TEXTUALIDADES ORALITEGRÁFICAS Y VISIONES DE CABEZA EN LAS ORALITURAS Y LITERATURAS INDÍGENAS CONTEMPORÁNEAS EN COLOMBIA

Miguel Rocha Vivas

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Studies (Spanish).

Chapel Hill
2015

Approved by:

Emilio del Valle Escalante

Mónica Rector

Arturo Escobar

Juan Carlos González Espitia

Gloria Chacón

©2015
Miguel Rocha Vivas
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

MIGUEL ROCHA VIVAS: *Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas en Colombia*
(Under the direction of Emilio del Valle Escalante)

This dissertation studies *oralitures* and literatures written by contemporary indigenous authors in Colombia, from1992 and 2012, by using two main theoretical notions: *textualidades oralitegráficas* (oralitegraphic textual productions) and *visiones de cabeza* (upside down visions). The first notion refers to the creative textual confluence of oral communication, literary alphabetic writing, and non-alphabetic graphic writing (e.g. maps, masks and visual representations in weaving). The second notion refers to indigenous literatures challenging non-indigenous institutions, companies, practices and peoples. This dissertation examines texts such as the testimonial narrative of Bericha´s *Tengo los pies en la cabeza* (1992), the short stories "Esa horrible costumbre de alejarme de ti" (1993) and "Manifiesta no saber firmar" (2006) by, respectively, Vicenta Siosi and Estercilia Simanca, Hugo Jamioy´s poetry book *Bínÿbe oboyejuayëng* (2005), and Fredy Chikangana´s *Samay pisccok pponccopi mushcoypa* (2010). This study analyzes the texts not only as independent creations, but also in relationship with other works and broader literary proposals beyond Colombia. Following this approach, links are explored between literary works with systems of visual representation and communication on the one hand, and oral and literary communication on the other hand (as the oralitura project). Developing and applying the notions of *visiones de cabeza* and *textualidades oralitegráficas*, this dissertation contributes to the reading of indigenous writers' textual proposals, as well as the understanding of some of their own self-representations and responses to the hegemonic society.

A Aleli, amor de mi vida.

En homenaje a los migrantes hispanos e indígenas en Carolina del Norte.

Y en memoria de Steven Heller, arquitecto de la amistad entre mundos.

AGRADECIMIENTOS

Son innumerables las personas a las que debo agradecer tras completar la escritura de esta tesis. Primero que todo a las escritoras y escritores indígenas, con quienes hemos venido dialogando, caminando y construyendo por una década y media. Agradezco cada uno de los encuentros y conversaciones en las comunidades, en diferentes países y ciudades. También agradezco a los escritores y escritoras que se animaron a visitarnos en Chapel Hill.

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos a Arturo Escobar, Gloria Chacón, Juan Carlos González Espitia y Mónica Rector, miembros de mi comité, cuyas lecturas, consejos y estímulos han orientado este proceso. Agradezco especialmente al profesor Emilio del Valle Escalante, cuya valiosa dirección retribuiré en el trabajo de colaboración con otros estudiantes así como con los pueblos indígenas del Abya Yala.

Gracias además a Miguel Rojas, Beatriz Riefkohl, Teresa Chapa, Juan Duchesne, Fernando Urbina, Jorge Tapia, Carlos Abreu, Anka Koczkas, Noah Myers, Hosun Kim, Dayuma Albán, Zully Amaya, Andrew Stewart, Diana Gómez, Julián Diez, Chris Teuton, Glynis Cowell, Oswaldo Estrada, Carlos Miguel Gómez, Juan Carlos Caicedo, a la familia Kryder, a los estudiantes del Programa de Interacciones Multiculturales en Bogotá, al departamento de Romance Studies, al Instituto para el Estudio de las Américas, a los amigos del grupo Cineminga y al Abya Yala Working Group de Duke y UNC. Por último, agradezco a mi esposa, Alejandra, cuyas lecturas e inmenso cariño han sido fundamentales, así como a mis padres, Álvaro y Carmenza, quienes siempre me han apoyado incondicionalmente.

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS viii

CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN 1

1.1 Breve contextualización histórica 5

1.2 Nociones 12

Textualidades oralitegráficas 13

Visiones de cabeza 16

1.3 Contextos teóricos 18

1.4 Estructura y descripción de los capítulos 27

PRIMERA PARTE 33

CAPÍTULO 2 VISIONES DE CABEZA Y TEXTUALIDADES ORALITEGRÁFICAS EN UNA "NUEVA" LECTURA CARTOGRÁFICA DE COLOMBIA 34

2.1 Consideraciones para las lecturas oralitegráficas del mapa 36

2.2 Petroglifos, molas, chumbes y trazos de humanidad 49

2.3 Tawantinsuyu y Abya Yala 58

2.4 Sentando cabeza 65

2.5 El mapa minga pluriescritural 73

2.6 Para redondear 84

CAPITULO 3 LA ORALITURA Y LOS GÉNEROS TRADICIONALES DE LA PALABRA: ACOTANDO UN PROYECTO ENTRE CHIHUAILAF Y CHIKANGANA 87

3.1 La oralitura: el recado de Chihuailaf para los oralitores 88

3.2 Oralitura, comunitismo, literatura oral, *storytelling* y etnotexto 99

3.3 El grupo continental de los oralitores 108

3.4 Dos poegramas e ideas de la oralitura en Chikangana 111

3.5 Oralitura, *taki* y *haylli* en Wiñay Mallki/Chikangana 125

CAPÍTULO 4 ORALITURA EN HUGO JAMIOY JUAJIBIOY:UNA LECTURA ORALITEGRÁFICA DE *BÍNŸBE OBOYEJUAYËNG/DANZANTES DEL VIENTO* 146

4.1 *Bínÿbe oboyejuayëng*/Danzantes del viento 147

4.2 Esa escritura bonita que nos hicieron olvidar 155

4.3 Para redondear 184

SEGUNDA PARTE 186

CAPÍTULO 5 CON LA CABEZA EN LOS PIES: DESARTICULACIÓN Y REARTICULACIÓN EN LA ESCRITURA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA 187

5.1 Decapitación simbólica 187

5.2 Reviviendo los huesos de nuestra madre: el cuento

de la educación según Manibinigdiginya 190

5.3 Recuperar la cabeza 201

5.4 *Tengo los pies en la cabeza*, articulación y desarticulación en Berichá 205

5.5 Para redondear 211

CAPITULO 6 ANALFABETISMO, CIUDAD Y RETORNO EN LAS VISIONES DE CABEZA 214

6.1. Analfabetismo 217

Algunas discusiones teóricas 217

La negación de la voz indígena 222

Hablando con el papel 225

Girando el diploma, recontando *la Biblia* 228

Lecturas de cabeza en los Andes, desde los Andes 235

Analfabetismo post-mortem..... 243

Para redondear sobre el analfabetismo……..... 246

6.2 Ciudades adentro..... 247

Consideraciones generales..... 248

Más allá de la ciudad alfabética..... 256

6.3 Retorno..... 264

Consideraciones generales..... 264

Rearticulación y retorno en Yı̶che y los oralitores..... 266

CAPITULO 7 VISIONES DE CABEZA: DE UN RITMO PROPIO AL TREN DE LAS MULTINACIONALES, EL ESTADO Y EL TURISMO..... 284

7.1 Tiempo, ritmo 284

7.2 Turismo y fronteras..... 295

El contrabandeo en los versos de Vito Apüshana 295

Las fronteras como puntos de encuentro..... 304

7.3 Estado, multinacionales y “desarrollo”..... 309

No entregar la cabeza al tren 309

Desplazamiento, lucha por la tierra y minga..... 322

CAPÍTULO 8..... 337

OBRAS CITADAS..... 345

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de la Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas……...…34

Figura 2: Palabras guías e imágenes de la cerámica prehispánica regional……...45

Figura 3: Mapa universal de McArthur…….46

Figura 4: Mapa de cabeza de Torres García……..47

Figura 5: Petroglifos…….49

Figura 6a: Piezas textiles……...50

Figura 6b: *Uigsas*…….……..51

Figura 7: Ideograma de *shinÿ* o *shinÿe*…….…….53

Figura 8: Propuesta oralitegráfica bilingüe……..……...56

Figura 9: Comparación de prolongaciones serpentiformes de chumbes…….……..57

Figura 10: *Wiphala*…….……...58

Figura 11: Espirales y rombos…….……..61

Figura 12: Triángulo y cruces escalonadas……..……..65

Figura 13: Ideograma antropomorfo……..……67

Figura 14: Cuadro comparativo de ideografías en las mochilas o *tutu* del pueblo iku……..……68

Figura 15: Ideograma con rombo……..…….68

Figura 16a: Diseños de cestería…….……68

Figura 16b: Esvásticas…….……..70

Figura 17: Comparación de figuras antropomorfas…….……..71

Figura 18: Zig-zag Guajira……..……...73

Figura 19: Zig-Amazonas…….…….73

Figura 20: Reiteración de las dos “E”……..……..75

Figura 21: Escalonamientos geométricos…….…….75

Figura 22: Rombos y triángulos radiantes…….……76

Figura 23: Espirales divergentes…….……...76

Figura 24: Conjuntos reticulares…….……...76

Figura 25: Núcleos civilizatorios…….……..76

Figura 26: Mapa atribuido al cacique de Turmequé…….…….77

Figura 27: Comparación de representaciones antropomorfas…….……...80

Figura 28: Comparación entre figuras filiformes y diseños del mapa de la minga……...81

Figura 29: Afiche de la minga de educación…….83

Figura 30: Ilustración de Tite Calvo en *Relato de mi sueño azul*……..93

Figura 31: Afiche promocional de la gira "Poesía de Abya Yala"……..110

Figura 32: Textilograma……..115

Figura 33: Interpretación gráfica del ideograma de "Takina" o "Poema"……..115

Figura 34: Inca Wiracocha de Guamán Poma de Ayala…….116

Figura 35: Imagen del poema "Chhusak" o "Del vacío"……119

Figura 36: Abstracción pictórica de un *k'ero* de madera inca……134

Figura 37: Oralitegrafía en forma corporal…….143

Figura 38: Ideogramas en un chumbe de mamá Pastora Juajibioy…….152

Figura 39: Matriz de ideogramas……153

Figura 40: Fotografía familiar durante la celebración del *bëtscnaté*……..154

Figura 41: Cuadro interpretativo de *tocapus* según Victoria de la Jara……...……158

Figura 42: *Uigsa uichca*……...……159

Figura 43: Diseño de rana a partir de *uigsa-pasca*……..…160

Figura 44: *Mama Juashcón*: aquello que nos da la vuelta o madre…….....161

Figura 45: *Taita Shinÿe*: padre dador de la luz en el tiempo o sol……...…161

Figura 46: *Flautëfj Gëhuaya* ‘flautero’…….....162

Figura 47: *Taita Buacuandërëch*: taita de los brazos derechos o taita oso……..162

Figura 48: *Bëjay* ‘agua’……...…….162

Figura 49: *Oshmëmnayshá*: nido o canasto con huevos……..…163

Figura 50: Máscaras camëntsá…….…...164

Figura 51: Máscara camëntsá con gesto vocal……..…...166

Figura 52: Máscara camëntsá expresando furia……..…….168

Figura 53: Máscara camëntsá expresando miedo o asombro……..…….170

Figura 54: Máscara camëntsá con gesto incierto……...……...174

Figura 55: Pintura de Juan Andrés Jamioy en portada de 2005 de *Bínÿbe*……..……176

Figura 56: Personaje *Mëtëtsén* en celebración del *Bëtscnaté*……..……177

Figura 57: Pintura de Juan Andrés Jamioy en portada de 2010 de *Bínÿbe oboyejuayëng*…...…179

Figura 58: Acuarela de Juan Andrés Jamioy en portada de *Ajkem tzij*……...…….180

Figura 59: Imagen de cerámica andina prehispánica……...……..……..224

Figura 60: Pintura de Guillermo Ojeda Jayariyú……..……...230

Figura 61: Decapitación de Atahualpa según Guaman Poma……..235

Figura 62: Imagen secuencial de probable caza de camélidos en cueva de *Chaclarragra*…....242

Figura 63: Mola con escena del arca de Noé……...……244

Figura 64: Portada de cuento de Estercilia Simanca……257

Figura 65: Fotografía de la portada del cuento de Siosi……...……...260

Figura 66: Fotografías de turismo en la Guajira……...……...…296

Figura 67: Vagón del ferrocarril del Cerrejón……...……...…310

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se concentra en el estudio de las oralituras y literaturas escritas por autores contemporáneos que se auto-identifican como indígenas en Colombia. Con tal propósito entretejemos lecturas críticas, con frecuencia comparadas, a través de las nociones que denominamos textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza. Nos enfocamos en una serie de textos elaborados en el rango temporal de principios de los noventas hasta la actualidad. Este punto de partida se relaciona con dos importantes coyunturas históricas: la constitución de 1991 en la cual Colombia se declara como un país multiétnico y pluricultural, así como las manifestaciones en contra y a favor del quinto centenario (1492-1992) del inicio de la colonización europea del continente. Es precisamente en 1992 cuando se hace visible la primera generación literaria de escritoras y escritores indígenas en el país: Berichá (u'wa), Abadio Green (gunadule), Vito Apüshana (wayuu) y Fredy Chikangana (yanakuna). Con todo, la aparición pública de esta pequeña ola de autores y obras sólo se relacionaba circunstancialmente con el impulso de la nueva constitución nacional y de la resistencia cultural contra el quinto centenario, en tanto su emergencia profunda también estaba relacionada con procesos personales y comunitarios de auto-indagación y auto-representación, así como al surgimiento de las organizaciones indígenas modernas en las décadas de los setentas y ochentas.[1]

[1] Por ejemplo el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) en 1971, y la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) en 1982.

Las principales obras sobre cuyos textos centraremos nuestra atención crítica son *Tengo los pies en la cabeza* (1992), libro autobiográfico y autoetnográfico de Berichá, escritora u'wa originaria de la Sierra Nevada del Cocuy en los Andes orientales. *Contrabandeo sueños con alijunas cercanos* (1992) y *Shiinalu'uirua shiirua ataa*/*En las hondonadas maternas de la piel*[2] (2010), dos poemarios del escritor de origen wayuu Miguel Ángel López, firmados con el heterónimo Vito Apüshana. El cuento "Esa horrible costumbre de alejarme de ti" (1995) y la carta literaria pública al presidente (2012) de Vicenta Siosi Pino, escritora de origen wayuu de la Península de la Guajira, en el Caribe colombiano. *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010), poemario de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, oralitor yanakuna mitmak del Huila y el Cauca en la cordillera central andina. Diez poemas del libro parcialmente inédito *Versos de sal*, una de cuyas autoras es Yenny Muruy Andoque (Yɨche), escritora andoke-uitoto de la Amazonía. *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* (2005 y 2010), obra de oralitura poética de Hugo Jamioy Juajibioy, escritor camëntsá del piedemonte andino-amazónico en el Putumayo, al suroccidente del país. Los cuentos "Manifiesta no saber firmar" (2006) y "Daño emergente, lucro cesante" de Estercilia Simanca Pushaina, escritora de origen afro y wayuu. *Anmal gaya burba: isbeyobi daglege nana nabgwana bendaggegala*/*Significados de vida: espejo de nuestra memoria en defensa de la madre tierra* (2011), recopilación de narrativas y tesis doctoral de Abadio Green/Manibinigdiginya, escritor e investigador gunadule nacido en Panamá y actualmente radicado en Colombia.[3] Además,

[2] Varias publicaciones que analizaremos en la tesis tienen su título tanto en castellano como en la lengua indígena del autor. Por lo tanto, utilizaremos el signo (/) para indicar que los títulos en mención son la misma obra.

[3] Algunos autores usan dos nombres diferentes al firmar sus textos, y en algunos casos sólo uno dependiendo del tipo de obra y el periodo en que fue escrita la misma. Por tal motivo, a lo largo de esta tesis citaremos en términos generales los dos nombres—por ejemplo Wiñay Mallki/Fredy Chikangana y Manibinigdiginya/Abadio Green—y cuando sea necesario sólo uno de los nombres para enfatizar la denominación particular con que se firma una obra—como Yɨche, Vito Apüshana o Miguel Ángel López.

estudiaremos una propuesta cartográfica sobre Colombia. El mapa fue diseñado por el realizador camëntsá Juan Carlos Jamioy como portada del afiche de la minga nacional de educación superior de pueblos indígenas en 2010.

Como expondremos en detalle más adelante, cada una de las obras de estos autores ha marcado hitos en la emergencia de las literaturas y oralituras indígenas en lo que respecta a reconocimientos nacionales e internacionales, apoyo de proyectos comunitarios, y creación de procesos educativos. Al cabo de años de lecturas sobre estos y otros textos literarios indígenas, en cuya difusión y estímulo para la traducción participamos activamente, hemos encontrado temáticamente pertinentes estas obras para profundizar en las lecturas comparadas de este trabajo.[4] Sin embargo, también incluiremos referencias sobre algunos textos y pasajes de los narradores wayuu Antonio Joaquín López Epieyú, Miguel Ángel Jusayú , Juan Pushaina y Nemesio Montiel, así como alusiones a la obras reivindicativas de escritores indígenas precursores como Manuel Quintín Lame Chantre, líder nasa del Cauca; Alberto Juajibioy Chindoy, escritor camëntsá del Putumayo; y don Diego de Torres y Moyachoque, cacique muisca de Turmequé, autor de varias cartas a quien se le atribuyen dos mapas de finales del siglo XVI sobre las Provincias de Tunja y Santa Fé. Particular es el caso de Anastasia Candre Yamakuri, escritora y cantora okaina-uitoto, cuyo fallecimiento súbito en 2014 truncó un viaje que planeábamos juntos, e imposibilitó conocer más de cerca su trabajo pictórico, por lo cual se hizo necesario aplazar la aproximación a su fascinante obra.

Ahora bien, en un estudio comparado de estas características no es adecuado limitarse al análisis de un género literario convencional particular (poesía, cuento, ensayo, novela), puesto

[4] Lo anterior no quiere decir que otras obras de éstos, o de otros autores, posean menor importancia. Con todo, dadas las limitaciones de espacio, y la profusión de textos, esperamos generar nuevos intereses críticos que permitan profundizar en otras tantas obras así como estimular futuras propuestas en construcción respetuosa, dialogada y colaborativa con los pueblos indígenas.

que todos los autores exploran múltiples géneros escriturales, y además, muchos de ellos y ellas escriben en parte basados en géneros propios de sus artes verbales como *botamán biyá* (la palabra bonita de los camëntsá), *rafue* (la palabra fuerte y de consejo de los uitoto) y *haylli* (composición elegíaca y colectiva de los quechuas). Este trabajo se concentra formalmente en Colombia, pero se amplia permanentemente a otras regiones, naciones y propuestas, dado que como se verá, las producciones literarias en cuestión no suelen poseer carácter de literaturas nacionales adscritas a los proyectos de país (colombianidad) o de región (latinoamericanismo). Por el contrario, han emergido y se construyen como parte de complejas redes continentales, cuyas dinámicas trascienden las fronteras entre repúblicas, por ejemplo en el caso de literaturas binacionales como la wayuu (Colombia-Venezuela) y la gunadule (Panamá-Colombia), e incluso en literaturas plurinacionales como la quechua (Colombia-Ecuador-Perú-Bolivia-Argentina) y en proyectos continentales como la oralitura. En efecto, las conexiones culturales de las obras, los autores y sus comunidades, al igual que el mapa de la minga, rebasan las fronteras nacionales. Por ejemplo Manibinigdiginya/Abadio Green nació en la comarca de Guna Yala, en el archipiélago de San Blas (Panamá), pero su trabajo académico y narrativo ha sido fundamental para los gunadule (tule) del lado Colombiano, así como para la Organizacional Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y la Organización Indígena de Antioquia (OIA), las cuales ha presidido. De igual manera, Simanca, López y Siosi, entre otros escritores wayuu, ponen de presente la división de su territorio y comunidad entre Colombia y Venezuela así como la posibilidad de solicitar ambas nacionalidades. Con todo, un escritor precursor como Miguel Ángel Jusayú, aunque nació del lado colombiano, realizó su obra en el lado wayuu venezolano, en Maracaibo concretamente. También cabe destacar el caso del oralitor Fredy Chikangana quien aprendió el quechua como lengua literaria en los Andes centrales, quien como yanakuna mitmak

reivindica una identidad panandina. Su trabajo lo liga además a poetas que escribían y cantaban en quechua como el peruano José María Arguedas (1911-1969).

1.1 Breve contextualización histórica

Colombia está marcada desde su nombre mismo por la colonización. En un país que se creía necesariamente monolingüe e hispano, parte del proceso de visibilización de las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas está ligado al reconocimiento constitucional de la nación como multiétnica y pluricultural. De hecho, en los debates para la constitución de 1991 participan algunos representantes indígenas (el guambiano Lorenzo Muelas y el emberá Francisco Rojas Birry), entre otros tantos líderes políticos y estudiantiles. La nueva carta constitucional se traduce por vez primera a siete lenguas nativas: wayuunaiki, nasa yuwe, namuy wam, arhuaco, inga, camëntsá y cubeo. Este hecho pluri-lingüístico genera cierto reconocimiento público de al menos parte de las 65 lenguas indígenas actualmente habladas en el país (Landaburu 4). Sin embargo, durante los noventas la producción literaria de los autores indígenas continuaba escribiéndose y publicándose básicamente en castellano, a excepción de las publicaciones pedagógicas comunitarias y del trabajo literario-lingüístico de algunos narradores precursores como Alberto Juajibioy en el Putumayo, y Miguel Ángel Jusayú desde Venezuela.[5] La situación preferencial monolingüe es en parte resultado de varios siglos de colonización y evangelización en castellano o español, la lengua dominante mayoritaria. Con todo, desde la primera década del siglo XXI, autores como Hugo Jamioy y Fredy Chikangana deciden dar vuelco a esta situación al comenzar a traducir sus obras en sus lenguas, así como a escribirlas directamente en las mismas (camëntsá y quechua, respectivamente).

[5] Obras claves independientes de estos autores son: *Relatos ancestrales del folclor camëntsá*, publicado en 1989 por Juajibioy. Y el cuento *Ni era vaca ni era caballo…,* publicado por Jusayú en 1984 y 2004 en la difundida versión ilustrada de la editorial Ekaré de Caracas.

A finales de los ochentas y principios de los noventas, se debatía la posibilidad de una Colombia distinta a pesar de las tremendas desigualdades sociales, los prejuicios raciales heredados tras siglos de colonialismo y las heridas infringidas en la guerra interna contra los carteles del narcotráfico y la guerrilla del M-19, entre otros grupos armados. La constitución de 1991 abría las esperanzas propias de un nuevo contrato social. Las conmemoraciones continentales del quinto centenario de América estaban generando nuevas preguntas sobre la identidad, sobre la diversidad y sobre la presencia indígena en el país.[6]

Las literaturas indígenas que se visibilizan en 1992 poseen nombres propios.[7] Desde el nororiente andino de Colombia, Berichá, una joven u'wa educada por misioneros católicos, e informante de antropólogos, decide seguir el consejo de un *uejea* (*uerjayá* o guía tradicional religioso), su propio tío, quien "quería que la gente del gobierno y los curas conocieran cómo había aparecido U´wa y por qué somos distintos a los blancos" (Berichá 86). Así pues, estimulada por la petición de su tío, quien vivía en la región de Aguablanca, y basándose en algunas historias contadas por su madre, una sabedora tradicional, Berichá escribe entre 1988 y

[6] La atmósfera social mundial irradiaba vientos de cambio tras la caída del muro de Berlín en 1989, el comienzo del fin de la dictadura en Chile en 1990 y la disolución de la Unión Soviética en 1991, entre otros grandes acontecimientos de la época. El corto y sangriento siglo XX, que pareciera haber comenzado en 1914 con la Primera Guerra Mundial, también parecía terminar precozmente con las transformaciones sociales de principios de los noventas, y en concordancia simbólica con algunas expectativas de los pueblos indígenas que señalaban a 1992 como el año de un nuevo amanecer, un revolcón espacio-temporal (*pachakuti* en quechua-aymara) que a la vez podría ser entendido como el momento de retornar arriba lo que había quedado abajo tras *la larga noche de los quinientos años*. Con esperanzas semejantes resurgían algunas demandas de la revolución mexicana mediante las movilizaciones indígenas zapatistas de Chiapas iniciadas en 1994, un año después de que Naciones Unidas ratifica el Primer Decenio Internacional de los Pueblos Indígenas del Mundo.

[7] Los noventas es una década muy significativa para las naciones indígenas a nivel internacional, como ya se anticipaba desde 1989 con el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) sobre los Pueblos Indígenas y Tribales en naciones independientes. En 1992 el pontífice católico Juan Pablo II pedía perdón a los indígenas por los abusos de la Iglesia, y Rigoberta Menchú, escritora y activista maya k´iche´ de Guatemala, recibía el premio Nobel de la Paz. Además, ya se encontraban en marcha los diálogos sobre la que sería la futura Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos Indígenas, ratificada en 2007. De tal modo, los noventas terminan por convertirse en una década de transición no sólo entre siglos, sino entre dos milenios, y todas estas expectativas generan uno de los mejores escenarios posibles para la apertura y reconsideración de los cánones artísticos y literarios a nivel continental.

1992 un libro autoetnógrafico y autobiográfico de difícil clasificación: *Tengo los pies en la cabeza*. Desde el cálido y semidesértico nororiente del país, la Universidad de la Guajira y la Gobernación del departamento, mediante su secretaría de asuntos indígenas, publican una sencilla cartilla wayuu en 1992. En uno de sus números aparece Vito Apüshana—heterónimo de Miguel Ángel López—con algunos poemas de su *Contrabandeo sueños con aríjunas cercanos*.[8] El líder gunadule Abadio Green se convierte en el primer poeta indígena invitado al Festival Internacional de Poesía de Medellín en 1992 donde participó con una lectura de sus textos pedagógicos.[9] Entre tanto, Fredy Romeiro Campo Chicangana,[10] nacido en el macizo andino al suroccidente del país, escribía reflejando en parte su experiencia urbana migrante. "En verbo ajeno", el cual dice haber escrito en 1992, el autor yanakuna declara en una poética aún monolingüe: "Hablo de lo propio con lo que no es mío; hablo con verbo ajeno". En 1997 Chikangana publica su artículo "La oralitura" en el diario *El Espectador* de Bogotá. Ese año el poeta yanakuna había asistido al Taller Suramérica de Escritores en Lenguas Indígenas en Temuco y Purén, en el territorio mapuche del *Wallmapu* en Chile; allí se encuentra con el escritor Elicura Chihuailaf, el promotor mapuche del proyecto de la oralitura. El artículo de prensa era un claro anuncio al país, y a los lectores capitalinos, sobre la inminencia del

[8] La l en wayuunaiki se pronuncia como r. Alijuna se lee arijuna, o aríjuna como lo pronuncia Vito Apüshana.

[9] Más adelante se da a conocer como Manibinigdiginya, ya instalado en Medellín, en donde lídera el Programa *Pedagogía de la Madre Tierra* en la Universidad de Antioquia, entre otros proyectos académicos-comunitarios. Dos décadas después, *Anmal gaya burba*/*Significados de vida* (2012), su trabajo doctoral, versará sobre narrativa tradicional gunadule, educación, territorio, etc. Manibinigdiginya se convertiría así en pedagogo y teórico de su propia tradición, antes que en un autor de textos poéticos.

[10] Quien más adelante se dará a conocer como Fredy Chikangana, evitando sus apellidos en castellano, y luego como Wiñay Mallki al afianzar su identidad quechua.

movimiento continental de escritores en lenguas indígenas del cual Chikangana ya formaba parte.[11]

En cuanto a las escritoras y escritores indígenas que resonaban a mediados y finales de esta misma década en el país y la región, debe mencionarse a la escritora wayuu Vicenta Siosi, quien en 1995 publica uno de los cuentos que tendría más impacto entre los jóvenes de la Guajira: "Esa horrible costumbre de alejarme de ti" (1995). Siosi narra la historia de una niña wayuu que es entregada por su madre a una familia arijuna (no wayuu) de la ciudad, para que crezca en unas supuestas "mejores" condiciones. En 1998, su cuento "El dulce corazón de los piel cobriza" recibe una mención de honor en el concurso Enka, Premio Andino y Panamá de Literatura Infantil, 1998. Ese año Yenny Muruy Andoque gana con el poemario *Versos de Sal* el Premio Departamental de Poesía, departamento del Amazonas, otorgado por el Ministerio de Cultura. Por otro lado, Benjamín Jacanamijoy Tisoy, investigador inga del Putumayo, presenta su informe final de la beca de creación que le concedió el Ministerio de Cultura con *El chumbe inga, una forma artística de percepción del mundo*. En esta investigación Jacanamijoy se refería al chumbe (faja tejida con diseños picto-ideográficos) como una forma escritural artística. El chumbe como una forma de escritura complementaria al texto poético será un tema que elaborará en su obra el oralitor camëntsá Hugo Jamioy, quien recién publica su primer libro en 1999: *Mi fuego y mi humo, mi tierra y mi sol*. Hacia finales de la década de los noventas, el conflicto armado entre las guerrillas y el Estado colombiano—que se recrudecerá con el apoyo económico de los Estados Unidos mediante el Plan Colombia que entra en vigencia formal en el año 2000—y el empoderamiento económico-militar de los grupos paramilitares, fueron algunos de los

[11] Durante los noventas los epicentros urbanos de estas pluri-emergentes literaturas eran Riohacha en la Guajira, Leticia en Amazonas, Medellín en Antioquia, y Bogotá, la ciudad capital en el altiplano oriental andino. En estas ciudades se realizan convocatorias, se otorgan estímulos económicos y se generan publicaciones desde sus editoriales y universidades públicas. La Universidad de la Guajira, y diferentes sedes de la Universidad Nacional, cumplen roles regionales en el apoyo y/o visibilización de autores como Vicenta Siosi y Vito Apüshana (Guajira), Fredy Chikangana (Bogotá), y más adelante Anastasia Candre (Leticia).

factores bélicos que ensombrecieron las esperanzas y vientos de cambio de principios de los noventas en Colombia. Las naciones indígenas, sólo reconocidas como grupos y minorías étnicas, vieron incrementar la dificultad de su posición en medio de una guerra que no reconocían como suya.[12] Como veremos en su momento, durante el desarrollo del trabajo, las principales denuncias y reflexiones indígenas sobre la guerra se han realizado mediante la técnica del video, cuyo ejercicio alcanzará gran visibilidad la siguiente década con las producciones audiovisuales de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) así como del Colectivo Zhigoneshi de la Organización Gonawindua Tayrona. Las referencias sobre el conflicto armado en las obras de los autores indígenas son relativamente escasas, al tiempo que surgen en el contexto de algunas de sus entrevistas, participaciones en videos-documentales y lecturas públicas.

La primera década del siglo XXI, y del nuevo milenio, se inauguró significativamente el 15 de enero del año 2000, cuando Malohe (nombre abreviado de Miguel Ángel López Hernández) ganó el Premio Casa de las Américas de Cuba con su libro de poesía: *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Este galardón se convertía en el premio literario de mayor reconocimiento obtenido hasta entonces por un escritor indígena nacido en Colombia, y generaba nuevo interés por la escritura indígena contemporánea. Con todo, la obra no versaba sino parcialmente sobre la cultura wayuu, a diferencia de los poemarios firmados con el nombre de Vito Apüshana. El libro está construido con encuentros poéticos en "los universos indígenas latinoamericanos" equiparados a *los senderos de Abya Yala*, y en sus versos sobresalen los wayuu, los kogui, el poeta prehispánico Acomiztli Nezahualcóyotl, y escritores indígenas actuales como el mapuche Leonel Lienlaf y el kichwa Ariruma Kowii. La Colombia del año

[12] De hecho, el desplazamiento del campo a las grandes ciudades se incrementa a niveles críticos durante la segunda década del siglo XXI, cuando las cifras oficiales señalan a Colombia como el segundo país con mayor desplazamiento interno en el mundo, después de Sudán.

2000 se transformaba rápidamente. Uno de los cambios más significativos se daba en el plano de la educación gubernamental para los pueblos indígenas, concedida en 1962 a los misioneros protestantes estadounidenses del Instituto Lingüístico de Verano (ILV o *Sil International*). El 31 de mayo del 2000 finalizaba el convenio; aunque el término final del proyecto se hizo efectivo en 2002. Con el cierre de este convenio también se clausuraba parcialmente la visión lingüística misional que en la década de los setentas bautizó como folclor indígena a las artes verbales de las comunidades. Es entonces cuando se da a conocer una nueva escritora desde Barranquilla, ciudad de la costa Caribe que desde finales de los noventas se convierte en uno de los epicentros editoriales de la literatura wayuu. Se trata de Estercilia Simanca Pushaina, quien con su poemario inédito *Caminemos juntos por las sombras de la sabana* obtiene el segundo puesto en el tercer concurso nacional de poesía (CUC) convocado en 2002. En 2003 Simanca se lanza una segunda vez con su cuento *El encierro de una pequeña doncella*, con el cual llega a ser finalista en el Concurso Nacional de Cuento Infantil, Comfamiliar del Atlántico. Al año siguiente, en abril de 2004, publica un cuento que le dará fama y retos jurídicos al mismo tiempo: *Manifiesta no saber firmar, nacido el 31 de Diciembre*. *Manifiesta* obtiene la única mención de honor en el Concurso Nacional de Cuento Metropolitano organizado por la Universidad Metropolitana de Barranquilla. *Manifiesta* se hace célebre en la versión ilustrada con imágenes de cédulas que la autora publica en una edición sencilla lanzada en abril de 2005 en la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Con ironía, humor y notable arte narrativo, Simanca logra captar la sensibilidad del lector mediante un personaje femenino que se debate entre la atracción y el rechazo a los arijuna, los llamados "civilizados", mientras pone en evidencia políticos y funcionarios que cedulan y nombran de cualquier forma a los wayuu, en parte para ganar en la Guajira. Quizás sin saberlo,

Simanca y sus personajes habían destapado "tamaño problema": el de la colonización por los nombres que inicio con Colón mismo, en 1492, y en el Caribe.

En 2005 Hugo Jamioy publica *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, el primer libro de un autor indígena en denominarse como oralitura en Colombia. En 2006 el oralitor camëntsá gana la beca nacional de investigación en literatura del Ministerio de Cultura, con su proyecto: *Oralitura indígena de Colombia*. Al año siguiente promueve la primera convocatoria de las becas nacionales de creación en oralitura del Ministerio de Cultura.[13]

En el año 2009 la Ley de Lenguas Nativas se terminaba de diseñar con el liderazgo de Jon Landaburu, lingüista de origen vasco-francés, así como de un equipo multicultural de investigadores afrodescendientes e indígenas del Ministerio de Cultura. En enero de 2010 la ley 1381 sobre lenguas nativas (rom-gitana, afro e indígenas) es aprobada por el congreso de Colombia. La creación de una colección de autores y textos indígenas fue el siguiente paso. En agosto de 2010 se presenta la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, la cual se publica simultáneamente con la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana del Ministerio de Cultura de Colombia. La Biblioteca Indígena, enfocada particularmente en las oralituras y literaturas indígenas en Colombia, y con la presentación de tres nuevos poemarios de Chikangana, Apüshana y Jamioy, se distribuyó por escrito y por internet, sin ningún costo. Además, parte de las colecciones se entregaron en las comunidades indígenas, y la ONIC recibió un número significativo de bibliotecas para su propia distribución gratuita. Se ejercía así más que

[13] Aunque la definición de oralitura no queda muy clara en las bases del concurso, este llamado nacional genera un impacto en la forma en que las comunidades afro e indígenas ven desde entonces sus procesos de escritura, ligados frecuentemente con la tradición oral. Jamioy había llevado más lejos que Chihuailaf y Chikangana el proyecto de autodefinición desde la oralitura, alcanzando un reconocimiento nacional institucional para el mismo, lo cual generaba una política diferencial de estímulos para las literaturas afro-indígenas en el país. Con todo, el sello del pacto público, al menos en Colombia, entre Jamioy, Chikangana y Chihuailaf, se produjo al año siguiente, en 2007, cuando el poeta mapuche es invitado a leer en la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Allí, públicamente, el autor de *Sueños azules y contrasueños* se declara en compañía de sus "hermanos oralitores de Colombia": Fredy Chikangana y Hugo Jamioy.

un derecho constitucional, el derecho histórico de devolver al público general, y sobre todo a los pueblos indígenas, textos que fueron recolectados por incontables investigadores a lo largo del siglo XX. [14]

1.2 Nociones

En este trabajo diseñamos dos nociones de lectura para contribuir en la interpretación crítica de la escritura literaria indígena contemporánea: visiones de cabeza y textualidades oralitegráficas. Dado que en la actualidad numerosas pugnas culturales y tensiones socio-políticas se siguen dando sobre temas como (auto)representatividad, "autenticidad" y definiciones de identidad, en esta tesis optamos por avanzar tanto en la propuesta como en la puesta en práctica de nociones que podrían ser acentuadas luego por diferentes autores, y sobre todo colectividades, antes que llegar al punto conclusorio de afirmar términos, que como su propio nombre lo indica, implican la idea de cierto punto final en una argumentación, o incluso en una conversación.

Una noción sirve para nombrar algo que existe pero que no está clara o plenamente identificado. La noción es útil para señalar, sugerir, mencionar. El término suele ir más allá, pues además de nombrar o sugerir, puede ser usado para determinar y/o clasificar un cierto tipo de conocimiento. El término, de manera semejante al concepto, generalmente es una definición que funciona dentro de una lógica de argumentación teórica. En el contexto de esta tesis buscamos que la noción nos ayude a identificar antes que a categorizar, a debatir antes que a clasificar, y a proponer antes que a determinar. Consideramos que en las actuales dinámicas de diálogo e interpelación intercultural en las que con frecuencia se encuentran implicados tantos los autores

[14] Una gama más amplia de estas consideraciones sobre el contexto histórico de las obras puede encontrarse en nuestro artículo: "Oralituras y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010", en la revista *A Contracorriente.*

de las obras, como los lectores y las audiencias, el carácter sugerente de la noción, aun en el marco de argumentaciones teóricas, es útil para trazar perspectivas, estimular conexiones y señalar de una manera no categórica o determinante ciertas potencialidades y procesos. Las nociones de textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza surgen precisamente como reflexión crítica, con el propósito de ampliar las posibilidades de recepción y lectura, e incluso como continuación de procesos colectivos e interpersonales en permanente redondeo y reconsideración.

Textualidades oralitegráficas

En esta propuesta un texto es la manifestación concreta de un entretejido e interacción particular entre textualidades. Retomanos el sentido del texto como un hacer, juntar y tejer algo en red (Arnold y Yapita 2005:14). Consideramos que las textualidades son redes formadas entre campos de interacción simbólica y usualmente pluri-comunicativa. A su vez, estos campos pueden expresarse en los espacios físicos o soportes en que se materializan una o múltiples textualidades. En este orden de ideas un libro convencional suele ser un tipo de campo en donde prevalecen códigos fonéticos. Con todo, existen otros tipos de campos como el chumbe en donde prevalecen códigos ideográficos. La mola (blusa bordada en capas textiles de los gunadule) es un campo en donde por lo general prevalecen códigos pictográficos. Desde esta visión, los campos y soportes a través de los cuales se transmite sentido, se combinan las textualidades y se plasman los textos, no son exclusivamente libros fonéticos. De hecho, como veremos en esta tesis, los "libros" y otras formas de comunicación no se excluyen unos a otros sino que tienden a relacionarse.

En lo concreto, al referirnos a textualidades oralitegráficas hablamos de una noción polisintética que expresa relaciones de sentido, así como vinculaciones textuales, entre

propuestas orales, fonético literarias y gráficas ideo-simbólicas. En síntesis, las textualidades oralitegráficas son intersecciones textuales entre diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica-visual. En algunas obras las intersecciones se producen entre lenguajes visuales—provenientes de sistemas gráficos como la textilería o la alfarería—; producciones alfabéticas bilingües—o en un castellano con gran número de préstamos de determinadas lenguas indígenas—; y experimentaciones, continuidades y/o recuperaciones de artes verbales orales como el *haylli* (himno elegíaco quechua) o el *botamán biyá* (palabra bonita camëntsá).

Las textualidades oralitegráficas también pueden ser entendidas como la materialización creativa de una amplia gama de sistemas de comunicación en intercambio, y a veces en conflicto, en cuyas manifestaciones la escritura alfabética suele ser un medio readecuado de acuerdo con las necesidades e intencionalidades lingüísticas, ideológicas y visuales de sus creadores auto-reconocidos como indígenas. Los realizadores/as y autores/as de estas modalidades de la comunicación, proponen campos interseccionales o textualidades, a través de sus propias síntesis creativas de múltiples formas de expresión. Ahora bien, aunque tales textualidades se crean y son susceptibles de generarse en contextos diferentes a los llamados indígenas, en este trabajo sus características se sugieren por el tipo de énfasis que le confieren sus propios autores a partir de los lenguajes visuales de sus colectividades. Tal auto-identificación con lo que podemos llamar formas propias de escritura no fonética, lenguajes visuales o sistemas semasiográficos de comunicación, genera acentuaciones particulares como en el caso de Anastasia Candre al conectar pintura sobre tela de *yanchama*, cantos orales y escritura poética, así como modalidades gráficas plurales cuando un autor se identifica al mismo tiempo con diversos medios culturales de comunicación visual, como Hugo Jamioy con el chumbe camëntsá y con las *tutu* (mochilas) iku/arhuacas.

Las oralitegrafías, que identificamos en esta tesis, son una denominación más específica para referirse al tipo de textos en donde se intersectan diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica. En tal sentido las oralitegrafías son formas de materialización de las textualidades, pero no el soporte físico de las mismas como un libro, un tejido, una piedra. Ahora bien, los ideogramas en una vasija (como en una cerámica pintada wayuu), o los picto-ideogramas pintados en el cuerpo (por ejemplo en la pintura corporal emberá del Pacífico conocida como *kipará* [Ulloa]), no son por sí solos oralitegrafías. En primer lugar, la oralitegrafía—a diferencia de un ideograma o un pictograma "tradicional"—, no suele depender exclusivamente de un solo sistema de comunicación. Pero sobre todo, ni las textualidades oralitegráficas, ni su concreción en oralitegrafías, son del todo independientes del lenguaje fonético, pues al ser comunicadas usualmente se entretejen y resuenan con textos escritos alfabéticamente por sus autores. Como veremos en el capítulo 3, a partir de la noción de oralitegrafías también pueden derivarse otro tipo de denominaciones como poegrama, la manera más simple de referirse a un poema plasmado gráficamente, o textilograma, una manera concreta de referirse a poegramas derivados de formas textiles.

Proponemos que los autores indígenas contemporáneos son creadores no sólo de literaturas sino de múltiples textualidades.[15] Esto quiere decir que están generando puentes de comunicación, imágenes de autoreflexión e interpelación entre culturas, e incluso—de manera semejante a los movimientos indígenas—otras formas posibles de transmisión del conocimiento al interior de sus colectividades. De ahí los frecuentes roles de las escritoras y escritores en los procesos de educación propia en sus comunidades; y por eso nuestra decisión de iniciar esta tesis con lecturas oralitegráficas del mapa de la minga intercultural de educación de los pueblos

[15] Lo cual no niega que muchas de estas obras están dirigidas a un público "no-indígena". Sin embargo, las complejas elaboraciones de las textualidades oralitegráficas nos permiten argumentar que sus obras no pueden ser leídas sólo desde una apropiación de la literatura de "tradición" occidental.

indígenas.

Visiones de cabeza

En esta tesis, las visiones de cabeza son una noción polivalente de lectura para facilitar la comprensión de ciertas temáticas de (auto)representación frecuentemente inter-relacionadas y elaboradas en las obras literarias indígenas contemporáneas. En lo concreto, las visiones de cabeza corresponden a un tipo particular de producciones ideo-simbólicas que tienden o aspiran a subvertir y exponer las miradas/lecturas convencionales, estereotipadas, dominantes o hegemónicas sobre los pueblos indígenas. Las visiones de cabeza son las imágenes, series de imágenes y narrativas producidas por creadores auto-identificados como indígenas sobre personas, instituciones, prácticas culturales, mundos y esquemas provenientes y/o asociados con los que denominan no-indígenas, así como sobre sí mismos al contrastar las diferencias, y aún menos las semejanzas, entre lo que estos autores consideran "indígena" y "no indígena". Esto quiere decir que las visiones de cabeza son un tipo de producciones simbólicas que tienden a generarse en el cruce e intercambio asimétrico entre distintas miradas o formas de ver el mundo. Estas producciones usualmente son generadas en procesos auto-reconocimiento y rearticulación, así como en las coyunturas en que estos procesos parecen no ser posibles, o llegan a extremos de contrariedad expresados con humor e ironía. En efecto, las visiones de cabeza estudiadas suelen enfatizar diferentes desencantos con la modernidad, así como apropiaciones de la misma, mediante imágenes de contraste e inversión.

El mapa creado en el marco la minga de educación (fig. 1) nos permitirá ofrecer un primer ejemplo de una visión de cabeza en respuesta y diálogo con la imagen convencional del país. Por otro lado, abordaremos en los textos visiones sobre experiencias de la vida urbana, la forma cómo se percibe la gente de las ciudades, la irrupción de personas de afuera en las comunidades,

el impacto de las políticas gubernamentales, el incremento de la presencia extractivista de las empresas multinacionales. Otro tema que estudiaremos es el del uso de la escritura alfabética, y sobre todo la exigencia de una alfabetización burocratizante, la cual es resignificada en las visiones de cabeza sobre el (an)alfabetismo al revés. Como veremos, un autor como Hugo Jamioy elabora imágenes sobre un lector "no indígena" analfabeto de lo "indígena", mientras que Estercilia Simanca elabora personajes que son víctimas de la violencia alfabetizante.

La noción de visiones de cabeza nos permite captar con frecuencia profundos cuestionamientos a la sociedad dominante, al tiempo que propuestas constructivas que en parte buscan hacer efectiva la multiculturalidad prometida en la constitución colombiana de 1991. La noción nos permite aproximarnos a ciertos modos de producción de imágenes y narrativas sobre el mundo contemporáneo en las perspectivas articuladas en textos por autores indígenas.[16] En tal sentido, puede decirse que las visiones de cabeza también son giros literarios y estrategias comunicativas que ayudan a dar vuelta o generar otras perspectivas en situaciones de contacto intercultural. La noción es útil como herramienta de diálogo al resaltar diferentes visiones y demandas indígenas actuales, como el agenciamiento de una voz propia y la búsqueda de rearticulación educativa y territorial.

Las visiones de cabeza son expresiones de dinámicas de sub-versión de imágenes y textos, así como de enunciaciones desde múltiples orillas lingüísticas y culturales. En efecto, se re-simbolizan en primera medida a partir de un cambio posicional: lo de arriba queda abajo, de cabeza. Con todo, la argumentación no puede simplificarse al *upside down* (el lado de arriba abajo) del inglés. Tampoco se explica plenamente mediante el concepto del *pachakuti* (revolcón del espacio-tiempo) quechua-aymara, en tanto es usualmente entendido como un movimiento

[16] Aunque nuestras lecturas se ocupan de las obras literarias, son numerosas las visiones de cabeza expresadas en las producciones audiovisuales así como en las tradiciones orales comunitarias, desde donde se expresan con humor, ironía y complejidad mítica al elaborar las representaciones sobre los mestizos, colonos, etc.

simbólico, cultural y político de lo de abajo que surge hacia arriba. Lo que nos interesa del *pachakuti* no es la inversión en sí, sino la posibilidad de dar vuelta (Gómez 51), como en el caso de un nudo que se ata o se desata, ofreciendo otras perspectivas o texturas de los hilos que conforman la trama y la urdimbre en situaciones de contacto intercultural. Se trata de poner de cabeza para mirar, relacionar y construir desde múltiples centros dando la vuelta, y no simplemente con el fin de invertir el orden jerárquico, a partir de categorías duales, en función de reemplazarlo por otro semejante o supuestamente mejor; tampoco para justificar una mera respuesta revolucionaria en el ámbito macro-político. Además, debe resaltarse que numerosas visiones de cabeza se basan en imágenes construidas a partir de prácticas culturales particulares (como el contrabando wayuu en Vito Apüshana) y/o en la perspectiva de las narraciones tradicionales (por ejemplo el tren del Cerrejón interpretado como una gran serpiente en el relato de un soñador wayuu). En otras obras los autores y autoras han construido imágenes recurrentes y auto-referenciales como escribir con los pies en la cabeza (Jamioy), o tener los pies en la cabeza (Berichá), para expresar la necesidad de pensar por cuenta propia, auto-representarse colectivamente desde el espacio en que se encuentren, y dinamizar la conexión con sus territorios con la cabeza bien puesta y articulada.

1.3 Contextos teóricos

Son numerosos los autores y propuestas que nos han ayudado a proponer, repensar y consolidar teóricamente esta tesis. A continuación presentaremos una breve exposición de algunas de las principales ideas y consideraciones con las que venimos dialogando. El orden de la exposición no implica que unos cuerpos teóricos sean más importantes que otros:

Primero, *un conjunto de obras teóricas resultado de producciones reflexivas comunitarias, y escritas en su mayoría por intelectuales indígenas en el sur del continente, con especial énfasis*

en el estudio de diversas formas de comunicación gráfica. En *El rincón de las cabezas* (2005) Denisse Arnold y Juan de Dios Yapita proponen, en el contexto de los Andes centrales en Bolivia, lecturas de múltiples "prácticas textuales, numéricas y literarias" (67). Su propia idea de texto se aproxima a la nuestra en cuanto texto evoca la idea de hacer y tejer en red (14). En efecto, nuestra propuesta de campos textuales se conecta con su ejercicio de entretejer textos y diferentes prácticas textuales, incluyendo las literarias. En tal sentido también son significativos los aportes teóricos de Benjamín Jacanamijoy en *Chumbe: arte inga* (1993), y Manibinigdiginya/ Abadio Green en *Anmal gaya burba/Significados de vida* (2011), quienes han estudiado las narrativas de sus respectivas comunidades (inga y gunadule), al tiempo que han desarrollado lecturas de expresiones textuales no alfabéticas como las del chumbe y la mola respectivamente. Jacanamijoy argumenta cómo el chumbe, o faja tejida, es una forma de comunicación visual inter-generacional, y a su manera, un libro o soporte de la memoria. Ofrece además un modelo de lectura de los ideogramas de los textiles partiendo del diseño básico de un rombo o vientre: el *uigsa*. Por otro lado, Manibinigdiginya entreteje el análisis de las historias y escrituras tradicionales (molas y lenguajes visuales) con el análisis lingüístico de significados de vida o etimologías gunadule, las cuales le sirven de base estructural para realizar propuestas pedagógicas de recuperación de la memoria así como de rearticulación comunitaria. Las propuestas del chumbe como libro, y los significados de vida en diálogo con otras formas de comunicación gráfica, nos han ayudado a conceptualizar otras posibles ideas de libro, así como la importancia de proponer la noción de textualidades oralitegráficas para aproximarse a las obras de ciertos autores indígenas.

Segundo, *ciertas propuestas teóricas de críticos literarios nativo americanos en los Estados Unidos*. Algunas consideraciones teóricas de los críticos de origen cheroqui Jace

Weaver en *That the People Might Live* (1997) y Chris Teuton en *Deep Waters* (2010), aunque localizadas parcialmente en Norteamérica, nos han ayudado a pensar a su vez en el contexto de Colombia para entender cómo funcionan ciertos procesos de interacción textual como las textualidades oralitegráficas y la oralitura. Teuton ha desarrollado el concepto de un continuum textual entre discursos gráficos y orales. (2010:xviii). También ha analizado tres tipos de impulso: el oral—con énfasis en un modo relacional y experiencial de vinculación con el mundo a través del conocimiento cultural—; el gráfico—con énfasis en la fijación formal permanente del conocimiento—; y el impulso crítico—que busca generar un balance dinámico entre los discursos orales y gráficos. Los tres impulsos propuestos nos han facilitado ampliar la comprensión de las textualidades oralitegráficas, cuyos campos interseccionales se relacionan con la idea del continuum textual. Por otro lado Weaver afirma que la literatura nativa es comunitismo, es decir, relación entre activismo y vinculación con las comunidades. Este neologismo nos ha sido útil al explorar las cercanas relaciones entre la producción literaria, ciertas actividades públicas y las relaciones con las comunidades en las obras de los autores indígenas en Colombia.

Tercero, *obras claves sobre colonización y descolonización provenientes de otras regiones del mundo como India y Aotearoa Nueva Zelanda, así como estudios que actualizan debates sobre la escritura, diversas posibilidades de lecturas textuales, y múltiples posicionamientos políticos de las literaturas contemporáneas*. Linda Tuhiwai Smith en *Decolonizing methodologies* (1999), y Meenakshi Sharma en su *Postcolonial Indian Writing* (2003), nos han estimulado a reflexionar sobre ideas de desarticulación y rearticulación en la escritura indígena contemporánea. Tuhiwai Smith especifica 25 proyectos indígenas decoloniales, entre los cuales se destacan—en el marco de los autores abordados en esta tesis—la actual importancia de

escribir sobre las experiencias del colonialismo y el imperialismo, así como los proyectos de auto-representar, re-envisionar y re-conectar. En efecto, es clave la idea de compartir (160) estableciendo nuevas alianzas, como es notorio en múltiples proyectos que comparten los autores en Colombia (giras, talleres, pronunciamientos) Por su parte las consideraciones de Sharma, aunque pensadas en el contexto de la India, nos han ayudado a fundamentar la noción de visiones de cabeza, que en su caso equivaldrían a las imágenes sobre los británicos y la influencia inglesa en las obras literarias indias.

Con respecto a los debates sobre otras formas de escritura, han resultado fundamentales las apreciaciones teóricas de Elizabeth Hill Boone sobre las posibilidades de comunicar el pensamiento por medio de su envisionamiento, como ocurre en diagramas, mapas y lenguajes visuales (10); además, su argumentación sobre los sistemas semasiográficos mediante los cuales se pueden convenir ideas independientemente de la lengua. Así mismo las reflexiones de Walter Mignolo sobre el advenimiento de la imprenta, que a su decir contribuyó en la subordinación de los lenguajes gráficos (ilustraciones, dibujos) a la escritura alfabética concebida como inscripción del habla (293). En tal sentido, también hemos encontrado iluminador el trabajo de Chadwick Allen (2012), sobre todo sus propuestas de apreciación y lectura de las literaturas indígenas en relación con múltiples sistemas semióticos y estéticos comunitarios. En efecto, Allen llega a proponer metodologías transindígenas, y en su propio trabajo crítico relaciona formas literarias y estéticas de regiones tan distantes como Estados Unidos y Aotearoa Nueva Zelanda. A propósito de miradas amplias, también nos han sido muy valiosas las reflexiones de Arturo Arias, Luis Cárcamo Huechante y Emilio del Valle Escalante, quienes proponen reflexiones en conjunto sobre las obras y procesos de lo que denominan las literaturas de Abya Yala, entendido como un lugar de enunciación “desde el cual el sujeto indígena articula sus

lenguajes y sus políticas" (9). Como reflexionan estos teóricos, el castellano es provincializado ante la irrupción y posicionamiento político de las numerosas lenguas en que se escriben estas literaturas. De manera similar, en concepto de Dipesh Chakrabarty, Europa puede ser provincializada al dejar de ser imprescindible, central y dominante en las historias que contamos (39).

Cuarto, *estudios de la crítica literaria contemporánea en Colombia sobre la producción literaria indígena, así como consideraciones sobre interculturalidad y educación en la región*. En Colombia Betty Osorio y Hugo Niño se han destacado en la investigación sobre la escritura indígena contemporánea. El trabajo de Osorio (2008) sobre Quintín Lame nos ha ayudado a entender mejor cómo los intelectuales indígenas responden a una pluralidad de espacios privados y públicos, y en el caso del líder nasa, a los espacios de lo letrado, cristiano y judicial (95). Niño (2008), con su valioso concepto del etnotexto, ha fundamentado un tipo de aproximación textual que nos ha sido útil para contrastar y entender en profundidad propuestas como las de la oralitura. Para Niño el etnotexto se vincula por lo general con la oralidad de comunidades, en lenguas que no están asociadas con las obras de la literatura "universal", y que por tanto quedan fuera de los cánones culturales. Para nosotros el énfasis va más allá de lo oral y lo lingüístico. Con todo, nos ha sido particularmente útil su idea de intervenciones extraverbales (40) en el etnotexto, que precisamos bajo la noción de textualidades oralitegráficas.

En el inagotable campo de los debates contemporáneos sobre interculturalidad, Catherine Walsh y Joanne Rappaport—intelectuales estadounidenses en permanente contacto con los movimientos indígenas de Ecuador y Colombia respectivamente—han propuesto ideas particulares. Para Walsh la interculturalidad es "concepto y práctica, proceso y proyecto" (41). En tal sentido es dinámica, y surge de la necesidad de generar "interacciones que reconozcan y

enfrenten las asimetrías sociales, culturales, políticas, económicas e institucionales" (233). Con todo, en *Interculturalidad, estado, sociedad* (2009) las reflexiones sobre los contactos interculturales surgen principalmente a partir del contexto de proyectos y movimientos afro e indígenas en el Ecuador, a la vez que nos advierte que "no deben ser pensados simplemente en términos étnicos sino a partir de la relación, comunicación y aprendizaje permanentes entre personas, grupos, conocimientos, valores, tradiciones, lógicas y racionalidades distintas"(41).

En el caso de Rappaport, inmersa desde los setentas en procesos de los intelectuales indígenas en el Cauca, concretamente del CRIC, la noción de interculturalismo propuesta en *Intercultural Utopias* (2005) posee básicamente tres hilos. Primero, metodológico, en cuanto "method of appropriating external ideas, connecting the diverse network of activists, colaboradores, and occasional supporters of the indigenous movement into a common sphere of orientation"(7). Segundo, político-filosófico: "a utopian political philosophy aimed at achieving interethnic dialogue based on relations of equivalence and at constructing a particular mode of indigenous citizenship in a plural nation"(7). Tercero, etnográfico, en tanto "it poses a challenge to traditional forms of ethnographic research, replacing classic thick description with engaged conversation and collaboration" (7).

En esta tesis nos conectamos en parte con la propuesta de interculturalidad de Walsh primero en tanto propone contacto e interacción entre culturas en dinámicas de permanente relación, comunicación y aprendizaje, como a su propia manera lo plantean algunas escritoras y escritores posicionados desde sus particularidades culturales al publicar obras con las que frecuentemente buscan interpelar a la sociedad dominante al tiempo que enseñar otras posibilidades de ver el mundo. Segundo a propósito de su afirmación de una interculturalidad que "intenta romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas"

(41), como se sugiere en propuestas como el mapa de la minga y en numerosos textos de oralitura que reelaboran memorias e historias propias, las cuales no necesariamente invalidan las demás, pero sí tienden a romper su subordinación simbólica a la sociedad hegemónica en temas tan álgidos como la alfabetización o el privilegio de la comunicación escrita fonética sobre otras formas de comunicación y textualidad.

Nuestra aproximación se distancia de la idea de Rappaport sobre una interculturalidad que busca reposicionar la etnografía en un contexto de investigación colaborativa, puesto que nuestra aproximación no se ha realizado en perspectiva etnográfica ni mediante trabajos de campo. Dado que nuestro trabajo se concentra en textos específicos de varios autores indígenas que generan sus propias representaciones, y quienes al escribir han dejado de ser colaboradores etnográficos, tampoco nos identificamos con la propuesta de un interculturalismo basado en una filosofía política utópica cuando Rappaport afirma que el "CRIC and other indigenous organizations are in the business of formulating utopias"(8); aunque aclara que esas utopías no serían simplemente sueños imposibles, sino parte de sus propósitos interculturalistas cuyo objetivo final sería "to live as indigenous people in a plural society that recognizes them as equal actors who have something to contribute to the nation" (8). En el contexto específico de las visiones de cabeza, las interculturalidades implican procesos de repensarse y recrearse mediante (auto)representaciones que no podrían ser tildadas necesariamente como utópicas. Con todo, en el trabajo de Rappaport nos parece acertado el hilo en que propone la interculturalidad a modo de método de apropiación, conexión y apoyo en una y varias esferas en común de orientación, en donde participan indígenas y no indígenas, como lo plasma en su libro *Intercultural Utopias* (2005).

En efecto, el mapa de la minga de educación de 2010 podría ser pensado a modo de esfera de orientación intercultural en común, y también campo interseccional y textualidad

oralitegráfica, como lo propondremos en el siguiente capítulo al argumentar que los movimientos indígenas y estudiantiles reunidos en la minga elaboraron y propusieron un mapa-símbolo en el cual entretejen diferentes formas culturales de conocimiento y comunicación gráfica, las cuales no excluyen a la sociedad colombiana ni tampoco subordinación a la misma, sino que en su propia imagen de país invitan a establecer relaciones desde variadas perspectivas pluri-escriturales. El mapa de la minga es una propuesta intercultural de diversos pueblos indígenas, pero no sólo para éstos, ni tampoco en una imagen exclusivista de la colombianidad, pues sus propios ideogramas trascienden las actuales fronteras nacionales—por ejemplo su *wiphala* o bandera pan-andina arco iris. Además, su carácter de minga educativa intercultural busca generar nuevos procesos pedagógicos sociales, y en concreto concita aspectos de diversas textualidades y visiones de mundo a modo de herramienta de diálogo con los que denominan no indígenas y/o mestizos—a falta de términos más precisos. En nuestro trabajo la noción de interculturalidad no se deriva ni equivale al multiculturalismo tolerante prometido en la constitución colombiana de 1991. Coincidimos con el filósofo colombiano Carlos Miguel Gómez en que el diálogo intercultural "has to be constructed and reconstructed each time for particular contexts and problems" (173). En el contexto específico de las textualidades oralitegráficas, la interculturalidad a la que hacemos referencia se concreta en interacciones particulares entre textos. Las intertextualidades son expresión de campos de interacción entre formas textuales de comunicación humana. En tal sentido, nuestros análisis literarios de la primera sección parten de la noción de una interculturalidad entendida como procesos de intertextualidad, es decir, relaciones de contacto entre proyectos y propuestas textuales en las que usualmente coparticipan, en su creación y/o recepción, personas de diferentes orígenes culturales—tanto quienes se auto-denominan indígenas como a quienes denominan no indígenas.

En nuestras lecturas comparadas a través de las visiones de cabeza y las textualidades oralitegráficas ha sido imprescindible identificar relaciones entre numerosos textos. Además, los análisis que proponemos no se centran exclusivamente en los textos literarios por sí solos, sino en sus relaciones con otros textos y propuestas en campos de intersección que conectan al menos tres dimensiones: primero, los proyectos de colaboración entre los autores—por ejemplo los oralitores, o el caso de las escritoras wayuu Simanca y Siosi al elaborar personajes igualmente afectados por el colonialismo—; segundo, las múltiples propuestas textuales oralitegráficas—mapa de la minga, textos donde confluyen formas de comunicación—; tercero, las temáticas derivadas de la elaboración de visiones de cabeza —como el analfabetismo y las empresas multinacionales.

Por último, quisiéramos redondear estas breves reflexiones sobre los cuerpos teóricos, considerando que una de las limitantes metodológicas en este trabajo ha sido la de no ser hablante de las lenguas (wayuunaiki, uitoto, chibcha u´wa, chibcha gunadule, camëntsá) en las que recientemente se han traducido algunos de estos textos—como le sucede a numerosos críticos literarios en el continente ante el enorme panorama lingüístico. No obstante, debe aclararse que en la gran mayoría de casos las versiones originales fueron escritas en castellano y luego traducidas a las lenguas de las colectividades de los escritores. De esta suerte, en muchos casos—no en todos—existen dos originales de un mismo texto, con la primera versión escrita usualmente en castellano. Vicenta Siosi y Estercilia Simanca sólo escriben en castellano. Miguel Ángel López escribe sobre todo en castellano, y la respectiva traducción—al menos hasta 2010—la realiza un tercero. Berichá sólo había publicado *Tengo los pies en la cabeza* en castellano, hasta que le solicitamos en 2010 que tradujera algunos pasajes de su obra al chibcha u´wa para su publicación en *Pütchi biyá uai, precursores*. La comunidad yanakuna mitmak de

Fredy Chikangana es actualmente hispanohablante, como otras comunidades en el país (pasto, kankuamo, pijao); y él mismo empezó a escribir en quechua hace pocos años, pues inicialmente sólo publicaba en castellano. Con todo, nos hemos apoyado en un conocimiento básico del quechua para aproximarnos a ciertos textos de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki. Además, incorporamos cuando fue posible auto-reflexiones en lenguas nativas de los propios autores: *botamán biyá, anmal gaya burba, haylli, nvtram, rafue*.

1.4 Estructura y descripción de los capítulos

La presente tesis doctoral está estructurada en dos secciones de tres capítulos cada una. En la primera sección proponemos lecturas a partir de la noción de textualidades oralitegráficas. En la segunda sección planteamos lecturas usando la noción de visiones de cabeza. Con todo, ambas nociones atraviesan el conjunto de la propuesta. Tanto en el primer capítulo, como en la segunda sección del trabajo, nos ocuparemos en establecer relaciones temáticas de conjunto, y no en realizar estudios específicos de las obras como en los capítulos 2 y 3: *Recado confidencial a los chilenos* (1999) de Elicura Chihuailaf; *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010) de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki; y *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* (2005) de Hugo Jamioy.

Este tipo de aproximación se justifica en el interés metodológico de resaltar campos de interacción simbólica entre las propuestas, como se ha planteado antes al abordar algunas de las complejas redes de sentido conformadas por las textualidades oralitegráficas (mapa de la minga, proyecto de oralitura), así como por las visiones de cabeza (analfabetismo a la inversa, impacto de las empresas multinacionales).[17]

[17] A lo largo de los últimos años hemos tenido la oportunidad de conversar con la gran mayoría de los escritores indígenas contenidos en esta tesis, así como con algunos teóricos incluidos en la misma. Por tal motivo citaremos en ciertos pasajes algunas comunicaciones personales, las cuales no han sido entrevistas formalmente hablando.

En el capítulo 1 presentamos una lectura oralitegráfica del mapa de la minga de educación, organizada en 2010 por movimientos estudiantiles y organizativos indígenas en Colombia. El mapa se entiende como una visión de cabeza, es decir, una visión propia del movimiento indígena sobre la imagen cartográfica hegemónica del país. La cartografía se basa en el croquis o formato nacional, al tiempo que propone una nueva representación mediante ideogramas y pictogramas provenientes de múltiples sistemas de comunicación gráfica de los pueblos indígenas. Dado que estos lenguajes visuales también se encuentran presentes o evocados en algunas de las obras de oralitura y literatura indígena en el país, como la de Anastasia Candre, Hugo Jamioy, Vito Apüshana y Fredy Chikangana, las lecturas que realizamos resaltan ciertas conexiones entre las posibles dimensiones orales, (carto)gráficas y literarias tanto del mapa como de los textos. El mapa puede ser comprendido como una minga policomunicativa, en cuya propuesta cartográfica confluyen aportes de múltiples sistemas de comunicación visual indígena.

En el capítulo 2 abordamos los principales fundamentos teóricos del proyecto indígena continental de oralitura, y realizamos lecturas concretas de cómo funciona y se expresa la oralitura en obras específicas, así como mediante ciertos géneros verbales que los oralitores reivindican como propios de sus artes verbales: el *nvtram* 'conversación', el *taki* 'canto', el *haylli* 'himno elegíaco'. En tal sentido, comenzamos por estudiar los fundamentos del proyecto, y sus formas de concreción literaria, en el *Recado confidencial a los chilenos* (1999) de Elicura Chihuailaf, escritor mapuche del Wallmapu en Chile. Continuamos este proyecto en la obra de Fredy Chikangana, autor yanakuna del suroccidente colombiano, quien tras conocer al poeta mapuche a finales de los noventas, amplía, profundiza y aporta en la construcción del proyecto de la oralitura, así como en su acotación teórica manifiesta en el artículo "Oralitura indígena

como un viaje a la memoria" (2014). Para detallar la propuesta de oralitura del autor caucano, llevamos a cabo una lectura de su poemario *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010), en donde el oralitor figura con un nuevo nombre en quechua: Wiñay Mallki. También ampliamos las lecturas sobre la oralitura usando la noción de textualidades oralitegráficas, puesto que además del carácter oral de lo literario enfatizado por los oralitores, en la obra de Chikangana ya es notable la propuesta de un lenguaje gráfico al plasmar los textos. En este capítulo relacionamos el proyecto y concepto de oralitura con otras ideas afines de la crítica literaria, como el etnotexto de Hugo Niño (2008), el comunitismo de Jace Weaver (1997), el *storytelling* y la literatura oral.

El capítulo 4 puede considerarse una continuación del anterior, en cuanto explora la ampliación del proyecto de oralitura en la obra de Hugo Jamioy Juajibioy, oralitor camëntsá. El estudio de la obra *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento,* publicada inicialmente en 2005 y editada en 2010, nos permite entender la importancia de leer la obra mediante la noción de textualidades oralitegráficas, puesto que la propuesta de oralitura de Jamioy surge claramente en conexión con formas de comunicación gráfica andina que el denomina "bonita escritura". A lo largo del capítulo analizamos las textualidades de la obra, expresadas tanto en los poemas de raigambre oral, como en el lenguaje ideográfico textil de los chumbes (fajas tejidas) y en el lenguaje escultórico y gestual de las máscaras talladas en madera, entre otros soportes y campos de la comunicación visual familiar y comunitaria.

En el capítulo 5, el cual inaugura la segunda sección del libro, profundizamos en los simbolismos de las visiones de cabeza, entendidas en primera medida como una forma de producción de imágenes en que se representa lo llamado no-indígena, y en segunda medida como una forma simbólica de recuperar la cabeza, es decir, de pensar por cuenta propia y colectiva los

procesos de auto-representación y rearticulación comunitaria. En este capítulo partimos de reflexiones y narraciones sobre educación y rearticulación comunitaria propuestas por Manibinigdiginya /Abadio Green en su trabajo doctoral *Anmal gaya burba* / *Significados de vida* (2011), el cual surgió en el marco del proyecto comunitario binacional gunadule: *Nangalaburba Oduloged Igala* (Volver a revivir los huesos de nuestra madre). Proponemos la idea de decapitación simbólica para referirnos a los procesos de colonización que han implicado fragmentación y desarticulación en los pueblos indígenas, así como la idea de rearticulación de la cabeza a propósito de las propuestas de una generación de escritoras y escritores indígenas que se visibiliza en Colombia desde la década de los noventas. En tal sentido incluimos reflexiones sobre la obra de Berichá, la primera escritora u´wa en publicar en 1992, quien además tituló su libro *Tengo los pies en la cabeza* a propósito de la idea de pensar y representarse por cuenta propia.

En el capítulo 6 nos ocupamos en la lectura de tres tipos temáticos de visiones de cabeza (analfabetismo, ciudades y retorno) comparando diferentes imágenes articuladas en las obras literarias indígenas contemporáneas. En la primera sección nos detenemos en las visiones de cabeza sobre el (an)alfabetismo que numerosos miembros de las comunidades indígenas consideran una forma de discriminación por parte de la sociedad hegemónica. Analizamos ciertas visiones de cabeza que responden a presiones alfabetizantes burocráticas gubernamentales como las expresadas en el cuento *Manifiesta no saber firmar* (2006) de Estercilia Simanca. También reflexionamos acerca del analfabetismo post-mortem en un relato gunadule publicado por Manibinigdiginya (2011). Además, nos aproximamos a la idea de Hugo Jamioy sobre el analfabetismo al revés de quienes desconocen los símbolos y grafías propias de lenguajes escriturales indígenas como los expresados en chumbes, máscaras, tallas de madera, tejidos con

chaquira, mochilas. En las discusiones actuales sobre qué es escritura, incluimos reflexiones críticas sobre publicaciones como *Beyond the Lettered City* (2012) de Tom Cummins y Joanne Rappaport. En la segunda sección comparada exploramos las visiones de cabeza de los autores sobre la vida en las ciudades, en donde además de gestarse parte de los movimientos indígenas actuales, se han escrito muchas de las oralituras y literaturas en mención. De hecho, en las imágenes poéticas de oralitores como Jamioy y Chikangana, la ciudad surge como un espacio de reflexión y creación, así como de soledad y crisis. Por último, en la tercera sección, el análisis se enfoca en las imágenes poéticas sobre el retorno físico o simbólico, temporal o definitivo, a los territorios colectivos. En los textos abordados destacamos una serie de visiones de cabeza mediante las cuales los autores comparan las experiencias en los territorios con la vida en las ciudades. Nos detenemos especialmente en las lecturas de los *Versos de sal*, cuya coautora es Yɨche, escritora andoke-uitoto de la Amazonía.

En el capítulo 7 continuamos las lecturas comparadas de otros tipos de temas presentes en las visiones de cabeza: el tiempo y/o ritmo propio; las fronteras y el turismo étnico en las comunidades; y el impacto de ciertas políticas del Estado en alianza con empresas multinacionales extractoras. Algunos poemas de Jamioy y Apüshana, así como otras narraciones wayuu de Siosi, Jusayú y Simanca, son leídos en las perspectivas significativas que resaltan las "lecturas de cabeza". En las lecturas destacamos imágenes y relatos que interpelan a la sociedad dominante al tiempo que se constituyen en formas de auto-representación capaces de aportar en procesos de transformación social como la lucha contra los abusos y el expansionismo extractivista multinacional en el cuento "Lucro cesante, daño emergente" de Estercilia Simanca, y en la carta literaria pública de Vicenta Siosi al presidente de la república, la cual fue clave para detener temporalmente el desvío del río Ranchería.

En nuestras reflexiones finales, a modo de conclusiones, incluiremos un relato que contextualiza las visiones de cabeza y las textualidades oralitegráficas en un escenario de diálogo interpersonal con los oralitores, retomaremos algunas de las principales contribuciones del trabajo, y sugeriremos posibles continuaciones de las nociones en mención.

PRIMERA PARTE

LECTURAS DESDE LAS TEXTUALIDADES ORALITEGRÁFICAS

CAPÍTULO 2
VISIONES DE CABEZA Y TEXTUALIDADES ORALITEGRÁFICAS EN UNA "NUEVA" LECTURA CARTOGRÁFICA DE COLOMBIA

En 2010 la Comisión Nacional de Trabajo y Concertación de Educación de los Pueblos Indígenas, CONTCEPI, convocó en Colombia a la Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas. Con el propósito de difundir la convocatoria de la minga (trabajo colectivo) se diseñó y publicó un afiche en donde por vez primera el país actual era representado desde múltiples perspectivas indígenas mediante un mapa (fig. 1) creado a partir de diversas escrituras picto-ideográficas cuyos orígenes, en algunos casos, se remontan siglos atrás.

Figura 1: Mapa de la Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas

Fuente: ("Mapa Minga")

De acuerdo con cifras citadas por la historiadora Ilse Gröll "se calcula que antes de la conquista española existían más de 300 lenguas" (21) y "seis a 10 millones de personas en el actual territorio colombiano" (42). En el censo nacional de 2005, publicado por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística de Colombia, la población auto-identificada como

indígena correspondió al 3.4% de la población total, es decir aproximadamente 1'378.884 (2). Más de 500.000 personas de esta población no son hablantes de lenguas nativas. En Colombia actualmente se reconocen aproximadamente 101 nacionalidades indígenas, y se hablan alrededor de 65 lenguas indígenas agrupadas en 21 estirpes lingüísticas, compuestas por 8 lenguas independientes y 13 familias lingüísticas (Landaburu, s.p.) Con todo, a pesar de la existencia de numerosos mapas lingüístico-culturales que procuran localizar y representar estas lenguas y poblaciones conocidas popularmente como "grupos" étnicos, el mapa de la minga (fig. 1) se percibe a primera vista como una visión que cuestiona y pone de cabeza el auto-atribuido poder oficial de representar cartográficamente a quienes en la colonia denominó "infieles" o "naturales" y hoy en día "minorías".

Las fronteras arbitrarias y convencionales de la actual cartografía son re-simbolizadas en el mapa, imagen central del afiche, mediante una sorprendente propuesta estética compuesta por figuras e íconos poli-cromáticos provenientes de múltiples comunicaciones visuales indígenas a las que la opinión pública suele otorgarle a lo sumo valor folclórico-artesanal. Sin embargo, la imagen que aquí denominamos mapa de la minga es una propuesta multi-gráfica creada en el campo de la educación intercultural, y vinculada con las expectativas de los movimientos indígenas actuales sobre un país efectivamente multiétnico-pluricultural—además plurinacional—, a propósito de la declaración constitucional de 1991. En tal sentido, en el presente capítulo nos proponemos demostrar que es posible ampliar la recepción de los textos literarios indígenas contemporáneos al sugerir lecturas en contexto y posible resonancia con otro tipo de textualidades, propuestas gráficas y/o expresiones ideo-simbólicas visuales, usualmente consideradas extra-literarias o pre-literarias desde muchos de los criterios fonético-céntricos actualmente dominantes en las literaturas escritas y publicadas particularmente en el formato

alfabético del libro impreso. También procuraremos demostrar que el mapa de la minga de educación no sólo es una innovación cartográfica notable y una textualidad meta-alfabética que reposiciona los sistemas gráficos de escrituras tradicionales, sino que además, por su carácter auto-representativo, así como por sus funciones pedagógicas interculturales, puede ser considerado al menos un referente válido y pertinente—aunque no el único, ni el más representativo—para entretejer algunas de las propuestas verbales, visuales y literarias de las escritoras y escritores autodenominados indígenas en el país.

2.1 Consideraciones para las lecturas oralitegráficas a partir del mapa de la minga

Juan Carlos Jamioy, realizador audiovisual camëntsá y estudiante de la Universidad de Antioquia fue encargado por el movimiento indígena—liderado por la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC)— y por un grupo de estudiantes indígenas universitarios para diseñar el mapa de la minga de educación. Este artista gráfico, familiar del poeta camëntsá Hugo Jamioy, cuenta que para diseñar el mapa investigó por su cuenta y también consultó con otros miembros de los pueblos indígenas, en particular con un compañero kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta[18]. El diseñador camëntsá creó el mapa a partir de iconografías de diversos pueblos originarios del país, pues en su concepto una imagen dice más que muchas palabras. Sin embargo, debido a la imposibilidad de contener en un solo mapa representaciones gráficas de todos los pueblos, escogió figuras provenientes de determinados sistemas visuales y las posicionó en correspondencia con sus respectivos territorios de origen. Juan Carlos Jamioy considera que las "texturas", o "formas" seleccionadas para plasmar el mapa, expresan elementos gráficos que permiten la auto-identificación de los diferentes pueblos. También aclara que la propuesta de crear el mapa de la minga de educación en el marco de país, responde a la necesidad de generar diálogos entre los indígenas y los que denomina mestizos o colonos.

[18] Esta y las siguientes consideraciones están basadas en una comunicación personal con Juan Carlos Jamioy.

Ahora bien, una lectura detallada del mapa de la minga permite evidenciar la presencia de lo que denominamos en este trabajo como textualidades oralitegráficas, es decir, intersecciones creativas de textos provenientes de las artes verbales orales y literarias, así como de propuestas gráficas. Los realizadores/as y autores/as indígenas de éstas modalidades de la comunicación proponen campos interseccionales, o textualidades, a través de sus propias síntesis de las formas de expresión oral, literaria y gráfica.

En nuestras discusiones de fundamentación teórica sobre el mapa de la minga, las oralitegrafías funcionan como textualidades múltiples en donde se intersectan diversos sistemas de escrituras picto-ideográficas con textos literarios indígenas que, en el caso de las propuestas de oralitura, privilegian voces provenientes de la oralidad (testimonios, géneros verbales, relatos míticos transcritos). En estas lecturas la denominación textualidades, en plural, concita expresiones orales, gráficas y alfabético-literarias que confluyen asimétrica y creativamente en producciones textuales contemporáneas. Este tipo de textualidades pueden expresarse en forma de textos, pero no quedan reducidas a estos, puesto que las textualidades oralitegráficas forman parte de redes de interacción entre diversos sistemas de comunicación capaces de ser entretejidos por sus autores. En cambio, un texto plasma un entretejido e interacción particular de textualidades. Es decir, es una de sus manifestaciones concretas, como en el caso de un poema o una narración. En tal orden de ideas, como hemos mencionado en la introducción, coincidimos con Denisse Arnold y Juan de Dios Yapita en "el uso del término 'texto' (del latín *textus*) con un sentido de 'hacer' y, más específicamente de, 'tejer'. Nos interesa el sentido dinámico de este término, de 'juntar', entretejer o 'entrelazar' cosas, por ejemplo la voz y la escritura; 'texto' evoca la idea de algo tejido o hecho en red" (14).

Por otro lado, propongo considerar el mapa de la minga como una visión de cabeza, una noción con la cual intentamos aportar a las lecturas de textos literarios en la segunda parte de esta tesis. Como he aclarado en la introducción, denominamos visiones de cabeza a las imágenes y series de imágenes producidas por creadores auto-identificados como indígenas sobre personas, instituciones, prácticas culturales, mundos y esquemas provenientes y/o asociados con los que denominan no-indígenas, colonos, mestizos. En concreto, las visiones de cabeza corresponden a un tipo particular de producciones ideo-simbólicas que tienden o aspiran a subvertir las miradas/lecturas convencionales, estereotipadas, dominantes o hegemónicas sobre los pueblos indígenas.

Dado que la producción de las textualidades y las visiones de cabeza se gesta e interconecta en espacios de confluencia, choque y/o colaboración entre diferentes visiones de mundos, lenguas y situaciones de contacto, proponemos que ambas nociones pueden ser consideradas como herramientas aptas para generar, revisar o matizar procesos de diálogo intercultural, en el sentido propuesto por Catherine Walsh, es decir en perspectiva entre culturas (15). Más aun en tanto esta tesis se ocupa de las propuestas gráficas y escriturales de autores autodenominados indígenas, quienes no publican sólo para sí mismos o sus comunidades, y quienes por lo común participan en ámbitos públicos locales, nacionales e internacionales, posicionados desde sus identidades culturales, aunque sin afirmar necesariamente el papel de voceros o representantes de sus colectividades.

Al referirnos a visiones de cabeza, las dinámicas de sub-versión de imágenes y textos, así como de enunciaciones desde múltiples orillas lingüísticas y culturales, se re-simbolizan en primera medida a partir de un cambio posicional: lo de arriba queda abajo, es decir, de cabeza. Evidentemente esta idea se conecta mas no depende del concepto centro-andino del *pachakuti*

quechua-aymara, cuya imagen básica de revolcón o transformación del mundo es la de una *chaquitaclla*, o arado de pie, con cuya ayuda el agricultor andino escarba para poner la tierra de abajo arriba en preparación para un nuevo ciclo de siembra de la semilla. Con todo, proponemos en concordancia con Gómez Aguilar que "conceptualizing the transformation of 'inside to outside' does not suggest an inversion produced by a simetrical 'rotation' of top to bottom and vice-versa. Instead, it is 'turning around' (51). En suma, se trata de poner de cabeza, sí, para mirar, relacionar y construir desde múltiples centros dando la vuelta, y no simplemente para invertir el orden jerárquico, a partir de categorías duales, en función de reemplazarlo por otro semejante o supuestamente mejor; tampoco para justificar una mera respuesta revolucionaria en el ámbito macro-político.[19]

En la Feria Internacional del Libro de Santiago de Chile, en 2008, Hugo Jamioy propuso la idea del analfabetismo de lo indígena o lo que consideramos en este trabajo como analfabetismo al revés. Este analfabetismo consiste básicamente en que así como los pueblos indígenas—y en general la población rural y marginal urbana—han sido tildados de analfabetas y alfabetizables debido a sus bajos niveles de acceso a la escritura fonética greco-latina, en un sentido inverso ellos también pueden tildar de "analfabetas" a quienes desconozcan las escrituras indígenas, es decir, sus propios sistemas de comunicación visual-escrita.

Los diversos sistemas escriturales indígenas se caracterizan en parte por su comunicación visual de ideas, no del habla propiamente dicha, y suelen ser transmitidos dentro y fuera de los territorios ancestrales a través del uso de una amplia gama de soportes gráficos como tejidos

[19] Silvia Rivera Cusicanqui diferencia el ámbito macropolítico del Estado-nación del micropolítico en donde podemos operar transformaciones reales la mayoría de las personas, y para ella en *Los aymara frente a medio milenio de colonialismo* el *pachakuti* es "tiempo de la renovación/revolución" (11), y como tal pertenece a una concepción de un tiempo cíclico y reversible, que tiende y tenderá dar vuelta al "mundo al revés", o modo de dominación colonial, mencionado y denunciado incluso por el cronista andino Guamán Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno* de principios del siglo XVII. Para la socióloga Raquel Gutiérrez Aguilar, en el contexto de una Bolivia que se ha transformado significativamente desde la publicación de Rivera Cusicanqui, el *pachakuti* implica el deseo y la búsqueda de un nuevo acuerdo social (51).

(cestas, mochilas, hamacas, fajas, bandas, prendedores, collares en chaquira); ceramios (pintados o modelados); esculturas y tallas (en piedra, madera, hueso); pinturas (sobre el cuerpo, sobre lienzos, sobre las piedras, sobre telas como la *yanchama*); e incluso mediante recientes propuestas visuales en medios interactivos virtuales como blogs, libros objeto y páginas web. Desconocer estos medios de comunicación, sus connotaciones intraculturales, códigos y posibles lecturas interculturales, es lo que nos convertiría en otro tipo de "analfabetos" de acuerdo con la idea de Jamioy, quien como creador usa varios sistemas de comunicación, principalmente el alfabético y el textil ideográfico con chaquiras (pequeñas cuentas redondas de vidrio o plástico de colores). Hugo Jamioy es consciente de la imposición colonial del sistema de escritura alfabética sobre los medios escriturales indígenas cuando afirma: "pienso ahora en aquella bonita escritura, que me hicieron olvidar cuando aprendí a escribir en español, era más importante por entonces no ser analfabeta" ("Pensando" 150). En efecto, como afirman Arnold y Yapita desde los Andes bolivianos: "con la conquista, comienza una lucha textual resultado del forzoso contacto entre diferentes 'textos' y 'escrituras', diferentes prácticas textuales, numéricas y literarias" (67).

