

Tinuango moniya uai

La palabra de abundancia de Anastasia Candre Yamacuri

Selnich Vivas Hurtado

Resumen

Este artículo desarrolla el concepto *moniya uai* de tres maneras: como crítica a la cultura hegemónica, como método de investigación y como proceso creativo. Creemos que estas tres fases se pueden encontrar en la obra poética y pictórica de la escritora e investigadora uitoto-okaina Anastasia Candre Yamacuri.

Palabras clave: uitoto, huitoto, witoto; Anastasia Candre; *moniya uai*; palabra de abundancia.

Tinuango moniya uai: Anastasia Candre Yamacuri's Word of Wealth

Abstract

This paper expands on the concept of *moniya uai* in a threefold manner: as a critique of the hegemonic culture, as a research method, and as a creative process. We believe these three phases can be found in the poetic and pictorial work of the uitoto-okaina writer and researcher Anastasia Candre Yamacuri.

Keywords: Uitoto, Witoto; Anastasia Candre; *moniya uai*; word of wealth.

Moniya uai y la crítica a la cultura hegemónica

Sin duda la poesía indígena vive un periodo de abundancia, en Colombia y en el mundo. Se trata de un renacimiento de la palabra ancestral que parecía borrada de la academia y de la vida cotidiana por efecto de la colonización y la guerra. Hoy vivimos un espacio de apertura a estas otras formas del ser americano y, por ejemplo, el número de poetas indígenas que cada año es invitado al Festival Internacional de Poesía de Medellín es mayor al número de investigadores en temas indígenas. En el pasado reciente se había

Selnich Vivas Hurtado. Escritor, traductor y editor. Doctor en literaturas alemanas y latinoamericanas de la Universidad de Freiburg (Alemania). Obras publicadas: *Para que se prolonguen tus días* (1998), *Stolpersteine* (2008), *Déjanos encontrar las palabras* (2011), *Zweistimmige Gedichte* (2012), *Finales para Aluna* (2013) y *Contra editores* (2014).

divulgado la noticia de la defunción definitiva de cientos de pueblos y lenguas que, aunque hacen parte del crisol cultural de nuestra América, no habían sido admitidos en el concierto de las naciones americanas. No habían sido admitidos, pues representan un modelo económico y una forma de la espiritualidad condenados por sistemas políticos y religiosos occidentales.

La pregunta que comandó esa exclusión de lo indígena era sencilla y la sabían los maestros de América. En palabras de Pedro Henríquez Ureña: “¿[Podemos] volver a las lenguas indígenas?” (Henríquez Ureña 2006 [1928]: 8). ¿Cuáles son las implicaciones políticas de hablar una lengua indígena y de valorar sus tradiciones poéticas?; con esta pregunta, extractada de su ensayo “El problema del idioma”, Henríquez Ureña se hacía contemporáneo de los debates mundiales que cuestionaban la legitimidad de los idiomas de los colonizadores. Decir que sí, que para alcanzar la verdadera independencia cultural las nuevas repúblicas americanas debían recuperar las lenguas ancestrales, significaba para muchos un retroceso, cuando no una forma peligrosa del nacionalismo irracional y de la nostalgia vacía. Decir que no, del otro lado, permitiría un exterminio total de cientos de culturas a manos del progreso y de su sistema económico, tal como sucedió. No olvidemos que los etnociidios fueron una práctica militar impulsada durante la Conquista y continuada por los Estados americanos durante los siglos XIX y XX. De ella dependía el desarrollo económico. En el centro de la cuestión, dice Henríquez Ureña, se halla un punto relevante: “El hombre de letras, generalmente, las ignora, y la dura tarea de estudiarlas y escribir en ellas lo llevaría a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos” (Henríquez Ureña 2006 [1928]: 8). La decisión tomada por el intelectual latinoamericano, escribir y pensar en un idioma alfabético, privilegió la herencia hispánica que le permitía mantener un vínculo lingüístico con el público lector formado en América y desechó los “tesoros del indio”, por considerarlos un “pasado indígena anterior a la conquista” (Henríquez Ureña 2006 [1928]: 23). Esta respuesta política de una minoría ilustrada, en un momento en el que todavía la población indígena constituía la mayoría del continente, desarticuló el que podría haber sido un modelo universalista y plural para el planeta; homogenizó los numerosos modos de ser y de pensar del continente, y acalló las mentes críticas del modelo cristiano-capitalista de desarrollo. Por esa razón repetimos con algo de vergüenza las palabras del ensayista dominicano: aunque somos americanos, “nosotros, los más, ignoramos cuánto sea lo que tenemos de indios: no sabemos todavía

pensar sino en términos de civilización europea” (Henríquez Ureña 2006 [1928]: 23).

