



## ¿PARA COMERTE MEJOR? CONTAR DESDE UNA LECTURA INTERCULTURAL<sup>1</sup>

Por Magda Sepúlveda Eriz y Richard Astudillo Olivares<sup>2</sup>

¿Cuántos cuentos mapuches conoces tú? Cuando decimos educación intercultural pensamos generalmente en leer cuentos mapuches para niños y niñas indígenas. Pero, para formar un país con más respeto, necesitamos otra mirada, esta es leer cuentos mapuches para niños no mapuches. Del mismo modo en que leemos cuentos europeos para niños chilenos, leeremos cuentos sobre comidas para entender las diferencias culturales y amarlas. Partamos por lo más desconocido, es decir lo que está más cerca, un cuento mapuche, sobre canibalismo para ponerlo en relación a otros similares.

María<sup>3</sup> era llamada “la chiñura”<sup>4</sup> porque era una mujer blanca. Ella y su hijo colorín de dientes largos vivían en el puelmapu en armónica convivencia con sus vecinos. Pero cierto invierno hizo mucho frío, todo estaba congelado y el hambre se adueñó del lugar. El espíritu maléfico del walicho, el mal consejero, dijo a través de un viejo lonco: “el niño colorín, que tiene 10 meses y parece que tiene 10 años, tiene la culpa.

---

<sup>1</sup> Ponencia presentada en el Seminario Internacional “¿Qué leer? ¿Cómo leer? Perspectivas sobre la lectura en la infancia”, organizado por el Plan Nacional de Fomento de la Lectura, Lee Chile Lee, del Ministerio de Educación y la Universidad Diego Portales durante los días 6 y 7 de diciembre de 2012.

<sup>2</sup> Magda Sepúlveda es doctora en Literatura (Universidad de Chile, 2002). Académica de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido profesora visitante en la Universidad de Leipzig, Alemania y ha dictado workshops en Stockholms Universitet y Växjö Universitet, Suecia. Ha dirigido dos proyectos financiados por el Estado chileno, a través de Fondecyt: “Representaciones de la ciudad en la poesía chilena” y “Comidas y bebidas en la poesía chilena”. Su crítica literaria liga la literatura con la cultura chilena, tal como sucede con su ensayo Ciudad quiltra, cuyo manuscrito el año 2012 obtuvo el premio de Creación crítica literaria otorgado por el Fondo del libro y la lectura de Chile. Entre sus libros se encuentran Tinta de sangre: Narrativa policial chilena en el siglo XX (2009) y Chile urbano: La ciudad en la narrativa y el cine (2012).

Richard Astudillo es doctor(c) en Literatura (PUCCH), docente del área lenguaje de la carrera Pedagogía en Educación Básica de la Universidad Raúl Silva Henríquez. Imparte los cursos Literatura Infantil, Lectura y Producción Literaria, Interrogación y Producción de Textos, Taller Recuperación de la Lengua Escrita. Ha sido profesor guía de seminarios de titulación sobre estrategias de comprensión lectora, didáctica de los géneros literarios, didáctica de la lectura complementaria y evaluación de la comprensión lectora.

<sup>3</sup> La chiñura María (versión abreviada de la presentada por Koessler).

<sup>4</sup> Agradecemos al escritor Bernardo Colipán las especificaciones sobre las nociones de chiñura, walichu y otras pertenecientes a la cultura mapuche.



Matémoslo y comámoslo". Pero los vecinos se apiadaron de María y le avisaron. Ella huyó con el niño, subieron la montaña. La nieve era tan alta que no había nada que comer. Para masticar solo encontraron ramitas verdes de coligüe.

Cuando ya estaban muy cansados divisaron una ruka cubierta de pieles. Antes de que pudieran decir alguna cosa, los anfitriones les ofrecieron comida, buena carne. Cuando terminaron de comer cayeron enfermos con mucha fiebre. Cuando preguntaron qué habían comido esa gente malvada les digo: "gato montés. Por ello, ahora, como gato montés no pueden despegar del suelo. Así los tendremos atrapados y luego los comeremos".

Entonces la chiñura entendió que se trataba de caníbales y que con esa carne retenían a los viajeros para luego comérselos. Los malvados les dijeron: "si expulsan al walichu o espíritu maligno de nuestro jefe, los dejaremos vivir, de lo contrario, los comeremos". La chiñura examinó que el enfermo no podía caminar derecho y que giraba como las gallinas. Entonces recordó que para la enfermedad del vértigo había que dar de comer hígado machacado de chingue y jugo de las raíces machacadas de la enredadera llamada voqui.