Las lecturas que se presentarán en la siguiente sección, en el marco de la iconografía de un mapa contemporáneo del movimiento indígena, buscan entretejer significativamente algunas imágenes producidas por los siguientes autores: Hugo Jamioy (camëntsá), Anastasia Candre (okaina-uitoto), Yenny Muruy (andoke-uitoto), Fredy Chikangana (yanakuna quechua), Miguel Ángel López (wayuu) y Berichá (u'wa). Proponemos que ciertas expresiones visuales de los movimientos indígenas, en este caso el mapa de la minga, debido a su contemporaneidad y al tipo de proyectos interculturales que pretenden comunicar—por ejemplo el de un país cartográficamente pluri-escritural—, pueden ampliar la recepción y comprensión de las obras de

las llamadas oralituras y literaturas indígenas. Sin embargo, aquí son miradas en el conjunto de campos interseccionales que resaltamos con la noción de textualidades oralitegráficas, no significa plantear necesariamente lecturas determinadas por los presupuestos políticos de los movimientos, o desconocer la necesidad de generar otras miradas críticas. A lo que nos referimos es a la posibilidad, aún por explorar, de comprender ciertas propuestas educativas e interculturales en conjunto con manifestaciones visuales, literarias y verbales que podrían entrar en correspondencia. En este orden de ideas, la concepción filosófica y la realización artística del llamado mapa de la minga puede interpretarse como una visión de cabeza cuya recepción es susceptible de ampliarse en el campo de las textualidades oralitegráficas, las cuales también podrían ser entendidas desde una perspectiva semiótica como prácticas alternativas de producción, concreción y comunicación de conocimiento. Con todo, en este capítulo las ampliaciones a las que nos referimos, se suscitan en primera medida en la confluencia de lo carto-gráfico en sí con lo fonético-literario, así como con la dimensión oral verbal evocada y plasmada por los autores indígenas en muchos de sus textos.

La producción, concreción y comunicación del conocimiento, características del mapa de la minga así como de sus textualidades oralitegráficas, pueden ser una forma de "envision information" por medio del uso de diagramas y mapas de acuerdo con las reflexiones de Elizabeth Hill Boone (10). Para esta etnohistoriadora de arte precolombino y especialista en iconografía, el lenguaje escrito no siempre es un medio óptimo para comunicar pensamientos y por esta razón, puede ser preferible crear registros gráficos o visuales en vez de registros alfabéticos (10).

Según Hill Boone, los sistemas glotográficos de representación del habla, también llamados fonéticos o fonográficos, son usualmente identificados como una escritura completa

(15). Mientras tanto, otros sistemas de comunicación como los semasiográficos (expresión de ideas de forma independiente al lenguaje) no serían convencionalmente una escritura "plena", así como tampoco lo serían los modos gráficos de escritura indígena a través de pictogramas (comunicación mediante imágenes de trazo parcialmente "realista") o ideogramas (comunicación mediante imágenes que simbolizan ideas). A la luz de los estudios de Hill Bone las textualidades oralitegráficas se podrían identificar parcialmente como un sistema semasiográfico, o contenedores de sentido (*semasia* en griego), "where marks convey meaning directly and within the structure of their own system" (15). Sin embargo, en nuestras lecturas de esta primera parte de la tesis no hay un enfoque precisamente semasiográfico, dado que en las textualidades oralitegráficas las ideas no son del todo independientes del lenguaje fonético, pues se entretejen con textos escritos alfabéticamente. En efecto, preferimos hacer referencia a las oralitegrafías como un sistema complementario de representación, en tanto estos códigos de comunicación no implican necesariamente la dependencia en la estructura de un sistema gráfico propio o "cerrado" en sí mismo. Por ejemplo, en el caso de la oralitura, cuyos proyectos analizaremos en los siguientes capítulos, Chihuailaf, Chikangana y Jamioy cooperan en red a pesar de sus diferencias culturales, al tiempo que apuestan a una escritura de convergencia en donde la oralidad prevalece y la voluntad gráfica es permanente.[20] En tal sentido, puede decirse que las textualidades oralitegráficas implican continuidades en tanto ampliaciones intertextuales y a la inversa; también, que no son muestra de sistemas visuales que subordinen los sistemas fonéticos, sino que por el contrario los procuran abarcar en búsqueda de cierta complementariedad no dualista que podría parecer utópica desde el extendido prejuicio de la escritura fonética abstracta como uno de los máximos y más "civilizados" logros en la historia de la comunicación humana.

[20] Estas diferencias serán discutidas con más detalle en los siguientes capítulos.

En tal orden de ideas, para ahondar en las posibilidades creativas y en los proyectos reivindicativos interculturales que podrían expresarse con o en proximidad a las textualidades oralitegráficas, resulta relevante considerarlas en un marco similar al de las llamadas escrituras en situaciones "coloniales" y "poscoloniales", pues como lo ha aclarado pertinentemente el investigador argentino Walter Mignolo al analizar los contextos letrados eurocéntricos, en cuya esfera orbitan aún muchos de los paradigmas culturales de la escritura literaria:

> while, in medieval iluminated books, connections were made between the forms of letters and the expressions of the human body and manual labor, the printing press detached the hand from drawing and writing and contributed to the subordination of drawings and illustrations to alphabetic writing and to the conception of alphabetic writing as an inscription of speech. (293)

En un sentido des-insubordinador semejante, en estas lecturas las concepciones gráficas de las obras literarias de autores indígenas no son entendidas como subproductos de procesos editoriales secundarios, tampoco como reivindicaciones de las ilustraciones del libro-regalo de principios del siglo XX o del manuscrito medieval europeo. En cambio son realizaciones visuales en obras literarias usualmente empáticas con las grafías comunitarias, y eventualmente con las propuestas iconográficas de los movimientos políticos y estudiantiles indígenas—como es el caso del mapa de la minga de educación. En cambio, las interpretaciones sugeridas por estas lecturas oralitegráficas procuran operar en las dinámicas de posible complementariedad y cocreación no sólo entre escritura y oralidad, sino más precisamente en las continuidades y ampliaciones—o des-insubordinaciones al pensar en Mignolo—que surgen en parte al reconocer continuums textuales entre los impulso críticos, gráficos y orales. De acuerdo con Christopher Teuton, académico nativo estadounidense de origen cheroqui y estudioso de diferentes medios de significación indígena en el continente, el impulso oral enfatiza un modo relacional y experiencial de vinculación con el mundo en tanto "oral discourses are living forms of cultural

knowledge" (xvi). Por otro lado, el impulso gráfico "expresses a desire for the permanent recording of cultural knowledge in formats that will allow for recollection and study" (xvii). Según Teuton, ambos impulsos se complementan, al tiempo que generan imbalances, cuando uno de sus discursos interviene en las funciones del otro. En tal sentido el impulso crítico podría caracterizarse por la constante necesidad de generar "dynamic balance between oral and graphic discourses on the textual continuum […] disrupted by Euro-American colonialism and the privileging of alphabetic writing" (xviii).

El presente texto, al igual que la obra de Teuton, "is not strictly an individualistic affair, but is also a socially located and socially constructed procress on the textual continuum" (xxii). Así pues, aunque influenciada y enmarcada en una experiencia académica temporal en Norteamérica, nuestra lectura se sitúa históricamente en el marco de los movimientos pedagógicos interculturales de comienzos de milenio en Colombia y los Andes, las mingas en particular, cuyas dinámicas reivindicativas colectivistas reactualizan, entre otras prácticas, la llamada minka o minga, expresión de origen quechua-aymara. En efecto, desde el suroccidente andino de Colombia las mingas tienden a resignificarse en tanto proyectos colectivos que implican cambio de manos, ideas, solidaridad, alianzas, en suma procesos de comunicación y cooperación intercultural e intracultural. Para los pastos, comunidad binacional en la frontera de Colombia y Ecuador, lo que llamamos literatura forma parte de las colectivamente nombradas y celebradas mingas de la palabra y del pensamiento. Estas mingas funcionan, a decir de etnoeducadores como Aldemar Ruano, a modo de eventos en que la comunidad se reúne para compartir en torno a las historias contadas por los mayores así como cantadas por jóvenes y adultos usando géneros musicales populares como las coplas poéticas de origen español.[21]

[21] Esta idea sobre la minga fue discutida personalmente con Aldemar Ruano en 2013.

De hecho, en esta misma comunidad indígena las obras pedagógicas de Aldemar Ruano, del resguardo de Colimba, permitirían evidenciar un tipo de minga de la palabra que a su turno se expresa en textualidades oralitegráficas. Por ejemplo en el texto de educación comunitaria *Kury pugyu* elaborado por Ruano, las imágenes sirven como soporte de la memoria oral, al tiempo que la escritura alfabética en quechua y en castellano se reduce a ciertas palabras guías (fig. 2). La interpretación de *Kury pugyu* depende del sabedor y/o etnoeducador, quien hace uso de imágenes y palabras guías autorizadas en el ámbito de los saberes comunitarios, que en el caso de los pastos, privilegian cada vez más el uso del quechua así como la reincorporación de símbolos prehispánicos provenientes de las picto-ideografías del arte rupestre y la cerámica nariño.

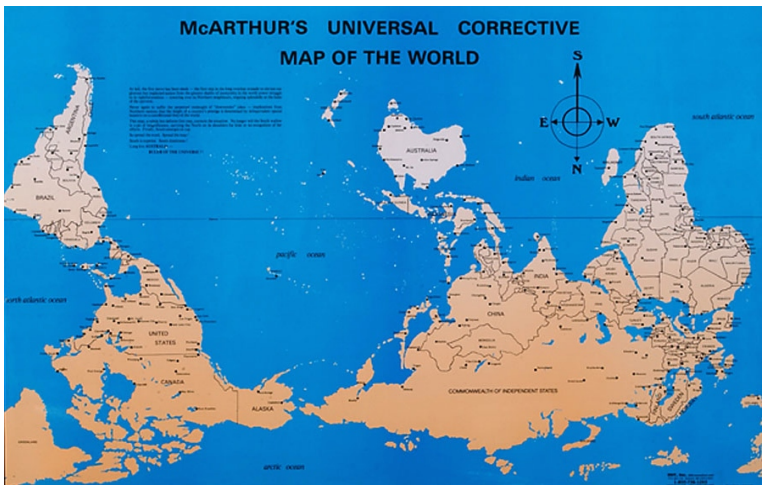
Figura 2: Palabras guías e imágenes de la cerámica prehispánica regional

Fuente: (Ruano, 28-29)

Es plausible interpretar el mapa de la minga a modo de textualidad oralitegráfica y visión de cabeza pues, como veremos, forma parte de un continuum textual que en nuestras lecturas tiende a manifestarse como marco simbólico, red de imágenes y punto de partida histórico para una lectura contemporánea de ciertas obras literarias. El mapa de la minga es un documento público que invita a múltiples lecturas personales y colectivas, las cuales en un futuro cercano probablemente conformen otro tipo de minga o red de lectores-lecturas de este texto cartográfico e ideo-simbólico, puesto que la nuestra es tan solo una lectura que quisiera generar otro tipo de lecturas y respuestas.

Por otro lado, queremos enfatizar que el mapa de la minga ofrece una visión diferente y descolonizadora del país que parte de la desafiante transformación de sus representaciones convencionales (líneas, puntos, colores, convenciones fonéticas). En efecto, su configuración cartográfica puede ser entendida como una visión de cabeza; concepto que se entiende mejor cuando pensamos en una célebre visión de cabeza de orden cartográfico: el mapa del mundo puesto de cabeza, es decir, el lado sur arriba.

Figura 3: Mapa universal de McArthur



Fuente: (Wood, Kaiser y Abramms 50)

Este tipo de configuración o visión de mapa cuestiona la supuesta superioridad del norte imperial planetario (Europa, Rusia, Japón, China, Estados Unidos). De hecho, la ubicación del norte arriba, así como la gran escala y supuesta centralidad de Norteamérica y Europa, es técnicamente arbitraria y responde a un posicionamiento político antes que geográfico. El mapa universal rectificado, diseñado en 1979 por el australiano Stuart McArthur de la Universidad de Melbourne, fue probablemente el primer mapa moderno del mundo en ser publicado con el sur figurando arriba (fig. 3). El mapa combina representación cartográfica y una glosa alfabética en la cual se concluye categóricamente: "No longer will the South wallow in a pit of insignificance,

carrying the North on its shoulders for little or no recognition of her efforts. Finally, South emerges on top" (Wood, Kaiser y Abramms 50).

Con todo, cuatro décadas antes, el artista uruguayo Joaquín Torres García ya había pintado un mapa invertido de Latinoamérica (fig. 4). Uno de sus escritos en relación al mapa permite entrever sus ideas sobre el norte y el sur:

> He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos la justa idea de nuestra posición y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. (393)

Figura 4: Mapa de cabeza de Torres García

Fuente: (Orgambide s.p.)

Como afirma Pedro Orgambide:

> Ese mapa dado vuelta, contralectura de los modelos estéticos europeos, puede leerse desde diferentes puntos de vista en América Latina: desde los morros de la pobreza con las ondulantes mulatas de Di Cavalcanti en Brasil, hasta los desocupados de Antonio Berni en la Argentina. En ese mapa puede coincidir el lenguaje piccasiano con los ritos yorubas del artista cubano Wifredo Lam, hijo de un chino y una mulata. (Orgambide s.p.)

Así pues, el mapa de cabeza de Torres García permitía cuestionar no sólo la visión hegemónica de la geo-política mundial, sino los severos sistemas de razas y clases en nuestros países así como la hiper-dependencia de los modelos de un norte supuestamente más "desarrollado" en las

artes y en la educación. Torres García, McArthur, y otros intelectuales del sur, con sus mapas del abajo arriba, típica visión de cabeza, suscitan en quien los ve preguntas como: ¿el norte está necesariamente arriba, y por tanto el sur subordinado debajo suyo? El mapa de la minga también suscita otro tipo de preguntas relacionadas con la des-insubordinación colonial: ¿el mapa convencional de Colombia es producto de una narrativa hegemónica, de un modelo homogenizante, de un régimen de representación dominante? ¿Qué posibles roles juega este mapa en las presentes y futuras reinvenciones del país?

Nuestro análisis oralitegráfico del mapa de la minga resuena parcialmente con el tipo de lecturas propuestas para los estudios literarios nativos por Chadwick Allen, crítico que correlaciona las literaturas nativas estadounidenses con la literatura y los sistemas semióticos maorí de Aotearoa Nueva Zelanda. Allen explora "the possibility of engaging distinct and specific Indigenous aesthetic systems in the appreciation and interpretation of diverse works of Indigenous art, including written literature" (106). Desde esta perspectiva, nuestra lectura de los ideogramas que componen el mapa y de textos literarios seleccionados, también parten de la observación de posibles conexiones entre diferentes sistemas textuales provenientes de culturas indígenas disímiles. En relación con lo anterior, otros académicos plantean la existencia de diferentes continuums para entender la diversidad de propuestas indígenas a nivel artístico y literario. En primer lugar, Robert Jahnke identifica para el caso de los maorí la presencia de continuums estéticos entre el arte tradicional y no tradicional (Allen 153-154). En segundo lugar, como ya hemos mencionado antes, Teuton plantea la idea de un continuum textual entre impulsos gráficos, orales y críticos. En cambio, nuestras lecturas harán referencia a un tipo particular de continuum textual que enfatiza las intersecciones contemporáneas entre diferentes comunicaciones orales, alfabético-literarias y gráficas.

Las lecturas propuestas sobre el mapa de la minga, si bien parten desde el contexto intercultural pedagógico de las mingas, no han surgido de un posicionamiento político ni indigenista, sino de nuestro diálogo y cambio de manos con jóvenes y mayores de diversas naciones indígenas en los últimos años. Estas lecturas también pueden entenderse como la continuación crítica de conversaciones personales con algunos de los autores cuyas obras literarias son el eje central de estas páginas. Nuestra participación y co-organización de múltiples eventos y diálogos en las últimas dos décadas, permitieron por ejemplo que en 2010 formáramos parte de la red que difundió informalmente el mapa que se abordará en detalle a continuación. El apoyo en la difusión del mapa fue resultado de la participación en la Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas con un grupo de estudiantes de diferentes nacionalidades indígenas con quienes nos encontrábamos trabajando en el campo de educación intercultural. Con todo, de lo que se trata aquí no es de recontar esa experiencia colectiva y personal, sino de darle continuidad, y reflexividad crítica, mediante estas lecturas.

En suma, las siguientes lecturas oralitegráficas parten de diálogos con la propuesta cartográfica de la minga de educación convocada por las organizaciones estudiantiles y movimientos indígenas en 2010. Para tal fin, analizaremos una serie de figuras que están conformadas básicamente por varios recuadros o *zoom* que hemos editado a modo de propuesta de lectura del mapa original. A través de estas figuras, otras propuestas visuales y ciertos textos literarios, nos aproximaremos a las oralitegrafías del mapa.

2.2 Petroglifos, molas, chumbes y trazos de humanidad

Figura 5: Petroglifos

Fuente: ("Mapa Minga")

En el suroriente del mapa de la minga (fig. 1) es posible observar el uso de petroglifos (dibujos en rocas) para representar

los ríos Putumayo y Caquetá (fig. 5) cuyo simbolismo gráfico se podría vincular con narraciones míticas sobre el origen de la humanidad. Sobre este particular es necesario señalar que el poeta filósofo Fernando Urbina Rangel, uno de los precursores del estudio del arte rupestre amazónico en Colombia, localizó en febrero de 1978 esta serie de glifos antropomorfos y serpentiformes en las riberas del río Caquetá.[22] En su trabajo "Mito, rito, y arte rupestre en la amazonia**",** el investigador nor-santandereano propone la asociación de estos glifos con el mito pan-amazónico de la anaconda ancestral, cuya segmentación daría origen a los seres humanos.[23] Para Urbina el arte rupestre de las riberas pétreas del Caquetá posee relaciones de continuidad con las actuales narrativas orales de las comunidades amazónicas del área, en particular los uitoto y los muinane, cuyas tradiciones mítico-rituales conoce a profundidad.[24] En cuanto a la posible antigüedad de los trazos sobre roca, cita a la arqueóloga Elizabeth Reichel, quien "calcula que los petroglifos del río Caquetá datan de más de dos siglos" (ctd. en Urbina, "Mito" 5).

Figura 6a: Piezas textiles

Fuente: ("Mapa Minga")

En la parte intermedia del mapa las parejas de íconos cuadrangulares (fig. 6a) son motivos originales de piezas textiles. Los dos grandes diseños que semejan una letra E en anverso y

[22] En una comunicación personal Urbina comenta que estos petroglifos se encuentran en el curso medio del río Caquetá en la región de Araracuara.

[23] "El mito amazónico que habla de la unidad del género humano narra cómo los seres humanos venían en el vientre de la Canoa-culebra. Era la Canoa-Anaconda-Ancestral que remontaba los ríos desde oriente. Una vez que llega al lugar (el hábitat de la tribu a la que pertenece el relator de la variante mítica que se narra en ese momento), la segmentación de la serpiente da origen a los grandes ancestros de los diferentes grupos humanos, incluyendo, en algunas de las múltiples versiones del mitema, no sólo las naciones indias vecinas del clan al que pertenece el relator, sino también a todas las gentes del mundo". (Urbina, "Mito" 6).

[24] En el libro *Las palabras del origen* afirma: "se conoce con el nombre de uitotos a los integrantes de una nación amerindia que habita en la Amazonia colombo-peruana. En la actualidad, su dispersión es muy amplia. Los principales asentamientos se ubican en los ríos Igaraparaná, Caraparaná, el curso medio del Caquetá, y en algunas localidades peruanas. Grupos más reducidos se encuentran principalmente en Leticia, Puerto Leguízamo, Florencia e incluso en Bogotá" (Urbina, 9). Por otro lado explica que "los muinanes constituyen una cultura de tan arcaica data como la de los uitotos, y sus hábitats tradicionales fueron vecinos desde tiempo inmemorial. Poseen una lengua emparentada con el bora (que también denomina otra nación amazónica), razón por la cual los lingüistas la denominan «muinane-bora»" (Urbina, 9).

reverso podrían evocar figuras antropomorfas abstractas en posición sedente. De hecho, las abstracciones de figuras humanas, y las posiciones reflexivas de hombres y mujeres sentados/as, son especialmente recurrentes en las artes escultóricas, orfebres, rupestres y cerámicas del país desde tiempos prehispánicos (tumaco, quimbaya, calima, muisca, etc.) hasta la actualidad (emberá, gunadule o kuna).

Las molas de los gunadule son textiles policromos bordados en capas y *collage* sobre los vestidos femeninos, al tiempo que conforman un sistema escritural materializado sobre el cuerpo, o como comenta con precisión y belleza Eduardo Galeano: son el "espléndido arte de una pintura que uso hilo y aguja en lugar de pincel" (73). En su extenso repertorio geométrico, las tejedoras de molas poseen un diseño en el cual la doble E se mira de frente, y no se da "la espalda" como en la figura 6a, generando así un diseño laberíntico más complejo con una estructura cruciforme en la mitad (Duque 526). Las molas gunadule son una escritura picto-ideográfica elaborada por mujeres, al parecer la continuación más reciente de un sistema de comunicación visual ancestral que devino en arte tejido a partir de algunos códigos ancestrales de pintura sobre el cuerpo, los cuales se habrían transformado y cambiado de formato tras el contacto con los colonizadores europeos en la zona del Urabá y el Darién. En concepto del antropólogo francés Michel Perrin, uno de los mayores especialistas sobre este peculiar lenguaje textil pictórico:

> the art of molas is therefore recent. It appeared in the second half of the nineteenth century, when the Kuna migrated to the islands and expanded their relationships with non-Kuna peoples. It is an art of reaction, a hybrid art stemming from contact and conflict with whites. Until white men arrived, women went around bare-breasted and painted their bodies. (25)

Figura 6b: Uigsas

Fuente: ("Mapa Minga")

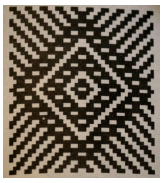
Ahora bien, el tipo de ideogramas cuadrangulares con diseños en su interior son conocidos como uigsas o vientres entre los inga del valle de Sibundoy, Putumayo, un área del piedemonte amazónico

en permanente intercambio entre el abajo selvático y el arriba cordillerano, como también podría sugerir la localización de estos diseños duales en la zona de contacto andino-amazónica del mapa. Los ideogramas de rombos radiantes (fig.6b) son recurrentes en la escritura textil plasmada especialmente mediante fajas multicolores que en el valle de Sibundoy los inga denominan chumbes y los camëntsá llaman *tsombiach*. Los chumbes—denominación más generalizada en los Andes—también son tejidos y vestidos por mujeres de otras comunidades del suroccidente colombiano como la nasa y la misak-guambiana. En otras regiones de los Andes, por ejemplo entre los quechuas del lago Titiqaqa peruano, los íconos de la faja tejida son expresión del calendario agrícola tradicional (Granadino). De acuerdo con Benjamín Jacanamijoy, investigador inga-quechua del valle de Sibundoy, los chumbes son libros de varios metros de extensión cuyo uso es horizontal mientras que su lectura es vertical (s.p). En su texto *Chumbe: arte inga* también indica que el chumbe "supone una historia contada mediante diseños-símbolos" y funciona como protección del vientre femenino, el lugar donde se origina la vida (s.p.).

Los íconos romboidales radiantes del mapa (fig.6b) suelen ser denominados *indi* 'sol' o *indi-llajtu* 'sol-plumaje' en la lengua quechua de los inga, y *shinÿe* 'sol' en la lengua camëntsá. Estos diseños romboidales radiantes pueden simbolizar la autoridad de los mayores, la conciencia o amanecer que trae consigo la luz solar, los ciclos solares o el tiempo mismo, entre otras ideas de gran profundidad (Jacanamijoy s.p.). El *indi-shinÿe*, ideograma detentor de calor-color y vida, también se vincula al profundo significado de la *tulpa* o fogón doméstico bajo el cual se entierra la placenta del recién nacido, es decir, el lugar donde se origina la vida y se comparte la comida, la hoja de coca, y especialmente la palabra. La duplicidad de la figura 6b podría sugerir un sol femenino (mamá), y un sol masculino (taita), e incluso la doble afirmación

de la luz solar y de la vida en gestación. En efecto, un tipo de espiral fetal surge precisamente del uigsa-vientre-matriz del costado izquierdo, como lo detallaremos más adelante. Un ideograma semejante al de la figura 6b, aunque en su carácter masculino de taita *shinÿe* (fig. 7), nombra y preside una de las secciones del libro de textos poéticos *Bínÿbe oboyejuayëng* o *Danzantes del viento* de Hugo Jamioy.

Figura 7: Ideograma de shinÿ o shinÿe



Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 43)

Con todo, la sugerencia de un posible sol femenino quedaría restringida a una posibilidad simbólica del mapa, pues en uno de los poemas de Hugo Jamioy publicados en *Bínÿbe oboyejuayëng* se reafirma en cambio la cosmovisión camëntsá del sol masculino y la luna femenina. Ambos astros aparecen comprometidos en un idilio astral que el oralitor denomina "eclipse" o "*shinÿ* y *juashcon*" (94-95). El sol o *shinÿ* es un niño y la luna o *juashcon* es una niña: "Chë shinÿ basetem tonjebtotëjajo / Juashcon jishacham entsebos" cuya traducción es "El niño sol corre adolescente / quiere alcanzar a la luna" (89).

Pastora Juajibioy, madre de Hugo Jamioy y diseñadora de los ideogramas de chumbe entre otras gráficas que complementan los textos de oralitura bilingüe de este autor, explica que tejer el chumbe es una forma de escribir. Para ella la escritura del chumbe es de los antepasados.[25] Con respecto a los ideogramas plasmados en sus chumbes mamá Pastora afirma:

[25] Esta consideración de Pastora Juajibioy así como los comentarios siguientes hacen parte de una conversación que sostuvimos en Expo-artesanías, Bogotá, en diciembre de 2013.

"yo me he inventado unas cosas nuevas. Dibujos nuevos". Al explicar sus tejidos con pequeñas cuentas aclara: "en la chaquira también se plasman los dibujos. Todo tiene su significado". Con todo se muestra preocupada sobre la transmisión del significado de los ideogramas y la escritura con hilos y chaquiras porque los jóvenes en este tiempo no lo están reconociendo.

Gracias en parte a las anteriores aclaraciones sobre el sistema visual camëntsá contemporáneo—"símbolos de vida" o "bonita escritura" como prefiere llamarlo Hugo Jamioy—es posible sugerir una lectura oralitegráfica de "Acbe bichtajac matobopormá" cuya traducción es "Vístete con tu lengua", texto publicado en *Bínÿbe oboyejuayëng* y en cuyas líneas hemos agregado números para facilitar la propuesta de un continuum textual oralitegráfico:

> [1.] En cada fiesta del viajiy
> [2.] los taitas van llegando,
> [3.] vienen susurrando su canto.
> [4.] Vístete con tu lengua.
> [5.] Pueda que a su paso
> [6.] no te reconozcan… (101)

La palabra reconocer, tanto en la conversación con mamá Pastora como en el texto de Hugo Jamioy (línea 6), aludiría en un sentido amplio a la capacidad de leer e interpretar, así como de identificarse intra e interculturalmente por medio del vestido, sus grafías y la lengua. Este poema breve comunica un tipo de palabra de consejo. Las líneas 1, 2 y 3 se ubican en un tiempo ritual que se reitera: "cada fiesta del viajiy". El *viajiy* es la bebida medicinal (yajé o ayawasca) y su fiesta es tanto la toma ritual como la gran fiesta anual del reencuentro y la abundancia entre los camëntsá.[26] La líneas 2 y 3 enfatizan la perspectiva del tiempo presente del ritual, el mito y la comunicación oral: "los taitas van llegando, / vienen susurrando su canto"(101).

[26] El *bëtscanaté*, *clestrinye* o carnaval del perdón, es una celebración anual de los camëntsá, en donde se congregan los migrantes y los locales, las familias y las autoridades, etc. Su reconocimiento como carnaval, dentro del ciclo del calendario católico que precede la cuaresma, es sólo la superficie de una festividad agrícola anual en la cual se celebran las cosechas y se propicia la abundancia, entre otros aspectos comunitarios de primer orden. Los vecinos inga celebran simultáneamente lo que llaman en quechua *hatun puncha* (gran día).

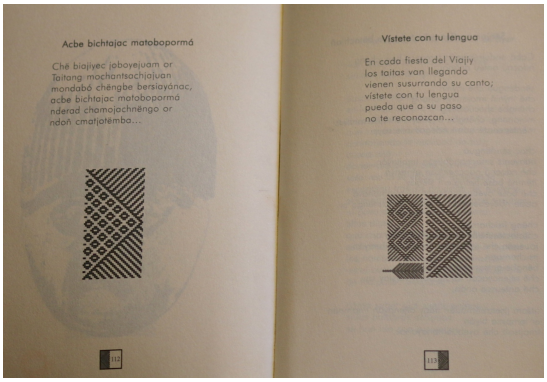
En la línea 3 Jamioy evoca la oralidad, aunque el lector no recibe ninguna pista del canto susurrado. Con todo, se afirma claramente que quienes llegan son los taitas, es decir, las autoridades, mayores y/o los médicos yajeceros, y en un sentido más amplio aquellos que personifican en la comunidad a los antepasados a través de sus saberes transmitidos por generaciones (fiesta del *viajiy*, canto). En las líneas 4, 5 y 6, una voz con autoridad realiza un mandato ("Vístete con tu lengua") y una advertencia ("pueda que a su paso / no te reconozcan…"). La línea 4 expresa una metáfora propiamente camëntsá, en tanto el chumbe y la chaquira son escrituras que se visten; en este caso también se "viste" la lengua. En efecto, el chumbe se usa como atavío a modo de delgadas cintas colgantes en los tocados de la cabeza durante festividades como la del *viajiy*; también a modo de faja ceñida al vientre en el vestido tradicional cotidiano de las mujeres. Por su parte, los tejidos en chaquiras se visten a través de una mayor gama de formatos: pectorales, aretes, manillas. Los dibujos o diseños plasmados en las chaquiras y los chumbes camëntsá son atavíos de una escritura que expresa ideas mediante símbolos cuyos nombres específicos en camëntsá no sólo se dicen sino que ante todo se cuenta sobre ellos en tanto forman parte de una red de historias relacionadas entre sí. Estas historias entretejidas con los ideogramas cuentan sobre elementos de la naturaleza y el mundo de las personas, como lo refieren los nombres traducidos de los ideogramas: oso, corazón, sol, montañas, comunidad. Las tejedoras y tejedores no siempre coinciden en la interpretación de los diseños, y como aclara mamá Pastora, en algunos casos, durante la elaboración de los chumbes, se incluyen innovaciones en los dibujos e incluso nuevos dibujos.

Vestir la lengua, y en sentido amplio vestir las ideas y las historias, es una metáfora propiamente camëntsá. La escritura en el vestido es una forma de identificación ancestral. De allí que cuando mamá Pastora afirma sobre los dibujos que en este tiempo no lo están reconociendo,

no sólo se refiere al "analfabetismo" de los jóvenes "incapaces" de leer los dibujos, sino a que los ancestros, nombrados como taitas en el poema, no puedan reconocer a las nuevas generaciones ("pueda que a su paso / no te reconozcan…"). La advertencia no sólo consiste en que los jóvenes "no visten la lengua", sino que no saben leer la escritura de los ancestros. Es decir, a causa de la ignorancia y el olvido de "la escritura antigua", los taitas-ancestros no pueden ser leídos ni pueden leer a las nuevas generaciones.

Comprendemos ahora que el mandato y la advertencia en las últimas tres líneas del texto expresa preocupación sobre la pérdida de la identidad y la transmisión inter-generacional de una lengua que se viste, esto es, que se escribe o comunica con una dinámica y unos medios culturales propios. La identidad del reconocimiento queda sugerida mediante el anhelo y necesidad de pervivencia del continuum textual formado por la comunicación oral generacional (canto, lengua, fiesta del *viajiy*), la comunicación gráfica corporal (vestirse con la lengua), y claro, el texto de oralitura en sí, codificado mediante la escritura alfabética literaria. Así pues, lo oral, lo gráfico y lo literario confluyen en el campo interseccional (textualidad) del texto bilingüe poético, editado además con números de página e ideogramas de chumbe en la propuesta editorial original (fig. 8).

Figura 8: Propuesta oralitegráfica bilingüe



Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 112-113)

El oralitor Hugo Jamioy, la narradora-tejedora mamá Pastora Juajibioy, y el diseñador gráfico Juan Carlos Jamioy (realizador del mapa de la minga), son conscientes de la importancia de rescatar y redinamizar diversos tipos de escritura como los expresados mediante los ideogramas del chumbe, la chaquira, e incluso la talla de máscaras—las cuales, como veremos en el capítulo 4, complementan la propuesta gráfica del libro *Bínÿbe oboyejuayëng*. Para Hugo Jamioy, como para otros escritores y escritoras cuyos textos entre-tejeremos en las siguientes páginas, la escritura alfabética también parece ser una herramienta para evocar y/o recuperar "aquella bonita escritura" (H. Jamioy, "Pensando" 150) reemplazada por el fonetismo abstracto.

Por último, es importante resaltar otro tipo de empatías visuales, que en este caso conectan los Andes y el Amazonas—zonas en intersección física y cultural de los territorios inga y camëntsá. Estas empatías se sugieren al comparar las formas alargadas y serpentiformes de los chumbes tradicionales del valle de Sibundoy de la figura 9 con el estilo de prolongaciones serpentiformes de los tres íconos antropomorfos de la figura 5.[27]

Figura 9: Comparación de prolongaciones serpentiformes de chumbes

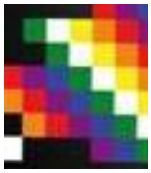
Fuente: Arriba y abajo (Fotos de archivo personal); Izquierda: ("Chumbe inga" s.p.); Derecha: ("Mapa Minga")

[27] Arriba y abajo, fragmentos serpentiformes de un chumbe ideado y tejido por mamá Pastora Juajibioy (fotos archivo personal). Arriba, a la izquierda, nótese el diseño romboidal radiante, el cual aparece en las figuras 6a y 6b del mapa así como en el ícono *shinÿ* (sol) antes citado del libro de Hugo Jamioy en la figura 7. En el medio, a la izquierda, chumbe inga del Valle de Sibundoy. Pertenece a la colección etnográfica del Icanh, Colombia. Y en el medio a la derecha la figura 5 del mapa permite una comparación directa con los íconos antropomorfos.

En suma, los rombos radiantes en chaquira-hilo o tinta, los ideogramas textiles cuadrangulares, los atavíos femeninos de mola o de chumbe, los diseños rupestres de los ríos amazónicos, y los textos de oralitura citados, generan con el impuso crítico, tanto un continuum textual como una red intercultural de textualidades oralitegráficas relacionadas con los ancestros, los caminos, los ríos, las serpientes, el vientre, el sol, la luna, la oralidad susurrada /sugerida, los orígenes de la humanidad, las transformaciones identitarias y la transmisión inter-generacional.

2.3 Tawantinsuyu y Abya Yala

Figura 10: Wiphala



Fuente: ("Mapa Minga")

Uno de los símbolos indígenas actualmente más populares en los Andes es la llamada *wiphala* (fig. 10), también conocida como bandera andina o bandera arco iris. Este ideograma suele identificar a los individuos y colectividades andinas que se reconocen de alguna forma en el legado del tawantinsuyu (imperio inca: 1400-1532) y/o de alguna de las culturas o los horizontes culturales que lo precedieron (chavín, tiwanaku, moche, wari, etc.). La localización de la wiphala en el costado suroccidental del mapa alude a la continuidad del legado multicultural andino que se extiende originalmente a lo largo de la Cordillera desde Chile y Argentina hasta Colombia y Venezuela. Una de las características más notorias del que denominan "mundo andino" se encuentra en la vitalidad del legado pluricultural quechua/kichwa/quichua, una de las familias lingüísticas continentales. Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, cuya comunidad yanakuna es hispano hablante, reclama esta herencia y raíz al recuperar el quechua como lengua ritual-literaria. En uno de sus poemas afirma: "Quechua sonccoycaimi" cuya traducción es "Quechua es mi corazón" (97). Para el autor de *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*:

> Quechua es el corazón
> que se agita entre flautas y tambores

en el relincho del tiempo milenario
con olor a *kiñiwa* y maíz tostado,
donde aún decimos: nuestras manos,
nuestros cuerpos, nuestra voz,
nuestra música, nuestra resistencia. (97)

En estos versos, y en la obra poética en quechua de Chikangana, la cultura yanakuna mitmakuna (o yanacona) pareciera no cerrarse en una identidad étnica determinada, sino ampliarse en una dimensión transcultural quechua a modo de sentimiento compartido ("se agita entre flautas y tambores"; voz colectiva ("nuestra voz, nuestra música"); soberanía alimentaria ("olor a *kiñiwa* y maíz tostado"); pervivencia ("aún decimos"); identidad ancestral ("nuestras manos, nuestros cuerpos"); continuidad y vitalidad ("el relincho del tiempo milenario"). Además, otras conexiones de su poética yanakuna mitmak con la *wiphala* arco iris podrían sugerirse cuando declara: "Taki nuqapi k'uichimanta / chachayri patatataymanta urkumanta" cuya traducción es "Mis cantos son de arco iris / y llegan desde el palpitar de la montaña" (89).

La palabra *k'uichi*, traducida al castellano como arco iris, también es conocida como *cueche* entre los inga y los yanakuna. Los *k'uichi* poseen varios colores y están asociados a enfermedades y curaciones. En los relatos míticos inga la *cuichi*-culebra, o arcoiris-culebra, asume la forma de un médico tradicional que detenta una gran corona de plumas de muchos colores. En un relato inga se cuenta que el Kuichi Arco Iris, tomando la forma de un abuelo, salvó al *yaya* o patrón del *Hatun Puncha* (Carnaval del Perdón), quien era perseguido por hombres monstruosos con patas y cola, asociados quizás con los españoles.

Para los yanakuna los cruces de caminos son lugares tenebrosos en donde se aparecen intermitentemente los espantos, los antepasados y el *cueche* (arco iris). Estas visiones y creencias particulares permiten afirmar que para los pueblos quechua en Colombia, en este caso los inga y los yanakuna, las imágenes del *k'uichi* arco iris están asociadas con memorias y creencias

específicas. Por otro lado, la *wiphala* arco iris (fig. 10) sería, a decir de los yanakuna que la reivindican—como el oralitor Fredy Chikangana—, una *k'uichi* wiphala, es decir: identidad propia y pan-quechua a la vez. Esta relación podría sugerirse a través de su poema "Yuyay yakuk" o "Memoria de agua":

> Ima yaravi
> ñampi ttica maythu quinquinam yaraví
> waikus pas urkus cay
> yanakuna quilla yachina
> inti k'uichi waiku runa
>
> Por eso canto
> para que canten las flores y los caminos,
> los cerros y las lagunas;
> para que sepa la luna que soy yanakuna
> hombre del agua y el arco iris. (83)

"Yuyay yakuk"es una especie de poética ritual, en donde la memoria yanakuna es expresada mediante imágenes de lo local telúrico (agua/*waiku*/laguna) así como de lo regional celeste (*inti k'uichi*/sol arco iris). En tal orden de imágenes, Chikangana parece sugerir que una identidad plena, al menos la suya, sería el resultado de la complementariedad de lo local telúrico, lo yanakuna mitmak —su comunidad inmediata—, con lo regional celeste—lo quechua panandino—, en suma: la *k'uichi wiphala*. Por último, es importante destacar que el ideograma de *wiphala* (fig. 10) es más que una alusión a un proyecto panandino, panincaico o panquechua. En el mapa de la minga, la también llamada *wiphalita* simboliza a través de sus múltiples colores la enorme diversidad de pueblos, formas de vida y lenguas que interactúan en esta esquina del continente que actualmente se denomina Colombia.

En otra zona la espiral divergente que pareciera originarse-prolongarse en el diseño amarillo radiante de chumbe en la parte inferior derecha de la figura 11, se expande a través de la región Pacífica colombiana—a lo largo de la franja superior izquierda del mapa—en límites del

área de influencia cultural andina expresada por la *wiphala* (fig. 10). El Pacífico, región fluvial extremadamente lluviosa del país, abarca en el mapa tanto los territorios colectivos de las comunidades afrodescendientes como de las comunidades indígenas wounán y eperara siapidara al sur, así como emberá katío y gunadule al norte. En esta área del mapa es notorio el juego de sobre-posiciones, o más bien, de las múltiples posiciones y visiones de mundo que coexisten en el país. La figura 11 muestra un enorme ícono de múltiples rombos, en forma colmenar, el cual se sobrepone a la espiral alargada justamente en la zona en que su trazo lineal central parece desdibujarse. El diseño multi-romboidal es semejante a *molokonoutaya*, un *kanasü* 'ideograma' usado en las artes textiles wayuu de la Guajira para referirse a la caparazón del morrocoy, un tipo de tortuga nativa. Un ideograma semejante es usado para referirse a la tortuga en la compleja iconografía sikuani del Orinoco (Duque 525); y otro semejante es usado en la iconografía textil en chaquiras de los emberá eyabidá, aunque sin aludir a la tortuga.

Figura 11: Espirales y rombos

Fuente: ("Mapa Minga")

En perspectiva geométrica el diseño colmenar expresa variación y multiplicación de una estructura reiterada: los rombos se multiplican mediante variaciones cromáticas y nuevas figuras que se forman al enfocar la mirada en cada uno de sus diferentes detalles estructurales. En diagonal, en escalera, frontalmente siguiendo las líneas de color, en todas estas disposiciones—instauradas por los ojos del lector—se revelan diseños en forma de x, cruces cuadradas, Ls, Ts, Ys, cuadrados, líneas romboidales. En suma: toda una gama de relaciones y pensamientos posibles. La figura 11 del mapa podría connotar la compleja coexistencia de diversas civilizaciones y visiones de mundo. Es importante tener en cuenta que la figura 11 corresponde a una de las zonas de mayor confluencia histórica de población afrodescendiente liberada de la

esclavización, comunidades indígenas en contacto y confrontación, exploradores extranjeros, colonos provenientes del interior del país. La doble posición de la espiral bicolor, símbolo de origen/germinación, y los rombos multicolores, símbolos de multiplicidad y diversidad, conforman uno de los ideogramas posibles para graficar la idea intercultural de Abya Yala, expresión lingüística originaria de los gunadule—originarios precisamente de esa zona—, del río Atrato específicamente.

Uno de los significados políticos actuales de la expresión chibcha Abya Yala es tierra en plena madurez. En tanto imagen, Abya Yala difiere simbólicamente de imágenes colonizadoras del mal llamado "nuevo mundo", como las dibujadas en los mapas europeos de *terra nullius* 'tierra de nadie', o en la imagen popular, incluso cinematográfica, de una emblemática cruz roja en fondo blanco sobre las velas de las carabelas de Colón. Tierra en plena madurez es una imagen telúrica, por no decir vegetal e incluso agrícola, y en tal sentido podría ser expresada mediante una espiral plenamente desarrollada como la graficada en la figura 11 del mapa; más aun cuando la espiral divergente se encuentra multi-posicionada junto con la imagen romboidal colmenar.

En este orden de imágenes la palabra *Yala*—tierra, montaña, territorio, región, comarca, continente (Orán y Wagua 100)—posee empatía visual con la grafía de la espiral telúrica, mientras que la palabra *abe* o *ablis*—sangre (Orán y Wagua 19), o en plena madurez de acuerdo con la interpretación política propuesta en los ochentas por Takir Mamani, activista aymara—podría relacionarse con los múltiples rombos multicolor, semejantes a estructuras celulares o colmenares completas en sí mismas. En efecto, otras posibles relaciones entre la palabra yala y la espiral del mapa, se descubren en su etimología chibcha, en tanto la tierra es soporte (hueso), origen (madre) y protección (sustento).

Desde otra lectura el investigador kichwa Armando Muyolema define Abya como "referente civilizatorio alternativo, radicalmente otro" (348). Por medio de esta noción, propuesta en su artículo "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del indigenismo y el mestiz(o)aje" propone una lectura crítica del latinoamericanismo y el mestizaje. De acuerdo con Muyolema, Abya es madre y Yala mujer (346). Al tiempo sostiene que el mestizo es quien ha negado y se ha distanciado de su madre india, afirmando a su padre europeo, lo que en últimas lo convertiría en un sujeto inviable políticamente. Desde estas ideas, posicionar políticamente a Abya Yala, según Muyolema, implicaría la reafirmación de la madre negada y la emergencia del continente y el proyecto civilizatorio negado por la idea de Latinoamérica. En otra línea de argumentación, Abadio Green/Manibinigdiginya, investigador y educador gunadule, explica que Yala "hace referencia al territorio originario de los gunadule y viene de las palabras "proteger", "cuidar", "llevar"; g(ala) que indica "hueso"; gu(e) es el verbo "ser" y (a)li que hace referencia a "comienzo", "origen", "inicio" (139). Según Manibinigdiginya, Abya Yala también se refiere a parto, sangre-hueso de la tierra, y a la vez sangre de las confrontaciones en el continente a causa de la invasión europea.[28] Si seguimos las etimologías propuestas por Manibinigdiginya, se podría sugerir que habitar en este continente es vivir en tierra sangre, tierra que sangra, tierra que pare, tierra que ha parido, en suma, vivir sobre la herida y creación constante propia del encuentro y desencuentro entre personas y civilizaciones. Manibinigdiginya propone hablar de "la cultura mestiza de Abya Yala" (51) al tiempo que afirma que:

> hay que seguir descolonizando el saber, porque la colonia nos hizo mucho daño, no solamente a los pueblos indígenas sino a sus propios hijos e hijas, los mestizos y las mestizas de este continente, a quienes les negaron a su "madre india", a su "madre negra", a su "madre europea" y a su "abuela árabe"; una sociedad construida y

[28] Esta idea fue compartida por Manibinigdiginya en una conversación personal en Febrero de 2013.

> edificada desde el modelo patriarcal, machista, católico e individualista de los castellanos. (46)

Como aclara Emilio del Valle Escalante, intelectual maya k´iche´ de Guatemala, el proyecto civilizatorio de Abya Yala "no es exclusivo de los Pueblos Originarios" (14). Y agrega: "vale subrayar que quienes nos adherimos a este proyecto lo hacemos como una forma de trascender políticas opresivas establecidas por el colonialismo. Se trata de forjar una indigeneidad hemisférica y transcontinental […] En este sentido el proyecto de Abya Yala implica una conversación de intercambio global" (14).

En el libro *En defensa de la vida y su armonía* de Aiban Wagua, poeta, lingüista e investigador gunadule, "Abiayala" es el cuarto nombre de la madre tierra tras tres etapas anteriores que han renovado el mundo con determinados cataclismos (347). Gwalagunyala finalizó con ciclones. Dagargunyala terminó con la oscuridad. Dinguayala llegó a su fin con fuego. Abiayala habría finalizado con maremotos y diluvios, pero su territorio fue salvado —al parecer temporalmente—. En ese orden de ideas el diccionario gunadule-español de Orán y Wagua recoge más que una traducción, una síntesis de los diferentes significados y devenires asociados con la palabra-símbolo Abya Yala: "territorio salvado, tierra de sangre, tierra madura, continente americano" (20).

El aspecto simbólico de tierra sangre en la lucha por la sobrevivencia y emergencia de las naciones indígenas en el continente originario, encuentra expresión en "Río de versos", uno de los poemas de Wagua publicado en *Kaaubi*:

> Torrentes de versos
> crujen armados por las sierras de Abia Yala.
> El indio cierra el puño para danzar a la vida
> La muerte es casi su hermana
> porque es la única
> que no le abandona,
> ni le traiciona. (131)

En suma, la interconexión gráfica textual entre los rombos multicolores y la espiral bicolor de la figura 11, podría sugerir la idea de madurez telúrica/civilizatoria asociada al posicionamiento ideológico de Abya Yala, así como a las prácticas interculturales que esta posición demanda para no derivar en un nuevo tipo de radicalismo exclusivista. En efecto, la dimensión de tierra madura, capaz de simbolizar el continente, se sugiere mediante la polivalencia de la figura 11, en cuyas grafías se dan cita las germinaciones espirales y las redes colmenares-celulares que podrían concitar diversidad, conversación y coexistencia desde diversos orígenes, sangres, huesos, raíces.[29]

2.4 Sentando cabeza

La figura 12 corresponde en gran parte a la región Atlántica o Caribe. Una nueva aproximación o zoom muestra el radiante diseño de color rojo cuya forma triangular podría sugerir las montañas más altas del país en la Sierra Nevada de Santa Marta/*Gonawindua*. El ícono lleva en su interior un tipo de rombo diferente al de las figuras 6b y 7. Su diseño general pareciera cumplir una función de proyección tridimensional de las montañas en mención. Debajo de este triángulo se puede apreciar un rombo blanco conectado con cuatro cruces escalonadas en diagonal compuestas a su vez por pequeños rombos que también podrían simbolizar la Sierra Nevada. Las cruces escalonadas—recurrentes en la orfebrería y cerámica prehispánica nariño así como en la actual cestería amazónica cubeo—, dada su espacialidad cuatripartita, son aptas para simbolizar en el mapa la visión chibcha contemporánea sobre la

Figura 12: Triángulo y cruces escalonadas

Fuente: ("Mapa Minga")

[29] Las volutas espirales grafican la comunicación y la palabra en numerosos glifos mesoamericanos. Por ejemplo en el arte mural monumental prehispánico de Teotihuacán en el valle de México. Al respecto véase *El destino de la palabra* publicado por Miguel León-Portilla en 1996.

Sierra Nevada de Santa Marta como una "mesa" cuyas patas son los cuatro pueblos indígenas que conviven allí: kankuamo, iku (arhuaco), wiwa y kogui. En efecto, el ideograma de triángulos escalonados sucesivos, conocido como *chinuzatu*, es usado en la escritura textil de las mochilas iku, y de acuerdo, con Luz Ballestas, profesora especialista en iconografía textil, tal representación "recuerda el movimiento de la culebra cascabel" (26). La multiplicidad de puntos-cuadrados romboidales podría sugerir la pluralidad de los pueblos chibchas que se extienden más allá de la "clásica" cuaternidad étnica de la Sierra, evocando a los chimila en el Ariguaní y a los barí en el Perijá. El conjunto civilizatorio prehispánico más conocido de la región, llamado tairona por los arqueólogos, aunque fue desarticulado por los españoles hasta sus últimas resistencias armadas en el siglo XVII, dejó entre sus múltiples legados una herencia arquitectónica de cientos de centros urbanos en donde las plataformas escalonadas y las escaleras de piedra se extienden aun hoy en día a través de cientos de kilómetros en las zonas inferiores e intermedias de la Sierra Nevada, en particular en su vertiente nororiental, en donde se encuentra Teyuna o Ciudad Perdida. De igual manera en esta sección del mapa de la minga también resulta sugerente la recurrencia visual de los diseños escalonados si se considera que múltiples asentamientos indígenas son célebres por el intercambio cultural y comercial entre los diferentes pisos térmicos de la Sierra Nevada. Ahora bien, en la parte superior derecha de la figura 12 es posible observar el fragmento inferior de un motivo textil anaranjado que forma parte de un ícono mayor, semejante a una especie de Z, que en últimas sugiere la zona baja de la península de la Guajira. El fragmento en mención coincide en el mapa con el punto extremo norte de la colonización española en el país, al tiempo que señala una zona en donde han confluido las tradiciones culturales de las naciones chibchas ya mencionadas, así como la lengua y cultura de los wayuu (pertenencia lingüística arawak) con los yukpa (pertenencia lingüística carib). En tal

sentido puede afirmarse que la figura 12 resume una de las zonas de mayor concentración simbólica del mapa de la minga.

Por otro lado, la figura 13 presenta un ícono tricolor que pareciera "incompleto" o "asimétrico" en su costado derecho, y el cual posee gran semejanza con un tipo de ideograma antropomorfo muy común en la mochilas tejidas de los iku (arhuaco). En la textilería iku el ideograma en mención es la abstracción de una figura humana con las extremidades extendidas en forma de X; algunas tejedoras lo identifican como Serankua, uno de los más importantes padres espirituales de acuerdo con su cosmovisión. No obstante se conoce un diseño semejante, enmarcado entre dos retículas cuadrangulares, identificado como ideograma de pensamiento de mujer en el apéndice iconográfico del libro *Lenguaje creativo de las etnias indígenas de Colombia* (Duque 527). Ahora bien, de modo semejante a las propuestas polivalentes de múltiples sistemas picto-ideográficos en el mundo, en el proceso de abstracción y realización gráfica numerosas tejedoras terminan por omitir alguno o varios de los aspectos más reconocibles en la representación pictórica que han aprendido inter-generacionalmente.

Figura 13: Ideograma antropomorfo

Fuente: ("Mapa Minga")

En el caso de la figura 13, como es notable en las mochilas iku actuales, posiblemente se ha omitido la representación de la cabeza de la figura. Armando Aroca Araújo, matemático colombiano, ha estudiado el ideograma en cuestión, al cual identifica como Kaku Serankwa o Padre Creador de la Sierra Nevada (70) De hecho, un diseño semejante aparece en su cuadro comparativo de mochilas iku, en la fila inferior, segundo recuadro de izquierda a derecha (fig. 14).

Figura 14: Cuadro comparativo de ideografías en las mochilas o *tutu* del pueblo iku

Fuente: (Aroca 70)

Con todo, sorprende la increíble sugerencia visual que se genera al rotar el ideograma de la figura 13 pues este cambio posicional (ver figura 15) nos podría sugerir el diseño complementario de una cabeza, o incluso un ojo, mediante el rombo rojiblanco de la parte superior. Rotar la figura 13 implica poner el lado de arriba abajo y su resultado, la figura 15, configura literalmente un ojo o visión de cabeza. La lectura del ideograma antropomorfo adquiere nuevo sentido al ponerse de cabeza, lo cual nos sugiere la necesidad de leer desde múltiples perspectivas la propuesta cartográfica.

Figura 15: Ideograma con rombo

Fuente: ("Mapa Minga")

En otra zona, los complejos diseños que se destacan en el costado central derecho del mapa evocan el arte de la cestería de las llanuras orientales en la macro región de la Orinoquía. Este tipo de intrincados diseños (fig. 16a) se suelen plasmar sobre la llamada *guapa* de los sikuani, más conocida

Figura 16a: Diseños de cestería

Fuente: ("Mapa Minga")

como *balay*[30] entre las comunidades de la región amazónica. Para los tukano del Vaupés un tipo de ideograma laberíntico semejante alude en su cestería a los diseños de culebra curripaca (Ballestas 63). Su cromatismo fosforescente también evoca los fosfenos o figuras geométricas asociadas a las pintas o visiones simbólicas producidas por la ingesta de bebidas medicinales como el yajé (ayawasca o *caapi*), cuya ingestión ritual funciona en lo básico a modo de purgante, y en lo complejo como una forma para adquirir conocimiento. De acuerdo con el antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, el tipo de visiones usualmente orientadoras sobre las que narran numerosas personas tras tomar el yajé, se suelen plasmar en espacios públicos como las casas comunales (malocas), sobre *balayes*, e incluso sobre la piel, en el caso de las comunidades de pertenencia lingüística tukano.

En un texto de la poeta amazónica Anastasia Candre (okaina-uitoto) se tejen relaciones semejantes (planta, serpiente, pintas sobre la piel) mediante la elaboración del poema "Unao" o "El Yagé" en el cual el espíritu del yajé habla íntimamente a la persona que lo toma:

> Yo, soy el yagé, no puede decirme quién eres
> Soy, tu abuelo
> Boa, así me presento
> Mi presencia es miedosa
> Yo, soy el yagé
> Soy como el jaguar, que me siento, con mi piel pintada
> No te asustes de mi presencia, ¡abrázame!". (125)

La toma del yajé, y el consumo ritual de plantas como el tabaco y la coca, son prácticas que implican una toma de conciencia, un sentar cabeza que se suele expresar por medio del consejo o la advertencia ritual asociada con la planta. En tal sentido se explica que la voz poética se identifica con el yajé en tanto que advierte: "Mi presencia es miedosa". Aunque el yajé no es una

[30] Entre los cubeo del Vaupés el *balay* es un: "tejido redondo y cóncavo de diferentes tamaños, utilizado para servir el cazabe (la torta de yuca brava), tejidos a partir de conocimientos especializados sobre cómo teñir la fibra con pigmentos naturales, cómo es la trama del tejido, cómo plasmar figuras en él, y cuál es el nombre y significado de cada figura" (ctd. en Duque 79).

planta de uso tradicional en las culturas okaina y uitoto (murui muina), en el poema de Candre así como en su búsqueda personal, el consumo ritual del yajé está asociado con ideas afines como la transmisión inter-generacional ("Soy, tu abuelo"), la palabra fuerte (*rafue*) de curación ("Yo, soy el yagé / Soy como el jaguar, que me siento"), y la palabra educativa de consejo que se va incorporando en la medida en que se recibe en el propio canasto, es decir en el cuerpo y la conciencia ("No te asustes de mi presencia, ¡abrázame!"). En el texto, conocer implica entregarse a una fuerza que envuelve como la boa y que devora como el jaguar.

Al rotar la figura 16a el diseño adquiere un dinamismo diferente (ver figura 16b). Si nos detenemos a observar las múltiples configuraciones que genera la estructura, percibiremos en ambos costados dos esvásticas trazadas mediante líneas verdes y borde amarillo fosforescente. La composición central consiste en una figura semejante a dos E (fig. 6a), esta vez acostadas bocarriba y graficadas mediante líneas rojas y borde amarillo, las cuales conforman un tipo antropomorfo abstracto estático sin cabeza, aunque con las extremidades erguidas. Las esvásticas confieren gran dinamismo al recuadro. En efecto, si miramos con detenimiento, las dos figuras laterales—formadas mediante las esvásticas—sugieren otras dos figuras antropomorfas con las extremidades en movimiento.

Figura 16b: Esvásticas

Fuente: ("Mapa Minga")

La serie de empatías visuales entre figuras antropomorfas con las extremidades erguidas estáticas y/o dinámicas (fig.17), puede establecerse en el mapa de la minga comparando un rango visual entre representaciones pictográficas (trazos de apariencia más "realista") y representaciones ideográficas (trazos de apariencia geométrica o compleja figurativa cuyas ideas usualmente son reconocibles mediante una parte significativa o la totalidad de una grafía):

Figura 17: Comparación de figuras antropomorfas

Fig. 5a

Fig. 5b

Fig. 16b

Fig. 13

Fig.15

Fuente: ("Mapa Minga")

La figura 5a posee carácter semi-humano, probablemente con tres dedos en los pies, y un brazo extenso cuya gran mano evoca las manos del arte rupestre prehistórico del sur del continente.[31] La figura 5b eleva los brazos y prolonga su apéndice-pie en una extensión serpentiforme que en el mapa representa el río Putumayo. La figura 16b sugiere tres figuras antropomorfas, una estática al centro y dos dinámicas a los lados; las extremidades de las figuras están erguidas como en 5a y 5b, pero la representación de la posible cabeza al parecer ha sido suprimida o obviada, al igual que en la figura 13. Como hemos visto, en un reposicionamiento visual, la figura 13 parece recobrar la supuesta cabeza al rotarla hacia la izquierda y considerar el rombo rojo del diseño adjunto como probable cabeza-ojo (fig. 15).

En suma, la configuración de esta serie rombos, cruces escalonadas y visiones "de cabeza", demuestra que aunque son evidentes los diferentes orígenes escriturales (arte rupestre, cestería, textilería) y culturales del mapa de la minga, algunas de sus imágenes sugieren simbolismos afines en lo que se podrían considerar empatías visuales (Allen 153). Los marcos simbólicos que generan este tipo de expresiones visuales no son sólo contemporáneos con las propuestas de oralitura y literatura de los autores indígenas en Colombia y el continente, sino que participan en proyectos semejantes para ejercer soberanías autorepresentativas a través de visiones propias

[31] Por ejemplo, en sitios de gran antigüedad pictórica como la Serranía del Chiribiquete del Guaviare en Colombia, o la cueva de las manos en Argentina. Este tipo de manos podrían considerarse proto-firmas, usuamente colectivas, en ciertos abrigos rocosos, así como una afirmación de la creatividad comunicativa que surge de las mismas, trátese de un gesto o de un complejo trazo ideográfico.

sobre sus naciones y el mundo actual. En este sentido nuestras lecturas se conectan con "the possibility for appreciation and interpretation of Indigenous literatures informed by multiple, distinct systems of Indigenous aesthethics across tribal, national, geographic, and cultural borders" (Allen 106).

Ahora bien, como veremos en detalle en los siguientes dos capítulos, algunas propuestas de oralitura como las de Hugo Jamioy y Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, también pueden ser apreciadas e interpretadas a través de su evocación e incorporación de las estéticas visuales provenientes principalmente de las artes textiles de sus pueblos, a la vez que en la conformación de textualidades oralitegráficas que van más allá de los bordes nacionales y culturales; por ejemplo en sus relaciones creativas e intertextuales con el concepto-práctica de oralitura formulado inicialmente en Senegal, África, por Yoro Fall, y teorizado posteriormente en el Wallmapu mapuche en Chile por Elicura Chihuailaf. No obstante, es importante reconocer, como aclara Emilio del Valle Escalante, que los diversos sistemas de comunicación picto-ideográfica, a diferencia de las propuestas de oralitura, operan en otros ámbitos, a lo mejor más efectivos que los alfabéticos, en la medida que están expuestos a la gente de la comunidad de una manera que no requieren comprar el libro, o leerlo, sino mas bien leerlo e interpretarlo y consumirlo desde la experiencia de la comunidad misma.[32] En este orden de ideas, el mapa de la minga es ante todo una propuesta intercultural, o como lo llamamos aquí una visión de cabeza, pues funciona como una forma de cuestionar una convención nacional, nada más ni menos que la imagen del país, desde una visión propia del mismo. En tal sentido, al tiempo que respeta su marco-formato de país, el mapa propone una serie de texturas y sentidos diferentes que hemos venido sugiriendo con nuestras lecturas oralitegráficas.

[32] Esta diferenciación con la oralitura hace parte de una comunicación personal con Del Valle Escalante en 2014.

El mapa de la minga puede ser leído como una propuesta concreta del movimiento indígena, y en 2010 tuvo la función práctica de servir como instrumento de convocatoria de una minga nacional pedagógica y pedagogizante para el país. En su formato inicial de afiche, impreso y difundido públicamente por internet, el mapa comenzó a ser interpretado a partir de diversas experiencias personales y comunitarias, buscando generar tan solo un símbolo en común—no "el gran símbolo"—, o más precisamente un horizonte compartido. Parte del sentido intercultural de esta propuesta se aproxima a la afirmación de la pedagoga ecuatoriana Ruth Moya, a propósito de su revisión continental de los desafíos de la interculturalidad, al escribir que "para los indios el concepto de unidad más bien tiene que ver con el concepto de unidad como "pueblos" y como "naciones" (*Derivas* 70).

2.5 El mapa minga pluriescritural

La intención simbólica en la concepción del mapa de la minga resulta particularmente notable al analizar las dos figuras en zig-zag que corresponden, en la interpretación iconográfica, a los dos extremos de la actual Colombia: la península de la Guajira (fig.18) y el trapecio amazónico (fig. 19). Las figuras en zig-zag, aunque recurrentes en diversas artes textiles, evocan por su ubicación carto-ícono-gráfica los *kanasü* o ideogramas de la textilería wayuu. Complejos *kanasü* o *wayuu kanas* en zig-zag son visibles en las coloridas *süi* 'chinchorros o hamacas' y *susu* 'mochilas tejidas manualmente'. El significado de este tipo de ideogramas es múltiple y suele cambiar de acuerdo con las tejedoras. Con todo, este tipo de diseño simple en zig-zag (fig. 18) podría estar vinculado con la apariencia del gancho o lugar

Figura 18: Zig-zag Guajira

Fuente: ("Mapa Minga")

Figura 19: Zig-zag Amazonas

Fuente: ("Mapa Minga")

doméstico en donde se cuelgan objetos e utensilios de la cocina. En las enramadas wayuu es común observar mochilas colgadas en estos ganchos, imagen intracultural relacionada con un verso de Vito Apüshana de su libro *En las hondonadas maternas de la piel*, incomprensible quizás de otro modo, pues al dirigirse a los *alijuna* 'no wayuu' la voz poética les advierte: "nada se llevarán si no cuelgan sus miedos en el interior de las mochilas familiares"(64). Ahora bien, en el mapa de la minga las dos partes de este zig-zag (fig. 18) corresponden visualmente a la baja Guajira (abajo), zona de colonización española, y a la alta Guajira (arriba), zona que no llegó a ser sometida por el imperio español y en donde aún prevalece el wayuunaiki, la lengua wayuu.

La figura 19 es otro tipo de zig-zag. Su geometría está conformada por dos rectángulos espiralados con una sucesión interna de triángulos encendidos sobre un trasfondo amarillo. Sus particularidades iconográficas (policromía, multiplicidad de triángulos) podrían sugerirnos la ya mencionada serpiente ancestral, el agua en un sentido amplio, así como la gran diversidad de lenguas y comunidades amazónicas de esta región en contraste con la preeminencia wayuu en el zig-zag unicolor e uniforme que representa la Guajira (fig. 18). Ahora bien, el rectángulo de arriba en el zig-zag de la figura 19 correspondería a una zona selva adentro del trapecio amazónico, mientras que el rectángulo de abajo representaría la región del trapecio conectada en su extremo por el gran río Amazonas, una zona fluvial en donde confluyen tres fronteras nacionales (Colombia, Brasil, Perú) así como un mayor impacto colonizador.

En este orden de imágenes, y de ideas, el arriba seco y desértico de la Guajira (fig. 18) se contrapone con el abajo húmedo y selvático del Amazonas (fig.19). No obstante, las dos zig-zag se complementan visualmente en tanto extremidades del pretendido cuerpo territorial. En efecto, el ícono zig-zag se reitera en los extremos del mapa, mientras que el motivo textil doble E (fig.

20) se reitera con notoriedad en la franja central de la totalidad del mapa, a modo de faja chumbe del cuerpo territorial.

Reiteraciones menos evidentes que las zig-zag están formadas por las dos "E" orientadas con divergencia en la franja central y las dos E orientadas hacia la izquierda del costado oriental (fig. 20):

Figura 20: Reiteración de las dos "E"

Fuente: ("Mapa Minga")

Otro tipo de reiteración visual está graficada mediante los escalonamientos geométricos (fig. 21) que en el mapa materializan las cruces escalonadas (izquierda), conocidas como *chakanas* en el entorno cultural andino, así como la *wiphala* (derecha), otro de los principales símbolos del mundo andino:

Figura 21: Escalonamientos geométricos

Fuente: ("Mapa Minga")

Más reiteraciones visuales pueden ser notadas en los diseños de rombos y/o triángulos (fig.22); espirales divergentes (fig.23); figuras humanas con prolongaciones serpentiformes (fig.1); conjuntos reticulares cuya multiplicidad cromática simboliza multiplicidad y relacionalidad a partir de diferentes patrones en común (fig. 24); así como en áreas y núcleos civilizatorios que conforman el tejido lingüístico-cultural de Colombia (fig.25):

Figura 22: Rombos y triángulos radiantes

Fuente: (“Mapa Minga”)

Figura 23: Espirales divergentes

Fuente: (“Mapa Minga”)

Figura 24: Conjuntos reticulares

Fuente: (“Mapa Minga”)

Figura 25: Núcleos civilizatorios

Andes Caribe Pacífico Amazonía Orinoquía

Fuente: (“Mapa Minga”)

En efecto, las series de reiteraciones, variaciones cromáticas, correspondencias y contrastes visuales del mapa, otorgan cualidades rítmicas a la escritura cartográfica meta-alfabética, al

tiempo que ponen de cabeza y tornan la imagen convencional de Colombia al volverla espejo de sí misma, de sus raíces, de su contemporaneidad, de su innegable pluralidad milenaria.

El mapa oficial del país, debido a su carácter esquemático de valor internacional, se diseñó siguiendo unos patrones de representación que reafirman las actuales líneas fronterizas, al tiempo que sus códigos se registran mediante la recurrente escritura alfabética e imágenes, colores y signos convencionales (puntos, líneas, etc.). Inclusive en los tempranos mapas coloniales atribuidos a Don Diego de Torres y Moyachoque, cacique muisca de Turmequé (fig. 26), prevalece ya la escritura alfabética y un tipo de representación pictórica —ajena a la tradición gráfica muisca prehispánica—por medio de dibujos de parroquias de indios, una canoa con bogas indígenas sobre el rebautizado río Magdalena, y glosa en castellano sobre el mapa.

Figura 26: Mapa atribuido al cacique de Turmequé

Fuente: (Langebaek 67).

Al cacique de Turmequé se le atribuyen dos mapas, aunque es incierto si él fue quien realmente los dibujó: el mapa de la provincia de Santa Fé (fig.26) hacia 1578, y el mapa de la provincia de Tunja. Con todo, las cartas, el memorial de agravios y los mapas atribuidos a Torres

y Moyachoque, podrían considerarse algunas de las elaboraciones más tempranas de una literatura epistolar indígena de denuncia y resistencia, tanto en las provincias muiscas ocupadas, como en el exilio—España en particular, a donde el cronista mestizo viajó para reclamar personalmente sus derechos y los de su gente. En la parte inferior del mapa se puede leer: "Canoa del río Magdalena. En este río había infinidad de indios, todos los han consumido en el cruel boga que más de cincuenta mil indios no han quedado ningunos" (Langebaek 67). Visiones cartográficas como la de Torres y Moyachoque agenciaban desde la colonia un tipo de auto-representación indígena colectiva, a pesar de los innegables intereses personales de las nuevas élites indígenas por la construcción de nuevos sujetos y poderes coloniales capaces de preservar privilegios entre los llamados naturales.

En tal orden de ideas es posible afirmar que el mapa de la minga de educación se constituye probablemente la primera cartografía diseñada completamente a partir de múltiples sistemas de escrituras indígenas tradicionales y contemporáneas. Desafortunadamente, tras su difusión en 2010 por medio del afiche que convocaba a la minga nacional, el mapa no ha vuelto a ser públicamente usado, y hasta donde sabemos no hay ningún comentario crítico al respecto. Incluso su realizador gráfico, Juan Carlos Jamioy, se sorprendió cuando nos comunicamos telefónicamente para conversar sobre el mapa; aunque reconoció que para él significaba mucho y que los diseños habían surgido de conversaciones con varios compañeros indígenas quienes se sentían identificados con varias de las texturas simbólicas del mapa.

Hoy por hoy el afiche con el mapa de la minga se destaca en la oficina de educación de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), quizás como símbolo de un desafío intercultural para el cual aún no estábamos listos al final de la primera década del milenio. En tal sentido, este capítulo no sólo está concebido como ejercicio de interpretación sino como

respuesta al llamado intercultural que nos ha propuesto el movimiento pedagógico de la minga, claro, a la espera de estimular lecturas, redondeos, conversaciones, nuevas difusiones y colaboraciones a partir de esta singular propuesta cartográfica.

Indudablemente es enorme el reto simbólico y político propuesto por el afiche de la minga educativa de los pueblos indígenas en Colombia, pues a partir de una propuesta cartográfica arraigada en diversas escrituras picto-ideográficas (cestería, textilería, arte rupestre), crea una imagen polifónica y diferencial de país. Es evidente que el mapa se basa en el croquis oficial del país, y en tal sentido no niega el marco cartográfico nacional. Con todo, sus trazos-texturas polivalentes, recurrentes, diferenciales y en correspondencia con múltiples lógicas visuales, retan y trascienden las líneas convencionales que enmarcan la cartografía oficial limítrofe del país. De hecho, la amplia gama de conexiones entre estas textualidades otras con sistemas de escritura indígena en las áreas extensas continentales, permiten repensar el país desde conexiones trans-indígenas y trans-nacionales. Por ejemplo, la *wiphala* (fig. 10) del suroccidente es un símbolo pan-indígena que atraviesa la cordillera cultural andina, y que como hemos visto encuentra expresión poética en la obra de Chikangana, la cual a su vez se asume como manifestación de una identidad ancestral pan-andina que irradia incluso desde otros centros como el *Wallmapu* en Chile a través del proyecto de oralitura promovido por el poeta Elicura Chihuailaf.

El tema de la soberanía simbólica y territorial es central en las literaturas y oralituras indígenas actuales. De acuerdo con "el pensador kichwa Armando Muyolema, las literaturas indígenas de Abya Yala representan un posicionamiento político y un lugar de enunciación particular desde el cual el sujeto indígena articula sus lenguajes y sus políticas" (ctd. en Arias, Cárcamo-Huechante y Del Valle Escalante 9). En el caso del mapa de la minga, el croquis de país inicialmente pareciera ser un marco de sujeción a un proyecto de Estado-nación nunca

suficientemente aprobado y consultado con las naciones indígenas, si lo fue alguna vez; no obstante, las texturas propuestas trascienden simbólicamente la convencionalidad de tal marco de país. En los mapas oficiales de Colombia, regulados constitucionalmente por el Instituto geográfico Agustín Codazzi (IGAC), es recurrente tanto la escritura alfabética en castellano como ciertas convenciones gráficas de carácter internacional; por ejemplo el uso de palabras graficadas alfabéticamente para ubicar ciudades, así como la utilización de diferentes tonalidades del verde y el azul para representar las plataformas continentales y marítimas.[33] Con todo, como hemos visto antes al referirnos a las áreas y núcleos civilizatorios que anteceden el trazo delimitante actual, el mapa de la minga también posee carácter internacional a partir de conexiones gráficas regionales y continentales que suelen anteceder por siglos los marcos de las fronteras nacionales latinoamericanas. Una muestra concreta trans-regional es la de los petroglifos del río Caquetá (fig. 5), cuyo tipo de representaciones antropomorfas de brazos abiertos pueden relacionarse, entre otras tradiciones pictóricas, con algunas figuras características de los milenarios murales con cientos de figuras rupestres en la Serranía del Chiribiquete, actual territorio amazónico del Guaviare en Colombia (fig. 27).

Figura 27: Comparación de representaciones antropomorfas

Fuente: Izquierda: pictografía de Chiribiquete (Castaño-Uribe s.p.). Derecha: detalle del mapa de la minga ("Mapa Minga").

Las representaciones en la figura 28 son denominadas filiformes (con apariencia de hilo) por Carlos Castaño-Uribe en su libro *Parque nacional Chiribiquete: la peregrinación de los jaguares*. Según este estudioso corresponderían a las figuras más tempranas de la tradición

[33] Para apreciar los mapas del IGAC véase igac.gov.co

cultural Chiribiquete: sus trazos “no dejan duda de la presencia del hombre y actividades pictográficas en el intervalo entre por lo menos 1500 y 500 años AP” (s.p.).

Las figuras filiformes de Chiribiquete tienden a agruparse en conjuntos de notable empatía visual con diseños propios de la textilería y la cestería en el mapa de la minga (fig. 28):

Figura 28: Comparación entre figuras filiformes y diseños del mapa de la minga

Fuente: Izquierda: detalle de figura 11 (“Mapa Minga”). Centro y derecha: picto-ideogramas del Chiribiquete (Castaño-Uribe s.p.)

En el mapa, las grafías antropo-serpentiformes del sur oriente amazónico (fig. 5) cobran mayor sentido por medio de sus conexiones gráficas con otros lenguajes pictóricos amazónicos. En este estudio el propósito no es establecer empatías para estudiar posibles influencias o difusionismos culturales, sino ampliar las posibilidades de lectura mediante la noción de textualidades oralitegráficas cuyas intersecciones se pueden comprender incluso más allá del marco de una nacionalidad, cultura o sistema gráfico particular. Un ejercicio en tal sentido consiste en retomar las dos figuras en zig-zag que abren-cierran los extremos arriba-abajo y norte-sur del mapa (ver figuras 18 y 19). Este tipo de diseño zigzagueante es recurrente en diferentes sistemas picto-ideográficos indígenas en el país, aunque por su carácter polivalente no es posible conferirle un significado unívoco o establecido que pueda tener un sentido común para diferentes pueblos. Con todo, resulta muy sugestivo retomar el significado que los inga del Putumayo atribuyen a este tipo de diseño en zig-zag denominado en quechua *kutey* (devolverse). De acuerdo con Benjamín Jacanamijoy, el *kutey* o diseño textil de doble zig-zag recurrente en el chumbe inga, “simboliza un ciclo”, pues “te trasladas de un extremo a otro para siempre

devolverte" (s.p.). Retomando esta idea en el contexto de nuestra lectura oralitegráfica, es posible sugerir que este tipo de cartografía simbólica es la materialización gráfica de un ciclo de interacciones, en donde diversos regímenes de representación interactúan para afirmar múltiples mundos, diversos orígenes, pluri-territorialidad y convergencia de centros en el contexto de una pre-Colombia que antecede los relatos e imágenes de Estado-nación al tiempo que una Colombia que aúna e imagina otros horizontes posibles más allá de la homogenización colonial, nacional, o incluso la mera tolerancia discursiva multicultural.

Una mirada integral del mapa que formó parte del afiche de la convocatoria de la Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas en 2010, nos permite reflexionar sobre la necesaria coexistencia entre los múltiples sistemas de escritura, incluyendo el fonético-alfabético occidental, como puede notarse en la imagen completa del afiche (fig.29).

En síntesis, el mapa de la minga realiza tanto una visión de cabeza como una serie de textualidades oralitegráficas. Una visión de cabeza en tanto trastoca, remueve y devuelve (*kutey*) una y muchas imágenes diferentes de territorialidad y formas de conocimiento en el marco del mismo espejo de país trazado mediante el croquis convencional que es aceptado nacional e internacionalmente. Una serie de textualidades oralitegráficas en tanto se configura en la confluencia o minga de diversos sistemas de comunicación picto-ideográfica o ideo-simbólica-literaria cuyas grafías trascienden —pero no niegan— el croquis convencional nacional al tiempo que se inscriben como un tipo particular de escritura cartográfica internacional. Por otro lado, al reconsiderar que en los extremos visuales del mapa se reiteran los ideogramas en zigzag, es posible incorporar el concepto textil del *kutey* en cuyo ciclo "te trasladas de un extremo a otro para siempre devolverte" (Jacanamijoy, *Chumbe* s.p). En tal orden de imágenes, también podemos sugerir que no hay un arriba y un abajo, ni un norte y un sur, sino la constante

realización de escrituras y re-escrituras que nos trasladan permanentemente entre un extremo y el otro, como si se tratara del tejido de un telar cuyos signos de puntuación textual enmarcan pero no limitan las posibles lecturas y palimpsestos del mapa pluri-territorial. En efecto, las resonancias simbólicas del zig-zag se amplían en relación con el símbolo inga-quechua del *kutey*, pues éste nos permite entender que el mapa también opera como *pacha-kutey* (*pachakuti*), es decir, como movimiento espacio-temporal, como remoción de la imagen convencional territorial, pero ante todo como dar vuelta a las miradas, pues esta cartografía simbólica saca a flote otras posibles, precedentes y futuras visiones y relatos de país.

Figura 29: Afiche de la minga de educación

Fuente: ("Mapa Minga")

Desde esta visión el mapa de la minga no niega al país, ni tampoco lo indigeniza o desconoce la presencia vital de los que llaman no indígenas; lo interpela como Manibinigdiginya por medio de pedagogías que surgen desde los territorios comunitarios; le concede memoria

como Fredy Chikangana/Wiñay Mallki desde los pozos del ensueño; lo re“alfabetiza” con bonita escritura y símbolos de vida como Hugo Jamioy; lo problematiza como Apüshana al nombrarlo de otras, tantas formas; lo canta rítmicamente, en muchas lenguas, como Candre; lo desenrrolla a manera de chumbe como Jacanamijoy; en fin, procura des-subordinarlo al conferirle otras lecturas, otros colores, otras visiones y texturas.

2.6 Para redondear

El mapa de la minga nos educa en tanto “analfabetas de lo indígena”, como reclama el oralitor camëntsá Hugo Jamioy. Su visión cartográfica de cabeza, y las textualidades oralitegráficas que hemos propuesto, antes que adaptarse al marco convencional de país, permiten conectarlo, cuestionarlo, arraigarlo y leerlo desde formas plurales e intertextuales de comprensión, escritura, oralidad y visión de mundo. Vale aclarar que esta propuesta cartográfica ha surgido en las coyunturas pedagógicas de un país en el cual numerosos pueblos indígenas no se consideran representados, sino forzosamente incluidos y/o excluidos desde las tendencias multiculturalistas estatales. En un sentido diferente, los diseños generales que conforman el mapa son, en nuestras lecturas, algunas posibles piezas de otras versiones de un país no sólo pluriétnico y multicultural, sino pluri-nacional y multi-territorial, en donde no sólo cuentan las demandas y proyectos de los pueblos indígenas. Las dimensiones de lo pluri-nacional y multi-territorial—no especificadas en la constitución de 1991—, quedan opacadas con el “reconocimiento” a las “minorías étnicas” bajo el amparo paternal gubernamental, así como en la restringida unidad tolerante y multiculturalista del Estado-nación. Con todo, Ruth Moya desde la experiencia de la educación intercultural en el vecino país de Ecuador comenta:

> A diferencia del pasado donde solo las élites podían argüir a favor de su capacidad de representación de la nación en su conjunto, lo que me parece fundamental es que los movimientos indígenas también buscan, ahora mismo, representar esos mismos intereses, aunque desde la perspectiva de la nación “incluyente” que, por lo mismo,

> en lo social elimine toda forma de exclusión, segregación, racismo, opresión, etc., y en lo económico desarrolle todas las condiciones para mejorar la calidad material y espiritual de la vida. (70)

Si bien la auto-representación es un tema clave para las naciones indígenas, en este apartado queda la incógnita—en el marco de la nación "incluyente"—sobre qué implican y significan "todas las condiciones para mejorar", si tenemos en cuenta las actuales dinámicas globalizantes de los modelos progresistas y extractivistas gubernamentales. Las búsquedas y propuestas de autorepresentaciones indígenas en países plurinacionales como Colombia y Ecuador, implicaría a su vez el reto de pensar colectivamente propuestas cocreativas en donde no prevalezcan criterios radicales particularistas ni universalistas, y en cuyas reflexiones también se promuevan las autocríticas constructivas, como con frecuencia lo hacen algunos autores indígenas al referirse a sus propios lugares de origen. En conexión con lo anterior cabe notar que la presencia de la sociedad "mestiza" o "no-indígena"—si así quiere llamársela a falta de un término realmente adecuado—no está directamente representada en el mapa de la minga, pues el mapa fue diseñado en el marco de una convocatoria pedagógica intercultural, y primero que todo para gestar texturas de resonancia común entre los pueblos indígenas, parte de cuyos movimientos están actualmente disgregados. Con todo, el reconocimiento del croquis, o marco de país, también es un reconocimiento de la presencia no indígena en el mapa, y el mismo Juan Carlos Jamioy, su diseñador, me han confirmado en una conversación que la propuesta cartográfica busca generar amplios diálogos.

Los retos simbólicos y políticos del mapa son en primera medida desafíos para los propios movimientos estudiantiles e interculturales de los pueblos indígenas, pues parte de su valor plural cartográfico reside en que proyecta un mapa policomunicativo en donde no prevalece una forma de escritura vinculada a una sola tradición cultural dominante. Además, se trata de un mapa en

donde se ha evitado el uso de la escritura alfabética; aunque en el afiche de la minga de educación las letras del alfabeto juegan de cierta forma otro rol intertextual: el de comunicación intercultural de "los pueblos indígenas" a partir de una lengua "extranjera" apropiada, el castellano. De otro lado, en el diseño del mapa también cabe la posibilidad de la reapropiación iconográfica de las letras del alfabeto greco-latino, en particular la figura semejante a una doble letra E en la franja central. Este tipo de ejercicio de apropiación visual del alfabeto ocurre efectivamente en la textilería de pueblos transfronterizos como los gunadule entre Colombia y Panamá, cuyas tejedoras incorporan y juegan con las letras del abecedario a modo de íconos, antes que como fonemas, a partir del diseño general de ciertas piezas como las molas (textiles en varias capas diseñadas picto-ideográficamente por las mujeres gunadule). Una visión de cabeza recurrente, la del analfabetismo al revés, deviene entonces en la del alfabetismo al revés, es decir, tanto la afirmación de una propia forma de escritura como la apropiación visual del alfabeto en ciertas propuestas oralitegráficas. De esta suerte pareciera que las hojas del libro regresan al árbol, que el libro se convierte en rama, y que las palabras regresan a la oralidad, a la saliva, al abuelo/a, a la colectividad, a la raíz y placenta de la madre tierra, con cuyos nombres dialoga, toma asiento:

> Por eso en estas hojas
> estoy abriendo
> el libro que es el pecho de mi madre,
> me siento, estoy hablando,
> ya mi voz está naciendo,
> mi palabra ya dialoga en este suelo
> con los nombres de la tierra.
> Es mi trabajo. (Muruy 26-27)

CAPITULO 3

LA ORALITURA Y LOS GÉNEROS TRADICIONALES DE LA PALABRA: ACOTANDO UN PROYECTO ENTRE CHIHUAILAF Y CHIKANGANA

En este y en el siguiente capítulo nos proponemos sugerir una serie de lecturas sobre obras indígenas contemporáneas en donde interactúan diferentes sistemas gráficos, comunicaciones orales y elaboraciones literarias. Para tal fin nos detendremos aquí en algunas propuestas teóricas y literarias de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, autor que se auto-denomina oralitor a partir de su participación en el movimiento literario encabezado desde mediados de los noventas por el escritor mapuche Elicura Chihuailaf.

En el capítulo anterior hemos introducido y puesto en práctica la noción textualidades oralitegráficas, a modo de intersección textual entre diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica-visual. En el capítulo 2 las lecturas ahondaron en el análisis interseccional sobre múltiples sistemas de escrituras picto-ideográficas en resonancia simbólica con una propuesta cartográfica del movimiento indígena y con algunos textos literarios indígenas contemporáneos. En cambio, en este capítulo y en el siguiente nuestras lecturas oralitegráficas procurarán ahondar en los conceptos y prácticas de oralitura, y cómo la oralitura incorpora, o tan solo evoca, géneros del arte verbal oral. En efecto, algunos oralitores integran, reconocen, sugieren y/o evocan diversos géneros verbales en sus propuestas de oralitura: en particular *taki* 'canto' y *haylli* 'himno' en la obra quechua de Fredy Chikangana como se analizará en el presente capítulo; y *botamán biyá* 'palabra bonita' así como *jajuayenán* 'palabra sembrada en el

corazón' en la obra camëntsá de Hugo Jamioy, como veremos en el capítulo 4. Una relación enfática con el arte verbal oral se presenta en el caso de estos escritores por medio del concepto de oralitura. Este concepto propuesto por el historiador africano Yoro Fall a principios de los noventas, también se encuentra presente en el trabajo de Elicura Chihuailaf desde mediados de la misma década. En tal sentido presentamos aquí no sólo una lectura de los conceptos de oralitura en Fredy Chikangana sino también algunos ecos de la propuesta de Chihuailaf en su obra. Estas lecturas en relación son posibles dado que las textualidades oralitegráficas, así como los proyectos de oralituras, tienden a formar parte de redes de interacción en donde un texto particular puede ser expresión de un entretejido colectivo de las mismas. En tal orden de ideas también buscamos reflexionar y dar cuenta sobre otros conceptos afines, pero diferentes a la oralitura tales como: comunitismo, literatura oral, *storytelling,* y etnotexto.