Pensar en términos de civilización europea dificultó y canceló la comprensión de los aportes indígenas. Dificultó, pues creó una negación automática frente a la pluralidad, un rechazo mental y un estigma social a lo que estuviera por fuera de la cultura dominante. Canceló, pues actuó bajo los principios de la discriminación rentable que no admite disenso. El modelo económico no se discute, dice la discriminación rentable. Los intelectuales indígenas de los siglos XIX y XX no eran intelectuales porque pensaban en su lengua y esto les impedía llegar al gran público¹. Los de hoy sólo son reconocidos si dan muestras de dominar una lengua europea y pensar en términos de civilización europea, gracias a que emplean los instrumentos y los métodos de los “historiadores, sociólogos, antropólogos, escritores y poetas” (Zapata Silva 2007: 11).

Lo sabía Sor Juana Inés de la Cruz, quien escribió poemas en náhuatl. Lo sabía el crítico Juan María Gutiérrez, para quien no sólo era importante hablar el mapuche y el tupí guaraní sino que, además, propuso que incluyéramos las tradiciones poéticas indígenas en el estudio de nuestra América poética (Zapata Silva 2007). Lo sabía Andrés Bello cuando cantó en su “Alocución a la poesía”: “Tiempo es que dejes ya la culta Europa,/ que tu nativa rustiquez desama” (Bello 1985: 20). Lo sabían Jorge Isaacs, Rubén Darío, Manuel González Prada, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui. Lo sabían, pues Isaacs ya había iniciado el estudio de las lenguas de la Sierra Nevada de Santa Marta y Darío ya había declarado en las palabras liminares de *Prosas profanas* que si había algo poético en nuestra América “esta[ba] en las cosas viejas: en Palenque, en Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (Darío, 1985: 180). Lo sabían, pero algo sucedió que impidió que la intelectualidad americana diera el paso siguiente: el aprendizaje de las lenguas indígenas y el ingreso a una vida espiritual desconocida por el cristianismo. La enseñanza de las lenguas indígenas del continente y su consiguiente dignificación estética hubieran dado el ingreso a los sabedores indígenas a la élite intelectual y, de paso, hubiera transformado ostensiblemente el rostro político y cultural de las nuevas naciones. Algo para lo cual nuestras sociedades latinoamericanas no estaban preparadas, no están preparadas, y en el caso de las culturas indígenas todavía vivas es algo casi inimaginable.

Revertir el proceso de la colonización en una comunidad indígena es un acto absolutamente político. Incluso cuando la reversión apenas tiene efectos individuales. En este renacer de la abundancia de las voces indígenas en la poesía colombiana destella una crítica permanente a la sociedad hegemónica y a la anuencia de las mismas comunidades indígenas que han perdido el orgullo y el conocimiento de su cultura. Por esta razón la *moniya uai* o palabra de abundancia presente en la poesía y la pintura de Anastasia Candre Yamacuri debe entenderse como una crítica a la homogenización del mundo que se postula desde la clase dirigente. Palabra de abundancia quiere decir justamente salud y bienestar, para los humanos y todas las especies, para la Madre Tierra a la que se debe la vida misma. Pero esta forma de pensar resulta incómoda para las élites económicas de un país incapaz de concluir su independencia cultural. La obra de Anastasia Candre es breve, pero de una gran intensidad productiva. Sus poemas y cuadros son el resultado de una toma de conciencia por la defensa de la tradición ancestral y, al mismo tiempo, de un trabajo de investigación, adaptación y transculturación para el público colombiano. Esta doble vía ilustra la complejidad del fenómeno, conocido por muchos poetas del continente en épocas pasadas, pero no asumido como un camino legítimo. Tinuango, la mujer que recoge los frutos del cananguchó, mejor conocida como Anastasia Candre Yamacuri, ha logrado conquistar su propio espacio en la historia de la poesía colombiana y en la historia de su propia cultura. El mérito ha consistido en descubrir su tradición, reinterpretarla y presentarla a un público amplio que ha empezado a entender que detrás de la dulzura hay un ají sanador.

Moniya uai: un método de investigación

Hacer de la *moniya uai* un método de investigación significó para Anastasia Candre una doble ruptura, con su propia comunidad y al mismo tiempo con la cultura occidental colombiana. A la mujer uitoto equivocadamente no se le suele reconocer como portadora del saber ancestral. En la práctica, no obstante, son las mujeres las que dan fundamento a la cultura, ya que poseen un saber indispensable para la vida. Así lo confirman los *jagagiai* (mitos o historias) y los *ruakiai* (cantos). Nos referimos al dominio de la chagra, es decir, a su capacidad para interactuar con la Madre Tierra y servir de intermediaria entre sus especies y la abundancia de alimento y dulzura para la familia. Pero injustamente en los últimos tiempos, en especial en las comunidades

indígenas que se han asentado en las ciudades, se le ha negado esta función intelectual a la mujer uitoto. Pero Candre supo mantenerse firme en su vínculo ancestral, gracias a que creyó en la palabra de abundancia. Por eso el conocimiento de los cultivos y los alimentos, que aprendió en su infancia, al lado de su madre en la chagra, le sirvió para enfrentar a los detractores de su propia cultura. Su labor como mujer sabia les hizo recordar que se cometía un error al desestructurar la matriz de la sabiduría ancestral, basada en la complementariedad entre el hombre y la mujer.