La chiñura le dijo al enfermo: "El espíritu maligno se ha apoderado de ti y te hace ver todo grande, y girar y girar. Es el vértigo. Bebe las raíces de la enredadera voqui y te pararás tan fuerte como ella". El enfermo bebió el líquido machacado de las raíces, que era rojo y hediondo. Luego vomitó y se sintió mejor. La chiñura le hizo oler las hojas de voqui diciéndole: "respira y estornuda" y estornudó. Luego comió el polvo de hígado de chingue que eran hediondo como chingue. Siguió estornudando hasta que arrojó al walichu, el espíritu maligno. Entonces se paró como si nunca hubiese estado enfermo.

Los malvados dejaron partir a la chiñura. En la despedida, ellos, los que eran caníbales, les dieron provisiones para el viaje y la chiñura les dijo: "para que el walichu no vuelva a la ruca, esparzan ñako, trigo tostado y molido, en forma de



semicírculo frente a la ruka. Eso los protegerá siempre y cuando no maten a otros hombres para comerlos”. Desde entonces, en ninguna zona del puelmapu se come carne humana, sino solo carne animal y siguen fielmente las instrucciones de la chiñura.

La educación intercultural empieza por entender el contexto, en el caso de esta leyenda esta es abordable a través de las preguntas: ¿qué palabras te son desconocidas del texto? ¿Conoces personas mapuches, peruanas, chilenas que habiten tus mismos espacios? ¿en tu casa?, ¿en tu cuadra?, ¿al desplazarte por la ciudad? La convivencia con la diferencia está más próxima de lo que nos han enseñado a reconocer. El profesor, el médico, la cocinera o la aseadora pueden provenir de otra cultura. Entonces el lector, aprende a mirar su contexto con respeto, que es más que la tolerancia. El respeto reconoce amorosamente la dignidad del diferente, la tolerancia solo soporta. El multiculturalismo es tolerante, en tanto fomenta que cada uno viva en su espacio sin mayor relación con otras identidades sociales. Por el contrario, la interculturalidad es observar que mi espacio está compuesto por subjetividades diferentes.

Esas subjetividades diferentes hablan con su diferencia. En la leyenda hay una serie de palabras que no entendemos. Mencionemos solo tres: Chiñura, walichu y voqui. ¿Cómo opera la traducción en la educación intercultural?: “Interculturalidad no quiere decir que la misma lógica se expresa en dos lenguas distintas, sino que dos lógicas distintas dialogan en pro del bien común” (Mignolo 2007). Entonces se trata de generar una matriz comprensiva, a partir de la cual podamos introducir palabras que no tienen un traducción en el español de Chile. Esto nos lleva a apreciar que la cultura mapuche diseñó palabras para realidades diferentes: chiñura como traducción fonética de señora, walicho para designar el mal consejo y voqui para nombrar una enredadera de propiedades medicinales. Entonces estas palabras



hablan de las relaciones con la cultura extranjera, de una concepción del mal y de saberes de farmacopea botánica. Nuestro lector se familiarizará con estas nuevas palabras, porque la educación no es solo aprender las palabras del blanco. Ahora el aprendizaje de ese capital cultural debiera ser medido, como todo capital; de otra manera es una farsa que realmente lo estemos considerando. La PSU debiera integrar muchas palabras y textos del mapudungun y otras lenguas aborígenes, de otra manera la educación intercultural sería como la palmadita en la espalda, sin aumento de sueldo.

¿Por qué expulsan a María? Porque había hambruna, pero también porque era diferente, tenía un hijo colorín, podemos ver en ello y en su trabajo, su relación con otra cultura, pero lo que nos interesa resaltar para la lectura intercultural, es el diálogo sobre la aceptación o el rechazo a la diferencia. De esta manera potenciaremos que si hubiese hambruna en Chile, podríamos culpar a los inmigrantes que aquí habitan. Los patrones discriminadores se generan por el tipo de matrices comprensivas que tenemos en nuestro sistema cognitivo. La hambruna puede producirse por causas que van desde el cuidado del suelo hasta la forma de repartir los bienes y por un chivo expiatorio el cual podría ser cualquiera de nosotros.