En suma, nos proponemos estudiar algunos aspectos de las producciones textuales literarias indígenas en donde los autodenominados oralitores hacen énfasis en "sus" géneros verbales así como en lenguajes visuales provenientes de lo que consideran sistemas propios de escritura.

3.1 La oralitura: el recado de Chihuailaf para los oralitores

En *Recado confidencial a los chilenos*, el poeta mapuche Elicura Chihuailaf explora el proyecto intercultural de la oralitura, cuya continuación es notable en las obras poéticas *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki y *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* de Hugo Jamioy. Con todo, como veremos a continuación, las propias conceptualizaciones de Chikanganga en "Oralitura indígena como un viaje a la memoria", artículo del año 2014, y el tipo de propuesta

visual de la obra poética de Jamioy, nos permitirán ampliar en las siguientes secciones las posibles lecturas del concepto de oralitura a partir de la noción de textualidades oralitegráficas.

El concepto y práctica de oralitura concita un conjunto diverso de estéticas escriturales contemporáneas propuestas y/o retomadas por autores provenientes de culturas que privilegian la comunicación oral al tiempo que poseen formas propias de comunicación gráfica y visual. El concepto de oralitura fue planteado por el historiador africano Yoro Fall en su artículo de 1991 "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África", en donde afirma lo siguiente: "la palabra "oralitura"—"orature" en francés—es evidentemente un neologismo africano y, al mismo tiempo, un calco de la palabra literatura. El objetivo de este neologismo es buscar un nuevo concepto que pueda oponerse al de literatura, y que tenga los fundamentos y la forma específica de la comunicación" (21). De acuerdo con Hugo Niño, crítico literario de origen colombiano, "para Fall, la oralitura constituye una estética igual a la literatura, pero con mayor riqueza" (36). Esta riqueza se debe en parte a su abierta relación con las fuerzas performativas y vitales de la comunicación oral así como con su evocación y rearticulación de géneros verbales propios de las lenguas nativas. La antropóloga colombiana Nina S. de Friedemann fue una de las primeras teóricas en hablar en los noventas "de oralitura aborigen y de literatura afrocolombiana" (ctd en Mora 41-42).

En Colombia, desde mediados de la primera década del siglo XXI, el concepto de oralitura se asocia públicamente con las producciones literarias de autores afrodescendientes e indígenas debido a las convocatorias e interés de instituciones como el Ministerio de Cultura. Con todo, hacia 1995 Elicura Chihuailaf, escritor y activista mapuche chileno, ya se refería a su propia obra como oralitura. Rememorando sus primeros pasos en tal sentido, confesó años después: "lleg[ué] a la transitoria conclusión de que yo era un "oralitor", porque me parecía que

mi escritura transcurría al lado de la oralidad de mi gente, de mis mayores (en el respeto hacia ellos, hacia ellas: a su pensamiento), no en el mero artificio de la palabra" ("La oralitura (segundo avance)" s.p.).

En 1997 Chihuailaf coordinó el Taller Suramérica de Escritores en Lenguas Indígenas en la Araucanía chilena auto-reconocida como Wallmapu (país mapuche) por los propios mapuche. Uno de los temas discutidos durante el taller fue la fundamentación de la oralitura. Entre los múltiples participantes se encontraba Fredy Chikangana de la comunidad yanakuna del Cauca colombiano. A su regreso a Colombia, Chikangana publicó el artículo "La oralitura" en el diario bogotano *El Espectador*. Allí narraba la experiencia de los escritores indígenas de varias partes del continente reunidos en Chile (Kowii, Huinao, Chihuailaf, Lienlaf, Hernández Xocoyotzin), publicaba breves selecciones de sus obras poéticas, y sobre todo daba a conocer al país el proyecto de la oralitura, desde una perspectiva indígena contemporánea, con Elicura Chihuailaf "a la cabeza".

En el artículo periodístico en mención, "La oralitura", Chikangana rememora las palabras que una chilena dirigió al grupo de poetas y oralitores reunidos en uno de sus primeros encuentros continentales: "están ustedes llamados a conquistar con la palabra, lo que otros conquistaron con las armas" (s.p.). La publicación periodística de Chikangana, a modo de crónica y mini-antología, era en realidad una de sus primeras obras como coordinador por Colombia de los escritores en lenguas indígenas, función con la que se había comprometido en el encuentro de Chile. La inicial poética castellanizada, enajenada y fragmentaria de este poeta en los ochentas y noventas, se transformaría en menos de una década en la voz esperanzada de un oralitor continental que también llega a escribir en quechua, como lo veremos más adelante en la

lectura de su poemario *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* publicado en 2010.

En el año 2000 el *Recado* de Chihuailaf recibió en Chile el Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura como el mejor ensayo editado. Con todo, resulta cuestionable etiquetarlo tan solo como un ensayo, pues en primera medida es una obra de oralitura. La oralitura poética se materializa en *Recado* mediante la confluencia de géneros tradicionales del arte verbal mapuche, como el *nvtram* 'conversación' y el *epew* 'relato', así como en la interacción con géneros escritos de corte más chileno y "occidental" como la crónica, la literatura de viajes, el ensayo y el poema. En efecto, para Chihuailaf el oralitor es capaz de manejar "documentos" escritos y orales. La escritura también es la gestualidad de quienes hablan. No sólo hay hablantes, sino gestuantes. Y *Recado* es ante todo un *nvtram* intercultural. El oralitor define el género del *nvtram* en tanto "conversación como arte" (103).

Los lectores ideales de *Recado* son convocados al fogón, o espacio tradicional de la palabra mapuche. El fogón se torna en el *axis mundi* de la oralitura por su conexión con la oralidad y la infancia del oralitor: "A orillas del fogón escuché cantar a mi tía Jacinta y escuché los relatos y adivinanzas de mi gente" (24). El fogón "es el símbolo que arde en medio de este soliloquio, compilación, o como desee usted llamarlo. Tal vez, recado confidencial" (28). El oralitor se dirige al lector, procurando generarle una atmósfera conversacional, así como su entrada letrada al mundo indígena auto-representado en el texto. No obstante, pronto se descubre que los lectores pueden escuchar, o hacerse sus propias ideas, pero no hablar. Han sido convocados para escuchar el diálogo del oralitor con su gente (viva y "muerta"), así como con las expresiones escritas y orales de otras personas cercanas: "[e]sta conversación con usted la realizo al lado de los pensamientos de mis antepasados, de mi gente; y de las reflexiones, las

cartas y los libros de mis amigas y de mis amigos indígenas y no indígenas. Como le he dicho, a ellos-a ellas los he convocado a hablar en estas páginas. A usted le convoco a oírlas, a oírlos" (39).

De esta suerte, los lectores quedan restringidos mediante las dinámicas de un género verbal mapuche (el *nvtram*), y su lectura implica "aceptar" las reglas impuestas por el autor-mediador. Los lectores quedan en una posición de participación temporalmente pasiva, como si fueran alumnos de una escuela al revés, de la cual se espera que salgan convertidos en aliados del pueblo mapuche, como veremos más adelante. El oralitor argumenta mediante una voz que se autoriza en la intraculturalidad mapuche y en la interculturalidad de sus allegados indígenas y no indígenas o *winkas*.

En *Recado,* la argumentación al interior del universo oral y simbólico mapuche ocurre en el marco de la estratégica adaptación literaria del modelo estructural del *nvtram*, el cual es tradicionalmente un género conversacional característico de los *lonkos* 'cabezas' o jefes de las comunidades mapuches. El oralitor posicionado al lado del fogón, ya no como el niño evocado de la infancia, sino como un *lonko* entre culturas, reflexiona mientras escribe: "la estructura del Nvtram, conversación como arte, si la observamos desde el lado occidental que también nos habita, implicaba una variedad o suma de "géneros literarios" (al parecer sin paralelo en la cultura chilena): presentación, saludo, mensaje propiamente tal, y "documentación""(103).

La escritura conversacional de *Recado* también posee la presentación de Chihuailaf como oralitor (9); el saludo y homenaje bilingüe a sus mayores desde la evocación de su propia infancia (16-21); el saludo-presentación de su nombre a los lectores particularmente chilenos (23); los mensajes interculturales que desarrolla a lo largo del texto; y la documentación escrita (cartas, libros) y oral (testimonios personales y comunitarios) con que sostiene la defensa

argumental de su mensaje intimo o confidencial. Las gestualidades trazadas por sus textos poéticos, así como las evocaciones conversacionales al interior de *Recado*, son una suerte de evocación mental gráfica que tiende a materializarse en ediciones ilustradas del *sueño azul,* "la columna vertebral de toda mi oralitura" (8), relato autobiográfico presente tanto en *Recado* como en ediciones ilustradas para niños, en donde el color azul (soberanía y sueño), la palabra y el fogón ocupan un lugar oralitegráficamente privilegiado tal y como sucede en su libro *Relato de mi sueño azul* (fig.30).

Figura 30: Ilustración de Tite Calvo en *Relato de mi sueño azul*

Fuente: (Chihuailaf 23)

Con todo, el tejido documental y la preeminencia oral de *Recado*, así como la ausencia de imágenes gráficas en la concepción editorial del autor, no permiten hablar de este texto en términos de una textualidad oralitegráfica propiamente dicha. Es probable que la ausencia de grafías en *Recado* se deba al énfasis sobre la comunicación oral-conversacional en esta propuesta, así como a los costos que representa cualquier edición con imágenes, lo cual limita la inclusión de éstas en muchos libros, como veremos por ejemplo en la versión de 2010 de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, libro de Jamioy que fue publicado sin las propuestas gráficas del original del año 2005.

El tipo de oralitura de *Recado*, concebida como *nvtram* o conversación intercultural, busca remover y conmover a los lectores, para que ellas y ellos se tornen en mediadores de las causas de la resistencia mapuche e "indígena" en general:

> Usted, hemos dicho, puede ser nuestra hermana-hermano porque ha despertado y empieza a alumbrar el espejo obnubilado de su identidad. Y nos parece entonces que usted puede ser el verdadero "mediador", la verdadera "mediadora", en el sentido de lo más profundo en su sociedad. Este es también el Sueño por el que le comunico este mensaje, este recado. (206)

El lector a quien se dirige esta oralitura es el ciudadano común sin una identidad precisa, aquel ciudadano alfabetizado que puede comprar o acceder al libro, un lector a quien se le susurran ciertos mensajes colectivos "al oído", generándole de paso la revelación de una identidad que le liga a la lucha y al ser indígena y mapuche, al tiempo que se lo limita a escuchar. Este tipo de lector es en cierta forma llamado a reeducarse, si pensamos en la antes mencionada visión de cabeza sobre el analfabetismo al revés, presentada por Jamioy en Chile en diálogo con Chihuailaf en el año 2008.

Esta oralitura de *Recado* es un medio de interpelación, un llamado intimista y conciliador: "Conversemos, les pido" (14). Ahora bien, parte del recado o mensaje implica interpelar a los winkas, entendidos como "usurpadores" e "invasores" "no mapuches", así como reconsiderar el encuentro con un posible aliado y lector *kamollfvñche*: "gente no mapuche –como usted– que puede ser o no amiga nuestra" (72). En la lógica argumental de *Recado*, el oralitor reconoce cierta empatía con algunos *kamollfvñche* al tiempo que afirma su propia raigambre mapuche. En tal orden de ideas ¿por qué el chileno "común" o pacificado no habría de reconocer su parte mapuche?

Recado confidencial a los chilenos se publica en 1999 cuando apenas estaba por cumplirse una década del principio de la transición de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile.

Los movimientos mapuches de recuperación de tierras cobraban nueva fuerza en los noventas, al tiempo que multinacionales como ENDESA (Empresa Nacional de Electricidad SA/Chile) continuaban actividades de extracción energética de alto impacto sobre los territorios colectivos del Wallmapu, especialmente sobre el río Bío Bío. Sin embargo, desde entonces la opinión popular continua siendo desfavorable a los mapuches, asociados con prácticas "terroristas" así como con condiciones de pobreza y "atraso" que difícilmente pueden desvincularse de la ocupación militar o "pacificación" de la Araucanía completada en 1883 por parte del ejército chileno, envalentonado por sus victorias sobre Perú y Bolivia en la guerra del Pacífico. En efecto, en *Recado* Elicura Chihuailaf apela a un tiempo heroico pre-chileno, en donde los mapuches, antes conocidos como araucanos, mantuvieron a raya al imperio español, y poseyeron su "propio" poema heroico en la obra *La araucana* escrita por el español Alonso de Ercilla cuyos originales fueron publicados en tres etapas: 1569, 1578 y 1589. Tras el fin de la guerra de Arauco o "pacificación" de la Araucanía del siglo XIX, "el heroico araucano pasó a ser el bárbaro y sanguinario indio del sur" (*Recado* 74). Chihuailaf es consciente del estereotipo del mapuche como bárbaro sanguinario, el cual habría tranquilizado la conciencia de los chilenos ante la pérdida de la soberanía territorial mapuche y su consiguiente sometimiento por la fuerza de la "civilización", opuesta a la "barbarie", como ya lo planteaba en *Facundo* el escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento.

Los cuestionamientos históricos de Chihuailaf permiten entender que la oralitura es mucho más que una conversación intercultural tradicionalista. El oralitor interpela al lector chileno y "latinoamericano", y pretende sacarlo de su propia mente colonizada: "el problema en Chile es que te pones frente al televisor y ves esos tipos humanos únicos de la pantalla en que la mujer es alta, rubia, esbelta, como el hombre es blanco, alto y atlético" (88).

El oralitor pide al chileno que se mire en el espejo de la identidad, y que reconozca sus relaciones de semejanza con los mapuches, en tanto redibuja un nosotros colectivo en donde comparten parcialmente cierta condición de exclusión y victimización. Sin embargo, las restricciones propias de la oralitura (unos llamados a hablar y otros llamados a escuchar) parecen extenderse a la conflictiva realidad esbozada. La voz doblemente autorizada del oralitor—en lo intracultural y en lo intercultural—, plantea alianzas necesarias con los marginados y excluidos, argumentando que los mapuches no son antichilenos, al tiempo que complementa su alocución con una petición de soberanía: "queremos ser nosotros los que diseñemos y controlemos nuestros proyectos de vida" (170).

La soberanía es uno de los compromisos que alientan el proyecto del oralitor: "Y, con vigor creciente, la bandera AZUL —luna, sol y estrellas— de nuestro Pueblo mapuche empieza a interpelar el pensamiento y el hablar mundo chileno" (210). En este punto es importante preguntarse ¿cómo evoluciona en *Recado* el proyecto de oralitura planteado por el autor a mediados de los noventas?

Podría decirse que la conceptualización de la oralitura se desarrolla en parte a través de un posicionamiento político mejor argumentado, al tiempo que más seductor, y con mayor presencia de las voces actuales de los hombres y mujeres mapuches de las diferentes comunidades. Así es como se explica en el *Recado* la gran presencia de voces, cartas y testimonios mapuches, que denuncian las presiones neo-colonialistas del Estado chileno mediante proyectos de empresas multinacionales en sus territorios.

El oralitor, como viajero y cronista de su propio mundo, se desplaza hacia los territorios en conflicto, escucha sobre los abusos de los carabineros, ve la central forestal, y sin dar más pistas compara la situación de su gente con la de Chiapas (154), en donde en 1994

revolucionarios de origen maya conformaron el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) para confrontar otras tantas injusticias en México. El oralitor adquiere un tono más introspectivo en sus desplazamientos tierra adentro: "Llueve mientras vamos por los caminos de nuestras comunidades mirándonos de reojo, mirando los extensos bosques de pinos a través de los empañados vidrios de la camioneta" (155).

Después de una ceremonia de guillatún en una comunidad, el oralitor reflexiona "a orillas del fogón" mientras escucha: "brilla entonces el Bío Bío en las palabras de nuestra lamgen, nuestra Hermana, Nicolasa Quintremán Kalpán" (142).[34] Más adelante es la misma voz femenina comunitaria la que se expresa: "Por eso digo: Que sepa mi gente, que sepan los chilenos, que los winka no me van a sacar de mi lugar. Aquí pertenezco, aquí me trajo mi Chaw Genechén. Aquí voy a morir"(143).

Las voces de los ancianos se presentan a modo de documentos orales y escritos que justifican la argumentación central de *Recado.* Un documento-poema de oralitura aparece editado para dar voz presente "así están hablado" a las *machi* 'médicas tradicionales' y a la *mapu* 'tierra'. En una forma literaria muy típica de los oralitores, como veremos más adelante en el caso de Jamioy y Chikangana, las expresiones de la oralidad en *Recado* se poetizan simbólica y estructuralmente: "Así están hablando nuestras Machi, el Canelo y el río Bío Bío (su Espíritu Dueño de los Ojos del Agua)" (147).

La oralitura deviene entonces en "la Palabra sostenida en la Memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades"(62). Una palabra "que surge de la naturaleza, nuestra Naturaleza" (94). La interpelación del oralitor parece asumir entonces la

[34] Esta líder machi (médica tradicional) de los mapuche pehuenche, luchó por la autodeterminación de su nación, y en particular contra la construcción de la represa hidroeléctrica de Ralco en río Bío Bío. Irónicamente, en diciembre de 2013 fue encontrada muerta en las aguas de la represa, presumiblemente por un accidente.

fuerza de la tierra, como si la tierra misma fuera en parte la que preguntara, la que interpelara al lector "ideal"; un argumento indudablemente muy poderoso:

> En el silencio de su gestualidad contemplamos el Azul infinito. ¿Ha oído usted el llanto de los árboles y de las vertientes? ¿Sabe reconocer el aroma de la flor que se abre, la semilla que crece, el canto de las estrellas? ¿Qué decir entonces con palabras que caminan junto al sol, que hablan con la luna, que abrazan al universo porque desde su ternura fueron susurradas para el Az Mapu las costumbres de nuestro Pueblo? Porque desde su resollar vinieron los Pewma los sueños de la naturaleza de la que es parte amada nuestra gente. (205)

Los mapuches, "la gente de la tierra" al traducir el etnónimo al castellano, aparecen en *Recado* como una suerte de "traductores" de la tierra; en parte Chihuailaf justifica así, como sugiere su visión de oralitor, el por qué los lectores no indígenas pueden ser convocados pero deben limitarse a escuchar, pues acaso: "¿Ha oído usted el llanto de los árboles y de las vertientes? ¿Sabe reconocer el aroma de la flor que se abre, la semilla que crece, el canto de las estrellas?" (205). Las preguntas sugieren que los lectores deberían reconocer su "ignorancia", y que están siendo "educados", que están siendo "despertados", "cuestionados". Además, parece que no entran en directa consideración los no-indígenas que comparten proyecto similares en el plano de la interculturalidad o la descolonización. En este punto debe considerarse que la idea del "indígena" como guardián o sabedor de la naturaleza es un estereotipo usado en diferentes facetas del pensamiento eurocéntrico colonial, en muchas ocasiones para criticar la sociedad de su tiempo; la idea del buen salvaje usada por Rosseau en el siglo XVIII para contestar al pensamiento racionalista ilustrado, hoy por hoy aparece reivindicada en la imagen acrítica del nativo ecológico protagonista en numerosos discursos ambientalistas recientes.[35] El problema en cuestión, más que una relación idílica con la tierra, tendría que ver con el grado de absorción e

[35] Al respecto ver el libro *La construcción del nativo ecológico* de Astrid Ulloa.

identificación de diferentes personas y grupos humanos con un tipo de modernidad extractivista, arrasadora y homogenizadora.

En *Recado* la oralitura busca consolidarse como proyecto en la actual y futura reinstauración de un mundo de signo indígena, en donde incluso los estereotipos de una relación idílica con la naturaleza son favorables. En tal sentido aparece el tono de un lenguaje profético-mesiánico pan-indígena en vísperas del siglo XXI: "La enterrada ciudad de Tenochtitlán ha empezado a despertar, y, poco a poco, se levanta […] Ciudad de México se abre lentamente, la catedral declina" (210). A estas imágenes que implican la reindigenización y la descatolización—en tanto resurge simbólicamente el ícono de la ciudad indígena al tiempo que cae, como por entre una grieta, la iglesia católica—, se suma la apelación poética a los apocalípticos huracanes que conmueven Centroamérica y los Estados Unidos. Todas son visiones de cambio de orden y reconfiguración política. En efecto, *Recado* se escribe en los albores de un nuevo milenio. Cierto tono milenarista de *Recado* se politiza al ondear de la bandera azul, símbolo de soberanía mapuche, y la conversación se va cerrando precisamente con un diálogo entre los vivos y los supuestamente muertos. Se impone entonces una declaración vital en mapudungun y en castellano, las lenguas que fluctúan a lo largo del texto: "Pu mapuche mogeleyiñ, los mapuche estamos vivos, decimos ahora. Porque está vivo el Espíritu de la Tierra en que nacimos" (212). La oralitura poética de Elicura Chihuailaf se redondea en la territorialización de una oralitura azul y soberana.

3.2 Oralitura, comunitismo, literatura oral, *storytelling* y etnotexto

En *Recado confidencial a los chilenos* de Elicura Chihuailaf, la oralitura—tipo de escritura práctica y simbólicamente "al lado de la oralidad"—se transforma en un proyecto de "conversación intercultural" que valida, a través de múltiples voces y géneros en confluencia, los

reclamos de soberanía del pueblo mapuche. Al dar prioridad a los asuntos políticos y comunitarios actuales, la oralitura es comparable con el concepto y práctica de comunitismo planteado por Jace Weaver, crítico literario cheroqui estadounidense, en su libro *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community*. En esta obra, publicada en la misma época en que Chihuailaf se encontraba desarrollando el proyecto de oralitura, el comunitismo o comunitivismo se define como la combinación entre comunidad y activismo (xiii). En concepto de Weaver la literatura nativa norteamericana es comunitismo "to the extent that it has a proactive commitment to Native community" (xiii). En efecto, tanto oralitura como comunitismo son conceptos prácticos que surgen de y señalan hacia los contextos comunitarios locales, a la vez que dan prioridad a sus auto-representaciones y demandas políticas, históricas y culturales. Con todo, Weaver formula el comunitismo en tanto crítico literario, mientras que Chihuailaf, Chikangana y Jamioy lo hacen primero que todo como creadores, es decir, como oralitores, y sólo en una etapa posterior como "teóricos"—más precisamente como "trabajadores" y "promotores" de la palabra, como veremos más adelante. Comunitismo y oralitura dialogan a su vez con conceptos de otros intelectuales nativos estadounidenses como la idea de soberanía intelectual del crítico osage Robert Warrior. En *Tribal Secrets: Recovering American Indian Intellectual Traditions*, Warrior analiza los textos no ficcionales desde el concepto de soberanía, "as a process of communal self-determination" (ctd. en Teuton 207). Para Chihuailaf, *Recado* como oralitura conduce a "formular una nueva definición de país. Y la redefinición de este país tendrá que incluir, en nuestra perspectiva, el reconocimiento y la garantía de nuestros derechos colectivos como Pueblo Nación distinto" (209). La oralitura de Chihuailaf se proyecta entonces en el marco de un nacionalismo mapuche, que podríamos imaginar como azul sobre azul para referirnos a su semejanza con el *red on red*

(rojo sobre rojo) propuesto por Craig Womack, crítico literario cri. El rojo es un color emblemático de la soberanía indígena en los Estados Unidos, el cual en parte desafía la estereotipación literaria y cinematográfica del mal llamado "piel roja".[36]

En 1999 se publicó tanto *Recado confidencial a los chilenos* como *Red on Red, Native American Literary Separatism.* Ambas obras caracterizan su concepto de soberanía por un color específico, rojo en Womack, azul en Chihuailaf; ambos autores apelan a la soberanía intelectual como uno de los propósitos políticos de sus obras; ambos reconocen los antecedentes literarios de sus propias literaturas nacionales. Chihuailaf apela en un tono conciliador, oral y mesiánico. Womack parte de la necesidad del separatismo literario, pues en su concepto las literaturas nativas tribales no deben, no pueden ser incluidas en el canon; por el contrario forman el gran canon, el gran árbol antecesor de las literaturas más antiguas de este continente. "We are the canon", nosotros somos el canon, dice Womack de manera desafiante (7), en respuesta a quienes consideran la incuestionable existencia de una literatura americana oficial así como una literatura clásica en la línea de Shakespeare y Milton. Womack es un narrador, dramaturgo y crítico literario, cuyo trabajo teórico incluye la ficción al reconocer la importancia del *storytelling,* el contar historias donde los planteamientos críticos también surgen y adquieren contexto. Chihuailaf escribe específicamente como oralitor, no como crítico literario, y va construyendo su obra en el espacio conversacional intercultural en donde propone que confluyen los géneros escriturales y orales. Para Womack prevalece "the idea that Native literary aesthethics must be politicized and that authonomy, self-determination, and sovereignity serve as useful literary concepts" (11). En tal sentido Chihuailaf y Womack, en sus propios lenguajes, coinciden en la

[36] La denominación piel roja es un estereotipo racial y homogenizador impuesto a los pueblos indígenas en los Estados Unidos, más conocidos como nativos "americanos". Se trata de un tipo de generalización que ha sido útil para la industria cinematográfica, y en particular para el género de cine *western*, o cine del oeste, el cual narra desde una perspectiva sesgada las luchas entre los llamados "indios" y "vaqueros". Ver al respecto el documental *Reel Injun* dirigido por Neil Diamond.

importancia de poner sus obras al servicio de la soberanía intelectual de sus naciones. En "Theorizing American Indian Culture" el crítico cheroqui Chris Teuton plantea que la relación entre literatura nativa y comunidades nativas es el más importante asunto de la crítica literaria actual (208). En efecto, así como las aproximaciones críticas de Weaver, Warrior y Womack están centradas en las comunidades, de manera semejante las obras de Chihuailaf, Chikangana y Jamioy son elaboraciones en torno a las palabras de los mayores y las artes verbales comunitarias.

En el caso norteamericano, el *storytelling* 'contar historias'—quizás el concepto más usado para referirse al acto de narrar en el contexto nativo estadounidense—, está particularmente presente en las obras reflexivas de intelectuales narradores como Greg Sarris (miwok-pomo-filipino) y Leslie Marmon Silko (laguna pueblo). En *Keeping Slug Woman Alive: A Holistic Approach to American Indian Texts*, Sarris afirma desde una posición conversacional abiertamente incluyente, y por fortuna para nada radical:

> I am not privileging an Indian´s point of view regarding the texts and topics considered. I am not interested in pitting Indians against non-Indians, insiders against outsiders, or in showing that any one group of people is necessarily privileged or better and worse than another. Instead, these essays try to show that all of us can and should talk to one another, that each group can inform and be informed by the other. (7)

Por otro lado, *Storyteller* es justamente el nombre de una de las obras literarias genéricamente mixtas y experimentales de Leslie Marmon Silko, para quien los asuntos concernientes a la recuperación de tierras, y por tanto ampliación de la soberanía, son centrales y transversales a todos los pueblos-naciones indígenas del continente. Para Silko las historias más poderosas parten de los contextos familiares comunitarios, y tienen el poder de mantenernos unidos. Una historia es el comienzo de otras historias, y este encadenamiento parece no tener fin, ni fronteras culturales o temporales. Silko cree en las palabras sapienciales de los ancianos, de manera

semejante a oralitores como Jamioy y Chikangana, cuyas obras poéticas se nutren incesantemente con las historias orales y los géneros verbales camëntsá y quechua, respectivamente. De acuerdo con Silko, la principal palabra de consejo que los mayores otorgan mediante el *storytelling* o contar historias se podría sintetizar así: "if you can remember the stories, you will be all right. Just remember the stories" (58). En este punto el *storytelling* y la oralitura vuelven a coincidir, si tenemos en cuenta que tanto para Elicura Chihuailaf como para Fredy Chikangana, sus teóricos indígenas iniciales, la oralitura también es hacer memoria. Ciertas ideas y prácticas reivindicativas de la literatura oral en el continente, reelaboradas narrativa y conceptualmente en obras sorprendentes como la del uruguayo Néstor Ganduglia, nos hablan de una insistencia en el rol en la memoria a través de lo que llama historias mágicas, a pesar de "la carrera cotidiana tras las eternas urgencias, que es la forma moderna de olvidar" (13). En un tono conversacional e intimista como el de los oralitores, en *Historias mágicas de Montevideo* Ganduglia interpela directamente al lector al decirle-escribirle: "piense usted que en la historia de la humanidad, la escritura ha llegado apenas en último instante. La memoria oral de las comunidades humanas, en cambio, tiene decenas de milenios de lenta evolución" (25).

Ahora bien, aunque las posiciones sobre la literatura oral, el contar historias y la oralitura se aproximan, también difieren notablemente. De acuerdo con el crítico y narrador colombiano Hugo Niño—así como para Yoro Fall y Nina de Friedemman, precursores en el uso del concepto de oralitura desde contextos africanos y afrocolombianos respectivamente—"hablar de literatura oral encierra un contrasentido"(81), por la contradicción que implicaría combinar las dimensiones de lo oral y lo escrito. En cambio las ideas y proyectos de oralitura y etnotexto plantean síntesis y convergencia. De acuerdo con Niño estas características se expresan en su definición de los etnotextos como:

> nuevos significantes alternativos para denominar un tipo de texto cuya filiación es generalmente oral, cuyos territorios de origen y circulación primaria corresponden a la baja cultura según el canon, cuyas lenguas de expresión no son las de la literatura universal. Alude también a un tipo de texto en cuya realización se reconocen intervenciones extraverbales, por lo que no son productos estrictamente literarios en ese sentido preceptivo. (40)

Como hemos propuesto al sugerir lecturas conjuntas de textos literarios y el mapa de la minga en el capítulo anterior, las textualidades oralitegráficas tampoco son "productos estrictamente literarios" pues, entre otras características, contienen numerosas "intervenciones extraverbales". En tal orden de ideas, un punto particular de convergencia entre la categoría de textualidad oralitegráfica y el concepto de etnotexto está expresado en la semejante percepción de la necesidad de "trascender los límites de la verbalidad, lo que es una imposibilidad alfabetizante y escritural, para extenderse hacia la comunicación visual y ritualística" (Niño 24).

La noción de textualidad oralitegráfica se expresa en una dimensión de cambio tanto en la percepción textual como en la noción misma de texto. En *El etnotexto, las voces del asombro*, obra ganadora del premio Casa de las Américas de Cuba en 2008, Hugo Niño reconoce la marca de una nueva percepción a partir del cuestionamiento de los límites entre historia y ficción, debate también surgido en el marco de la reflexión de James Clifford y otros antropólogos sobre el rol de la narración en la escritura etnográfica, marcadamente autoritaria y supuestamente objetiva (103-105). Hugo Niño coincide con el crítico cheroqui Chris Teuton al plantear en *El Etnotexto* "que en las narraciones hay un proceso de elaboración conceptual" (104). Tal cambio en la percepción del texto literario desafía la idea ongiana de una oralidad primaria sin el poder de abstracción conceptual propio de la escritura. De hecho, Niño plantea su concepto de etnotexto en contraposición al "concepto canónico de literatura como un arte verbal ligado necesariamente a la escritura, a las lenguas europeas y a los parámetros de la "literatura universal" de signo claramente eurocentrista" (113).

Según Niño el etnotexto es un "texto de vínculos ancestrales" (30). En relación con la idea de oralitura planteada por Yoro Fall y Nina de Friedemann, el investigador colombiano considera que el tipo de "literatura oral indoamericana", que a su vez denomina etnotexto, es "una textualidad que se produce, se difunde, se transforma y se autoriza en sociedades ancestrales no absorbidas aún por la cultura occidental" (10). En tal sentido concibe al etnotexto como "una alternativa axiológica" (12). Para Niño los etnotextos son "textos procedentes de la oralidad mitológica" (30). En tal orden de ideas—como veremos en detalle más adelante al analizar las propuestas de Chikangana y Jamioy—, su planteamiento sobre el origen del texto en la oralidad coincide parcialmente con el de los oralitores que evocan y reelaboran en sus obras las palabras de los mayores y de los ancestros. Con todo, difiere en parte de sus propuestas en tanto la oralitura planteada por Chihuailaf, Jamioy y Chikangana es a la vez expresión de experiencias personales y urbanas contemporáneas que no necesariamente coinciden con las formuladas en las tradiciones mitológicas comunitarias.

Si bien las textualidades oralitegráficas que hemos venido proponiendo, son en parte resultado de proyectos interculturales que se producen, transforman y difunden más allá de los ámbitos de autorización comunitaria, los autores de las obras en diálogo apelan permanentemente a su rol en y para las comunidades de origen, lo cual aproxima sus propuestas al concepto de comunitismo. Por otro lado, la oralitura coincide parcialmente con la tipología del etnotexto propuesta por Niño en tanto "desborda las ideas de literaturas nacionales" (37), "su autoridad depende de la comunidad" (36), se trata de "un producto altamente intertextualizado y negociado" (37). Niño plantea que el etnotexto busca apartarse de "la idea occidental de literatura" (36), lo cual también es expresado en la necesidad de los oralitores por conformar un proyecto propio de la palabra. Con todo, en parte la oralitura también depende de un registro

occidental al apelar al lector alfabetizado, escribirse y/o traducirse en castellano y auto-referenciarse en géneros como la poesía. A diferencia del etnotexto, el texto de oralitura no es siempre "un texto útil y de función pragmática", como puede notarse en los textos más personales, e incluso amorosos, de los oralitores. Tampoco es "ante todo, un relato" (36), pues en las obras poéticas de Jamioy y Chikangana también prevalece el proverbio sapiencial formulado en frases breves con pocas imágenes. Con todo la oralitura, por la cercanía simbólica con la comunicación oral, sí se aproxima a la idea de Niño sobre la realización y el *performance*, "en tanto el etnotexto implica un alto grado de ritualización, tanto en el plano de su adquisición-transmisión, como en el de la interpretación" (36). Y sugerimos que tan solo se aproxima, pues la adquisición-transmisión de la escritura alfabética, así como el contacto con otras tradiciones verbales y escritas, también juegan un rol extra-tradicionalista, entre otros factores. Es un hecho que los roles interculturales de los oralitores no quedan restringidos a los textos, y de manera semejante al etnotexto, pues "sus performancias son heterogéneas" (37). Además, como se puede constatar en un gran número de videos de internet, son muy variados los espacios de interacción de los oralitores con diferentes tipos de audiencias a través de sus textos particularmente contados o leídos en voz alta. En tal orden de ideas, es importante destacar que Hugo Niño, en tanto crítico literario, ha reconocido la copresencia en ciertos etnotextos de diferentes tipos de lo que llama "géneros indígenas", por ejemplo en el *anent* 'canto ritual de los shuar en el Ecuador' y *rafue* 'palabra fuerte de los uitoto en Colombia y Perú'. Además de los géneros, Niño llama la atención sobre "una variedad de estilos de performancia circunstancial" (80), la cual sucede "según las condiciones de la recepción y según las funciones que un mismo texto pueda tener (80). A lo cual agregaríamos que estas condiciones de variabilidad también aplican en contextos fuera de los ámbitos comunitarios.

En concepto de Hugo Niño, el etnotexto se expresa en tanto "visión del indígena desde su orilla y desde su lengua"; como "visión del indígena desde la orilla letrada" en procesos de "recolección", "intertextualización y diálogo"; como "visión intercultural, desde las dos orillas"; y como "visión de un nosotros con asimilación de las propiedades narrativas de la oralidad" (38). Aunque la clasificación es amplia y rigurosa, aquí también se expresa una de las limitaciones en la formulación del concepto de etnotexto, pues en todos estos tipos de visiones—si bien es cierto que aparece la idea de los creadores indígenas—, no aparecen citados autores indígenas contemporáneos claves, tal y como se reconocen en el caso colombiano aproximadamente desde mediados de los ochentas Jusayú y Juajibioy; desde los noventas Apüshana, Siosi y Chikangana; y aun antes Antonio López en los cincuentas y Glicerio Tomás Pana en los sesentas. Aunque la formulación del etnotexto sin una reflexión sobre y con estas voces no lo demerita teóricamente, sí lo limita parcialmente al menos en nuestro campo en Colombia, pues su órbita de interpretación crítica—de manera semejante a la de Martín Lienhard en las primeras ediciones de *La Voz y su huella* y Cornejo Polar en el *Escribir en el aire*—, sólo alcanza a percibir inicialmente la irrupción de nuevas voces de autores que se auto-reconocen como indígenas en todo el continente en las últimas décadas. De hecho, ninguno de los autores que se auto-reconocen como escritores indígenas en Colombia desde la década de los noventas es citado en *El etnotexto, las voces del asombro*. Seguramente es cuestión de tiempo, pues las visiones desde y entre las orillas que propone Niño pueden ampliar la percepción sobre la irrupción de las voces indígenas que según Rappaport resultan de una noción romántica, irrealista y ahistórica (257). Por último, otra diferencia en la presente aproximación teórica, consiste en que las nociones de textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza, limitadas desde otros ángulos, surgen precisamente como reflexión crítica e incluso como continuación de diálogos personales con

autores que se autodenominan oralitores o escritores de raíz indígena, particularmente en Colombia, aunque sin limitarse al país.

3.3 El grupo continental de los oralitores

Sarris, Silko, Weaver, Womack y Warrior, pertenecen a una generación de intelectuales nativo estadounidenses que a partir de las últimas décadas del siglo XX comenzaron a dar un giro de profundización en las relaciones entre la literatura nativa, oral o escrita, con los asuntos centrales de sus comunidades y naciones de origen. En tal sentido son contemporáneos del grupo de escritores indígenas que en México, Chile, Colombia y otras regiones hispanizadas del continente, comenzaron a reagruparse y repensarse en articulación con sus comunidades y naciones originarias. La oralitura, y el pequeño grupo que comenzó a articularse en torno a Elicura Chihuailaf desde la segunda mitad de los noventas, también en parte surge como resultado de esa búsqueda de autonomía intelectual mediante formas de expresión más acordes con los géneros y prácticas verbales de ciertos pueblos indígenas.

De acuerdo con la crítica literaria mapuche Maribel Mora Curriao (45-46), la oralitura es una de las tres líneas escriturales en que se puede comprender la diversidad de enfoques y obras poéticas mapuches desde finales de los noventas; las otras dos líneas son la que va de lo tradicional a lo poético en conexión con el canto (Leonel Lienlaf, Adriana Paredes Pinda, Lorenzo Aillapán), y la poesía de corte más "moderno" y urbano (Jaime Huenún, David Añiñir).

Las obras literarias indígenas contemporáneas suelen agruparse y/o confluir en redes interculturales que buscan trascender y/o cuestionar los forzados marcos de los Estados en que están absortas las naciones indígenas. En tal sentido las producciones simbólicas de los autores indígenas con frecuencia sobrepasan los límites convencionales de países o culturas determinadas. De allí que la línea escritural y proyecto de oralitura continuara realizándose

explícitamente en el suroccidente andino colombiano. De hecho, puede sugerirse que Elicura Chihuailaf y Fredy Chikangana son el núcleo central del proyecto de oralitura desde 1997, y que esta alianza se amplia desde los primeros años del siglo XXI con la presencia de Hugo Jamioy Juajibioy, escritor y artista plástico camëntsá originario del valle de Sibundoy en Colombia.

Como veremos en detalle en el capítulo 4, Jamioy publica en 2005 *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, un libro de textos poéticos que posee un subtítulo esclarecedor: *Oralitura Indígena Camëntsá*. *Bínÿbe oboyejuayëng* se constituye, hasta donde sabemos, en el primer libro autodenominado como oralitura en ser publicado por un autor indígena fuera de Chile. *Bínÿbe* es un obra de oralitura con la cual el autor se propone impulsar la literatura indígena contemporánea en Colombia, además de iniciar simbólicamente el proyecto Juabna de América: ediciones indígenas. En la contraportada de *Bínÿbe* Jamioy hace referencia a este proyecto cuando menciona la posibilidad de fundar la Comunidad de los Cien Amigos de la Literatura Indígena de América mediante publicaciones bilingües que serían entregadas a "Instituciones de educación Bilingüe en Territorios Indígenas", aunque no menciona cuáles. En tal orden de ideas, puede afirmarse que inicialmente la oralitura se propone en Colombia como un proyecto educativo que apunta hacia las comunidades indígenas. De hecho, Jamioy y Chikangana coordinan con frecuencia talleres y espacios de difusión de la oralitura tanto en las ciudades como en sus comunidades de origen. Chikangana en particular ha concebido talleres y ponencias con propuestas como "la oralitura en las culturas indígenas en Colombia" y "Oralitura y resistencia desde las comunidades indígenas del Cauca". También ha cocreado el proyecto Yachay Wasi 'Casa del Conocimiento y de la Palabra en San Agustín', célebre lugar arqueológico en el suroccidente andino del país. Por su parte, Jamioy se vinculó con el proyecto de oralitura al programa Renata de talleristas literarios del Ministerio de Cultura e impulsó la

primera convocatoria de las becas nacionales de creación en oralitura del Ministerio de Cultura en el año 2007. Ambos coparticiparon con el poeta wayuu Miguel Ángel López/Vito Apüshana en parte del proyecto "territorios narrados" del Ministerio de Educación así como en una gira nacional, llamada "Poesía de Abya Yala", en la cual visitaron instituciones y colegios en el año 2014 (fig. 31).

Figura 31: Afiche promocional de la gira "Poesía de Abya Yala"

Fuente: Archivo personal

Las relaciones del grupo de oralitores Chihuailaf-Chikangana-Jamioy eran un hecho público durante la primera década del siglo XXI. En contraste, hasta el año 2014 se generaría mayor conocimiento sobre las reflexiones teóricas por escrito de los oralitores del suroccidente colombiano gracias a la publicación del artículo "Oralitura indígena como un viaje a la memoria" por parte de Chikangana. Hasta entonces consideraciones sobre la oralitura solían difundirse en recitales y conversatorios así como en videos de acceso por internet. Por ejemplo, un video muestra a Jamioy hablando el término *jajuayenán*, que quiere decir sembrar la palabra en el corazón, una precisión en su proyecto de ir acotando la oralitura desde el pensamiento mayor camëntsá.[37] En contraste, Chihuailaf ha sido permanentemente notable por sus publicaciones

[37] Ver el video de *YouTube*: "Sembrar la palabra en el corazón".

virtuales y escritas sobre oralitura desde antes y después de *Recado confidencial a los chilenos*. En 2008 publicó en la revista virtual *El periodista* el artículo "Mis hermanos oralitores de Colombia" donde comenta su encuentro con Chikangana y Jamioy en la Feria Internacional del Libro de Bogotá en 2007 y reconoce su trabajo en torno a la oralitura. Narra Chihuailaf que su presentación *kallfv* 'azul' en la Feria fue precedida por "palabras introductorias, llenas de afecto" de Chikangana y Jamioy: "mis hermanos poetas". A lo que agrega: "Ellos –además– han recogido la propuesta de la oralitura y han impartido talleres en tal sentido" (s.p.).

A continuación propondremos una serie de lecturas que hacen explícita la presencia de las nociones de oralitura y ciertos géneros verbales en las obras poéticas de los llamados "hermanos oralitores" de Chihuailaf. Además, procuraremos demostrar que las textualidades oralitegráficas son un aspecto presente en la obra de Chikangana, y especialmente en la de Jamioy.

3.4 Dos poegramas e ideas de la oralitura en Chikangana

En 2014, por invitación de la crítica literaria mexicana Luz María Lepe Lira, quien ya había trabajado e investigado en el suroccidente colombiano, Fredy Chikangana/Wiñay Mallki escribió y publicó un texto que podría considerarse parte de su poética y/o manifiesto literario. "Oralitura indígena como un viaje a la memoria" es un texto articulado al lado de la crítica y reflexión indígena contemporánea en México. En efecto, *Palabras de vuelta, oralidad y escritura, experiencias desde la literatura indígena* es un libro en el cual Lepe Lira también convoca voces escriturales indígenas mexicanas como la de los zapotecos Javier Castellanos, Irma Pineda, el mazateco Juan Gregorio Regino, así como la de los mayas Feliciano Sánchez Chan e Isaac Esaú Carillo, entre otros y otras. En tal sentido el artículo de Chikangana puede considerarse una actualización y profundización de la conversación intercultural en la que él

comenzó a participar con otros escritores indígenas a finales de los noventas. De hecho, el oralitor yanakuna inserta en su texto las voces y procesos de sus contemporáneos mexicanos, al tiempo que cita particularmente a tres autores que considera "pioneros de la oralitura" (84): Miguel Ángel López Hernández/Vito Apüshana, Jorge Miguel Cocom Pech y Elicura Chihuailaf.

Como hemos planteado antes, Jamioy, Chikangana y López/Apüshana han emprendido diversos viajes internacionales y proyectos nacionales. Chikangana y Cocom Pech—escritor maya yucateco cuyas propuestas críticas y literarias han generado interés entre los escritores indígenas en Colombia—, participaron desde los noventas en las conversaciones de acotación de la oralitura propuestas por Chihuailaf. Cabe aclarar, entre todas sus consideraciones sobre la oralitura, que el autor yanakuna sólo compara directamente su punto de vista con el del Chihuailaf. En su artículo "Oralitura" Chikangana cita la siguiente afirmación de Chihualiaf: "escribo, porque me siento tranquilo conmigo mismo" (94). A lo que Chikangana responde con una auto-consideración sobre su propia escritura: "no escribo, alguien canta en mí" (94). Esta es una declaración trascendental acerca de su propia concepción sobre la poesía y la oralitura. De acuerdo con su propio punto de vista, la escritura poética opera en Chikangana—al igual que en el arte verbal oral—en el ámbito de la transmisión inter-generacional. En efecto, el poeta no se precia específicamente de sí mismo, y considera que el "verdadero" oralitor no busca reconocimiento. En su experiencia, los ancianos sabedores de las comunidades son los verdaderos poetas y cantores (81), pues conservan la "fuente primaria", lo que llama la "palabra original" con la cual pueden "nombrar, interrogar, aconsejar" (82). En la obra de Chikangana es posible notar que los ancianos son la personificación más inmediata de los ancestros y a su vez los depositarios directos de la memoria. Por ejemplo en "El durazno en tía Julia" poema

difundido en la *Revista Prometeo*, Chikangana hace alusión a la memoria ancestral, tan preciada en sus versos poéticos:

> Y un día en mi memoria
> de rojos geranios y loros waunanas
> la voz de tía Julia se trepo al durazno;
> acarició suavemente al viento y
> palmoteó mi espalda. Doblo la esquina de
> mi remota huella y se quedó dormida en la mitad del tiempo.
> Desde mi recuerdo, se agolpan entonces, las pequeñas hormigas
> de la tía Julia.(s.p.)

En cuanto a lo que denomina fuente primaria o principal de la creación, afirma "que está en lo oral de cada colectivo indígena" ("Oralitura" 75). En su concepto lo oral es lo colectivo. La comunicación oral es algo que se comparte aún más que "la memoria", la cual puede perderse y eventualmente ser recuperada. De allí otra afirmación clave en su poética y concepción de la oralitura: "la creación en el arte y la belleza de la palabra es un acto que sólo puede entenderse desde lo colectivo" (79).

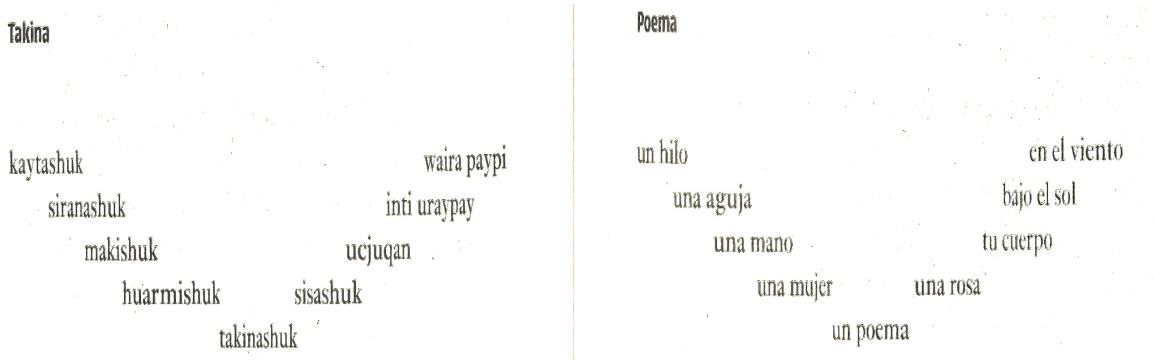
Ahora bien, una característica muy particular en las auto-consideraciones poéticas y literarias de Chikangana en "Oralitura" es la manifiesta en su imagen del escritor y oralitor indígena como artesano de la palabra, específicamente a modo de orfebre, y en cierto sentido en el rol de un tallador o escultor. En efecto, el ideal técnico de su oficio está expresado en su aspiración de "lograr pulir palabra para transmitir esos gestos, imágenes, la música, la sonoridad de una lengua indígena y la poesía que se encierra en el momento" (78). Tal labor "es lo que se podría llamar como oralitura indígena" (78). Esta auto-definición vocacional no es para nada casual, pues en realidad Chikangana comprende su propio oficio, y en general el de los oralitores, como una continuación de las labores sociales y manuales en las que se han especializado diversas generaciones de hombres y mujeres en las comunidades de origen. Si la materia prima del orfebre es el oro, y la piedra y madera la del escultor, la suya es la palabra.

De hecho, aunque el barrido y la asimilación cultural operada en parte por la colonización es particularmente evidente entre los yanakuna o yanacona del Cauca—generalmente "católicos", hablantes castellanizados y considerados como campesinos antes de los noventas—, Chikangana en cambio no sólo ha participado en el impulso de la recuperación de la lengua quechua,[38] sino en la reconstrucción de una memoria que los liga con los antiguos incas del Perú, así como con los escultores y orfebres prehispánicos de San Agustín, el lugar arqueológico más célebre en Colombia. En las inmediaciones de San Agustín los yanaconas-yanakunas poseen actualmente algunas tierras colectivas. El esfuerzo yanacona de apropiación de esa memoria esculpida en las piedras se hizo públicamente evidente al oponerse en 2013 al traslado de algunos monolitos a Bogotá, solicitados por el Museo Nacional de Colombia para formar parte de una exposición.

Por otra parte, es justamente en San Agustín, Huila, en donde el oralitor caucano participa activamente en el *Yachay Wasi* 'casa del conocimiento y de la palabra' al tiempo que desarrolla algunos de sus talleres de oralitura. En "Oralitura" Chikangana considera fundamental "leer lo escrito a la comunidad" (94) en los talleres para inspirar, ser corregido y buscar complementación en esa llamada fuente primigenia. Su propia concepción de la poesía y el acto poético a manera de creación dinámica, participativa, y en nuestro concepto oralitegráfica, es visible en "Takina" o Poema" publicado en *Samay pisccok pponccopi mushcoypa/Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (fig. 32):

[38] La publicación de sus obras en quechua también es un ejemplo del esfuerzo de Chikangana por la recuperación de su lengua. Entre estas publicaciones se destacan *Kentipay llattantutamanta*/*El colibrí de la noche desnuda y Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*; como veremos en este capítulo, es en esta última obra poética en donde se realiza con mayor plenitud y elaboración su proyecto de oralitura.

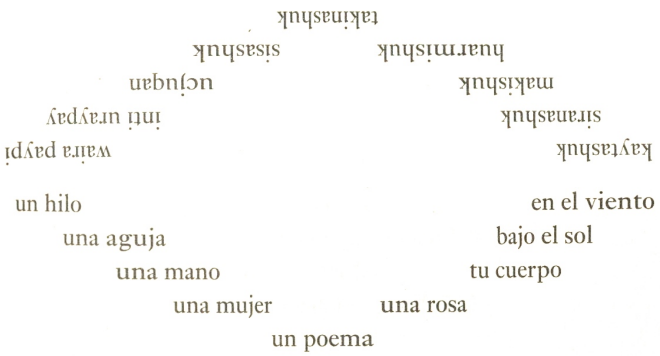
Figura 32: Textilograma



Fuente: (Chikangana, *Samay* 60-61)

La realización oralitegráfica posee en este tipo de campo textual al menos tres dimensiones. Primero, al nombrar el poema como un canto '*taki'*, evocando su fuente oral-colectiva e invitando a que el texto sea declamado antes que leído en silencio. Segundo, en la escalera de palabras que desciende-asciende a la izquierda de cada versión, al evocar literariamente tanto al tejido (kaytashuk 'un hilo', siranashuk 'una aguja') como a la tejedora (makishuk 'una mano', una mujer 'huarmishuk'). Tercero, al posibilitar una abstracción gráfica, pues en la unión de las dos versiones en quechua y en castellano es posible observar que esta imagen textil adquiere la forma de un rombo escalonado o cruz cuadrada (*chakana*) (fig. 33):

Figura 33: Interpretación gráfica del ideograma de "Takina" o "Poema"



Fuente: (Chikangana, *Samay* 60-61)

La *chakana* es un símbolo panandino y panquechua que el oralitor yanakuna evoca en su poética, como hemos visto al reconocer parte de sus propuestas oralitegráficas en el capítulo 2 en referencia a la *wiphala* (bandera arco iris). La figura romboidal escalonada también es conocida como *shinÿe* o sol (fig. 7) entre los camëntsá, y además formó parte de múltiples códigos textiles preincaicos e incaicos. De hecho, los *tocapus* (ideogramas cuadrangulares de la textilería inca) también fueron graficados en los dibujos de otro escritor de origen quechua, Guamán Poma de Ayala, en su *Nueva Corónica y buen gobierno* de principios del siglo XVII y en particular en la representación de Inca Wiracocha con vestido de *tocapus* (fig. 34).

Figura 34: Inca Wiracocha de Guamán Poma de Ayala

Fuente: (Biblioteca Real de Copenhague s.p.)

"Poema" o "Takina*"* de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki parece ser resultado de una síntesis de niveles y vertientes "cósmicas": la escalera verbal izquierda concita la textualidad del tejido femenino mientras que la derecha manifiesta el territorio, pacha mama, también de carácter femenino en el quechua: "waira paypi, / inti uraypay, / ucjuqan, sisashuk" cuya traducción es "el viento / bajo el sol / tu cuerpo/ una rosa". En suma "Poema" o "Takina" surge

de las múltiples lecturas y combinaciones de las palabras-imágenes en que coparticipan el lector-cantor, el oralitor mediador, las múltiples combinaciones lúdicas del lenguaje gráfico-literario ligado a la tradición verbal y textil. Este tipo de complementariedad oral, literaria y gráfica entre las versiones en quechua y en castellano, nos ofrece una imagen mucho más compleja que la del énfasis oral que el propio autor yanakuna presenta en su propuesta teórica sobre la oralitura.[39]

Con todo, la marcada presencia telúrica femenina en "Poema" o "Takina" también puede comprenderse en su concepción del oralitor como un sembrador de la palabra. De manera semejante al concepto de *jajuayenán* 'sembrar la palabra en el corazón' en Jamioy, el poeta yanakuna cree que existe una palabra verdadera: "aquella que sale del corazón, que se riega y se siembra, que brota para ayudar a construir o para nombrar la armonía que nos enseña el espíritu de la madre naturaleza" ("Oralitura" 86).

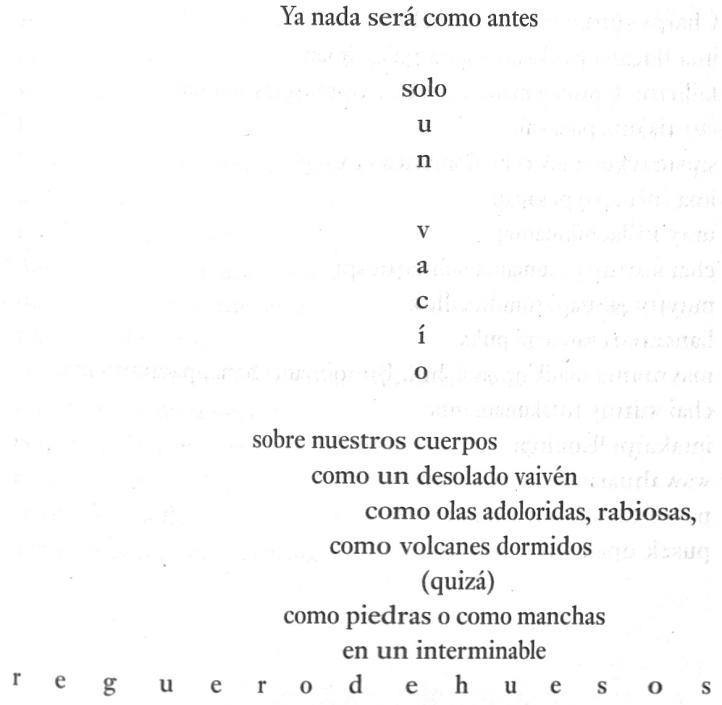
Para Chikangana el texto es cosechado como resultado del viaje a la memoria que el oralitor emprende en el momento de la creación de su obra. En los ochentas y primeros años de los noventas, antes de la participación de Chikangana en el proyecto de oralitura, su recuperación del quechua en el Perú, y sus proyectos comunitarios en el Huila, su voz poética castellanizada y enajenada no era precisamente una expresión armoniosa o lúdica. No obstante, su voluntad creadora de cierta poética gráfica ya se anticipaba entonces, como es notorio en el poema "Del vacío" o "Chhusak", que fue inicialmente escrito y graficado en castellano en 1990 y republicado en quechua en 2010. Este poema concebido y representado gráficamente es lo que denominamos un poegrama (fig. 35). Ahora bien, en contraste con las formas de escritura china—basada en pictogramas—, y la hebrea y la árabe—en cuya caligrafía las formas visuales poseen contenido semántico—, la moderna escritura alfabética de raíz greco-latina se caracteriza

[39] Sin embargo, el énfasis oral de la propuesta de Chikangana también contiene un reconocimiento de las gestualidades propias y visuales de la comunicación, como veremos más adelante en el poema "Shimi machupay" o "Palabra de abuelo".

por un fonetismo abstracto cuyas letras no suelen poseer por sí solas—sin la intervención creativa—dimensiones de significado. Como aclara el historiador de la escritura George Jean: "todo sucede por tanto como si las escrituras occidentales, seguras de sí mismas, y en especial las latinas, se atuvieran al principio de no arriesgar los beneficios que comporta la abstracción" (162). Sin embargo, hay excepciones como el caligrama, un tipo de poesía visual difundida en los movimientos de vanguardia literaria de principios del siglo XX por poetas como el francés Guillaume Apollinaire y el chileno Vicente Huidobro. El poegrama, a diferencia del caligrama, no surge inspirado en la experimentación caligráfica, ni siquiera en las posibilidades tipográficas que ofrece la poesía concreta. Su móvil no es necesariamente el deseo de experimentación formal, ni la lúdica creacionista, sino la necesidad de encontrar y transmitir de manera integral la poética de un lenguaje propio. El poegrama no podría ser pensado como una estética propia de los autores indígenas, pero cobra especial significado en algunas de sus recientes obras, en tanto la búsqueda permanente de una comunicación literaria propia les ha llevado a apropiarse del castellano y de sus lenguas de origen, así como a buscar alternativas expresivas en las formas de comunicación gráfica de sus colectividades. La necesidad de hablar de poegramas, es justamente la de volver a una definición más básica, asociada simplemente a las creaciones poéticas actuales, pues escritores como Chikangana, Jamioy y Candre, no poseen en estricto sentido una tradición "caligráfica" que los preceda. En cambio, son herederos de lenguajes visuales como el expresado en la cerámica pintada y moldeada, los textiles andinos, la cestería y la pintura corporal amazónica. En tal sentido, a partir de la noción básica de poegrama pueden derivarse nociones más complejas como textilograma, para referirse a las propuestas poéticas inspiradas en la textilería—como en el caso de "Poema" o "Takina" de Chikangana—, así como futuras y

posibles nociones de poesía visual inspiradas en otras propuestas poéticas visuales basadas y/o relacionadas con sistemas de comunicación gráfica.

Figura 35: Imagen del poema "Chhusak" o "Del vacío"



Fuente: (Chikangana, *Samay* 65)

"Del vacío" o "Chhusak" es básicamente un poegrama (fig.35), relacionado simbólicamente con la desarticulación personal y comunitaria. Tanto la propuesta gráfica, como el sentimiento desolado en "Del vacío" o "Chhusak" nos comunican el tipo de desarticulación simbólica que abordaremos en las lecturas de las visiones de cabeza en los capítulos de la segunda parte de esta tesis. En el texto, Chikangana grafica la experiencia del vacío que implica escribir en una lengua impuesta, la enajenación del cuerpo que se sabe colonizado, y en cierta forma nos presenta la radiografía de una cultura desintegrada, "manchada", desgarrada, o

wekufiada—es decir que surge de lo que se ha descompuesto, según Adriana Paredes Pinda.[40] La memoria comunitaria no se percibe como una memoria prístina o armónica sino como ese reguero de letras, piedras o manchas graficado en "Del vacío" o "Chhusak". En tal sentido, la afirmación "ya nada será como antes" nos habla en primera medida de una pérdida. El espacio visual en blanco del poema expresa ese vacío desconfigurado y desconfigurante en donde la voz poética se aferra a la duda: "(quizá)".

La desarticulación, nostalgia y soledad asociada en parte a la migración urbana por Chikangana, también juega un papel simbólico en este poema, en donde el territorio aparece en la imagen de los "volcanes dormidos" del Cauca. La rabia, el dolor, el "desolado vaivén", el vacío sobre los cuerpos y el "reguero de huesos", son imágenes propias de la angustiosa conciencia sobre un tipo de choque desarticulador que analizaremos en el capítulo 6 a propósito de la obra de Yenny Muruy Andoque/Yiche y Hugo Jamioy.

La dureza de lo urbano y la soledad individual generan en el indígena migrante un proceso de "retrospección sobre su propio entorno y lo que representa" ("Oralitura" 81). La palabra es asumida como "vehículo de escape y refugio para cantar" (81). El oralitor caucano contrasta el vacío producido por la distancia de la comunidad con la llenura cultural "que se tiene por herencia" (81). En su experiencia el "repensarnos" que asumen los escritores indígenas ocurre desde cualquier lengua en que se expresen entre la plenitud y el vacío (75). De hecho, en su tesis para graduarse como antropólogo, presentada en 1997, lo que llama el yo yanacona contiene dos dimensiones que se contradicen y complementan:

> el mundo negado y el mundo impuesto. Dos mundos que han dejado huellas en la memoria y cuyo espacio debemos examinar con cuidado para poder revitalizar lo que

[40] Esta idea de una cultura *wekufiada* fue parte de una conversación personal con Adriana Paredes Pinda: una machi (médica tradicional), crítica literaria y poeta mapuche williche. Paredes Pinda es Magister en Literatura Hispanoamericana Contemporánea y Doctora en Ciencias Humanas de la Universidad Austral de Chile. Ha publicado dos poemarios *Üi* y *Parias Zugun*.

> es muy propio, así como retomar y condicionar lo que pueda ser útil de otras culturas para la formación de futuras generaciones críticas de su propio mundo y de otros mundos. ("Yo yanacona" 57)

En sus formulaciones como oralitor, lo culturalmente negado contrasta con lo pleno, o lleno, mientras que lo impuesto es expresión de un vacío chocante, de donde sin embargo surge la energía para crear. Su imagen del oralitor, la suya misma, es la de aquel que canta desde la "nostalgia individual", aquel para quien la crisis de la soledad urbana no sólo genera olas de dolor sino el ejercicio de despertar y recordar con mayor fuerza lo vivido: "la tierra, la casa, el fogón, la comida, la familia, la naturaleza" ("Oralitura" 81). La escritura de la oralitura es resultado de la tranquilidad consigo mismo, como plantea Chihuailaf, y también del viaje de ida y vuelta a la memoria de origen desde la vivencia del mundo contemporáneo según Chikangana. De acuerdo con esta visión, la crisis producida por la experiencia migrante urbana es un factor definitivo para crear la oralitura. Con todo, esta idea difiere notablemente de la del sujeto poético quechua migrante que, en el contexto peruano, el crítico literario Julio Noriega define de la siguiente manera:

> En la poesía quechua escrita actual el sujeto poético no es un indígena ni pretende serlo. Es un mestizo ambiguo, contradictorio: un indio aculturado o un blanco quechuizado. Se presenta siempre enajenado cultural y físicamente del universo andino. Por sus conocimientos adquiridos a través de la educación occidental se aparta del andino; por ser quechua-hablante, mestizo y provinciano queda fuera del occidental. (131)

Basada en la interpretación de una serie de obras poéticas, la idea que surge es la de una identidad andina enajenada y contradictoria por el hecho de no estar necesariamente ligada con la tradición y con el territorio. Las obras interpretadas en el contexto peruano parecen sugerir que el indígena que sale del "mundo andino" pierde autenticidad y se convierte necesariamente en un mestizo "contradictorio". Presuponen la "aculturación" del indígena migrante. La investigadora

Betty Osorio a propósito de la obra de Manuel Quintín Lame, otro escritor andino, no habla de aculturación sino del fenómeno de la doble conciencia, teorizado por el sociólogo afroamericano Du Bois, lo cual se expresa en el caso de Quintín Lame en "conflictive positions of an individual who tries to give meaning to his own private and public experience in a racist and discriminatory enviroment" (94). Es más, Osorio concluye que sus textos Lame "responds to a plurality of spaces: lettered, Christian, and judicial, but it is fundamentally the work of a Nasa intelectual" (95). Esta posición contrasta claramente con la analizada en el contexto de la poesía quechua en el Perú, pues desde otro ámbito andino aclara que participar en una pluralidad de espacios no convierte al sujeto poético migrante en un ser contradictorio, ambiguo y aculturado.

Chikangana propone que el oralitor indígena es "aquel que ha encontrado la palabra de su gente" ("Oralitura" 80). Como hemos visto, tal encuentro no es gratuito ni de una vez por todas; se produce en tanto resultado de una ida y venida constante desde y hacia la memoria, entendida como el canasto o la chuspa donde se guardan simbólicamente los saberes y experiencias colectivas. En cierta forma, la oralitura es concebida como fuerza centrípeta y centrífuga en tanto se crea desde la inspiración de las fuentes intraculturales así como de los recorridos interculturales (80). El oralitor como viajero o *ch´aski*, mensajero entre mundos desde el tiempo idealizado de los incas, es una noción presente en los poemas de Chikangana, y que se confirma implícitamente en su idea del oralitor viajero en la memoria. Además, la oralitura también se crea para generar conexiones y aportar a la solidaridad entre los pueblos indígenas en el marco de lo que llama una América nuestra o específicamente "mestiza" (92); es decir, el espacio de los encuentros y los desencuentros al interior de una sociedad dominante cuyas dinámicas homogenizadoras resisten estratégicamente los pueblos indígenas, y por lo cual necesitan formar

constantemente redes de cooperación. En suma, según Chikangana los oralitores tienen una doble misión: fortalecer su cultura y ser puentes con la sociedad.

El carácter intercultural del proyecto iniciado por Chihuailaf comunica una voluntad abiertamente pedagógica y sugestivamente política. A través de la lengua nativa recuperada y el pensamiento rearticulado en la oralitura, se busca ocupar un lugar digno en la sociedad multicultural prometida—por ejemplo en la constitución colombiana de 1991—, al tiempo que participar en la integración latinoamericana, según Chikangana (93). Con todo, no se trata de negar proyectos marcadamente indígenas—aunque diversos en sus enfoques—como Abya Yala, el cual nombra la gira nacional de Chikangana, Jamioy y Apüshana en el año 2014. El énfasis parece estar puesto en la voluntad pedagógica del oralitor yanakuna por participar en la reelaboración de un tipo de palabra de consejo para sus hijos y las nuevas generaciones indígenas, en quienes se anhela "crear una conciencia de identidad en la sociedad mestiza" (96). El oralitor aspira a posicionar la identidad diferenciada de un sujeto indígena al interior de una sociedad mestiza, cuyo carácter dominante debe ser resistido mediante la recuperación cultural identitaria a través de prácticas concretas como el ejercicio de la oralitura, el tejido, el trabajo colectivo, la recuperación de la comunicación a través de la lengua nativa. Más allá de los diferentes posicionamientos políticos, las funciones sociales de la oralitura no deberían sorprendernos, más aún cuando gran parte de lo que desde afuera denominamos literatura, o incluso mitología, opera al interior de las comunidades en ámbitos sapienciales y prácticos como los rituales y labores familiares en donde se comparte contextualmente la llamada palabra de consejo. En tal sentido, la noción de una textualidad "oralitegráfica", opera en contextos socio-culturales desde donde se procura integrar dimensiones que parecieran diferentes desde una mirada occidentalizante, cuando en realidad "se hace poesía en la cotidianidad, en el trabajo en la

tierra, en la elaboración de un tejido, en un canto de pago a la naturaleza, en los consejos que se dan a un hijo" (82).

La oralitura también es vista por Chikangana a modo de "mirada desde otro ángulo a la comunidad de origen" (80), pues en su concepto facilita examinar la cultura y las expresiones orales, lo ancestral y lo prestado, las potencialidades y debilidades de las lenguas, los cantos que siguen en la voz de los ancianos. Y se pregunta: "cuáles de esos cantos o cuáles de las expresiones culturales podemos elevar al grado digno que les corresponde" (80). Con respecto a esta última función de dignificar los cantos y las expresiones, la oralitura de Chikangana reactualiza el proyecto indoamericano que el escritor quechua peruano José María Arguedas resaltaba ya desde la década de los treintas al proponer la dignificación cultural de las expresiones artísticas indígenas y mestizas en su *Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo.* Arguedas creía que era necesario: "demostrar que el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad de creación artística y hacer ver que lo que el pueblo crea para su propia expresión, es arte esencial" (21). Chikangana propone que en el ejercicio de contacto con la palabra comunitaria la mera transcripción es un irrespeto y una falta de ética tanto para la "cultura indígena" como "para el interlocutor" (80). En su concepto esta falta se superaría con la creación de la oralitura, específicamente de un tipo de texto que respeta y sigue "la palabra de los ancianos" (80), al tiempo que es una elaboración textual que de antemano se reconoce que llegará "a otros interlocutores incluyendo los indígenas" (80). De acuerdo con estos planteamientos, la oralitura sería una forma ética tanto de aproximarse a las comunidades como a la reelaboración de sus artes verbales cuyos principales trasmisores serían los ancianos. En un sentido general, podría decirse que con estas afirmaciones Chikangana juzga de anti-ética la

escritura etnográfica y etnolingüística, y pone en un lugar privilegiado el trabajo de los oralitores, a quienes en este punto podemos considerar, según su propuesta, como aquellos que se han encontrado con su gente y son capaces de seguir y transmitir, aun en formato alfabético, las palabras de las comunidades y los mayores. Desafortunadamente no hay mención de las posibles implicaciones éticas cuando indígenas o "no indígenas" se acercan a comunidades y artes verbales diferentes. Es decir, queda abierta la pregunta de quiénes pueden y quiénes no pueden ser considerados oralitores.

En tal orden de ideas, la oralitura se concibe en la interacción entre la experiencia verbal de rememoración colectiva, la creación individual estimulada por el desplazamiento simbólico hacia el supuesto afuera de la soledad urbana, y el ejercicio de una constante interculturalidad que procura crear puentes y aportar en la construcción de una "sociedad multicultural" (91). Es así que según Chikangana un "verdadero oralitor indígena" es quien "canta desde su gente", "para animar la voz colectiva" (80) y "tocar el corazón de las nuevas generaciones" (91). Este proceso desde la experiencia crítica urbana hasta la (re)creación comunitaria se plasma visualmente mediante las textualidades oralitegráficas que conforman los dos poemas analizados en esta sección. El trayecto simbólico que se percibe desde la asimetría en crisis en "Del vacío" o "Chhusak" hacia la simetría telúrica-femenina de "Poema" o "Takina", traza el campo de una textualidad que complementa oral, literaria y gráficamente el concepto y práctica de la oralitura.

3.5 Oralitura, *taki* y *haylli* en Wiñay Mallki/Chikangana

Samay pisccok pponccopi mushcoypa/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* es una obra de oralitura poética firmada por Wiñay Mallki, el nombre con que Fredy Chikangana se renombra al fortalecer su proyecto escritural en quechua durante la primera década del presente siglo. En *Samay pisccok* la autoría de Fredy Chikangana aparece entre paréntesis. En realidad,

desde la primera apreciación del libro el lector tiene que vérselas tanto con la dualidad complementaria andina, expresada inicialmente en el bilingüismo, como con la heterogeneidad identitaria, en el caso de los nombres en la portada. Antonio Cornejo Polar se preguntaba en los noventas "por qué nos resulta tan difícil asumir la hibridez, el "abirragamiento", la heterogeneidad del sujeto tal como se configura en nuestro espacio" (21). El crítico literario peruano piensa que introyectamos la imagen del "sujeto moderno, en el fondo del yo romántico (…) al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta" (21). Con todo, Wiñay Mallki, en tanto nombre y proyecto, representa concretamente la búsqueda de "una identidad clara y distinta": la yanakuna mitmak englobada en la quechua. A la vez, tanto la búsqueda como la creación afirmativa de una identidad indígena, incluyendo el proyecto de oralitura, son expresiones de cierta heterogeneidad; lo cual no implica aceptar la idea de la hibridez. Como el autor caucano lo reconoce en su propia experiencia, el oralitor indígena surge en parte desde la crisis, el choque y la soledad que le genera su condición temporal migrante en la ciudad. En su obra la heterogeneidad alcanza niveles de complejidad aún más hondos al fluctuar entre recreaciones y evocaciones de lo inca, lo rural, lo urbano, lo quechua contemporáneo, lo yanacona campesino del macizo colombiano.

Wiñay Mallki es un nombre traducido por su autor como raíz que permanece en el tiempo. En quechua *mallki* se refiere tanto a árbol como a raíz y podría simbolizar los fundamentos identitarios de la persona. *Pponccopi mushcoypa* 'los pozos del ensueño' es una expresión poética sobre las raíces originarias colectivas en donde el autor-pájaro-cantor simbólicamente se sumerge, descansa, reconecta y revitaliza. Al tiempo, *samay* es el aliento de vida, el espíritu, también es una palabra que se usa para referirse al descanso y la respiración. Por otro lado, el rol de puente y mensajero entre mundos también se expresa mediante la figura

mediadora del *pisccok* o pájaro, animal que simboliza la poesía en numerosas culturas del mundo, así como el *taki* 'canto' en la poética del autor. La inmersión del pájaro-oralitor en los pozos del ensueño, raíces colectivas de donde "surgen" en su propuesta los textos, ocurre en un tiempo duradero y renovador que se expresa con la palabra *wiñay*. En efecto, el más reciente proyecto poético de Chikangana está orientado hacia una dimensión trascendente que busca integrar la concepción del tiempo (*wiñay* o permanencia en el tiempo) y el espacio (*mallki* o raíz, árbol). En el libro *Escritura quechua en el Perú* de Julio Noriega, se señala de forma interesante que el poeta quechua Andrés Alencastre (Kilku Warak´a) introdujo la palabra *mallki* como "símbolo especial del inca" (124). Además, Noriega también encuentra que *mallki* se refiere al "mediador entre este mundo y el de arriba, el de los dioses, o el de abajo, el de los antepasados" (124); rol que coincide con el expresado en el proyecto de oralitura de Chikangana.

Samay pisccok es un libro bilingüe quechua/castellano, en el cual se reúnen textos nuevos y anteriores del autor, y en cuyas páginas se materializa significativamente su proyecto de oralitura. En *Samay pisccok* la oralitura es resistencia política, poesía breve, voces de los mayores, intimidad, bilingüismo, hojas de coca, fogón, gestos, formas visuales inspiradas en el *chumbe* y la *chakana*, así como expresión de diversos géneros verbales quechuas como el *haylli* (himno de tono agrícola, religioso, militar) y el *taki* 'canto'. *Samay pisccok* es un libro plenamente inmerso en el proyecto de oralitura, tal como lo confirma Elicura Chihuailaf, a quien el oralitor yanakuna encargó personalmente el prólogo. Su expresión de respaldo es notable al afirmar sin vacilar que "Fredy es sin duda un oralitor" pues "escribe a orillas de la oralidad de su gente" (14). Para el poeta mapuche, quien ejerce cierta voz de autorización colectiva del proyecto, el oralitor yanakuna: "desde y en el conocimiento de sus antepasados y de sus mayores sostiene su voz personal" (14). Incluso podría sugerirse que en la voz del prólogo Chihuailaf se

posiciona desde el nosotros de autorización colectiva de los antepasados y los ancianos: "somos presente porque somos pasado y solo por ello somos futuro; no es posible escindir el tiempo, que es un círculo", nos están diciendo" (14). Las imágenes auto-referenciales de la permanencia en el tiempo (*wiñay*), las raíces (*mallkikuna)*, y las formas visuales de la boca y la palabra (*shimi*), son algunas de las sutiles evidencias que permiten al prologuista mapuche confirmar la práctica de la oralitura en *Samay pisccok*: "No es posible el olvido. Por eso en su oralitura está la conversación de las abuelas y los abuelos"(14).

En el libro *Samay pisccok*, "Shimi machupay" o "Palabra de abuelo" es uno de los textos más representativos de la estética de la oralitura, al trascender la mera transcripción del arte verbal oral mediante la reelaboración y evocación poética de "la conversación" tanto con los mayores como con la naturaleza:

> Palabra de abuelo:
> «No sigas a ese pájaro gris
> que es espíritu y lleva al despeñadero»,
> –es pájaro de muerte.
> Palabra de abuela: «No juegues con fuego
> que hace orinar en cama»,
> –es frío dentro de cuerpo.
> Palabra de taita: «Haz caso al abuelo»
> –hay que pagar pa' cazar.
> Palabra de mamita: «Haz caso a la abuela»,
> –hay que pagar para jugar con el fuego.
> Palabra de pájaro gris: «Abuelo de mal agüero»,
> –es hombre desconfiado.
> Palabra de fuego: «Abuela de mal presagio»,
> –es mujer maliciosa.
> Palabra de mi corazón: «Bienvenido el misterio»,
> –alienta este canto. (51)

"Shimi machupay" también podría traducirse como la palabra mayor o la palabra antigua. *Shimi* o *simi* es la lengua, la palabra en sentido amplio. Gráfica y gestualmente, *shimi* evoca la hoja nutricional de coca, planta medicinal que suele acompañar la práctica de la conversación

sapiencial en la Amazonia y los Andes, y la cual ocupa un lugar especial en los proyectos literarios y políticos de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki.

En "Shimi machupay" o "Palabra de abuelo", las voces y palabras de los mayores, del pájaro, del fuego y del propio corazón (*sonqo*) del oralitor-cantor, están elaboradas con carácter proverbial evocando las fórmulas verbales típicas de las literaturas orales. La comunicación oral del texto es escueta, formularia y en tal sentido "misteriosa" e inquietante si consideramos la frase "Palabra de mi corazón: «Bienvenido el misterio»". Las palabras (*shimikuna)* parecen operar cual lecturas de las señas gráficas trazadas por los gestos que no vemos de los abuelos, así como de los movimientos sugeridos del pájaro («No sigas a ese pájaro gris / que es espíritu y lleva al despeñadero»). El movimiento del fuego también sugiere imágenes («Abuela de mal presagio» / –es mujer maliciosa). La recurrencia del fuego (*nina*) es un modo proverbial de advertencia («No juegues con fuego / que hace orinar en cama»), nos remite al fogón, uno de los símbolos centrales del proyecto de oralitura en el *Recado* de Chihuailaf.

En el poema canto (*taki*) "Ñokanchi tutakuna hakpachary" o "Nosotros, la noche y el cielo infinito", el fogón o *tullpa* es el espacio conversacional tradicional en donde transcurre la infancia del oralitor:

> Tiyarina muyu tullpak
> huatay happipacuy ninapay cjatata payta chintamanta
> chaykama kcosñipay cheqquechiy ricrapaypa
> shukpi riy hamuyri pillpintuyanamanta jahuapi achicuna
> hucmecchamanta
> Sentado alrededor de la *tullpa*,
> mis años atrapaban el fuego y el crepitar de chamizos
> mientras el humo desparramaba sus brazos
> en un ir y venir de polillas negras sobre la luz de un mechero. (40-41)

La presencia de la tía Jacinta cantando en proximidad al fogón durante la infancia de Chihuailaf en el *Recado,* es semejante aquí, durante la niñez de Chikangana, a la presencia y la voz del

padre o taita, pues en otro fragmento del mismo poema dice: "«Yachachiy» ñiy taitay «ima ñuqa caruta-riy causay»" o "«Aprendan», decía mi taita, «que yo no les voy a durar toda la vida»" (41).

Al final del poema, escrito a modo de memoria y en cierta forma de himno (*haylli*) a la infancia, el oralitor dice estar cantando:

> Inallatak ñokataki cunan sisaypak ccorayriñancaypi mana tucuscca
> ima causana nuqawan runakuna,
> churikuna tutamanta
> runakuna musccoyk misteriopay asirinacunari
> pachapi anak pacarimanta.(42)
> Y así canto hoy para seguir floreciendo y desyerbando
> en este camino inconcluso
> que habitamos los humanos,
> los hijos de la noche
> los hombres del ensueño, el misterio y la sonrisa
> en tiempos de duro amanecer. (43)

Su canto, su *taki*, es presentado como un abrirse camino en el monte, en la noche, en el tiempo, en el misterio y la sonrisa. Mediante el canto, el oralitor busca remontarse a los lugares de la memoria, a la raíz (*mallki*), a los pozos del ensueño (*pponccopi mushcoypa*) expresados como misterios del tiempo-espacio (*pacha*). La propuesta de Chikangana procura plasmar verbalmente el viaje de regreso a la memoria que él mismo propone como característico del oralitor en su mencionado artículo-poética publicado en 2014. La oralitura poética implica en tal sentido un recuento del pasado, y específicamente de la niñez:

> el viento azotaba las puertas de mi corazón
> y venían visitantes a poblar la casa:
> los wuandos, recostados en verdes lecheros
> esperando mi salida por agua;
> los pájaros correteados durante el día
> transformados en hombres blancos y enormes
> pidiendo cuentas, riendo lo que había reído;
> los ahogados, los despeñados, los que se llevaba la lluvia y la tierra
> los muertos errantes que olvidaban el mambi en los soberados
> los indios que se morían de tanto vivir y regresaban a mirar sus chagras. (43)

La imagen de los pájaros, así como de los espíritus y las fuerzas de la naturaleza, animan con especial nitidez el mundo renarrado del viajero en los pozos del ensueño, al traspasar "las puertas del corazón". En tal sentido podría decirse que la oralitura es simbólicamente semejante a una cápsula del tiempo, también que es una especie de lupa para mirar en pequeño, e hilar en fino, las urdimbres y tramas de la memoria "en tiempos de duro amanecer" (43).

La alusión a los tiempos en que soplan los huracanes, resurge Tenochtitlán, y ondea la bandera azul mapuche en el *Recado confidencial* de Chihuailaf*,* corresponden en *Samay pisccok* a los "tiempos de duro amanecer". Épocas de crisis en ambos casos, a la vez que del resurgir profético de las soberanías indígenas, tal y como se expresa en la imagen quechua del *pachakuti* o revolcón del espacio-tiempo, concepto que también anima la obra de Chikangana. La oralitura en tanto voz y pensamiento de la tierra, así como anuncio de nuevos tiempos, se expresa mediante algunas de las imágenes poéticas centrales en el libro, y son parte del poema "Samay pisccok" o "Espíritu de pájaro":

> Takicay pachamamak jatun rimaypi
> hullilla kcayapacha
> caypi muyupi pillpintumantak quellu
> tukurita nunacay pisccomanta pponccopi mushcoypa. (18)
> Estos son cantos a la Madre Tierra en tono mayor
> anunciando el nuevo tiempo,
> aquí estamos tejiendo el círculo de la mariposa amarilla,
> en fin, somos espíritu de pájaro en pozos del ensueño. (19)

El nuevo tiempo, *kcayapacha*, resuenan con la idea de *pacha* 'tiempo, espacio, tierra' y *kutiy* 'movimiento' en tanto movimiento reconfigurador socio-cultural. Recordemos que el *pachakuti*, además de expresar la compleja idea de tiempos y espacios en transformación, se conecta con una labor básicamente agrícola: la remoción de la tierra en la chagra o campo de cultivo. En tal orden de ideas, en la propuesta de oralitura de Chikangana el *pachakuti* no sólo simboliza el

amanecer político o resurgimiento de las soberanías indígenas, sino la cosecha de la palabra de generaciones que habían sido discriminadas y parcialmente acalladas como resultado de los procesos de colonización. En tanto "sembrador" de la palabra, el oralitor ofrece sus cantos (*taki*) a la *pacha-mama* y sus ancestros. En la primera línea de este poema "Samay pisscok" la idea de "tono mayor" se relaciona con la recolección de las palabras de los mayores: los antepasados-raíces (*mallki*).

Ahora bien, además de resaltar las semejanzas con la propuesta de oralitura de Elicura, nos hemos propuesto desde un principio destacar que la obra de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki posee sus propios modos, acentos y aportes a proyecto de oralitura. Una de las diferencias notables entre ambos proyectos es que buscan arraigarse en géneros verbales de tradiciones y lenguas indígenas disímiles aunque en mutua influencia desde antes de la llegada de los españoles. Con todo, desde el siglo XVI los quechuas y los mapuches, así como el quechua y el mapudungun, no han cesado de interactuar tal y como se expresa en la afinidad del movimiento de oralitura liderado por Chihuailaf y Chikangana en dos extremos andinos del Abya Yala.

