño (Asina) con lo que descubrimos el contenido sémico.

4.4.2 Rasgos Cósmicos y cotidianos

Tabla 6

Clasificación de los seres cósmicos y cotidianos del poema Asina.

Gradaciones de imagen	Personajes	Campo semántico
Seres imaginarios	1. Pachamama	Fertilidad agrícola
	2. Diablillo-anchancho	Ser de la escatología andina
Seres reales	3. Asinita	Ser que sufre transformación
	4. Alba	Ser del espacio celeste
	5. Agua	Ser vital de la naturaleza

Fuente: Plan de investigación.

CONCLUSIONES

- Los rasgos semióticos que se han determinado en el poemario *Khirkhilas de la sirena* de Gamaliel Churata son Componente narrativo, roles actanciales (sujeto, objeto, destinatario, oponente y ayudante), componente figurativo (actores, roles temáticos) y el nivel profundo (lexema, semas y cuadrado semiótico). Estos determinaron que los poemas poseen narración, personajes, y evocan una multiplicidad de símbolos y replantean la poética de manera colectiva.
- Se ha identificado los rasgos cósmicos (simbólicos) referidos a las deidades del mundo andino (*Khori-Puma*, Sirena, *Chullpa*, *Laykha*, Tánatos, *Pachamama*, *Ajayu*, *Anchancho* y el Hombre mismo). Estos seres antropomórficos, seres del mundo animal, seres provenientes del mundo natural son deidades que anuncian el regreso del nuevo mundo para recobrar la identidad y los orígenes históricos. Las deidades están relacionadas con los ritos a la Pachamama, los pagos al agua y el rito a los muertos. (La vida en el mundo andino es cíclica). Aparecen los ritos en el poemario relacionados con la vitalidad del hombre.
- En cuanto a los rasgos cotidianos que se identificaron fueron Sol, mamas, guagua, *phusiris*, *uma*, *wayñusina*, *harawis*, *khaswe*, *kharachis*, alba y *asinita*. Estos rasgos pertenecientes al mundo andino recobran los valores y la identidad. En ellas también se da la ritualidad como el respeto a la naturaleza, el buen vivir, los valores que se practican en la ceremonia y mantienen la cultura y la tradición.

- La relación entre los rasgos cósmicos y cotidianos se da en la contradicción semiótica de cuerpo y alma (*ajayu*), vida y muerte, eros y tánatos, individual y colectivo. Dicha relación también se observa en la complementariedad entre los animales y el hombre, la naturaleza y la convivencia. El hombre andino, siendo parte de la tierra, irradia valores como la reciprocidad.

RECOMENDACIONES

- Para comprender la obra de Gamaliel Churata “*Khirkhilas de la sirena*” se recomienda empezar por su primer libro “El pez de oro”, también leer a los autores que Churata leía como: Henry Bergson, Federico Nietzsche, Walt Whitman, Arthur Schopenhauer. Y aspectos vinculados con respecto a la interpretación de textos literarios.
- Para los investigadores se sugiere ampliar el análisis de su poesía ya que en ella se ubica una riqueza simbólica que nos acerca al diálogo aymara y quechua, partiendo desde su espacio.
- Los rasgos semióticos encontrados en el poemario “*Khirkhilas de la sirena*” pueden servir para comprender el pensamiento de Gamaliel Churata enfocado al mundo andino y a la identidad lingüística, pero no basta con determinar los rasgos semióticos, requiere se un análisis profundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aramayo, O. (1999). *Antología de la poesía puneña*. Puno: Biblioteca popular transparencia.
- Atacameños, A. A. Y., Gundermann, H., & González, H. (2009). *Sociedades indígenas y conocimiento indigenous societies and anthropological advances . the xix and xx centuries*. (41) 113-164. Chungará, Arica. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562009000100008>
- Blanco, D., & Bueno, R. (1983). *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Perú: Universidad de Lima.
- Bonfil, B. G. (1972). El concepto de indio en América: Una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*, (9), 05-124. Lima, Perú.
- Bosshard, M. T. (2007). Mito y mónada: La cosmovisión Andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata. *Revista Iberoamericana*. 220, 515-539. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5356>
- Bosshard, M. T. (2014a). Churata y la narrativa indigenista: del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos*, 20, 90–109. <https://doi.org/10.5195/bsj.2014.94>
- Bosshard, M. T. (2014b). *Churata y la Vanguardia andina*. Lima, Perú: CELACP Latinoamericana editores.
- Calcín, R. (1999). *Churata profeta del Ande*. Puno: Biblioteca popular transparencia.
- Churata, G. (1999). *Anales de Puno*. Puno, Perú: Biblioteca popular transparencia.

- Churata, G. (2010). *Resurrección de los muertos*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Churata, G. (2017). *Khirkhilas de la sirena*. La Paz, Bolivia: Plural.
- Claverias, H. R. (1990). *Cosmovisión y planificación en las comunidades andinas*. Lima: Producción Dugrafys.
- Contto, J. D. G. (2011). *Manual de semiótica, semiótica narrativa, con aplicación de análisis en comunicaciones*. Lima: Universidad de Lima.
- Cort, L. V. (2006). Literatura y política en la década de 1920 : el Boletín Titikaka y la propaganda *To cite this version. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, (12), 1709-1715. España.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos.
- Dilthey, W. (2007). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Drexler, J., Rojas-Reyes, R.-I., Chalán-Chalán, Á.-P., & Achig-Balarezo, D. (2015). La paridad en el mundo andino. *Maskana*, 6 (2), 89–107.
<https://doi.org/10.18537/mskn.06.02.07>
- Eco, H. (1980). *Signo*. Barcelona: Labor.
- Espezúa, D. (2015). El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana kuika según Gamaliel Churata. *Caracol*, (9), 18–90.
- Estermann, J. (2015). *Filosofía andina. Estudios intercultural de la sabiduría andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico*. España: Gedisa.
- Federico, A. (2000). *El idioma del pueblo Puquina. Un enigma que va aclarándose*. Quito: El fondo ecuatoriano Popolorum Progressio.
- Fontanille, J. (2006). *Semiótica del discurso*. Perú: Fondo editorial Universidad de Lima.
- Greimas, A. (1974). *En torno al sentido*. Barcelona: Fragua.