La expulsión de la protagonista, como en la mayoría de los relatos de tradición oral, permitirá el crecimiento de la heroína. La expulsión suele ser un mitema de crecimiento en los cuentos infantiles. Ella va a aprender a detener todo canibalismo. ¿Cuál es la amenaza que cae sobre su hijo si se queda? Que va a ser comido. Escapando de ello, llega a una tribu de caníbales, por tanto ese es el dilema que ella debe resolver. La figura del caníbal es un eje discursivo en la literatura latinoamericana que funciona “como estigma del salvajismo y la barbarie del Nuevo Mundo” (Jauregui 2008, p.15). Esta leyenda está ahí señalando esa herida, la de ser llamados caníbales. La protagonista funciona como mensajera que permite



desprenderse de ese estigma, los indígenas ya no son caníbales porque han aprendido a ingerir otros alimentos. ¿Cuáles son las sustituciones que enseña la chiñura? La sangre será sustituida por el jugo vegetal rojo de una planta y la carne por el hígado del chingue. Con ello, la chiñura levanta la acusación que se fabricó sobre la cultura indígena para menospreciarla y dominarla. La lectura intercultural ahonda críticamente en la fabricación de acusaciones y prejuicios que una identidad realiza sobre otra para anularla en su diferencia.

¿Qué enseña la chiñura? Enseña a no comer carne humana, pero también a respirar y a estornudar: “Si la palabra caníbal es uno de los primeros neologismos que produce la expansión europea en el Nuevo mundo, es (también) uno de los primeros encubrimientos del descubrimiento” (Jauregui, 2008, p. 13). El tópico del caníbal encubre en este texto los saberes medicinales que la chiñura había aprendido en el puelmapu y la sana convivencia en que había vivido. Vomitar es arrojar fuera de nosotros la denominación de caníbales. Por tanto, respirar y estornudar significa botar lo que hemos interiorizado. La lectura intercultural busca los significantes maestros que una cultura ha colocado sobre otra cultura, por miedo a la diferencia, pero que ha causado el extravío de los heridos. Si te miras con el ojo europeo, que reconoce la belleza en su espejo, es decir, alto, rubio y de facciones alargadas, estarás siempre en deuda. Pero si te miras en tu propio espejo, verás ahí la belleza. En *La tempestad* de Shakespeare donde también la otredad está representada por Calibán, anagrama de caníbal, la presencia del espejo es fundamental para entender el lente de la mirada. Respirar te permite vivir en tu propio ritmo. Ama tu ritmo, dice Darío.

En esta inicio de segunda década del siglo XXI, estamos en condiciones de crear políticas educativas que posicionan los conocimientos indígenas junto a otros saberes. Una educación que modifica la política corporal del conocimiento. Antes solo se esperaba que los indígenas manejaran dos culturas, ahora esperamos que los



chilenos conozcamos y comprendamos las culturas indígenas. Que, dada la migración significativa que estamos recibiendo y sean muy bienvenidos, debe comenzar a integrar cuentos peruanos. Antes esperábamos que Robinson Crusoe le enseñara a Viernes a hablar inglés, ahora esperamos también saber cómo habla y se llama Viernes.

La lectura intercultural es plausible de practicar no solo en textos donde se representan manifiestas diferencias culturales étnicas y ancestrales como es el caso de las leyendas y los mitos. La lectura intercultural del dispositivo del canibalismo también emerge en la necesidad de explicar nuestro encuentro con las representaciones del infante o el niño(a) en textos de la tradición europea. Y es que el niño(a) durante muchísimo tiempo fue asociado con la figura del buen salvaje, tan querida en casos como *Tarzán*, *El libro de la selva*, hasta *Kaspar Hauser*, relatos que nos acercan a una pedagogía tan humanista como ilustrada, correctiva y civilizadora. Vamos a ejemplificar esta modalidad a partir de un clásico de la literatura infantil contemporánea, el libro álbum o cuento ilustrado *Ahora no, Bernardo* (1980) del dibujante inglés David McKee.