Nuqa taki 'soy cantor', afirma Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, y lo cierto es que sus cantos (*taki)* aspiran a inscribirse formal e idealmente en el arte verbal en quechua de tradición incaica. El *haylli* o himno celebratorio es uno de los géneros verbales más recurrentes y evidentes en su propuesta de oralitura publicada en 2010. El poema (*takicuna)* "Takimanta pachacuna" o "Versos de la tierra" es una expresión de su proyecto de sembrar y cosechar la palabra:

> De maíz son mis versos
> y de agua mi esencia.
> Canto hoy como antes cantaron
> como fuerte semilla que esquiva la muerte.
> Así como gota que alimenta la fuente.
> De maíz son mis versos

y de agua mi esencia.
Vivo hoy con la siembra de ayer,
con la dulce insistencia que detiene la muerte. (55)

Esta oralitura expresa permanencia inter-generacional ("Canto hoy como antes cantaron" y "Vivo hoy con la siembra de ayer"). La práctica poética se justifica mediante una evidente materialidad agrícola: ("De maíz son mis versos / y de agua mi esencia"). El oralitor se posiciona simple y llanamente como trabajador de la palabra, un "sembrador" al igual que muchos de sus coterráneos yanakuna en el macizo colombiano. Desde *Yo Yanacona, caminos y huellas de una cultura*, su tesis de 1997, Chikangana utilizaba una clara expresión popular al respecto: conciliar la pala y la pluma.

En una línea simbólica semejante, "Nukanchis kan causay pachacaypi" o "Aún tenemos vida en esta tierra" es un poema que explicita parte de la inscripción de su obra en un género verbal quechua. Se trata de un poema-*haylli* agrícola, al estilo de la poesía incaica que fue preservada en la tradición oral y escrita de los Andes centrales:

Mientras ellas muelen el maíz amarillo sobre la piedra
nosotros cantamos con flautas y tambores de venado
reímos y nos embriagamos sin prisa
despedimos al sol que huye entre las montañas.
Reímos y danzamos con flautas entre las manos
nos vamos metiendo hacia el fondo de la tierra,
por ese ombligo tibio que arrastra y nos lleva
a la memoria
a ese espacio donde habitan nuestros muertos,
que nos reciben con alegría:
«¡Bebamos!», dice taita Manuel, «y que viva el maíz».
«¡Bebamos!», dice mama Rosario, «y que viva la tierrita que nos calienta».
Y mientras danzamos sobre los surcos,
reímos y cantamos con nuestros muertos,
con flautas ahuyentamos las penas
y con chicha endulzamos las noches.
«¡Bebamos sin pena!», gritan,
«que aún tenemos vida en esta tierra». (57)

En este *haylli* el oralitor reafirma la continuación de una tradición ritual e iconográfica andina, plasmada por ejemplo en algunas vasijas prehispánicas de los pintores moche en donde los muertos tocan instrumentos musicales, y sobre todo en ciertos *k´eros* (recipientes de madera pintados) que plasman rituales agrícolas incas (fig.36).

Figura 36: Abstracción pictórica de un k'ero de madera inca

Fuente: (Montibeller 7)

En los *k´eros* 'recipientes' incaicos, o alusivos a los incas, los cuales se siguieron pintando durante la colonia, algunas escenas recurrentes son justamente las que muestran grupos de hombres y mujeres en mingas o trabajos colectivos agrícolas. Las escenas están representadas en una de las franjas circulares del *k´ero*, y como es notable en la figura 36: el trabajo y la libación ritual poseen empatía con el poema "Nukanchis kan causay pachacaypi" o "Aún tenemos vida en esta tierra".

Las labores de las mujeres y los hombres están diferenciadas tanto en la textualidad gráfica del *k´ero* como en la textualidad oral y literaria del poema: ellas muelen el maíz y ellos hacen la música. La danza y el consumo ritual, posiblemente de una bebida como la chicha, acompañan la celebración de la reconexión entre la gente, los antepasados y la tierra. En tal sentido puede sugerirse que este poema-*haylli* puede ser leído a partir de un tipo de textualidad

oralitegráfica en donde la contemporaneidad yanakuna mitmak se conecta empáticamente con expresiones pictóricas de origen pre-incaico e incaico, como los plasmados en ciertos *k´eros* centro-andinos (fig. 36). En efecto, el poema-*haylli* es una celebración de la supervivencia de las raíces quechuas de las que los yanaconas o yanakunas se sienten herederos: "aún tenemos vida", como afirma el oralitor a través de las voces colectivas de los mayores. Mama Rosario y Taita Manuel expresan la dualidad complementaria que invita a la continuación cultural y vital por medio de un llamado a la vida: "bebamos" y "que viva". Ahora bien, puede sugerirse que en el texto la entrada al ombligo telúrico—el adentro o *ucku pacha* en quechua: "nos vamos metiendo hacia el fondo de la tierra"—simboliza otra forma de acceso a los pozos del ensueño, allí donde están los muertos y la raíz (*mallki*) que permanecen en el tiempo (*wiñay*). Estamos ante una imagen de reencuentro con la tibia "placenta" colectiva, el centro simbólico, el ombligo tibio, lugar de donde viene y adonde regresa la vida. Aquí Chikangana describe y celebra el viaje de regreso colectivo a la memoria: "ese espacio donde habitan nuestros muertos".

En "Yurak yaku" o "Memoria de agua" la presencia poética de los muertos-antepasados da lugar a un canto más personal, y en ese sentido más cercano al *harawi* o *yaraví*, un género de la tradición oral incaica y popular centro-andina actual, relacionada en parte con las ausencias, pérdidas, y en el texto con los muertos:

> Por estas tierras
> deambulan las voces de nuestros muertos yanakunas.
> Andan con cuerpo de río y memoria de agua,
> vibrando como árbol al viento.
> Por eso canto
> para que canten las flores y los caminos,
> los cerros y las lagunas;
> para que sepa la luna que soy yanakuna
> hombre del agua y el arco iris. (82-83)

La composición dual del texto está estructurada mediante los primeros cuatro versos (voces

colectivas de los antepasados en la tierra) y los últimos cinco versos (la voz más personal del autor). La propuesta colectiva de la oralitura se realiza aquí en el "canto para que canten". En la versión en quechua Chikangana dice: "Ima yaraví / ñampi ttica maythu quinquinam yaraví" (82), es decir "Por eso canto / para que canten las flores y los caminos" (83). Es de notar que en este ejemplo el oralitor usa la palabra *yaraví* y no *taki* para referirse a su canto; yaraví es un género musical de raíz tanto indígena como española.

Por otro lado, la dimensión de diálogo con los muertos, también presente al final de *Recado* de Chihuailaf, cobra notable fuerza en la poética del oralitor yanakuna, tal y como se puede notar en "Rimarichiy huañushcacunahuan" o "Hablando con los muertos":

> A veces hablo con los muertos.
> En noches estrelladas
> ellos iluminan los caminos zigzagueantes.
> Cómo va la vida, me preguntan.
> Y yo les digo: «Aquí, mirando tanta muerte». (92-93)

Es importante notar que este es uno de los pocos textos de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, e incluso de otros poetas indígenas en Colombia, en donde parece aludirse al conflicto armado colombiano que, en departamentos como el Cauca y el Huila, deja incontables víctimas cada año. Los pueblos indígenas son claros al afirmar mediante sus voceros que se trata de una guerra que no les corresponde, que no es suya aunque les afecta, y tal vez esto pueda explicar en parte las escasas referencias sobre el conflicto armado actual en las obras literarias de los autores indígenas; también es cierto que durante las últimas dos décadas, con el recrudecimiento del conflicto armado en Colombia, denunciar en nombre propio a los actores de la guerra implica una posible retaliación como el secuestro, el asesinato, la persecución. Cuando se trata de creaciones de carácter colectivo, como el video, disminuyen las posibilidades de un señalamiento personalizado, aunque también los realizadores audiovisuales indígenas son frecuentemente

amenazados. Como ha demostrado convincentemente Angélica Mateus Mora en *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos* de 2013, los testimonios fílmicos sobre la violencia y las luchas de recuperación de tierras, son centrales en las propuestas audiovisuales indígenas que comienzan a surgir en la década de los ochentas.[41]

En el texto "Rimarichiy huañushcacunahuan" o "Hablando con los muertos", al partir de una visión de mundo diferente a la de los colombianos, Chikangana parece sugerir que quizás los vivos están más rodeados de muerte que los llamados muertos. No obstante, aunque su obra literaria no explora a fondo el tema del conflicto armado, el trabajo de Chikangana como activista y defensor de la hoja de coca, lo ha llevado a participar en documentales como *Mama Koka! Krieger für das Kokain* (2013), una producción alemana con la dirección de Suzan Sekerci. En esta producción el oralitor se presenta como Wiñay Mallki, su nombre quechua, al lado de su hija y la comunidad yanakuna mitmak que se encuentra en procesos de revitalización en el territorio de San Agustín, Huila. En una de las escenas, el oralitor, y un miembro de la comunidad, hablan ante las cámaras de noche, junto al fogón, el espacio tradicional de la oralitura de acuerdo con su propuesta. En otras escenas el oralitor demuestra algunos usos rituales de la hoja de coca, explica la elaboración industrial del té de coca, camina por la ciudad de Bogotá, y también lidera la ceremonia anual del sol, realizada en el solsticio de junio, recordando a su gente que en ese mismo momento otros pueblos indígenas del continente también están celebrando, lo cual evoca las alianzas pan-indígenas en proyectos como la oralitura, la lucha conjunta contra la despenalización de la hoja de coca. Sus denuncias sobre la situación de los pueblos indígenas en medio del conflicto armado, y la ignorancia colectiva sobre

[41] Para conocer un panorama de las producciones audiovisuales, y los contextos sociales, generalmente de denuncia, en que han sido creadas las mismas, ver específicamente los capítulos "Representaciones de los conflictos" y "Violencia y pueblos indígenas" (Mora 129-173).

la hoja de coca, ocurren en el espacio testimonial del video. Es importante considerar que durante sus intervenciones en el documental, Fredy Chikangana/Wiñay Mallki no muestra ni se refiere a su rol como escritor y/o poeta. De hecho, ninguno de sus textos es leído o citado en el documental alemán. Este hecho nos ayuda a entender, que aunque los autores indígenas contemporáneos en Colombia hacen pocas referencias al conflicto armado en sus obras literarias, en su participación en otros espacios y medios, como el del video, hay una mayor mención crítica sobre la guerra en el país. En *Mama Koka! Krieger für das Kokain*, los roles de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki son los de un guía espiritual (*amauta*), un oralitor que no se nombra como tal, un educador entre culturas, y un líder en los procesos de recuperación del legado quechua entre los yanakuna mitmak.

Ahora bien, si la oralitura de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki se afilia a las tradiciones culturales y poéticas quechuas, ¿dónde puede encontrarse en su obra el marcado tono amoroso, triste y de lamento, tan típico en la canción de raíz quechua actual, tal y como se expresa en los huaynos? Las respuestas pueden ser múltiples. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que cuando Fredy Chikangana aprende el quechua como vehículo literario reivindicativo—dado que su comunidad es hispanohablante—, y se arraiga en géneros de corte incaico como los *hayllis* y el *taki* (canto y baile), mientras que un género musical popular como el huayno peruano no resuena abiertamente en su proyecto más tradicionalista. Recordemos que el huayno es un género híbrido, tanto mestizo como indígena, y que jugó un rol sensible en la entrada al mundo literario quechua del niño José María Arguedas, quien ya de adulto publicaría su *Canto kechwa* en 1938, tras escribir y readaptar lo que podía recordar de memoria de los cantos en quechua que marcaron su infancia. De hecho, un género como el *haylli* adquiere un tono notablemente más moderno en el escritor peruano precursor de la poesía en quechua; es el caso de su *haylli* al jet

(avión) en "Jetman*"* o de su *haylli* a la lucha revolucionaria cubana titulado "Cubapaq".

Es posible sugerir que la oralitura quechua de Chikangana, y en particular *Samay pisccok*, representa en parte un proyecto de inmersión y continuación de tradiciones prehispánicas como la inca. En sus poemas recientes es recurrente la dicha elegíaca del *haylli*, mientras que el lamento popular del *huayno* contemporáneo es tangencial. El lamento amoroso, una de las características de los *huaynos,* estuvo presente en los poemas de Chikangana en los ochentas y noventas, antes de su etapa como oralitor, cuando escribió en castellano textos como "En verbo ajeno", "Del vacío" y "Todo está dicho". Sin embargo, la traducción de estos poemas y su inclusión en *Samay pisccok* de 2010, permite entender la presencia de cierto tono de lamento en este poemario más reciente. El posterior tono del *haylli* adquirido como oralitor quechua, en años más recientes, habla por sí solo en "Mushgoy" o "Sueños":

> Dichosa la noche
> y el sueño desnudo de la hierba.
> Dichosa la hierba, crece
> y ante la muerte palabra dulce.
> Dichoso el abuelo
> que tuvo tiempo de morir y cantar
> en medio de la guerra.
> Dichosos los sueños
> de la gente de tierra azul
> porque son de tambor, de río, de mujer
> de terca raíz
> que esquiva la muerte. (87)

En este pasaje prevalece lo dichoso (*samiyoq*), propio del himno-*haylli* en vez de lo lamentable de "*Llapa ñisccay" o "*Todo está dicho*"*:

> aquellas lunas que lloran con la lluvia
> algo tendrán en sus recuerdos de amargura,
> los árboles, los peces,
> el último arco iris venerado
> tendrán algo entre sus quejas;
> yo,
> hijo de dolores y esperanzas,

nada tengo que decir.
Todo está dicho. (91)

En “Mushgoy” o “Sueños”, el color azul—tan característico en la poética de Chihuailaf—es un color del *wiñay*, esto es, la pervivencia en el tiempo; en tanto identifica a la gente de la tierra azul, quienes se resisten a la muerte, esa sombra tan desoladora en el poegrama “Del vacío”, el cual termina con la imagen gráfica de un reguero de huesos y de letras.

Como hemos visto antes, la oralitura de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki está parcialmente escrita en un nosotros quechua que incorpora y a la vez amplia lo yanakuna. Lo quechua deviene en identidad panandina, fuertemente vinculada a lo inca, al *tawantinsuyu*. Como he sugerido en el capítulo 2, la *wiphala* o bandera arco iris, simbólicamente célebre en el área extensa andina, es sugerida visualmente en su poema-*taki* “K’uichi takimanta” o “Cantos de arco iris”: “Taki nuqapi k’uichimanta / chachayri patatataymanta urkumanta” cuya traducción es “Mis cantos son de arco iris / y llegan desde el palpitar de la montaña” (88-89).

En la elaboración poética de Chikangana sorprenden otras imágenes que podrían conectarse con referencias personales y/o colectivas al mundo prehispánico centro-andino, como la oración a la deidad Wiracocha atribuida al héroe civilizador Manco Capac, la cual fue antologada por Edmundo Bendezú en 1980. En tal ocasión se alude a la divinidad andina en tanto extensión en el lago del cielo. El lago (*cocha*)—el Titiqaqa en particular— es una de las principales *pacarinas* (lugares de origen) reconocidas por los pueblos originarios en los Andes. En los siguientes versos tal antecedente se conectaría con la búsqueda de las palabras que se realizan, “misteriosamente”, en una suerte de lago “interior” o *cocha* que atraviesa al cantor oralitor, sugiriendo a la vez una posible reconexión simbólica con la placenta a modo de centro simbólico:

Nuqa taki caypi pacha

mascayri shimi paipa ccocha chacaynuqapi. (106)
Soy un cantor en esta tierra
y busco palabras en el lago que me atraviesa. (107)

Dos aspectos sutiles en esta propuesta de oralitura tienen que ver con la forma particular en que se usa el castellano para ciertos poemas, y la referencia implícita a lo gestual. De un lado, el uso de un castellano con menor fluidez en algunos versos revela en Chikangana su intención de darle más elaboración al quechua para ciertas ocasiones y usar premeditadamente un castellano con lenguaje más literal. Esto es evidente en "Canto a la koka":

Hoja de koka bebe rocío de la mañana,
mirada del abuelo es alegre.
Pájaro azul canta en limonar maduro,
colores de arco iris se desvanecen.
Mastico koka, al abuelo observo,
oigo al pájaro azul
huelo el aroma de limón
y me voy a la montaña
con colores de arco iris. (52)

De otro lado, en la obra de Chikangana resulta particularmente clave su percepción y transmisión del lenguaje gestual de los hablantes—o gestuantes como dice Chihuailaf en su *Recado*—. La gestualidad corporal se plasma lo más gráficamente posible en la elaboración literaria y vuelve a enfatizar la importancia de la comunicación oral. Un ejemplo claro de lo anterior es "Ppatmay" o "Partir":

upallacuy pay causak cuerpo pay
aptay pay hatinacuy
hamuy ñahui pay
puririy huirppay
hamuy quiru pay.
el silencio habita en el cuerpo
las manos van
vienen los ojos
parten los labios
vienen los dientes. (81)

En la misma línea, “Ninamanta” o “Del fuego” es uno de los textos más sugerentes del libro, pues en sus versos se conjugan diversos aspectos de la propuesta de oralitura:

> Es de noche y en las montañas
> las puertas se iluminan y tiemblan
> con el resplandor del fuego;
> las rendijas y las ventanas son esas líneas
> que cruzan la oscuridad para calentar nuestro corazón.
> Los hombres y mujeres yanakunas,
> que son gente que se asiste en tiempos de oscuridad,
> hablan, lloran y ríen en un río de humo espeso.
> En el fuego está el tiesto de barro y en el tiesto de barro negro
> la hojita de koka que gira en círculos como gira el tiempo.
> El abuelo tuesta la hoja y atiza el fuego,
> luego se lleva tres hojas a la boca y
> mambea mirando hacia las cenizas;
> ofrenda tres hojas tiernas al fuego, pasándolas por encima de su cabeza.
> «Hay que compartir», dice,
> «ellos también quieren mambear»,
> brota del fuego un hilo de humo y da vueltas sobre la cocina
> mientras toma su camino al cielo.
> Pregunta el corazón de la abuela:
> «¿Qué será lo que dijo el fuego?».
> Hay un silencio que se rompe
> con el crujir de la leña seca. (69)

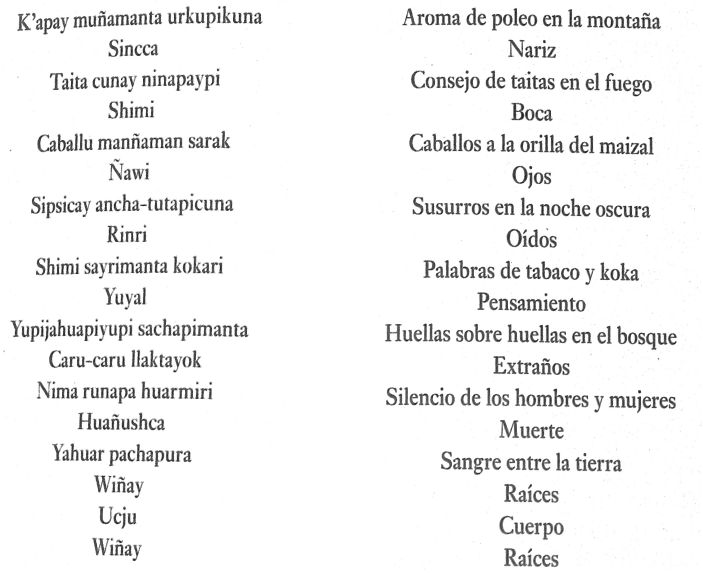
De hecho, en “Ninamanta” o “Del fuego” se redondean aspectos de la propuesta de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki como la fuerte presencia vital de las palabras mayores o de los mayores (los ancianos que aconsejan e interrogan); las plantas que acompañan el arte verbal oral (aquí la hoja de coca que en otros textos es la chicha de maíz e incluso la ayawasca); la cocina y el fogón (*tullpa*) a modo de centro simbólico y espacio “ideal” de la transmisión inter-generacional; la posible evocación de la infancia; la colectivad comunitaria (los yanakunas); la complementariedad entre lo femenino y lo masculino (hombres y mujeres, abuelo y abuela); los ensueños y el misterio (puertas que se iluminan y tiemblan, resplandor y humo; las sombras y la noche; la conversación; el tiempo circular a imagen de un boca a boca que conversa con la voz del fuego. En el poema el fuego habla—en contextos rituales andinos las hojas de coca también

comunican—expresando una forma de comunicación cuya lectura, según el oralitor, poseen los mayores, los que se saben, los que se sientan en torno al fogón. El mundo de la infancia y la relación con la madre corporal y la madre tierra, es evocado gráficamente con gran fuerza en la memoria de otra escritura que nos sugiere el oralitor andino en sus versos:

> Con callu y chumbe sobre la cintura y cabello largo
> mi madre me vio jugar entre maizales, persiguiendo mariposas de finos colores
> y dejando huellas adheridas a la tierra madre. (41)

Como hemos planteado antes, la oralitura de Chikangana también puede leerse desde la noción de las textualidades oralitegráficas, y no sólo desde el énfasis oral propio de la oralitura. En efecto, algunas de sus propuestas poéticas evocan gamas cromáticas como el arco iris de la wiphala o bandera andina, sugieren grafías propias de la escritura tradicional ideográfica textil como el chumbe (faja tejida), y también reconfiguran las palabras en composiciones poéticas gráficas como "Takina" o Poema", "Chhusak" o "Del vacío" y "Wiñay" o "Raíces" (fig. 37).

Figura 37: Oralitegrafía en forma corporal



Fuente: (Chikangana, *Samay* 65)

En este último *taki*-poema, tanto los sentidos de la memoria como la gestualidad de la

comunicación oral son reelaborados literariamente mediante una grafía que evoca el cuerpo humano como si fuera una planta con raíces. Los sentidos se posicionan en la parte superior de la oralitegrafía: nariz, boca, ojos y oídos. El olfato trae el "Aroma de poleo en la montaña". La boca trae consigo la palabra oral del "Consejo de taitas en el fuego". La vista traza la visión de "Caballos a la orilla del maizal". Los oídos dejan oír los "Susurros en la noche oscura". La composición gráfica de las palabras permite crear sensaciones sinestésicas en la memoria del oralitor y del lector. Es posible imaginarse la "boca" de los caballos en el maizal. Nos esforzamos por ver en la noche oscura para descubrir de dónde vienen los susurros. Justo en la mitad del texto, en la franja que corresponde al chumbe en el vientre femenino, aparecen "Las palabras de tabaco y coca" y el "Pensamiento". De ahí para abajo, las palabras y versos corresponden a un mundo más interior (huellas, silencio, muerte, sangre, raíces) y más telúrico (bosque, tierra, cuerpo).

Proponemos que los primeros ocho versos corresponden a la dimensión conocida en quechua como *hanan pacha*, un mundo superior que además expresa la memoria azul celeste de lo que se ha ido, y por tanto el pasado que está de frente en este tipo de cosmovisión. En cambio los ocho versos de abajo hacia arriba corresponderían al *ucku pacha*, una dimensión del adentro que habla tanto de la interioridad humana como terráquea: el lugar de la muerte, la semilla y la placenta. Esta es una dimensión que nos sugiere el futuro en la cosmovisión quechua, lo que está en la espalda, aquello que no vemos pero hacia donde todos nos dirigimos. Por último es posible sugerir que los versos de la franja central "Shimi sayrimanta kokari / Yuyal" en la versión en quechua, corresponderían al *kay pacha*, la dimensión de nuestro mundo humano, el aquí y el ahora del pensamiento que media entre *hanan* y *ucku* con la ayuda de las palabras de tabaco y coca, es decir, las palabras mayores, las palabras verdaderas de la fuente primigenia que aspira

alcanzar el oralitor en su viaje de ida y venida desde y hacia la memoria. En síntesis, es posible afirmar que "Wiñay" o "Raíces" es una propuesta de textualidad oralitegráfica, cuya raigambre oral, expresión gráfica y elaboración literaria enriquece y complementa el proyecto inicial de la oralitura como "nuestra Palabra ya escribiéndose, pero al lado de la oralidad" (Chihuailaf, *Recado* 62).

CAPÍTULO 4

ORALITURA EN HUGO JAMIOY JUAJIBIOY:UNA LECTURA ORALITEGRÁFICA DE *BÍNŸBE OBOYEJUAYËNG/DANZANTES DEL VIENTO*

En el presente capítulo expondremos una lectura de *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento* a partir de la noción textualidades oralitegráficas. Proponemos que esta obra del poeta camëntsá Hugo Jamioy, en su primera edición de 2005, puede considerarse el libro contemporáneo indígena en Colombia en donde más claramente se expresa una voluntad creativa de intersección textual entre diferentes sistemas gráficos, comunicaciones orales y elaboraciones literarias bilingües.

Oralitores como Jamioy, Chihuailaf y Chikangana suelen privilegiar en sus obras la presencia de voces provenientes de la oralidad a partir de géneros verbales que consideran propios de sus colectividades, así como de testimonios, relatos míticos transcritos. En este contexto, la necesidad del uso de la noción de textualidades oralitegráficas para aproximarse a las obras de Chikangana y Jamioy se debe a que estos oralitores del suroccidente colombiano han recurrido en la creación de textos que concitan expresiones orales y alfabético-literarias en diálogo, evocación y contrapunto con manifestaciones gráficas-visuales tradicionalmente provenientes de soportes y manifestaciones de diversa índole como los chumbes o fajas tejidas, las hojas de coca leídas en proximidad al fogón, las vasijas, los canastos.

4.1 Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento

En el año 2005 se publicó por vez primera *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, un libro de oralitura poética escrito y concebido desde la tradición oralitegráfica familiar del escritor camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy.[42] Una nueva edición ampliada del libro fue publicada por el Ministerio de Cultura de Colombia en 2010 como parte de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Aunque la re-edición contenía 24 poemas más que la edición del 2005, los criterios editoriales de los ocho tomos de la "biblioteca indígena" sacrificaron las notables cualidades gráficas y estructurales de la versión original. *Bínÿbe* de 2010 es un texto con un contenido más rico pero formalmente más plano, en donde no figuran las escrituras tradicionales camëntsá, cuya copresencia es central en la propuesta de oralitura poética de Jamioy. Aunque el libro ha ganado difusión, en realidad se ha invisibilizado la textualidad oralitegráfica de esta obra poética dado que desaparecieron todos los lenguajes visuales, excepto la pintura de la portada, la cual fue reemplazada por otra obra pictórica realizada por el hermano del autor: Juan Andrés Jamioy. Desde esta consideración, a continuación centraremos nuestra lectura en las textualidades oralitegráficas de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento,* haciendo referencia a la edición original en lo que respecta a la propuesta visual, y citando los textos de la propuesta ora-literaria de 2010, que puede considerarse una versión revisada y ampliada.

[42] Jamioy nació en 1971 en el pueblo de Sibundoy. Su padre es médico tradicional y su madre es una experta tejedora, partera y médica tradicional. Alberto Juajibioy Chindoy, uno de los escritores indígenas pioneros en Colombia, fue primo segundo de su madre—y Jamioy le decía "tío abuelo" en señal de respeto—. Ati, su esposa, pertenece a la comunidad iku (arhuaca/bintukua). Aunque se establecieron en la Sierra Nevada de Santa Marta, Hugo visita con frecuencia el Valle de Sibundoy, su territorio ancestral o lo que él llama bengbe tabanóc 'nuestro sagrado lugar de origen'. Estudió agronomía en la Universidad de Caldas. Su primer libro de poesía es *Mi Fuego y Mi Humo, Mi Tierra y Mi Sol* de 1999). En 2006 el autor de *Danzantes del Viento* ganó la beca nacional de investigación en literatura del Ministerio de Cultura con su proyecto *Oralitura indígena de Colombia*. En 2009 ganó la beca nacional de creación en oralitura del Ministerio de Cultura con *Hablando Junto al Fogón*.

Si bien es cierto que *Bínÿbe oboyejuayëng* se difundió y conoció más ampliamente a partir de su reedición gratuita de 2010, la pequeña edición de 2005 se convirtió en uno de los libros más importantes y originales entre los publicados hasta entonces por los escritores indígenas. Desde la primera publicación la obra se anunciaba abiertamente como un libro de oralitura, dando un paso contundente en la afirmación de este concepto independiente en la escritura indígena contemporánea. Gran parte de sus textos se presentaban escritos desde las voces de los taitas o mayores, las voces de su gente —como anunciaba una década antes Elicura Chihuailaf—, al tiempo que expresaban la voz indígena migrante, una voz confrontada y nostálgica, aunque creativamente posicionada, la cual también ha sido identificada por Fredy Chikangana como un punto de partida en la búsqueda escritural del oralitor ("Oralitura"). En *Bínÿbe* aparecen tanto las potencialidades como el "extravío" de la experiencia urbana contemporánea, ese "torrente sin rumbo", a la vez que las orientadoras explicaciones míticas del mundo y las palabras de consejo de los ancianos. El oralitor surge en su rol de mensajero y puente entre culturas. En tal sentido, parte de sus textos se convierten en llamados y aclaraciones para quienes no son camëntsá.

Por otro lado, Jamioy no se suele presentar a sí mismo como poeta, y nunca se ha sentido del todo cómodo con la palabra literatura. Podría sugerirse que su figura como poeta, antes que oralitor, ha surgido por la necesidad institucional de integrarlo en el escenario público. Con todo, el autor a veces se refiere a la poesía de su gente, al tiempo que se declara practicante de *botamán biyá* 'palabra bonita'. La palabra bonita, es una forma de referirse al arte verbal camëntsá. Es la palabra de los mayores, la palabra de sabiduría, la palabra que se expresa en un lenguaje formal y bello.[43] Él mismo ha dicho en una entrevista que "la poesía siempre ha existido

[43] *Botamán biyá* se usa por ejemplo para solicitar compradazgo.

en nuestras lenguas, que ha estado guardada allí para nosotros, los que hablamos la lengua" (s.p).[44] Jamioy se afirma desde una visión de la poesía y de lo poético a partir de su propia lengua y arte verbal. En tal sentido, parte del origen verbal camëntsá de su obra es perceptible en el énfasis narrativo oral inter-generacional, las visiones de yajé (bebida visionaria medicinal), las expresiones breves de la sabiduría proverbial provenientes de la interpretación de los sueños, el *botamán biyá* y el *jajuayenán*,[45] entre otros géneros verbales que estructuran su trasfondo creativo.

Ahora bien, en la concepción de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* también es posible notar intersecciones con textos poéticos indígenas provenientes de varios rincones del continente. En primer lugar se destaca la poesía de Humberto Ak'abal, poeta maya k´iché de Guatemala, cuyo trabajo se caracteriza por la presencia de textos poéticos breves inspirados en parte por la oralidad. En segundo lugar, el libro *Muk´ult´an in Nool/Secretos del abuelo* de Jorge Miguel Cocom Pech, escritor maya yucateco, tiene especial resonancia en Jamioy, por ejemplo en un poema como "Bominÿ" o "Los ojos", el cual se encuentra inspirado en la propuesta de Cocom de plasmar el diálogo entre un niño y una persona mayor. Finalmente, es posible notar una abierta adhesión al proyecto de oralitura del poeta mapuche Elicura Chihuailaf, propuesta enfatizada en Jamioy con la evocación de la oralidad junto al fogón, la placenta y la gente, entre otras características que revisaremos más adelante.

A nuestro modo de ver uno de los aspectos que hace única la edición de 2005 de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, y que la destaca entre las obras indígenas publicadas hasta entonces, es la bellísima propuesta literaria en que se complementan el arte verbal oral, la escritura alfabética y las formas gráficas de las escrituras ideo-simbólicas tradicionales.

[44] Ver en obras citadas el video de la entrevista "Hugo Jamioy, poetas kamentsa".

[45] Jamioy define esta expresión como sembrar la palabra en el corazón.

En *Bínÿbe*, como se analizará a continuación, textos bilingües—en camëntsá y castellano—dialogan en pares y ocupan la parte superior de la páginas. Al tiempo, en la parte inferior, se visualizan variados ideogramas o *uigsas* propios de los chumbes o fajas tejidas. También es preciso notar que cada sección del libro no sólo inicia con un ideograma central, sino que además se incluyen máscaras de gestos prominentes que han pasado de generación en generación como una memoria gestual tallada en madera.[46] No menos importante es la presencia de fotografías familiares y la pintura contemporánea camëntsá como símbolos de un proyecto colectivo.

El libro combina escrituras y lenguas, y dispone las páginas gráficamente. Además, es posible sugerir que el diseño del libro está inspirado en el chumbe; que el libro también aspira a ser leído visualmente a la manera de una faja tejida; que el libro conserva la complementariedad andina de parejas, arriba-abajo; y a la vez que retoma las dimensiones complementarias de lo pictórico y lo abstracto, tan típica en los tejidos andinos y en otro tipo de tallas de madera clásicas entre las que se pueden destacar los *k´eros* incas (fig. 36) por ser vasos de madera pintados que plasman diversos tipos de grafías mediante variadas formas de escritura convencional.

Bínÿbe oboyejuayëng/*Danzantes del viento* semeja simbólicamente un chumbe, la célebre faja textil también conocida como *tsombiach* entre los camëntsá, teniendo en cuenta que en las páginas del libro se despliegan diseños ideográficos característicos del chumbe en compañía de las letras con que se plasman las versiones literarias. El libro se concreta a modo de soporte ideográfico-alfabético, materializando así la propuesta de un campo intertextual en donde los lectores nos encontramos con una suerte de chumbe encuadernado, o en otras palabras: un libro

[46] Estas máscaras son llamadas por los ingas *Suj ñauikuna kauachij* ‘Quien muestra otras caras’ (Jacanamijoy 133).

enchumbado. El chumbe tradicional es un tipo de faja tejida en cuyo espacio textil las tejedoras camëntsá e ingas despliegan un número limitado de ideogramas alusivos a la comunidad y el entorno. Además, son una escritura textil propia de las mujeres, y sirven para diferentes fines: proteger el vientre, identificar a su portadora, conservar las memorias ideo-simbólicas. Hugo Jamioy cita de memoria a su madre, mamá Pastora Juajibioy: "Ella insistía: aprendan a tejer, de esta manera nunca van a sufrir en la vida; si olvidan el tejido nunca van a entender lo que es vivir en comunidad, porque cada hilo representa un hombre Kamëntsá, y cada dibujo simboliza la vida…"(H. Jamioy, "Pensando" 150).

Para entender el valor simbólico de estos tejidos es indispensable reconocer la presencia de chumbes en otras regiones de los Andes y en particular en las fajas calendáricas de los quechuas en la isla de Taquile en el lado peruano del lago Titiqaqa. En este punto del continente el chumbe también es contención del caos, resguardo del vientre gestador y expresión regulada del tiempo. El chumbe (fig. 38), que es efectivamente un círculo al enrollarse completo, es en tal sentido imagen del centro espacio-temporal: cordón umbilical, placenta, vientre, fogón, mujer, memoria, comunidad, pertenencia, y en ese mismo orden de ideas un libro, es decir, soporte, mural, campo textual. El hecho plástico de que el círculo del chumbe se desenrolle como la espiral, o el cordón umbilical, a partir de un centro simbólico comunitario en donde coinciden la placenta y el fogón, nos comunica una idea gráfica de la comunicación verbal camëntsá, así como de la oralitura o escritura que parte y se remonta desde y hacia la oralidad comunitaria. El chumbe expresa por tanto la idea de un ritmo propio: el del tiempo articulado al origen, la madre, la familia, la comunidad. Con todo no estamos ante piezas de museo, o expresiones meramente intraculturales; los chumbes en el campo de las textualidades oralitegráficas forman parte de la dinámica de un "sistema de transmitir conocimientos a los nuevas generaciones, mediante el arte

de tejer la vida y contar las historias", es decir, "una forma de hacer transitar a través del hilo de la tradición, los nuevos acontecimientos de la interculturalidad" (Jacanamijoy 133).

Figura 38: Ideogramas en un chumbe de mamá Pastora Juajibioy

Fuente: Foto Archivo personal.

Los textos de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* se "desenrollan", como el chumbe, oralitegráficamente. Es decir que sus lecturas se generan simultáneamente en lo oral, lo gráfico y lo poético-literario. Lo oral surge de las historias comunitarias o las palabras de consejo de los mayores, las conversaciones entre padre e hijo. Lo gráfico de las máscaras, chumbes, tejidos en chaquira, la pintura e incluso de las fotografías familiares. Lo literario es la forma poética de recrear, editar y plasmar en versiones bilingües fonéticas la propuesta de una oralitura escrita como la evocación constante del fogón o *shinyak*, el espacio de la cocina, la casa o la comunidad en donde de acuerdo con el oralitor, las generaciones se comunican.

Como se mencionó, puede destacarse el carácter familiar del libro como rasgo particular de esta propuesta oralitegráfica. Juan Andrés Jamioy, hermano del escritor, pinta los cuadros de la portadas en la versiones de 2005 y 2010. El taita Camilo Jamioy, otro hermano del oralitor, apoya en la traducción de los textos del castellano al camëntsá. Jamioy dedica algunos de los textos a sus hijos, quienes a su vez indagan poéticamente al padre sabedor en parte de sus poemas. En este punto debe destacarse que en términos de lo oral, algunos textos de la oralitura de Jamioy poseen énfasis en las preguntas y respuestas entre padres e hijos, un género de diálogos sapienciales que evocan tanto el poder de las historias familiares—tema que discutimos a la luz del trabajo de Leslie Marmon Silko en el capítulo anterior—como las palabras de consejo

de los ancianos. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en un fragmento de “Bominÿ” o “Los ojos”:

> Taita,
> ¿qué son los ojos?
> Hijo, los ojos
> son las flores que brotan
> del jardín del alma. (41)

En términos de lo gráfico, el tejido de la obra o su textualidad, está simbolizada como tal por una serie de ideogramas que se componen en una matriz principal al principio del libro en la cual se resumen los diseños que se van a exponer en la obra (fig. 39), y que luego aparecen en motivos individuales complementando cada uno de los textos poéticos.

Figura 39: Matriz de ideogramas

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 1)

Bínÿbe oboyejuayëng es un libro dedicado al Creador (*Bëngbe Bëtsá*), a la madre tierra (*Tsëbatsana Mamá*), a la comunidad, a los taitas o médicos yajeceros, y además a la Universidad de Caldas, donde estudió Jamioy. En la visión del oralitor todos participan en diferente escala en lo que llama una “minga literaria” o intercambio de manos con un solo propósito. Los danzantes del viento son los camëntsá mismos, y sus ancestros, quienes participan física y espiritualmente en la fiesta anual del reencuentro en el Valle de Sibundoy. Ahora bien, si el libro está concebido

gráficamente a modo de chumbe, en lo ritual la obra está concebida como una ofrenda a la nación camëntsá, y aquí al igual que en su libro anterior, *Mi fuego y mi humo*, *mi tierra y mi sol* de 1999, el motivo central vuelve a ser el *bëtscnaté* o día grande del reencuentro, también conocido como carnaval del perdón. La concepción de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* se ha inspirado simbólicamente en el *bëtscnaté*. Sus páginas están diseñadas para convocar las palabras y las cosas, el pasado y el presente, la expresión de lo colectivo y lo personal, las lenguas, las grafías, los géneros verbales, las oralidades y las escrituras. Las danzas evocadas en el título incluyen, en el espacio del carnaval-*bëtscnaté*, las palabras y los cuerpos, las presencias de quienes retornan y de los que están. En *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, la poética de Jamioy expresa que los danzantes son mensajeros que vienen y se van, y que "la poesía / es el fermento de la savia para cada época" (65).

Figura 40: Fotografía familiar durante la celebración del bëtscnaté

Fuente: (Jamioy, *Bínÿbe* 19)

El carácter ritual y colectivo del libro también se plasma en las fotografías del autor, de sus familiares y de la gente camëntsá. De hecho, la mayoría de las imágenes están tomadas durante la celebración del *bëtscnaté*, como en la foto del libro (fig. 40) en donde el autor y su esposa aparecen cargando en sus brazos a su hijos en compañía de la familia y la comunidad camëntsá.

Los textos de oralitura de Jamioy buscan ofrecer diálogo y generar cuestionamientos a la sociedad dominante, principalmente desde la cultura camëntsá, y también iku—a la que pertenece su esposa. Su oralitura se muestra como un proceso en permanente diálogo con los familiares, las personas de las comunidades e incluso con los visitantes de las mismas. La creación oralitegráfica de su obra forma parte de su permanente aporte y preocupación por el fortalecimiento de los proyectos de vida de los pueblos indígenas. En suma, *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* es una celebración del retorno físico y simbólico a la comunidad, al *bëtscanaté*, a la palabra bonita de los mayores y a las escrituras propias de los camëntsá en el amplio horizonte de las textualidades andinas.

4.2 Esa escritura bonita que nos hicieron olvidar

Bínÿbe oboyejuayëng/*Danzantes del viento* está estructurado en seis partes, nombradas desde la matriz cultural inga-quechua del área extensa andina. En nuestra lectura, las grandes secciones oralitegráficas del chumbe-libro, conforman *suyus* 'regiones-cuadrantes', demarcadas a su vez mediante *uigsas* 'diseños ideográficos' y máscaras talladas. El ideograma *uigsa* es básicamente un rombo, pictográficamente un vientre femenino, e ideográficamente una serie de conceptos y símbolos que parten del cuerpo humano para representar el cosmos, la naturaleza y la sociedad humana. De acuerdo con Benjamín Jacanamijoy Tisoy, investigador inga del chumbe, en su artículo *Chumbe arte inga,* el *uigsa* (rombo y vientre-estómago) es el "símbolo principal de vida de donde parten todos los conceptos y todas las formas" (s.p.).

Las escrituras ideográficas textiles de los inga y los camëntsá se derivan probablemente de la textilería estandarizada inca, en concreto de los *tocapus*, pequeños diseños cuadrangulares textiles, característicos de atavíos que han sido considerados un tipo de comunicación visual cuyos códigos ideográficos al parecer sólo habrían conocido y vestido ciertas élites del

tawantinsuyu, así como de otras culturas de los andes centrales prehispánicos Al respecto el cronista Martín de Murúa afirmaba en 1613 que este tipo de escritura con figuras habría sido "invención" del inca Wiracocha, quien la usaba para comunicarse con sus "ministros", y tras cuya muerte cayó en desuso (72). De acuerdo con las pesquisas etno-históricas de Margarita Gentile, investigadora del Museo de La Plata en Argentina:

> tocapu fue una calidad de tejido, no un dibujo; y no sabemos cómo eran aquellas figuras ni sus soportes. Pero, en la literatura científica moderna se llama así a unos pequeños dibujos cuadrados, multicolores, que forman hileras y columnas en quero, llauto, chumpi y uncu de cumbi incaicos. Aunque también los hay en algunos llauto Moche y Paracas, gorros Tiwanaku y ropa Chancay, entre otras prendas andinas, la relación directa con lo incaico tuvo lugar en el siglo XX. (s.p.)

Gentile denomina al *tocapu* "unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino" (s.p.). Consideramos que una unidad gráfica de sentido similar, de forma romboidal, aún puede percibirse como matriz de las escrituras textiles de los inga, quienes se consideran herederos directos e indirectos del legado inca, y quizás por cuya vía habrían influenciado las artes textiles camëntsá, su comunidad vecina en el valle de Sibundoy. Como se ha propuesto en la antología *Antes el amanecer* (2010), en cuyo primer capítulo se presentan textos de las literaturas inga y camëntsá:

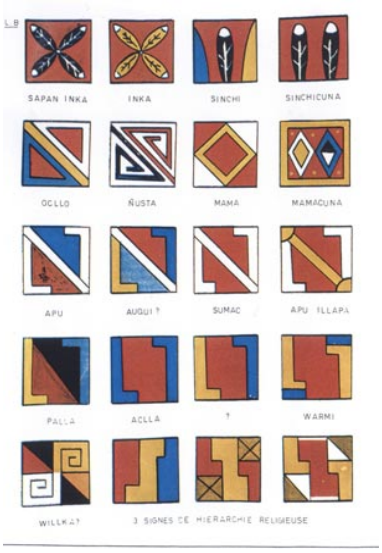
> Los ingas son considerados como el grupo quechuahablante que vive más al norte en la cordillera de los Andes. Muchos ingas jóvenes se autodesignan descendientes de los incas –quizás por un asunto de prestigio–, mientras que algunos mayores de San Andrés cuentan sobre migraciones desde el río San Miguel de Sucumbíos, a través del río Putumayo o Balsayacu, lo que los vincularía con grupos indígenas de la Amazonia ecuatoriana, muchos de los cuales fueron adoctrinados por medio del quechua (o quichua), una vez se implantó como lengua franca para la evangelización. En todo caso, debe considerarse que los incas expandieron sus dominios hacia el norte, alcanzando incluso el extremo sur del actual Departamento de Nariño. El expansionismo inca fomentaba el desplazamiento e intercambio de poblaciones de una región a otra (mitimaes), como una forma de estabilizar el control sociopolítico. Además, es un hecho que los españoles avanzaron desde Perú y Ecuador con un gran número de indígenas quechua-hablantes a su servicio (yanaconas o yanacunas). (48-49)

En este punto es posible sugerir que así como a partir del siglo IV d.C. los japoneses retomaron y rehicieron para sus propios fines las matrices escriturales chinas, los camëntsá, probablemente a través de los inga, también habrían retomado y resignificado, en una fecha incierta, el legado escritural de la textilería inca, la cual a su vez se remonta a matrices culturales más antiguas, y no exclusivamente textiles (alfarería, orfebrería), como las presentes en la iconografía paracas, nasca, moche, warí-tiwanaku, etc. Los significados, contextos, codificaciones y roles de estas comunicaciones visuales han variado innegablemente a través de las épocas y reinvenciones culturales. Con todo, no pueden reducirse a meras formas de inscripción tal y como lo plantean Rappaport y Cummins al referirse a los medios de comunicación textil en los Andes prehispánicos septentrionales, pues según ellos "where alphabetic, syllabic, and pictographic literacy were unknown before the spanish invasión—weaving was an essential medium of inscription" (248). Además, como hemos visto al estudiar el proyecto de oralitura de Chikangana, es evidente que la aspiración de retomar y dar continuidad al legado verbal del pasado, también caracteriza estas obras indígenas contemporáneas. No obstante la controversia teórica sobre si estamos o no ante formas propias de escritura en los Andes, *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* es una propuesta oralitegráfica en donde Jamioy valida y hace uso de la comunicación ideográfica camëntsá (esa bonita escritura), al tiempo que actualiza e incorpora en su oralitura las ideografías del *uigsa*, vinculadas al *tocapu* en el campo interseccional de lo que llamo textualidades, y que para Gentile en el caso inca, transmiten unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino. Los ideogramas tradicionalmente plasmados en los chumbes cambian de formato y contexto al "migrar" a la página de oralitura en donde entran a formar parte de una compleja propuesta de textualidad oralitegráfica. Este esfuerzo literario de Hugo Jamioy, con el apoyo creativo de su familia, no es aislado o nuevo. Por ejemplo, en el caso

de la comunidad vecina de los inga, Mamá María Jacanamijoy Tisoy, nieta de la célebre tejedora de chumbes Concepción Tisoy, ha impulsado el proyecto de "traspasar los diseños de los chumbes hacia las mochilas" (Jacanamijoy 133).

Ahora bien, los transvases y múltiples influencias gráficas y verbales, son notables en las dinámicas culturales andinas desde mucho antes de la llegada de los españoles. Es decir, no son necesariamente producto de las presiones coloniales. Al estudiar el cuadro interpretativo de *tocapus* propuesto por Victoria de la Jara en 1972 (fig. 41), citado por Gentile, es notable la coincidencia significativa entre el *uigsa* inga-camëntsá y el *tocapu* inca al cual se le atribuye el nombre mama (tercer diseño en la segunda fila). El *uigsa* y el *mama* se representan mediante un rombo. Ambos ideogramas aluden a la madre. El *tocapu mamacuna* (mamas) también se representa con dos rombos.

Figura 41: Cuadro interpretativo de tocapus según Victoria de la Jara

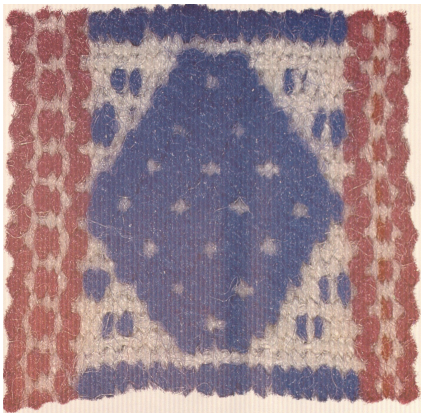


Fuente: (Gentile s.p.)

El rombo es el punto de partida o símbolo primordial (Jacanamijoy) de la escritura textil inga-camëntsá. Con todo, el *uigsa* se inscribe básicamente en el cuadrado y el rectángulo

característico del *tocapu* centro-andino. En tal sentido, un diseño básico inga es el *uigsa uichca* (fig. 42), el cual significa literalmente estómago cerrado y "simboliza a la vez el lugar donde se inicia la vida (vientre-estómago de mujer) y *suyu* (lugar) de convivencia de los hombres (el mundo con sus cuatro puntos cardinales)" (Jacanamijoy 1993).

Figura 42: Uigsa uichca



Fuente: (Jacanamijoy, *Chumbe* s.p.)

El diseño de la figura 42 se complementa y complejiza al compararlo con el diseño uigsa pasca, literalmente estómago abierto al traducirlo del quechua-inga, al tiempo que el profundo simbolismo se sugiere en cuanto "los términos *Uichca* (cerrado), *Pasca* (abierto), hacen referencia a *Tuta* (la noche) y *Puncha* (el día)" (Jacanamijoy, *Chumbe* s.p.). Las dimensiones cósmicas y humanas se corresponden en este tipo de escritura textil, más cercana a las matrices ideográficas de la escritura china o egipcia, que al tipo de escritura abstracta o fonética desarrollada a partir de los alfabetos greco-semíticos.

Por ejemplo, en la antigua escritura china derivada de caracteres pictográficos la representación del cielo *tian* 天 es en parte la imagen de un cuerpo humano cuya cabeza es reemplazada por línea del horizonte, lo que está encima, lo que trasciende y supera.

Según Jacanamijoy, el *uigsa* parte como medida del cuerpo a partir del rombo del vientre. A partir de allí, el *uigsa* puede expresar las macro-dimensiones de lo solar y lo lunar, al tiempo que de lo micro, por ejemplo la rana, asociada por demás con el agua (fig. 43):

Figura 43: Diseño de rana a partir de uigsa-pasca

Fuente: (Jacanamijoy 1993)

La tendencia al intercambio, cruce y complementariedad en la representación gráfica de dimensiones (cósmico, humano, natural) nos permite comprender que las textualidades oralitegráficas así como en el proyecto de oralitura, no pueden explicarse necesariamente como el mero resultado de procesos de colonización. Las textualidades oralitegráficas son expresión y actualización contemporánea de matrices culturales que perviven en la reinvención, y que por medio de sus propuestas interculturales concitan múltiples dimensiones de lo hablado, lo escrito y lo visual, en parte como una forma de trascender política y creativamente la cooptación colonial. Como se expuso antes, en *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* la propuesta implica la materialización de lo oral, lo alfabético-literario y lo gráfico-visual. La textualidad de la obra garantiza la continuación del lenguaje gráfico andino, explicita las voces inter-

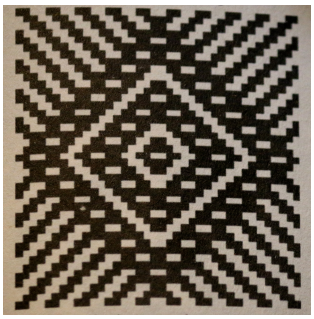
generacionales (el *botamán biyá* y el *jabueyenán*) y plasma de manera bilingüe su reelaboración poética literaria. La citada denuncia de Jamioy sobre que le cambiaron y le hicieron olvidar una bonita escritura cuando pasó por la escuela colonial alfabetizante, es contestada y puesta de cabeza creativamente con la concepción oralitegráfica de su obra.

Los *uigsas* o ideogramas que marcan gramática y simbólicamente, los seis *suyus* (secciones) de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*, son los siguientes:

Figura 44: *Mama Juashcón*: aquello que nos da la vuelta o madre

Fuente: (H. Jamioy, 23).

Figura 45: *Taita Shinÿe*: padre dador de la luz en el tiempo o sol



Fuente: (H. Jamioy, 43)

Figura 46: *Flautëfj Gëhuaya* 'flautero'

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 59).

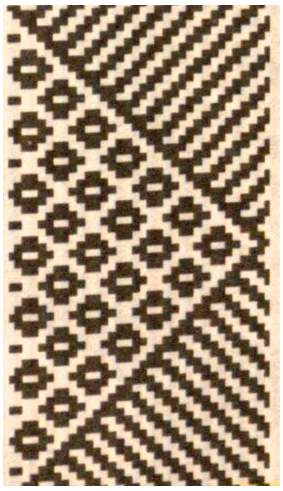
Figura 47: *Taita Buacuandërëch*: taita de los brazos derechos o taita oso

Fuente (H. Jamioy, *Bínÿbe* 85).

Figura 48: *Bëjay* 'agua'

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 109)

Figura 49: *Oshmëmnayshá*: nido o canasto con huevos



Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 135).

Las dos primeras *uigsas* equivalen a los ideogramas ingas para vientre-rombo cerrado (*uigsa uichca*) y abierto (*uigsa pasca*). En un sentido extenso noche-tuta-oscuridad (fig. 44) y día-*puncha*-sol (fig. 45), así como luna-sol y padre-madre en el contexto camëntsá. Los ideogramas mama (*juashcón)* y taita (*shinÿe)* simbolizan los padres tutelares del libro y la palabra de los mayores que aspira articular la oralitura. Estas palabras bonitas y mayores se expresan también en las dos máscaras talladas de madera (fig. 50): la izquierda es un gesto sonriente o bonito en el sentido de *botamán biyá*, mientras que la derecha en un gesto de asombro o comunicación verbal.

El ideograma de *juaschcón* habla de un tiempo espiral circular asociado con los ciclos agrícolas lunares (aquello que nos da la vuelta) mientras que el ideograma *shinÿe* comunica el tiempo solar cotidiano como tal. En otras posibles resonancias simbólicas, el *bëtscnaté*, antes que carnaval del perdón, es una fiesta camëntsá en donde se celebra la abundancia de la cosecha en el año lunar agrícola que comienza en febrero de manera similar al calendario chino. En

efecto es interesante notar que así como el *bëtscnaté* marca el inicio del año agrícola lunar, el libro comienza con *juashcón*, la luna.

Figura 50: Máscaras camëntsá

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 45).

Por otro lado, *Shinÿe* es el nombre de uno de los hijos de Jamioy, a quien dedica uno de los primeros poemas del libro, "Shinÿe Gunney", en donde el niño es representado como un brote de la sangre del padre oralitor. Varias líneas de *Bínÿbe* hablan justamente de la relación entre los sueños y los hijos como retoños, como frutos de las raíces:

> Los sueños son los hijos de la vida,
> caminando brotan
> y en tus pasos
> la sangre retoña nuevos sueños;
> ahí va quedando tu rostro, tu alma,
> el fruto de tus raíces…(29)

Los textos del primer *suyu* o sección bajo el auspicio demarcador del ideograma *juaschcón* aluden en su mayoría a los hijos como brotes, frutos y retoños, en suma, como la esperanza de la continuidad identitaria y de la comunicación inter-generacional, ambas expresiones claves en el proyecto de la oralitura.

En la versión del 2005, en el segundo *suyu* determinado por *shinÿe*, el oralitor cita a su predecesor literario, el taita Alberto Juajibioy, convirtiendo sus palabras antropológicas en un texto de oralitura poética.[47] En cambio en la versión de 2010 Jamioy retira el texto "Jenojuaboyan" o "Evocación", y abre el *suyu* con "Espej ca inÿna yomn ndegombr soy" o "Plateada es la realidad", texto en donde elabora un encuentro de la voz poética con la luna llena. Después de este poema, los siguientes textos del *suyu shinÿe* están relacionados con la muerte y los espíritus. Por ejemplo en "Chë obaná" o "La muerte" el oralitor afirma: "los camëntsá no tienen tiempo" a la vez que afirma el poder evocador y materializador del verbo mediante la palabra oral de consejo, tan característica en su propuesta de oralitura: "Si hablamos de ella / la estamos llamando. / Pueda que nos lleve" (53).

En la versión del 2005 todos los textos aparecen acompañados por un ideograma en la parte inferior de la página. Al parecer no hay una relación de contenido evidente entre estos ideogramas y los textos. Por ejemplo, en la versión en español de "Chë obaná" o "La muerte", aparece un ideograma visualmente semejante a una pluma estilizada, una sucesión de triángulos abiertos con un asta horizontal en la región izquierda. Con todo, si conectamos con el esquema estructural pictórico de los vasos de madera o *k´eros* incas, es notoria en muchos casos una estructura recurrentemente tripartita: escena de contenido pictográfico en la parte superior,

[47] Alberto Juajibioy Chindoy, escritor camëntsá del valle de Sibundoy, nació en 1920 y falleció el 25 de abril de 2007. Su obra representa, entre otras características, el paulatino paso del informante nativo al escritor indígena bilingüe, y en las narraciones tradicionales que recogió, reelaboró y estudió, es notoria la conjunción entre los intereses lingüísticos y etnoliterarios (en perspectiva auto-etnográfica). En su labor de informante, taita Alberto acompañó algunos trabajos de fray Marcelino de Castellví, investigador capuchino, así como del célebre poliglota Manuel José Casas Manrique. También realizó una coinvestigación con el polémico Instituto Lingüístico de Verano (ILV) titulado *El bosquejo etnolingüístico del grupo kamsá de Sibundoy*. Entre sus múltiples reconocimientos académicos pueden mencionarse el título de Licenciado en Filosofía y Ciencias Sociales que obtuvo en la Universidad de Antioquia en 1950, la prestigiosa beca Guggenheim de los años 1975-1976 en la Universidad de Texas, y en 2009 el premio póstumo Michael Jiménez, otorgado por LASA (Asociación de Estudios Latinoamericanos) en mención a su obra y libro *Lenguaje ceremonial y narraciones tradicionales de la cultura Kamëntsá* (2008). La última etapa en la obra científico-literaria de Alberto Juajibioy Chindoy también es la etapa del regreso en 1978 a su comunidad, específicamente a Sibundoy, en donde fue gobernador del pueblo camëntsá en 1980.

motivos geométricos o ideográficos en la parte intermedia y motivos fitomorfos naturalistas en la parte inferior. A esta secuencia en algunas piezas iconográficas se puede añadir el carácter escultórico en forma de cabeza en ciertos *k´eros*, característica de otras piezas escultóricas preincas como las wari. Las tres regiones iconográficas del k´ero corresponderían en la propuesta visual del libro al contenido alfabético bilingüe de la parte superior de la página, los ideogramas de la parte intermedia, y el recuadro con combinación de ideograma y número en la parte inferior de la misma.

Figura 51: Máscara camëntsá con gesto vocal

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 61)

El tercer *suyu*, bajo el ideograma del *flautëfj gëhuaya* (fig. 46), está acompañado en la siguiente página por una máscara (fig. 51) en donde el descomunal gesto de la boca podría aludir al canto o a la ejecución de un instrumento musical de viento. Los 11 textos bilingües de esta sección reelaboran en su mayoría las visiones y palabras de consejo que provienen, en la experiencia del oralitor, tanto de la educación comunitaria junto al fogón como a la práctica medicinal del yajé.[48] La expresión de la boca de la máscara tallada encuentra correspondencia en

[48] El yajé o yagé, (*banisteriopsis caapi*) es un bejuco nativo del noroeste amazónico, que es preparado en combinación con diversas plantas como la *chagropanga* o *chacruna* (*diplopterys cabrerana*), e ingerido a modo de medicina tradicional en el contexto de diversos pueblos indígenas de los Andes y el Amazonas. Durante el consumo ritual de la bebida del yajé generalmente se desencadena el vómito (acción purgante) y se producen visiones

una línea del texto que opera a modo de poética en el libro. Me refiero a "Binÿbe oboyejuayeng mondmën" o "Somos danzantes del viento", cuando el oralitor escribe: "La poesía / es el viento que habla / al paso de las huellas antiguas" (61). La palabra poética y el sonido de un instrumento de viento como la flauta, coinciden en su materialidad de aire emitido culturalmente por la boca humana.

Entre otras alusiones posibles, la expresión descomunal de la boca podría sugerir que la palabra es trasmitida con fuerza de una generación a otra. Tal evocación de la oralidad es hecha explícita por el oralitor en la versión del 2005, cuando confiesa entre paréntesis al comienzo de la sección: "voy recordando / las palabras de mi taita / en cada paso que doy" (63). La anterior cita fue editada y retirada, al igual que la propuesta visual, en la versión del 2010. Ahora bien, la expresión de la boca descomunal, visualmente empática con el gesto de horror de la célebre pintura "El grito" de Edvard Munch, podría resonar culturalmente con un gesto típico del tomador de la amarga y purgante medicina del yajé, un tomador capaz de contemplar lo terrible…y trasbocar lo enfermo. El oralitor plasma el temor reverencial de quien ingiere este purgante medicinal en el poema "Yagé 1":

> el sueño pensado
> la alucinación, el tránsito
> el viaje al otro mundo
> donde reposan todas las verdades,
> el mundo donde nada
> se puede esconder
> donde nada se puede negar,
> el mundo donde todo
> se puede saber. (71)

Por otro lado, podría sugerirse que algunas de las figuras geométricas que acompañan la edición del libro, y ciertas alusiones en los tres poemas sobre el yajé en esta sección, evocan las pintas o

asociadas a la persona, al entorno donde se toma, etc. Popularmente se (mal)conoce a este tipo de plantas como "alucinógenos". Los propios indígenas prefieren hablar de planta de conocimiento, poder y visión. El yajé o ayawasca es para ellos un taita, es decir, un mayor, un sabedor.

visiones geométricas que experimenta el tomador de yajé: "La geometría borracha / ha mostrado las figuras perfectas" (71), escribe el oralitor en otra parte del poema mencionado arriba.

En el cuarto *suyu* bajo el ideograma taita *buacuandërëch* (taita de los brazos derechos o taita oso) (fig. 47), aparece una figura textil semejante a una z inclinada (fig. 18), la cual también forma parte de numerosos lenguajes gráficos andinos, incluido el de los *tocapus* incas. Se trata del *uigsa kutey* quechua que ya hemos analizado a propósito de los extremos en zig-zag del mapa de la minga en el capítulo 2. Este diseño textil "además de complementarse con otros, es el símbolo separador de diseños-símbolos mayores (como una especie de signo de puntuación)" (Jacanamijoy, *Chumbe* s.p.). Los ocho poemas de esta sección—que en la versión de 2005 eran 10 al contar los textos "Ausencia" y "Tentaciones para mis ojos"—combinan la palabra de consejo con textos en donde aparece la voz más personal del autor con respecto al tiempo y sobre todo con respecto al amor y a la "tentación" sexual.

Figura 52: Máscara camëntsá expresando furia

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe*: 87)

En los relatos andinos el oso es asociado con la fuerza sobre-humana y con el rapto sexual de una muchacha.[49] Esta incontenible energía sexual y fuerza brutal podría estar

[49] "Achichuy" es un relato camëntsá en donde aparece el oso, quien es engañado por un conejo (Rocha *Antes*: 74-79). Los inga poseen varios relatos sobre el rapto sexual de una mujer por parte del oso. "Osomanda parlo" es una

expresada en el gesto temible de furia y poder que muestra la máscara tallada de esta sección.

El quinto suyu se abre con el ideograma *bëjay* (agua) (fig.48). Este diseño expandido en un rectángulo de hilos azules para representar el agua es conocido como *atún yaco* o río en el arte textil inga. Las líneas ondulantes y las espirales describen el movimiento del agua. Originalmente el oralitor incluyó once poemas en esta sección, pero en la versión de 2010 extrajo el poema "Sueño en una nueva luz". En estos textos son recurrentes las palabras de los antiguos, la evocación del abuelo, el padre y la madre, y también la conciencia del extravío y choque con el mundo del afuera: esa otra historia prestada y a la carrera, ese otro sueño, la conciencia que dice "ese no soy yo" (119). En capítulos anteriores nos detuvimos en la lectura de textos claves de esta sección; por ejemplo, en la lectura oralitegráfica de "Acbe bichtajac mtobopormá" o "Vístete con tu lengua", texto en el cual el oralitor elabora literariamente aspectos de la oralidad (susurro del canto) y la propia grafía textil (vestirse con la lengua) con que los ancestros reconocen a la gente en la fiesta del *viajiy* o yajé. De hecho el chumbe como prenda de vestir es la llamada "escritura de los antiguos", según mamá Pastora Juajibioy.[50] La profunda significación policromática de la escritura textil es evocada en algunos de los versos dedicados a la madre en esta sección:

> Esos colores apretados en la mochila
> cargan con la inspiración de mi madre […]
> Pienso entonces:
> mi madre anda llevando
> el universo en sus ojos.
> Yo apenas distingo
> los colores. (109)

---

versión muy interesante, pues sugiere que el chumbe tejido es un rasgo de humanidad al tiempo que una protección para las mujeres que lo usan, a diferencia del tipo de faja que se usaba antes. Así comienza la versión en castellano: "Entonces un oso empezó a buscar mujeres en las sementeras. Al llegar a cierta sementera, vio a una mujer. En aquel tiempo las mujeres no se ponían las fajas tejidas, sino una faja tal como se usa para atar los costales; se llamaba "faja triángula". Con una de estas el oso le amarró las manos y las piernas a la mujer y se fue llevándosela en la espalda"(120-124).

[50] Este y otros comentarios de mamá Pastora Juajibioy provienen de una conversación personal.

Una cabeza tallada con un gesto de presumible miedo o asombro acompaña los textos de esta sección (fig. 53):

Figura 53: Máscara camëntsá expresando miedo o asombro

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 111).

Otros textos de esta sección como "Atsbe pueblbe juabn" o "La historia de mi pueblo", "Jtenonÿenam" o "Buscándome", y "Shecuatsëng Betsasoc" o "Los pies en la cabeza", fundamentarán parte de nuestra lectura de los procesos de rearticulación/desarticulación así como la lectura a partir de la categoría visiones de cabeza, en la segunda parte de esta tesis, en la cual también analizaremos cómo el simbolismo de tener los pies en la cabeza presente en "Shecuatsëng Betsasoc", y la imagen de escribir con los pies en "Atsbe pueblbe juabn", nos comunican visual y simbólicamente inversiones que desafían la idea convencional de escritura alfabética.

En el último suyu o sección, la versión de 2005 presenta cinco textos, básicamente de tema amoroso, los cuales son ampliados con veinticuatro nuevos textos en la versión de 2010. La primera versión abre con el ideograma *oshmëmnayshá*: nido o canasto con huevos (fig. 49), un diseño característico por la finura y precisión en los diseños textiles de mamá Pastora Juajibioy.

Un aspecto enfatizado en esta propuesta de oralitura es la percepción telúrica, maternal y agrícola de la palabra. En efecto, uno de los principios filosóficos de esta propuesta de oralitura es *jajuayenán*, sembrar la palabra en el corazón. En el artículo "Pensando" Jamioy explica que "en la lengua kamëntsá el término *ajená* representa vivo; *aienán* significa corazón; *ja-jenán* es nacer y *ja-bua-ienan*, orientar, lo que indica que *ja-bua-jenán* es sembrar en el corazón de alguien; es sembrarle la palabra para que ella nazca y se reproduzca" (149).

Así pues, el carácter sapiencial de esta palabra proveniente de lo que los camëntsá llaman el *tsabe juabna* 'pensamiento mayor', e implica una práctica de vida a partir del espacio ideal del *shinyak* (fogón) desde donde las mujeres tejen y desde donde los mayores cuentan, orientan, y en suma, educan y siembran en el corazón de las nuevas generaciones. La palabra que se siembra posee una metáfora cultural en la figura del canasto, en donde es recogida-guardada, e incluso en la copa o vasija en donde se toma transfigurada en forma de bebidas comunitarias como la chicha que alimenta y el yajé que cura. Al igual que el maíz, las palabras brotan, las palabras crecen, las palabras maduran, las palabras se desprenden, las palabras se recogen, las palabras se muelen, las palabras se fermentan, las palabras se toman.

El ideograma *oshmëmnayshá* (fig. 49) presenta 28 cruces escalonadas, descritas como huevos en un canasto en la interpretación camëntsá propuesta por Jamioy. Quizás por coincidencia, aunque sea significativa, esta sección del libro, en la versión de 2010, reúne 29 poemas, como si cada poema correspondiera a un ideograma en la forma geométrica de cruz escalonada o en la forma figurativa de huevo. La representación de los huevos no es gratuita, pues estos forman parte de la comida tradicional que se comparte con generosidad en la celebración del *bëtscnaté*. Por otro lado, la imagen del canasto en donde se recogen las palabras, muy tradicional en artes verbales amazónicas como la uitoto, es central en el poema "Bid

jashbiamoc" o "En la frontera de la vida":

> Y en aquel canasto
> donde me enseñaste
> a recoger la cosecha de maíz
> voy atesorando tus palabras.
> Las moleré, las fermentaré
> y todos los días de tu ausencia
> en tu nombre,
> una copita, una copita, una copita. (139)

Las crípticas alusiones de este texto de oralitura tanto al canasto como a la copita pueden ser consideradas oralitegráficamente, puesto que desde la perspectiva indígena ambos objetos son soportes gráficos de la memoria. Los canastos, aunque de tradición amazónica en contacto con la camëntsá, son para muchos pueblos indígenas el equivalente al tejido, es decir, espacios de expresión ideo-simbólica. En el canasto el oralitor recoge simbólicamente la palabra de sabiduría, una palabra de consejo que fortalece como el maíz. La copita en cambio nos remonta a los vasos de madera, mates burilados y mates recubiertos en barniz, que han sido espacios de expresión gráfica en el área extensa andina como hemos mencionado en el caso de los k´eros incaicos. A falta de una comunicación oral directa con el mayor, el oralitor se nutre con las palabras transfiguradas en una bebida ritual simbólica que pareciera ser la propia chicha de maíz. Como explica Juan Guillermo Sánchez, uno de los estudiosos más importantes de la escritura indígena contemporánea, en el prólogo de *Bínÿbe*: "a través de Jamioy, el taita regresa y vuelve a pronunciar frente a nosotros sus hondas palabras. En el juego poético se conjura la voz ausente. El lector es hijo y parece escuchar ahí, junto a la chagra. Paráfrasis común a la poesía indígena contemporánea: dulce intromisión del recuerdo (oralidad) en la escritura (el poema)" (20). En suma, puede afirmarse que la relación de la palabra con soportes gráficos no es gratuita, sino que por el contrario participa de una tradición diversa de lenguajes visuales en donde el impulso gráfico y el impulso oral se complementan en lo que Chistopher Teuton llama continuum textual

(xviii).

Ahora bien, si *Recado confidencial a los chilenos* está diseñado como una conversación en torno al fogón, *Bínÿbe* está propuesto gráfica e ideo-simbólicamente como un tejido de *tsombiach*-chumbe en el escenario ritual calendárico de un *bëtscnaté* o día grande, la fiesta del yajé, la conciliación y el diálogo entre los que están y entre los que regresan. En efecto, el libro es una propuesta de continuum textual e inter-generacional.

En la oralitura de Jamioy el chumbe de la madre posee su complemento en el canasto del abuelo. Ambos contenedores-soportes se transforman y evocan simbólicamente en el libro. Un tercer soporte complementario es la copita, cuyos traguitos reiterados de chicha o incluso de yajé (tema de otros poemas), reafirman la memoria mediante la libación y la repetición ritual ("una copita, una copita, una copita"). En *Bínÿbe* el espacio de la memoria, se convierte simbólicamente en un tiempo al que una y otra vez el oralitor regresa en busca de consejo.

Las palabras de consejo, expresadas a través de fórmulas verbales características de la tradición oral, son particularmente claves y recurrentes en esta propuesta. Aunque no pertenece textualmente a la sección 6, "Botamán cochjenojuabó" o "Bonito debes pensar" es un claro ejemplo del *botamán biyá* y lapalabra de consejo, pues además de su contenido evidente, el texto es fácil de memorizar debido a su ritmo reiterativo proverbial:

> Botamán cochjenojuabó...
> chor, botamán cochjoibuambá
> mor bëtsco,
> botamán mabojatá. (59)

Como hemos aclarado antes, *botamán biyá* también es una palabra ceremonial que se usa en ocasiones especiales como visitas, peticiones y rituales. Además, *botamán biyá* también alude tanto a un tipo de lenguaje poético elaborado, como el que Jamioy usa en sus textos. *Botamán biyá* es un género central en el obra del escritor camëntsá, así como lo son el *nvtram* y el *epew* en

Chihuailaf y el *haylli* y el *taki* en Chikangana.

Figura 54: Máscara camëntsá con gesto incierto

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe* 137).

La máscara tallada que acompaña la propuesta oralitegráfica en esta sección,—con el típico corte de pelo introducido en los camëntsá por los misioneros capuchinos—, presenta un misterioso gesto que podría estar asociado con el desconcierto o la tristeza (fig. 54). Como aclara Jamioy en su artículo "Pensando" sobre el tejido camëntsá:

> los maestros de la talla en madera, desde tiempos antiguos crearon rostros en los que el espíritu de la vida se manifiesta. Contemplaron con mucha atención las expresiones de cada ser humano e imaginaron la cara de seres sobrenaturales; así, la alegría, la tristeza, la soledad, la rabia, el llanto del hombre, del arco iris, del flautero, del san Juan, del mëtëtsén, entre otros, se manifiestan en una máscara cuyas facciones son talladas cuidadosamente. (149)

Es notorio que la propuesta de Jamioy implica, como en Chihuailaf y Chikangana, tanto una revisión de las experiencias urbanas como un regreso simbólico-literario a la tierra, a la madre, a la comunidad, a la oralidad, al chumbe, a las hojas de coca, al yajé, al maíz, en suma a las palabras mayores, bonitas y sembradas en el corazón. Las palabras del *jajuayenán* también son reencontradas en el fogón en el siguiente poema de *Bínÿbe*, el cual analizaremos en la segunda parte de este libro:

> Hijo, abandonado está el fogón de donde desprendiste tu nombre

mientras con frío buscas abrigo fuera de tu propia energía.
Regresa,
siéntate en el círculo donde las palabras del abuelo giran.
Pregúntale a las tres piedras, ellas guardan silenciosas el eco de
antiguos cantos.
Escarba en las cenizas, calientita encontrarás la placenta con que
te arropó tu madre. (135)

Si consideramos la versión más reciente de *Bínÿbe,* es posible notar que la última sección o suyu incluye nuevos textos que superan la brevedad de los poemas en la versión de 2005. Aunque reaparecen los textos sobre la tierra, los mayores, el amor, el yajé, la sabiduría proverbial, el espíritu colectivo, las historias míticas, la experiencia urbana, el retorno a la comunidad, el reencuentro con el *shinyak* (fogón o *tullpa*), parte de los nuevos poemas a su vez expresan más abiertamente un carácter irónico y de interpelación. En las visiones de cabeza expresadas en textos que analizaremos en el capítulo 7, como "Urrábe ngmenan" o "Desencantos de Urrá" y "Quen luar" o "Esta geografía", se cuestiona al Estado, al presidente e incluso a las líneas fronterizas del país.

En este orden de ideas, la oralitura poética de Jamioy en 2010 propone varios poemas conversacionales y de interpelación a los lectores que no son indígenas. Por ejemplo, el oralitor usa la formula verbal "no es que" en "Bocoy" o "Chicha" para comparar la visión de mundo de su comunidad con la de los que llaman "no indígenas" o *squená*:

No es que a cada visitante
se lo quiera ver borracho;
la chicha es un saludo de bienvenida.
Si la aceptas
te aceptamos.
Si la rechazas
nunca más te brindamos
nada. (161)

La oralitura de interpelación suele acentuar el uso retórico de la ironía. Aquí podemos considerar el poema "Corente uajuendayan endmën juatsbuañ" o "La sed abunda en lo alto": "Jamás llueve

para arriba / La sed abunda en lo alto / Qué condena ir al cielo" (141). En esta posible crítica a la iglesia, el cielo se concibe como lugar de condena y no de redención. Este tono irónico también es evidente en la crítica del oralitor hacia personas poco sensibles al lenguaje metafórico de la naturaleza, como en "Chë tëjañ y chë jant¨setëshëng" o "Las montañas y las nubes":

> Las montañas y las nubes
> se quieren mucho.
> Durante todo el día,
> por esta época,
> se la pasan acariciándose.
> Otros dicen:
> ¡Ah!
> Qué invierno tan feo. (175)

Por último debe decirse que la mencionada inclusión de fotografías en blanco y negro y a color en la versión original del 2005, así como la coparticipación del trabajo pictórico de Juan Andrés Jamioy, hermano del oralitor, en las portadas de ambas versiones, nos hablan de un tipo de propuesta oralitegráfica que no se reduce al tradicionalismo visual, sino a una apuesta para dinamizar la tradición a través de todos los medios y lenguajes posibles.

Figura 55: Pintura de Juan Andrés Jamioy en portada de 2005 de *Bínÿbe*

(Fuente: H. Jamioy, *Bínÿbe*)

Las portadas de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* contrastan en tanto la de 2005 (fig. 55) es expresión de un lenguaje figurativo cercano al retrato étnico, mientras que la de 2010 (fig. 57) manifiesta un lenguaje abstracto más cercano a las complejas propuestas de matices, colores y formas múltiples características del pintor inga Carlos Jacanamijoy.

La portada del 2005 muestra en apariencia a un personaje popularmente conocido como matachín (fig. 56). Este personaje suele ir delante de la procesión del bëtscnaté o carnaval del perdón, celebrado usualmente en febrero justo antes del inicio de la cuaresma católica. Esta fiesta es celebrada simultáneamente por los inga, quienes la llaman *hatun puncha* (día grande) o *kalusturinda*. La procesión camëntsá inicia en la mañana en una de las capillas a la afueras del pueblo de Sibundoy, y desde allí se encamina hacia la plaza mayor en donde grandes figuras talladas en madera contrastan con la catedral en la que desemboca la multitud.

Figura 56: Personaje Mëtëtsén en celebración del *Bëtscnaté*

Fuente: Archivo personal.

El "matachín" es literalmente un danzante del viento, un mensajero enmascarado que con la campana, el cuerno y la palabra va llamando a la comunidad para que se una a la celebración.

En la pintura (fig. 55) este personaje detenta diversos emblemas del poder y la memoria como colmillos, asta, corona de plumas, *capisayo* (manta), collares de chaquiras, bastón, cinturón, pieza textil vertical con diseño ideográfico. Es significativo que en la portada de 2005 el danzante del viento sea un anciano, a quien no sólo sigue la comunidad, sino el libro mismo inspirado simbólicamente en la celebración del *bëtscnaté*. El anciano está retratado con un gesto de serenidad sapiencial que el oralitor evoca en varios textos del libro al referirse al padre y al abuelo: "Sólo quisiera mirarme una vez más en tus ojos abuelo" (105). El hecho de que tanto el anciano de la pintura como el matachín de la fotografía luzcan la máscara tallada por encima del rostro, nos habla de la copresencia de los antepasados a través de la misma. Un extraño rostro de perfil, parecido al del taita oso, es visible en el costado superior izquierdo de la pintura, comunicándonos una presencia sobrehumana.

En efecto, el matachín del carnaval popular resulta ser la apariencia externa del *mëtëtsén*, sobre quien Jamioy nos cuenta en un artículo de 2012:

> Cuando el Mëtëtsén (personaje mítico) bajó de lo alto, Shinyë (el Sol) le prestó sus rayos y Suftcuacuatjo (el Arco Iris) le prestó sus bellos colores para adornar su corona; Vinÿia (el Viento) le prestó el sílbido y Tsëbatsana Mamá (Madre Responsable/Madre Tierra) le regaló una tunda (caña para flauta) para que hiciera música y danzara ritmos que hoy el pueblo Kamëntsá aún vive en el Bëtscnaté. El Mëtëtsén bajó de lo alto y al igual que los ojos de Shinÿe, su rostro es un misterio, no se lo puede ver; bajó con corona de bellos colores, vestido de blanco, adornado con un Këfsaiyá (sayo o ruana) y cubierto su rostro con una máscara de madera roja; en sus manos un cascabel (hoy una campana) que llama al encuentro y un cuerno que despierta el ánimo del Kamëntsá. Así bajó el Mëtëtsén y al pueblo kamëntsá le enseñó su música, su danza, su verso, para que todos juntos, hombres y mujeres, ancianos y niños, cantaran, danzaran y versaran juntos en la fiesta del Bëtscnaté. (149)

En la portada de 2005 el rombo que remata la bandera blanca nos sugiere la escritura tradicional que parte del *uigsa*-vientre-rombo. El círculo con que se representa la campana expresa la inclusión de aspectos del carnaval europeo a través del calendario católico que se fusiona con el

bëtscnaté o *clestrinye* a través de personajes híbridos como el matachín vocero y el San Juan, cuya máscara tradicional muestra una lengua salida. El San Juan podría estar representado en el ritual del enjale por un gallo que se decapita públicamente durante el *bëtscnaté*. Aspectos rituales como la decapitación de San Juan, y el arrojar "flores del perdón" sobre la cabeza del obispo y los sacerdotes que presiden la misa comunitaria, nos comunican una (in)versión camëntsá de la historia dominante durante el bëtscanaté. De hecho, es posible considerar este tipo de gestos simbólicos comunitarios como antecedentes del tipo de visiones de cabeza en donde el oralitor camëntsá cuestiona a la actual sociedad dominante, como veremos en la segunda parte de esta tesis. En este orden de ideas el matachín deviene en *mëtëtsén*, "símbolo de la fuerza espiritual" (2012:149), al iniciar la procesión y danza oralitegráfica del libro, nombrado precisamente *Danzantes del viento* por el gesto cultural de danzar que en concreto implica moverse articuladamente con la comunidad. El *mëtëtsén* es el ideograma y deidad que precede el libro en cuanto él enseño la música, la danza y el verso poético a los camëntsá. Por último es posible sugerir que el oralitor aspira a transfigurarse mediante el rol y figura del *mëtëtsén*, a modo de danzante y mensajero entre culturas.

Figura 57: Pintura de Juan Andrés Jamioy en portada de 2010 de *Bínÿbe*

Fuente: (H. Jamioy, *Bínÿbe*).

La portada del 2010 lleva por nombre *Tiempo amanecer* y forma parte de una serie de pinturas que ilustran las portadas de los ocho libros de la Biblioteca indígena del Ministerio de Cultura. En estas portadas las figuraciones surgen a partir de un trasfondo de matices policromáticos. Aunque poco notable a primera vista, *Tiempo amanecer* sugiere la figura de un niño o joven parado de lado mientras mira hacia arriba con los brazos en alto. Esta figura pareciera estar bebiendo algo o comunicándose con alguien. En torno suyo pueden notarse presencias no figurativas en forma de peces, totumas o incluso geometrías que nos podrían sugerir las célebres pintas o visiones del yajé. Un tipo de figuras semejantes aparecen en la acuarela con que Juan Andrés Jamioy ilustró la portada del libro *Ajkem Tzi/Tejedor de palabras* del escritor maya-ki`che` Humberto Ak`abal (fig. 58).

Figura 58: Acuarela de Juan Andrés Jamioy en portada de *Ajkem tzij*

Fuente: (Ak'abal)

Ak`abal, el apellido de este notable poeta mesoamericano, cuya obra ha influenciado por su brevedad y contenido la propuesta de Jamioy, comunica la idea de amanecer al igual que la pintura de *Bínÿbe* en 2010. De hecho, la concepción oralitegráfica de *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* le debe mucho de inspiración al diseño de *Ajkem*

Tzij/*Tejedor de palabras*, obra en cuyas páginas también aparecen imágenes textiles, a la vez que números y los logogramas propios de la escritura maya que acompañan las versiones poéticas bilingües. Además, el libro de Ak`abal inicia con una inscripción maya calendárica. En *Tejedor de palabras* de Ak'abal, la acuarela de Juan Andrés Jamioy ocupa el centro de la portada, rodeada a su vez por diseños ideográficos que parecen provenir de la textilería maya en Guatemala. En tal orden de ideas e imágenes, es posible afirmar con argumentos oralitegráficos, que los movimientos de oralituras y literaturas indígenas que cobran mayor visibilidad en el continente desde los noventas, en parte se autoconciben a sí mismos como procesos que aportan a la reivindicación de las artes verbales orales y, en algunos casos, de los sistemas escriturales propios. Por lo tanto, conceptos como *pachakuti* (revolcón del espacio-tiempo) y la idea simbólica del amanecer son pertinentes para aludir a textualidades creadas en la visión de un "nuevo tiempo": el de la nueva palabra.

Con todo, es importante aclarar que la propuesta oralitegráfica de Hugo Jamioy no ha surgido de la mera invención personal basada en un proyecto familiar camëntsá. Esta se explica y forma parte de una cadena de hechos de reinvención intercultural. El libro estructurado como chumbe, con secciones fijas, y en donde los ideogramas-uigsas se combinan con la escritura alfabética ya era una realidad en 1993 con la publicación de la investigación *Chumbe, arte inga* de Benjamín Jacanamijoy Tisoy. Por otro lado, el concepto de un libro poético bilingüe, en donde la brevedad de los textos se combina en las páginas con diseños de la ideografía y numeración propia, ya era una realidad en la obra *Ajkem Tzij*/*Tejedor de palabras* de Humberto Ak`abal publicada en 2001. Podemos sugerir que ambas obras ya eran conocidas por el autor antes de la creación de su Bínÿbe *oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*; y que ambas le ayudaron a fundamentar su propuesta oralitegráfica encauzada además en el proyecto de oralitura

comenzado en el continente por Elicura Chihuailaf y continuado por Fredy Chikangana, compañero universitario de Jamioy.