- Greimas, A. (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Greimas, A. (1989). *Del sentido*. Madrid: Gredos.
- Hermoza, L. (2017). La ruta del ahayu watan: realismo psíquico para leer El pez de oro (1957) de Gamaliel Churata. *Mitologías Hoy: Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*.(16), 371-392.
<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.468>
- Huamán, M. A. (1994). *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima, Perú: Horizonte.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Espiral.
- Luque, W. K. (2014). *Gamaliel Churata / Textos esenciales*. Tacna, Perú: Editorial Korekhenke.
- Mamani, M. (2012). *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*. Perú: Fondo editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Mamani M. (2015). Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura. *Caracol*, 1(9), 92–127. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i9p92-127>
- Mariño, C. C. (2019). Fortunato Manzano, el último yatiri. In *Journal of Chemical Information and Modeling* (53). 96-105. Arica.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Millones, L. (2014). Las sirenas de Sarhua. *Revista Letras*, (75), 15-31. Lima, Perú.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Gamaliel Churata Aproximaciones*. Puno, Perú: Editorial Altiplano.
- Moncosu, P. (2013). Fultuaciones míticas: Las sirenas de Gamaliel Churata. *Contextos Revista Crítica de Literatura*, (4) 103–123. Lima, Perú.
- Muñoz, P. L. (2014). *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Ortiz, J. C. (2007). *El signo ideológico en la cultura aimara a través de los cuentos orales: Un estudio semiótico*. (tesis de maestría). Escuela de Posgrado,

- Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Puno, Perú. Recuperada de:
<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/699>
- Palacios, C. G. (2016). El pensamiento social andino: una alternativa al modelo occidental de inclusión social. *Revista Temática*. Centro de altos estudios nacionales, (2), 135–159.
- Pantigoso, M. (1999). *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Pierce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión.
- Rubio, D. de T. (1966). *Arte de la lengua aymara*. Lima: Lyrsa.
- Scherbosky, R. I., Furlani, N. S., González, C., & Carmona, A. (2013). *NUEVOS PARADIGMAS-VISION ANDINA DEL AGUA XLIV Reunión Anual AAEA - San Juan 2013*. 1–13.
- Soto, K. (2016). América, adentro, más adentro. La geografía de Gamaliel Churata. *Revista Recial*, 9 (7), 1–11.
- Todorov, T. (1993). *Teorías del símbolo*. Barcelona: Monte Avila Editores.
- Usandizaga, H. (2009). El pez de oro, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana. *América Sin Nombre*. <https://doi.org/10.14198/amesn2009.13-14.18>
- Velásquez, J. L. (2006). *El hombre y el cosmos en la concepción filosófica andina*. Ediciones Inka Rojo: Lima, Perú.
- Vilchis, A. (2008). *Arturo Peralta Miranda: Travesía de un itinerante*. México: América nuestra Rumi Maki.
- Villca, M., & Angelina, M. (2012). *Redalyc.El discurso religioso en el aymara de Bertonio y el discurso ritual en el aymara de la provincia Camacho*. *Revista Ciencia y Cultura*. (28), 237-261. La Paz, Bolivia.
- Zevallos, U. (2013). *Indigenismo y nación*. Puno, Perú: Universidad Nacional del Altiplano.



ANEXOS

Anexo 1. Matriz de consistencia

	PROBLEMA	OBJETIVOS	UNIDADES DE ANÁLISIS	EJES DE ANÁLISIS	SUB EJES DE ANÁLISIS	INSTRUMENTOS
G E N E R A L	¿Cuáles son los rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos que presenta el poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata?	Determinar los rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos del poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata.	Rasgos semióticos, cósmicos y cotidianos en el poemario “Khirkhilas de la sirena”	Rasgos semióticos	Componente narrativo. Componente figurativo. Nivel profundo	Ficha de Análisis
				Rasgos Cósmicos	Deidades Ritos	Ficha De análisis
				Rasgos Cotidianos	Valores Identidad	Ficha de Análisis
E S P E C Í F I C	¿Cuáles son las perspectivas cósmicas del poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata?	Identificar los rasgos cósmicos del poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata.				

O	¿Cuáles son los aspectos cotidianos que muestra el poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata?	Identificar los rasgos cotidianos del poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata.				
	¿Cómo interactúan los elementos cósmicos y cotidianos en el poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata?	Identificar la relación de los elementos cósmicos y cotidianos del poemario “Khirkhilas de la sirena” de Gamaliel Churata.				

Anexo 2. **Ficha de análisis**

Figuras sémicas	Configuraciones discursivas	Semas nucleares	Isotopías
Beso Espuma Aroma Ovario	Sirena	Vida	
Bestia Devorador	Puma	Muerte	
Fertilidad	Pachamama	Erotismo	
Beso Ternura	Hijo	Alma	
Pétalo	Madre	Cuerpo	

Anexo 3. **Ficha bibliográfica**

Autor: Gamaliel Churata (edición a cargo de Paola Moncosu)

Año: 2017

Título: Khirkhilas de la sirena

País: La Paz – Bolivia

Editorial: Plural