Estamos frente a un texto donde lo verbal está incompleto y se hace imprescindible integrar las imágenes en la construcción del significado. Las palabras representan el discurso de una serie de personajes, Bernardo, su madre y su padre, en situaciones cotidianas. Las ilustraciones abordan algunas escenas de ese día a día, donde un niño vive en una casa junto a su familia de clase media. Mientras Bernardo divaga, su padre y su madre se concentran en la rutina diaria y en la prolija ejecución de los roles de género: reparar la casa, regar las plantas, preparar la comida, limpiar la cocina y leer el diario. El padre y la madre son los encargados de ordenar los ciclos: el saber, la alimentación, la economía del hogar y el uso eficiente de los recursos, espacios y personas. En esta rutina la que el personaje central busca interrumpir demandando atención y pretender comunicar algo indecible, ahí se enfrenta con la



alienación de la responsabilidad que consume a sus progenitores, estos le niegan la posibilidad de habitar el presente a través de un repetido: "Ahora no, Bernardo". Los padres saben que en la modernidad los deseos se deben reprimir para enriarlos en la promesa de un futuro esplendor, donde hay tiempos que respetar para comer, ver televisión, hacer las tareas y dormir. Sobre este desafío y coyuntura, Bernardo inventa la amenaza y la aberración; "madre, padre, hay un monstruo en el jardín", que el mismo exhibe verbalmente sin obtener reacción alguna ya que sus padres siguen felizmente alienados en la limpieza, la lectura y el cuidado del hogar.

Luego de recibir un no rotundo, el niño sale al patio, donde habita la promesa del monstruo real/imaginario. Esta es la página más celebre del libro álbum donde el autor, muy al estilo Hitchcock, decide hacer desaparecer al protagonista enviándolo al estómago de quien lo suplantaré. El monstruo del jardín se come a nuestro querido Bernardo, con tan buen apetito que deja solo una zapatilla a la vista. Durante varias lecturas del texto, junto a docentes en formación, esta página del morbo es la que más llama la atención y justamente por su monstruosidad, el juicio común dice: "¿no será muy fuerte y violento que un niño pequeño lea un libro donde aparece un monstruo que devora precisamente a niños con ropa y todo?". Una respuesta típica diría: "no creo, cómo no va a ser monstruoso si los monstruos hacen monstruosidades, hay que ir más allá de la apariencia, es un libro, un símbolo y no hay sangre real". Lo relevante de esta escena, ya no del libro, sino de la escena de la lectura del mismo, es la aparición del rol de censor que adopta el adulto, padre, estudiante y docente que lee. Tras ese aparente cuidado de la integridad del lector infantil, persiste no solo una limitada lectura simbólica de lo literario sino también la mirada del europeo que se horroriza ante el niño/indígena y monstruo/canibal y al mismo tiempo se muestra complaciente con sus propios horrores.

Y como se trata de literatura y no de crónicas de conquista, nadie envía un ejército de sacerdotes-militares, ni una bomba atómica al prodigio demoníaco. Las páginas



siguientes nos presentan al monstruo del jardín subiendo las escaleras en franco plan de ingresar a la casa donde siguen, ocupadísimos, la madre y padre de Bernardo. A esta altura, los pequeños lectores esperan que el monstruo no los defraude y se coma de una buena vez a los habitantes de la casa y que destruya todo a su paso. Los censuradores, por su parte, se cubren los ojos esperando que el canibalismo no prospere y que la sangre no salpique las páginas ni la moralidad del momento de lectura.

El narrador del álbum, aquí, decide situarnos en una nueva vuelta de tuerca para romper nuestra percepción acostumbrada de la monstruosidad. Una vez que el monstruo del jardín ha ingresado a la casa comienza a mostrar sus talentos; gruñe y muerde como monstruo, pero para su sorpresa y la nuestra, los padres no advierten que se trata del monstruo de Bernardo y siguen con su rutina. El recién llegado inesperadamente abandona su canibalismo, abrazando la contradicción; ya no asusta a nadie ni puede doblegar el afán formativo del guión de tareas que los padres han asumido. Y así es como le va: el monstruo comienza a ceder ante el rol de los juguetes, las historietas, la comida, los espacios de la casa, la televisión; accede a jugar, comer, divertirse y hacer lo que los adultos saben que puede hacer Bernardo, un niño de clase media inglesa. Y para todo asomo de monstruosidad la respuesta es la misma: "Ahora no, Bernardo", "Ahora no, monstruito", un mantra de la civilización y la psicología de la crianza.