Por otro lado, cabe resaltar que Jamioy no retoma una cualidad literaria particularmente recurrente en la poética de Humberto Ak`abal: el uso de onomatopeyas. Una propuesta muy original de Ak`abal es "Xalolilo, lelele'". En este poema-canto, como en otros de sus onomato-poemas, el *performance* oral y la interpretación vocal superan las posibilidades de la versión escrita. Sin embargo, la versión escrita también puede destacarse por su poder rítmico como sonido puro, evocador además del canto de los pájaros:

> Xalolilo, xalolilo,
> lelele' lelele' lelele' lelele'
> lelele' lelele' lelele' lelele'.
> La k'el, la k'el, la k'el
> xaaa xaaa xaaa...
> ¡La k'el!
> Xalolilo, xalolilo,
> lelele' lelele' lelele' lelele'
> lelele' lelele' lelele' lelele'.
> Xaaa. (419)

Jamioy incorpora la imagen del pájaro en el poema "Binÿbe oboyejuayeng mondmën" o "Somos danzantes del viento", en el cual presenta imágenes de lo que entiende por poesía:

> La poesía
> es el viento que habla
> al paso de las huellas antiguas.
> La poesía
> es un capullo de flores hecho palabra;
> de su colorido brota el aroma
> que atrapa a los danzantes del aire.
> En sus entrañas guarda
> el néctar que embriaga al colibrí
> cuando llega a hacer el amor.
> La poesía
> es la magia de las orquídeas.
> Sus bellos versos hechos colores
> se nutren de la vida pasada de los leños viejos.
> La poesía

es el fermento de la savia para cada época;
los mensajeros llegan,
se embriagan y se van
danzando con el viento. (61)

La imagen del colibrí sugiere el rol autorepresentativo del oralitor como *mëtëtsén* intercultural o danzante poético entre mundos. Los colibrís son simbólicamente mensajeros polinizadores, y en el texto se alude a ellos con la metáfora "danzantes del aire", otra forma de decir "danzantes del viento". Los vecinos ingas usan el ideograma de *kindi* o colibrí en sus chumbes y "el diseño podría decirse que está conformado por pedazos de *Indi-Llajtu* (sol-plumaje) que significa Dios, poder o autoridad" (Jacanamijoy, *Chumbe s.*p). Los abuelos inga cuentan que soñarse con un colibrí entrando a la casa significa que un hombre sabio (*yacha runa*) "visitará tu casa muy pronto" (Jacanamijoy, *Chumbe s.*p). En síntesis, para los inga el colibrí es símbolo de sabiduría y fuerza divina. Con todo, en el texto de Jamioy este visitante, danzante o mensajero también es expresión del amor, la comunicación y la poesía. En el texto la poesía es ante todo palabra y comunicación oral ("es el viento que habla"). Pero esta poesía habla "al paso de las huellas antiguas", lo cual podría sugerirnos tanto su raigambre cultural camëntsá como su ya expuesta relación con las formas propias de escritura (huellas antiguas) como los ideogramas de chumbes y los ideogramas tejidos con chaquiras. Al mismo tiempo, la relación de la palabra con la tierra, expresada en el concepto filosófico *jajuayenán* 'sembrar la palabra en el corazón' adquiere aquí un matiz menos agrícola y más florido, si así puede decirse. El oralitor expresa la transmutación de la flor en verbo: "La poesía / es un capullo de flores hecho palabra". La poesía atrae ("de su colorido brota el aroma / que atrapa a los danzantes del aire"); arroba (el néctar que embriaga al colibrí); y afirma trascender en una espiritualidad amorosa ("En sus entrañas guarda / cuando llega a hacer el amor") que efectivamente se expresa en numerosos textos del libro.

Esta poética aspira a la expresión policromática, fundamental en los textiles y chaquiras,

pero ausente por lo común en el tradicional blanco y negro de la escritura alfabética sobre la hoja de papel. De allí la relación de esta poesía con la imagen concreta de una flor nativa cuyos patrones varían por los colores: "La poesía /es la magia de las orquídeas". Ahora bien, "Sus bellos versos hechos colores / se nutren de la vida pasada de los leños viejos", es una posible alusión a la clásica imagen de la oralitura en torno al fogón, y en un sentido extenso a las generaciones pasadas que han transmitido la palabra bonita (*botamán biyá*) desde aquel espacio verbal ideal e idealizado. Lo "bonito" de la palabra está justamente expresado por la belleza de las flores, los colores del *bëtscanaté*, el movimiento embriagado de los colibrís que con sus picos hacen el amor al tomar el néctar de los capullos florales. La palabra bonita también implica la belleza de la expresión de los ancianos así como "los leños viejos" de donde se tallan las máscaras que expresan gestos imprescindibles del mundo camëntsá.

En tal orden de ideas, la poesía es una palabra que se actualiza, o como dice Jamioy una nueva palabra a partir de la palabra antigua. Esta actualización ocurre en tanto la poesía "es el fermento de la savia para cada época". El poeta oralitor y el colibrí son mensajeros que "llegan, se embriagan y se van / danzando con el viento". En suma, esta oralitura poética es una propuesta de comunicación plasmada en campos de intersección cuyas relaciones literarias y gráficas tienden a expresarse en un continuum textual.

4.3 Para redondear

Walter Ong, una de las mayores autoridades académicas sobre oralidad y escritura, considera que la oralidad de las que llama culturas arcaicas carece, o no alcanza, el nivel de abstracción, introspección y proeza analítica propia de las culturas "capaces" de escribir. De acuerdo con Ong, Platón excluyó de su república ideal a los poetas, porque pertenecían a un mundo de comunicaciones orales cuyas poéticas requerían formas nemotécnicas, lugares

comunes y clisés, en resumen: fórmulas para facilitar la memorización de generación en generación (32). Las propuestas poéticas del grupo de oralitores abordados (Chihuailaf-Chikangana-Jamioy), demuestran en sentido contrario, que el uso de fórmulas, imágenes y géneros orales propios, enriquecen, amplían y profundizan las artes de composición verbal que conocemos canónica y eurocéntricamente como literatura. La confluencia, simultaneidad y continuidad entre oralidades y escrituras, así como entre "tradiciones" y "modernidades", también generan alternativas en los regímenes de representación, tanto de los pueblos-naciones indígenas, como de las sociedades con las que están en tenso, permanente y creativo contacto. Algunas de estas alternativas están planteadas críticamente mediante la producción de textualidades oralitegráficas, así como en la generación de visiones de cabeza sobre las sociedades, prácticas y personas "no indígenas" por parte de creadores que suelen autodenominarse como "indígenas". Estos últimos no sólo generan múltiples propuestas intertextuales. Como veremos en la segunda parte de esta tesis, sus visiones abren nuevos caminos para interpelar los imaginarios, fundamentar proyectos pedagógicos, aportar a las rearticulaciones comunitarias y redinamizar las lenguas y culturas indígenas, entre otras contribuciones de primer orden.

SEGUNDA PARTE

LECTURAS DESDE LAS VISIONES DE CABEZA

CAPÍTULO 5

CON LA CABEZA EN LOS PIES: DESARTICULACIÓN Y REARTICULACIÓN EN LA ESCRITURA INDÍGENA CONTEMPORÁNEA

En el presente capítulo nos proponemos contextualizar la noción de visiones de cabeza desde perspectivas sugeridas por ciertos simbolismos de la cabeza, y el tema de la desarticulación o decapitación simbólica, así como en relación con algunas demandas actuales de los pueblos indígenas, en particular la afirmación de formas propias de verse, educarse, articularse, y en muchos casos cuestionar e interpelar a la sociedad dominante. En nuestras aproximaciones al simbolismo de la cabeza desde algunos textos de las oralitura y literaturas indígenas en Colombia, también encontramos necesario retomar conexiones de sentido que trascienden las actuales fronteras, por ejemplo al referirnos a los gunadule en Panamá y al mundo quechua en el Perú. Luego de discutir el contexto y profundidad simbólica de las visiones de cabeza, procederemos en los últimos dos capítulos a proponer una serie de lecturas de textos a partir de la noción en mención.

5.1 Decapitación simbólica

En numerosas obras de la escritura literaria indígena contemporánea, como en diversas narrativas orales, es notoria la elaboración de imágenes sobre procesos de descentramiento y desarticulación cultural que a veces son representados mediante la visión de una decapitación simbólica (pérdida o cambio de cabeza). Tal descentramiento opera en varios niveles, uno de los cuales es el de la educación convencional. En un testimonio recogido por el poeta colombo-panameño Manibinigdiginya, el *sagla* o líder sabedor guna Manuel Santacruz afirma: “La

educación oficial le ha quitado a nuestros hijos e hijas el ojo, el oído, el olfato, la lengua y la cabeza dule y los reemplazó con el ojo, el oído, el olfato, la lengua y la cabeza española". ("Significados" 160). Las sistemáticas, estratégicas y forzadas transformaciones en las formas culturales de ver, oír, oler, hablar y pensar, son precisamente las que caracterizan lo que denominamos decapitación simbólica. La imagen de Santacruz es contundente pues implica imágenes e ideas recurrentes en los imaginarios contemporáneos como las de cuerpos controlados y mentes alienadas. Bien es sabido que entre las estrategias colonizadoras del imperio español se incluyó una temprana y estratégica escolarización de determinadas élites indígenas. Ahora bien:

> Si nunca se pensó en escolarizar sistemáticamente a los indios comunes, el acceso de los caciques y principales a la cultura gráfica no fue tampoco automático. Fuera de las zonas privilegiadas para la asimilación de las élites indígenas (valle de México, área quiché-cakchiquel en Guatemala, Quito, Cusco, reducciones misioneras del área tupí-guaraní), pocos miembros de las aristocracias indígenas habían llegado a poseer, a fines del siglo XVI, siquiera los rudimentos de la cultura escrita. El famoso colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, y más generalmente, la intensa actividad docente de alto nivel que los franciscanos desarrollaron en el valle de México, constituye sin duda una excepción –por cierto muy importante para la literatura escrita alternativa. (Lienhard 102-103)

La escolarización, evangelización y alfabetización de los llamados caciques (palabra de origen taíno), precedió—en muchos casos simultáneamente—la decapitación física y política de los llamados cabecillas, o líderes de la resistencia, cuyo caso más conocido es el de Tupac Amaru II, decapitado y descuartizado por los militares españoles en el Cusco después de la rebelión que encabezó en 1780. "[U]na vez descabezadas y desarticuladas las aristocracias autóctonas, se las reorganizaba en función de la dominación colonial" (Lienhard 100). Siglos más tarde, ya en el contexto republicano de principios del siglo XX, el niño peruano José María Arguedas pasó por un proceso similar e inverso de "cambio" de cabeza al ser parcialmente educado por la

"servidumbre" quechua en la hacienda de su madrastra, quien por despreciarlo lo enviaba a convivir con ellos y ellas durante las largas ausencias de su padre, un abogado itinerante. Considerado hoy por hoy como precursor, promotor y representante de la poesía quechua contemporánea, Arguedas nos dejó algunas de las líneas poéticas más reveladoras en lo que concierne a la decapitación simbólica en su poema "Huk doctorkunaman qayay" o "Llamado a algunos doctores" publicado en el libro póstumo *Katatay* de 1984. En uno de los versos habla desde el nosotros exclusivo quechua: "Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor" (253). En otro apartado se dirige a los doctores con una voz más individual: "¿Trabajaré siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña? (255).

Ambas imágenes de corte y cambio de cabeza son un reclamo directo al colonialismo, representado en políticas educativas, que en el caso de "Huk doctorkunaman qayay" es específicamente un tipo de academicismo representado por "los doctores", específicamente un sector de académicos que criticaron el trabajo literario de Arguedas, en particular su novela *Todas las sangres* de 1964. En este contexto se podría sugerir que el suicidio de Arguedas, producido por un balazo en la cabeza en 1969, parece haber sido su último gesto en contra del establecimiento pos-virreinal dominante, y en últimas, una forma de sacrificio, protesta o inmolación simbólica que podría relacionarse con el combate ceremonial o *tinku* quechua de los guerreros rituales; del *harakiri* o *seppuku* 'suicidio o decapitación ritual' del escritor japonés Yukio Mishima;[51] e inclusive en la supuesta "autolesión" del lóbulo de la oreja de Vincent Van

[51] José María Arguedas y Yukio Mishima no se conocieron, y hasta donde sabemos no se influenciaron mutuamente. Con todo, en noviembre 25 de 1970, un año después del suicidio de Arguedas, el escritor japonés cometió un "suicidio" ritual con la colaboración de algunos de sus camaradas, con quienes ocupó un cuartel militar en Tokyo para incitar un golpe de Estado con el fin de restaurar en el poder al emperador.

Gogh,[52] el "suicidado por la sociedad" según una obra e interpretación publicada sobre el pintor holandés en 1947 por Antonin Artaud, poeta y dramaturgo francés, quien también se sentía acosado por la sociedad homogenizante de su tiempo.[53] En concepto de Alberto Moreiras, el suicidio de Arguedas se puede leer como una resistencia a la modernidad y la transculturación. Moreiras entiende la modernidad como una "máquina transculturante quintaesencialmente occidental y hegemónica" (224). Además, en su concepto "la transculturación es una máquina de guerra, que se alimenta de la diferencia cultural, cuya principal función es la reducción de la posibilidad de heterogeneidad radical" (218). Desde esta visión, Moreiras asume el suicidio de Arguedas como un rechazo a una conciliación cultural, pues según Moreiras "no puede haber conciliación sin subordinación forzosa" (219).

A comparación del proceso de Arguedas, los trabajos de Manibinigdiginya, Freddy Chikangana y Berichá—que discutiremos en los siguientes apartados—en parte adelantan una resistencia al "corte" o "control" de la cabeza y a varias formas de colonialismo desde otro tipo de propuestas: proyectos educativos y literarios que evocan la vida, el resurgir comunitario y el auto-reconocimiento.

5.2 Reviviendo los huesos de nuestra madre: el cuento de la educación según Manibinigdiginya

La Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas, convocada en 2010 por organizaciones estudiantiles y una comisión integrada por representantes de diversas organizaciones indígenas, ha sido uno de los numerosos encuentros interculturales realizados en

[52] Hasta el día de hoy no se ha podido establecer claramente si el disparo en el pecho con el cual Van Gogh falleció a los 37 años en 1890, fue producto de un accidente, un asesinato o un suicidio propiamente dicho como desenlace de las supuestas depresiones del pintor en la última etapa de su vida.

[53] En un gesto extremo, en 1936 Artaud decidió romper con todo y emprender un viaje desoccidentalizador y auto-des-europeizador al entonces aislado mundo de los rarámuri (Tarahumara) en la Sierra Madre occidental en México.

Colombia y en la región con el objetivo de avanzar en proyectos de soberanía educativa y con el propósito de interpelar a la sociedad dominante a partir de las diversas perspectivas y lineamientos pedagógicos propios de los pueblos originarios. El documento de la convocatoria se difundió por correo electrónico, y estaba dirigido tanto a los pueblos indígenas como a la opinión pública del país. En su introducción, la Comisión Nacional de Trabajo y Concertación de Educación de los Pueblos Indígenas afirma:

> lo que tenemos hoy es una educación que desconoce los saberes ancestrales de los pueblos originarios de Abya Yala; saberes que aportarían al País que hoy debate entre la paz y la violencia, entre la democracia y la hegemonía del poder en manos de unos pocos, mientras la gran mayoría se encuentra bajo la línea de la indigencia y la pobreza extrema. Para construir un país incluyente, diverso y cultural, el proceso de formación en Educación Superior, debe hacer un alto en el camino, para reflexionar sobre el respeto a la Madre Naturaleza. (s.p.)[54]

La propuesta de la minga de educación es clara al destacar la necesidad de una revisión de la educación universitaria, aún acaparada en gran parte del país por poderes económicos de corte neoliberal. La idea del desconocimiento de los saberes ancestrales en la educación "superior" también se conecta simbólicamente con el "analfabetismo" generalizado sobre las formas de escritura indígena, idea propuesta—como veremos en el capítulo 6—por el oralitor camëntsá Hugo Jamioy. De allí que unirse al llamado de la minga de educación no era cuestión de militancia sino de sumarse críticamente al reconocimiento colectivo de esta realidad de desconocimiento y "analfabetismo" a la inversa, y como resultado, reconocer la necesidad de construir colectivamente posibles educaciones interculturales.

Un proceso similar a la minga de educación e inclusive anterior, fue el proyecto comunitario binacional *Nangalaburba Oduloged Igala*/ Volver a revivir los huesos de nuestra madre (Manibinigdiginya, "Significados" 160). Este proyecto buscó no sólo un fortalecimiento

[54] Este documento, y en particular la primera frase, está basado en parte en los aportes del escritor gunadule Manibinigdiginya (Abadio Green Stócel) quien fue presidente de la Organización Nacional Indígena de Colombia.

lingüístico sino además la recuperación cultural del pueblo gunadule que hoy en día se encuentra localizado en su mayoría en la comarca de Gunayala en Panamá y cuyos orígenes se encuentran en Chocó, parte norte del pacífico colombiano. En conexión con este proyecto también se organizó el Primer Congreso de Educación Bilingüe e Intercultural, con presencia de miembros gunadule de Colombia y Panamá, y la coordinación de escritores indígenas como Manibinigdiginya/Abadio Green de la Universidad de Antioquia.

Al contrario de Colombia, donde según Ruth Moya "una de las dificultades de la etnoeducación es que el problema étnico no es suficientemente asimilado ni comprendido por la gran mayoría de los colombianos" ("Reformas" s.p.), en el caso de Panamá:

> entre los principales avances está la existencia de una base legal que permite la institucionalización de la EIB (Educación Intercultural Bilingüe). También se cuenta con la ventaja de que la población panameña se está sensibilizando acerca de la cuestión indígena desde hace más de veinte años, y que los propios indígenas están interesados en impulsar su educación. También se cuenta con algunas experiencias y existe la voluntad política de impulsar esta modalidad educativa. (s.p.)

La Educación Intercultural Bilingüe (EIB) implica procesos de sensibilización multicultural y al mismo tiempo revitalizaciones intraculturales en cada comunidad.[55] En tal orden de ideas, el proyecto "Volver a revivir los huesos de nuestra madre" se pensó como una propuesta educativa para "reflexionar sobre el respeto a la madre naturaleza" y en últimas, favorecer una rearticulación cultural territorial.

En este marco, cabe destacar que uno de los aportes centrales de Manibinigdiginya como parte del proyecto y en su trabajo con las comunidades indígenas, ha sido la creación de una teoría pedagógica creativa que apunta a la rearticulación cultural comunitaria. Su pedagogía se basa en el recuento de las narrativas, en la recuperación de los significados profundos de la

[55] La EIB en parte se diferenciaría de la Educación Bilingüe Intercultural (EBI) en que en esta última lo primordial es fortalecer el uso de las lenguas indígenas e incorporarlas al proyecto educativo "nacional".

lengua—que denomina "significados de vida" o "etimologías" —, así como talleres internos, uso de las propias formas de escritura, incorporación de instrumentos musicales, entre otras propuestas ("Significados"). Sin duda, este aporte del educador gunadule coincide con la propuesta de Christopher Teuton, quien en el contexto cheroqui de Norteamérica encuentra imprescindible que las historias de creación de su comunidad y la crítica literaria: "enable us to create our worlds" ("Theorizing" 194).

"Anmal gaya burba: isbeyobi daglege nana nabgwana bendaggegala" o "Significados de vida: espejo de nuestra memoria en defensa de la madre tierra", obra doctoral de Manibinigdiginya —aún inédita—, ofrece algunas perspectivas teóricas que emergen de las historias orales colectivas. En efecto, en uno de los relatos míticos en que se basa tanto su libro como el proyecto binacional, la madre en cinta de los ocho hermanos míticos[56] es devorada por hombres peces. Las abuelas ranas conservan la placenta de la madre (Nana Gabayay). Por tal motivo los hermanos se salvan del despedazamiento, crecen, y tras percatarse de su historia de origen por el aviso de los pájaros (welwel-tucán, saligagga-diostedés y sigli-pavón), recuperan los huesos de la madre y tratan infructuosamente de resucitarla.[57] Paradójicamente, la educación bilingüe e intercultural binacional gunadule se propone lo que no pudieron hacer plenamente los héroes culturales: revivir a la madre desde sus huesos, es decir, lograr gestarse-formarse-educarse como gente (*dule*) partiendo de matrices, soportes y lineamientos de origen como los expresados en el *Pab Igala* (ciclo de historias y relatos cantados por los *sailas*-jefes y los *argal*-

[56] En realidad Olowagli, la hermana, y sus siete hermanos.

[57] Son conocidas diversas variantes de un relato semejante en las mitologías indígenas del continente. Por ejemplo los gemelos del *Ayvú Rapytá* de los mbyá guaraní, los gemelos del *Popol wuj* de los maya k`iche` o los gemelos del *Watunna* de los yekuana.

intérpretes),[58] en ciertas molas (escritura picto-ideográfica en capas textiles sobre el vestido femenino), las cíclicas reuniones comunitarias y los congresos generales en las *onmaggednega* (grandes casas de consejo). Al considerar estas rearticulaciones de la cultura gunadule, Manibinigdiginya propone que "revivir sus huesos, significaba también la liberación de la Madre Tierra" ("Significados" 154).[59]

El investigador nativo, aquí Manibinigdiginya, deviene en cierta forma de personificación, continuación y actualización de los ocho hermanos procurando revivir a la madre. Incluso asume el rol de un tipo de *argal* intercultural, es decir el intérprete o traductor de los *saila* (*sagla*), líderes sabedores comunitarios:

> Después del canto, el Argal (el vocero) traduce con las palabras sencillas el complejo metafórico canto del Sagla para que la comunidad presente en el recinto de la casa grande onmaggednega, pueda comprenderlo, por eso el Argal utiliza un lenguaje con muchos ejemplos, haciendo comparaciones de la vida pasada con la actual. Por ejemplo, cuando el Sagla canta sobre la historia de los siete hermanos y su hermana Olowagli, hacen referencia a las madres ranas que ocultaron la verdadera historia de la madre de los ocho hermanos, que fue devorada por los hijos de las ranas; y ellas pasaron a ser como las verdaderas madres de los ocho hermanos. Los ocho hermanos no conocieron esa historia en la boca de sus abuelas tutoras, sino que supieron la verdad de la historia por medio de los cantos de los pájaros: el tucán, diostedé y del pavón. El Argal con su oratoria transforma este relato en la realidad de nuestras comunidades, refiriendo a las envidias y las mentiras. (53)

De acuerdo con Hayden White, "it is not so much the study of the past itself that assures against its repetition as it is how one studies it, to what aim, interest, or purpose" (82). En la propuesta educativa liderada por Manibinigdiginya, uno de los propósitos centrales del escritor y educador gunadule es transformar el "relato en la realidad de nuestras comunidades" (53), adecuándolo a las nuevas necesidades pedagógicas (resucitar la madre) a partir de una matriz simbólica y

[58] Una versión escrita del *Pab Igala* fue recopilada, traducida y sintetizada por el poeta y lingüista Aiban Wagua.

[59] Tanto Aiban Wagua, en su rol de sacerdote católico, como Manibinigdiginya (Abadio Green), quien fue seminarista, han formado parte en su momento del movimiento de la teología de liberación en el centro y sur del continente. En sus obras también se puede notar una clara influencia de la pedagogía del educador brasilero Paulo Freire.

metodológica (pedagogía de la madre tierra) que actualiza y contextualiza la soberanía de su pueblo a través del recuento de las historias orales, la revalidación de las propias formas de escritura, el conocimiento de los sentidos profundos de la lengua (significados de vida), así como otras propuestas antes mencionadas ("Significados"). En efecto, este tipo de narrativas de origen cumplen un papel central en los procesos de rearticulación comunitaria así como de interacción entre culturas.

De acuerdo con la investigación doctoral de Manibinigdiginya "descubrir la verdadera significación de las palabras nos lleva a las historias de nuestros ancestros que son las que nos dan el sentido de nuestra identidad y el orgullo de ser Gunadule, es decir, son la base de nuestro ser y de nuestra sociedad"(12). En tal sentido, con la escritura poética e investigación comunitaria, Manibinigdiginya se propone rearticular y crear desde lo que denomina los huesos de la madre, las bases ideo-simbólicas de la colectividad gunadule.

Por otro lado, el concepto de Tuhiwai Smith de confrontar la fragmentación colonialista implica según esta investigadora delicados procesos de sanación (*healing*), recentrar las identidades indígenas a gran escala y "reposicionarse estratégicamente alrededor de alianzas internacionales" (104). La intelectual maorí conceptualiza lo anterior pensando en un contexto global indígena, y en tres de sus proyectos—escribir, nombrar, conectar—, coincide parcialmente con las ideas expuestas anteriormente por Manibinigdiginya. Por ejemplo, al referirse al proyecto de conectar, Tuhiwai reflexiona: "many indigenous creation stories link people through genealogy to the land" (148). Este tipo de conexión con la tierra está implícita en la imagen gunadule de la tierra madre como vínculo genealógico ancestral. Así pues, el proyecto educativo gunadule en parte se propone aportar a la conexión y rearticulación transfronteriza y pedagógico-comunitaria de los gunadule en Colombia y Panamá, al tiempo que concitar la

participación de los gunadule que han migrado forzosa o voluntariamente fuera de los espacios territoriales "tradicionales". Al respecto, cabe notar que en nuestra visita a Guna Yala tuvimos la oportunidad de conocer una mujer mayor gunadule quien, después de radicarse por más de una década en ciudad de Panamá, participó por vez primera en el Congreso General de la Cultura en junio de 2014 y fue llamada por las autoridades para compartir su experiencia en el fortalecimiento cultural de jóvenes por medio del teatro, así como para compartir palabras de consejo para las mujeres asistentes en la reunión. También es el caso de Abadio Green/Manibinigdiginya, quien aunque nació en el lado panameño y se ha radicado en Medellín, es uno de los promotores a nivel nacional e internacional de la pedagogía de la madre tierra, proyecto educativo intercultural que tiene su base en la Organización Indígena de Antioquia (OIA), y que opera en parte mediante el grupo Diverser de la Universidad de Antioquia con presencia de estudiantes zenú, emberá y gunadule, y más recientemente de otras regiones del país.

La pedagogía de la madre tierra reivindica la comunicación en lenguas nativas así como formas de escritura gráfica. Manibinigdiginya sugiere que no basta con escribir alfabéticamente, ni con recuperar las historias y expresiones de la oralidad, para él es imprescindible reconocer "la diversidad de escrituras que existen en nuestras comunidades, como parte importante en la reafirmación de la identidad y el orgullo de pertenecer a un pueblo ancestral, y darle valor a estas escrituras [pues] todo el tiempo las utilizamos" (203).

Según Manibinigdiginya, las escrituras de los pueblos indígenas—y no exclusivamente las de carácter picto-ideográfico—se complementan necesariamente con la oralidad:

> Cualquier propuesta de escritura no sería posible sin la oralidad, ya que la oralidad es la más antigua y muchos pueblos de la tierra siguen perviviendo con sus propias escrituras, transmitiendo su sabiduría sin las herramientas lingüísticas que hoy nos ofrece el mundo contemporáneo. Es decir que la oralidad continúa dando aportes en

> la recreación de la sabiduría de los ancestros porque los cantos siguen prolongando la curación de sus comunidades, las danzas continúan imitando el silbido de una danta, el baile del pavón, el grito y las alegrías de los monos cariblancos. La ceremonia de la chicha nos sigue conectando con las historias antiguas y que hacen posible la presencia de los espíritus de los antepasados, es decir la chicha nos hace recordar el nacimiento de nuestra abuela Olowagli y sus siete hermanos cuando estaban naciendo desde las tinajas (210).

Al considerar esta interconexión entre la oralidad y la escritura, la idea no es sugerir que la oralidad sea un atributo único, ni mucho menos "especial" de los pueblos indígenas. La oralidad es un modo de comunicación propio de todas las culturas que en muchos de los casos es subestimado. Por ejemplo como hemos mencionado antes, para Walter Ong, teórico de la oralidad y la escritura, el advenimiento de la escritura fonética en la Grecia antigua, implica un paso fundamental hacia la abstracción y la conceptualización, una cualidad que a su modo de ver no alcanzan las "culturas orales primarias" (138). Desde una visión contraria, Manibinigdiginya propone en su trabajo doctoral que la oralidad implica procesos de conceptualización y sobre todo de profunda significación, teniendo el cuenta que su transmisión intergeneracional aporta y recrea los saberes gunadule, permite una rememoración de historias, refuerza el conocimiento de los significados de la lengua, y es una parte esencial de la interpretación de las ceremonias. En tal sentido, algunos de los poemas de Manibinigdiginya—hasta ahora no publicados en un solo volumen de su autoría—, podrían ser considerados como textos pedagógicos en la medida en que proveen imágenes e interpretaciones propias sobre una gran gama de sentidos e interacciones culturales de los gunadule.

Un caso claro es el poema "Tinaja", que cumple un rol de interpretación y actualización poética del mito aludido en el pasaje anteriormente citado—"nuestra abuela Olowagli y sus siete hermanos cuando estaban naciendo desde las tinajas"—:

> Cuentan mis abuelos
> que la tinaja tiene vida,

que la tinaja representa
la resistencia de nuestro pueblo.
Tinaja e Ipelele
son de la misma sangre;
por eso el tule bebe
esa caña fermentada hasta la saciedad,
porque beber es recordar el camino de los mayores
es embriagarnos con nuestra historia. (Rocha, *El Sol* 564)

Para ampliar la lectura del texto anterior, es necesario retomar detalles del relato del *Pab Igala* (*Babigala)* sobre los huesos de la madre, así como otros relatos protagonizados por Ipelele, con el propósito de comprender por qué el poeta afirma en su interpretación que "Tinaja e Ipelele /son de la misma sangre".

Sobre *Ipelele, Ibelele, Ibelel*, o *Tad Ibe* (Dad Ibe)—un tipo semejante de héroe con diferentes roles—se cuenta que va en un barco dentro del Sol vigilando las acciones de los gunadule. Es él quien informa lo que está pasando a Pad Tuumat (Papa o creador-organizador del universo en otros relatos). Ipelele es uno de los doce nelegan[60] que Pad Tuumat envía sucesivamente para configurar el mundo, aconsejar a la gente y mantener en equilibrio a la comunidad y la tierra. "Ipelele dirige la tala del *palu'wala* (el gran árbol originario de los animales, las plantas, la sal y el agua), humanizando a los animales-hombres, diferenciando a esos nuevos hombres, y enseñándoles a cazar, sembrar, usar herramientas, vivir en comunidad, reunirse a escuchar a los *sailas* (*saglas*) y *neles*. Ipelele literalmente le corta la cola prensil a los primeros hombres; así es como se transforman en *olotule*, verdaderos tule (dule), gente de oro". (Rocha, *El Sol* 441). Para localizar culturalmente la idea de la gente de oro, debemos añadir otros detalles del relato contado por diversos narradores gunadule. La madre de Ipelele, y de sus míticos hermanos, es devorada y despedazada por hombres-iguana, hombres-saíno, hombres-tapir y hombres-pez—en la versión de Manibinigdiginya, en su tesis, sólo éstos últimos devoran

[60] Plural de nele: médico, líder, inteprete y también "guía religioso, político y social" (Wagua, *Defensa* 327).

a la madre. Estos seres son nietos de una mujer sapo, quien rescata los intestinos o placenta de la madre y los pone a cocinar en una tinaja de barro; pero se rompe la tinaja. Así que la mujer sapo pone los intestinos a cocinar en otra tinaja, y así varias veces, de modo que se rompen en total siete tinajas. La última, que estaba hecha de oro, logra resistir. La secuencia simboliza el nacimiento de los ocho hermanos (siete hombres y una mujer). En otro relatos, en cambio de tinaja de oro se alude a un plato o bandeja de oro, e incluso a un platillo volador como en versiones mítico-poéticas más modernas, por ejemplo la que titula el libro *Los Ovnis de oro* del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. En su libro *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis,* Mircea Eliade encuentra que cierto tipo de héroes mitológicos son cocinados-formados en calderos tinajas, un motivo y prueba chamánica por excelencia. En el caso de los gunadule, los hermanos heroicos nacen en platos-tinajas que simbolizan a un tiempo su origen divino, el cuerpo de la madre y su función de mediadores entre niveles cósmicos. Las tinajas rotas se relacionan con el sacrificio y el cuerpo despedazado de la madre. Los hermanos son criados en la familia de los asesinos de su madre, otro motivo mitológico clásico en las narrativas indígenas. En una de las versiones del relato gunadule se cuenta que una vez los hermanos se enteran de su verdadero origen, Ipelele, el mayor, los guía en la búsqueda de los huesos de su madre. Los hermanos recobran los huesos y los colocan en una hamaca. Como Ipelele ya tenía conocimientos de *nele*, los canta ceremonialmente por ocho días y la madre vuelve a vivir. Finalmente los rituales se ven frustrados porque el cuerpo rearticulado de la madre se animaliza y termina por desarticularse. Los hermanos entierran los huesos (Rocha, *El Sol* 456).

En tal orden de imágenes, "Tinaja" evoca a la madre, específicamente su útero, así como los vientres-platos en los cuales se formaron, y en los cuales literalmente fueron cocidos e incubados los fetos de los hermanos gemelos. Así es como se explica que en el poema de

Manibinigdiginya, Tinaja es madre de Ipelele, que "son de la misma sangre". La chicha, fermentada e "incubada" en el vientre de la tinaja, es en tal sentido una bebida ritual que liga a los gunadule con la madre, y en términos generales con los mayores, con los antepasados. La tinaja, en tanto soporte gráfico de la memoria, y los relatos míticos vinculados, forman un continuum textual resaltado en la interpretación poética de Manibinigdiginya.

El Chocó, departamento en Colombia de donde son originarios los gunadule, al parecer deriva su nombre de unas vasijas o cántaros grandes que evocan y materializan la presencia de los antepasados. Luís Guillermo Vasco (1987), un estudioso de recipientes emberá—algunas de cuyas comunidades colindan con las gunadule en Colombia y Panamá—, es un conocedor de los cántaros chocó. Según este investigador:

> los célebres cántaros chocó se distinguen por su forma antropomorfa con «barriguita». Vasco ha sostenido que los cántaros representan a los seres esenciales; es precisamente en su interior en donde se fermenta la chicha para las fiestas comunitarias, y según explica, la chicha de maíz es generadora del ser emberá. Este antropólogo cuenta que durante el rito de paso de niña a mujer, ella es aislada en un recinto en donde pasa al menos un par de días adornando su chocó, cántaro que la acompañará durante toda su vida. (Rocha, *El Sol* 580)

En el contexto gunadule, Manibinigdiginya explica que la tinaja o *medde*:

> viene de las siguientes voces: *me,* "luz", "brillo", "abierto"; *d(e)* indica que algo sale en dirección centrífuga; "la iluminación sale del centro", enfatizado pues se repite dos veces. *Med(e)de* n*os* indica entonces que el brillo y la luz viene de la tinaja de la cual nacieron los siete hermanos y su hermana *Olowagli*; es decir, que la luz es nuestra memoria, ya que quienes nacerían de una tinaja serían los cuidadores, la luz para las futuras generaciones en el cuidado de la Madre Naturaleza. Por eso esta historia se convirtió en el corazón de la tradición Gunadule; las autoridades ancestrales hoy siguen cantando esta historia en distintos eventos de la tradición dule; y cada vez que se realizan las fiestas alrededor de las niñas se recuerda esta historia, ya que la fermentación de la chicha se sigue realizando en tinajas, que a su vez representan la vida, porque venimos de una de ellas, porque la tinaja representa la placenta de una mujer ("Significados" 123).

En el poema de Manibinigdiginya, la rearticulación oralitegráfica del continuo palabra-memoria-sangre y ancestros-tinaja se genera mediante la imagen de la toma ritual de la chicha,

mientras que su actualización se concreta a través de una escritura poético-pedagógica con la cual el escritor gunadule se propone guardar, cuidar y articular su propia historia.

5.3 Recuperar la cabeza

En el contexto de los diferentes procesos de rearticulación comunitaria en el suroccidente andino en Colombia, es preciso resaltar la poética reivindicativa quechua de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki. Un poema clave en esta serie de reflexiones se titula precisamente "Umakuna" o "La cabeza" publicado en 2010 en *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*:

> Mantari pachamamakuna rimay umashuk
> Mana nukanchi huañushca rimay
> Nukanchicay paypinima kuyllurmantakuna
> Paypi nima tutak
> Paypi hananpacha ankas puyupucaricuna
> Paypi phuru imarimay yaku jahuapi
> Paypi pauchin rumi pujuyaku
> Nukanchicay ccayna-punchau:
> Maccanacuy manatucukpi.
>
> Y desde la Madre Tierra habló una cabeza
> No hemos muerto, dijo.
> Estamos en el silencio de las estrellas
> En el cielo azul y las nubes rojizas
> En el silencio de la noche
> En la pluma que habla sobre el agua
> En la cascada que golpea la piedra
> Estamos como ayer:
> En lucha interminable. (105)[61]

Uma 'la cabeza' habla desde la *pachamama* 'tierra' rememorando en la memoria andina y quechua el inkarri o inka rey, cuya cabeza decapitada busca reunirse con su cuerpo en ciertas narraciones indígenas mesiánicas (Ossio). En este sentido, posicionado desde el nosotros inclusivo quechua o *nukanchi*, Chikangana desmiente que hayan desaparecido las memorias de

[61] El poema no ha sido publicado a doble columna en el original. Con todo, la presente disposición espacial facilita la lectura comparada de ambas versiones.

los antepasados. Su presencia colectiva se expresa en el silencio de las estrellas (*kuyllurkuna*), en los colores del cielo (*hananpacha*) y las nubes (*puyu*), en la pluma (*phuru*), en el agua (*yaku*), en la cascada (*pujuyaku*), en la piedra (*rumi*) y en la incesante lucha que podría entenderse como resistencia cultural o supervivencia física. Las primeras imágenes (*kuyllurkuna, puyu, phuru*) corresponden al mundo frío de arriba/afuera (*hananpacha*) de la cosmovisión quechua, y en este caso yanakuna. El segundo grupo de imágenes (*yaku, pujuyaku, rumi*) corresponden al cálido mundo de abajo/adentro (*ucku pacha).* El "Estamos" del penúltimo verso se refiere a la gente, los runas, los hijos del sol (*puchau*) dinamizados por "la lucha interminable", una expresión recurrente en los procesos de resistencia socio-política. El nosotros colectivo (*nukanchi*) contiene una continuación del ayer (*ccayna-punchau*), es decir, el pasado que en la cosmovisión quechua está al frente y no atrás. La figura de la cabeza en el poema "Umakuna" podría evocar representaciones de cabezas que fueron recurrentes en la textilería, escultura y cerámica prehispánica centro-andina, y que estuvieron asociadas a la guerra ritual, las mediciones del tiempo (Tiwanaku) y los ceremoniales de propiciación agrícola (Nasca – Paracas).

Para Chikangana las conexiones trans-andinas y panquechuas—como hemos analizado en el capítulo 3—se concentran en una base común, tanto ideológica como física: la *pachamama* (madre tierra, territorio). En el poema "Umakuna" la cabeza también parece ser una personificación y/o prolongación de la *pachamama*: "Y desde la Madre Tierra habló una cabeza" (105). La relación de la obra quechua de Chikangana con los Andes centrales no es gratuita. El propio poeta reconoce la relevancia formativa que tuvieron sus viajes por los Andes así como su estancia en el área de Cusco mientras aprendía a escribir en quechua.[62] Los viajes andinos de Chikangana terminan por hacer de él un *ch´aski* si se considera su función como escritor y oralitor. El *ch´aski* fue ante todo un mensajero, un medio de comunicación entre los diferentes

[62] Estos comentarios sobre los viajes de Chikangana se basan en una conversación personal.

asentamientos incas a través de los miles de kilómetros de caminos trazados durante el periodo comprendido por el *tawantinsuyu*—aproximadamente entre 1400 y1532. La palabra *ch´aski* está conectada con la palabra quechua *ch´aki* 'pie'. En sentido general se suele asociar al *ch´aski* con la figura del caminante, el corredor y el peregrino. Para Chikangana esta categoría se acentúa en la idea del mensajero o puente entre mundos, como de cierta forma parece considerarse a sí mismo. En este contexto, el(la) intelectual y literato(a) que es simbolizado/a frecuentemente como una cabeza podría representarse desde esta idea del *ch´aski* como una pierna o un pie. Con esta reconfiguración no habría una totalidad omniabarcante (intelecto) sino una parte (extremidad), no habría una boca-voz autor-individual (él-*pay*) sino colectiva oral (nosotros inclusivo- *nukanchi*).

Ahora bien, en el poema la cabeza habla (*rimay*): "Mana nukanchi huañushca rimay" o "No hemos muerto, dijo" (105). Su afirmación de resistencia y pervivencia también define otra de las funciones de la obra poética de Chikangana. En tanto su obra es conexión y comunicación entre mundos (*ch´aski*), uno de sus mensajes recurrentes es el de estamos vivos, continuamos. La palabra escrita materializa su presencia aunque no la suplanta. Esta suerte de visibilización literaria adquiere un matiz particular en el caso de un escritor yanakuna cuya colectividad comenzó a ser reconocida públicamente como pueblo indígena recién en la década de los noventas.

Un ejemplo adicional de la temática de pervivencia y rearticulación cultural se expresa en el contenido y título de otro poema de Chikangana en *Samay*: "Nukanchis kan causay pachacaypi" o "Aun tenemos vida en esta tierra" En este texto, que es semejante al poema "Tinaja" de Manibinigdiginya, el sentimiento de unidad comunitaria es instado a la renovación ritual mediante la "embriaguez" colectiva: "«¡Bebamos sin pena!», gritan, / «que aún tenemos

vida en esta tierra»". (2010:57). La embriaguez ritual, presente en los poemas de ambos escritores, también es una práctica de rearticulación en el cuerpo comunitario. La embriaguez referida por el oralitor yanakuna convoca un espacio de la memoria en donde los individuos se comunican colectivamente mediante géneros rituales festivos como el *haylli*, o himno elegíaco cantado. Este tipo de embriaguez se contrapone y diferencia del alcoholismo fragmentador inducido en los pueblos indígenas por el mercado colonialista. Por ejemplo, Jorge Isaacs, novelista romántico del siglo XIX, reportó en su visita a una comunidad iku (arhuaca) de la Sierra Nevada de Santa Marta, que los kankuamos y arhuacos (iku) le pedían que solicitara al gobierno nacional controlar la importación de alcohol a sus comunidades. Así recrea Isaacs la voz indígena de uno de sus interlocutores en una carta escrita en Riohacha el 12 de abril de 1882: "Aguardiente mata: nación fue grande sin aguardiente, ¡y ya se acaba! Bonache (español) emborracha indio y engaña indio. ¿Dirás al gobierno de Bogotá que prohíba aguardiente?" (243).

No obstante, resulta complejo trazar el límite entre embriaguez y alcoholismo, más aún cuando el consumo excesivo de alcohol en las comunidades o en los círculos de los migrantes indígenas urbanos, pareciera en algunos casos desafiar el control del sistema dominante en tanto regulador de la fuerza laboral y moral de los individuos. Precisamente es desde los márgenes urbanos donde surgen algunos de los relatos más desgarradores de la decapitación simbólica.[63] Por ejemplo, en el célebre testimonio *Gregorio Condori Mamani* (1982) recopilado por los antropólogos Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, se revela la vida de un trabajador quechua urbano que "se considera a sí mismo sin ojos y sin boca" (Cornejo 229). La pérdida de la capacidad de ver y hablar por sí mismo en contextos de subyugación colonialista, posee traumáticos antecedentes en el imaginario popular andino al evocar a líderes indígenas como

[63] Lo cual no significa que la experiencia urbana sea de por sí "decapitadora", como lo demuestran las articulaciones de ciertos movimientos indígenas desde las grandes ciudades del país. Por ejemplo, la ONIC fue creada en 1982 en Bosa (población ubicada en el área extensa urbana de Bogotá) y posee su sede principal en Bogotá.

Tupac Amaru II, a quienes los españoles infligieron muerte al decapitar y desmembrar públicamente su cuerpo en 1781.

A partir de su viaje por los Andes y las luchas de reconocimiento de los yanakuna, la obra de Chikangana se podría relacionar con una recuperación simbólica de la cabeza y la pierna/pie en tanto sus proyectos literarios hacen un llamado a la rearticulación colectiva desde la madre tierra.[64] Al tiempo que Chikangana habla de la cabeza, Manibinigdiginya, como vimos en la sección anterior, habla de reunir y resucitar los huesos. Cabeza y huesos son imágenes corpóreas de las matrices culturales sometidas por siglos a la fragmentación, producto en gran parte de las presiones del colonialismo y el imperialismo. Como afirma Linda Tuhiwai Smith: "imperialism frames the indigenous experience" (19).

5.4 *Tengo los pies en la cabeza*, articulación y desarticulación en Berichá

Tengo los pies en la cabeza es un documento en parte autobiográfico, en parte autoetnográfico, escrito desde los andes orientales en Colombia por Berichá, nombre tradicional de una mujer u'wa cuyo nombre en castellano era Esperanza Aguablanca. Aunque el texto se publicó en 1992,[65] Berichá nos cuenta en el libro que comenzó a trabajar en el manuscrito en los años ochenta cuando trabajaba con promotoras de salud y luego como docente en diferentes escuelas. Por su gran fuerza temática auto-referencial, el libro de Berichá adquirió cierto reconocimiento regional y nacional en los primeros años de su publicación.[66]

---

[64] Chikangana y Manibinigdiginya coinciden en nombrar a la madre tierra—llámese *Pachamama* o *Magiryai*—como el espacio espiritual y físico desde donde se gesta tanto la pervivencia como la rearticulación comunitaria.

[65] La obra se encuentra disponible en línea por medio del Banco de la República.

[66] Berichá, recibió el premio "Honor al Mérito Cultural" de la Alcaldía Mayor de Santa Fé de Bogotá D.C., mientras que la Gobernación de Norte de Santander, le otorgó la condecoración José Eusebio Caro en grado Extraordinario a la Mujer del año. Igualmente en 1993 le concedieron el premio Cafam a la mujer del año. De esta suerte Berichá se convirtió en la mujer indígena y u'wa con mayor reconocimiento en el país a principios de los noventas, aunque su obra escrita no fue tan leída o difundida como se presume por la dimensión de los premios recibidos.

Tengo los pies en la cabeza, es un libro comparable con *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, obra testimonial y controversial en donde Menchú, la posteriormente ganadora del premio Nobel de la Paz, narró a Elizabeth Burgos hechos personales y colectivos de la violencia desarticuladora contra los maya k´iche´ en Guatemala. En concepto de Luis Fernando Restrepo, "el texto de Berichá, aunque sí tiene algunas descripciones y reclamos por abusos generales y por la violencia de la colonización, no apela a […] detalladas historias de torturas y sufrimiento, como lo hacen otros testimonios con su retórica de urgencia" (156). Las obras biográficas de Menchú y Berichá fueron concebidas en la primera mitad de la década de los ochentas. Con todo, Berichá terminó por destruir su texto original: "cuando partí para Aguablanca en el año 1985, quemé los papeles que tenía escritos; tenía miedo a las requisas que hacía el ejército en la escuela" (44). Esta reacción de salir a otro pueblo y destruir su manuscrito se podría entender según su relato como resultado de una amenaza anónima en contra de Berichá y otras personas cercanas que desde años anteriores venían apoyando la organización de los u'wa para la defensa y recuperación de sus territorios (40-43).

De acuerdo con su testimonio, Berichá fue rechazada y exiliada de su comunidad desde que fue dada a luz por haber nacido sin pies. Tal condición física habría implicado su sacrificio de acuerdo con las tradiciones u'wa (11). Sin embargo, sus padres optaron por irse de la comunidad: "cuando nací no tuve la misma suerte que corren los niños que nacen con defectos físicos, que es ser abandonados o degollados" (18). Su madre la cargó en la espalda hasta que los misioneros las llevaron a vivir con ellos después de la muerte de su padre (12). Tras alfabetizarse y trabajar con la misión, al parecer una crítica pública de Berichá a los excesos históricos de la Iglesia y la colonización, durante un evento del municipio, terminaron por afectar la relación entre ella y los religiosos. En su libro, Berichá hace referencia a este evento cuando cuenta que

en la ceremonia de bienvenida al gobernador Napoleón Peralta en Cubará, Boyacá, terminó por denunciar a colonizadores y misioneros en presencia de las autoridades civiles, municipales, militares y religiosas del municipio. De igual manera, aprovechó la ocasión para mencionar cómo algunos caciques u´wa del pasado fueron colgados y amarrados de pies, es decir, invertida o dislocada su cabeza, mientras que a otros les prohibieron celebrar las fiestas y cantos tradicionales, hablar la lengua y curar a sus familiares (39). De acuerdo con Berichá, la dislocación y disgregación de su comunidad, formarían parte de una cadena de hechos que se explican en buena medida por el impacto colonizador.

En *Tengo los pies en la cabeza* las interminables luchas de la resistencia u'wa por el reconocimiento de territorios indígenas colectivos y la continuidad de la cosmovisión u'wa se inscriben en el testimonio de la lucha personal de Berichá. Fabio Gómez Cardona propone que Berichá ha padecido una triple marginalidad debido a su "condición de ser mujer, de ser indígena y de haber nacido con una discapacidad física" (2012:62). Con todo, la historia u'wa es aprendida en el espacio sensible e íntimo de su historia. El tono personal en que se basa la firme enunciación de una voz femenina concreta, afirmando su vocería y liderazgo comunitario, probablemente haya sido otro factor de rechazo en una sociedad tradicional en donde prevalece la autoridad oral ritual masculina en actividades como el recuento de los mitos cantados y la mediación intercultural.

Si bien Berichá también narra en este libro su apoyo al movimiento u'wa y al parecer comparte con sus lectores varios relatos para facilitar la comprensión de su comunidad, lo cierto es que su obra terminó en el descrédito y finalmente en el olvido. Tal desaprobación se explicaría en parte como resultado de los pronunciamientos de ciertos líderes u'wa, quienes acusaron a Berichá de traición por la publicación de su libro con el apoyo de la Asociación Cravo Norte,

formada por Ecopetrol, Occidental de Colombia (Oxy) y Shell,—organizaciones con proyectos de explotación petrolera en zona u'wa. La autora, quien firma con sus dos nombres (Berichá y Esperanza), cierra su dedicatoria agradeciendo a la Asociación Cravo Norte por el apoyo en la publicación del libro (8). Lo cierto es que aquí no terminaron las críticas. Algunos líderes u'wa también acusaron a Berichá de firmar y asesorar firmas de miembros de la comunidad en contra de los intereses u'wa, y encabezar un grupo de apoyo a la explotación petrolera "sosteniendo que los beneficios que le reportaría a la comunidad serían grandes" (Mateus 181). Berichá negó tales acusaciones hasta el final de su vida. Según ella la publicación de *Tengo los pies en la cabeza:*

> generó algunas controversias, hubo quienes estuvieron a favor y en contra, entre ellos las comunidades u'wa y misioneros. Igualmente trajo popularidad y fue considerado un trabajo espectacular, y como el libro se dio gracias al financiamiento por la Oxy Petroleum Company, me acusaron de estar negociando el petróleo y defendiendo a la Oxy; este hecho polémico hizo que se me cerraran las puertas laborales y que mi cabeza fuera entregada a la guerrilla; pero gracias a la mano de Dios hubo quien abogara por mí y fuese esclarecida mi situación. (Rocha, *Pütchi* 2: 82)

Tras la publicación del libro, como Berichá lo narra, un sector tradicionalista de su comunidad la acusó, desprestigió, y según ella "entregó su cabeza a la guerrilla",[67] es decir, volvió a correr peligro de ser sentenciada a la muerte o al exilio. Por tal motivo, se trasladó a Bogotá en donde recibió una beca de la Universidad de los Andes para cursar la maestría en Etnolingüística de Lenguas Aborígenes. Se graduó en 1995 y regresó al municipio de Cubará. Vetada para trabajar como docente en las comunidades u'wa, se radicó en el casco urbano, y continuó estudiando. En 1998, mediante cursos semipresenciales, se graduó en la Licenciatura en Filología e Idiomas de la Universidad Libre de Cúcuta. Cuenta Berichá que a partir del año 2000 laboró en la escuela de la vereda Villa Rica del departamento de Arauca hasta el 2001, año en que se pensionó y

[67] En el contexto del conflicto armado en Colombia cualquier información que se da—correcta o no—a las guerrillas, paramilitares o al Estado sobre posibles colaboradores del bando contrario termina por afectar a las personas señaladas.

renunció. Según nos cuenta, recibió constantes presiones para que dejara su trabajo como resultado del rechazo de la gente hacia su publicación.[68]

Aunque de manera posterior su publicación se convirtió en un nuevo motivo de desarticulación para la vida de esta autora, con la escritura del libro Berichá se propuso inicialmente rearticular sus pies en la cabeza, es decir su capacidad de moverse, pensar y en últimas de (sobre)vivir. Según esta escritora, la creación de esta obra implicó un proceso de mayor aprendizaje sobre el mundo u'wa y simultáneamente una reflexión personal sobre su experiencia dentro y fuera de su comunidad. Sin duda este reflexionar sobre la vida es un tema constante en su libro. De hecho su propia vida tiende a articularse mediante el libro a modo de cuerpo, territorio, memoria e identificación con los relatos u'wa.

En su libro, la escritora nos cuenta el siguiente relato mítico—de "terror"—sobre Konara, una entidad en forma de niña que paraliza a las personas. En la ausencia de sus padres, dos niños u'wa juegan corriendo alrededor de la casa mientras arrojan una calabaza al techo. Llega Konara a jugar con ellos y decapita a uno de ellos mientras el otro está distraído. Konara reemplaza la cabeza del niño con la calabaza. Konara continua jugando con el niño a patear y arrojar la cabeza del niño muerto. El niño no se percata de que está jugando con la cabeza de su hermanito en lugar de la calabaza. Cuando llegan los padres, la mamá hace caer al niño en cuenta. Konara paraliza a la familia por días. Kasoa, un *uejea* 'chamán' va en ayuda de la familia, castiga a Konara y finalmente la incinera: "Konara se iba consumiendo poco a poco entre las llamas; el color de su piel se tornó rojo, igual al color de la sangre. El tamaño de Konara iba disminuyendo con lentitud hasta llegar a verse pequeñita, conservando su color; luego ya se veía solamente la cabeza; luego sólo el cabello hasta que en el momento menos pensado Konara desapareció" (105). Berichá cuenta que el *uejea* le dijo a la familia que eso había ocurrido como lección para

[68] Estos comentarios hacen parte de una conversación personal con Berichá en 2010.

la futura generación, que no era bueno jugar alrededor de la casa ni tirar calabazas al techo (106). Más allá de los profundos simbolismos chamánicos, es evidente que este relato cumple funciones pedagógicas en el mundo u'wa, y en cierta forma se lo puede considerar como el tipo de relato que los mayores cuentan para que los niños les hagan caso. Con todo, el chamán o *uejea* afirma que la muerte y castigo de Konara es un destierro "para siempre"(106). En un sentido similar, el relato de la vida de Berichá podría entenderse como un relato de transgresión que incomoda la casa u'wa y es castigado con el destierro. Es decir, las acciones de Konara así como el libro y cuerpo de Berichá son en sí mismas una transgresión. La niña Berichá, desobediente de las autoridades, sin pies, con pies en la cabeza o incluso con cabeza en vez de pies, es rechazada y desterrada como Konara, juzgada como un espíritu negativo y paralizador de la colectividad.

La anterior interpretación se sustenta en otro relato u'wa recogido por Berichá donde Karasa, una deidad u'wa, construyó el mundo como quien construye una casa (49-52). Allí se narra que para los u'wa el mundo es una casa que se formó como un cuerpo. Sin embargo, de acuerdo con Berichá, existe una progresiva y prácticamente inevitable transformación y desarticulación de ese mundo, casa o cuerpo (57). En las cosmovisiones chibchas (en pueblos como los kogui, wiwa y u'wa) la transformación cíclica del mundo, debida en parte a la posible desaparición del sol, es una realidad temida y confrontada mediante complejos sistemas de propiciación ritual. Para Berichá la transformación, o fin del mundo, es un hecho; además, parte de su propósito de hacer el libro pareciera ser resultado de tal creencia, pues si por un lado escribir es inicialmente una búsqueda de rearticulación a su comunidad, por el otro implica un reconocimiento de la necesidad de dejar memoria sobre un mundo cultural que está desapareciendo.

En la vida y obra de Berichá la fragmentación y la adversidad son reinterpretadas como una "lucha interminable". La cabeza es en tal sentido el mayor símbolo de pervivencia y capacidad de comprensión. En un fragmento del diario personal afirma: "Yo nací sin piernas, sin embargo tengo los pies en la cabeza porque he podido desarrollar mi inteligencia; eso me ha ayudado a salir adelante, a defenderme en la vida y a ayudar a mi comunidad"(9). El ejercicio propuesto por Berichá implica recuperar la cabeza, caminar con la cabeza, producir imágenes que liguen su historia personal de marginación con la de su propia gente, en suma, construir vínculos y sentidos de pertenencia.

5.5 Para redondear

Cambiar la cabeza (Santa Cruz), revivir el cuerpo y la cabeza (Manibinigdiginya), recuperar la cabeza (Tupac Amaru / Inkarri), destruir la cabeza (Arguedas), escuchar y dejar hablar la cabeza (Chikangana), relocalizar la cabeza (Berichá), son visiones sobre la desarticulación y rearticulación de los cuerpos comunitarios. Es un hecho que como resultado de la colonización se decapitó física y/o simbólicamente incontables cabezas o líderes de las comunidades. Los procesos de descolonización, reorientación y articulación comunitaria, implican en tal sentido recuperar la cabeza. Las escritoras y escritores indígenas suelen verse como las cabezas visibles de una nueva generación en recuperación. Esta toma de conciencia, o mejor, toma de cabeza, con frecuencia implica recuperar la lengua (la capacidad de expresarse), recuperar los ojos (la capacidad de ver y discernir en los nuevos tiempos), recuperar la nariz (la capacidad de orientarse), recuperar los oídos (la capacidad de escuchar), y en suma rearticular el cuerpo territorial, símbolo y realidad del cuerpo comunitario. Las visiones de cabeza también son imágenes que aspiran expresar estas capacidades y propósitos de rearticulación desde

perspectivas propias de las comunidades, sus miembros, y los autores y autoras indígenas actuales.

Ahora bien, es importante aclarar que las recuperaciones y rearticulaciones no se limitan a los llamados territorios tradicionales (resguardos, reservas). Como veremos en detalle más adelante, ciertas visiones de cabeza en las obras de las escritoras y escritores indígenas también son expresadas a partir de sus experiencias de migración a la ciudad. Este aspecto no debería sorprender a nadie, pues incluso los movimientos indígenas de las últimas décadas tienen algunas de sus principales sedes o espacios de confluencia en los cascos urbanos (México D.F, Bogotá, Lima, Temuco). En Colombia una parte considerable de las obras literarias indígenas contemporáneas han sido y son tanto escritas como publicadas desde incontables centros urbanos generando visiones de cabeza a partir de experiencias de contraste, diferencia cultural y/o migración voluntaria en algunos casos forzada por el conflicto armado. En el área extensa andina, un temprano y claro ejemplo de la literatura indígena urbana—no sólo escrita en la ciudad sino con conciencia de la necesidad de articularse incluso en y desde la urbe—es el del *haylly-taki* (himno-canción) "Tupac Amaru camas taytanchisman" o "A nuestro padre creador" incluido en *Katatay*, en donde Arguedas se refiere en lengua quechua a Lima como la cabeza de los falsos huiracochas, es decir, los españoles. El movimiento migratorio instado por el poeta es un llamado a penetrar la cabeza impuesta; y Lima no es cualquier ciudad, sino "la ciudad" de herencia colonial clásica en tanto fue la sede principal del virreinato imperial español al sur del continente. En "A nuestro padre creador Tupac Amaru" se expresa la voz colectiva y elegíaca del haylli quechua con tono proveniente tanto del género del himno como del manifiesto. El nosotros migrante afirma que están envolviendo, que están apretando la ciudad, que la están penetrando con el corazón, esto es, con amor y odio. En este himno-haylli el corazón (*sonqo*), centro de las

poderosas visiones y emociones expresadas en la poesía quechua, se impone como superior a la fría cabeza de los colonizadores. La ciudad es literalmente envuelta y removida por el dios serpiente Tupac Amaru. El cuerpo de la serpiente está formado por los comuneros indígenas que migran a la ciudad, los gestores y realizadores del *pachakuti* (revolcón del espacio-tiempo). La cabeza es parcialmente redimida por el corazón: "Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, humo o fuego. ¡Con lo que sea!" (229).

Como veremos en el capítulo siguiente, al usar la noción de visiones de cabeza para leer algunos textos, estas visiones no suelen aparecer como manifestaciones reaccionarias. A veces se manifiestan cual expresiones desde una cabeza que busca rearticularse a los complejos y dinámicos cuerpos comunitarios a partir de sus particulares visiones de mundo, territorio, ciudad, memoria. Las visiones de cabeza implican ver al supuesto otro desde una cabeza "sentada" o localizada en el propio cuerpo. Los múltiples proyectos de la educación propia, así como las escrituras y reescrituras literarias, también son en parte manifestaciones vinculadas con complejos procesos simbólicos comunitarios, como los de revivir (Manibinigdiginya), voltear (Chikangana) o transformar (Berichá) el mundo. Como hemos visto y detallaremos en los siguientes capítulos, estos procesos no se dan en un sentido anárquico o reaccionario, sino en relación con una constante rearticulación existencial y cultural en medio de frecuentes presiones neo-coloniales.

CAPITULO 6

ANALFABETISMO, CIUDAD Y RETORNO EN LAS VISIONES DE CABEZA

En el presente capítulo nos proponemos sugerir una serie de lecturas temáticas comparativas sobre ciertas propuestas de oralitura y literatura indígena contemporánea en Colombia a partir de la noción que denominamos visiones de cabeza. En el capítulo anterior hemos propuesto múltiples conceptualizaciones en torno a las significaciones simbólicas de la cabeza a partir de propuestas de escritoras y escritores autoreconocidos como indígenas. En este contexto proponemos que las visiones de cabeza surgen como imágenes, conceptos y relatos generados tanto en "supuestos" procesos de descolonización, auto-reconocimiento y rearticulación, como en las coyunturas en que estos procesos parecen no ser posibles, o llegan a un extremo de contrariedad—como lo demuestra el relato de Berichá, acusada y marginada por parte de su comunidad. En este y en el siguiente capítulo abordaremos algunas de las visiones de cabeza más recurrentes en las obras de los autores presentados en la introducción de esta tesis, conscientes a la vez de la imposibilidad de abarcar todas las temáticas propuestas en las mismas.

En estos dos últimos capítulos realizaremos una aproximación temática en parte semejante a la de Meenakshi Sharma en *Postcolonial Indian Writing* de 2003, y a la de Suzanne Lundquist en *Native American Literatures, an Introduction* de 2004. En tal sentido, procuraremos relacionar visiones de cabeza que se asemejan temáticamente, y no en realizar estudios por separado de las obras. Este tipo de aproximación se justifica en el interés metodológico de resaltar campos de interacción simbólica entre las propuestas, como hemos planteado antes al

abordar algunas de las complejas redes de sentido conformadas por las textualidades oralitegráficas (mapa de la minga, proyecto de oralitura).

En el estudio de Sharma sobre las representaciones de los ingleses por parte de los escritores indios en las décadas anteriores a la independencia de la India, acontecida en 1947, este crítico poscolonialista incorpora numerosos autores y cita una amplia gama de sus obras narrativas a cuyos diferentes pasajes recurre una y otra vez en la medida en que se desarrolla su argumentación. Sharma no ofrece exposiciones exhaustivas clasificadas por autores y obras, sino que desarrolla sus argumentaciones de manera comparada en la medida en que la exposición lo precisa y la complejidad de las representaciones literarias lo permite. Por otro lado, Suzanne Lundquist se ocupa del estudio exhaustivo de temas comunes en las literaturas norteamericanas nativas contemporáneas, en particular en el capítulo "Themes in Native American Literatures" de su estudio antes mencionado. Al igual que en nuestro trabajo, esta crítica aborda las propuestas en conjunto, sin proponer lecturas clasificadas por géneros como poesía, novela, cuento. Con todo, a diferencia del estudio de las representaciones de los ingleses en Sharma o de las visiones de cabeza en esta obra, el hilo argumental de Lundquist se desarrolla a modo de introducción sobre temas generales de aproximación común en la escritura nativa norteamericana, como el poder de las palabras y el contar de historias, la inseparable conexión entre la identidad y el sentido de lugar, la importancia de la cuantía de "sangre indígena" heredada (*blood quantum*), la perpetuación de las identidades de género, las expresiones sexuales y la posibilidad de sanación a través de la reconciliación (203).

Ahora bien, es importante aclarar con respecto a las aproximaciones temáticas de estos dos últimos capítulos de la tesis, que no todos los temas presentados son igual de recurrentes en todas las obras, y por tal motivo las lecturas de ciertas visiones de cabeza se concentran en las

propuestas de determinados autores. Las propuestas de algunos autores ya han sido abordadas en los anteriores capítulos, pero desde una noción diferente, aunque complementaria: las textualidades oralitegráficas. Así pues, comenzaremos por proponer lecturas de tres temas centrales tanto en ciertas propuestas literarias como en demandas públicas de los movimientos indígenas en Colombia en torno a las necesidades de educación propia, escenarios de visibilización urbana, y rearticulación territorial comunitaria, entre otros asuntos de primer orden. En tal sentido nos concentraremos a continuación en lecturas comparadas de visiones de cabeza sobre los temas de analfabetismo, ciudad y retorno.

De un lado, las elaboraciones de imágenes e historias sobre el alfabetismo ocupan un lugar central en *Manifiesta no saber firmar*, el cuento más conocido de Estercilia Simanca, publicado en 2004 en una versión con fotos de cédulas de ciudadanía. Al mismo tiempo, la idea del analfabetismo al revés, planteada en un diálogo en Chile con Hugo Jamioy en 2008, es una de las más recurrentes en su obra de oralitura camëntsá: *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*. Además, es importante considerar al respecto el trabajo doctoral de Manibinigdiginya, "Anmal gaya burba" o "Significados de vida", donde son recurrentes reflexiones sobre la escritura, y un tipo de visiones de cabeza que se articula en un relato gunadule sobre el analfabetismo.

Por otra parte, las visiones de cabeza sobre las experiencias de la vida urbana contemporánea, en cuyos espacios de choque y encuentro también se gestan y afirman de diversas maneras las culturas indígenas, son recurrentes de una u otra manera en todas las obras presentadas en la introducción de esta tesis. Con todo, con el objetivo de profundizar y complementar las reflexiones sobre (an)alfabetismo, abordaremos las visiones de cabeza construidas en torno al tema de las ciudades alfabetizantes, es decir, los conglomerados urbanos desde donde, de acuerdo con las obras, se difunden y/o concentran las estructuras de poder

relacionadas con la lecto-escritura, la burocracia gubernamental y la educación escolarizada. En tal orden de ideas centraremos la atención en *Manifiesta no saber firmar* de Estercilia Simanca Pushaina; "Esa horrible costumbre de alejarme de ti", relato de la escritora wayuu Vicenta Siosi; y algunos pasajes de producción de visiones de cabeza sobre la experiencia alfabetizante escolarizada en *Tengo los pies en la cabeza* de Berichá.

Por último, abordaremos las visiones de cabeza en torno al tema del retorno físico y/o simbólico a las comunidades y los territorios colectivos, un tipo de rearticulación particularmente recurrente en las propuestas poéticas de Yɨche (Yenny Muruy Andoque), escritora andoke-uitoto de la Amazonía, aunque también muy presente en las obras de Berichá, Hugo Jamioy y Fredy Chikangana/Wiñay Mallki. Estas rearticulaciones evocadas y plasmadas en diversas obras de literatura y oralitura, aunque se orientan hacia los espacios rurales comunitarios, no implican necesariamente la negación o rechazo de las experiencias migrantes urbanas, sobre las cuales se generan numerosas visiones de cabeza.

6.1. Analfabetismo

Algunas discusiones teóricas

La palabra alfabeto es una sigla prolongada. *Alfa* (ἄλφα) y *beta* (βῆτα) son las dos primeras letras de un sistema que los griegos reencaucharon literalmente en el siglo VIII a.C. Este sistema de escritura habría sido tomado de los fenicios a través del permanente intercambio en el circuito de intercambio cultural del mar Mediterráneo. En efecto, las letras griegas *alpha* y *beta* derivan de las letras fenicias *ʾalp* y *bēt*. De acuerdo con Andrew Robinson, historiador de la escritura, las primeras inscripciones alfabéticas fenicias se remontan al 1000 a.C, aunque el primer alfabeto conocido se originó hasta donde sabemos en zona de la antigua Palestina entre los siglos XVII y XVI a.C. (158-159). El ingenio de los griegos estuvo en adaptar

sucesivamente el sistema para escribir su lengua reinventando signos fonéticos para las vocales, aparentemente escasas en las lenguas semíticas (Jean 60). Nacía la A con la letra *Alfa*; la E con la letra *Épsilon*; la O con la letra *Ómicron*; la Y con la letra *Ípsilon*. La I de la letra *Iota* es considerada una innovación por Georges Jean, otro historiador de la escritura quien además propone que la innovación vocálica griega se debió a la importación de signos consonánticos, provenientes del alfabeto arameo, con los cuales se transcribieron las letras (60-62).

De acuerdo con Walter Ong, epopeyas como la cantada en la célebre *Ilíada*, fueron originalmente transmitidas en un lenguaje formulario oral, y puestas por escrito en el nuevo alfabeto griego aproximadamente en el 700-650 a.C. Todo indica que el mundo oral intelectual de los griegos "dependía de la constitución formularia del pensamiento" (31). Estas fórmulas son comunes e identificables en *La Ilíada* en los epítetos de los héroes y en temas uniformes como el consejo, la reunión del ejército. La memoria recitativa de los bardos, o poetas cantores, se apoyaba en prácticas formularias verbales. En los siglos V y IV a.C., época de Platón, la escritura alfabética se había interiorizado, al tiempo que las antiguas fórmulas del arte verbal habrían comenzado a considerarse clichés y lugares comunes (Ong 32). La innovación del pensamiento que implicaba la filosofía escrita alfabéticamente, independiente en parte de la tradición oral, generó cierta iconoclastia de las imágenes repetidas por generaciones así como de las explicaciones míticas y los recurrentes temas tradicionales. De acuerdo con el filósofo Fernando Urbina: "si mythos posee en su origen la significación de recuerdo y aletheia en principio significó oponerse al olvido, entonces el mito no se opone a la verdad sino que la realiza al recordar" ("Mitos" 22). El mito, lo contrario al olvido—y no a "lo verdadero"—, en cierta forma quedaba relegado por el logos, cuya fijación se basa en la escritura alfabética-numérica así como en la síntesis característica de la abstracción conceptual.

Como hemos mencionado antes, en *Oralidad y escritura* Walter Ong tilda de primarias a las culturas orales contemporáneas por su supuesta falta de abstracción y pensamiento crítico, atribuido en cambio al logos y a la escritura alfabética, a partir de estándares greco-centristas europeos.[69] Afirmar que el pensamiento crítico es originario o característico de "occidente", es un prejuicio basado en el alfabetocentrismo. Como lo hace notar Christhopher Teuton, crítico literario cheroqui al referirse a la polémica con Ong: "claiming oral cultures do not analyze their worlds portrays our oral contemporaries and ancestors as incapable of objective analysis and critical thought" ("Theorizing" 195).

El pretendido cientificismo de un tipo de crítica literaria que parece no dejarse afectar o interpelar por el poder de las imágenes y las subjetividades, es interpelado con singular fuerza por críticos literarios indígenas como Greg Sarris (pomo/miwok/filipino), Craig Womack (crik/cheroqui) y Christhopher Teuton (cheroqui). Sarris desarrolla su crítica con una voz particularmente experiencial y subjetiva en su publicación de 1993. Womack plantea sus revisiones teóricas desde un campo abierto en donde confluyen las demandas políticas, los sucesos históricos "marginales" y las propuestas literarias, entre otros aspectos. Teuton, en su publicación de 2010, *Deep Waters,* propone ampliar y reconectar continuums textuales interrumpidos por la colonización en cuanto lo que llama impulso crítico no explica sino que complementa el impulso gráfico y el impulso oral—de acuerdo con su propuesta expuesta en el segundo capítulo de esta tesis. Además, en su labor crítica y creativa, Teuton se posiciona de una manera muy personal en *Cherokee Stories of the Turtle Island Liar's Club* de 2012, un libro escrito en conversación con un club cheroqui de contadores de historias. En sus páginas confiesa

[69] Para Ong "no podemos menos que impresionarnos con la semejanza entre las características de la psique temprana o "bicameral", como es descrita por Jaynes –falta de introspección, de proeza analítica, de preocupación por la voluntad como tal, de un sentido de la diferencia entre el pasado y el futuro–, y los rasgos de la psique en las culturas orales, no sólo del pasado sino aun hoy en día" (137).

de una manera sincera: “rather than attempt a pose of false objectivity, I foreground my presence as a friend, kinsman, researcher, listener, and student of the club”(9).

La crítica literaria es parcialmente heredera del positivismo imperante en las ciencias sociales, y en tal sentido es un campo que por momentos resulta árido y poco útil para la gran mayoría de personas y comunidades fuera de los círculos académicos. De hecho, parte de la crítica literaria actual se basa en desarrollos conceptuales y teóricos que privilegian el alfabetismo y ciertas actitudes “objetivas” de distanciamiento que consideran “verdaderamente” críticas, al tiempo que suelen excluir, o considerar dudoso, el uso de imágenes “extra-literarias” y narrativas colectivas o subjetivas que pueden complementar las lecturas de los textos literarios, hechos en realidad de imágenes y palabras de uso colectivo. Por ejemplo, muchos de los criterios editoriales de las publicaciones indexadas, han establecido regulaciones estilísticas de cómo se deben sintetizar los argumentos en el formato también sintético del artículo de carácter científico, en donde para el criterio de ciertos editores lo que vale es una exposición ajustada e hiper autorizada por la citación de numerosos investigadores en el campo. De hecho, suele quedar poco espacio para las historias relacionadas con la investigación—como propone el investigador nativo americano Greg Sarris en *Keeping*—, así como para la profusa relación con imágenes, la afirmación de un lenguaje propio y la incorporación de relatos, como en los textos críticos del mitólogo Fernando Urbina, en los textos de reflexión teórica de autores indígenas como Benjamín Jacanamijoy Tisoy en *Chumbe: arte inga,* o en las reflexiones de Hugo Jamioy sobre el tejido camëntsá a partir de las historias de su pueblo y de su madre tejedora (Duque 79).

Abadio Green/Manibinigdiginya, investigador PhD, poeta y educador gunadule, se preguntaba en la inauguración del Festival “La palabra y la imagen”, en octubre de 2012, realizado en el centro cultural de Moravia en Medellín: “¿Por qué tanta teoría e hipótesis en el

académico, en el occidente?". Y se respondía: "claro, porque no tiene la memoria. Pueblo que pierde la memoria, tiene que teorizar, que pensar en hipótesis".[70] Para este investigador bilingüe comunitario, el exceso de la teorización es un síntoma de la pérdida de la memoria así como de la pérdida de las raíces de la lengua materna, donde a su modo de ver se encuentran las conceptualizaciones para pensar la relación con el mundo, al menos en el caso de los pueblos indígenas que aún la poseen. Con todo, consideramos que esto depende del tipo de teoría que sea usada. Según el escritor gunadule en mención, el castellano posee muchas fuentes, y a su modo de ver esa infinidad de raíces y orígenes hace más complejo pensar claramente, a diferencia de las lenguas indígenas que suelen ser maternas y no aprendidas e impuestas desde procesos como el de colonización lingüística del continente. Según lo planteado por Manibinigdiginya en esta misma charla: "las lenguas indígenas son texto" y "en la lengua está todo". Así pues, su propuesta es que la lengua es fuente, memoria y texto; a lo que habría que agregar que todas las lenguas, no sólo las indígenas, cumplen con tales características. En tal sentido la textualidad no se produce necesariamente al graficar, ni está ligada necesariamente al registro escrito. En su propuesta el texto se hace desde la lengua, la memoria y la palabra-imagen antes que desde la escritura fonética y su consiguiente teorización conceptual. Este orden de ideas le lleva a afirmar que en las comunidades indígenas, al menos en la gunadule: "todos los sabios son poetas, todos

[70] Para Manibinigdiginya la memoria, entendida en parte como los significados de vida que se transmiten de generación en generación, no puede ser reemplazada por la conceptualización teórica sobre la base de la investigación o recreación de las fuentes del pensamiento. Esta imposibilidad parece generarse porque según él, perder la lengua originaria y la transmisión generacional, implica la pérdida de la memoria colectiva. Por tanto su ejercicio de escritura académica se concentra en el estudio de las etimologías de la lengua, la transmisión de los resultados de la investigación con los sabedores mediante la creación colectiva de modelos y prácticas de educación bilingüe binacional, y también la difusión de ciertos resultados de investigación en castellano. De tal suerte los resultados de su obra se difunden en gunadule hacia su comunidad y en castellano y gunadule en los entornos académicos. De acuerdo con la posición de Manibinigdiginya, la objetividad que requieren estos procesos de recuperación de la memoria se fundamentan en una constatación permanente de los saberes con las comunidades, los sabedores y los sentidos profundos de las ideas expresadas en la lengua (etimologías o significados de vida).

los historiadores son poetas. Porque la lengua es poesía, es metáfora. No hacemos tanto esfuerzo nosotros, porque nuestra lengua es original, es materna". ("Festival cine" s.p.)

La negación de la voz indígena

La actitud de superioridad cultural que desafortunadamente se ha heredado en relación con la creencia en que la escritura alfabética es un rasgo determinante de las "grandes" civilizaciones, sigue generando prejuicios con respecto a diversos sistemas de escritura no fonética, a los que a lo sumo se atribuye el grado de medios de inscripción. En tal orden de ideas unos escriben mientras que otros, los "indios", inscriben. En su libro *Beyond the Lettered City* (*Más allá de la ciudad letrada*), premiado en 2013 por LASA (Latin American Studies Asociation), Joanne Rappaport y John Cummins afirman en sus conclusiones que las sociedades andinas al norte de los Andes, actual Colombia, "where alphabetic, syllabic, and pictographic literacy were unknown before the spanish invasión—weaving was an essential medium of inscription" (248). Y más adelante agregan con determinación: "the indigenous communities of the Andes did not know narrative pictorial representation or alphabetic or hyeroglyphic literacy before the arrival of the Spaniards" (254). Tras semejante conclusión, premiada además por el comité científico de LASA en Estados Unidos, uno se pregunta por qué Rappaport y Cummings, quienes critican y pretenden ir más allá de la ciudad letrada propuesta por Ángel Rama en 1984, están capacitados para considerar un amplio concepto de *literacy* en la llamada república colonial de indios (arquitectura, pintura, gestos, documentos jurídicos), al tiempo que parecen negar la existencia de toda una gama de escrituras no fonéticas prehispánicas andinas, separando de paso los Andes centrales y septentrionales, cuyos rasgos culturales e intercambios técnicos y comerciales son notorios desde antes de los denominados periodos arqueológicos formativos.

Si las comunidades indígenas de los Andes no conocieron antes de los españoles al menos la representación pictórica narrativa, ¿qué son entonces las miles de vasijas cerámicas pintadas con escenas rituales y cotidianas en el contexto de culturas prehispánicas andinas como la mochica de la costa central del Perú, impensable por demás sin los antecedentes iconográficos y escultóricos de Tumaco La Tolita en el Pacífico colombo-ecuatoriano?[71] ¿Qué son los platos pintados de las tradiciones prehispánicas piartal-tuza y capulí[72] en la zona cultural que subyace a la actual frontera andina de Colombia y Ecuador? ¿Qué son entonces los miles de símbolos y grafías del arte rupestre, indescifrados en su mayoría en gran parte de la macro-región andina que supuestamente no conoció ningún tipo de escritura jeroglífica o sagrada antes de los europeos? Si los textiles, y la ni siquiera mencionada orfebrería, sólo fueran medios de inscripción en los Andes, ¿cómo se explican las telas pintadas muisca y chancay, la complejidad figurativa de los mantos paracas, el abstractivismo textil warí, el minucioso estudio de insectos en la orfebrería quimbaya, las placas mítico-narrativas en oro de los taironas, el impresionante estudio del cuerpo y la gestualidad humana en los poporos o recipientes de oro elaborados por los orfebres de la antigua cordillera occidental?

Por otro lado, tampoco resulta tan evidente afirmar que los bastones de mando usados por los pueblos indígenas en los andes colombianos poseen origen europeo (247). Con esta aseveración se desconoce una inmemorial tradición andina ligada a cetros, bastones, estólicas, lanzas, es decir, atributos de poder ya notables en iconografías prehispánicas tempranas como las de las culturas sechín y chavín en el antiguo Perú así como en los monolitos de la cultura san agustín (Colombia); también en el arte público de la cultura tiwanaku (primer milenio d.C) en el

[71] Tumaco-La Tolita es una cultura precolombina que estuvo presente en la frontera Pacífica entre los actuales países de Colombia y Ecuador.

[72] En este contexto piartal-tuza y capulí son fases de estilos cerámicos del complejo cultural prehispánico también conocido como nariño.

altiplano boliviano; en piezas de orfebrería muisca (VI–XVI d.C) en el altiplano cundiboyacense colombiano; e incluso en pinturas sobre cerámica de los estilos culturales piartal, tuza y capulí en el área del altiplano Tuquerres-Ipiales y Carchi en los siglos anteriores a la llegada de los europeos. Por ejemplo, la siguiente imagen (fig. 59) proviene de la cerámica prehispánica pintada del área andina binacional Nariño-Carchi:

Figura 59: Imagen de cerámica andina prehispánica

Fuente: (Echeverría s.p.)

¿Qué son en esta misma frontera, hacia el Pacífico, los otros tantos miles de ceramios escultóricos de la cultura Tulato (Tumaco-La Tolita), en donde incluso antes que los mochicas se representaran en varias dimensiones diversas escenas de la vida cotidiana (enfermedades, sexualidad, plantas, jerarquías sociales) y religiosa (deidades, entidades mitológicas, transformaciones chamánicas)? ¿Son entonces sólo medios de inscripción, porque no fijan el habla?

Con todo tras proponer acertadamente, como resultado de anteriores trabajos de Rappaport, que "literate discourses merged with Andean means of encoding history in the landscape" (257), sorprende la advertencia de que no podremos explorar a fondo sus matices y sutilezas "if we cling to the romantic but unrealistic and ahistorical notion of the 'indigenous voice' (257). Claro, se entiende la idea de que muchas prácticas culturales europeas contribuyeron a definir lo que en hoy se define como "indigenous", entre comillas para los autores (258). Sin embargo, no

queremos demeritar con estos cuestionamientos concretos los logros generales del libro en mención, ni mucho menos el admirable trabajo anterior de Rappaport (2005)—el cual hemos comentado en la introducción. En suma, sólo queremos sugerir que el descrédito o crédito sobre el origen europeo de los bastones de mando y las diversas y posibles formas de escrituras prehispánicas pictográficas, jeroglíficas o ideográficas al norte de los Andes, son investigaciones que simultáneamente les correspondería llevar a cabo a las escritoras y escritores que se autodenominan indígenas sin comillas. El oralitor camëntsá Hugo Jamioy y el pedagogo gunadule Manibinigdiginya—cuyas propuestas han sido discutidas en los anteriores capítulos—escriben alfabéticamente a la vez que reconocen, no sólo la existencia de escrituras picto-ideográficas de raíces prehispánicas, sino la necesidad de generar continuidades comunicativas y creativas desde los sistemas escriturales de sus colectividades. Es en tal sentido que resulta inquietante que se tilde de ahistórica, romántica e irrealista a la noción de la voz indígena, también puesta entre comillas, pues en últimas esta afirmación tiende a desconocer las múltiples voces que se auto-reconocen como indígenas en todo el continente. Voces y escrituras tan contemporáneas y reales como las suyas.

Hablando con el papel

En 1492 Alonso de Nebrija publicó su *Gramática de la lengua castellana*. Se trataba de una herramienta lingüística imperial en que la escritura del castellano, graficado alfabéticamente, devenía formalmente en la lengua oficial de la expansión española en ultramar. Esta obra se convertiría pronto no sólo en la regla de una lengua de colonización y evangelización, sino en la medida estructural directa e indirecta de numerosas lenguas indígenas sobre las que se comenzaron a realizar gramáticas, diccionarios, vocabularios, sermones, y posteriormente traducciones de *La Biblia* misma. En 1512, a menos de dos décadas de la llegada de Colón, y

pocos años después de que los ibéricos se percataran de su llegada a "otro" continente, las leyes de Burgos "establecían la alfabetización de los indígenas en lengua castellana" (Groll 43).

La alfabetización ha sido una de las principales políticas de control administrativo, proselitismo religioso y control educacional de las poblaciones indígenas en el hemisferio occidental. La gramática española de Nebrija cumplió desde un primer momento con su función de regular y domesticar la voz, es decir, controlar la oralidad con fines imperiales. De acuerdo con el investigador peruano Julio Noriega, quien ha estudiado la "domesticación" letrada de la lengua quechua, Nebrija "incentivó la confección de las primeras gramáticas y vocabularios en lenguas indígenas" además de acuñar la frase: "siempre la lengua fue compañera del imperio" (32).

Uno de los más célebres y comentados (des)encuentros entre una supuesta oralidad indígena, protagonizada por el inca Atahualpa, y una supuesta literariedad europea, encarnada por el cura Valverde, al parecer tuvo lugar en Cajamarca, actual Perú, el 16 de noviembre de 1532. En una de las múltiples versiones de los cronistas de Indias, estudiadas en detalle por Antonio Cornejo Polar, Atahualpa habría rechazado tajantemente *La Biblia*—o un breviario eclesiástico—esgrimida por Valverde, puesto que ésta no le hablaba. En otra de las versiones existentes, la de Agustín de Zárate en *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de 1555, se cuenta que:

> El Obispo dijo que en aquel libro estaba escrito que era escritura de Dios y Atahualpa le pidió el breviario o Biblia que tenía en la mano; y como se lo dio, lo abrió, volviendo las hojas una cabo y otra, y dijo que aquel libro no le decía nada a él ni le hablaba palabra, y le arrojó en el campo (37)

Esta situación habría desencadenado la furia de los indignados españoles, así como el apresamiento y posterior asesinato del último inca antes de la resistencia armada. En tan icónica escena Cornejo Polar propone el grado cero o comienzo de la heterogeneidad andina, marcada en

parte por el conflicto entre la voz y la letra. El crítico literario también afirma que el "diálogo" de Cajamarca "no constituye el origen de nuestra literatura, que es más antiguo en cuanto nos reconocemos en una historia que viene de muy lejos y traspasa por largo el límite de la conquista" (27). Por otro lado, Cornejo Polar nos ofrece un dato clave al explicar que los españoles—comenzando por Pizarro y quienes capturaron al Inca—tampoco hubieran podido leer un libro en español o latín: "por cierto se trata de dos analfabetismos distintos" (40). Sin embargo, no compartimos su idea ongiana de una oralidad primaria, e incluso de "una cultura globalmente ágrafa" para referirse a los incas al momento del encuentro con los europeos. Desde antes del tawantinsuyu en los Andes centrales funcionaban diversos sistemas de comunicación gráfica, como los célebres quipus (textiles de cuerdas anudadas codificadas) usados particularmente en el marco de Estados expansionistas como el wari y el inca, y cuyo origen podría remontarse a una civilización tan antigua como Caral, en la costa central del Perú. En 2005, la arqueóloga Ruth Shady Solís, coordinadora de los equipos de excavación en Caral, interpretó un resto textil como un probable quipu del tercer milenio a.C. (Shady 96).