Candre llegó a ser reconocida como una mujer de sabiduría, capaz de recuperar y preservar saberes ancestrales, cuando asumió la tarea de investigar su propia cultura, su lengua, buscando en sus recuerdos de familia y en los recuerdos de grandes sabedores que conoció en el río Igaraparaná y en Leticia. Por eso aunque no llegó a ser abuela, sí estuvo a la altura de los abuelos con los que trabajó. Supo ganarse el respeto con la ayuda de un saber que formó en la universidad: la traducción. Pero para llegar a acceder a los cantos y relatos de los abuelos Mogorotoí (Lorenzo Candre), Jimuizitofe (Alfonso Jimaido) y Miguel Guzmán, de quienes aprendió, tuvo que demostrar su respeto por esas tradiciones perdidas, ya despreciadas por los mismos jóvenes de su comunidad. Grabar, transcribir y traducir a los abuelos o escribir directamente en su lengua no era un trabajo técnico, sino un trabajo de independencia y de solidez intelectual. A través de la traducción se aprende la lengua propia y se descubren parámetros de comparación y comprensión de la lengua a la cual se traduce. Esa labor le ayudó a recordar por qué la chagra es una escuela práctica: “Ir a la chagra es como estar yendo todos los días a las clases en una escuela o a un colegio, pues la chagra es nuestra escuela y colegio tradicional; en ella hice mi formación profesional como indígena, la base primordial de mis conocimientos” (“¿Quiere saber quién es Anastasia Candre?”, en este volumen). En el *jakafai* (chagra) están los saberes básicos para la vida sana en comunidad. El *riño mairie* o poder femenino se basa en la yuca, en las frutas, el maní y en el ají, es decir, en plantas de poder que educan y facilitan el crecimiento de los hijos y equilibran la palabra del hombre. El *yera* (ambil) y el *jiibile* (coca) del hombre requieren de *juiñoi* (manicuera), *jaigabi* (cahuana) y la *mazaka* (maní) que vienen de la sabiduría femenina. Por eso no es posible pensar la armonía de la familia sin el aporte de la madre (Candre 2011: 311).

Dos investigaciones respaldan este modo de concebir el conocimiento: *Yuaki Murui-Muina: cantos del ritual de frutas de los uitoto* (Candre

2007), fruto de una beca de investigación del Ministerio de Cultura, y *Murui iemo muinani rua: cantos uitoto*, adelantada con Eudocio Becerra Bigidíma, para la Fundación Terra Nova (Candre & Becerra 2008). En ambas rompe con el paradigma usual de la ciencia en Colombia, ése que afirma que para pensar hay que saber escribir en una lengua europea. O, para decirlo con las palabras de Aimé Césaire: “Que Occidente inventó la ciencia. Que sólo Occidente sabe pensar” (Césaire 2008: 347). La omisión en la universidad de las contribuciones indígenas o su inclusión, bajo la condición de que se ajusten al modelo de intelectual letrado, esto es, que produzcan textos en idiomas hegemónicos, responden a un prejuicio epistémico: el indígena no sabe pensar. Esta tara mental de los colombianos se agrava cuando no sabemos escuchar un canto en una lengua indígena y cuando lo que dice el canto no nos parece ciencia. Los *ruaki* (cantos) recogidos por Candre advierten de la existencia de otras formas de pensamiento desconocidas en Occidente. El canto es un canasto del conocimiento o *kirigai* que porta a la vez que transmite con dulzura un saber indispensable para la sociedad (Vivas 2012). Además, sorprende que en la gran variedad de *ruaki* haya también una referencia explícita a la abundancia del saber como alimento de lo humano. El canto es educador y enseña con el ejemplo, con los hechos. Cantar es celebrar nuestro parentesco con las plantas. Al igual que las plantas, los humanos fueron sembrados, cuidados, germinados; crecieron, florecieron y dieron frutos como parte de su función cultivadora. En tal sentido se entiende la importancia de la carrera ceremonial conocida bajo el título de *yuaki rafue*. Ella celebra la abundancia y promueve el compartir de las cosechas. Estas dos tareas, como se infiere de la investigación de Anastasia Candre, se llevan a cabo mediante un tejido de prácticas discursivas tan refinadas en su lenguaje, en sus géneros, en su preparación, que dejarían sin piso a quienes volvieran a insistir en su acientificidad, en su inutilidad para el conocimiento.