El monstruo caníbal finalmente es reducido, reconvertido en un sujeto doméstico que se va a dormir con el osito del niño que devoró antes de que todo cambiara. El acto de engullir a un niño y su personalidad, opera como metáfora de la ingesta de los fármacos tranquilizantes. El monstruo al devorar a Bernardo devora la píldora civilizatoria de la cultura de los adultos. A ello debemos sumar a los padres quienes advertidos probablemente por la lectura freudiana de un curso de capacitación para padres, saben que un niño(a) es solo un perverso polimorfo y que sus alteraciones



en el comportamiento son predecibles, se encuentran documentadas y son tratables y que no hay nada más poderoso que la rutina doméstica para civilizar hasta las más monstruosa de las psicologías humanas.

Más allá de lo gracioso, divertido e irónico del libro álbum de Mckee me interesa relevar cómo, a partir del dispositivo del monstruo/canibal, el texto elabora una polémica sobre las vicisitudes de la infancia como objeto de las ciencias humanas, desde la modernidad hasta hoy. La infancia en cuanto monstruosidad, equiparable al canibalismo indígena, emerge en este texto, ya no como el lugar revolucionario que vislumbra Walter Benjamín, y desde esa convicción el libro nos hace reír y llorar.

El siglo XX es el siglo en que la infancia, en cuanto discurso normalizado por la medicina, la psicología, la pedagogía, el derecho, la publicidad y la invención del niño consumidor, pierde el aura de lugar mágico, intocado, imaginativo e inocente, lugar desde el que es posible oponerse a un mundo altamente tecnificado y delineado de los adultos. El modelamiento de las rutinas familiares y los hábitos de la crianza, con la ayuda de las ciencias humanas, han logrado prever, con tal grado de especificidad, el modo en que se desarrolla un sujeto que ya no hay tiempo para detenerse a escuchar los cuentos de niños, ni las invenciones "bárbaras" que buscan interrumpir la maximización de los tiempos, roles y recursos en el que todo sujeto debe crecer según el credo de la civilización creada por y para adultos productivos.

Vamos a abordar un tercer texto que viene a reunir los dos pliegues de las lecturas que hemos venido desarrollando: la lectura intercultural de un texto de la literatura oral indígena y la lectura intercultural de un texto de la tradición de la literatura infantil europea. Se trata esta vez de un poema/canción de Alejandro García Villalón más conocido como "Virulo", trovador y humorista cubano, uno de los miembros fundadores de la nueva trova cubana nacida en los años 70 del siglo pasado. Su estética deudora de humoristas como Les Luthiers se caracteriza por reescribir en clave isleña grandes mitos y textos de la cultura occidental. La canción del niño



canibal se ha convertido en un estándar de la canción infantil latinoamericana no solo por su singular poesía sino también por su composición. La música de la canción es un huayno/carnavalito interpretado con la particular entonación del son cubano más el verso octosílabo martiano<sup>5</sup>.

Si en los textos anteriores el retrato del caníbal lo debemos reconstruir en la voz de un tercero que opera como narrador, en el poema de Virulo estamos frente al monólogo de un caníbal que asume su circunstancia vital presentándose como un niño que es llamado a declarar para explicar algunos de los chismes y crímenes que se le atribuyen. Esta cita al discurso jurídico nos refresca aquellas famosas querellas de los conquistadores quienes vieron en el canibalismo un argumento para justificar el genocidio indígena. Los versos operan como argumentación de este sujeto quien con gracia e ironía nos describe su situación en cuanto niño carente de familia y amigos, sumido en una soledad autoimpuesta. El dispositivo del discurso del canibalismo tiene en este poema su máxima expresión para el contexto latinoamericano ya que el hablante va asumiendo uno a uno los estereotipos que el discurso eurocéntrico y occidental le han adjudicado: su apetito es voraz, su afición a la carne humana es incontrolable, su repudio al vegetarianismo es desatado, la violación de los interdictos familiares y los lazos sanguíneos es permanente, el desafío a la autoridad es patológico, su desprecio por la vida en comunidad y su eterno mal humor lo convierten en un animal.