Una revisión de estudios clásicos sobre la textilería indígena andina desde los noventas—y en particular de los trabajos de Silverman de 1994 y Lavalle en 1999—, permite afirmar que en los Andes, antes del contacto colonial, no sólo se sabía escribir,[73] sino que en muchos casos especialistas-funcionarios y ciertas élites político-religiosas acaparaban la comunicación gráfica, como en el caso de los *tocapus* 'diseños ideográficos' incluidos en los *unkus* 'mantos' incas. Es un hecho que a lo largo de los Andes las complejas ideografías de los textiles, la cerámica y la orfebrería, entre otros medios visuales, formaban parte de diversos y complejos sistemas de comunicación, los cuales se complementaban con la memoria y el arte verbal oral. Así pues, el

[73] Entendemos escribir como un acto de comunicación que implica mucho más que graficar fonéticamente una lengua.

tipo de heterogeneidad que revelaría la escena andina de Cajamarca, no sería la del desencuentro entre la supuesta oralidad indígena y la supuesta alfabetización europea, sino la del choque incomprensivo entre sistemas de mundo que priorizaban la voz al tiempo que habían desarrollado diferentes formas de escritura como resultado de diversos contextos culturales y múltiples necesidades de comunicación y control social. Los cronistas españoles idiotizaron la imagen de un inca que esperaba que un objeto le hablara por sí solo. Afirmaban así la supuesta ignorancia pre-alfabética y pagana de Atahualpa, quien personifica uno de los estereotipos clásicos del "cabecilla" indígena.

Ahora bien, más allá del choque, la confusión y las posibles tergiversaciones históricas en torno al primer contacto entre el inca y los españoles, la idea de papeles que hablan, o más concretamente la expectativa de que los papeles hablen, es una concepción posible en sociedades que privilegian el valor de palabra sobre cualquier tipo de abstracción escrita. Justamente esta idea constituye la primera visión de cabeza sobre (an)alfabetismo que queremos analizar en el contexto de la literatura indígena contemporánea.

Girando el diploma, recontando *la Biblia*

En el prefacio del cuento *Manifiesta no saber firmar: nacidos el 31 de diciembre* (2006), la escritura wayuu Estercilia Simanca nos relata:

> Tenía mi abuelo setenta años de edad aproximadamente, y yo siete años, cuando armados de papel y lápiz le di sus primeras lecciones. Mis pequeñas manos trataban de llevar las manos grandes, callosas y arrugadas de mi abuelo por el sendero de las letras cursivas, pero al ver lo tenaz que sería mi empresa, decidí mejor enseñarle a firmar en letra de «palito». Mi abuelo se dejaba llevar, pero al poco tiempo se dormía. Fue por aquella época cuando llegaron unos cachacos[74] a llevarle un diploma que lo acreditaba como un campesino colombiano, en el día nacional del campesino. Escuché que mi abuelo debía firmar un recibo que constatara que él había recibido dicho diploma. Me puse en primera fila, estábamos todos en la enramada de la casa

[74] Hoy en día alude a personas del interior andino del país, generalmente de Bogotá, la ciudad capital. De acuerdo con el contexto novelístico de otro escritor wayuu, Antonio López, se puede deducir que la palabra originalmente designaba a los miembros de las fuerzas armadas que llegaban al Caribe desde el interior del país.

> de mi tío Ramón (Paraíso, Resguardo Caicemapa, Baja Guajira). De todos yo era la única que esperaba que mi abuelo firmara. Por fin todos se darían cuenta que mi abuelo ya sabía escribir su nombre, pero no le entregaron un lapicero, le tomaron la mano derecha y humedecieron su dedo índice en un huellero y estamparon su huella digital en el recibo. Todos aplaudieron, menos yo, que el viejo Vale hubiese recibido un diploma. Mi abuelo miraba el diploma y hacía como si lo estuviera leyendo, pero no sabía que lo tenía al revés. Como era muy niña el suceso se me olvidó al poco tiempo. Dejé de darle clases a mi abuelo y me fui a jugar con mis primas. Transcurrió mucho tiempo cuando le pregunté a mi abuelo por qué no había firmado el papel que le dieron los cachacos y me dijo que él ya estaba muy viejo para hablar con el papel (escribir) y tampoco el papel quería hablar con él (leer). (3)

En esta breve narración que antecede y anuncia la trama central del cuento, a modo de prólogo e historia preliminar, se encuentran algunas de las características de la noción denominada visión de cabeza: la mirada nativa sobre la otredad protagonizada por un tipo de extranjero (cachaco, arijuna), institución (que interviene) y/o tecnología en cierta forma ajena (escritura con lapicero, huellero, recibo, diploma); la interpretación sui generis e íntima del influjo colonizador estandarizante; y la perspectiva crítica particular que ofrece sobre las diferencias socio-culturales desde una cosmovisión propia. La visión sobre el analfabetismo tiende a ponerse de cabeza o revertirse, cuando la pequeña niña emprende por sí misma la alfabetización de su abuelo. En la narración sorprende la visión de la niña, personificación de la nueva generación, guiando al abuelo y en sentido extenso a la generación mayor. También contrastan las imágenes de ambas manos. Las manos de la niña son inexpertas pero ya saben firmar. En cambio las manos del abuelo se ven forzadas en *Manifiesta* a seguir los moldes de una grafía fonética convencional, la llamada "escritura de palito". [75] Como vemos en la pintura contemporánea del investigador y pintor Guillermo Ojeda Jayariyú (fig. 60), en el mundo wayuu las manos tienen un significado muy importante, en particular las hábiles manos de las tejedoras, capaces de entretejer coloridos hilos para realizar textiles, sobre todo las *susu* 'mochilas' que se usan en la vida cotidiana, y que

[75] Irónica referencia de Estercilia Simanca a un mecanismo infantilizado de aprender a escribir convencionalmente (palito, puntico, margen, etc.).

también les otorgan prestigio a nivel nacional e internacional. En el arte verbal wayuu se reitera que las tejedoras aprendieron de Wareket, la araña ancestro tejedora.

Figura 60: Pintura de Guillermo Ojeda Jayariyú

Fuente: Imagen de dominio público

En contraste, la "torpe" y conducida imagen de la mano aprendiendo a escribir con letra de palito, torna la visión de cabeza en ironía y denuncia, pues aunque el abuelo había aprendido a escribir su nombre, los funcionarios provenientes de la ciudad letrada presumen su analfabetismo, y sin siquiera preguntar le toman la huella para acreditar que había recibido un diploma, es decir, otro de los formatos de una escritura de control impuesta homogenizadoramente. La huella es tomada por una mano controladora y dominante. Ahora bien, en el cuento de Simanca los cachacos personifican la otredad, y pronto descubrimos que el formato que entregan es en realidad una etiqueta que des-indigeniza y sobre todo des-wayuuniza epistemológicamente al abuelo. Por medio del diploma, y con el aval del aplauso o aceptación comunitaria, los funcionarios letrados lo han convertido en un campesino. Sólo la niña se siente contrariada por la situación, y nos ofrece mediante la breve narración su visión sobre la otredad del arijuna 'no wayuu' así como una interpretación íntima sobre el influjo colonizador estandarizante.

En una típica visión de cabeza, el abuelo simula o trata de leer el diploma que está de cabeza: "Mi abuelo miraba el diploma y hacía como si lo estuviera leyendo, pero no sabía que lo tenía al revés" (3). La narradora cuenta que sólo tiempo después le preguntó al abuelo Vale por qué no había firmado el papel que le dieron los cachacos. Su respuesta le da un giro *sui generis* a la interpretación inicial de las circunstancias, al declarar que él ya estaba muy viejo para hablar con el papel, es decir escribir, o para que el papel hablara con él: leer. Es en este punto que la visión de cabeza de la narración ofrece una perspectiva particular sobre las diferencias socio-culturales (escritura alfabética, categoría de campesino) desde una cosmovisión propia validada preeminentemente a partir de la comunicación oral. En las diversas visiones del mundo wayuu, cabe la idea de comunicarse con y por medio de seres y objetos de apariencia no humanos como animales, plantas, camiones, las maracas de la *oütsu* 'médica tradicional'. Hablar con el papel, antes que a través del papel, es expresión de una mentalidad simbólica en contraste con una mentalidad mecanicista.

Puede sugerirse que la escritura alfabética, con sus caracteres fonéticos abstractos, posee un formato clásico en el libro como extensión y concreción del pensamiento. En tal sentido, algunos de los libros "clásicos" de occidente son los libros de filosofía, las constituciones y los códigos de leyes, incluyendo gran parte del *Antiguo Testamento*, y una serie de libros llamados canónicos en las diferentes literaturas nacionales. Por otro lado, la validación contemporánea del habla en la escritura fonética occidental ha sido en parte resultado de elaboraciones literarias de la oralidad—este es el caso de ciertos autores de la literatura latinoamericana como Rulfo, García Márquez, Guillén.

Entre los autores wayuu es recurrente la producción literaria de un tipo de visiones de cabeza en donde las interpretaciones *sui generis* de los personajes indígenas le dan giros

excepcionales a los hechos, instituciones y objetos que surgen en el contacto con los que llaman no indígenas o *arijunas*. Por ejemplo, en el cuento *Ni era vaca ni era caballo* de Miguel Ángel Jusayú, escritor wayuu nacido en el lado colombiano, pero radicado en Venezuela, el joven protagonista cree que el camión que ve mientras pastorea es un *yolujá* (temido espíritu de los muertos). De manera similar, en el cuento "Jimaai en la tierra del maíz" de Estercilia Simanca, Jimaai, el joven protagonista, cree que bolívar, la moneda venezolana, es una persona muy famosa. Igualmente, en el poema "La fiesta patronal" de Juan Pushaina, poeta wayuu del lado venezolano, Jesús resulta ser el hijo de Maleiwa, un héroe y deidad wayuu; en este mismo poema las escenas bíblicas se wayuunizan y se desarrollan en el desierto de la Guajira:

> José
> es wayuu
> y marido
> de María.
> Se enamoraron
> en Uyatsira.
> Se casaron
> en Sirapu'wa.
> José
> parece cojoreño
> y María jarareña.
> Una linda noche
> al pie
> del cerro Aáyajuui
> en el rancho de José
> entre chivos y burro
> al regazo
> de María del cielo
> bajó un niño.
> Era el hijo de Ma'leiwa.
> Nuestro *tata* Dios. (Rocha, *El Sol* 381).

Así es como Juan Pushaina pone un pasaje bíblico de cabeza, ofreciendo tanto una visión wayuu del cristianismo, como wayuunizando y contextualizando un universo simbólico desde el cual se ha ejercido colonialismo y dominación. Se busca ejercer, como plantea Tuhiwai Smith, "the

legitimacy of oppositional or alternative histories, theories, and ways of writing" (39). En tal orden de ideas, la propuesta de Juan Pushaina en "La fiesta patronal", aunque enmarcada en la historia bíblica o "sagrada", responde justamente al proyecto de conexión planteado por Tuhiwai. La conexión con el territorio en Pushaina se expresa mediante una nativización ("José parece cojoreño"), localización ("se casaron en Sirapu'wa") y apropiación de la genealogía escritural bíblica ("José es wayuu").

La apropiación de la "escritura de palito" por parte de Estercilia Simanca y sus personajes, equivale a la apropiación de la escritura e historia bíblica por parte de Juan Pushaina. El desconocimiento y extrañamiento de la escritura convencional por parte del abuelo Vale, correspondería también a la inadecuación y lejanía canónica del paisaje bíblico, antes de la intervención literaria de Pushaina—aunque la Guajira también es semi-desértica, como gran parte de los territorios del *Nuevo Testamento*. La escritura alfabética y *La Biblia*—el libro canónico occidental por excelencia—son readecuados/contestados en algunos casos por intelectuales indígenas al interior de sus sistemas histórico-simbólicos de referencia con fines concretos (reivindicación territorial, reafirmación de prácticas y valores propios, reescritura de la historia).[76] En tal sentido puede decirse que las visiones de cabeza también son giros literarios y estrategias comunicativas que ayudan a dar vuelta o generar otras perspectivas en situaciones de contacto intercultural. Giran "el diploma del abuelo", es decir, hacen comprensibles los códigos de la sociedad dominante. Buscan invertir la historia oficial y/o canónica con ironía, sutileza o abierta confrontación. Usan los códigos y herramientas de los colonizadores (*Biblia,* escritura alfabética, tecnologías impuestas) en un proceso constante de reversión simbólica de los procesos colonizadores. Con todo, ¿pueden considerarse utópicas estas visiones de cabeza?

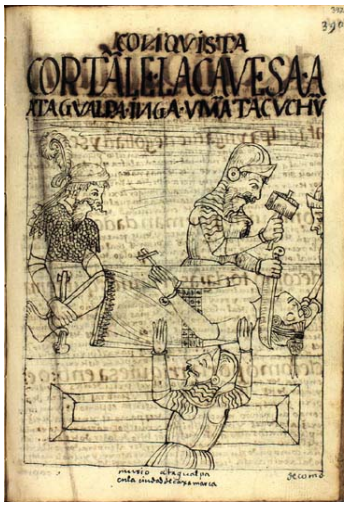
[76] Por ejemplo Guaman Poma en el siglo XVII, y en nuestros días Benvenuto Chavajay, artista maya tz'utujil guatemalteco. También Odi González en un libro de poesía como *La Escuela de Cusco*, en donde reinterpreta poéticamente las pinturas católicas coloniales a través de su propia mirada personal, familiar, colectiva quechua.

De acuerdo con Dipesh Chakrabarty, quien ha cuestionado a fondo el eurocentrismo: "hiperreal Europe will continually return to dominate the stories we tell" (39). Esta dominación de las historias que contamos, ocurre como plantea Meaghan Morris citada por Chakrabarty "as a known history, something which has already happened elsewhere, and which is to be reproduced, mechanically or otherwise, with a local content" (39). Sin embargo, en numerosos casos las mecánicas de estas reproducciones tienden a ser revertidas mediante las supuestas "adaptaciones locales", no sólo del contenido, sino de la manera de usar los medios de comunicación. Por ejemplo, en las propuestas literarias del escritor wayuu Miguel Ángel Jusayú, es posible encontrar una preeminencia de las versiones en wayuunaiki—escritas a través del alfabeto greco-latino—teniendo en cuenta el uso de prólogos dedicados a los lectores wayuu; las frecuentes referencias a la cultura wayuu, cuyos sentidos profundos pasan por lo general desapercibidos para los lectores arijunas; e incluso en el mayor tamaño de la letra en la versión tipográfica en wayuunaiki de las narrativas orales.[77] En tal orden de ideas, puede afirmarse que si bien es cierto que la producción de las obras literarias indígenas es leída y dirigida en gran parte a lectores no indígenas, simultáneamente un número considerable de obras, o parte de las mismas obras, poseería una mejor recepción en los posibles—y en algunos casos utópicos—lectores indígenas, quienes no sólo se presupone que saben leer en algunas lenguas en las que están escritas las obras, sino que ante todo serían los receptores privilegiados a quienes se dirigen las mismas. Al menos para Jusayú la esperanza está puesta en que estas historias propias no se pierdan, y que el formato escrito sea una herramienta de apoyo en su presente y futura transmisión oral inter-generacional.

[77] Ver por ejemplo la obra narrativa *Achi´kí, relatos guajiros*.

Lecturas de cabeza en los Andes, desde los Andes

Figura 61: Decapitación de Atahualpa según Guamán Poma



Fuente: (Biblioteca Real de Copenhague)

Hugo Jamioy Juajibioy es uno de los escritores indígenas en cuya obra de oralitura está más presente el diálogo de interpelación irónica con la sociedad dominante. Jamioy, quien no es quechua, no se refiere a la "utopía" andina del *inkarri*, que consiste en la creencia del regreso del inca rey, y en el caso específico del inca Atahualpa: la recuperación de la cabeza que perdió por decapitación (fig. 61). En cambio, le apuesta al reto de reeducar a las sociedades "analfabetas" mayoritarias. Como lo hemos destacado antes, Jamioy propuso en la Feria Internacional del Libro de Santiago de Chile, en 2008, la idea de un analfabetismo de lo indígena por parte de los no-indígenas. El desconocimiento por parte de estos últimos sobre los diversos códigos escriturales indígenas, de carácter no alfabético, es considerado por Jamioy como un tipo de analfabetismo al revés. Estamos evidentemente ante la propuesta de una visión de cabeza, en donde el autor mide con la misma regla que ha sido medido, o en otras palabras, usa la misma visión colonizadora (alfabetismo) para procurar descolonizarse ("analfabetizarse"). En suma: invierte la visión, la pone de cabeza a su favor y parcialmente en detrimento del colonizador, o

más precisamente, en detrimento de la presunción civilizatoria y clasificatoria de la escritura alfabética como medio de comunicación superior. En este contexto es necesario volver a citar un artículo de 2012 en el cual el oralitor camëntsá reflexiona: "pienso ahora en aquella bonita escritura, que me hicieron olvidar cuando aprendí a escribir en español, era más importante por entonces no ser analfabeta" (150). Con todo, "Ndosertanëng" o"Analfabetas" es el texto en que sintetiza su reflexión-visión de cabeza sobre el tema (agregamos números en las líneas para facilitar la lectura):

> [1] A quién llaman analfabetas,
> [2] ¿a los que no saben leer
> [3] los libros o la naturaleza?
> [4] Unos y otros
> [5] algo y mucho saben.
> [6] Durante el día
> [7] a mi abuelo le entregaron
> [8] un libro:
> [9] le dijeron que no sabía nada.
> [10] Por las noches
> [11] se sentaba junto al fogón,
> [12] en sus manos
> [13] giraba una hoja de coca
> [14] y sus labios iban diciendo
> [15] lo que en ella miraba. (*Bínÿbe* 179)

El texto es claramente una interpelación intercultural, como otros textos en los que Jamioy cuestiona abiertamente a los no indígenas*,* sus instituciones y prácticas dominantes. El analfabetismo indígena, no saber leer los libros en las líneas 2 y 3, contrasta con el analfabetismo no-indígena, no saber leer la naturaleza en la línea 3. En un tono irónico, la lectura camëntsá de la naturaleza, y por tanto una mayor compresión de la tierra, contrasta con el conocimiento libresco de los no indígenas. La imagen estereotípica del indígena en mayor proximidad a la naturaleza, de cierta forma "su guardián", se enfatiza aquí en la imagen del abuelo capaz de leer la hoja de coca (líneas 10-15). Otro escritor e intelectual del suroccidente andino, el líder nasa Manuel Quintín Lame, también propuso la idea de un indígena educado en la naturaleza en *Los*

pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas de 1971. En su obra el líder caucano propone abiertamente la supuesta "superioridad" racial-cultural indígena a partir de la llamada educación en la selva, entre otros rasgos de lo que llama "mi raza". Jamioy, visiblemente más moderado, afirma: "Unos y otros / algo y mucho saben" (líneas 4 y 5). Sin embargo, el tono irónico inicial también nos habla de una herida abierta, transmite no más ni menos que la violencia de la colonización alfabética: "Durante el día / a mi abuelo le entregaron / un libro: / le dijeron que no sabía nada".

Acto seguido a la discriminación alfabetizante del abuelo "analfabeta" en las líneas 6, 7, 8 y 9, surge la figura del abuelo que resiste la colonización. Un acto soberano de pervivencia sucede en la noche, junto al fogón, con énfasis en la mano que gira la hoja de coca (línea 13), y la boca o labios en movimiento (línea 14), lo cual implica que el intérprete está leyendo y hablando. Aunque no está explícito en el texto, en los Andes la lectura de la hoja de coca también es una práctica de adivinación. El lector de la coca es en realidad su intérprete. Puede anticiparse a los hechos, o reinterpretar la trama del pasado, mediante una lectura en presente, en contexto, y en la intimidad de la comunidad visual de símbolos que le ofrecen. En el texto, el intérprete de las distintas disposiciones, y formas de las hojas de coca, posiciona su saber por encima del lector de la hoja de papel. El primero detenta actitudes de "clarividencia" por su relación con la naturaleza, mientras que por oposición podría quedar sugerido que los lectores de libros se distancian de la misma. La hoja de coca, asociada en el mundo actual con la producción ilícita de la cocaína y por tanto al mercado global de la guerra y el narcotráfico, surge en "Ndosertanëng" o "Analfabetas" como símbolo de sabiduría y resistencia a partir de una práctica *sui generis* de escritura y lectura del orden "natural".

Ahora bien, la complementariedad entre oralidad y escritura es característica de los

sistemas de comunicación indígena en donde la grafía no suele suplantar la expresión oral. La dimensión ritual y pedágogica de la noche, opuesta a la típica escolaridad diurna de la educación nacional, se realiza en el espacio familiar colectivo del fogón o *tullpa*, en donde los camëntsá y otros pueblos indígenas, tradicionalmente comparten los alimentos y las palabras de consejo de los mayores. Hay un énfasis visual en las manos que en proximidad de la *tullpa* hacen girar la hoja (líneas 12y 13), en una suerte de lectura cíclica y ritual sugiere, desde la cosmovisión camëntsá, la práctica tradicional de enterrar bajo el fogón la placenta y el ombligo. También es posible sugerir un carácter holístico en la lectura del abuelo, puesto que la lectura de la hoja de coca que gira no es ni la lectura linear de izquierda a derecha en los libros, ni la escritura con una mano, sino un tipo de lectura en la que participan ambas manos. En tal sentido también se trata de una lectura gestual, y de cierta forma incomprensible para quienes no participan en el espacio literario intracultural, pues las manos y los labios se mueven pero el oralitor no ofrece ninguna pista sobre lo que dice el abuelo. Queda sugerida así la intimidad propia de este tipo de lectura. Además, es significativo que en este texto el oralitor facilita la mirada externa pero reafirma los límites de su universo cultural y familiar. La lectura de "Ndosertanëng" o "Analfabetas" evidencia y produce la experiencia de analfabetismo al revés. Se convierte en expresión y realización verbal de una visión de cabeza. El lector no indígena, específicamente no-camëntsá, es capaz de ver e imaginar la cabeza, los labios, las manos, el cuerpo del abuelo, pero queda limitado por su propia cultura, queda limitado por su propio analfabetismo a la inversa.

La alfabetización ha sido una de las políticas de control social con mayor impacto homogenizante desde la colonia hasta las repúblicas actuales. Los niveles de analfabetismo son trazados en los mismos cuadros que caracterizan los pretendidos rasgos de (sub)desarrollo, propios del inventado tercer mundo (Escobar). En un cuadro publicado en el blog de los

camëntsá, la comunidad ofrece cifras exactas sobre el número de analfabetos: 516 (228 hombres y 288 mujeres) ("Indicadores" s.p.). Arturo Escobar, quien ha investigado a fondo la invención del tercer mundo y los regímenes de representación de los proyectos desarrollistas en su libro *La invención del desarrollo*, hace referencia a Trinh quien a su vez cita la siguiente apreciación de Iván Illich: "la percepción del extranjero como alguien que necesita ayuda ha tomado sucesivamente las formas del bárbaro, el pagano, el infiel, el salvaje, el 'nativo' y el subdesarrollado" (ctd en Escobar 60). A esta secuencia podríamos agregar la del analfabeta. El (an)alfabetismo suele operar como un modo de representación que se vuelve dominante, y por tanto como "colonización de realidad" (Escobar 58). En efecto, tanto al abuelo en el texto de Jamioy como al de la narración de Simanca, se les impone una "identidad" analfabeta desde un afuera "desarrollista" cuya dependencia en la escritura fonética raya en el fetichismo. La rotulación discriminatoria de los abuelos analfabetas, y de los analfabetas en general, es un temible ejercicio de violencia simbólica y política institucionalizado en el mundo globalizado contemporáneo. Como hemos visto, el abuelo en Simanca queda convertido en campesino, mientras que el abuelo en Jamioy queda inicialmente convertido en un ignorante. La niña del relato de Simanca se resiste a la violencia alfabetizante mediante la asimilación parcial del abuelo, pues era necesario intentar que al menos aprendiera a escribir su nombre. La estrategia en el texto de Jamioy es diferente: el abuelo se resiste a la descalificación alfabética al afirmarse como lector de la hoja de coca.

Atawallpap wayñuynin, dramas sobre la muerte del inca Atawallpa, son un antecedente importante, en perspectiva andina, tanto de la lectura a partir de una hoja vegetal, como de la visión indígena sobre la escritura alfabética sobre papel—otro tipo de soporte vegetal culturalmente procesado. De acuerdo con Arnold y Yapita, los dramas sobre la muerte de

Atawallpa surgieron hacia 1555, dos décadas después de la muerte del inca, y "se centran en el mismo encuentro en Cajamarca, pero en una carta del rey de España o de Pizarro a Atawallpa, es decir, la posición de la Corona en vez de la Iglesia. Se realizan todavía en los pueblos del Perú central y en el departamento de Oruro en Bolivia" (71). Según estos mismos investigadores, en una versión contemporánea recogida por Jesús Lara, el *amauta* 'sabio' inca Waylla Wisa, en conversación con Sairi Túpac, reflexiona sobre la escritura europea a partir de sus nociones de escritura andina (71). La carta es referida como chala blanca, es decir, hoja de maíz:

> Waylla Wisa: Quién sabe qué dirá esta chala
> Es posible que nunca
> llegue a saberlo yo.
> Vista de este costado
> es un hervidero de hormigas.
> La miro desde este otro costado
> y se me antojan las huellas que dejan
> las patas de los pájaros
> en las lodosas orillas del río.
> *Vista así, se parece a las tarukas*
> *puestas con la cabeza abajo*
> *y las patas arriba.*
> Y si sólo así la miramos
> es semejante a las llamas cabizbajas… (ctd. en Arnold y Yapita 71)[78]

Es reveladora la interpretación propuesta por la antropóloga británica, Denisse Arnold, y el lingüista-poeta aymara, Juan de Dios Yapita, para quienes éste y otros pasajes del drama permiten concluir que "para los inkas, el papel, al igual que el tejido, es el suelo, y los caracteres son huellas o formas familiares que aparecen en el suelo" (72). Los dramas se bailan, se cantan, se personifican sobre los territorios colectivos en los que, según la profecía del Inkarrí, habrá de volver a unirse la cabeza del inca rey al cuerpo decapitado. En el caso de los Andes en Colombia, tanto la metáfora camëntsá de escribir con los pies de Jamioy, como la metáfora u'wa de escribir-pensar con los pies en la cabeza de Berichá, son actualizaciones de visiones de mundo en

[78] El énfasis es mío.

donde la lecto-escritura se realiza con y desde las propias nociones del territorio. Como lo ha demostrado Ann Osborn, antropóloga de la Universidad de Oxford, los mitos cantados u'wa también son formas de recontar y afianzar la memoria colectiva en el territorio. Por otro lado, la escritura de Hugo Jamioy, como hemos visto en el capítulo 4, surge en parte como el proyecto de una poética guía que permita continuar y seguir las huellas de los mayores.

Ahora bien, es relevante notar que en la versión citada del *Atawallpap wayñuynin*, además de las huellas, el inca describe la escritura alfabética sobre la hoja, como *tarukas* 'venados' "puestas con la cabeza abajo / y las patas arriba". A partir de esta notable y literal visión de cabeza sobre la escritura puede sugerirse en primer lugar, que desde la temprana colonia los pueblos indígenas han reinterpretado la escritura alfabética desde sus propias orillas y necesidades culturales; en segundo lugar, que estas reinterpretaciones también son reconsideraciones sobre sus propias prácticas escriturales; y en tercer lugar, que el simbolismo de la cabeza abajo ha operado en los Andes tanto por la relación de escritura colectiva con la tierra como por la necesidad de cuestionar, ironizar y subvertir la estrecha relación entre la escritura alfabética y el poder burocrático de origen colonial (Corona-Iglesia-Estado-Escuela). El trasfondo simbólico pareciera decirnos que en un mundo patas arriba, escribir con la cabeza abajo es reinstaurar no sólo la visión sino el panorama y la cordura.

Las reinterpretaciones andinas sobre la escritura alfabética generan reconsideraciones sobre prácticas escriturales propias. Puede sugerirse que en *Atawallpap wayñuynin* la imagen de las letras como *tarukas* con la cabeza invertida, e incluso las llamas cabizbajas, también podrían ser alusiones a algunas de las comunicaciones visuales más antiguas y recurrentes en los Andes y el continente sudamericano. Nos referimos al tipo de pictografías e ideografías de "caza" de camélidos en el arte rupestre prehistórico de cuevas como Lauricocha, Toquepala y Chaclarragra

(fig. 62) en Perú (Guffroy).

Figura 62: Imagen secuencial de probable caza de camélidos. Cueva de Chaclarragra.

Fuente: (Guffroy 52)

La domesticación de los camélidos sudamericanos, aconteció en América del sur en un periodo incierto entre el 9000 y el 2500 a.C. Este hecho significativo es un referente de las culturas y múltiples sistemas gráficos en los Andes, y puede considerarse un hito civilizatorio andino y patagónico. La domesticación de los camélidos fue culturalmente más relevante en Sudamérica que el desarrollo de un sistema de notación fonética, puesto que facilitó la adaptación y asentamiento en medios hostiles a la vez que dinamizó la comunicación intercultural a través del comercio, así como el expansionismo típico pero no exclusivo de los incas. En una región del continente caracterizada por la adaptación a la cordillera montañosa más extensa del planeta, y en donde a la llegada de los españoles se hablaban incontables lenguas diferentes, la invención de una escritura fonética no habría significado tanto como el logro civilizatorio y facilitador de la comunicación que implicó la domesticación de los camélidos.

Es posible sugerir que la escritura fonética no fue una necesidad de los pueblos indígenas al sur del continente, aunque en algunas narrativas indígenas hay indicios controversiales de que la "conocieron" y la "desecharon", como indican algunos relatos sobre reconocidas civilizaciones como las de los incas y los taironas. De acuerdo con un relato recogido por Gerardo Reichel-Dolmatoff, controversial etnógrafo austríaco que convivió con los kogui, herederos en parte de los taironas en la Sierra Nevada de Santa Marta: "Madre Kasumma hizo un

libro grandotote. Ellos escribían y leían. Cuando amaneció y ya hubo sol y luna, Madre dijo: 'Eso no luce a nosotros sino a hermanito extranjero'. Entregamos escritura y leer y todo a hermanito y por eso hermanito nos cuida hasta fin del mundo, con herramientas" (s.p.).

De acuerdo con Arnold y Yapita, cronistas de origen indígena como Santa Cruz Pachacuti Yamqui, así como Blas Valera y Montesinos de origen español, afirmaron que la escritura existía en los Andes prehispánicos. Montesinos aseveró en su crónica de 1643 "que los Inkas tenían escritura—*qillqa*, pergaminos u hojas de árboles cubiertas con caracteres—pero que ellos lo prohibían bajo pena de muerte, hasta quemaban a los sabios (*amawta*) quienes lo usaban, por los problemas que la escritura trajo" (Arnold y Yapita 70).

Analfabetismo post-mortem

En un relato recogido en "Significados", tesis doctoral de Manibinigdiginya/Abadio Green), queda en evidencia cómo en cierto sector de la tradición gunadule se considera que la alfabetización impacta incluso en un plano post-mortem:

> Cuando alguien se muere, el difunto al despertar en la casa del cementerio, encontrará una mola grande, donde estará escrita la historia de cada hombre y de cada mujer. Sí la persona fue egoísta, orgullosa, maldadosa, la vista se nublará y se convertirá en una analfabeta, así mismo si alguien manejó las grafías de la lengua castellana, tampoco podrá leer la escritura de la mola que estarán escritas en diferentes tejidos con múltiples colores. (217)

Aunque desde esta perspectiva el acceso a las grafías de la lengua castellana, o el alfabetismo como tal, queda prohibido, Nele Kantule, líder la revolución de 1925 en el archipiélago de San Blas (Guya Yala) en Panamá, tuvo una visión menos tradicionalista, pues en su lucha consideró necesario mantener la tradición a la vez que conocer los posibles aportes de los *waga* 'no-indígenas'. En la perspectiva tradicionalista, el conocimiento alfabético adquiere carácter de tabú, y se lo limita mediante advertencias explícitas. En un énfasis muy particular de las visiones de cabeza sobre el (an)alfabetismo, el ser alfabeta es interpretado en relación con

comportamientos comunitariamente rechazados, en particular el individualismo, orgullo y egoísmo asociado tanto a las grafías fonéticas como a los *waga*. A pesar de esta resistencia, la imagen de la escritura mortuoria en donde se cifra la historia de la vida de cada persona, podría estar conectada con la influencia de imaginarios bíblicos establecidos tras décadas de proselitismo evangelista. *La Biblia*, parcialmente influenciada por tradiciones egipcias y mesopotámicas, se ha repartido en diferentes oleadas de evangelización en Gunayala y en los asentamientos gunadule del lado colombiano. En la siguiente mola, hecha por una mujer gunadule de 19 años, aparece una auto-representación, con inclusión alfabética, de la escena bíblica del arca de Noé. Se puede leer LARCADNEO, con la e y la o invertidas, en la escritura textil del nombre del patriarca bíblico:

Figura 63: Mola con escena del arca de Noé

Fuente: (Perrin, *Magnificent* 31)

En el texto citado de Manibinigdiginya, la casa del cementerio podría ser alusión a un *kalu*, cueva, vivienda o lugar sagrado, en donde según las narrativas gunadule se guardan simbólicamente los conocimientos ancestrales. De acuerdo con Perrin, los *kalus* son villas de espíritus localizadas cerca de la costa así como los lugares de donde surgen los animales (109).

En un relato cantado del *Pab Igala*, mama Nagiryai o Nakekiriai es considerada como la primera mujer en acceder al *kalu* Tuipis o Tugbis, en donde vio y memorizó los diseños escriturales de las molas. Esta heroína civilizadora regresó al mundo de las personas, y enseñó a las mujeres gunadule a cortar, coser y concebir los secretos diseños de las molas. Las grafías de las molas se revelaron, como en el pasaje citado, en un kalu del intramundo. De acuerdo con el relato citado por Manibinigdiginya, el difunto gunadule experimentó un encuentro postmortem con las molas, a diferencia de la madre tejedora, quien va y viene del intramundo (*kalu*). Según su comportamiento en vida, y si usó o no usó las grafías del castellano, el difunto es capaz de leer y comprender la mola grande, es decir la historia escrita colectiva en donde puede interpretar su propia historia. La incapacidad de leer esta historia personal y colectiva, a través de la mola tejida con muchos colores, sentencia el analfabetismo post-mortem del difunto. Las tensas combinaciones entre el analfabetismo de la escritura interna y el alfabetismo de la escritura externa, generan de acuerdo con esta particular visión de cabeza, consecuencias doblemente mortales como invidencia, confusión y en últimas desaparición. No obstante, el relato sugiere cierta promesa de "continuidad" post-mortem en la capacidad que el gunadule tenga de conocer su historia, y la de su gente, a través de la lectura de la mola. En cambio del destino de ser cegado monocromáticamente, o quedar definitivamente muerto por causa de un comportamiento egoísta alfabeta, la narración sugiere una alternativa en el analfabetismo del castellano, visión de cabeza que expresa pervivencia, orientación e identidad colectiva mediante las coloridas grafías textiles de la mola.

En este punto es importante mencionar otro sistema gráfico gunadule: el de las escrituras picto-ideográficas terapéuticas curativas de los *neles* o médicos tradicionales. De acuerdo con Gordon Brotherston, los *neles* inventaron la escritura. Según este investigador, tal escritura, la

cual denomina épica terapéutica, estaría conformada por textos cantados y escritos mediante grafías; en su concepto el *ikala* (vía/camino) es un tipo de escritura para registrar el arte verbal tradicional, lo que denomina literatura canónica (69). En efecto, el carácter chamánico de la escritura también queda evidenciado por la orientación que la lectura de la mola grande sería capaz de proveer al difunto en el pasaje citado.

La relación complementaria entre canto y escritura, sonido e imagen—en suma entre oralidad y escritura—, es una de las características del "alfabetismo" indígena de acuerdo con este tipo de visiones de cabeza, que en el caso del tradicionalismo gunadule alertan sobre el carácter desorientador y confuso del sistema fonético dominante.

Para redondear sobre el analfabetismo

Las sugerentes lecturas del analfabetismo al revés a través de las visiones de cabeza, nos han revelado en ciertos textos indígenas contemporáneos una infinidad de matices y al menos cuatro personificaciones y actitudes distintas: el abuelo etiquetado como campesino con un diploma al revés y la niña que se empeña en enseñarle a firmar; el abuelo que reta su supuesto analfabetismo por medio de la lectura de la hoja de coca y la naturaleza; y el difunto que, si fue capaz de mantenerse analfabeta en vida, es capaz de leer su historia.

La niña wayuu de Simanca aspira a alfabetizar por su propia cuenta al abuelo en una actitud de asimilar la escritura como medio de resistencia. La voz poética de Jamioy interpela a la sociedad dominante, y sin desconocer la escritura foránea, la usa para afirmar un sistema de lectura tradicional así como para evidenciar y producir la experiencia del analfabetismo al revés en quienes no son camëntsá. La narración del texto de Manibinigdiginya muestra la posición más tradicionalista de cierto sector gunadule, para el cual el uso de las grafías castellanas impide incluso el reconocimiento en el intramundo del difunto, advertido por el tabú post-mortem de

convertirse en analfabeta por no saber leer su historia y escritura colectiva, o por el contrario trascender como un "alfabeta" de la escritura propia.

6.2 Ciudades adentro

Consideraciones generales

Las siguientes lecturas, a partir de las visiones de cabeza, se ocupan en parte de las producciones indígenas de imágenes y textos literarios sobre el tema de las ciudades como espacios en donde se cuestionan o resignifican nociones como el adentro y el afuera. núcleos alfabetizantes. Desde estos lugares veremos que no sólo se imponen unas estructuras dominantes, sino que también se articulan una serie de procesos organizativos e identitarios de los pueblos indígenas. Con todo, en las obras que abordaremos, la urbe suele presentarse en un "afuera" que contrasta con el "adentro" de las comunidades y territorios colectivos.

Ahora bien, el supuesto "afuera" de las ciudades y "adentro" de las comunidades se ha desdibujado notoriamente desde mediados del siglo XX, momento en el cual la guerra civil colombiana entre facciones políticas (liberales y conservadores) generó una nueva oleada de desarticulación de la vida en el campo, aumentando así la migración campesina, afro e indígena hacia los llamados cascos urbanos. Desde mediados de los noventas hasta la actualidad, los movimientos armados y territoriales y de las guerrillas y los grupos paramilitares, han generado presión sobre gran parte de los territorios indígenas, en donde de hecho se han librado algunas de las peores batallas por los llamados "recursos" naturales, el control de insumos y rutas para el narcotráfico (Sierra Nevada de Santa Marta, Urabá antioqueño, Guajira, Cauca, Putumayo, Caquetá, Catatumbo y el oriente llanero y amazónico). A pesar de los esfuerzos oficiales y de organizaciones no gubernamentales por recopilar datos sobre el conflicto armado, no existen registros sistemáticos que permitan establecer con precisión cifras nacionales sobre el

reclutamiento de jóvenes indígenas en los diferentes grupos armados.[79] Mientras tanto, persisten fenómenos de coerción, desaparición y asesinato selectivo de líderes indígenas. A lo anterior habría que agregar que el dinamismo de la industria del narcotráfico cuya base son los cultivos ilegales de amapola y de coca—tradicionalmente una planta sagrada de uso medicinal—, así como las campañas de erradicación manual y con químicos letales como el glifosato, han afectado de manera directa la soberanía, el orden público, la salud y los patrones de alimentación, entre otras dimensiones sociales en los territorios colectivos indígenas. Campañas radiales a nivel nacional como la que demonizó la coca durante el gobierno Uribe (2002-10)—"la mata que mata" en las palabras publicitarias de una niña—, se han introducido forzadamente en el inconsciente colectivo a modo de rechazo generalizado contra la hoja de coca, y de cierta forma contra los lugares de donde no sólo se cree que proviene la coca, sino el "gran" problema nacional del conflicto armado y el narcotráfico. Así pues, el "adentro" de las comunidades no es necesariamente una reserva simbólica (Teuton) o zona de resguardo —como se lo plantearon las políticas "proteccionistas" de la corona española y del mismo Simón Bolívar en un decreto restituidor de tierras del 20 de mayo de 1820 (Sánchez y Molina 2010: 395)—, sino múltiples espacios atravesados, por infinidad de intereses (multi)nacionales, bajo la presión en marcha de represas, minas, campos petroleros y balas, como veremos en el capítulo 7.

Hoy en día las ciudades del país son verdaderos conglomerados de migrantes regionales en donde las diferencias de clases se encuentran muy marcadas por el tipo de acceso a los servicios públicos, la seguridad, las configuraciones arquitectónicas de los barrios y zonas, y el nivel de acceso a la educación, la salud pública, el transporte, la alimentación. La reciente migración indígena hacia las ciudades se produce en el marco de la promesa de un país multicultural y

[79] Algunas bases de datos con notables estadísticas nacionales, pero que presentan limitaciones, han sido elaboradas por el Observatorio de Derechos Humanos de Vicepresidencia de la República, la Agencia Colombiana para la Reintegración, Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), y Fundación Ideas para la Paz (FIP).

pluriétnico en la nueva constitución de 1991. La promesa del Estado-Nación sugería convertir utópicamente el país en un adentro inclusivo, y las grandes ciudades en espacios plurales. Bogotá, la capital del país, actualmente valida legalmente los cabildos o sistemas de gobierno propio de los inga, muisca, ambiká-pijao y kichwa, al tiempo que están en marcha los procesos de reconocimiento legal de otros pueblos como el misak-guambiano, yanacona, nasa. En un artículo en el diario *El Espectador* de Bogotá, se afirma que "en 2013, el Ministerio del Interior analizó 83 solicitudes para la "constitución de cabildos urbanos" en 20 departamentos del país". (Valenzuela s.p.) En nuestras conversaciones con líderes indígenas urbanos y comunitarios-rurales, se han hecho evidentes las tensiones que generan los procesos organizativos urbanos con respecto a la gobernabilidad tradicional desde los territorios indígenas tradicionales. En efecto, numerosos líderes en los cabildos de origen colonial muestran gran desconfianza por el incremento de los gobiernos indígenas urbanos, los cuales suelen percibir como desafío e incluso como desacato a las autoridades y organizaciones indígenas en los territorios de origen. Existen sin embargo, todo tipo de matices. Los cabildos de los muiscas, son expresión de identidades en reinvención tras el barrido colonial de varios siglos.[80] En el caso de los kichwas, los cabildos urbanos son fundamentales en la medida en que sus territorios de origen se encuentran en la provincia de Imbabura en el Ecuador, y quienes por sus roles comerciantes se han asentado en Colombia y en diferentes países del mundo. De acuerdo con Angélica Mateus Mora:

> con la promulgación de la nueva constitución de 1991, los indígenas reorientan su movilización en el marco del proyecto de reordenamiento territorial. Reducen sus acciones de recuperación directa de tierras. Los actos de violencia contra los indios disminuyen durante los primeros años de la década 1990, pero a partir de 1997, la

[80] La cultura prehispánica muisca se ubica arqueológicamente en gran parte del altiplano cundiboyacense en la cordillera oriental andina en Colombia, entre el siglo VIII d.C. y las primeras tres décadas del siglo XVI d.C., momento en el cual comenzaría su desarticulación por parte de los colonizadores europeos. Desde finales del siglo XX se han hecho cada vez más notorios los movimientos de reivindicación de la cultura muisca, por parte de personas y comunidades que se consideran sus descendientes, y quienes se han organizado en ciertas zonas al interior de Bogotá (Soacha, Suba) y en sus alrededores (Cota, Sesquilé).

> población indígena padece más directamente los efectos de la guerra entre los diversos actores armados. (143)

La ciudad adentro, a modo de refugio contra la guerra, también se ha visto como la oportunidad de una anhelada educación intercultural, y ciertas universidades, colegios e incluso jardines infantiles, ofrecen en los últimos años programas especiales, becas y subsidios. Álvaro Ulcué Chochué, el primer sacerdote católico nasa del Cauca, luchó por los derechos y la educación de los pueblos indígenas hasta su asesinato en 1984. En su nombre actualmente son ofrecidas becas y subsidios de educación "superior". Las becas Álvaro Ulcué son reguladas por el Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios en el Exterior (ICETEX) como apoyo y estímulo a numerosos jóvenes indígenas del país que deseen realizar estudios universitarios. Muchos de éstos jóvenes han estudiado en colegios rurales o comunitarios y esperan continuar sus estudios en alguna universidad. Con todo, los sistemas virtuales de acceso a estas becas, que en realidad operan como préstamos condonables, continúan siendo inaccesibles en las regiones más aisladas del país. Los cupos se otorgan de acuerdo con estadísticas regionales que siguen considerando las medidas alfabetizantes del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES), cuyo examen estatal estandarizado para los estudiantes bachilleres, es uno de los criterios para acceder al fondo Álvaro Ulcué Chocué.

Las políticas del Estado virtual electrónico suelen premiar el éxito en la homogenización escolarizante, provista por el modelo nacional alfabetizante educativo, incluso en regiones en donde la etnoeducación opera en muchos casos como traducción de contenidos generales, y por tanto descontextualizados, en algunas lenguas indígenas.[81] Con todo, la relación de la

[81] De acuerdo con la ley general de educación: "se entiende por educación para grupos étnicos la que se ofrece a grupos o comunidades que integran la nacionalidad y que poseen una cultura, una lengua, unas tradiciones y unos fueros propios y autóctonos" (Moya s.p.) . Definición a la que Ruth Moya agrega las siguientes consideraciones: "La etnoeducación se sustenta en tres principios esenciales: autonomía, participación comunitaria e interculturalidad, y esta última se visualiza como un horizonte socializador que contribuye a reconocer el derecho a las diferencias y a la diversidad. La etnoeducación implica que la educación se centra en un proyecto de vida comunitario; de ahí que el

etnoeducación con los planes o proyectos de vida implica, al menos en lo ideal, una paulatina contextualización de los contenidos de esta educación de acuerdo con las culturas y territorios donde oficialmente opera, por lo común con labor mixta de maestros nativos y foráneos. La homogenización alfabetizante se premia en tanto los sistemas de becas nacionales, asignadas por cupos regionales, suelen dejar de lado a los candidatos que obtienen bajos puntajes en el examen del ICFES debido a sus bajos índices de alfabetización y castellanización, sin considerar que provienen de zonas en donde el castellano es aún lengua extranjera, a la vez que numerosas lenguas indígenas no se escriben fonéticamente. Como resultado, hay mayores oportunidades de apoyo para los estudiantes de origen indígena en donde la educación en castellano prevalece, o en donde incluso hace siglos ya desapareció la lengua nativa como resultado de la presión colonizadora a partir de la lengua dominante.

En Bogotá, el informe de la "Política pública distrital para el reconocimiento, garantía, protección y restablecimiento de derechos de los pueblos indígenas", sintetiza un diagnóstico sobre las causas de la migración "voluntaria" y el desplazamiento forzado a la ciudad:

> El desplazamiento por la violencia de los años 40 a 50 y más recientemente el conflicto armado que se vive en el país.[…] Las migraciones producto de los megaproyectos (represas, tala indiscriminada de bosques, monocultivos, explotación de hidrocarburos, explotación minera, etc.) en los territorios ancestrales. […] La búsqueda de mejores condiciones de trabajo en la ciudad de Bogotá debido a la carencia de oportunidades en sus territorios, llevándolos a desarrollar actividades como empleadas del servicio doméstico, vigilantes, venta informal, cultivos de flores, entre otros. […] El desplazamiento por causa de los fenómenos naturales, avalanchas, terremotos, inundaciones que afectan la pervivencia de los pueblos indígenas en sus territorios. […] La expansión del régimen hacendatario que motivó desde los primeros años de la década de los 40 del siglo pasado la migración a Colombia. […] La migración de los jóvenes indígenas hacia las ciudades desde la década de los años 80, con el fin de adelantar estudios universitarios luego de la firma del Acuerdo 22 de 1986 y sus modificaciones posteriores. (6)

---

producto específico sea el *Proyecto de Vida* o *Proyecto Etnoeducativo Comunitario*, plan «negociado» con las autoridades regionales del sector educativo y que tiene como objetivo primordial la conservación y desarrollo de la cultura respectiva (s.p.).

En tal orden de ideas, el desplazamiento forzado o (semi)voluntario generado por la guerra, el prestigio de la metrópoli moderna, la desarticulación interna de muchas comunidades, la búsqueda de espacios laborales, la afirmación de cierto cosmopolitismo, la necesidad de articularse en las ciudades con los movimientos políticos y culturales pan-indígenas, son algunos de los factores dinámicos que también permiten entender por qué gran parte de las oralituras y literaturas indígenas se han escrito y publicado en las últimas dos décadas en las grandes ciudades del país. Estercilia Simanca y Vicenta Siosi (wayuu) han escrito desde Riohacha y publicado sobre todo en Barranquilla;[82] Hugo Jamioy (camëntsá) desde Bogotá y Manizales; Fredy Chikangana /Wiñay Mallki (yanakuna mitmak) desde Jamundí y Bogotá; Anastasia Candre (okaina-uitoto) desde Leticia; Yenny Muruy Andoque (andoke-uitoto) y Francelina Muchavisoy (inga) desde Bogotá; Manibinigdiginya/Abadio Green desde Medellín; y Vito Apüshana/Miguel Ángel López desde Riohacha, aunque también ha sido publicado en Bogotá, Quito y La Habana.

Una lectura atenta de los textos contemporáneos de autores indígenas permite percibir la tendencia a concebir las páginas y los libros, al igual que las ciudades, como espacios creativos de lucha, memoria, reinvención y rearticulación. Como veremos más adelante, algunos textos operan como espejos ideo-simbólicos propicios para el retorno físico y/o espiritual, lo cual no implica necesariamente una descalificación de las experiencias de vida urbana. De acuerdo con Chikangana tras "experiencias de contacto con lo urbano ha encontrado una forma de expresarse, una manera de plasmar a través de la escritura lo que es su mundo, lo que es el viaje de regreso a su propia memoria" (Lepe 79).

[82] Dos de sus antecesores literarios, los narradores wayuu Antonio López y Miguel Ángel Jusayú, publicaban en Maracaibo, ciudad venezolana.

Los autores indígenas suelen interpelar a la sociedad dominante, ironizan sobre sus formas impuestas de ver el mundo, apuestan por un castellano más suyo, un español pleno de cruces experimentales con sus lenguas de origen al tiempo que escriben o se traducen en las mismas. La ciudad no simplemente letrada (Rama), sino alfabética, es para-alfabetizada al validar lenguajes visuales propios de sistemas de representación que algunos/as reconocen afirmativamente como sus formas de escritura. En Expo-Artesanías, feria internacional en la que se reúnen anualmente creadores de todo el país en Bogotá, los controversialmente llamados "artesanos indígenas", afirman sin vacilar el valor de escritura propia que caracteriza sus tejidos, canastos, collares de chaquira y tallas en madera.[83]

Un prejuicio aún existente consiste en considerar que la llamada "artesanía" es un arte menor regional y exótico, característica popular que bajo este supuesto compartiría con el folclore, o arte del pueblo, la manera con que se denominó hasta los ochentas lo que hoy se conoce en parte como oralitura y literatura indígena. Un caso concreto es el del escritor camëntsá Alberto Juajibioy Chindoy, quien colaboró con algunos proyectos lingüísticos del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), por ejemplo el *Bosquejo etnolingüístico del grupo Kamsá de Sibundoy*, publicado en 1974 en colaboración con Álvaro Wheeler. La institución misional estadounidense ILV reguló la educación en numerosas comunidades indígenas en Colombia durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, tras un convenio firmado con el gobierno en 1962, durante la presidencia de Alberto Lleras Camargo. En las publicaciones compilatorias de los textos verbales recogidos por los misioneros lingüistas del ILV se oficializó el término folclor indígena. Juajibioy continuó usando este término para referirse al tipo de textos camëntsá que

[83] Un ejemplo claro es el de Mamá Pastora Juagibioy, tejedora excepcional y madre del oralitor camëntsá Hugo Jamioy, cuyo testimonio hemos citado en el capítulo 3 al explicar el carácter escritural de los tejidos del chumbe y la chaquira.

luego llegó a llamar narrativas tradicionales y lenguaje ceremonial, tras independizarse de su rol de colaborador etnolíngüistico.[84]

Hoy en día, los autodenominados escritores indígenas desafían el estereotipo folclorizante e institucionalizado de sus identidades y medios de expresión con proyectos que gestan en redes interculturales colaborativas, como hemos visto en los capítulos 3 y 4 al explorar las ideas y prácticas de las oralituras. El hecho de que se auto-reconozcan como escritores, en algunos casos de literatura, en otros de oralitura, se justifica en el proyecto común de superar el prejuicio que tilda sus lenguas, formas de vida y artes verbales como algo dado, estático, exclusivo de y sobre sus resguardos, con la supuesta única posibilidad de salir a la luz pública como meras voces colectivas anónimas en los géneros verbales que les eran permitidos antes de los noventas: el folclor, el mito y la leyenda.

Debido a su función como instrumentos de interpelación ante las instituciones nacionales e internacionales, diferente es el caso de los numerosos manifiestos y comunicados escritos por líderes y voceros de las comunidades, muchos de los cuales han sido compilados en la importante antología realizada por Hernán Molina y Enrique Sánchez: *Documentos para la historia del movimiento indígena colombiano contemporáneo*. Ahora bien, varios textos de los escritores indígenas en las ciudades—o donde la experiencia urbana facilite la evocación o reconsideración sobre los territorios colectivos—suelen reversar las expectativas folclorizantes-primitivistas al incorporar las demandas, críticas e interpelaciones socio-políticas de sus comunidades en la concepción y difusión de sus obras de literatura y oralitura. Debe decirse que desde principios del presente milenio, tras la invención del internet y el acceso cada vez más generalizado a las redes virtuales en los pueblos y ciudades, la difusión de las obras literarias y

[84] Ver por ejemplo su obra póstuma *Lenguaje ceremonial y narraciones tradicionales de la cultura kamëntsá*

planteamientos de los autores indígenas ha aumentado visiblemente, al tiempo que el video y el documental se han convertido en las herramientas más efectivas para dar a conocer las demandas y expresiones públicas de los pueblos indígenas. Es más, "la aparición de la técnica del video y su auge desde la década 1980 coincide con el desarrollo del nuevo movimiento indígena en Colombia y América Latina" (Mateus 213).

De acuerdo con la investigadora colombiana Angélica Mateus Mora, en 1971 con la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), también sus líderes conciben la idea de hacer un mayor uso de los medios de comunicación. Crean así el periódico *Unidad Indígena*, el cual será retomado editorialmente en 1982 por la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). Las producciones radiales del CRIC también tienen como punto de partida la década de los ochentas, y es entonces cuando comienzan sus colaboraciones con productores audiovisuales como Jorge Silva y Marta Rodríguez, cocreadores del documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* de 1982. Con todo es en los noventas cuando el programa de comunicación del CRIC empieza a hacer uso de la técnica del video. El tejido de comunicación de una de las asociaciones de cabildos nasa vinculadas al CRIC, la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), ha realizado algunas de las producciones documentales indígenas más reconocidas y difundidas en la última década, por ejemplo *País de los pueblos sin dueño* (2008), ganador del premio nacional de documental del Ministerio de Cultura en el año 2011. Por otro lado, también debe destacarse el colectivo del centro de comunicación Zhigoneshi de la Organización Gonawindúa-Tayrona, fundado en 1987 con representantes de los pueblos iku, kogui, wiwa y kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta. En 2008 Zighoneshi realiza la serie de cortos documentales *Palabras mayores* para Telecaribe, cadena regional de televisión. Nueve de los capítulos fueron elaborados por productores indígenas como Amado Villafaña

(iku), Saúl Gil (wiwa), Silvestre Gil (kogui), mientras que un décimo cortometraje fue realizado por Pablo Mora, cineasta y antropólogo colaborador del proyecto. En 2011 el colectivo produjo el largometraje *Resistencia en la línea negra* con la dirección de Amado Villafaña, quien ha sido amenazado tras esta producción en parte debido a las denuncias cinematográficas que presenta desde las perspectivas de los pueblos indígenas de Gonawindua (Sierra Nevada), sobre el conflicto armado en Colombia. En 2013 ganó la primera edición del festival de cine colombiano en París, alcanzando además cierto reconocimiento internacional para este tipo de propuestas cinematográficas (119-128). De acuerdo con Mateus Mora, cuya exposición acabamos de resumir, estos procesos implican una "apropiación colectiva de la imagen" (127), una nueva etapa "dado que en adelante las tradiciones y saberes no se transmiten únicamente por medio de la palabra" (126), "ciertas condiciones para los realizadores externos a la comunidad" (127), y en palabras del colectivo Zhigoneshi: una declaración actualizada de su permanencia como pueblos, su capacidad de comunicación, y su afirmación de auto-representación: "la visión de nuestro territorio y nuestra cultura" (128).

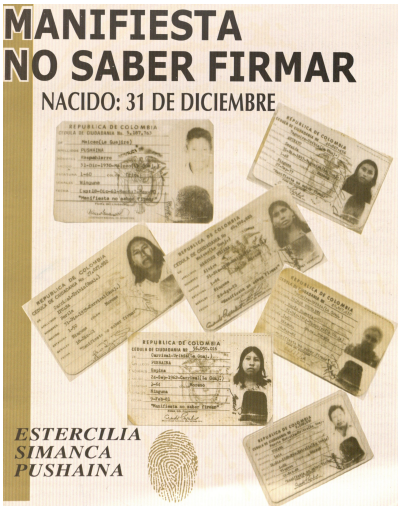
Más allá de la ciudad alfabética

Manifiesta no saber firmar, nacido:31 de diciembre es un cuento que opera en un campo textual semejante al de los manifiestos y cartas de denuncia de las organizaciones indígenas con sede en las grandes ciudades del país. Escrito por Estercilia Simanca Pushaina en los primeros años del nuevo milenio, este cuento y su posterior documental *Nacidos el 31 de diciembre* dirigido por Priscila Padilla, se ha convertido en uno de los medios de expresión más efectivos en la denuncia de la violencia del (an)alfabetismo como medio de control político contra los wayuu. En el cuento y en la historia que lo precede a modo de prefacio, las escrituras alfabéticas de las cédulas de identificación, los votos políticos, las pancartas publicitarias, los nombres y el

diploma, llegan a la ranchería (comunidad) mediante agentes gubernamentales intervencionistas que provienen del casco urbano más próximo (Riohacha) o del interior del país.[85]

En un lenguaje intimista y conversacional, Estercilia Simanca Pushaina denuncia en parte el grafocentrismo burocratizante del Estado. Con todo, la narradora wayuu no escribe desde la nostalgia de la oralidad. Escribe a conciencia, incluso con la necesidad de enseñar "la letra de palito" a su abuelo, como la mencionada niña del prólogo narrativo en *Manifiesta no saber firmar*. Aunque Simanca comenzó escribiendo poesía, pronto optó por el lenguaje más directo y crítico que le proporciona la narrativa, en particular los cuentos de corta extensión que facilitan su difusión e impacto social.

Figura 64: Portada de cuento de Estercilia Simanca



Fuente: (Simanca, *Manifiesta*)

En *Manifiesta no saber firmar*, la crítica a la burocracia se hace evidente cuando la voz narradora expresa una actitud paradójica de seducción y rechazo hacia un afiche o pancarta de un candidato y posterior gobernador:

> ese señor Candidato, el mismo que me dijo «princesita» mientras me daba un beso cerca de la boca y que prometió casarse conmigo cuando yo creciera, fue el mismo que se negó a ayudarnos cuando Toushi enfermó y el mismo que dijo cuando nos alejábamos de él: «¡Esos indios si joden!».
> Recuerdo que ese beso me robó el sueño por muchas lunas. Ese momento se repetía en mí mente una y otra vez mientras trataba de dormir en mi chinchorro. Quería que el señor Candidato regresara y me besara nuevamente, pero no lo hizo. Ni siquiera me miró cuando fuimos a su casa grande. (7)

[85] Aunque la autora no provee datos históricos, al momento de la publicación original del cuento en 2004, los procesos de corrupción política y compra de votos en la Guajira eran y siguen siendo un asunto de debate público.

En esta misma línea, el texto de Simanca revela el día a día de las comunidades en la Guajira, donde los wayuu son documentados o cedulados con nombres denigrantes por algunos funcionarios del Estado tomando ventaja del analfabetismo de algunos/as wayuu, para quienes en su mayoría nacieron en la fecha liminal (ni allá ni acá) del 31 de diciembre, registro que consta "legalmente" mediante una huella digital y una firma que "valida" el nombre impuesto (fig. 64).

Como Simanca lo denuncia con gran ironía y penetración narrativa, la cedulación que llega a las comunidades desde los cascos urbanos no obedece al cumplimiento de la promesa de inclusión social multicultural pregonada por la constitución de 1991—firmada además en la ciudad capital—sino al afán de la corrupción política regional por obtener votos de los indígenas a partir de promesas que no cumplirán.

Ahora bien, el lenguaje literario y la aparición de personajes ficticios en formato de cuento, son algunas de las características formales que distancian a *Manifiesta no saber firmar* de las cartas de denuncia al rey de España por parte de un autor colonial temprano, autoreconocido como muisca: el Cacique de Turmequé o Diego de Torres cuyas cartas datan de 1584.[86] De hecho, la situación colonial parece no haber cambiado mucho. En efecto, son numerosas las denuncias sobre agravios colonialistas (intimidación, abducción, explotación) que narran tanto Diego de Torres como Estercilia Simanca con más de 400 años de diferencia. El cacique de Turmequé escribió en 1584:

> y es que cada mujer de encomendero de indios tiene en sus casas muchas mujeres que sacan de los pueblos que tienen en su encomienda para que les hilen hilo, tejan y labren y hagan otros servicios y granjerías que han usado tener dentro de sus casas y estas mujeres las más son hijas de indios principales, que es una cosa que los padres naturales sienten mucho, ver a sus hijas, sobrinas y deudas en un cautiverio tan

[86] Ver algunas de estas cartas en el libro de Sánchez Gutiérrez y Molina Echeverri.

> perpetuo y servicio tan ingrato, que toda la vida viven debajo de llave, que no ven sol ni luna, haciéndoles padecer extrema y miserable vida. (Sánchez y Molina 393)

Por su parte, Simanca convierte en visión de cabeza—es decir, en una visión propia e irónica sobre las prácticas colonizadoras de los *arijunas* 'no wayuu'—, la antigua costumbre colonial de asimilar personas en los cascos urbanos. En su narrativa, como en la de Vicenta Siosi, aparecen los "ahijados" guajiros, los chinitos o niños wayuu a los que se adopta como servidumbre doméstica con la excusa de educarlos para su bien por la "propia" voluntad de sus padres. Así lo reclama y articula en visión de cabeza Coleima Pushaina, protagonista de *Manifiesta no saber firmar*, en un lenguaje testimonial que revela que ella misma fue una de esas niñas:

> Y sus mujeres, sus mujeres vienen buscando niños para convertirlos en sus ahijados y así, según ellas, tener el deber cristiano de cuidarlos y educarlos. ¿Educarlos? A qué le llaman ellas educación si lo que hacen con nuestros niños es tenerles de sirvientes en sus casas de cemento; decirles que la comida no se come con la mano, sino con la cuchara; que uno no debe andar por ahí con los pies descalzos como los indios, como si no lo fuéramos; que no es ay que es yuca, que no es wattachón que es mañana, que no es arika que es tarde, que no es aipá que es noche, que tú no te llamas Tarra Pushaina que te llamas Sara Ramírez, ¿Ramírez? ¿Por qué? Porque eres mi ahijada, ¿Y mi casta? ¡Ay, no niña eso sólo se usa en el monte! Y se refieren a nosotros como la chinita o el chinito, fue por eso que no quise seguir viviendo con mi madrina en su casa de Puerto López. (Simanca 5)

En tal orden de ideas, la incorporación de los personajes indígenas a la ciudad alfabetizante—en este caso arijuna (no wayuu)—, se propone en parte la forzada castellanización de sus nombres, sus identidades y sus lenguas. El monte, el desierto, por extensión la naturaleza—y en cierto sentido denigrante los territorios tradicionales—se tachan como lugares de ignorancia y barbarie. De aquí la temprana visión de cabeza del líder Quintín Lame, en las primeras décadas del siglo XX, quien reta a la ciudad alfabe-castellanizante al afirmar que la selva es el lugar de los pensamientos y la educación tradicional. Esta idea, implica invertir el alfabetismo y la urbe bajo el concepto de civilización montés, un tema estudiado por Mónica Arango en su investigación de 2009.

Figura 65: Fotografía de la portada del cuento de Siosi

Fuente: (Siosi, *Esa horrible*)

Por otra parte, los personajes infantiles y juveniles de la escritora wayuu Vicenta Siosi son los que reflejan en más detalle estas realidades de choque entre la escolarización urbana y la vida en las comunidades. En el cuento "Esa horrible costumbre de alejarme de ti", una niña wayuu crece forzadamente entre los arijuna entregada por su madre a una madrina urbana. Aunque la niña escapa de la ciudad, y regresa a su ranchería, es devuelta a su condición de "ahijada" por su propia madre wayuu. Así es como llega a convertirse en mujer, sin experimentar el ritual de paso conocido como encierro, y por último generando un rechazo total de la vida rural al regresar a su ranchería tiempo después: [87]

> Todos han cambiado, excepto el paisaje inquebrantable
> del desierto.
> La primera noche no pude dormir por los zancudos y me caí del
> chinchorro. Añoro la luz eléctrica y los programas de televisión. Me
> aburro demasiado y no me gusta bañarme en el río, veo el agua demasiado
> sucia. Solo duré una semana.
> En cada asueto voy unos días y cada vez demoro menos. Cuando me encuentro
> con algún familiar en el mercado me escondo para no saludarlo. Ni yo misma
> me explico este desafecto a mi raza. (60)

[87] Se trata de un periodo de aislamiento de la niña wayuu una vez llega a tener su primera menstruación. Durante este periodo su contacto se limita a ciertas personas, como la tía y la mamá, y también se imponen algunas restricciones en la dieta. Es común que durante este periodo la niña aprenda a tejer, y reciba otros conocimientos asociados con su conversión en mujer.

Siosi describe la transformación psicológica de alguien que se vuelve un ente entre mundos. Su cabeza wayuu es simbólicamente reemplazada por una cabeza arijuna, y es esta visión la que la convierte en sus propias palabras en una "¡India desnaturalizá y desgraciá!" (61).

La personaje niña de Siosi (fig. 65) como el personaje niño de Jusayú en el ya mencionado cuento "Ni era vaca ni era caballo", terminan por transformarse en adultos que no son ni lo uno ni lo otro, (migra)entes en proximidad con la temida y monstruosa personificación literaria del mestizo en las novelas wayuu: *Los dolores de una raza* de Antonio López Epieyú y *Hermano mestizo* de Ramiro Larreal.

Antonio Joaquín López Epiéyú hace un llamado en su novela *Los dolores de una raza* a las autoridades civiles y eclesiásticas para que rediman con la civilización al guajiro mestizo de las pampas: "¡Conquistad para vuestra esclarecida frente la aureola gloriosa de la redención de una raza que sucumbe bajo el peso abrumador del dolor, la ignorancia y la miseria! ¡Dirigid una compasiva mirada al corazón de la pampa que late con violencia en requerimiento de la mano generosa que la levante a un nivel más alto de superación!" (140). En *Los dolores de una raza* el tema de los niños wayuu entregados en escolarización urbana, revela cómo esta costumbre se deriva en parte de empresas abductoras de evangelización, verdaderos callejones sin salida usados sin embargo para enfrentar el hambre y la sequía en la Guajira:

> Las familias más pobres, uno por uno van vendiendo al traficante los esqueléticos hijos, hasta agotarlos, no por que deje de amarlos, sino por evitarles una angustiosa muerte, en tanto que otras emigran para el País vecino dejando desiertos los hogares, mientras las demás madres hambrientas, impotentes ya para prodigar al tierno hijo el néctar vital del pezón empobrecido, también se dedican a cortar cardón y comérselos asado en el afán de prolongar unos días más el martirio de su vida; otras con los harapos reguindados arriba de la rodilla, lánguidas, resecas, que más parecían espectros de otros mundos que seres humanos, se arriman a las puertas del ORFANATO de Nazaret a implorar un rasgo de conmiseración; no quieren pan, ni ropa, sino únicamente que se les admitan los raquíticos niños en el Internado antes que ponerlos en subasta pública. Los Reverendos Misioneros le dicen que no hay

> dineros con que mantenerlos, que la mísera suma destinada por el Gobierno para el instituto apenas alcanza para los niños que ya están internados. (81-82)

El pasaje anterior permite notar la relación entre evangelización, procesos de desarticulación comunitaria y desplazamiento forzado—a veces causado por las fuertes sequías—hacia las ciudades de Colombia y Venezuela. Es un hecho que numerosas comunidades de religiosos misioneros han sido agentes de colonización mediante proyectos educativos que han facilitado en el país, y en gran parte del continente, la castellanización, la evangelización y la nacionalización de los miembros de las comunidades indígenas. En realidad, para comprender el contexto de las misiones educativas evangelizadoras entre los wayuu del lado colombiano, debe señalarse que con la ley 89 de 1890, el gobierno asignó a las misiones católicas el tutelaje de los pueblos indígenas. En otras palabras la iglesia recibió la misión de acabar de civilizar y nacionalizar a los indígenas. En tal orden de ideas, como aclara el lingüista vasco-francés Jon Landaburu: "Hasta la primera mitad del siglo XX toda política indigenista estaba en manos de la Iglesia" (ctd en Gröll 56). Tal es la razón por la cual en la novela los misioneros reciben dinero por parte del gobierno para el sostenimiento del orfanato de Nazareth.[88]

En otra narración wayuu, "El dulce corazón de los piel cobriza" de Vicenta Siosi, el tema de la educación también es tratado en un contexto temporal diferente. Un grupo de niños arijuna se aventuran fuera de la ciudad hacia el mundo rural wayuu con uno de sus compañeros indígenas de la escuela. En una secuencia de situaciones que rayan con lo real maravilloso, se piensa que los niños han sido secuestrados y se emprende un rescate que deja en evidencia la imagen popular de los wayuu como abductores salvajes. La versión de los estudiantes sobre una salida voluntaria "no es tomada en cuenta". Al contrario se arraigan los prejuicios populares

[88] La comunidad religiosa de los capuchinos ha sido la encargada de estos procesos evangelizadores y colombianizadores en regiones como la Guajira, así como en la Sierra Nevada de Santa Marta, de donde fueron expulsados por la comunidad iku en 1982.

mediante una aversión generalizada hacia los wayuu: "Algunos estudiantes, sin motivo, maltrataron a un joven indígena, le rompieron dos costillas y un diente. La policía encontró *in fraganti* a los escolares y no los detuvieron, alegando que no había quién los demandara" (Siosi 46).

Por medio de esta visión de cabeza, la autora wayuu de origen italiano reelabora literariamente la supuesta abducción de niños arijunas que, en realidad ocurre en sentido contrario, como lo hemos visto en los pasajes de López Epieyú, Jusayú, Simanca y Siosi.

Berichá es otra escritora que ha problematizado, y usado a su favor, la alfabetización, la evangelización y las migraciones a las ciudades, en suma: el llamado mundo de los civilizados en donde afirma haber encontrado muchos amigos. La siguiente es una de las visiones de cabeza testimoniales más contundentes en *Tengo los pies en la cabeza* a propósito de la educación alfabeti-evangelizante en los cascos urbanos:[89]

> Entré a la escuela y allí "aprendí" todas las cosas, como los loros que no saben qué dicen; repetía con la maestra las oraciones y la mayor parte de la lectura y las lecciones. Cuando en la clase de religión nos hacían repetir que "nuestros primeros padres fueron Adán y Eva", yo pensaba que se estaban refiriendo al maíz porque en la lengua U´wa, Eba significa maíz.
>
> Iskuer íkar raúr rio áhkan esar sinháro ké'rasai sinir etar teũhákuakir semár, semartra ba sinharo maestraata bi'tá uáktara ahatát im eia kesót teubeihakro. Kab ihti sir chi't siũĩat imárat uakit réhkam kes sumá bí't ákan Adan y Eva uakiat as tan siũtra eb kokik ei okór teuk si'ũro,sumá úw akútra maizan ébro. (Rocha, *Pütchi* 1:85)

El giro propio de esta visión de cabeza consiste en convertir a Eva, madre-matriz originaria, en Eba, el maíz, fuente primigenia de vida en el contexto comunitario de la vida u'wa en Boyacá y Arauca. Notemos además que Berichá pone entre comillas el "aprendí", cuestionando así los procesos de colonización educativa.

[89] Incluimos la cita de la traducción al u'wa que solicité a Berichá en 2010 para la antología *Pütchi biyá uai*.

La imposición de nombres, lenguas, visiones e identidades colonizadoras agenciadas desde los presupuestos civilizatorios de las ciudades alfabetizantes y castellanizantes buscan ser plasmadas, y al menos revertidas simbólicamente mediante el uso de visiones de cabeza elaboradas con humor e ironía. Las inversiones ocurren desde la necesidad misma de construir imágenes que muestren cómo la colonización ha sido parcialmente exitosa en los procesos de des-indigenización. A la vez, tal inversión se hace presente con la propuesta de alternativas concretas. Puede decirse que los nombres, lenguas, escrituras y tecnologías impuestas o forzadas por las circunstancias, son utilizados a su favor por las escritoras y los escritores indígenas a través de la creación y difusión de textos de literatura y oralitura, entre otros medios, con los cuales buscan aportar en la construcción de visiones autorepresentativas tanto de sí mismos como de los pueblos indígenas en cuyas historias, ritmos y devenires se reconocen.

6.3 Retorno

Consideraciones generales

Las experiencias de migración temporal o definitiva a la ciudad se deben en numerosos casos al desplazamiento forzado por las presiones del conflicto armado, así como a la búsqueda de "mejores" condiciones económicas, educación e incluso vinculación a los procesos de organización pan-indígena en ciudades como Bogotá, Riohacha y Medellín. Con todo, a diferencia de los delegados de las organizaciones indígenas en las ciudades, las escritoras y escritores no suelen ser los representantes formales de sus comunidades ante el *status quo*. Aunque sus roles de mediación les ponen frecuentemente en contacto con instituciones culturales y ministerios, sus obras de literatura y oralitura buscan llegar al público general que está fuera del circuito burocrático administrativo de la nación. Sin embargo, debe decirse que son contados los casos en que estos textos literarios se convierten en motivos de impacto en la opinión pública

y en los medios masivos de comunicación, por no mencionar que su circulación y venta en formato de libro continúa siendo muy restringida en la actualidad. Entre las excepciones con cierto impacto nacional puede considerarse, como veremos en el capítulo 7, la carta pública que la escritora Vicenta Siosi envió al presidente Juan Manuel Santos en 2012, a propósito del proyecto de desviación del río ranchería,[90] y el cuento *Manifiesta no saber firmar* de Estercilia Simanca, convertido en documental y en demanda de reparación al Estado.[91]

Los textos de los escritores auto-reconocidos como indígenas llegan con frecuencia a las audiencias que los escuchan por primera vez en los festivales de poesía, los encuentros universitarios, las ferias del libro, las presentaciones en instituciones educativas, algunos videos de *YouTube*, las conferencias nacionales e internacionales. En tal sentido, es posible afirmar que mediante sus obras literarias y su activismo cultural promueven actualmente dinámicas de continuum textual a partir de la comunicación oral de raíz comunitaria, cualidad comunitivista que se exalta en los roles de quienes se consideran oralitores (Jamioy) e incluso cantores que escriben (Candre y Chikangana).

Las audiencias son invitadas a convertirse en lectores de textos y libros que se difunden mayoritariamente por internet en publicaciones como la *Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas del Ministerio de Cultura* editada en 2010, así como por medio de otras iniciativas como la convocatoria "territorios narrados" del Ministerio de Educación, y el proyecto *Libro al Viento* de la Fundación Gilberto Álzate, de la Secretaría de Cultura y la Alcaldía de Bogotá. Este tipo de publicaciones se han caracterizado por una amplia distribución gratuita, virtual y en parte escrita, así como por llegar a numerosas escuelas y colegios fuera y dentro de los territorios

[90] La carta ha sido publicada en el blog de Estercilia Simanca y en diferentes medios de comunicación como el diario *El Espectador.*

[91] Ver Documental *Nacimos el 31 de diciembre* dirijido por Priscila Padilla.

indígenas, sumándose así a los procesos de educación propia. En el retorno físico de los libros a las comunidades han cooperado organizaciones indígenas como la ONIC, e instituciones gubernamentales como el Ministerio de Educación, la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Cultura. Por su parte, la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, ha incluido la colección de escritura y literatura indígena publicada por Mincultura en su biblioteca virtual de acceso al público general.[92]

Rearticulación y retorno en Y꞉iche y los oralitores

El ejercicio global de recentramiento de las identidades indígenas analizado por Linda Tuhiwai Smith, así como el retorno a la reserva y al centro simbólico de acuerdo con Teuton, aunque propuestos desde los contextos anglocéntricos de Aotearoa Nueva Zelanda y Norteamérica, en tanto proyectos de rearticulación se conectan con las experiencias de varios de los actuales autores indígenas en Colombia, quienes crean imágenes que nos permiten entender a su manera sus propias experiencias. Ahora bien, la pertenencia, anhelo e identificación con espacios propios u "originarios", aun dentro de los espacios urbanos, caracteriza muchas de estas visiones de cabeza sobre el retorno físico y/o espiritual al territorio colectivo. Sin embargo es posible preguntarse ¿por qué considerar visiones de cabeza imágenes y narrativas sobre el retorno y rearticulación comunitaria?

Una de las respuestas tiene que ver con que el retorno y la rearticulación no se dan necesariamente de una manera definitiva o necesariamente permanente. Se trata de una dinámica mucho más compleja, en cuanto retorno y rearticulación no son necesariamente actos físicos y conclusorios, sino procesos cambiantes de constante ida y vuelta. En cierta forma la rearticulación puede acontecer desde afuera del territorio de origen, es más, la sola salida de los territorios colectivos no implica necesariamente un proceso desarticulador. De hecho, como

[92] Ver *Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia.*

hemos visto en el capítulo 3, según Chikangana /Wiñay Mallki el proyecto de la oralitura surge precisamente en la experiencia urbana como evocación y continuación creativa de los saberes comunitarios.

En *Indigenous Cosmopolitans, Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century*, Maximilian Forte reúne una serie de textos claves para comprender las diversas experiencias indígenas contemporáneas. Un concepto central en su libro es el cosmopolitismo "by how people create and use transnational networks" (5), lo cual aplica claramente para entender los actuales procesos transnacionales de creación de las oralituras y literaturas indígenas en el continente. Para difundir sus trabajos, así como para ejercer su activismo, los autores se mueven en redes internacionales que se amplían permanentemente desde la difusión por internet, los recitales internacionales o declaratorias conjuntas como la realizada en el Festival de Poesía de Medellín en el año 2012. En tal sentido se puede considerar con Forte "that indigenous cosmopolitans can be both rooted and routed, nonelite yet nonparochial, provincial without being isolated, internationalized without being de-localized" (6). Además, como acota Scarangella: "it is commonly "presumed that indigenous people are the Others linked to locality that cosmopolitans engage with, not cosmopolitans themselves" (ctd en Forte 12).

Las ideas sobre un cosmopolistimo que puede darse sin necesidad del desarraigo, nos permite explicar mejor por qué el supuesto afuera de las comunidades no es necesariamente un espacio de pérdida cultural, de deslocalización o de aceleración de los procesos de desarticulación. En tal sentido es posible considerar por qué parte de la literatura y oralitura indígena contemporánea, aunque en muchos casos es escrita desde un supuesto "afuera"—que puede estar en un supuesto "adentro" como el de las escuelas convencionales en las comunidades—, recurre en la tendencia de recontar y reimaginar los espacios comunitarios y/o

originarios así como en relacionarlos con otros espacios semejantes que trascienden las fronteras culturales. Lo anterior se evidencia en algunos poemas de Chikangana escritos en Nebraska, Estados Unidos (Hedge Coke) así como en los viajes poéticos de Miguel Ángel López en *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Por otro lado, si bien es cierto que el fogón es un símbolo de la oralitura tanto en el *Wallmapu* de Chuihuailaf en Chile, como en el suroccidente andino de Jamioy y Chikangana, también es cierto que desde sus propuestas la oralitura puede ser leída y contada en cualquier espacio en donde se dé la posibilidad de "sembrar la palabra", como aspiran los oralitores en Colombia.

El retorno físico y/o simbólico también se ejerce desde el anhelo, la nostalgia y la consiguiente necesidad de rearticulación por medio de la escritura. Por ejemplo Berichá, aunque fue educada por misioneros y vivió parcialmente fuera del territorio u'wa, reconocía su nostalgia y deseo de recuperar y articular de una manera muy personal la memoria de su gente, en particular los u'wa de la región de Aguablanca, cuando cuenta que tras destruir la primera versión de su libro: "comencé nuevamente a escribir, no solamente mi historia sino la historia de un grupo que estaba a punto de ver extinguida su cultura tradicional; aquella cultura auténtica y hermosa estaba a punto de desaparecer para cambiarla por una seudocultura; todo esto me daba nostalgia pero yo no ganaba nada con esto" (44-45).

El caso de Berichá es ejemplo de la complejidad de los llamados procesos de rearticulación y retorno. Por un lado ella evoca la "hermosa visión" de una cultura auténtica de la que ha estado alejada por muchos años, y a la cual efectivamente se reintegra mediante su actividad docente en la comunidad. En *Tengo los pies en la cabeza* resalta la importancia del retorno físico e ideal a su territorio:

> Mi libro no solamente trata de la región de Aguablanca. Allí nací. Luego de haber convivido durante veinticinco años con los misioneros y con el mundo "civilizado"

> tuve la oportunidad de regresar nuevamente a mi gente, a disfrutar de esa hermosa visión que por tantos años yo había abandonado. (46)

Por otro lado, aunque el libro había sido escrito en parte por petición de uno de sus tíos (*uejea* o autoridad religiosa u'wa), y articulaba sobre todo las historias de su madre, la publicación y la polémica que desató la cofinanciación editorial de las petroleras, la lanzaron a un exilio mucho más terrible que el que había vivido en esos veinticinco años. Resultado de tal experiencia fue su último libro inédito, *Mi vida en el exilio,* escrito a la distancia y sin posibilidad de una rearticulación definitiva con su gente y con su territorio. Sin embargo, esta experiencia constrasta notablemente con la expresada en el personaje femenino del cuento de Vicenta Siosi "Esa horrible costumbre de alejarme de ti". La niña wayuu, forzada por su propia madre a vivir entre los arijuna, cuando crece y vuelve a su ranchería, ya no se halla entre la gente, no puede ni siquiera tomar el agua del pozo, y finalmente se queda a vivir en la ciudad, sintiéndose que no es parte de ningún mundo en particular. Entre el relato autobiográfico de Berichá y el narrativo de Siosi, la diferencia se marca primero que todo en el rol de las madres. Berichá cuenta que su madre es una sabedora que cuenta y le inculca la cultura u'wa desde muy niña. En cambio, la madre del personaje de Siosi desea asiduamente que su hija se eduque y viva entre los arijuna, y en el cuento participa efectivamente en el proceso de deswayuunización de la niña. A decir de los propios wayuu, tal situación ha sido una realidad en algunas generaciones de mujeres, quienes han inculcado a sus hijas la necesidad de conseguir esposos arijuna, porque consideran que los hombres wayuu son muy machistas y borrachos, y creen que los arijuna las tratarán mejor. Además, es una realidad que en generaciones indígenas recientes, gran parte de la pérdida de la lengua originaria se ha debido a que los padres no han querido transmitírsela a sus descendientes, pues consideraban que así serían más discriminados y que por el contrario, al hablar español, tendrían más posibilidades de desenvolverse mejor en el mundo.

Como hemos visto en el capítulo 3, Fredy Chikangana/Wiñay Mallki es otro de los autores contemporáneos que en la década de los ochentas emprendía procesos de rearticulación y retorno a través de la escritura literaria. El suyo es un caso contrario a los prejuicios lingüísticos anteriormente expuestos, pues aunque creció como hispanohablante, ya de adulto se ha dedicado a aprender el quechua y a transmitirlo a su comunidad y a su familia. Sus estudios escolares en Jamundí, y universitarios en Bogotá, se realizaron en el espacio del "afuera", o lo que se llamaría "ciudad simbólica" en términos de Teuton ("El ciclo"), desde donde comenzó a gestarse su poética evocadora. Una lectura cronológica de sus poemas permite sugerir las rutas de un retorno desde la enajenación y fragmentación expresada en sus primeros poemas en castellano, escritos en los ochentas y noventas, hasta su reconfiguración personal y colectiva mediante sus textos de oralitura del nuevo milenio, escritos como parte de su proyecto de aprendizaje del quechua como lengua literaria. Su nuevo nombre quechua, Wiñay Mallki, aparece desde entonces en complementariedad con su nombre más yanakuna y caucano: Fredy Romeiro Campo Chicangana.