El hablante de la canción conforma en cada estrofa la versión infantil del ensayo de Roberto Fernández Retamar quien reconvirtió el insulto del caníbal en la palabra

---

<sup>5</sup> **El niño caníbal (Virulo)**

Yo soy un niño caníbal /y nadie me quiere a mí/ no me quedan amiguitos /porque ya me los comí//No tengo padre ni madre/tampoco tengo hermanitos /no tengo tíos ni tías/tengo muy buen apetito//Nunca me río, nunca juego /vivo alejado de la gente /ni abro la boca ni sonrío/estoy mudando los dientes //Cuando me comí a mi abuelo //me castigó una semana /mi abuela que es una vieja /gruñona y vegetariana// Si un día se la comieran/con todas sus verdolagas /pero es tan insoportable /que la tribu no la traga //Nunca me río, nunca juego /vivo alejado de la gente /ni abro la boca ni sonrío/estoy mudando los dientes //Le pido a los reyes magos /un poquito de ketchup /y muchos descubridores /para cambiar el menú //Y pido para mi abuela /arroz y harina a su antojo /para que cuando se muera /se la coman los gorgojos //Nunca me río nunca juego /vivo alejado de la gente /ni abro la boca ni sonrío/estoy mudando los dientes.



que permitiría reconocernos como continente: “El *caribe*, por su parte, dará (el concepto) de *caníbal*, el antropófago, el hombre bestial situado irremediabilmente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego” (Fernández Retamar 2000. p. 11). En los versos de la canción el niño caníbal desafía la pronta llegada del conquistador con un argumento ambigüo: “Le pido a los reyes magos / un poquito de ketchup / y muchos descubridores / para cambiar el menú”. Este fragmento resiste una lectura igualmente irónica, al parecer el niño que vive en un sistema de creencias religiosas pide la llegada de la modernidad que le permita civilizar sus gustos culinarios pero el mismo tiempo sabe que ese llamado al primer mundo es la excusa perfecta para abrir el paladar a otros tipos de carne humana. Tal como Fernández Retamar, la canción de Virulo señala que la gran oportunidad creativa de latinoamerica es la propiedad de masticar las tradiciones aborígen y europea.

La metáfora de este niño caníbal desde Cuba busca situarnos frente a nuestra condición de continente imaginado con palabras y textos europeos, tal como lo hizo el movimiento modernista brasileño de la antropofagia: “(El calibán) Se trata de la característica versión degradada que ofrece el colonizador del hombre al que coloniza. Que nosotros mismos hayamos creído durante un tiempo en esa versión solo prueba hasta qué punto estamos inficionados con la ideología del enemigo” (Fernández Retamar, 2000, p. 12). En esta misma línea, la canción de Virulo se presenta como un alegato contra los estereotipos culturales diseñados y también contra la colonización de las ideas de la enciclopedia latinoamericana de las ideas de la que todos acá somos sus ventrilocuos.

Sobre esta afición a definirse con la ideología del enemigo es sobre lo que finalmente bromea el niño caníbal en su canción. Al afán iconoclasta del ensayo de Fernández Retamar, la canción suma humor e ironía para situar a los más pequeños ante esta graciosa metáfora europeizante que reescrita con la distancia del humor permite



hacer del caníbal una figura mítica para conocernos latinoamericanos, mestizos, colonizados pero no muertos.

En un fragmento oral con que Virulo acompaña la canción incluye una inusitada posibilidad: “Siempre están reprimiendo mis sanas distracciones infantiles como jugar a prenderle fuego a las casitas”. La canción finalmente se abre paso entre estas formas del caníbal: indígena y niño para reescribir la mirada del europeo con la maestría de los buenos chistes sobre los prejuicios de la identidad, que siguen presentes en el lenguaje de los niños producto de la imitación del juego y las herencias culturales a las que no le hemos hincado el diente.



## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. (1989) *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Jáuregui, Carlos. (2008). *Canibalia*. Madrid: Vervuert.

Koessler-Ilg, Bertha. (2006). *Cuenta el pueblo mapuche*. Vol II. Santiago: Mare Nostrum, 2006.

Fernández Retamar, Roberto. (2000). *Todo Calibán*. Concepción: Universidad de Concepción.

Mckee, David. (2005). *Ahora no, Bernardo*. Traducción de Yolanda Reyes. Alfaguara; Bogotá.

Mignolo, Walter. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Virulo. "El niño caníbal". [http://www.youtube.com/watch?v=7c\\_VF8VHlkY](http://www.youtube.com/watch?v=7c_VF8VHlkY)

Página recuperada el día 2 de diciembre de 2012.