Wiñay Mallki expresa una identidad más amplia del autor, lo que él mismo llama en quechua *sonccoycaimi* (quechua es mi corazón) (*Samay* 97). Como hemos mencionado antes, en sus propias palabras el nombre traduce: raíz que permanece en el tiempo. En tal orden de ideas, desde el mismo nuevo nombre andino de Chikangana, queda sugerido que la rearticulación identitaria del oralitor se produce en una dimensión trascendente que integra la concepción del tiempo (*wiñay* o permanencia en el tiempo) y el espacio (*mallki* o raíz, árbol). En quechua la confluencia espacio-temporal está expresada en la palabra *pacha*, usualmente traducida como tierra o tiempo, e incluso como universo, acompañada de su denominación acogedora: mama. "Pachakay" o "La tierra" es el título de uno de sus poemas relacionados con el retorno, la raíz

(*mallki*), la rearticulación y la permanencia en el tiempo (*wiñay*):

Pachaka
callarinasha cusicuymanta huaccayripi
causaypiy llaphllahuachai puka
tukuna rumipi yana
paypicay yupaychayniok cayiniyokmanta uku pacha
huatanima nukanchi yawar
waskakunawan huaymapacha.

La tierra
es el comienzo de la alegría y el llanto;
en ella vive la placenta roja
convertida en piedra negra,
en ella están los rituales de seres subterráneos
que amarran nuestra sangre
con las lianas del tiempo.

Pachachaipi
phurupay tukanta
ima huacaychina llimpikuna causaymanta
yakucapay munainiyok ttukiri
k´apakpay yachikpayri tucuimanta quihuakuna
ima pusapayayman ananpachaman ukupachaman
nukansha
callpawan mosccoykunamanta.

En esa tierra
está la pluma del tucán
que guarda el colorido de la vida,
está el agua libre e inquieta,
el aroma y el sabor de todas las hierbas
que nos llevan al cielo y al infierno
estamos tú y yo
con la fuerza de los sueños.

Chaiman pacha quilluyana
rinacay tullu
jaika shimikuna pachamanta chhonccasca tarinakuna
nuka tikramuna caimán llapllahua
millma caimán, yakuman ima llancana aichakuna
nukarina takiman kcaytacunapura huailla quihuachaymanta
micjunapak mosccutucuy runakunamanta

A esa tierra negra o amarilla
irán estos huesos

cuando la boca del tiempo los haya chupado;
volveremos entonces a esa placenta,
a esa pluma, al agua que toca los cuerpos;
iremos a cantar entre los hilos verdes de esas hierbas
para alimentar todos los sueños de los hombres.

nuka tukuna kirushata uturunkumanta
taqui tutakunamanta tinya uyhuamanta
kenataquimanta tutaypachajahuaman
ukupachapita urkujatunmanta.

Volveremos a ser diente de tigre,
poema de la noche, tambor de yegua,
sonido de flauta a altas horas de la noche
en lo profundo de la gran montaña. (*Samay* 21-22)[93]

El anterior es uno de los *takis* (cantos o poemas) característicos de una poética de sentido trascendente en Chikangana. El oralitor sugiere que la plena rearticulación al territorio y la memoria sólo acontecerán con la "muerte" misma, es decir, al volver colectivamente a ser ancestro-raíz (*mallki*), cuya promesa de revitalización y permanencia se expresa en su nombre con la palabra *wiñay*, la cual también se puede traducir como "eternidad". La "muerte" es considerada retorno al vientre de la tierra (*ucku pacha*), y reencuentro con el tiempo madre (*pacha*) que chupa con su boca o lame con su lengua (*shimi*) los huesos (*tullu*). Este retorno telúrico implica la reintegración a la placenta roja (*llaphllahuachai puka*), cumplimiento de un ciclo vital y apertura de otros: cantar entre los hilos verdes de las hierbas, alimentar todos los sueños de los hombres, ser poema nocturno, música de la montaña, espíritu protector. Esta última imagen se sugiere mediante el diente de tigre, usualmente usado como protección por los taitas o chamanes. En los Andes existe la creencia de que los muertos pueden proteger y aconsejar a los vivos. Además, entre los quechuas es frecuente el ritual de dejar hojas de coca y ofrendas para los espíritus guardianes de las montañas. En el poema la memoria del nosotros colectivo se

[93] Hemos agregado la cursiva, y la configuración quechua-español en un solo texto, para facilitar la aproximación bilingüe.

expresa mediante la imagen de nuestra sangre (*nukanchi yawar*). En este *taki* las imágenes y sensaciones de la muerte son liberadoras: sonidos musicales, pluma del tucán, agua libre e inquieta, agua que toca los cuerpos, hilos verdes de las hierbas, los sueños, la noche…

El reencuentro con la placenta roja convertida en piedra negra conecta con el motivo narrativo quechua de la litomorfosis, la memorable conversión en piedra, mediante la cual se recuerdan los ancestros mitológicos; por ejemplo el célebre Ayar Uchu en los relatos de los hermanos Ayar, fundadores míticos del Cusco. Como veremos más adelante al referirnos a Yiche, el reencuentro con la placenta es un símbolo clave del retorno; de hecho se la puede considerar un centro simbólico. De acuerdo con Chris Teuton:

> el Centro simbólico de una nación indígena es un sitio literal a la vez que un espacio psíquico. En lo literal, se refiere a la zona—el paisaje o terreno mismo—que un pueblo usa para definir su sitio de origen. En términos psíquicos, es el espacio en el que un pueblo se origina y continúa autodefiniéndose a través de patrones específicos de pensamiento cultural. El Centro es donde el mito se asocia al sitio; donde los patrones de significado cultural toman forma; donde se mantiene la tradición como un eslabón indeleble entre pasado y presente.("El ciclo")

La boca del tiempo (*pacha*) que chupa los huesos, para convertirlo en *mallki* (antepasado y raíz), es una imagen propia de las cosmovisiones andinas de índole agrícola. En los Andes el entierro (retorno a la tierra) es comparable a la siembra en tierra profunda de la semilla, como es celebrada mediante los *hayllis*, cantos elegíacos agrícolas prehispánicos reivindicados en las propuestas poéticas del oralitor.[94] Ahora bien, en "Pachakay" el poeta se posiciona en el rol de cantor, antepasado, raíz (*mallki*) y sabio (*amauta*). Se expresa en imágenes de crecimiento y permanencia (wiñay) como la de su certidumbre en llegar a participar en el tejido y *taki* (canto, música, poema) colectivo "en los hilos verdes de las hierbas", y también en su visión sobre las

[94] La idea del retorno colectivo a la tierra, dimensión más amplia que la humana como lo demuestra el poema, expresa aspectos de antiguas filosofías de redistribución energética en espacios simbólicos en donde todo está conectado. Un buen ejemplo es la creencia quechua de la continuidad entre la vía láctea o *willkamayu* con ciertos ríos de la tierra como el Vilcanota del valle sagrado en cercanías de Cusco, Perú.

lianas (*wascas*) que amarran la sangre colectiva (*nukanchi yawar*) a la tierra.

Las lianas, lazos o raíces que comunican con el adentro—*ucku pacha* mal traducido como infierno—donde "están los rituales de seres subterráneos", también ligan a la comunidad del nosotros colectivo de la sangre (*nukanchi yawar),* y a la tierra (*pacha*) donde se nace y se transfigura: "es el comienzo de la alegría y el llanto". El texto puede leerse en la gama cromática entre la placenta roja, enterrada tras nacer bajo la *tullpa*, y la placenta negra reencontrada al "morir" bajo la tierra.

En el antes citado "Jatinÿá jabajtotan" o "Escarba las cenizas" de Hugo Jamioy, el retorno y la rearticulación se plasman en un llamado a reencontrarse con la placenta:

> Hijo, abandonado está el fogón de donde desprendiste tu nombre
> mientras con frío buscas abrigo fuera de tu propia energía.
> Regresa,
> siéntate en el círculo donde las palabras del abuelo giran.
> Pregúntale a las tres piedras, ellas guardan silenciosas el eco de
> antiguos cantos.
> Escarba en las cenizas, calientita encontrarás la placenta con que
> te arropó tu madre. (*Bínÿbe* 135)

De manera semejante al texto de Chikangana, las piedras son guardianes del origen, sostenes de la memoria: "eco de antiguos cantos". Aquí el oralitor vuelve a posicionarse en el espacio de la palabra ritual, sapiencial, inter-generacional. Recibe un llamado específico a regresar al espacio circular y protector del abuelo, la madre, la placenta, el círculo, la familia y la comunidad. Podría sugerirse que el regreso se produce por la fuerza de una matriz centrípeta en torno a un fuego o círculo interior en cuya órbita giran las palabras y los miembros de la familia. En tal sentido las palabras evocan el cordón umbilical que desenrolla en espiral desde la placenta. La palabra mayor aconseja mediante mandatos: regresa, siéntate, pregúntale, escarba. Se manifiesta en cierta forma como una voz de la conciencia. En este punto es posible volver a la lectura de las dos primeras líneas, en donde opera concretamente la visión de cabeza. El personaje convocado a

regresar, recibe primero que todo un llamado de atención: "Hijo, abandonado está el fogón de donde desprendiste tu nombre". El abandono se produce "mientras con frío buscas abrigo fuera de tu propia energía". En este punto queda clara la idea, anteriormente comentada, sobre la comunidad y el territorio originario como un adentro en contraste simbólico con el "afuera". La palabra mayor insta al poeta a tomar conciencia sobre un extravío, sobre una búsqueda en vano, fuera de órbita, fuera de la energía propia simbolizada en las palabras y en el eco de los cantos antiguos en las piedras del fogón. Por contraste con la cálida placenta, y el fogón ("de donde desprendiste tu nombre"), el afuera se plasma como un espacio frío. De acuerdo con la propuesta del poema, regresar implica reconectarse con el nombre, la lengua materna, las palabras de origen que abrigan como la placenta y el fuego del hogar.

El llamado poético a regresar, escarbar, indagar y sentar cabeza en un adentro caliente simbolizado por la madre, la placenta, la comunidad, los mayores, los nombres y la palabra misma, está ampliamente desarrollado en *Versos de sal*. Los textos bilingües de este libro fueron escritos colectivamente a partir de la elaboración poética de los diálogos rituales de mambeadero entre el abuelo sabedor Oscar Román, uitoto del clan enókayö, y un grupo reunido en torno suyo: [95] el antropólogo Juan Álvaro Echeverri, Simón Román, y Yenny Muruy Andoque (Yɨche), escritora andoke uitoto en cuyo nombre figura la "autoría" del libro debido a la necesidad de participar en un concurso regional de poesía en 1998.

Aunque *Versos de sal* es un libro colectivo, y Yɨche sólo co-autora, una voz personal se percibe en numerosos versos, al tiempo que su propia historia parece estar conectada con la propuesta literaria sobre un proceso simbólico de extravío, purificación y reencuentro con los

[95] El mambeadero es el lugar en donde los murui muina (uitoto) y otras comunidades amazónicas comparten la palabra en compañía del uso ritual de la coca y el *ambil* (preparación espesa de tabaco con sal de monte). Usualmente el mambeadero se encuentra dentro de la maloca o casa comunitaria.

orígenes.[96] Como veremos, tal proceso es sugerido en los 10 poemas publicados en m~~i~~ni~~i~~ka y en castellano, mientras que a decir de Y~~i~~che el resto del libro permanece inédito. En todo caso es evidente que la autoría individual pasa a un segundo plano en esta poesía hablada, pues como lo afirma Y~~i~~che: "Mi voz no es sólo mía. De mi gente, la palabra que viene renaciendo, yo soy, la portavoz. Aunque joven, mujer, madre, en mí resuena una voz que viene desde antiguo, palabra que no muere, versos de sal, poemas que se dicen". (23).

La primera visión de cabeza que impacta es la que elabora la desorientación y deslocalización de la voz poética. En realidad Yenny Muruy/Y~~i~~che ha vivido parte de su vida en la ciudad, en donde ha tenido que trabajar arduamente para sobrevivir. La voz poética expresa extravío y contaminación:

> De puras palabras, de puras historias
> estoy contaminada
> ¿Qué fue lo que yo hice?
> ¿En qué sitio me desvié?
> ¿Qué me pasó? (29)

En otros poemas de *Versos de sal*, la voz poética de Y~~i~~che evoca al mismo tiempo las experiencias de descentramiento y búsqueda del centro, características de las visiones de cabeza elaboradas por otros oralitores y poetas indígenas. Como hemos visto, Jamioy en "Jatinÿá jabajtotan" es instado por la palabra mayor a regresar al fogón abandonado (*Bínÿbe* 135). Chikangana reconoce la enajenación en uno de sus primeros poemas, "En verbo ajeno", mientras

[96] Y~~i~~che, también conocida como Yenny Muruy Andoque, es andoke-uitoto. Nació en Puerto Santander, Amazonas, en el año de 1970. Pertenece al resguardo indígena del Aduche, río Guacamayas, afluente del río Caquetá. Sus padres son Abraham Muruy, de la etnia uitoto, clan aménan~~i~~ (árbol), y Raquel Andoque (N~~i~~nka), de la etnia andoke (p~~oosiohe~~), clan de venado gris. Su hermano es Tonfy (Willinton Muruy Andoque), cantor e investigador de las tradiciones culturales de su pueblo. Y~~i~~che conoce los dialectos *m~~i~~ni~~i~~ka* y *n~~i~~pode* de la lengua uitoto y también habla la lengua andoke. Posee conocimientos tradicionales como la cerámica, la cestería y el trabajo en la chagra. Y~~i~~che realizó sus estudios en el Internado Indígena Fray Javier de Barcelona en Araracuara, Caquetá, y cursó una parte de la secundaria en el colegio nocturno Inem, José Eustasio Rivera, en Leticia, Amazonas. Comenzó a escribir inspirada en las historias que se contaban durante las reuniones tradicionales nocturnas en la casa de Oscar Román, padre de su fallecido esposo. Ella recuerda que Oscar decía: "no es sólo la palabra, es lo que se hace a diario". Actualmente vive en Bogotá, en donde se gana la vida realizando oficios domésticos.

que en sus últimos poemas en quechua indaga por la placenta a modo de centro simbólico (21-22). En "Moo Eiño" o "Papá, Mamá", los versos atribuidos a Yɨche hacen palpable una desesperada búsqueda de los orígenes:

> "¿Dónde están?
> ¿Dónde está su rastro?
> Estoy buscando
> ¿Dónde está mi padre?
> Aunque existe
> no lo veo
> me ignora
> mi padre, mi madre
> me ignoran
> no alcanzo hasta mi padre
> no alcanzo hasta mi madre.
> Todos los días
> ¡Papá!
> ¡Mamá!
> estoy llamando
> estoy orando
> ¿Cuándo voy a escuchar la voz de mi papá?
> ¿Cuándo voy a escuchar la voz de mi mamá?
> Sin escucharla
> me estoy envejeciendo
> Tomo esta culebra y digo que es mi padre
> tomo esta chucha y ya digo que es mi madre". (32-33)

La experiencia de desarticulación es considerada un abandono o alejamiento del centro. En el texto el centro es simbolizado por los padres, y en concreto por sus voces. La voz poética instalada en un afuera dislocado se llama la atención a sí misma—en contraste con "Jatinÿá jabajtotan" o "Escarba las cenizas" de Jamioy, en donde el llamado de atención parece venir de alguien. En cambio, esta desolada voz reconoce que está perdiendo su vida ("me estoy envejeciendo"), que está confundida sin escuchar la voz de sus padres, e incluso que ilusoriamente los ha reemplazado con la amenazante ignorancia y el devorador desvío del camino expresado en las imágenes de la serpiente y la chucha (especie de marsupial). Estos

animales también están asociados con la transformación (mutación de piel) y con la abducción (la chucha o zarigüeya suele "robarse" animales de crianza como las gallinas).

En la misma línea con lo anterior, en el poema "Kue jénua" o "Mi búsqueda" la voz poética atribuida a Yɨche se cuestiona por qué busca, qué busca, y quizás por qué ha tenido que salir:

> ¿Para qué busco?
> Para mi hogar
> porque necesito
> Si no tuviera hogar, si no tuviera hijos
> yo no buscaría
> pero ya
> mis hijos
> ya los tengo
> Para que nadie
> con un guiño del ojo
> los reprenda
> estoy buscando
> El dolor de otro
> la muerte de un niño
> de una niña
> yo no busco
> Yo no busco
> en las caras de los otros
> Yo busco la simiente de la vida
> la palabra
> de la vida es la que busco
> ¿Quién la tiene?
> ¿Quién es aquel
> que tiene
> la oración que conjura los problemas
> que resuelve
> que endulza
> que da vida? (34-37)

En este poema hablado se plasma el llamado rebusque, la supervivencia. La voz poética femenina explica el alejamiento del centro por la necesidad de sostener a sus hijos. En efecto, Yenny Muruy Andoque, como otras tantas personas en el país, migró a la capital en búsqueda de trabajo. Con todo, más allá de cualquier conexión biográfica, queda claro que lo que realmente se

busca es la palabra fuerte, la palabra de consejo, la palabra del conjuro, la palabra de vida. De acuerdo con la cosmovisión uitoto, el abuelo sabedor es quien tiene la palabra que endulza, también llamada palabra de tabaco y coca. Como veremos progresivamente mediante la lectura, en *Versos de sal* la palabra dulce va manifestándose a modo de un tipo de palabra sabia que asienta, purifica, transforma y orienta a la voz desolada. En otro fragmento de sus poemas el proceso verbal apunta hacia la rearticulación y el retorno:

> me siento, estoy hablando
> ya mi voz está naciendo,
> mi palabra ya dialoga en este suelo
> con los nombres de la tierra. (25)

La voz poética se consolida en el centro, en el lugar de origen. En *Versos de sal* los poemas parecen "sentarse", a manera de palabras mayores, en los pequeños banquitos de sabiduría ubicados cerca del nivel del suelo, al interior de la maloca o casa comunitaria de piso de tierra; nos referimos a los banquitos desde donde los sabedores uitoto comunican las palabras fuertes (*rafue*) y de consejo. De hecho, estos poemas también son reelaboraciones poéticas de las palabras del sabedor Oscar Román. El centro también se asocia al fogón en la maloca, y a las palabras *rafue* que como el fuego producen transformación. De hecho, la imagen del fuego aparece en el texto "Biikɨ Iraikɨ" o "Candela" al tiempo que se produce la transfiguración de la voz poética:

> Como candela
> estoy ardiendo en este suelo,
> como piedra de sal,
> como sal de monte
> me consumo,
> para fertilizar todo este suelo.
> Porque muchas cosas me molestan,
> las arreglo.
> Este suelo todo,
> esta tierra,
> este espacio de vida,

lo estoy arreglando.
Entonces ahora,
lo sucio lo feo
lo arrojo en la candela.
Allí arde.
Enseguida,
a las espinas
las arrojo en la candela.
Allí mismo,
arranco el bejuco espinoso
y lo lanzo a la candela.
Allá arden,
allá se vienen destruyendo.
Yo estoy arreglando.
¿Dónde hay espinas?
¿Dónde hay palizadas?
El camino no se cierra,
el camino está abierto,
ya se ve el rastro.
Allí mismo,
la hoja espinosa que estorbaba en el camino,
desde el cogollo la arranco
y la quemo en la candela.
Entonces ahora,
a esa araña peligrosa
que luce su corona
también la arrojo en la candela.
A la hormiga conga la quemo en la candela.
A este suelo todo lo estoy haciendo arder.
Yo arreglo,
yo vengo
quemándolo todo en la candela,
toda la mugre,
todo el fastidio,
toda la confusión.
Estoy quemando las pulgas,
estoy quemando los zancudos,
estoy quemando las garrapatas.
¿Qué es lo que no quemo?
Con el corazón de esta candela
estoy arreglando estoy quemando
para que nazca la vida,
para que no tenga traba,
para que no se asfixie,
para que sea sabrosa.
En este punto ya

me quedo sin aliento,
estoy pulverizada,
como ceniza estoy tendida. (48-53)

La incineración simbólica de la voz poética femenina se consuma en los últimos versos. La posterior articulación es precedida aquí por la total desarticulación expresada por la pulverización. En la perspectiva de las imágenes culturales uitoto, este pasaje se puede interpretar como la quema selectiva de un lugar de la selva para abrir espacio a un terreno fértil (*chagra*) en donde se sembrará. El terreno se regenerará. La selva se levantará de las cenizas. La palabra fuerte (*rafue*) que asume la voz poética nos habla por medio de sus visiones curativas. Su poder transfigurador consume en el fuego ritual el cuerpo extraviado y la voz confusa que había perdido conexión con los orígenes. El carácter ritual se expresa mediante el fuego en que todo arde. Estamos ante un verbo que incinera. La voz desolada es quemada y pulverizada como la hoja de coca. De hecho, la coca suele ser mujer en los relatos indígenas.

En "Biikɨ Iraikɨ" o "Candela" experimentamos el ritual purificador de la voz poética y las visiones de extravío que le preceden. Tras la incineración queda abierto un camino para la rearticulación y el retorno. En la candela se quema todo lo negativo, lo enfermizo, lo cortante; en suma la basura y la angustia descrita por la voz poética desde un comienzo. El poemario es sacrificio, renacimiento, reconexión. El retorno y la rearticulación se concretan en el resurgimiento de la voz en las cenizas, desde el polvo. La visión de cabeza consiste en parte en que el arreglo es posible en "este suelo todo, / esta tierra, / este espacio de vida". El afuera del extravío y el rebusque parecen quedar desvirtuados.

Pero aquí no culmina el proceso expresado en los textos. A la muerte ritual sobreviene una nueva identidad colectiva y diáfana, simbolizado por *monifue* 'el agua' en el poema "Iidɨ Nɨ ɨaibi" o "Sal de vida". La voz poética declara: "Yo soy agua, / soy la vida toda, / yo soy líquido

de vida" (57). En el siguiente y último poema llamado curiosamente "Rayiraɨ jiyakɨ" o "Comienzo", la voz poética del somos regresa efectivamente al origen, lo que llama una bolita o yema, la cual también podría ser una cabecita, una célula, una gota, el cigoto, el iris del ojo—en donde según los relatos tradicionales okaina se sentó el dueño de este mundo—, y el punto de origen del pilar de la maloca, metáfora a su vez del cuerpo colectivo:

> Todos somos humedad
> Si no fuéramos húmedos
> si estuviéramos secos
> no viviríamos
> Nacimos
> en el agua
> nutritiva
> Somos agua que se asienta
> que recibe
> que sostiene
> una yema
> una bolita
> que retoza
> en este patio
> en este suelo
> en este vientre
> en esta cuna
> –que retoza–
> no habla, está sin voz
> no tiene mano
> Soy huérfana
> dice
> Apenas tengo vida
> dice
> Así es el comienzo
> del pilar
> de una maloca. (58-61)

En conclusión, los diez poemas publicados en *Versos de sal* simbolizan, entre otras posibles lecturas, la experiencia espiritual de rearticulación y regreso al origen. Parten de la dura experiencia humana de vacío que se genera al llegar a este mundo, en donde le cortan a uno el ombligo (*igai*):

a nosotros,
generación humana,
ese cordón de luz,
cordón de sabiduría,
pues nos lo cortaron
y quedamos vacíos. (25)

Pasan por la confusión inicial, las memorias de extravío, y la posterior purificación y transfiguración. Culminan en el retorno al iris, al punto, a la gota y al centro. El retorno a la bolita, a la yema del huevo o célula original, nos evoca el reencuentro con la placenta roja convertida en piedra negra en "Pachakay" de Chikangana. La presencia femenina convertida en cenizas, pulverizada, se conecta también con las cenizas del fogón a donde es invitada a regresar la presencia masculina en "Jatinÿá jabajtotan" o "Escarba las cenizas" de Jamioy. En las propuestas de estos autores, el regreso físico y/o simbólico al territorio se efectúa como resultado del seguimiento de un llamado, e incluso una crisis, tras un abandono o un extravío.[97] La rearticulación se genera tras escarbar en las cenizas, levantarse de las cenizas o simplemente reintegrarse a una totalidad expresada por la conexión con la madre, el fuego, el agua y la tierra. La visión de cabeza culmina visualmente en la plenitud circular del punto 0, de donde emana todo, a donde todo vuelve, en donde se resuelven las contradicciones.

[97] Lo cual no implica desconocer un tipo de retorno ideal, inalcanzable o frustrado al territorio, cual lo demuestran experiencias contemporáneas como la de Berichá.

CAPITULO 7

VISIONES DE CABEZA: DE UN RITMO PROPIO AL TREN DE LAS MULTINACIONALES, EL ESTADO Y EL TURISMO

7.1 Tiempo, ritmo

Toda obra literaria posee su propio ritmo, su grama, es decir su respiración. El ritmo no sólo es tiempo verbal, musicalidad y pulso, sino visión del mundo, sensación, sentido del mundo, compendio simbólico de la mente y la cultura a través del espíritu creativo plasmado en el texto. El estudio de los diferentes tipos de ritmo en las obras literarias indígenas contemporáneas es un gran reto debido a la gran cantidad de lenguas en que estas se escriben, o a las cuales se traduce su escritura original en castellano o en otras lenguas hegemónicas como el inglés, francés y portugués. De acuerdo con Emilio del Valle Escalante: "falta todavía conocer plenamente estos mundos desde sus propios universos lingüísticos y epistemológicos. Será ésta la tarea de las actuales y venideras generaciones de críticos indígenas y no indígenas, quienes al aprender a expresarse en los idiomas originarios nos guiarán por estos nuevos rumbos"(14).

En esta sección no me detendré en los ritmos y tiempos verbales, sino en algunos aspectos de los tiempos y ritmos culturales que se expresan en ciertas obras literarias mediante visiones de cabeza. Los autores indígenas cuestionan, e incluso llegan a criticar abiertamente, los tiempos y ritmos propios de las sociedades hegemónicas en las cuales se encuentran temporalmente inmersos. Los tiempos y ritmos de la comunidad, la familia y la intraculturalidad de los territorios de origen y sus familias, son comparados directa o indirectamente con las aceleradas formas de vida en la ciudad y el mundo actual. Las experiencias migrantes en la ciudad no sólo

contrastan con experiencias comunitarias efectivamente vividas, sino con evocaciones e incluso idealizaciones, como en el caso de la nostalgia expresada por épocas pasadas, por ejemplo Chikangana al escribir sobre las luchas de Quintín Lame (*Samay* 24-27), o como en la voz narrativa de Simanca al desear haber pasado por un ritual femenino wayuu en *El encierro de una pequeña doncella*:

> Sé que les pudo parecer riguroso el encierro de Iiwa-Kashí, pero a mí me hubiera gustado pasar por el encierro. Pese a que mi padre es wayuu, el ser hija de una alijuna –no wayuu– no me hizo merecedora de tal privilegio. El ser indígena wayuu a Iiwa-kashí la enorgullece, pero haber pasado por el encierro la hace especial. (*El Encierro* s.p.)

El escritor camëntsá Hugo Jamioy es uno de los que más se ocupado en su oralitura de elaborar este tipo de visiones de cabeza sobre un tiempo y un ritmo propio que contrasta con el de la modernidad occidental. En "Pont ora" o "Puntual" desafía el *status quo* temporal:

> He de caminar hasta el cansancio
> y aunque tengo afán
> no aligeraré mis pasos,
> solamente he de llegar
> en el momento preciso.
> Aunque te deje esperando
> muchas y mil veces
> aunque llegue tarde a las citas
> y el lugar esté lleno con tu ausencia
> solamente te digo
> que nunca he cumplido
> pero he llegado siempre
> en el momento indicado. (*Bínÿbe* 93)

El texto es resultado de la escritura reflexiva sobre diversas experiencias interculturales, y como tal se dirige directamente a un interlocutor no indígena. La temporalidad que subyace parece basarse en la creencia personal y cultural sobre un momento preciso e indicado en el que deben y pueden pasar las cosas. Éste, como otros textos del autor, surge de un género oral en el cual la palabra es consejo familiar y comunitario. ¿Para qué afanarse o aligerar el paso, si las cosas sólo pueden darse en el momento indicado? Este tipo de visión de cabeza implica desafiar el

demandante ritmo del tiempo ordinario citadino. Dejar esperando y llegar tarde, notables "faltas de educación" y atentados contra el movimiento mecanizado del mundo actual, son actos avalados irónicamente por el oralitor. Con esta visión de cabeza busca afirmar la idea de un tiempo propio, mas no necesariamente un tiempo por fuera de la contemporaneidad y del mismo suelo del interlocutor. Se trata de un tiempo desafiante del tiempo convencional establecido hegemónicamente. Johaness Fabian, al analizar cómo la noción temporal del otro también es fundamental en la construcción de un objeto antropológico, afirma en una necesaria reflexión auto-disciplinar: "As I see now, the anthropologist and his interlocutors only "know" when they meet each other in one and the same contemporality" (164).

Efrén Tarapués, escritor y excongresista pasto cumbal del extremo sur andino en Colombia, denomina tiempo laborista a la temporalidad occidentalizante impuesta desde afuera (comunicación personal).[98] Tarapués como Jamioy, y otros tantos líderes y mediadores interculturales indígenas, han tenido que soportar en carne propia la presión urbana del exceso de citas, reuniones y burocracia, en muchos casos inconducente, y frecuentemente malgastadora del tiempo. Además, el tiempo colonial puede ser considerado como un tiempo hegemónico abductor de otras formas de tiempo a través del trabajo forzado y la imposición de marcos temporales. En "Pont ora" o "Puntual" la voz literalmente se toma su tiempo como una muestra de soberanía temporal: "nunca he cumplido / pero he llegado siempre". En tal orden de ideas, la consideración sobre un tiempo propio también es la afirmación de un ritmo particular y sobre todo de una propia historia. La negación de la historia impuesta, responde a las condiciones históricas de la temporalidad impuesta, con su respectiva objetivización de la supuesta otredad, además es una respuesta al tipo de espacialidad omniabarcante del imperialismo. Como explica Bastian:

[98] Este comentario y los siguientes se basan en una conversación personal con Tarapués.

> the expansive, agressive, and opressive societies which we collectively and inaccurately call the West needed Space to occupy. More profoundly and problematically, they required Time to accomodate the schemes of a one-way history: progress, development, modernity (and their negative mirror images: stagnation, underdevelopment, tradition). (143-144)

Hugo Jamioy Juajibioy estudió en Bogotá y Manizales, lo cual refleja parte de sus experiencias urbanas. Su problematización comparada de los ritmos del adentro comunitario y el afuera probablemente urbano es el tema central en "Ats be pueblbe juabn" o "La historia de mi pueblo":

> La historia de mi pueblo
> tiene los pasos limpios de mi abuelo,
> va a su propio ritmo.
> Esta otra historia va a la carrera,
> con zapatos prestados
> anda escribiendo con sus pies sin su cabeza al lado,
> y en ese torrente sin rumbo
> me están llevando.
> Solo quisiera verme
> una vez más en tus ojos, abuelo.
> Abrazar con mis ojos tu rostro,
> leer las líneas
> que dejó a su paso el tiempo,
> escribir con mis pies
> solo un punto aparte
> en este relato de la vida. (*Bínÿbe* 105)

Linda Tuhiwai Smith, intelectual maorí, afirma en un contexto global en procura de metodologías decoloniales: "[by] rewriting and rerighting our position in history […] Indigenous peoples want to tell our own stories, write our own versions, in our own ways, for our own purposes" (28). La actual historia camëntsá es la de un pueblo de menos de diez mil personas que interpela el ritmo y la historia de millones de personas afiliadas a la sociedad colombiana mayoritaria. De acuerdo con el oralitor esa "historia otra" está desarticulada ("anda escribiendo con sus pies sin su cabeza al lado"), abduce ("me están llevando"), enajena ("zapatos prestados"), presiona temporalmente ("va a la carrera") y en suma su ritmo desorienta y confunde ("torrente sin rumbo"). En cambio la historia propia, aparece como familiar, sosegada,

personificada por la figura del abuelo: sus pasos limpios, sus ojos en los que el oralitor se encuentra, las líneas de su cara que traducen un ritmo propio "en el paso del tiempo". En el texto, la visión de cabeza sugiere que dejarse llevar por otra historia es estar al revés, mantener la propia historia decapitada, escribir con los pies sin la cabeza al lado, es decir, andar sin pensar, sin conectarse con la propia espacialidad y temporalidad comunitaria. En este orden de imágenes el abrazo con los ojos al rostro del abuelo, la lectura del tiempo en los rastros que ha dejado en su cara, implica una toma de conciencia, un sentar cabeza, una recuperación simbólica de la cabeza visible: la de la propia historia, el propio tiempo. Al recuperar la cabeza, o punto de orientación, el oralitor puede escribir un punto aparte, es decir, articularse con su propia visión, a su propio ritmo, en el relato de la vida.

En "Shecuat¨sëng Bet¨sa¨soc" o "Los pies en la cabeza", otro de los textos breves que caracterizan la oralitura poética de Jamioy, la voz del taita o mayor aconseja mediante lo que en términos camëntsá se denomina *botamán biyá*, palabra bonita:

> Siempre es bueno tener los pies en la cabeza,
> dice mi taita,
> para que tus pasos nunca sean ciegos. (*Bínÿbe* 114-115)

Como hemos visto antes, para la escritora u'wa Berichá tener los pies en la cabeza representaba una forma de movimiento que le era negado literalmente por la falta de pies. Tener los pies en la cabeza era saber moverse con los pensamientos. En Jamioy el énfasis es diferente. Estamos ante otro tipo de metáfora cultural, la cual no se puede comprender plenamente sin conocimiento de la lengua.[99]

A partir de nuestras lecturas podemos sugerir que, de acuerdo con los contextos culturales

[99] Como ha demostrado John Holmes McDowell en *Saying of the Ancestors, the Spiritual Life of the Sibundoy Indians* de 1989, la cultura camëntsá es riquísima en proverbios de sabiduría, muchos de los cuales provienen de la interpretación de los sueños a la vez que son reflejo de su propia cosmología.

de Jamioy y Berichá, tener los pies en la cabeza es ver con claridad el camino, discernir en las experiencia entre culturas, profundizar en un pensamiento originario e ir a un paso o ritmo limpio y propio, entre otras posibles características. En efecto, la imagen de los pies en la cabeza no se posiciona simplemente como un símbolo de inversión, sino más bien como la manera más correcta de actuar, un ritmo o andar propio para seguir las huellas o los pasos de los mayores y de los antepasados—los que van adelante, si tenemos en cuenta la idea andina y quechua del pasado adelante y el futuro atrás. Ritmos y tiempos propios son los que dejan huella y siguen las huellas dejadas, como se expresa nuevamente en otro par de proverbios poéticos de Jamioy en "Shecuat¨sëng" o "Huellas":

> Acbe shecuatsëng ndoñ tmonjëftsinÿnanas
> Tiempo ndoñ tsabá quecatabomá…
> Tëntsá bid benachiñ
> Acbe uenan anán
> Tsabá inamn bejayiñ jtsëshbuajuan
>
> Si tus pasos no dejan huella
> andas malgastando el tiempo…
> En el camino ancho de la vida
> tus pasos débiles
> procura ponerlos sobre el agua. (*Bínÿbe* 154-155)

El proverbio 1 deja clara la idea de un tiempo malgastado o perdido al no dejar huella. En la poética de Jamioy esta idea también se vincula con el propósito de *jabueyenán* (sembrar la palabra en el corazón). Según Jamioy, la verdadera palabra es aquella capaz de sembrar en el corazón, la palabra bonita y antigua capaz de dejar huella, de seguir las huellas. Esto aplica también en el campo del diálogo intercultural, y de hecho esta expresión es usada por el autor en sus lecturas públicas a nivel nacional.[100] En tal orden de ideas, el territorio de origen es un espacio privilegiado, pero por ningún motivo el único para plasmar las huellas. El privilegio del

[100] Ver al respecto el video de su charla sobre "Sembrar la palabra en el corazón".

territorio originario—según se dedujo de las propuestas de los oralitores en los capítulos 3 y 4—consiste en que allí han "cosechado" las palabras y enseñanzas de los mayores. Ahora bien, la cercana relación con el agua como fuente de vida y fuerza germinadora en sociedades tradicionalmente agrícolas como la camëntsá, podría sugerir por qué el oralitor aconseja poner los pasos débiles "sobre el agua". Quizás sea el espacio profundo, como el agua subterránea o celeste, el lugar de origen de donde vienen las fuerzas reparadoras y fortalecedoras "en el ancho camino de la vida". Con todo, otra idea sugerente es la de lavar o limpiar los pasos débiles, pasos que no dejarían huella si pensamos en la imagen del agua como superficie sobre la cual no pueden fijarse impresiones o huellas de manera duradera.

Entre todas las imágenes de los textos citados de Jamioy, una de las más interesantes por su relación gestual con la poesía y la oralitura, es la de escribir con los pies. Como acción, implica dejar huella, seguir las huellas, conectarse con la tierra, aunar los pensamientos con las acciones, y claro, recontar para revertir la historia colonizada. Los siguientes versos de Vito Apüshana, poeta wayuu, son expresión de una certeza semejante:[101] "crecemos, como árboles, en el interior / de la huella de nuestros antepasados" (*Shiinalu'uirua* 68). No obstante, la palabra de consejo del *alaüla* o mayor aclara al joven poeta:

> Que no desespere tu pie en hacer la huella,
> pues ya los viejos pasos de los ancestros están en el nuevo tuyo.
> No desesperes en llegar, que ya estás aquí... hijo de gente,
> hijo del sudor de la lluvia. (74)

Estos versos de Apüshana, nombrado con los epítetos de hijo de Juyá (el lluvia), e hijo de wayuu

[101] Vito Apüshana/Miguel Ángel López Hernández es un escritor guajiro de origen wayuu. Sus heterónimos literarios más célebres son Vito Apüshana y Malohe. Nació en 1965 en Carraípia, una población próxima a Maicao en la Guajira colombiana. Alcibiades López Pimienta, uno de sus abuelos, pertenecía al clan pushaina por descendencia materna. La muerte del abuelo, relacionada con un conflicto familiar, implicó que desde los siete años Miguel Ángel migrara con su familia de un lugar a otro: Carraípia, Maicao, Riohacha y Medellín... Miguel Ángel retornó a la Guajira a los 23 años. Había perdido el habla del wayuunaiki; lengua que está recuperando al compás de sus trabajos poéticos.

(gente), revelan la idea comunitaria de la co-presencia de los pasos y huellas inter-generacionales. Y el llamado es una vez más a un ritmo propio: "Que no desespere tu pie en hacer la huella". El poeta no debe andar en busca de los antepasados sino reconocer sus huellas en la propia huella. El poeta surge como una personificación y actualización de los ancestros en un tiempo presente: "ya estás aquí". Para la voz que aconseja no es necesario buscar sino reconectar, saber y realizar la presencia de lo antiguo en lo nuevo.

De acuerdo con este tipo de visiones de cabeza, y según los autores, escribir con los pies también significa pensar y vivir con una propia cabeza y a un ritmo propio, no como en el mundo acelerado de afuera en donde las huellas de los antepasados son reemplazadas por caminos y zapatos prestados. En Jamioy la imagen de los zapatos prestados corresponde a la imagen del verbo prestado en Chikangana:

> Vienen y entonces yo canto,
> levanto mis versos sin venganzas ni odios
> sin labios mordidos, solo buscando un rincón a mi canto dormido
> a la voz de mi gente
> desde un verbo prestado. (Rocha, *Antes* 296)

Como proyecto, escribir con los pies a la vez implica diferenciarse de otros escritores, otras textualidades, e inclusive otras "literaturas". Jamioy, Chikangana y Apüshana insisten en lo que los separa concreta e idealmente, en tanto oralitores, de los llamados literatos: sus escrituras se realizan con los pies, es decir, en conexión con las huellas de sus antepasados, en articulación con sus territorios así como en expresión de sus múltiples vínculos comtemporáneos.

En la poética de Vito Apüshana la actitud de los *arijuna* 'no wayuu' se opone a la calma. Los *arijuna* parecen no saber escuchar, siempre están llenos de inquietudes, ansiedades y miedos, además no saben hacer silencio como se expresa en "Sümüshe'e alijuna" o "Miedo alijuna":

> Mañana llegarán nuevamente los aliijuna
> y traerán más preguntas acerca de nosotros,
> y nada sabrán sino escuchan el silencio de nuestros muertos
> en cada sonido de nuestras vidas... (*Shiinalu'uirua* 64-65)

En los poemas de Apüshana los *alaüla* se toman la palabra, narran, aconsejan, cuentan sueños, establecen los ritmos y tiempos propios de la calma:

> "Talhua, *alaüla* de Toolünare, nos ha contado
> que también provenimos de otros mundos...
> que acumulamos un saber antiguo creador de otros llantos,
> de otros sueños, de otros pasos...
> que nuestra sonrisa se extiende en otros labios
> más allá de esta orilla de la mar.
> Como nuestra sangre hay un río invisible
> que nos recorre a todos... donde viajan
> la misma risa y el mismo silencio.
> Talhua, *alaüla* de Toolünare, duerme con las manos abiertas. (*Shiinalu'uirua* 77)

Adriana Campos—quien ha escrito una investigación sobre la poética de Apüshana y prologado su libro *Shiinalu'uirua shiirua ataa*/*En las hondonadas maternas de la piel*—afirma "el «Tejido sangre» (*isha'aluu Atulaa*), el río invisible, la transfiguración, el tejido mismo, la red de caminos o de senderos, entre otras, son metáforas que simbolizan en los poemas [de Apüshana] el entrelazamiento y la fluctuación"(14). Campos también interpreta los textos entre tres dimensiones:

> Lo Remoto-origen (*ii*) se refiere al punto de partida de la cultura wayuu. El origen de todo, de donde salieron los elementos: Luz, Viento, Tierra, Lluvia, Oscuridad, Frío... a formar la Vida. Este mundo está presente en la permanente evocación de los ancianos en los días tristes, en la cercanía de la muerte, en los relatos que explican los mitos, que explican el orden social de los wayuu. Hablar del origen de todo, del «Ii», es hablar de la originalidad wayuu, de la justificación del ser colectivo. Es la dimensión de los antepasados.
> Lo Oculto-invisible (*Pulasü*): es la dimensión de lo intangible, lo invisible, lo que está al otro lado de la vida cotidiana, sosteniéndola, amamantándola, regulándola. Allí están Pülowi y sus agentes (los espantos), allí están las voces de los muertos, los Sueños, Jepira...
> Lo Natural-visible (*Aku'wa'ipa*): este es el mundo diario, la cotidianidad wayuu, la mortalidad del cuerpo... es el producto final de lo Remoto-origen y de lo Oculto-invisible. Es la organización social, el territorio, las artes, las costumbres, la lengua...

(*Shiinalu'uirua* 14)

En tal orden de ideas, las diferentes dimensiones, regidas por sus singulares tiempos y ritmos, confluyen en este mundo para formar el *Aku'wa'ipa wayuu* o el universo cultural wayuu conformado por sus creencias, su territorio, su lengua, su gente. De acuerdo con el diccionario de David Captain y Linda Captain: *akuaippa* significa forma, naturaleza, manera, conducta, costumbre y vida (16). La dimensión *Aku'wa'ipa* contiene las otras dimensiones, y por tanto diferentes ritmos que también pueden ser expresados mediante *pütchi* (la palabra) a través de la narración de los sueños (*lapü*), las historias sobre encuentros con pulowi (entidad femenina del agua) o incluso con arijunas como en el cuento *Ni era vaca ni era caballo* de Miguel Ángel Jusayú. En las serenas líneas de "Miichipa'apünaa" o "Ranchería - Hemos llegado del pastoreo", Apüshana abre una ventana a través de la cual nos deja ver, oler y escuchar el ritmo *Aku'wa'ipa* de la cotidianidad wayuu:

> Hay música de *türompa* en la ranchería
> Nuestras hermanas han terminado el tejido del día
> Regresa la noche
> El tío Kato'u nos contará algo sobre el saber de los animales
> Nuestra madre ya nos alivia
> Tomamos mazamorra humeante.(*Shiinalu'uirua* 32)

La *türompa* o birimbao, instrumento cuyos rítmicos sonidos metálicos acompañan al pastor en sus largas jornadas, provee un fondo a la anunciada voz del tío, al alivio de la madre y a la sosegada labor de las hermanas tejedoras, quienes no sólo terminan el tejido cotidiano, sino que tejen el día. Esta típica escena pastoril de la ranchería wayuu no estaría completa sin el vapor de la mazamorra (bebida de maíz). La mazamorra, como la chicha en el poema "Tinaja" de Manibinigdigynya (564), celebra la reunión, el regreso, la identidad colectiva. El humo de la mazamorra es símbolo de un ritmo propio, el de la vida cotidiana wayuu del *Aku'wa'ipa*.

Asimismo, uno de los poemas de Anastasia Candre, cantora e investigadora okaina-uitoto fallecida en 2014, es un llamado a celebrar el regreso al tiempo presente de los antepasados:

> Quisiera que alguien me diera de tomar la cahuana
> Mi corazón ya quiere secarse
> De la maloca de la gente de río abajo
> Desde allí se escucha que viene la voz de la abundancia
> Que es la palabra del verano
> El anciano grita
> "mujer", prepara nuestra cahuana para tomar
> Así como hacían nuestros antepasados
> La cahuana es nuestra vida
> La fuerza y el aliento de nuestra madre
> Como la cuna donde se reproduce nuestra vida. (Rocha, *Pütchi* 2:127)

En el texto la *cahuana*, bebida hecha tradicionalmente con el almidón de la yuca brava es alimento para el corazón, vitalidad, y se sirve en acompañamiento del ritual de encuentro con la gente de río abajo, la gente de otras malocas. La dulce *cahuana* en Candre, la mazamorra humeante wayuu en Apüshana, y la chicha fermentada en las tinajas gunadule de Manibinigdigynia, están asociadas con ritmos y compartires comunitarios, continuidades intergeneracionales, relaciones familiares. Su consumo representa un tiempo propio en que se comparte la palabra ritual, la propia historia y los saberes de los mayores y de los antepasados. En efecto, los tiempos y ritmos colectivos simbolizados por medio de los pies, las palabras antiguas, las bebidas rituales, el fogón y las reuniones comunitarias, son algunas imágenes que los autores indígenas contemporáneos suelen articular en sus obras para afirmar, a modo de centros simbólicos, sus espacialidades y temporalidades.

7.2 Turismo y fronteras

El contrabandeo en los versos de Vito Apüshana

En "Rhumá", uno de los poemas publicados en los noventas por Miguel Ángel López con el heterónimo de Vito Apüshana, el andar contemplativo en el territorio finaliza repentinamente con la irrupción de unos visitantes arijunas 'no wayuu':

> Esta tarde estuve
> en el cerro de Rhumá
> y vi pasar al anciano Ankei del clan Jusayú…
> y vi pasar a la familia
> de mi amigo «el caminante» Gouriyú.
> Y vi la sobrevivencia del lagarto
> y vi nidos ocultos de paraulata
> y vi a Pulowi vestida de espacio…
> y vi a Jurachen –el palabrero–
> caminar hacia nuevos conflictos…
> y vi a kashiwana –la culebra– cazar
> a un cabrito perdido,
> al ave cardenal salir de un cardón hueco…
> y vi el rojo del último sol del día…
> y, ya a punto de irme, vi a un grupo de alijuna
> venidos de lejos,
> felices
> como si estuvieran en un museo vivo. (Rocha, *El Sol* 374)

En las últimas cuatro líneas, Apüshana nos ofrece una singular visión de cabeza mediante la cual invierte la estereotípica mirada de los turistas sobre los "turistiados", en este caso los wayuu exotizados, "objetos" de una mirada distante que los convertiría en un museo vivo. Por ejemplo en la siguiente imagen de una página web en la cual se alude a un viaje de turismo a la Guajira, "Tres días en Riohacha", las coloridas mantas en una danza wayuu equivalen al llamativo vuelo de los flamencos rosados sobre las supuestas canoas de los turistas. Esta imagen estereotipada

compendia la supuesta diversidad cultural y animal en un mismo continuo exotizante al tiempo que un turista solitario observa el mar. [102]

Figura 66: Fotografías de viaje en la Guajira

Fuente: (Pérez s.p.)

En el poema "Rhumá" todos los seres ocupan su lugar vital y sereno en el territorio de la voz poética. El anciano, la familia y el palabrero transcurren en la cotidianidad del mundo wayuu, llamado *aku'wa'ipa* 'lo natural-visible' según Campos (14-17). El lagarto sobrevive en condiciones desérticas. El ave paraulata esconde sus nidos. La culebra caza un cabrito. El ave cardenal sale del cardón, una especie grande de cactus. El sol rojo se pone. La Pulowi, deidad protectora y atemorizante, se viste de espacio, omnipresente. Súbitamente la mirada interiorizada del poeta se cruza con la miradas externas de los visitantes. La naturalidad de la vida cotidiana animal-humana, plena de dinamismo, contrasta con la visión externa que tiende a petrificar, a

[102] Aunque el llamado etnoturismo es un tipo de práctica empresarial que en los útimos años se ha difundido más en el país, debe aclararse que por lo general los territorios indígenas se encuentran ubicados en medio o en proximidad al conflicto colombiano entre grupos armados que procuran mantener el control de los cultivos ílicitos así como el acceso a otro tipo de fuentes de riqueza de lo que llaman "recursos" naturales (oro, gas, petróleo, agua, piedras preciosas, etc). Esta situación no ha permitido el incremento de la industria etnoturística auto-exotizante como puede notarse en zonas del Amazonas peruano, como Iquitos con su comercio neo-chamánico, así como en Yucatán, México, con complejos como Xelhá y Xcaret, los llamados Disneylandias "mayas"—cuyos dueños ni siquiera son las comunidades mayas. Por otro lado, algunas zonas en Colombia en donde las mismas comunidades ofrecen paquetes etnoturísticos, no excentos de auto-exotización, son el Cabo de la Vela en la Guajira así como Leticia y alrededores en la zona del río Amazonas.

cosificar a la gente en sentido extenso (continuo animales-personas). El sereno "animismo" de las primeras líneas, que pone en similitud de condiciones los asuntos de las personas y los animales, contrasta con la cosificación exaltada (museo vivo) de las últimas cuatro líneas. La visión de cabeza permite contrastar la mirada del afuera ("venida de lejos") sobre la mirada del adentro ("estuve", "vi pasar"). Las miradas se cruzan. La mirada externa es incorporada por Apüshana como un agregado inevitable aunque incómodo. Lo particular de esta visión de cabeza consiste en que captura las miradas de los llamados no indígenas, justo en el momento en que parecieran exotizar Woumain, el territorio wayuu. De acuerdo con Linda Scarangella: "images of nativeness circulate globally in media and popular culture and are also constructed and performed at tourist sites internationally in response to the publics desire to gaze upon and consume Nativeness (in addition to it being an economic opportunity)" (163).

En "Woumain" o "Nuestra tierra", Apüshana cambia la ironía propia de la visión de cabeza en "Rhumá", por el mensaje directo y simbólico dirigido al visitante, presumiblemente un arijuna:

> Cuando vengas a nuestra tierra
> descansarás bajo la sombra de nuestro respeto;
> cuando vengas a nuestra tierra
> escucharás nuestra voz, también,
> en los sonidos del anciano monte.
> Si llegas a nuestra tierra
> con tu vida desnuda
> seremos un poco más felices…
> y buscaremos agua
> para esta sed de vida, interminable.
> (Rocha, *El Sol* 371)

El poeta no rechaza a los visitantes; los introduce con sutileza en la necesidad de visitar con respeto un lugar donde gente y tierra forman un "continuo": la voz colectiva del monte y la gente ("nuestra voz, también / en los sonidos del anciano monte"). La voz nativa no se impone con

autoridad; se dirige de tú a tú para invitar al visitante a venir, de acuerdo con el poeta, "con tu vida desnuda". La visión conciliadora del poema implica abrirse a ver desde lo profundo que nos une, esa "sed de vida, interminable", común en la condición humana. La visión sobre buscar agua colectivamente ("buscaremos agua")—imagen muy relevante para los wayuu que viven en zonas semi-desérticas—probablemente implica reconocer unas necesidades básicas comunes con los arijunas. Con todo, al visitante se le pide llegar con la "vida desnuda", una probable alusión a la transparencia, a la importancia de que no venga a mirar con sus prejuicios y estereotipos sobre los wayuu. Tal "desnudez", y respeto, armoniza en tal sentido con la afirmación en plural de "seremos un poco más felices…".

En el antes citado "Miedo alijuna" o "Sümüshe'e alijuna", un poema más reciente en castellano y en wayuunaiki, Apüshana reelabora su recurrente visión de cabeza sobre los visitantes *arijuna*; esta vez se dirige a ellos indirectamente, evocando en parte una conversación entre compadres: [103]

> Anteena watta'a nachuku'wa'a na alijunakanairua
> je ko'omüinjeerü natuma nasakiijüin wanain
> je nnojoleerü kasain natijaain o'u wachiki müle aka nnojorüle
> naapajüin ko'utüin na waamakakanairua
> sünainwai shi'ira tü waku'wa'ipakalüirua…
> Je nnojoleerü kasain nalü'üjain müle aka nnojorüle nakacherüin tü
> namüshe'ekaa sulu'u
> tü sususiakalüirua apüshii
> Je kamüinjeena, wamüshe'enainjee…
> tü ainkia aa'in maaliajatkaa süma'alee sheema tü mmarülakalüirua.
>
> Mañana llegarán nuevamente los aliijuna
> y traerán más preguntas acerca de nosotros,
> y nada sabrán sino escuchan el silencio de nuestros muertos
> en cada sonido de nuestras vidas...
> y nada se llevarán sino cuelgan sus miedos en el interior de las mochilas familiares
> y reciban, de nuestro temblor, el asombro de la madrugada...

[103] Este tipo de conversaciones caracterizan la novela *Los a'laulaa y compadres wayuu* publicada en 2006 por Nemesio Montiel, autor wayuu radicado en Venezulela.

junto al temor de los espantos. (*Shiinalu'uirua* 65).

Como es notorio, la versión traducida al wayuunaiki es un poco más extensa. El tono de la versión en castellano es un poco más "impaciente" que el de anteriores poemas, pues los visitantes que llegan le parece que traerán más preguntas… La felicidad exotizante de los turistas es representada en el poema como ruido, exceso mental, inquietud constante incapaz de entender a menos que se genere cierta cercanía, cierta familiaridad que requiere no sólo dejar de lado los prejuicios, sino lo que llama "los miedos".[104] Esta visión de cabeza sugiere, según el poeta, que los arijuna actúan como actúan por inquietud, por desasosiego, por miedo. Colgar sus miedos en las mochilas familiares podría significar desnudez y despojamiento al acercarse, aprender a escuchar… Recibir el temblor de asombrarse en la madrugada es imagen de compartir el ritmo cotidiano wayuu; esta visión contiene en sí el asombro y el estremecimiento causado por la palabra de los sueños (*lapü*) que suele compartirse en la madrugada. En el poema compartir la mirada wayuu es ser capaz de sentir los espantos, es decir, los seres del mundo *pulasü* (lo oculto-invisible) según Campos (14-17). Cambiar el miedo del prejuicio por el temor del asombro.

"Como los caminos de la mano" es un poema de Vito Apüshana publicado virtualmente en formato de audio. Tras un recuento de algunos saberes ancestrales, los mayores (*alaüla*) declaran en diálogo con "los sobrinos" o menores:

> Pero no sabemos… no sabemos quiénes vendrán de lo lejos a intercambiar los nuevos frutos de esta vida celebrada… mas con este saber, sobrinos, ustedes los recibirán. (s.p)

Recibir con respeto a los visitantes es uno de los aspectos más profundos de la cultura wayuu, abierta al intercambio desde los primeros encuentros con los colonizadores europeos en el siglo XVI. Esta visión e idea del recibimiento en Apüshana sugiere una elaboración poética

[104] En wayuunaiki: *mmoluu* 'tener miedo'.

equivalente a la idea contemporánea de diálogo intercultural. En algunas de las visiones de cabeza de Apüshana aparecen los arijunas distantes a quienes se llama a despojarse de sus prejuicios y a visitar con respeto en el marco de la idea del recibimiento. Con todo, en otros textos del autor de origen wayuu, también aparecen los "arijunas cercanos", con quienes se pretende establecer alianzas en el marco de la idea y práctica del contrabando; una de las ideas wayuu más originales para referirse a ciertos procesos de resistencia e intercambio cultural.

En el espectro de las aceleradas transformaciones sociales del siglo XX, el contrabando, a pesar de su carácter ilegal, era una de las prácticas que se había mantenido por siglos como una de las constantes de la economía wayuu. En los siglos XVI, XVII, XVIII, y parte del XIX, alianzas de contrabando de armas y bienes con los ingleses y holandeses facilitaron una defensa estratégica contra los españoles (Friedemann s.p.). En el siglo XX el contrabando se ha convertido en una de las fuentes de trabajo de los hombres wayuu, al comerciar electrodomésticos, alimentos, armas y/o gasolina, a través de los puertos marítimos abiertos hacia las Antillas, así como en las zonas fronterizas con Venezuela. Parte del valor simbólico en la resistencia cultural wayuu a través del contrabando es celebrado en el primer poemario de Vito Apüshana: *Contrabandeo sueños con alijunas cercanos* (1992).[105] En el texto "Culturas", una suerte de poética temprana del autor de origen wayuu, el poeta se compara con el *jayeechimajachi* (especialista en el canto del *jayeechi* en wayuunaiki).

> Tarash, el jayechimajachi de Wanulumana, ha llegado
> para cantar a los que lo conocen…
> su lengua nos festeja nuestra propia historia,
> su lengua sostiene nuestra manera de ver la vida.
> Yo, en cambio, escribo nuestras voces
> para aquellos que no nos conocen,
> para visitantes que buscan nuestro respeto…
> Contrabandeo sueños con alíjunas cercanos. (Rocha, *El Sol* 372)

[105] En este primer poemario Miguel Ángel López firma como Vito Apüshana, su principal heterónimo o nombre de personaje-autor.

De acuerdo con Miguel Ángel Ramírez Ipuana, filósofo y *jayeechimachi* wayuu, el *jayeechi* es "un arte de la oralidad (…) que "se realiza en la función artística y lírica de algunos importantes personajes en la comunidad" (Rocha, *Interacciones* 110). Las ocho líneas del poema "Culturas", escrito originalmente en castellano, se dividen en dos partes: las cuatro primeras sobre el *jayeechimajachi* y las últimas cuatro sobre el poeta. En la primera parte queda claro que el cantor es un historiador ("nos festeja nuestra propia historia") al tiempo que se hace énfasis en su especialidad en la palabra a través del *wayuunaiki* ("su lengua"). El cantor historiador tiene un nombre propio, Tarash, y está ubicado en un lugar concreto al interior del territorio tradicional: *Wanulumana*. El texto comienza como un anuncio de la llegada, de la presencia activa, y en suspenso, del *jayeechimajachi*. Su palabra, su canto, en suma su lengua, festeja y sostiene, y se expresa desde un nosotros colectivo (nos, nuestra). El cantor no sólo cuenta "nuestra" historia: la festeja, en otras palabras la actualiza, la celebra. De allí que su lengua sostiene la manera colectiva "de ver la vida". Esta es una reflexión intracultural propiamente dicha. Como hemos visto en otros textos que elaboran reflexiones intraculturales—por ejemplo Jamioy en "Analfabetas" y en "Vístete con tu lengua"—, la incógnita de los puntos suspensivos o la información que se sugiere pero no se otorga sobre la escena comunitaria, es una estrategia literaria capaz de generar un referente interno desde donde se compara e interpela el mundo de los llamados no indígenas.

La visión de cabeza propiamente dicha es elaborada en la segunda parte del texto, a partir de la quinta línea, en la cual aparece el yo de la voz poética. La transición entre las partes ocurre desde la afirmación del yo de la voz poética que escribe sobre "nuestras voces". Un nuevo rol es descrito y anunciado: el del poeta contrabandista. Además, en la segunda parte del texto se afirma claramente que el poeta media las voces colectivas, que escribe para desconocidos, para

visitantes, en suma para arijunas. Ahora bien, puede decirse que en realidad es evidente que actualmente las obras de autores indígenas son leídas sobre todo por no indígenas. Sin embargo, es preciso notar que el poema "Culturas", escrito a principios de los noventas, aparece como una declaratoria poética temprana que posiciona a Apüshana en un rol de puente o mediador intercultural. Vito Apüshana pone de cabeza la imagen de la escritura alfabética al reelaborarla como una forma de continuidad de la práctica del contrabando. Es entonces que su rol personal puede ser comprendido desde el contrabandeo como una forma de resistencia propia de los wayuu, así como en el continuum textual entre la tradición oral cantada y la escritura poética. El escritor deviene en contrabandista, un tipo particular de contrabandista de sueños, es decir, de imágenes, palabras y visiones. Es en este sentido que su visión sobre la escritura, y por ende sobre el contacto intercultural, invierte tanto la imagen interna como externa sobre el contrabando. El escritor usa una imagen negativa en el imaginario popular colombiano—dado el carácter ilegal del contrabando—, así como una imagen controversial para los wayuu—por los riesgos que implica su práctica—con el propósito de brindar una visión intercultural del contrabandeo como herramienta de darse a conocer ("para aquellos que no nos conocen"), de hacerse respetar ("para visitantes que buscan nuestro respeto…"). Ahora bien, la voz poética parece sugerir que el contrabandeo sólo puede darse con "aríjunas cercanos", es decir, aquellos "que buscan nuestro respeto". En las siguientes décadas el poeta wayuu refinará esta idea en otros poemas mediante la actitud e idea del recibimiento, sobre la cual nos hemos detenido antes al referirnos al poema "Como los caminos de la mano".

El contrabandear sueños es una visión de cabeza que posee significados muy particulares. El sueño, *lapü* para los wayuu, es uno de los aspectos más profundos de su espiritualidad. Por medio de *lapü* se produce el encuentro con los antepasados, se reciben orientaciones y se revelan

presagios, según cuentan los propios wayuu. Además, de acuerdo con el antropólogo francés Michel Perrin, el sueño es una práctica cultural entre los wayuu.[106] A nuestro modo de ver, el contrabandeo de sueños es una visión y práctica culturalmente precisa y adecuada para referirse a lo que conocemos como literatura wayuu. La narración de los sueños puede considerarse el género más importante de la literatura y el arte verbal wayuu. Así pues, contrabando de sueños es una forma muy poética de auto-definición del rol de un escritor contemporáneo al interior de una sociedad para la cual el intercambio es una dinámica constante de la pervivencia cultural. El escritor contrabandista es aquel cuyas visiones y palabras son intercambiadas en el ejercicio del diálogo y la escritura intercutural. En síntesis, el *jayeechimajachi* habla hacia adentro, ve hacia adentro, mientras que el escritor contrabandista habla desde afuera, ve hacia adentro. El contrabando es su propia visión de cabeza sobre una práctica vista como ilegal en el país.

La obra de Apushana también nos invita a pensar el contrabando como un proceso que reta el control comercial de la metrópoli y desafía las fronteras (Colombia, Venezuela, Aruba, Curazao). Vito Apüshana/Miguel Ángel López Hernández inscribe su rol poético en la actitud e idea del contrabando, pues su escritura también tiende a romper con el control de la metrópoli a la vez que procura trascender las fronteras—por ejemplo en su referencia a otras culturas indígenas. En primera medida el poeta wayuu se aparta del canon literario de la metrópoli al inscribirse en las tradiciones verbales wayuu: desde las artes orales de la narración hasta la progresiva presencia del wayuunaiki en su obra. En segunda medida, su escritura no puede ser considerada como colombiana, venezolana, exclusivamente wayuu o "indígena". Su arraigo en el arte verbal wayuu no le ha impedido incursionar en la exploración de otras voces poéticas indígenas en el continente así como en géneros tan diversos como el ensayo, el discurso político y el periodismo. En efecto, el carácter transfronterizo y la voz no exclusivamente indígena, le

[106] Ver *Los practicantes del sueño, el chamanismo wayuu* de Michel Perrin.

permitió a Miguel Ángel López Hernández ubicar su siguiente libro en el espacio simbólico y multi-civilizatorio de Abya Yala: *Encuentros en los senderos de Abya Yala,* obra con la cual ganó el premio Casa de las Américas de Cuba en el año 2000. De hecho, su primer poemario fue tan solo un punto de partida, cuyos textos de contrabandeo siguieron aumentando, y publicándose en diferentes medios escritos y audiovisuales, desde la edición de los primeros poemas en la cartilla publicada por la Gobernación de la Guajira en 1992.

Las fronteras como puntos de encuentro

En el poema narrativo "Quen luar" o "Esta geografía", Hugo Jamioy cuestiona los cercos sociales impuestos a las colectividades indígenas. A su turno, Fredy Chikangana hace referencia a los cercos coloniales territoriales en un poema titulado: "Hapttay pachamanta" o "Puñado de tierra" de (*Samay* 20-21). La vida misma de Jamioy se constituye en una suerte de reto a la idea de identidades cerradas en sí mismas si se tiene en cuenta que, por ejemplo, su esposa es iku de la Sierra Nevada de Santa Marta. La vida de Jamioy transcurre entre el norte y el sur del país, además de su contínua presencia en múltiples espacios internacionales en donde ha participado en la gestión de espacios favorables para los pueblos indígenas (Estados Unidos, México, Chile, Ecuador, etc.)

Lo cierto es que las líneas divisorias criticadas por Jamioy en "Quen luar", no sólo son arbitrarias para los pueblos indígenas; nos han sido impuestas a todas las personas mediante la invención de fronteras raciales.[107] De acuerdo con el texto de Jamioy, y en una expresión muy

[107] Según Langebaek, a mediados del siglo XIX en Colombia, es decir tres décadas después de la independencia, ya se formaba una ideología del mestizaje que "no se refería tanto a la mezcla de sangres, sino al predominio mediante la mezcla de atributos morales superiores" (274). Es decir: "la civilización la aportaría el blanco y la resistencia al trópico correría por cuenta del indio y del negro" (274). Se afianza desde entonces la idea de creación de una nación mestiza, donde "el pasado nativo continuaba simbolizando el esfuerzo de construcción de nación: ahora el indígena vivo tendría que desaparecer , o mejor, fusionarse, a medida que se abriera paso la civilización" (275). Los procesos modernos de auto-representación indígena fortalecida en los años 70, cuestionan en el imaginario popular el estereotipo de una "raza" indígena supuestamente degenerada—aunque aún hoy en día se llama a una persona indio

suya, *no es que* se desconozcan las fronteras y por tanto las diferencias, sino que las fronteras deberían ser puntos de encuentro en vez de líneas de separación tal y como lo cuenta en su poema "Esta geografía":

> Esta geografía me está diciendo
> que las líneas dibujadas por sus límites
> me alejan de la casa de mi hermano
> y no puedo abrazarlo,
> porque vive al otro lado de la orilla
> donde la gente se viste
> con las leyes de otro gobierno.
> El pasaporte de los antiguos,
> cuenta mi taita,
> era su propia forma de vestir
> su propia lengua
> sus propios alimentos:
> así se reconocía al visitante.
> Las fronteras
> no eran líneas que separan
> eran puntos de encuentro.
> Los guardianes de los territorios antiguos
> en las entradas
> celebraban al visitante
> con un regalo en sus manos.
> Los visitantes,
> cuando eran pasajeros,
> llevaban en sus gigras un regalo de transeúnte.
> Pero si sus pasos
> marcaban la danza de la estancia
> a sus espaldas cargaban
> los frutos de su trabajo hecho maíz,
> los símbolos de la vida
> dibujados en una cobija
> para abrigar los sueños
> en la tierra de sus hermanos.
> Los taitas
> ya sabían quién los visitaría.
> Mucho antes de anunciar su llegada
> con la danza del Yagé
> predecían quién vendría;
> entonces preparaban los mejores alimentos
> las mejores mantas para abrigar sus sueños

---

cuando se la quiere ofender—, al tiempo que en el discurso oficial los indígenas son llamados, desde un asumido paternalismo: "nuestros indígenas".

y armonizaban su encuentro
con un abrazo fraterno
y luego,
fortalecían sus miradas
con el ritual del Yagé…(*Bínÿbe* 150-153)

Las historias orales contadas a Jamioy son reelaboradas poéticamente. En el texto el oralitor camëntsá genera una nueva visión de cabeza sobre la arbitrariedad geográfica de las fronteras actuales,"líneas dibujadas por sus límites" que separan a los hermanos al tiempo que los agrupan bajo las leyes de diferentes gobiernos. Como hemos visto al analizar el mapa de la minga en el capítulo dos, diseñado por un familiar del oralitor, este tipo de visiones de cabeza suelen ofrecer relatos e imágenes que cuestionan las historias hegemónicas (Tuhiwai). Entre estas cuestiones hegemónicas estaría la cartografía oficial nacional o la idea de que existe una única tradición literaria en el país, la que está escrita en castellano, en formato de libro, y con unos autores y movimientos precisos—en tanto que los relatos de los pueblos indígenas serían tan sólo apéndices de los libros de antropología, los manuales de folclor y los estudios etno-lingüísticos.

Por otro lado, si bien es cierto que un historiador muy reconocido y publicado como Jorge Orlado Melo, no se contentó con publicar una historia de Colombia en donde el tema indígena fuera una mera introducción carente de datos, y sobre todo de significación para la contemporaneidad,[108] también es común la tendencia a dejar la historia contemporánea de los pueblos indígenas en manos de los antropólogos, negando por desconocimiento e indiferencia la posibilidad y la existencia de las propias escrituras indígenas sobre sus luchas, historias y autorepresentaciones. Recordemos que gran parte de la obra de un escritor como Quintín Lame aún continúa en recuperación,[109] y que su obra *Los pensamientos del indio que se educó dentro*

[108] Ver *Historia de Colombia*, *el establecimiento de la dominación española* de Jorge Orlando Melo.

[109] Nos referimos a iniciativas de recuperación bibliográfica como el Proyecto Quintín Lame de la Universidad de los Andes en Bogotá.

de las selvas de Colombia tan sólo fue publicada en 1971, tras su fallecimiento en 1967. Al respecto, un caso particular entre los historiadores del siglo XX en Colombia, es el del historiador Juan Friede, quien además de conocer personalmente a Lame en 1943 en el sur del Tolima, prologó la tercera edición de *Los pensamientos*, publicada en 1987 por la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). Además, Friede realizó investigaciones históricas sobre la situación contemporánea de los pueblos indígenas y la tenencia y recuperación de las tierras: *El indio en lucha por la tierra* de 1944 y *Problemas sociales de los arhuacos: tierras, gobierno, misiones* de 1963. Una aproximación diferente se encuentra en la *Historia de Colombia, prehistoria, conquista, colonia, independencia y república* del historiador Rafael Granados, publicada en 1953, donde la voz hegemónica y aún colonial, afirma en un tono paternalista: "Nuestros aborígenes de las regiones orientales son numerosos; aunque en apariencia sean fornidos, su constitución es débil y su vida corta; su faz no se arruga y sus cabellos no encanecen; se arrancan las pestañas y las cejas; sus ojos son apagados y la nariz es casi aguileña" (27). Así pues, la imagen de unos aborígenes que son poseídos, pues se afirma que son "nuestros"—es decir del Estado, la Iglesia, el país—, es también la imagen de una humanidad "degenerada", cuyas costumbres aterran al historiador sacerdote. Debe aclararse que muchas de estas narrativas históricas, de carácter hegemónico, usualmente no han sido contestadas por los escritores indígenas de una manera directa. En cambio, la producción de imágenes y visiones de persistencia, actualidad y fortalecimiento cultural en muchas de las obras indígenas citadas en esta tesis, son ciertamente una respuesta a la sociedad en general, la cual reconoció y aceptó formalmente la participación multicultural de los pueblos indígenas hasta 1991 con la nueva carta constitucional.

En el poema "Quen luar" o "Esta geografía", la voz poética comienza por afirmar su capacidad de escuchar la geografía, una imagen asociada con la posibilidad de leer la naturaleza. La visión pone de cabeza el relato de nación-geografía cerrada en sí misma, limitada por unas líneas imaginarias que separan orillas e impiden el abrazo o contacto cercano entre hermanos. La imagen de vestirse con las leyes de otro gobierno podría sugerirnos las constituciones nacionalistas escritas, así como los documentos que regulan la identidad particular de las personas; papeles igual o más arbitrarios que las líneas divisorias; papeles que pretenden decir quien es uno a través del número, la foto y los sellos convencionales. Los gobiernos definen la otredad nacionalista y separan a las comunidades en las zonas de frontera. De ahí que la visión de cabeza se concentre aquí en la imagen del pasaporte, el documento convencional de identificación internacional cuya imagen pone de cabeza el autor para permitirse posicionar la visión colectiva camëntsá sobre las fronteras. Así es que el salto entre el "afuera convencional", y el "adentro intracultural", ocurre en el poema al elaborar la imagen de "El pasaporte de los antiguos", estipulado en el texto por la lengua que se habla, lo que se come y cómo se visten "los símbolos de la vida / dibujados en una cobija". En el poema se presenta una visión sobre el contacto e intercambio con personas foráneas a partir de la historia oral narrada por los taitas, quienes a su vez detentan las voces comunitarias de autoridad. Según esta visión, el intercambio de regalos entre los visitantes pasajeros y los guardianes del territorio, se producía en fronteras "que eran puntos de encuentro". Trátese o no de una visión idealizada del pasado, la referencia a estas memorias permite a Jamioy cuestionar las fronteras nacionales actuales y reclamar su soberanía territorial. Con todo, el derecho al territorio no es articulado mediante la típica argumentación política de las cartas de los delegados indígenas (tipo Quintín Lame o Vicencio Torres[110]). La historia propia apela a hacer memoria sobre una red ancestral de intercambios

[110] Vicencio Torres Márquez fue un portavoz iku (arhuaco) de la Sierra Nevada de Santa Marta, quien en 1978

(maíz, mantas, sueños), que incluye el reconocimiento de diversos sistemas gráficos visuales—los símbolos de la vida dibujados en la cobija, es decir, su propia forma de vestir—y el compartir ritual—ceremonia del yajé. Con la visión sobre las fronteras a modo de puntos de encuentro, el oralitor termina de concretar la visión de cabeza sobre líneas divisorias asociadas con las leyes de los gobiernos actuales, pues sus fronteras generan distanciamiento: "me alejan de la casa de mi hermano / y no puedo abrazarlo, / porque vive al otro lado de la orilla". De acuerdo con esta visión, sentar cabeza implicaría aproximarse fraternalmente por encima de "las líneas dibujadas por sus límites" (Jamioy, *Bínÿbe* 151)

7.3 Estado, multinacionales y "desarrollo"

No entregar la cabeza al tren

"Daño emergente, lucro cesante", es un relato publicado por Estercilia Simanca en su blog personal. La protagonista es Rukarria Epinayú quien, como muchas mujeres wayuu, transporta bultos de carbón de leña sobre un burro hacia su ranchería. Esta wayuu *mujusu* (pobre o sin prestigio de linaje) le habla al burro llamado Mushaisa. Su voz testimonial revela una crítica impotente ante la violencia extractora de la empresa multinacional El Cerrejón, cuyo tren negro de incontables vagones transporta millones de toneladas de carbón desde las minas al mar, en donde aguardan los gigantescos barcos mercantes. El ferrocarril mercantil, símbolo global de colonización desde el siglo XIX (India, el oeste de Estados Unidos), es denunciado en "Daño emergente, lucro cesante" por el personaje Rukarria Epinayú, cuya voz marginal quizás no aparecería de otra manera. La visión de cabeza se centra inicialmente en la forma en que el burro desaprueba el tren:

> Recuerdo que el pobre siempre se asustaba cuando escuchaba venir el tren, cuando escuchaba el silbato se detenía y movía su cabeza en señal de desaprobación. Muchas veces yo le decía que el tren también iba cargado de carbón, pero ese carbón no era

publicó algunas de sus cartas al gobierno colombiano. Ver *Los indígenas arhuacos "y la vida de la civilización"*.

de leña, ese carbón lo sacaban de las entrañas de Mma –la tierra–, que era como abrirle las entrañas a mamá y sacarle de a pedazos las entrañas. (Simanca s.p.)

Figura 67: Vagón del ferrocarril del Cerrejón

Fuente: Archivo personal

Para contextualizar la lectura del cuento de Estercilia Simanca, debe aclararse que el ferrocarril del Cerrejón (fig. 67) cubre una ruta de aproximadamente 150 kms desde la mina hasta Puerto Bolívar, en donde atracan barcos hasta de 180.000 toneladas de peso. Estos barcos mercantes han generado un aumento en la temperatura del mar, afectando considerablemente la flora y fauna marina de la zona. Además, el polvillo de carbón que va dejando a su paso el tren, contamina las escasas fuentes de agua, como los *jagüeyes* 'pozos de agua lluvia o subterránea' en donde sacian su sed los chivos y las personas. Las enfermedades respiratorias han aumentado por esta causa, y como si fuera poco, el tren del carbón ha obstruido las rutas tradicionales de pastoreo.

La desarticulación de una cultura que había resistido por siglos la presión colonizadora, se hace evidente con la profanación de los cementerios wayuu, como se relata en el cuento:

> Él y yo nunca nos acostumbramos al tren y creo que la gente del otro lado, en el pueblo, tampoco. Ni los chivos, ni los niños ni nadie en este lugar. Desde que tengo memoria él ya estaba aquí, atravesando la Península desde Uchumüin –Sur– hasta Wüinpumüin –Norte–. Dicen que llega hasta el mar y que viene un barco grande y se lleva el carbón que el tren traía, y luego el tren se devuelve a buscar más carbón arañando las entrañas de Mma –la tierra–, la que guarda la sangre de nuestros partos

> y el ombligo de los recién nacidos. Mi tata dice que por donde pasa el tren, estaban los cementerios de muchas familias, pero al tren no le importó, porque el tenía que pasar por ahí, porque los huesos simplemente se podían llevar de un lugar a otro y hacer un cementerio nuevo, más bonito y más blanco que el de antes, pero el tren no podía hacer otro camino, ¡NO!, él tenía que pasar por ahí, y así se hizo, aja… y así se hizo, el tren sigue pasando todos los días y los lunes por las mañanitas (Simanca s.p.)

El Cerrejón es una de las minas de carbón más grandes del mundo. Al inicio del proyecto multinacional en 1976, el gobierno colombiano, a través de su empresa Carbocol S.A., firmó con Exxon, compañía de los Estados Unidos el inicio de la explotación en la llamada zona norte. Se planeaba extraer aproximadamente 5 toneladas de carbón cada diez segundos. Tras más de dos décadas de descomunal explotación e impactos ambientales sin freno, en enero de 1999 el gobierno extendió la concesión hasta el año 2034. La mayor parte de su producción es vendida como soporte de las industrias europeas. Con todo, más allá de los célebres superávit de la extracción carbonífera, el departamento de la Guajira presenta algunos de los mayores niveles de desnutrición infantil y desigualdad social en todo el país. Año tras año las noticias e informes públicos señalan a este departamento fronterizo con Venezuela como uno de los más azotados por la corrupción política, lo cual implica que no son pocos los funcionarios—incluyendo un nuevo tipo de wayuu rico—que atesoran para sí mismos gran parte de los "beneficios" económicos de las regalías gubernamentales y el superávit multinacional. Entre tanto, las prolongadas sequías, que tienden a aumentar debido al calentamiento global y al barrido permanente de los vientos alisios, son apenas el marco del hambre, la sed y la insalubridad, situaciones extremas que dejan cada año más muertes por hambre y desnutrición en la Guajira, especialmente en los wayuu, los visiblemente más afectados por las industrias extractivistas multinacionales. Según una cifra publicada en el diario *El Espectador*, "entre 2008 y 2013 han muerto 2.969 niños menores de cinco años en La Guajira, quienes en su mayoría, pertenecían a comunidades indígenas como las wayuu, wiwa, kogui, arhuaco y kankuamo" ("Cerca"). Las

estadísticas no gubernamentales de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), superan con creces las cifras de niños wayuu fallecidos por desnutrición. Incluso la revista *Semana* de Bogotá, en julio de 2014 titula uno de sus artículos "Alarma: en la Guajira hay 37000 niños desnutridos" ("Alarma"). Entre tanto, ciertas instituciones públicas y universitarias adelantan programas intervencionistas, manejando a su antojo los llamados procesos de consulta previa, y en franca oposición a los cuestionamientos directos de los movimientos indígenas, a los cuales descalifican con el apelativo de "corruptos". Este tipo de programas que ofrecerán más estadísticas y menos soberanía alimentaria, dejan millonarios dividendos en los bolsillos de los funcionarios, al tiempo que revalidan prácticas colonialistas como la antropometría, el estudio de las semillas tradicionales—en una época dominada por empresas oscuras como Monsanto[111]—y la toma sistemática de muestras de sangre, sin medir las consecuencias de posible cooptación por parte del mercado ilegal internacional. Linda Tuhiwai Smith, intelectual maorí, al referirse a empresas globales que mapean la diversidad genética de las comunidades indígenas en el mundo, denomina "proyecto vampiro" al célebre Proyecto Genético de la Diversidad Humana (*The Human Diversity Genetic Project: HUGO*) (100). Por otro lado, la intervención de los institutos nacionales de salud no es garantía de regulación y legalidad; mas aún cuando en casos como el del propio gobierno estadounidense, este mismo tipo de institución se usó para tratar de patentar a un individuo del pueblo Hagahai de Papua Nueva Guinea (100).

La desarticulación de la cultura wayuu opera concretamente en contra de sus formas de sustento local, arrasadas por el extractivismo multinacional a gran escala, la corrupción política en la que se ven comprometidos sus miembros, y el asistencialismo institucional auto-lucrativo, entre otros factores inquietantes. En el cuento de Simanca, el arrasamiento extractivista y neo-

[111] La compañía Monsanto es una empresa de origen estadounidense que, entre otras actividades, mercadea globalmente su producción en el campo agro-químico, acaparando además la producción genética de semillas.

colonialista es simbolizado en la visión de cabeza del tren que atropella al burro, un animal gráficamente vinculado con el clan o *e´iruku* de los epinayuu. El burro es nombrado por los wayuu como *püliikü*, wayuunización de la palabra borrico (asno) en castellano. El atropello de un animal que cumple funciones cotidianas y simbólicas, en cierta forma totémicas o de identificación colectiva, anuncia el triunfo metálico e inhumano del tren asociado en el imaginario occidental y nacional con el progreso. La visión de cabeza consiste en mostrar la imagen civilizadora del ferrocarril como una pesadilla deshumanizadora y aculturadora.

Eliana Palacio Paz, trabajadora social wayuu, recogió para su tesis de pregrado el relato oral de Ricardo Palacio Tiller, quien a su vez cuenta sobre el sueño que tuvo en la década de los sesenta un wayuu de nombre *Kaichaule* Pushaina. Esta narración onírica, que posee las cualidades propias de una visión de cabeza, muestra al tren de la empresa extractora en forma de una gran culebra arrolladora:

> en su sueño a lo lejos veía acercarse a una culebra inmensa, algo jamás antes visto. Era una serpiente tan grande que él ante ella era del tamaño de un indefenso conejo. Y esta culebra corría tanto que iba destruyendo todo a su paso, y se acercaba a él con tanta velocidad que él sentía que lo iba a maltratar y a pisar sin que ella pudiera notarlo. Sintió miedo mucho miedo, tanto, que podía escuchar los fuertes latidos de su corazón, entre ella mas se acercaba más miedo sentía…(Palacio s.p.)

De acuerdo con Eliana Palacio, este sueño no pudo ser interpretado en su momento a partir de las visiones tradicionales; sin embargo, anunciaba la llegada del proyecto Cerrejón en 1976. En tal sentido, la tradición oral wayuu también provee a su manera visiones de cabeza. El tren aparece como una culebra desmesurada, un problema mecánico que va destruyendo todo a su paso.[112] Se trata de una imagen que compendia una visión propia sobre los procesos modernos de depredación neo-colonial. Ahora bien, el hecho de que el wayuu se compare con un conejo, no

[112] Curiosamente en la zona minera del Cerrejón se hallaron en 2009 los restos fósiles de 28 especimenes de la llamada *Titanoboa cerrejonensis,* la serpiente prehistórica más grande, pesada y larga hallada en el mundo (unos 12 metros), la cual habría vivido hace unos 68 a 50 millones de años atrás, durante el paleoceno.

sólo habla de su indefensión, sino de su estrategia de resistencia mediante la astucia, tal y como se puede notar en los célebres cuentos wayuu sobre *atpanaa*, el conejo que burla los cercos de los depredadores, y en sentido figurado de los colonizadores.[113]

El cierre del relato "Daño emergente, lucro cesante" de Simanca, adquiere mayor dramatismo al articular una visión de cabeza sobre el analfabetismo. Cuando Epinayú reclama a la empresa multinacional por el atropello del burro:

> los del tren argumentaron que por donde ocurrió el accidente había, hay, un letrero grande, grandote, en el que decía, dice en wayuunaiki, el idioma de los wayuu: «NNOJO PAAPÜIN PIKII SÜNAIN OUKTA SULU'U SÜPUNA TÜRENKAT». Que significa: «NO ENTREGUES TU CABEZA A LA MUERTE, POR EL TREN». Pero Rukarria Epinayú «manifiesta no saber firmar».(s.p)

Simanca Pushaina, cuyas tramas narrativas suelen entrelazarse, hace aquí referencia intertextual explícita a su cuento "Manifiesta no saber firmar", en donde desarrolla visiones de cabeza sobre el analfabetismo y la corrupción política. En "Daño emergente, lucro cesante", Rukarria Epinayú es analfabeta. Aunque es wayuu, no necesariamente sabe leer el wayuunaiki, cuya grafía "elaborada por lingüistas venezolanos" (Groll 98) fue asumida inicialmente por los wayuu en los procesos organizativos de los años setentas. Este tipo de escritura aún no posee unidad de criterios a pesar del esfuerzo de lingüistas como Miguel Ángel Jusayú y José Álvarez de la Universidad de Zulia en Venezuela. La lecto-escritura del wayuunaiki es dominada sólo por "un 2% de la población, ya que su introducción se ha dado en los procesos de etnoeducación en las escuelas" wayuu (Groll 98). En tal sentido, los avisos en wayuunaiki para advertir el peligro del tren del carbón, pueden ser considerados como una burla de la empresa multinacional, a la cual le basta con cumplir con parámetros de seguridad grafocentristas, al tiempo que las consecuencias de sus actividades explotadoras continúan afectando a la cultura wayuu y al

[113] Ver cuentos sobre *atpanaa*, el conejo, en *Mitos, leyendas y cuentos guajiros* (1972) de Ramón Paz Ipuana, y en *Achi`kí, relatos guajiros* (1986) de Miguel Ángel Jusayú.

ecosistema guajiro en general.

Estercilia Simanca Pushaina resalta la frase de advertencia de la multinacional: "No entregues la cabeza a la muerte, por el tren", la cual se convertiría para los wayuu analfabetas en lo contrario, dado el tipo de ironía con la que traza su visión de cabeza, al invertirse el sentido de la frase de advertencia: "entregas la cabeza a la muerte, por el tren"—un nuevo tipo de decapitación física y simbólica—. Esta inversión ocurre además porque Rukarria Epinayú no sabe leer ni en wayuunaiki ni en castellano. Los avisos de la multinacional presuponen un grado de alfabetización inexistente entre la población wayuu vecina de la concesión. Tal es en parte la profunda ironía del relato "Daño emergente, lucro cesante". Simanca pone de cabeza el discurso de la modernidad con el cual la multinacional, y el gobierno, presentan cifras de desarrollo económico para la región y para el país, al tiempo que los habitantes del área inmediata a la mina, a los puertos y el tren, son interpretados en un estado de pre-modernidad; una condición en donde las carencias del agua y el uso de animales de carga como el burro, entre otros factores, responden a una situación de supuesta "autenticidad cultural" capaz de ser mostrada como imagen turística del departamento, al tiempo que las carencias de los wayuu serían supuestamente una característica "normal" de sus formas culturales de adaptación y ancestralidad.

Usar la cabeza en un sentido diferente a ser aplastado por el tren (imagen de la velocidad "modernizadora"), como ocurrió con el burro (imagen de la supuesta lentitud "premoderna"), implica por otra parte usar las herramientas de colonización (escritura alfabética, educación, leyes, audiovisual) para fines propios de descolonización. Rukarria Epinayú cuenta su historia a la vez que es manifiestamente analfabeta, lo cual impide su plena defensa ante el atropello de la empresa multinacional, la cual parece "lavarse las manos" al publicar los mencionados carteles

bilingües de advertencia. Sin embargo, diferente es el caso de la pequeña niña en la historia preliminar de *Manifiesta no saber firmar* de Simanca, en quien se puede ver el proyecto de saber leer y escribir en castellano como un acto de resistencia y auto-conciencia. El "analfabetismo" que impide entender las irónicas advertencias de las multinacionales, parece ser uno de los factores que impide que los wayuu—representados en el relato por Epinayú—tomen conciencia y sienten cabeza a propósito de los peligros que trae consigo el tren de la muerte, la serpiente devoradora y desarticuladora del "desarrollo" acelerado, el neo-colonialismo y la corrupción política.[114]

A propósito del impacto entre los wayuu del supuesto "desarrollo" liderado por las empresas multinacionales y el Estado, debe destacarse que la estrategia literaria de Vicenta Siosi resulta diferente del tono irónico y desconfiado de Estercilia Simanca. Siosi, escritora wayuu, envió una carta pública al presidente—a quien identifica como posible "salvador" (o condenador) de las comunidades—para evitar un nuevo embate de la multinacional Cerrejón: el desvío del río Ranchería. Tal tipo de misiva personal escrita en un nosotros colectivista auto-a-firmado como indígena, es característica como género epistolar desde célebres cartas coloniales al rey de España—como la del cacique de Turmequé a finales del XVI en Colombia o Guamán Poma de Ayala a principios del XVII en Perú—, así como en las misivas de los voceros comunitarios dirigidas a los jefes de asuntos indígenas del gobierno, en pleno siglo XX.[115] Lo que es inusual es que Vicenta Siosi se presenta como portavoz de la ranchería de Pancho de una manera directa, en un estilo muy personal, y en cierta forma como una ciudadana indignada. La

[114] "Entregar la cabeza a la muerte por el tren", también es una referencia que podría evocar el creciente número de jóvenes wayuu que se suicidan dejándose arrollar por el tren. Este tipo de suicidio ha sido recientemente estudiado por la antropóloga wayuu Johana Barros en su tesis de pregrado *Matarse a sí mismo en la comunidad wayuu de la alta y media guajira: una mirada antropológica sobre el suicidio indígena en Colombia.*

[115] Por ejemplo Vicencio Torres Márquez, escritor y vocero iku-arhuaco en las cartas e informes publicados en *Los indígenas arhuacos y "la vida de la civilización"* de 1978.

personalidad de su carta reside en que Siosi se posiciona como escritora al tiempo que como comunicadora social. De esta suerte, su carta se difunde en los principales periódicos y noticieros del país, así como en el frecuentado blog de Estercilia Simanca.

En la publicación de la carta de Siosi en el diario *El Espectador* de Bogotá del 13 de abril de 2012, el periodista que presenta la noticia anuncia que se trata de la comunicación de una escritora wayuu al presidente, a quien pide intervenir para detener el proyecto de la multinacional Cerrejón de desviar 26 kilómetros el río Ranchería con el objetivo de extraer más carbón:

> Doctor Juan Manuel Santos. Presidente de la República de Colombia. Respetuoso saludo.
> Le escribo desde Pancho, una aldea wayuu con casas de barro y techos de zinc, que se levanta en la margen derecha del río Ranchería, el único río de la Media y Alta Guajira. Decenas de rancherías circundan Pancho porque los wayuu vivimos diseminados por este desierto que Dios nos dio.
> Las gentes por aquí viven de la pesca. Aún los niños capturan lizas, bagres, bocachicos y camarones que son nuestro alimento. Las mujeres recogen cerezas, iguarayas, mamoncillos cotoprix, coas silvestres para venderlas.
> El otoño, con sus truenos escandalosos nos avisa de las lluvias, y se preparan las huertas para el frijol, la patilla, la auyama y el maíz. Recoger la cosecha es un gozo indescriptible.
> Algunos wayuu tienen rosas permanentes junto al río. Con gran esfuerzo, cargan el agua con valdes y riegan mata por mata. Otros toman barro y agua del río para fabricar ladrillos destinados a la construcción de viviendas citadinas.
> Como en la orilla del río hay espesa vegetación, un grupo corta las ramas de los árboles de trupillo y hace carbón de madera. No tenemos gas domiciliario, ni estufas eléctricas.
> Algunos hombres van a la ribera del Ranchería y cazan cangrejos azules para vender sus muelas. Luego los devuelven a sus cuevas.
> Criamos chivos, y los rebaños van al río a tomar agua.
> El Ranchería es el único río de los wayuu. La única corriente de agua que atraviesa este territorio ancestral. Al río vamos a bañarnos. Es una diversión exultante. Allí, los jóvenes se enamoran y fundan lazos de amistad. Las mamas lavan ropa y los pequeñitos aprenden a nadar.
> Con el barro blando de las orillas las niñas fabrican muñecas, tacitas y platicos que secan al sol.
> En un libro del Cerrejón titulado: 'Resumen del proyecto de expansión para grupos de interés', en su página 60, dice que el cambio climático global (CCG) nos afectaría: 'El clima en la Guajira podría tornarse más cálido y seco, con una disminución en la

> pluviometría de 5 a 10 %. Los glaciales de la sierra nevada de Santa Marta podrían desaparecer hacia el año 2050, lo que afectaría la disponibilidad de fuentes de agua en la región'. ¿Cómo será la vida del wayuu sin el río Ranchería?
> A Pancho llegaron el día 28 de marzo de 2012 funcionarios del Cerrejón e informaron a la comunidad que tienen proyectado desviar 26 kilómetros de nuestro río. Advirtieron que éste se va a secar en verano y añadieron que posiblemente construyan un embalse en el río Palomino (Barrancas) Entonces, ¿Cómo nos proveerá un arroyo seco?
> Anunciaron que los 500 millones de toneladas de carbón bajo el río generarían regalías. En 30 años de explotación del mineral, las regalías del departamento le han servido para nada.
> Los hospitales permanecen en paro y la educación ocupa el último lugar del país: según una investigación del Banco de la República el 50% de los niños wayuu padecen desnutrición. Este año informaron que la Guajira ostenta el más alto nivel de pobreza e indigencia en Colombia, con un 64%. Veo que las regalías no han ayudado en lo fundamental.
> ¿Por qué cambiaríamos nuestro único río a cambio de regalías?
> Al final de la reunión concluyeron que sería una gran obra de ingeniería y que las cosas seguirían igual. A lo que una jovencita de la comunidad preguntó.
> Si todo permanecerá Igual ¿Por qué nos quieren compensar? Nuestro transcurrir en la península Guajira gira alrededor del río, él es la gracia y la vida aquí'.
> Señor Presidente, por favor no permita que la empresa extranjera Cerrejón destruya el acuífero que mantiene el Ranchería y seque la única fuente de agua que poseemos. Si se licencia el traslado y empezamos a padecer los perjuicios, no podremos volver atrás, el daño es irreversible.
> Por favor ayude a los wayuu.("La carta" s.p.)

Lo primero que nos sorprende de esta carta es su tono abiertamente literario. La narración poética sobre las bondades del río ocupa la primera parte y precede la argumentación de por qué es importante detener el proyecto multinacional supuestamente modernizador. Vicenta Siosi Pino recibió formación como comunicadora social en la Universidad de la Sabana, además de realizar estudios en Planificación del Desarrollo Regional en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, también en Bogotá. Además de su trabajo como narradora, ha sido profesora, documentalista, corresponsal y jefe de prensa de la Gobernación de la Guajira. Dada su experiencia, Siosi logró distribuir y dar a conocer su carta en los principales medios masivos de comunicación en el país (prensa, internet, noticieros en televisión). Con todo, el tono en que está escrita la carta es reflejo de un estilo que se auto-valida al interior de un nosotros wayuu (somos, vivimos, tenemos), el

cual a su vez se afirma en un territorio propio dado por la "divinidad" ("este desierto que Dios nos dio"). La escritora apela a la creación literaria "un mundo pobre pero digno", en donde las niñas hacen muñecos con el barro y en donde los adultos dependen para su supervivencia básica del río (ramas del árbol trupillo, cangrejos azules). En suma, la idea es que la vida de la comunidad de Pancho gira en torno al río. En el relato esta tranquilidad es interrumpida por la llegada de los funcionarios del Cerrejón. Situación que sugiere, aunque no lo diga, la irrupción de los colonizadores extranjeros en el territorio indígena, una imagen muy traumática en el inconsciente colectivo. Con todo, la presencia de los funcionarios neo-colonizadores, es también la del anuncio del progreso que traerá la creación de un embalse así como el aumento de las regalías o dineros concedidos por el Estado a las comunidades. La voz lírica de la narradora wayuu cambia entonces a las cifras más típicas de la narración documental para contra-argumentar desde la situación general del departamento:

> Los hospitales permanecen en paro y la educación ocupa el último lugar del país: según una investigación del Banco de la República el 50% de los niños wayuu padecen desnutrición. Este año informaron que la Guajira ostenta el más alto nivel de pobreza e indigencia en Colombia, con un 64%. Veo que las regalías no han ayudado en lo fundamental. ¿Por qué cambiaríamos nuestro único río a cambio de regalías? ("La carta" s.p.)

En esta misma línea argumentativa, la escritora wayuu no sólo crítica abiertamente el dinero de las famosas y multimillonarias regalías que dicen que deja el Cerrejón en una región azotada por la desnutrición infantil, así como los mayores niveles de indigencia y pobreza en el país, de acuerdo con las cifras públicas, sino que además cita un documento del Cerrejón en donde queda en evidencia el futuro impacto ambiental. En tal orden de ideas, Siosi, situada desde Pancho, pone de cabeza la floja argumentación de los funcionarios de la multinacional, quienes prometen progreso a cambio del río, al tiempo que dicen que todo seguirá igual. Es entonces cuando en su contra-argumentación también incorpora la voz de una joven de la comunidad, quien pregunta a

los agentes de la multinacional: "Si todo permanecerá Igual ¿Por qué nos quieren compensar?". Esta voz evoca la de la otra joven, Rukarria Epinayú, en el cuento "Daño emergente, lucro cesante" de Estercilia Simanca, para quien ni siquiera llega compensación por el burro que le atropelló el tren del Cerrejón. Sin embargo, a diferencia del personaje de Simanca, la voz de Siosi se inscribe en una aproximación ambientalista que da alertas sobre la destrucción de los "recursos" naturales, el agotamiento del agua y los llamados daños irreversibles e irreparables. Así pues, al exponer públicamente esta carta, el destinatario no es necesariamente el presidente (o antiguo rey) sino el lector común, de quien se busca recibir apoyo a través de un movimiento de conciencia.[116] Esta búsqueda de apoyo del lector también es una estrategia literaria que fue usada en el libro carta del oralitor Elicura Chihuailaf: *Recado confidencial a los chilenos*.

Ahora bien, la carta de Siosi recibió una particular respuesta "de la Secretaria Privada de la Presidencia de la República" el 20 de abril de 2012, en la cual se anunció que "se le da traslado a la carta a seis entidades u organismos del Estado"("Un clamor"). Pese a esta respuesta, la carta de Siosi y en particular una serie de movilizaciones de los wayuu en Riohacha y Pancho en 2012, han servido temporalmente para detener la insaciable voracidad extractora de esta poderosa multinacional aliada económicamente con el Estado, por el supuesto bien de la gran mayoría de colombianos. De hecho, en comunicación pública del 8 de noviembre de 2012, el Cerrejón explicó sus criterios con respecto al llamado proyecto P500 y anunció la suspensión temporal pero no definitiva de los estudios para una posible desviación del río Ranchería:

> […] Después de una revisión interna Cerrejón decidió posponer los estudios sobre el desvío del río Ranchería debido a las condiciones actuales del mercado internacional del carbón. […] Estos estudios habían sido comunicados por Cerrejón como una de sus opciones de expansión, más allá de su actual ruta de crecimiento. […] Cerrejón sigue plenamente comprometido con su proyecto actual de crecimiento que tiene

[116] O de ser necesario, apoyo en el caso de una movilización nacional como la de la *Minga de resistencia*, liderada por los nasa del Cauca en el año 2008.

> como fin elevar la producción de 32 a 40 millones de toneladas anuales para 2015. […] Para llevar a cabo este crecimiento Cerrejón realizará inversiones de US $1.300 millones y generará más de 5.000 trabajos durante todo el ciclo de vida del proyecto. […] Cerrejón continuará considerando alternativas para elevar su producción a más de 40 millones de toneladas anuales, que no involucran la desviación del río Ranchería.
>
> En concordancia con el compromiso histórico de Cerrejón de mantener informados de manera oportuna y completa a todos los grupos de interés, a La Guajira y al país, la compañía ha comunicado que actualmente se encuentra en estudio de opciones de crecimiento dentro de los terrenos de concesión. Específicamente, uno de estos estudios era el relacionado con la opción que contemplaba la posible desviación parcial del río Ranchería (también conocido como Proyecto P500), sobre el cual Cerrejón ha decidido posponerlo debido a las condiciones del precio internacional del carbón. La tendencia de los últimos dos años ha sido a la baja, registrándose una caída en el precio del carbón del 35%.
>
> Los estudios realizados a la fecha con relación a la desviación parcial del río Ranchería, así como la retroalimentación y aprendizaje recibido por parte de las comunidades durante el proceso, será la base para el desarrollo de proyectos futuros cuando las condiciones lo permiten. Mientras tanto, Cerrejón seguirá estudiando opciones de crecimiento que no impliquen el desvío del río Ranchería. ("Cerrejón" s.p.)

Si bien es cierto que con esta argumentación el Cerrejón pareciera dar crédito a la "retroalimentación" y "aprendizaje" en su experiencia de diálogo con las comunidades wayuu, también es cierto que el argumento que esgrimen para no continuar temporalmente con el proyecto es básicamente la caída del precio del carbón. Dentro de este tipo de argumentación cabe pues la posibilidad de un futuro repunte del precio del carbón, así como el objetivo de un aumento en la producción, con lo cual el proyecto podría reaparecer en un tiempo cercano. De hecho, el Cerrejón deja clara la necesidad de expandirse en sus terrenos en concesión, es decir, en su "propio país" regido por las tendencias del mercado internacional y por un supuesto compromiso histórico con la Guajira y con Colombia, aunque no concretamente con los wayuu, quienes ni siquiera son nombrados de manera directa.

Así pues, en una sociedad parcialmente decapitada, algunas de cuyas cabezas visibles y/o reemplazadas son manipuladas y compradas por los agentes intervencionistas del Estado y las

multinacionales, el tren de la muerte tiende a convertirse en símbolo de la tragedia del "desarrollo" que aplasta por igual a vivos y muertos—si pensamos que el tren del Cerrejón pasa cerca o por encima de numerosos cementerios wayuu. En este contexto, la respuesta e interpelación a proyectos económicos de explotación, más que un asunto de indignación por las pocas ganancias o beneficios materiales para las comunidades, resulta ser un asunto de defensa de sus visiones de mundos. El profesor e investigador colombiano Arturo Escobar, en sus estudios sobre los regímenes de representación del "desarrollo", al referirse a las respuestas de los movimientos sociales, afirma que "estos no solo luchan por 'bienes y servicios' sino por la definición misma de la vida, la economía, la naturaleza y la sociedad" (71). En este sentido, la defensa de la vida en estrecha relación con el territorio-cuerpo-cabeza, se hace presente tanto en las movilizaciones wayuu como en las denuncias de Simanca y Siosi a través de sus obras literarias.

Desplazamiento, lucha por la tierra y minga

La central hidroeléctrica de Urrá está ubicada al noroccidente de Colombia, en el departamento de Córdoba. El embalse represó aguas del río Sinú y sus afluentes, provenientes del Parque Nacional Paramillo. Las obras de Urrá I se han realizado desde 1993 hasta 2009, a pesar de la férrea oposición de diversas comunidades afectadas, como la emberá-katío. Se calcula que con la construcción de Urra I se han inundado 7412 hectáreas del Parque Natural Nudo del Paramillo y desplazado "a más de 6000 personas entre indígenas y pescadores de la ribera del Sinú" (C. Ramírez , s.p.). Visiblemente afectado por los impactos desarticuladores del territorio de los emberá-katío, y su numerosa migración a las ciudades, Hugo Jamioy escribió "Urrábe ngmenan" o "Desencantos de Urrá". Se trata de un texto en que la visión poética pone de cabeza las nociones de desarrollo e intervencionismo estatal en favor del supuesto progreso de

la sociedad mayoritaria. En este poema Jamioy se refiere a un proyecto hidroeléctrico establecido forzadamente sobre territorios colectivos de pueblos indígenas como los zenú y emberá katío con aprobación del Estado colombiano. La apertura textual se realiza con una denuncia sobre la migración mendicante y la "descapacitación" urbana:

> [1]Al tiempo que se inundó Urrá
> las ciudades se inundaron de transeúntes hambrientos.
> [2]Al tiempo que se hizo la luz
> se quedaron ciegas las familias emberá.
> [3]Al tiempo que flotan los sueños en el Urrá inundado
> duermen los cuerpos en las calles de una ciudad.
> [4]Al tiempo que se extienden manos ancestrales
> los transeúntes niegan sus raíces.
> [5]Al tiempo que lloran los niños emberá
> en los brazos de sus madres desterradas
> el ICBF les tiene padres responsables.
> [6]Al tiempo que buscan refugio en la ciudad
> los guardianes de la seguridad nacional
> los destierran de aquella que no es su tierra.
> [7]Al tiempo que sale el sol
> se ve la noche en sus ojos.
> [8]Al tiempo que llega la noche
> en las ciudades de este país
> los emberá se arropan con el manto de sus añoranzas. (*Bínÿbe* 146-147)[117]

"Urrábe ngmenan" o "Desencantos de Urrá" está conformado textualmente por ocho estrofas cuyas imágenes comparativas se instalan en un tiempo de simultaneidad: "al tiempo que". Cada una de estas visiones de cabeza enfatiza un desencanto con la modernidad así como el impacto de la represa sobre la comunidad como veremos a continuación.

En el fragmento [1] el territorio ancestral se inunda para producir energía eléctrica y se indica que la ciudad también se inunda con transeúntes hambrientos desplazados. Desde estas dos visiones se haría alusión a la generación de energía artificial mediante la represa mientras las personas que quedan sin su tierra—sin energía vital—tienen que irse a la ciudad. En el fragmento [2] "la luz se hace"—posible ironía sobre la cosmovisión bíblica occidental del *Génesis*—para

[117] La numeración ha sido agregada para facilitar la lectura.

que la gente en las ciudades y pueblos pueda ver, es decir, luz para los no-indígenas y para los indígenas que viven en las cabeceras urbanas. Mientras tanto, las familias emberá son "cegadas", lo cual implica perder la orientación, quedarse a oscuras. El fragmento [3] "los sueños flotan en la represa" es una alusión a la imposibilidad de cumplir proyectos comunitarios y familiares en los territorios colectivos afectados por las inundaciones. Otra posible lectura de "los sueños que flotan" tiene que ver con la vida truncada de varios líderes asesinados, como el líder emberá-katío Kimy Pernía Domicó, cuyos restos fueron arrojados al río Sinú tras su secuestro y homicidio por parte de los paramilitares en 2001. La imagen de "los cuerpos en las calles" hace referencia a los emberá que duermen desplazados en la ciudad. En el fragmento [4] las "manos ancestrales" se extienden, es decir, piden limosna mientras que los transeúntes citadinos no ayudan. Además "niegan sus raíces"; ven al emberá como un otro, un "pobrecito", un "limosnero". En el fragmento [5] "los niños emberá" lloran en el destierro cargados por sus madres, visión de la imagen diaria de mujeres emberá en las calles citadinas cargando sus hijos en la espalda mientras piden donativos. También es preciso notar que los hombres están ausentes debido a que muchos de ellos han muerto o se han separado de las mujeres para buscar trabajo en otros lugares. Entre tanto el Estado, en cabeza del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF), quiere adoptar a los niños, y ofrece "padres responsables". Esta es una visión de cabeza sobre el consabido paternalismo gubernamental. En el fragmento [6] los emberá buscan refugio o condiciones mínimas de subsistencia. La urbe no sólo se convierte en zona de refugio de una guerra que genera miles de desplazados, sino que además se convierte en espacio de resguardo para los que sufren por los abusos de los procesos modernizadores como la represa de Urrá. A su turno, soldados y policías—figuras representativas del Estado y las autoridades—rechazan a los emberá en la ciudad, y los vuelven a desterrar de aquella que irónicamente "no es su tierra". En

el fragmento [7] “sale el sol”, es decir, una alusión nuevamente a la luz, esta vez a la luz natural. Ahora bien, la imagen de “se ve la noche en sus ojos” es una visión de mundos opuestos o inversos dado que la ciudad se vislumbra para muchos emberá como un lugar en donde ni siquiera encuentran dónde dormir con dignidad. En el fragmento [8] “Al tiempo que llega la noche en las ciudades del país / los emberá se arropan con el manto de sus añoranzas”, se indica un evidente despojo, y a pesar de esta condición, también se transmite una sensación de nostalgia por lo perdido y de cierta esperanza en un incierto amanecer.

Las visiones de cabeza tejidas por Jamioy en este texto elaboran la inversión de los ideales de migración a la ciudad así como del progreso nacional basado en la explotación neo-colonizadora de los territorios indígenas y naturales en general. El oralitor camëntsá nos presenta la visión de una sociedad no sólo inversa sino opuesta a la pervivencia efectiva de los pueblos indígenas. El texto representa una total contradicción entre la luz de las ciudades y el enceguecimiento de las comunidades. La denuncia de fondo implica poner de cabeza la imagen de un Estado comprometido en “iluminar”, con sus procesos modernizadores, “los ojos” (ilusión) de los ciudadanos, al tiempo que “enceguece el alma” (extingue la soberanía y dignidad) de los pueblos originarios, considerados grupos minoritarios por el discurso oficial, una medida de valor social meramente demográfica.

En “Nday biyañ” o “En qué lengua”, otro poema publicado en *Bínÿbe*, el oralitor cuestiona directamente al “presidente” del país, quien representa la cabeza visible del poder gubernamental. En este texto la interpelación se produce mediante una nueva visión de cabeza, esta vez sobre la lengua en que están escritos los sueños:

> Hoy, que me encuentro en su oficina
> abogando por la vida de mi pueblo,
> le pregunto, señor presidente:
> ¿En qué lengua

están escritos sus sueños?
Parece que están escritos
en inglés, ni siquiera en español.
Los míos están escritos
en camëntsá.
Así
jamás nos entenderemos. (181)

Desde esta irónica visión sobre la cabeza del Estado, el oralitor enfatiza la cooptación del gobierno por sus alianzas con el colonialismo internacional. De igual manera, el anuncio de un diálogo intercultural fallido también cuestiona la frecuentemente hipócrita y tolerante política multiculturalista de un Estado que resulta tantas veces servil a los intereses de los Estados Unidos, como ya lo denunciaba Antonio López Epieyú, novelista wayuu, en *Los dolores de una raza*.[118] Con todo, López se refería específicamente a la pérdida e "independencia" de Panamá en 1903 a propósito de los intereses de los Estados Unidos sobre el uso del canal inter-oceánico. En "Nday biyañ" o "En qué lengua", soñar en inglés alude al poder que se ejerce con otra cabeza, una cabeza que habla en una lengua desintonizada con los sueños de la gente en el país y al tiempo asociada con arbitrariedades como las denunciadas en el caso de la represa de Urrá. Jamioy, en cambio, se afirma en su propia lengua como lo deja entender en la versión original del texto:

Mënté muents sëntsemna or
atsbe yentsangbiam sëntsoyebuambná
cbotjá muentsa utabná:
¿nday biyañ
chëngbe otjenayan tmojuabem?
Sontsinÿan tmojuabem
ingles biyañ, ni mo españoliñ ndoñ.

[118] Las complejas y desiguales relaciones de los países latinoamericanos con Estados Unidos son tema central del libro *Las venas abiertas de América Latina* (1971), escrito por el uruguayo Eduardo Galeano. En el caso de Colombia, uno de los hitos de intervención más reciente de los Estados Unidos es el Plan Colombia acordado en 1999 por Bill Clinton y Andrés Pastrana—presidentes de ambos países para ese entonces. En el marco de este Plan de adelantó una gigantesca inversión militar estratégica enfocada en la desarticulación de las redes del narcotráfico, la erradicación con químicos de los cultivos de coca y amapola, el intercambio de información militar y el control geopolítico de la zona. Tal estrategia alcanzó uno de sus límites con el anuncio de la creación de siete bases militares estadounidenses en el país en el año 2009 durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

Atsbeng entsabeman
camëntsá biyañ.
Chca
chcá ndocnaté quemochatenyeonan. (180)

Los versos más contundentes surgen de otra ironía, la que sugiere que Colombia ni siquiera posee una cabeza que gobierne en español, la lengua oficial, sino en inglés, la lengua imperial de nuestro tiempo: "Sontsinÿan tmojuabem / ingles biyañ, ni mo españoliñ ndoñ" o "Parece que están escritos / en inglés, ni siquiera en español" (180-181).

Ahora bien, este tipo de producción bilingüe, lejos de acuartelarse en una exaltación exclusivista de las lenguas indígenas, abre espacios a los lectores indígenas y no indígenas que sólo pueden acceder a las versiones en castellano. Este propósito intercultural es compartido por gran parte de las escritoras y escritores indígenas, quienes buscan "alfabetizar al revés" a sus lectores, es decir, compartirles sus posicionamientos políticos, culturales, lingüísticos como alternativas a los proyectos hegemónicos de un país pensado en el castellano oficial y en el inglés. Más allá de una crítica sin fundamentos, esta situación lingüística hegemónica está expresada en *Colombia Very Well*, el recién creado Programa Nacional de Inglés, que pretende poner a hablar inglés a todos los bachilleres colombianos entre 2015 y 2025. Según información personal de un ex-funcionario del Instituto Caro y Cuervo de Colombia, en las reuniones gubernamentales los requerimientos presupuestales de este proyecto doblan y superan el presupuesto del Ministerio de Cultura de Colombia. Actualmente el presupuesto de *Colombia Very Well* es de 1.3 billones de pesos y se propone que "a través del Programa Nacional de Inglés 2015-2025, Colombia aumentará de 9.000 a 186.000 los bachilleres con nivel de inglés intermedio, se formará y acompañará a 12.000 docentes de inglés y se entregarán 6 millones de libros en educación básica y media para fortalecer los ambientes de aprendizaje de esta lengua extranjera"("Programa Nacional de Inglés").

La búsqueda nacional de un bilingüismo centrado en el inglés, también es reflejo de políticas gubernamentales y privadas que han seguido fórmulas para el "progreso" y la "competitividad", así como para el adecuado "aprovechamiento de recursos naturales" que por ejemplo se encuentran en el suelo y el subsuelo. En medio de las recetas y "aportes" de instituciones como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, el uso de la tierra y de los capitales disponibles también ha estado mediado por "intereses económicos" de élites nacionales e internacionales, gubernamentales y no gubernamentales, desconociendo múltiples intereses sociales en torno al territorio y sus significados. La relación con la tierra y las reivindicaciones de espacios de sentido o significado justamente son temas centrales en el proyecto de oralitura y de vida de Freddy Chikangana. Un ejemplo de lo anterior es la creación de un himno elegíaco o *haylli* al líder caucano Quintín Lame, célebre en el siglo XX por su lucha en la recuperación de tierras y por sus confrontaciones permanentes con las élites caucanas y con el Estado centralizado.[119] En "Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta" o "El alto vuelo de Quintín Lame", el oralitor yanakuna describe al líder nasa abriendo camino al trepar "montañas entre el sol y la lluvia", labrando la tierra "para sentir sus entrañas" y rasgando "las vestiduras del sometimiento" poseído por "un espíritu hijo del trueno". Con todo, el énfasis particular en el posicionamiento estratégico de Chikangana, consiste en que su poema *haylli* es una declaración de su participación personal en las luchas de recuperación de tierras:

> Chaypimanta paccariok qan atipanacuy
> ima ñukanchicay atipanacuy
> nanaypari piñascay qanpi pachacaqqe
> munayniokta

[119] Además de su activismo encauzado a la recuperación de los territorios indígenas en el suroccidente colombiano, Manuel Quintín Lame Chantre (1880-1967) fue un prolífico escritor de cartas y manifiestos de gran relevancia para el movimiento indígena. Su célebre libro *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, originalmente llamado *En defensa de mi raza*, permaneció inédito durante su vida, y se públicó hasta 1971. Una traduccción en inglés de esta obra puede encontrarse en el libro de Gónzalo Castillo Cárdenas: *Liberation Theology From Below, The Life and Thought of Manuel Quintín Lame*. Sobre Quintín Lame también se puede consultar el libro de Mónica Arango *La civilización montés, la visión india y el trasegar de Manuel Quintín Lame en Colombia*.

De ahí nacieron tus luchas
que son nuestras luchas,
y del dolor de ser cautivo en tu propia tierra
te liberaste. (*Samay* 24-25)

Este tipo de visión de cabeza constata que la recuperación del espacio literario es de por sí anuncio y acompañamiento de la recuperación del espacio vital territorial—y sobre todo la recuperación de los propios espacios epistémicos. El *ñukanchi*, o nosotros colectivo exclusivo de los quechua, incorpora a Lame en "Hatun sonccopay Quintín Lame pawaymanta". Chikangana entreteje las luchas de Lame en el imaginario quechua andino, poblado con otras figuras como las de escritores indígenas y mestizos centro-andinos que han participado en luchas reivindicativas como Titu Cusi Yupanqui en el siglo XVI, Guamán Poma de Ayala a principios del XVII, y José María Arguedas en el XX. A esta secuencia se suman Lame y Chikangana mediante la declaración emancipadora del poema: "son nuestras luchas". El autor yanakuna mitmak exalta al líder nasa en su condición "heroica", al tiempo que la imagen andina de *yawar* (sangre, continuidad, sacrificio y resistencia) se prolonga en el río colectivo de la memoria: "Las montañas saben de tus pasos firmes / y el viento conoce de tus largos vuelos, / el río Cauca es testigo / de la sangre vertida de tu pueblo indio" (25).

En la poética de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki son recurrentes las visiones de cabeza sobre la naturaleza, y en particular los ríos, son "testigos" de la historia. El oralitor caucano pone en un primer plano de observación poética a los animales, los astros y las manifestaciones naturales. Su crítica personal de la historia se expresa en el tenso silencio de la naturaleza, que algo tendrá que decir, y que lo dice a su manera, aunque a veces hablando desde lo profundo de esa selva misteriosa estereotipada como el lugar "por naturaleza" del indio, el salvaje, el primitivo, y en suma del "otro":

Sucay jahuapi yakuk mucmikuk

Suttin-rimay huauk:
«paylla yakucuna atipay upallalla rimay
Hayk´a yupayuyay…».
Pi-maypas suttin-rimay acumanta animasachachaymanta
«yuyaycuna ancha mica
Ima yakucuna acllay upallay…».(28)

Navegando sobre un río silencioso
dijo un hermano:
«Si los ríos pudieran hablar,
cuánta historia contarían…».
Y alguien habló desde lo profundo de esa selva misteriosa:
«La historia es tan miserable
que los ríos prefieren callar…». (29)

Este poema breve posee una estructura conversacional. Dos "hermanos", o en sentido general personas afines, navegan sobre un río. A la pregunta de uno de los dos, una tercera voz interviene desde lo profundo del anima-*sacha*, palabra mixta castellano-quechua (ánima y sacha o selva), que traduciría, más que una selva misteriosa, la selva de las animas, o desde donde hablan los espíritus, y por extensión probablemente los muertos o las víctimas de esa historia (*yuyaycuna*) tan miserable (*ancha mica*). Los ríos, *yakucuna*, literalmente las aguas, callan significativamente en la poética quechua de Chikangana y también refuerzan la imagen quechua del *yawar mayu*, el río de sangre. Ambas imágenes genésicas problematizan justamente las cuestiones alusivas a los orígenes, y en particular a las historias reprimidas, silenciadas o decapitadas de los diversos mundos indígenas. El poema "Yakucunamanta" o "De los ríos" sugiere el carácter dialógico de la historia oral, la participación constante de la memoria de los ancestros en su formulación, así como la situación especial de estas historias en un territorio (selva, ríos) que se posiciona textualmente a modo testigo vivo de las acciones humanas. La relación de las memorias e historias colectivas con los ríos es una metáfora también desarrollada en quechua por el escritor peruano José María Arguedas en su novela *Los ríos profundos* de 1958. En esa novela el joven Ernesto se encuentra en plena búsqueda de sus orígenes, los cuales va encontrando en las piedras

incas del Cusco, en los llamados de las mujeres de la chicha, y también en los ríos que son metáforas de las raíces de un mundo antiguo que nutre la identidad del joven adolescente. El mundo de Chikangana es en cambio el de un adulto que evoca su niñez e interroga el presente de una naturaleza que ha sido testigo y víctima de la colonización. Una naturaleza que aunque calle transmite una memoria al pueblo andino y yanakuna mitmak en pleno proceso de rearticulación lingüística, política y cultural.

"Hapttay pachamanta" o "Puñado de tierra" es otro de los poemas en que Chikangana expresa una actitud de lucha abierta por la recuperación de la tierra. La voz poética se propone retomar con las manos el destino de su propia historia colectiva:

> Me entregaron un puñado de tierra para que ahí viviera.
> «Toma, lombriz de tierra», me dijeron,
> «Ahí cultivarás, ahí criarás a tus hijos,
> ahí masticarás tu bendito maíz».
> Entonces tomé ese puñado de tierra,
> lo cerqué de piedras para que el agua
> no me lo desvaneciera,
> lo guardé en el cuenco de mi mano, lo calenté,
> lo acaricié y empecé a labrarlo…
> Todos los días le cantaba a ese puñado de tierra;
> entonces vino la hormiga, el grillo, el pájaro de la noche,
> la serpiente de los pajonales,
> y ellos quisieron servirse de ese puñado de tierra.
> Quité el cerco y a cada uno le di su parte.
> Me quedé nuevamente solo
> con el cuenco de mi mano vacío;
> cerré entonces la mano, la hice puño y decidí pelear
> por aquello que otros nos arrebataron.(21)

El poema presenta una visión que resume una propia versión sobre los hechos que han marcado la colonización en Colombia. En primer lugar se haría alusión a la asignación de cercos ("repúblicas" o pueblos de indios) y reservas de concentración de las poblaciones indígenas desde el siglo XVI en adelante. Éstas últimas, más conocidas como encomiendas, se pueden entender de acuerdo con el historiador Jorge Orlando Melo como "una institución que era en

primer lugar un sistema de control y utilización de mano de obra y en segundo término un mecanismo de aculturación de los indios y de defensa militar de los establecimientos españoles contra las rebeliones indígenas" (Melo 164). Este aspecto de la historia indígena es condensado en el verso: "Me entregaron un puñado de tierra para que ahí viviera".

Al mismo tiempo, el poema destaca los diferentes momentos y actores de desarticulación y rearticulación de esos cercos por intereses del imperio español, la república criolla y las políticas del Estado colombiano. En el poema lo anterior se advierte con ciertos animales que parecen representar a los colonos: "vino la hormiga, el grillo, el pájaro de la noche, / la serpiente de los pajonales, / y ellos quisieron servirse de ese puñado de tierra". En este sentido, también se aluden las constantes disoluciones de resguardos (territorios colectivos titulados durante la colonia), sus parcelaciones, y en particular su privatización y venta: "Quité el cerco y a cada uno le di su parte. Me quedé nuevamente solo /con el cuenco de mi mano vacío". Como explica el investigador colombiano Carl Langebaek: "una política que desde el punto de vista de los criollos reivindicaba al nativo fue la disolución de los resguardos" (262). No obstante, mediante el decreto del 20 de mayo de 1820, Simón Bolívar ordenó desde Cúcuta, actual Colombia, lo siguiente: "Se devolverá a los naturales, como propietarios legítimos, todas las tierras que formaban los resguardos según títulos cualquiera que sea el que aleguen para poseerla los actuales tenedores". (Sánchez y Molina 395). Con todo, usando el decreto del 15 de octubre de 1828, "Bolívar restauró el tributo" (Langebaek 262) y "ese mismo año, en vista de que los indígenas habían regresado a "los bosques con mucho perjuicio al Estado", así como de la necesidad de "instruirlos en la religión, la moral y en las artes necesarias para la vida", el caraqueño ordenó el restablecimiento de las misiones (decreto del 11 de julio de 1828)" (Langebaek 262). La lucha por la recuperación de los territorios colectivos continuó a lo largo de

los siglos XIX y XX. En la década de los sesentas Colombia experimentaba en pleno la alternancia del poder político del llamado Frente Nacional (1958-1974) entre los partidos políticos tradicionales: el Conservador y el Liberal. Es entonces cuando, en parte inspirados en la victoria militar del frente revolucionario cubano de Fidel Castro en 1958, surgen grupos de lucha armada guerrillera como las Fuerzas Armadas Revolucionaras de Colombia en 1964, el Ejército de Liberación Nacional en 1965 y el Ejército Popular de Liberación en 1967. En ese mismo orden de agitaciones sociales, "se crea en 1968 un importante sindicato campesino (ANUC) [la Asociación Nacional Unida de Campesinos], que promueve a nivel nacional la reforma agraria y las recuperaciones directas de tierras por parte de los campesinos. Al cabo de algunos años la ANUC se debilita, víctima de la represión oficial, de la hostilidad de los terratenientes, del asesinato de varios de sus miembros y de divisiones internas" (Mateus 141). El caso de las comunidades indígenas asociadas con la ANUC era diferente, pues la ley 135 de reforma agraria de 1961, había impulsado una nueva privatización de la tierra, lo cual implicaba la parcelación y venta de una cuantiosa cantidad de tierra tanto de los territorios colectivos como de las haciendas de los colonos, cuyo espacio las comunidades querían recuperar, en particular en el suroccidente andino del país.

Ahora bien, la lucha moderna de recuperación de tierras sucede en paralelo a una mayor articulación indígena en el suroccidente del país, en particular en el Cauca a partir de los años setentas. Esta situación podría estar conectada con el verso: "cerré entonces la mano, la hice puño y decidí pelear / por aquello que otros nos arrebataron". En efecto, en 1971 se creó el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), "aglutinando a los miembros de los "pequeños cabildos" que gobiernan los resguardos" (Sánchez 1781), con una organización diferente a la campesina. De hecho, el CRIC tendió a convertirse en un modelo organizativo, pues como aclara

Enrique Sánchez: “el éxito del CRIC en la recuperación de cerca de treinta mil hectáreas que habían sido usurpadas a los resguardos, en la reconstrucción de resguardos antiguamente extinguidos y en la defensa de los derechos indígenas, sirvió de base para que, siguiendo su ejemplo, otros pueblos constituyeran organizaciones regionales” (1782).

En suma, Fredy Chikangana/Wiñay Mallki nos ofrece en “Hapttay pachamanta” o “Puñado de tierra” imágenes poéticas personales sobre una historia colectiva de luchas indígenas con las cuales se identifica, y en las que participa desde la voz implicada del texto mismo (me entregaron, tomé ese puñado de tierra, lo cerqué, lo guardé, lo acaricié y empecé a labrarlo…, le cantaba, quité el cerco, me quedé nuevamente solo, cerré entonces la mano, decidí pelear). En este texto, la voz poética se transforma de la pasiva imagen de la lombriz de tierra a la mano vacía y luego al puño con que decide reclamar por la tierra arrebatada. Con todo, en un poemario antológico posterior, en el cual se compendian textos de Vito Apüshana, Fredy Chikangana y Hugo Jamioy—e incluso un poema de Abadio Green— , el oralitor yanakuna expresa una actitud más conciliadora y esperanzadora con respecto a la relación con la tierra, y por tanto con los no indígenas a quienes se incluye en la denominación de “la gente”:

> Con el pie sobre la madre tierra
> somos uno para todos sobre el ancho cielo
> venimos del sol
> pero también somos seres de la noche
> del relámpago y el trueno
> aquí estamos como si fuéramos racimos de maíz
> bajo el humo espeso de la indiferencia
> estamos cada día curtiendo nuestros cuerpos
> en el trajinar de las horas
> retoñamos en minga
> nos amarramos a la tierra y
> como pájaros elevamos vuelo
> hacia los sueños de la gente que indaga
> en esta misma fuente. (García 19)

De manera semejante a la imagen poética de Apüshana sobre el contrabandeo de sueños con arijunas cercanos, la cual hemos analizado antes, Chikangana expresa conexión con "los sueños de la gente que indaga en esta misma fuente". Tal fuente, vinculada con la colectividad de los cuerpos, el relámpago-trueno y el vuelo de los pájaros entre otras imágenes, parece ser la propia madre tierra. Con el pie sobre la tierra, la voz colectiva de la minga afirma: "somos uno para todos sobre el ancho cielo". Además lo yanakuna mitmak se autorepresenta como venido del sol, un aspecto que comparte con la cosmovisión de origen inca-quechua, así como en su condición complementaria de "seres de la noche". En efecto, *Yana* es una palabra quechua que alude al color negro, a lo oscuro, y en el poema específicamente a una noche que se complementa con la luz tanto del sol como "del relámpago y el trueno". La voz colectiva yanakuna-quechua se autorepresenta además mediante la imagen de los racimos de maíz "bajo el humo espeso de la indiferencia". Una indiferencia que podría aludir a su situación marginal y minoritaria según ciertas miradas convencionales de la sociedad dominante. Chikangana, quien actualmente lidera procesos de rearticulación comunitaria tanto en San Agustín, Huila, como en Bogotá, es particularmente sensible a los procesos de los jóvenes yanakunas que suelen migrar para trabajar en cualquier oficio disponible en los pueblos y ciudades del país. La imagen de los cuerpos curtidos "en el trajinar de las horas", podría ligarse a las complejas situaciones de servilismo laboral homogenizante en que aún se encuentran incontables yanakunas. Con todo, la voz poética comunica en el nosotros colectivo el presente del retoñar en minga, es decir reuniendo fuerzas en el "somos uno para todos sobre el ancho cielo". El retoñar o resurgir ocurre al amarrarse a la tierra, en el sentido quechua de la *wasca* o cuerda, natural o tejida, que liga tanto con los ancestros como las demás personas de la comunidad. Es a partir de esos lazos fuertes con la comunidad de la tierra, como en la visión del oralitor es posible elevarse cual los pájaros en

vuelo hacia los sueños de personas que indagan en "esta misma fuente".[120] El ancho cielo y la madre tierra conforman un posible horizonte relacional para todos sus hijos e hijas en el "somos uno para todos" de la minga.

[120] En una gira conjunta de poesía por la paz en 2014, Apüshana, Jamioy y Chikangana, tras leer algunos de sus textos en centros educativos y espacios culturales, establecían diálogos abiertos con los jóvenes, y entregaban algunos ejemplares de la antología *Herederos del canto circular,* en la cual se encuentra el poema "Minga".

CAPÍTULO 8

CONCLUSIONES

> Siempre es bueno
> tener los pies en la cabeza,
> dice mi taita,
> para que tus pasos nunca sean ciegos.
> (Jamioy, *Bínÿbe* 115)

> I wanted to have the poetry show the energy that language is, the way that the energy is used and transformed into vision, and the way this vision becomes knowledge which engenders and affirms the substance and motion of one´s life.
> (Ortiz, 151)

I

En noviembre del 2008, parte de la audiencia reunida en torno a la mesa de conversación que conformábamos con Hugo Jamioy y Elicura Chihuailaf, se preguntaba por qué en medio de una Feria Internacional del Libro, como la de Santiago de Chile, estábamos experimentando un analfabetismo al revés. Alguien se preguntaba incluso si después de haber leído mil y un libros aún se nos podría considerar "analfabetos". La respuesta, por sorprendente que pareciera, era que en cierta forma sí lo éramos. El oralitor camëntsá leía desenrollando un chumbe tejido por su madre, y luego continuaba narrando mientras giraba en sus manos una *tutu* (mochila) tejida por su esposa iku. Cada uno de los finos, complejos y policromáticos ideogramas de los textiles, estaba entretejido con una historia familiar del oralitor, así como con múltiples narrativas comunitarias. Jamioy aludía a algunos de sus textos poéticos y citaba de memoria las historias, al tiempo que la lectura complementaria de los textiles respondía a la interpretación de códigos colectivos sobre los cuales no podía improvisar. El poeta camëntsá estaba leyendo y contando a

partir de unos sistemas de comunicación propia a los que años más tarde se referiría como *esa bonita escritura que le hicieron olvidar* cuando aprendió a escribir en la escuela con las letras del alfabeto.

En el instante mismo en que se visualizaban públicamente los ideogramas textiles, toda la audiencia culta letrada evocaba un nuevo comienzo escolar ante las letras de un "alfabeto" desconocido en una lengua que no era materna. Tal vuelco significativo, ocurrido además en las instalaciones de la Feria Internacional en donde habrían por lo menos unos 100.000 volúmenes de libros disponibles para el público, hoy en día puede ser vuelto a leer como una visión de cabeza, en cuanto la propuesta invertía simbólicamente tanto la imagen como la actitud de la alfabetización escritural. Además, las múltiples lecturas de tal ejercicio de analfabetismo al revés podemos comprenderlas hoy por hoy mediante la noción de textualidades oralitegráficas, es decir, en las confluencias e intersecciones textuales entre sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica.

II

Oralitura y literaturas son los términos actualmente usados por los autores indígenas en Colombia para auto-referenciar sus trabajos escriturales. A lo largo de estas páginas hemos buscado develar qué hay más allá tanto de la reiteración en la etnicidad al referirse a un conjunto de obras literarias, como del énfasis escritural sobre la oralidad comunitaria propuesto en el proyecto de oralitura (Chihuailaf, Chikangana, Jamioy). En este orden de ideas nos hemos aproximado a los textos desde su singular—y a veces simultánea—capacidad de ser creados y comunicados a partir de textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza, dos propuestas de lectura sobre obras cuyas complejidades pueden ser abordadas desde otras tantas aproximaciones. En esta tesis, las lecturas/miradas a partir de las nociones en mención, nos han

permitido ampliar la recepción y comprensión de determinados proyectos creativos de algunos autores indígenas en Colombia—y a través suyo en áreas, obras y movimientos afines en el continente. A lo largo del trabajo hemos establecido relaciones intertextuales y temáticas entre numerosas obras con especial énfasis en los textos de Fredy Chikangana/Wiñay Mallki (yanakuna mitmak), Berichá (uwa), Vito Apüshana/Miguel Ángel López (wayuu), Yi̶che/Yenny Muruy Andoque (andoque-uitoto), Hugo Jamioy Juajibioy (camëntsá), Estercilia Simanca Pushaina (wayuu) y Manibinigdiginya/Abadio Green (gunadule).

Las escritoras y escritores en cuyos textos hemos enfocado nuestra atención, hoy en día escriben alfabéticamente, aunque usualmente con conciencia y presencia de sus propios sistemas de códigos y escrituras visuales. La escritura con mayúsculas en el mundo actual—y según historiadores de su práctica como Robinson (2007)—, es aquella capaz de dar cuenta cabal de una lengua con independencia de sus hablantes. De acuerdo con esta postura no se puede considerar escritura a las formas de comunicación gráfica que no poseen esa celebrada capacidad de concreción del habla. En una parte considerable del mundo el paradigma vigente actual es el de la escritura alfabética, es decir, el alfabeto como medida, forma y sistema de comunicación dominante. El problema no es la escritura alfabética en sí misma, sino los usos prejuiciosos del paradigma alfabeto-céntrico y alfabetizante por parte de ciertos sectores de las sociedades hegemónicas. Tales prejuicios consisten en convertir en marginales, otras, primitivas e incluso inexistentes a las expresiones gráficas y formas escriturales de la gran mayoría de culturas del mundo que no han privilegiado el desarrollo de un sistema de notación fonética del habla, aunque hoy en día, por la fuerza o por voluntad propia, también muchas de estas hayan terminado usándolo para su propio beneficio. De ahí que para profundizar en las lecturas sobre las oralituras y literaturas indígenas no nos hayan bastado las tradicionales diadas entre oralidad

y escritura (Ong) o entre inscribir y escribir (Cummins y Rappaport). Más que sumarnos a un debate académico que deje por fuera las auto-reflexiones de los escritores, escritoras y sobre todo las comunidades, hemos propuesto que es en el plano del auto-reconocimiento pluri-comunicativo y multi-escritural de los propios pueblos indígenas desde donde en parte se definen las pertenencias y pertinencias de los textos así como de los proyectos de los autores en revisión, más aun cuando algunas de sus obras son escritas en lenguas de referencia común para el nosotros exclusivo de colectividades particulares, al tiempo que son lenguas desconocidas, y a la vez conocidas en traducciones por la gran mayoría de sus lectores, incluyendo los lectores indígenas de otras nacionalidades.

Hemos aportado en el espectro de interpretación al describir y sugerir cómo muchas propuestas, además de su auto-afirmación como literaturas y oralituras, también surgen a modo de textualidades oralitegráficas, al tiempo que en muchos casos interpelan directamente a los lectores no indígenas a partir de visiones de cabeza. Además, al considerar que en numerosos casos estas literaturas y oralituras también son propuestas de textualidades oralitegráficas, hemos notado que incluso el paradigma dominante de la escritura alfabética se pone a su favor, y de allí la visión de cabeza sobre un (an)alfabetismo a la inversa.

A lo largo de la tesis insistimos en la noción de unas textualidades en plural en tanto éstas concitan expresiones orales, gráficas y alfabético-literarias que confluyen creativamente en ciertas producciones textuales contemporáneas. Nos hemos referido a redes de textualidades oralitegráficas en tanto éstas son resultado de proyectos y perspectivas que se producen, transforman y difunden más allá de los ámbitos de autorización comunitaria, aunque los autores de las obras apelan permanentemente a su rol en y para las comunidades de origen, lo cual aproxima sus propuestas al concepto de comunitismo de Jace Weaver (1997). Además, hemos

relacionado los campos interseccionales conformados por las textualidades oralitegráficas con el *continuum textual* entre los impulsos de lo gráfico, lo oral y lo crítico, concepto propuesto por Teuton (2010) para referirse a una continuidad que a su modo de ver ha sido interrumpida por la escritura alfabética privilegiada por el colonialismo. En tal orden de ideas, hemos encontrado que las textualidades oralitegráficas también son expresión y actualización contemporánea de prácticas culturales que perviven en la reinvención, y que por medio de sus oralitegrafías concitan múltiples dimensiones de lo hablado, lo escrito y lo visual. A la vez las textualidades han demostrado ser prácticas de revitalización, producción, concreción y comunicación de conocimiento.

Con este trabajo esperamos haber realizado algunas contribuciones en el estudio y apreciación de las oralituras y literaturas indígenas en Colombia, sugiriendo rutas posibles en el caso de otras obras de esta índole en Abya Yala. Sin proponer una escala de mayor a menor, una primera contribución ha consistido en el énfasis analítico sobre las representaciones de los autores auto-reconocidos como indígenas sobre las sociedades, prácticas, instituciones y personas que consideran no indígenas. De esta suerte hemos destacado sus elaboraciones sobre personajes e imágenes como las de los funcionarios que registran los nombres en cédulas, los trémulos turistas en procura de lo exótico, los políticos en búsqueda de votos, los indiferentes transeúntes urbanos ante las comunidades desplazadas, los religiosos educadores, el presidente que sueña en inglés y quien es apelado como si fuera un salvador, las madrinas urbanas, el lector citadino que es llamado a identificarse con las causas indígenas. Por contraste, también nos hemos detenido en las auto-representaciones personificadas en la niña que quiere alfabetizar a su abuelo, el agricultor que decide pelear por la tierra que le arrebataron, el mayor sabio que es capaz de leer las hojas de coca, la mujer joven que habla con su burro para quejarse de una

empresa multinacional, la mujer contaminada que hecha cenizas resurge de la tierra como una bolita de agua, el joven migrante que aspira volver a ver los ojos de su abuelo, la figura del historiador-cantor tradicional que contrasta con la del poeta contrabandista, la fuerza verbal de un personaje femenino que habla con la bebida ritual del yajé, la autobiografía de una mujer "discapacitada" que reconstruye su vida desde fuera del territorio, el niño pastor que se vuelve conductor de camión, la muchachita que argumenta con sentido común frente a la lógica neo-liberal de los funcionarios de una multinacional. Muchas de estas visiones y representaciones literarias nos han comunicado diferentes encantos y desencantos con la modernidad, así como las elaboraciones de imágenes espejos que en parte buscan estimular el diálogo intercultural, generar denuncias y transformaciones sociales, por medio de una permanente interpelación a la sociedad hegemónica.

Una segunda contribución ha sido aproximarse al estudio de las oralituras y literaturas indígenas a partir de sus propias propuestas textuales pedagógicas (concepciones de "libro", géneros verbales orales, proyectos de oralitura, significados de vida, la propuesta cartográfica de la minga de educación). Una tercera contribución a partir de las textualidades oralitegráficas, en la disciplina de los estudios literarios, ha sido la de ampliar la recepción de los autodenominados textos indígenas contemporáneos al sugerir lecturas en contexto y posible resonancia con diferentes propuestas gráficas y/o expresiones ideo-simbólicas visuales, por lo común consideradas extra-literarias o pre-literarias desde muchos de los criterios fonético-céntricos vigentes en las literaturas escritas y publicadas recurrentemente en el formato alfabético del libro impreso o virtual. Una cuarta contribución ha sido la de establecer campos de interacción temática y textual entre las obras de los diferentes autores, proponiendo tanto similitudes como diferencias en las propuestas y elaboraciones literarias. Una quinta, pero no última contribución

del trabajo, ha consistido en historiografiar en el contexto de las lecturas propuestas el surgimiento de generaciones y tendencias en las que tienden a agruparse ciertas obras literarias indígenas contemporáneas, en particular las que han emergido como parte del proyecto de oralitura desde mediados de los noventas hasta la actualidad: *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento* (2005) y *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010).

Esta tesis termina donde quedan pendientes otras posibles propuestas, como las que harían posible la discusión sobre el uso de la noción de textualidades oralitegráficas para aproximarse a la creciente producción del cine y el video de los pueblos indígenas en Colombia y el continente. Además, podrían sugerirse textualidades audiolitegráficas y musilitegráficas para aproximarse no sólo a propuestas de raigambre indígena. Por ejemplo en el caso de obras creativas como la del poeta afrodescendiente colombiano Uriel Cassiani, quien escribe en lengua palenquera con profunda inspiración en ritmos colectivos comunitarios. Así mismo, futuras consideraciones podrían ahondar en reflexiones sobre propuestas múltiples como la del Cuarteto Kronos, grupo musical estadounidense que a través del violín, la viola y el violonchelo incorpora registros musicales de otras regiones del mundo y en algunos casos busca recontar historias—como la de la primera guerra mundial—mediante puestas en escena en donde combina ejecuciones musicales con proyecciones de texturas provenientes de la fotografía como una forma particular de narrar.

En un país como Colombia, azotado por desigualdades sociales, intervencionismos neo-colonialistas y prolongadas guerras internas, así como a la expectativa de un posible escenario de "posconflicto", visiones de cabeza y textualidades oralitegráficas como las expresadas en las obras de los autores indígenas, y en el propio mapa de la minga de educación, nos permiten

pensar en nuevas posibilidades de país. En un país no sólo multicultural sino plurinacional y multiescritural. En un país en lo posible fuera del alcance explotador de las empresas multinacionales y las redes internacionales del narcotráfico. En un país milenario, y no encerrado en sus propias fronteras, como el que de hecho ha sido ancestralmente en su innegable condición de puente continental entre lenguas, saberes y visiones del pluriverso.

OBRAS CITADAS

Ak´abal, Humberto. *Ajkem tzij/Tejedor de palabras.* Guatemala: Cholsamaj, 2001. Print.

"Alarma: en la Guajira hay 37000 niños desnutridos". semana.com. *Revista Semana*, Jul. 2014. Web. 24 Oct. 2014.

Allen, Chadwick. *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. Print.

Apüshana, Vito. "Como los caminos de la mano". lyrikline.org. Lyrikline Berlín, s.f. Web. 24 Feb 2014. Print.

---. *Contrabandeo sueños con aríjunas cercanos*. Riohacha: Universidad de La Guajira, 1992. Print. Woummainpa 2.

---. *Shiinalu'uirua shiirua ataa*/*En las hondonadas maternas de la piel*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

Arango, Mónica. *La civilización montés, la visión india y el trasegar de Manuel Quintín Lame en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009. Print.

Arguedas, José María. *Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: editorial Horizonte, 1989. Print.

---. *Katatay*. Lima: Editorial Horizonte, 1984. Print.

---. *Los ríos profundos.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1958. Print.

---. *Todas las sangres.* Buenos Aires: Editorial Losada,1964. Print.

---. *Tupac Amaru camac taytanchisman. Haylly-taki/A nuestro padre creador. Himno-Canción*. Lima: Ediciones Salqantay, 1962. Print.

Arias, Arturo, Luis Cárcamo-Huechante y Emilio del Valle Escalante. "Literaturas de Abya Yala." *Lasaforum* XLIII: 1 (2012): 7-10. Web. 5 Dic. 2013.

Arnold, Denise, y Juan de Dios Yapita. *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: ILCA, 2000. Print.

Aroca Araujo, Armando. "Una propuesta metodológica en etnomatemáticas". *Revista U.D.C.A* 11.1 (2008): 67-76. Web 5 Jun. 2014.

Artaud, Antonin. *Van Gogh: le suicidé de la société*. Paris: K éditeur, 1947. Print.

---. *México y Viaje al país de los Tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica,1984. Print.

Ballestas Rincón, Luz Helena. *La serpiente en el diseño indígena colombiano.* Bogotá: Universidad Nacional, 2007. Print.

Barros, Johana. "Matarse a sí mismo en la comunidad wayuu de la alta y media guajira: una mirada antropológica sobre el suicidio indígena en Colombia". Tesis de pregrado. Universidad Externado de Colombia, 2014. Print.

Bendezú, Edmundo. *Literatura quechua*. Caracas: Ayacucho, 1980. Print.

Berichá. *Tengo los pies en la cabeza*. Bogotá: Los Cuatro Elementos, 1992. Print.

Biblioteca Real de Copenhague. "Archivo visual". *Nueva corónica y buen gobierno*. www.kb.dk., May. 2001. Web. 13 Abr. 2014.

Botero, Clara Isabel. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Bogotá: Icanh, 2006. Print.

Brotherston, Gordon. *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo.* México: Fondo de Cultura Económica. 1997. Print.

Campos Umbarila, Adriana. Prólogo. *Shiinalu'uirua shiirua ataa*/*En las hondonadas maternas de la piel*. Por Vito Apüshana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.13-19. Print.

Candre, Anastasia. "Jaɨgabɨ" o "La caguana". *Pütchi biyá uai, antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, *Puntos aparte*, Vol 2. Comp. Miguel Rocha Vivas. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 126-127. Print.

---. "Unao" o "El Yagé". *Pütchi biyá uai, antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, *Puntos aparte*, Vol 2. Comp. Miguel Rocha Vivas. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 124-125. Print.

Captain, David, y Linda Captain. *Diccionario básico ilustrado, wayuunaiki-español, español-wayuunaiki*. Bogotá: Buena semilla, 2005. Print.

Cardenal, Ernesto. *Los Ovnis de oro, poemas indios*. Madrid: Visor, 1992. Print.

Castillo Cárdenas, Gonzalo. *Liberation Theology From Below, The Life and Thought of Manuel Quintín Lame*. New York: Orbis Books, 1987. Print.

"Cerca de 3.000 niños han muerto en La Guajira en seis años". *elespectador.com*. El Espectador, *26 Mar. 2014. Web. 12 Ene. 2015.* Print.

"Cerrejón pospone estudios sobre la posible desviación del río Ranchería". *cerrejon.com*. Cerrejón, 8 Nov. 2012. Web. 23 Jul. 2014. Print.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference.* Princeton: Princeton University Press, 2000. Print.

Chihuailaf, Elicura. "La oralitura (segundo avance)". *elperiodista.cl*. 27 Ago. 2004. Web. 28 Ene. 2013.

---. "Mis hermanos oralitores de Colombia". *elperiodista.cl.* Revista El Periodista. s.f. Web. 28 Ene 2013.

---. Prólogo. *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Por Fredy Chikangana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. 13-15.

---. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: Editorial Lom, 1999. Print.

---. *Relato de mi sueño azul.* Santiago: Pehuén, 2011. Print.

Chikangana, Fredy (Wiñay Mallki). "El durazno en tía Julia". *Prometeo*, *revista Latinoamericana de Poesía*. 59-60 (2001): s.p. Web. 18 Ene. 2014.

---. "Fredy Campo Romeiro Chicangana". *Sing, poetry from the Indigenous Americas*. Ed. Allison Hedge Coke. Tucson: University of Arizona, 2012. 119-127. Print.

---. *Kentipay llattantutamanta*/*El colibrí de la noche desnuda*, Bogotá: Ediciones Catapulta, 2008. Print.

---. "La oralitura". *Diario El Espectador*. El Espectador, 1997, s.p. Print.

---. "Oralitura indígena como un viaje a la memoria". *Palabras de vuelta, oralidad y escritura, experiencias desde la literatura indígena*. Ed. Luz María Lepe Lira. México: PRODICI, 2014. 73-97. Print.

---. *Samay pisccok pponccopi mushcoypa*/*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

---. "Yo Yanacona, caminos y huellas de una cultura". Tesis del Departamento de Antropología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997. Print.

"Chumbe inga". Fotografía. coleccionetnograficaicanh. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 25 Sep. 2012. Web. 11 Jul. 2014.

Clifford, James, and George Marcus, eds. *Writing Culture, the Poetics and Politics of Ethnography.* 1984. Berkeley and Los Ángeles: University of California Press, 1986.

Cocom Pech, Jorge Miguel. *Muk´ult´an in Nool/Secretos del abuelo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Print.

Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. "Formulación participativa de la política publica distrital para el reconocimiento, garantía, protección y restablecimiento de derechos de la población indígena en Bogotá, documento de trabajo". Observatorioetnicocecoin.org.co. Feb. 2011. Web. 10 Nov. 2014.

Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá. "Ley 1381 de 2010". alcaldiabogota.gov.co. 25 Ene. 2010. Web. 12 Oct. 2012.

Colombia. Departamento Administrativo Nacional de Estadística. "Boletín: Censo general 2005". *Dane.gov.co*. 13 Sep. 2010. Web. 4 Mar. 2013.

Colombia. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia*. banrepcultural.org. 2011. Web. 13 May. 2013.

Colombia. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. "Constitución política de Colombia, 1991". banrepcultural.org. 2011. Web. 24 Feb. 2014.

Colombia. Ministerio de Educación. *Colección Territorios Narrados*. colombiaaprende.edu.co. 2014. Web. 13 Ene. 2015.

Colombia. Ministerio de Educación. "Convocatoria Proyecto Territorios Narrados". mineducacion.gov.co. 2013. Web. 21 Mar. 2014.

Colombia. Ministerio de Educación. "Programa Nacional de Inglés 2015-2025". mineducacion.gov.co. 2014. Web. 11 Ene. 2015.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.* Lima: Editorial Horizonte, 1994. Print.

Cummins, Tom, and Joanne Rappaport. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes.* Durham: Duke University Press, 2012. Print.

Del Valle Escalante, Emilio. Introducción. "Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas". *A Contracorriente, una revista de historia social y literatura en América Latina.* 10.3 (2013): 1-20. Web. 20 Dic. 2014.

Duque Duque, Cecilia, ed. *Lenguaje creativo de las etnias indígenas de Colombia*. Bogotá: Suramericana, 2012. Print.

Echeverría, José. *El lenguaje simbólico en los Andes septentrionales*, Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1988. Print.

Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.

Ercilla y Zuñiga, Alonso de. *La araucana.* Madrid: Lerner, 1993. Print.

Escobar, Arturo. *La invención del desarrollo*. 2da ed. Popayán: Universidad del Cauca, 2012. Print.

Espinosa Arango, Mónica. *La civilización montés, la visión india y el trasegar de Manuel Quintín Lame en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009. Print.

Fabian, Johaness. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object.* New York: Columbia University Press, 1983. Print.

Fall, Yoro. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África". *Estudios de Asia y Africa*. 26.3 (1991): 17-37.

Forte, Maximilian, ed. *Indigenous Cosmopolitans: Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century.* New York: Peter Lang, 2010. Print.

Friede, Juan. *El indio en lucha por la tierra, historia de los resguardos del macizo central colombiano*. Bogotá: Ediciones Espiral Colombia,1944. Print.

---. *Problemas sociales de los arhuacos: tierras, gobierno, misiones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1963. Print.

Friedemann, Nina S. de y Jaime Arocha. *Herederos del jaguar y la anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia Editores,1982. Print.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina.* México: Siglo Veintiuno Editores,1971. Print.

---. *Los hijos de los días*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012. Print.

Ganduglia, Néstor. *Historias mágicas de Montevideo*. Montevideo: Planeta, 2006. Print.

García, Ángela, comp. *Hedederos del canto circular.* Bogotá: Universidad Externado, 2011. Print.

Gentile, Margarita. "Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino" *Espéculo, revista de estudios literarios*. 45 (2010): s.p. Web. 24 Jul. 2014

Gómez Cardona, Fabio. "Encuentros y desencuentros en los espacios de la interculturalidad. El caso de Esperanza Aguablanca – Berichá". *La manzana de la discordia* 7.1 (2012): 61-70. Print.

Gómez Rincón, Carlos Miguel. *Interculturality, Rationality and Dialogue*. Frankfurt: Echter, 2012. Print.

Gonzales, Odi. *La Escuela de Cusco*. Lima: Santo X Oficio, 2005. Print.

Granadino, Cecilia. *La faja calendario de Taquile. descifrando los símbolos de un arte y una ciencia.* Lima: Editorial Minka, 1997. Print.

Groll, Ilse de. "Las lenguas amerindias y criollas en Colombia, desarrollos político-Lingüísticos en el marco de la constitución política de 1991". *Las Lenguas autóctonas en Colombia, consideraciones alrededor de su legitimación en la constitución de 1991*. Ed. Aguirre Licht. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009. 13-116. Print.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Print.

---. *Nueva coronica y buen gobierno*. www.kb.dk. Biblioteca Real de Copenhague, May. 2001. Web. 13 Abr. 2014.

Guerrero Barriga, Sandra. "Un clamor por el Ranchería". elheraldo.co. El Heraldo, 16 Jun. 2012. Web. 15 Jul. 2014.

Guffroy, Jean. *El arte rupestre en el antiguo Perú.* Lima: IFEA, 1999. Print.

Gutiérrez Aguilar, Raquel. *Rhythms of the Pachakuti: Indigenous Uprising and State Power in Bolivia.* Durham: Duke University Press, 2014. Print.

Hedge Coke, Allison, ed. *Sing, poetry from the Indigenous Americas*. Tucson: University of Arizona, 2012. Print.

Hill Bone, Elizabeth. "Writing and Recording Knowledge". Introduction. *Writing Without Words, Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Eds Elizabeth Hill and Walter Mignolo. Durham: Duke University Press: 1994. 3-26. Print.

Holmes McDowell, John. *Sayings of the Ancestors: the Spiritual Life of the Sibundoy Indians.* Lexington: University Press of Kentucky, 1989. Print.

"Indicadores demográficos del pueblo camentsa". Cuadro. puebloindigenacamentsabiya. 18 May. 2012. Web. 14 Oct. 2014.

Isaacs, Jorge. *Estudio sobre las tribus indígenas del Estado del Magdalena*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2011. Print.

Jacanamijoy, Benjamín. *Chumbe: arte inga*. Bogotá: Ministerio de Gobierno,1993. Print.

---. "El chumbe, el arte de tejer la vida y contar historias". *Lenguaje creativo de las etnias indígenas de Colombia*. Ed. Cecilia Duque Duque. Bogotá: Suramericana: 2012. 124-142.

Jamioy Juagibioy, Hugo. *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*. Manizales: Universidad de Caldas - Juabna de América, 2005. Print.

---. *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

---. Entrevista de Marcela Hernández. "Hugo Jamioy, poetas kamentsa". *YouTube*, 24 Ago. 2013. Web. 12 Ene. 2015. Video.

---. *Mi fuego y mi humo*, *mi tierra y mi sol*. Bogotá: Infección Editores,1999. Print.

---. "Pensando, hilando y tejiendo los símbolos de la vida". *Lenguaje creativo de las etnias indígenas de Colombia*. Ed. Cecilia Duque Duque. Bogotá: Suramericana: 2012. 146-168. Print.

---. "Sembrar la palabra en el corazón". *YouTube*. 15 Ago. 2010. Web Mar 27 2014. Video.

Jean, Georges. *La escritura, memoria de la humanidad.* Barcelona: Ediciones B, 1998. Print.

Juajibioy Chindoy, Alberto, y Álvaro Wheeler. *Bosquejo etnolingüístico del grupo Kamsá del Sibundoy. Putumayo*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1974. Print.

---. *Lenguaje ceremonial y narraciones tradicionales de la cultura kamëntsá*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.

---. *Relatos ancestrales del folclor camëntsá*. Pasto: Fundación Interamericana, 1989. Print.

Jusayú, Miguel Ángel, comp. *Achi´kí, relatos guajiros*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1986. Print.

---. *Ni era vaca ni era caballo*...Caracas: Ediciones Ekare, 2004. Print.

---. *Takü´jala, lo que he contado*. Caracas: Universidad Católica,1989. Print.

Landaburu, Jon. "La diversidad de las lenguas nativas de Colombia y su situación actual". *Fiesta de las lenguas nativas*, documento de divulgación. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009. Print.

Langebaek Rueda, Carl Henrik. *Los Herederos del pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*. 2 Vols. Bogotá: Universidad de los Andes - CESO, 2009. Print.

Larreal, Ramiro. *Hermano mestizo*. Caracas: LES - Instituto Superior Salesiano, 1983. Print.

Lavalle, José Antonio, y Rosario de Lavalle. *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP, 1999. Print.

León-Portilla, Miguel. *El destino de la palabra: de la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México D.F.: El Colegio Nacional: Fondo del Cultura Económica,1996.

Lepe Lira, Luz María, ed. *Palabras de vuelta, oralidad y escritura, experiencias desde la literatura indígena*. México: PRODICI, 2014. Print.

Liendhard, Martín. *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte, 1992. Print.

López, Antonio Joaquín. *Los dolores de una raza, novela histórica de la vida real contemporánea del indio guajiro.* Maracaibo: La Columna, s.f. Print.

López, Miguel Ángel (Vito Apüshana/Malohe). *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Bogotá: Travesías, 2009. Print.

Lundquist, Suzanne. *Native american literatures, an introduction.* New York: Continuum, 2004. Print.

Mama Koka! Krieger für das Kokain. Dir. Suzan Sekerci. 2013. Film.

Manibinigdiginya (Abadio Green). "Abadio Green festival cine pueblos indígenas". archive.org. 3 Oct. 2012. Web Mar 7 2014. Video.

---. "Anmal gaya burba: isbeyobi daglege nana nabgwana bendaggegala/Significados de vida: espejo de nuestra memoria en defensa de la madre tierra". Medellín: Universidad de Antioquia, 2011. Print.

---. "Educación superior desde la Madre Tierra". colombiaaprende. Ministerio de Educación, Bogotá. Web. 24 Jun. 2014.

"Mapa Minga nacional de educación superior de los pueblos indígenas". Afiche. Comisión Nacional de Trabajo y Concertación de Educación de los Pueblos Indígenas. Por Juan Carlos Jamioy. Bogotá, 2010. Print.

Mateus Mora, Angélica. *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos.* Medellín: La Carreta Editores, 2013. Print.

Melo, Jorge Orlando. *Historia de Colombia*, *el establecimiento de la dominación española*. Bogotá: La carreta, 1977. Print.

Mignolo, Walter. “Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World.” *Writing Without Words*. Eds Elizabeth Hill Bone and Walter Mignolo. Durham: Duke University Press: 1994. 220-270. Print.

---. “Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations”. Afterword. *Writing Without Words*. Eds Elizabeth Hill Bone and Walter Mignolo. Durham: Duke University Press, 1994. 293-313. Print.

Montemayor, Carlos. *Palabras de los Seres Verdaderos*, *antología de escritores actuales en lenguas indígenas de México*. Austin: University of Texas Press, 2004. Print.

Montibeller Ardiles, Morayma. *Tarpui llahuayra haylli, la canción de la siembra en la iconografía de los q´eros.* Lima: Pacha Illary, 1994. Print.

Montiel, Nemesio. *Los a´laulaa y compadres wayuu*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 2006. Print.

Mora Curriao, Maribel. “Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena” *A Contracorriente, una revista de historia social y literatura en América Latina.* 10.3 (2013): 21-53. Web.

Moreiras, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación”. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos.* Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. 213-231. Print.

Moya, Alba, y Ruth Moya. *Derivas de la interculturalidad: procesos y desafíos en América Latina*. Quito: CAFOLIS/FUNADES, 2004. Print.

Moya, Ruth. “Reformas educativas e interculturalidad en América Latina”. *Revista Iberoamericana de Educación*. 17 (1998): s.p. Organización de Estados Iberoamericanos. Web 5 Ene. 2015.

Murua, Martin de. *Historia General del Perú*. 1613 Madrid: Historia 16, 1986. Print.

Muyolema, Armando. “De la “cuestión indígena” a lo “indígena” como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”. *Convergencia de tiempos, estudios subalternos /contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalternidad*. Ed. Ileana Rodríguez. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2001. 327-63. Print.

Nacidos el 31 de diciembre. Dir. Priscila Padilla. 2011. Documental.

Nebrija, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana.* Madrid: Editorial Nacional. Print.

Niño, Hugo. *El etnotexto: las voces del asombro.* La Habana: Casa de las Américas, 2008. Print.

Noriega, Julio. *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina ediciones, 2011. Print.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro. Dirs. Jorge Silva y Marta Rodríguez. 1982. Documental.

Orán, Reuter, y Aiban Wagua. *Gayamar sabga: diccionario escolar gunagaya-español.* Panamá: Equipo EBI Guna - Fondo mixto hispano, 2010. Print.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE, 2009. Print.

Orgambide, Pedro. "El mapa dando vuelta". *Todavía* 4.4 (2003): s.p. Web. Sep 11 2014. Print.

Ortiz, Simon. *Woven Stone*. Tucson: University of Arizona Press, 1992. Print.

Osborn, Ann. Las cuatro estaciones, mitología y estructura social entre los u'wa. Bogotá: Banco de la República, 1995. Print.

Osorio, Betty. "Manuel Quintín Lame interpreted from inside: cognitive practices in discourse". *Latin American Indian Literatures Journal* 24.1 (2008): 82-98. Print.

Ossio, Juan. *Ideología mesiánica en el mundo andino.* Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor, 1973. Print.

Palabras mayores. Dirs Amado Villafaña, Saúl Gil, Silvestre Gil y Pablo Mora. 2008. Documental.

Palacio Paz, Eliana. *Na lapümajanaka/Los Wayuu, una cultura de sueños, la influencia de los Testigos de Jehová en la práctica ancestral de los sueños (Lapü) entre el pueblo indígena wayuu*. Tesis de la Universidad Externado de Colombia, 2011. Print

Paredes Pinda, Adriana. *Parias Zugun*. Santiago: Lom, 2014. Print.

---. *Üi*. Santiago: Lom, 2005. Print.

Paz Ipuana, Ramón. *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas: Instituto Agrario Nacional, 1972. Print.

Pérez, Jaime. Fotografías de turismo en la Guajira. *elcolombiano.com.* El Colombiano 28 Mar. 14. Web. 13 Ene. 2015.

Perrin, Michel. *Los practicantes del sueño: el chamanismo wayuu.* Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997. Print.

---. *Magnificent molas: the art of the Kuna Indians*. Paris: Flammarion, 2004. Print.

Pushaina, Juan. "La fiesta patronal". *El sol babea jugo de piña: antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Ed. Miguel Rocha Vivas. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

Quintín Lame, Manuel. *En defensa de mi raza*. Bogotá: La Rosca/Editextos, 1971. Print.

---. *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*. Cali: Biblioteca del Gran Cauca, 2004. Print.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Print.

Ramírez, Christian Esteban. "Cuando el río suena, piedras lleva: los embera-katío y la hidroeléctrica de Urrá I." antropologika.com 22 Nov. 2012. Web. 11 Nov. 2013.

Ramírez, Miguel Ángel. "El jayeechi, canto wayuu, tradición ancestral". *Interacciones multiculturales: los estudiantes indígenas en la Universidad.* Ed. Miguel Rocha Vivas. Bogotá: Externado, 2009. Print.

Rappaport, Joanne. *Intercultural utopias: public intellectuals, cultural experimentation, and ethnic pluralism in Colombia.* Durham: Duke University Press, 2005. Print.

Reel Injun. Dir. Neil Diamond. 2009. Film.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *Los kogi, una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. 2 vols. Bogotá: Procultura, 1985. Print.

Resistencia en la línea negra. Dir Amado Villafaña. 2011. Documental.

Rivera Cuscanqui, Silvia. *Pachakuti: los aymara de Bolivia frente a medio milenio de colonialismo*. La Paz: Ediciones Aruwiyiri, 1991. Print.

Robinson, Andrew. *The Story of Writing.* London: Thames & Hudson, 2007. Print.

Rocha Vivas, Miguel, comp. *Antes el amanecer*, *antología de las literaturas indígenas de los Andes y de la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

---. comp. *El sol babea jugo de piña: antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

---. comp. y ed. *Interacciones multiculturales: los estudiantes indígenas en la Universidad.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia. 2009. Print.

---. "Oralituras y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010". *A Contracorriente, una revista de historia social y literatura en América Latina.* 10.3 (2013): 74-107. Web. 20 Dic. 2014.

---. *Palabras Mayores, Palabras Vivas, tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia.* Bogotá: Taurus, 2012. Print.

---. comp. *Pütchi biyá uai, antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, *Precursores*. Vol. 1. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010 Print.

---. comp. *Pütchi biyá uai, antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, *Puntos aparte*. Vol. 2. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010 Print.

Rossi, María. "Creatividad del pueblo cubeo". *Lenguaje creativo de las etnias indígenas de Colombia*. Ed. Cecilia Duque Duque. Bogotá: Suramericana: 2012. 66-120. Print.

Ruano, Aldemar. *Kury pugyu, coloreando y pintando la cultura pasto.* Nariño: Consejo Mayor de Educación Indígena de los Pastos, s.f. Print.

Sánchez Gutiérrez, Enrique. "Movimientos campesinos e indígenas (1960-1982)". *Historia de Colombia*, *Colombia contemporánea I*. Tomo 15. Bogotá: Editorial Salvat, 2010. 1775-1795. Print.

Sánchez Gutiérrez, Enrique, y Hernán Molina Echeverri, comps. *Documentos para la historia del movimiento indígena contemporáneo*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

Sánchez Martínez, Juan Guillermo. Prólogo. Por Hugo Jamioy. *Bínÿbe oboyejuayëng*/*Danzantes del viento*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. 17-22. Print.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid : Cátedra, 1990. Print.

Sarris, Greg. *Keeping the Slug Woman Alive: A Holistic Approach to American Indian Texts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press: 1993. Print.

Scarangella, Linda. "Indigeneity in Tourism: Transnational Spaces, Pan-Indian Identity, and Cosmopolitism". *Indigenous Cosmopolitans: Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century.* Ed. Maximilian Forte. New York: Peter Lang, 2010. 163-188. Print.

Shady Solís, Ruth. "Caral". *Encyclopedia of Latin American History and Culture*. Ed. Jay Kinsbruner and Erick D. Langer. 2nd ed. Vol. 2. Detroit: Charles Scribner's Sons, 2008. 95-98. *Gale Virtual Reference Library*. Web. 1 Mar. 2014.

Sharma, Meenakshi. *Postcolonial Indian Writing, Between Co-option and Resistance.* Jaipur and New Delhi: Rawat Publications, 2003. Print.

Silko, Leslie Marmon. *Storyteller.* New York: Arcade Publishing, 1981. Print.

---. *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit*. New York: Simon & Shuster Paperbacks, 1996. Print.

Silverman, Gail. *El tejido andino, un libro de sabiduría.* Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial, 1994. Print.

Simanca Pushaina, Estercilia. "Daño emergente, lucro cesante". manifiestanosaberfirmar.blogspot.com. 7 Mar. 2011. Web. 21 Sep. 2013.

---. *El encierro de una pequeña doncella*, Barranquilla: Lama Producciones, 2006. Print.

---. *Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre*. Guajira: edición de autora, 2006. Print.

---. "Jimaai en la tierra del maíz". *El encierro de una pequeña doncella*, Barranquilla: Lama Producciones, 2006, s.p. Print.

Siosi Pino, Vicenta María. *El dulce corazón de los piel cobriza*, Barranquilla: Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de la Guajira, 2002. Print.

---. "Esa horrible costumbre de alejarme de ti". Riohacha: Universidad de La Guajira, 1995. Print. Woummainpa Ser. 6

---. "La carta de una escritora wayuu a Santos". *elespectador.com*. El Espectador, *13 Abr. 2012. Web. 11 Ene. 2015.*

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética.* New York: Peter Lang, 1992. Print.

Teuton, Christhoper. *Cherokee Stories of the Turtle Island Liar´s Club.* Chapel Hill: The University of North Carolina, 2012. Print.

---. "El ciclo de remoción y retorno: una geografía simbólica de la literatura indígena", *Cuadernos de Literatura*. Pontificia Universidad Javeriana. Traducción de Félix Ceballos. En proceso de edición. Print.

---. *Deep Waters, the Textual Continuum in American Indian Literature.* Lincoln and London: University of Nebraska, 2010. Print.

---. "Theorizing American Indian Literature". *Reasoning Together, the Native Critics Collective*. Eds. Craig Womack, Daniel Heath Justice and Christhopher Teuton. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2008. 193-215. Print.

Torres García, Joaquín. "Uruguay. La Escuela del Sur". *Vanguardia Lationamericana: Historia, crítica y documentos.* Ed. Müller-Bergh, Klaus y Gilberto Mendonça Teles. Madrid: Iberoamericana, 2009, s.p. Print.

Torres Márquez, Vicencio. *Los indígenas arhuacos "y la vida de la civilización"*. Bogotá: América Latina, 1978. Print.

Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies, Research and Indigenous Peoples.* Dunedin: University of Otago, 1999. Print.

Ulloa, Astrid. *La construcción del nativo ecológico.* Bogotá: ICANH-Colciencias, 2004. Print.

Urbina, Fernando. *Dïïjoma. El hombre serpiente·águila.* Bogotá: CAB, 2004. Print.

---, comp. *Las palabras del origen: breve compendio sobre la mitología de los uitotos.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Print.

---. "Mito, rito, y arte rupestre en la amazonia". Manuscrito no publicado, s.f. Print.

---. "Mitos y petroglifos en el río Caquetá". *Boletín Museo del Oro* 30 (1991): 2-41. Print.

Vasco, Luís Guillermo. *Semejantes a los dioses*. Bogotá: Universidad Nacional, 1987. Print.

Valderrama, Ricardo, y Carmen Escalante. *Gregorio Condori Mamani, autobiografía.* Lima: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1982. Print.

Valenzuela, Santiago. "Una política para los indígenas urbanos". elespectador.com. El Espectador, *30 Mar. 2014. Web. 11 Ene. 2015.*

Wagua, Aiban, comp. *En defensa de la vida y su armonía, elementos de la espiritualidad guna, textos del babigala*. Kuna Yala, Panamá: Proyecto EBI Guna / Fondo Mixto Hispano Panameño, 2011. Print.

---. *Kaaubi*, *selección de algunos poemas, 1972-1992.* Kuna Yala: Editorial Chen, 1997. Print.

Walsh, Catherine. *Interculturalidad, estado, sociedad : luchas (de)coloniales de nuestra época.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar: Abya Yala, 2009. Print.

Warrior, Robert Allen. *Tribal Secrets: Recovering American Indian Intellectual Traditions.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. Print.

Weaver, Jace. *That the People Might Live: Native American Literature and Native American Community.* New York: Oxford University Press, 1997. Print.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: John Hopkins University Press,1987. Print.

Wilbert, Johannes. "Goajiro Kinship and the Eiruku Cycle". *The Social Anthropology of Latin America.* Johannes Wilbert, ed. Los Angeles: University of California, 1970. 306-57. Print.

Womack, Craig. *Red on Red, Native American Literary Separatism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Print.

---. "A Single Decade: Book-Length Native Literary Criticism between 1986 and 1997", *Reasoning Together, the Native Critics Collective*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2008. 3-104. Print.

Wood, Denis, Ward L. Kaiser y Bob Abramms. *Seeing Through Maps: Many Ways to See the World.* Amherst: ODT Inc., 2006. Print.

Yenny Muruy Andoque (Yɨche). *Pütchi biyá uai, antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*, *Puntos aparte*, Vol II. Ed. Miguel Rocha Vivas. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 21-61. Print.