Moniya uai: un proceso de transcreación textual y visual

Cuando se habla de transcreación pocos se atreverían a relacionar este fenómeno del arte con expresiones de las culturas indígenas. Asimismo es difícil pensar en procesos intermediales a la hora de leer las obras indígenas ancestrales. Curiosamente estas dos modalidades de la creación son mecanismos muy usuales en las comunidades indígenas. La obra pictórica y poética de Anastasia Candre constituye un buen

ejemplo. Cada uno de sus poemas o de sus cuadros es resultado de un trabajo de investigación previo. En el comprender la cultura propia afloran los modelos poéticos. Tomemos el caso de *yuaki rafue*. Anastasia identifica los géneros que hacen parte de esta carrera ceremonial. Los divide en cuatro grupos —*muruiki*, *jaioki*, *jimoki*, *muinaki*— y dentro de cada grupo ejemplifica los tipos de canto y su función: *fakáriya*, *zijia rua*, *netaja rua*, *janai yudaia rua*, etcétera. Así muestra que existe un sinnúmero de *kirigaiai* (canastos del conocimiento) en los que habitualmente se mueve un creador o una creadora dentro de la cultura uitoto. Ninguna creadora, Anastasia Candre tampoco, nace dentro de una cultura vacía. Toda cultura provee los elementos, los símbolos y las estructuras discursivas en las que se puede mover y recrear lo ya dado.

En tal sentido el lenguaje ancestral, la *moniya uai*, le ofrece un repertorio amplio de temas y estilos. Ella puede seleccionar o combinar estos elementos según sea su intención comunicativa. De ahí que exista una diferencia clara entre los cantos ancestrales que se dirigen a los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce —*diona*, *jiibina*, *farekatofe nairai*— y los que van dirigidos a los colombianos o a los hermanos y a las hermanas uitoto que se han alejado de la tradición. En los primeros se percibe el apego a la expresión ritual, sagrada, incluso en la versión española. En los segundos se construye una crítica social que respalda una postura política. Comparemos dos ejemplos de tema muy cercano. El primero, “*Uuri namaki*”, es un *muinaki* de madrugada cantado por Marco Máximo Fariratofe e incluido por Anastasia en su libro *Yuaki Murui-Muina* (Candre 2007); el segundo, “*Nikairiyangodikue*”, es un poema de Anastasia Candre escrito directamente en su lengua uitoto (“¿Quiere saber quién es Anastasia Candre?”, en este volumen).

“*Uuri namaki*” (Candre 2007) responde a una estructura coral basada en repeticiones de fórmulas fijas:

Uuri namaki
Uuriya uaina
Uuriya namaki

Nibai kuirinaiyiii
Duere kai duere

Eiño, eiño biii

Mooma, mooma biii

Duere kai duere

Uuri namaki

Uuriya uaina

Uuriya namaki

Nibai, nibai rinaiiyiii

Duere kai duere

Este canto, de hecho, alterna dos estructuras: el *baima kaimano* o estribillo que da el ritmo y el sabor al *muinaki*, y el *eiki* o mensaje cifrado. En la primera, se registra la situación a considerar: “*uuri namaki / uuriya uaina / uuriya namaki*” (gente hable / la palabra hablada / la gente hablada). Lo que claramente anuncia el conflicto: la gente ya no habla la lengua propia, ya no ama su cultura. ¿A qué se debe esto? Allí aparece el *eiki*: jóvenes y adultos sólo se interesan en los viejos, en los abuelos para quejarse, cuando están enfermos o los necesitan. Por eso cantan: “*eiño, eiño biii / mooma, mooma biii*” (imamá, mamá, ven! / papá, papá, ven!). No se debe creer que la repetición de fórmulas fijas indica poca elaboración. Todo lo contrario. La repetición está asociada a la danza y a la parafernalia que rodea el ritual, el *rafue*. Durante la ejecución del *muinaki*, el *roraima* o cantor invita, primero, a las voces masculinas a repetir, y luego a las voces femeninas a contrastar. Esto sucede al tiempo que se danza y se hacen sonar los bastones y las sonajeras. De tal modo que esta composición construye sus sentidos en la participación colectiva y no apenas en la escucha o en el canto. Si se le pide a la gente que hable la lengua es porque el mismo acto de cantarla y danzarla se traduce en una forma de regaño que sana o en una estrategia para despertar a los que se duermen en el *rafue* o se aburren de la cultura. Si nos quejamos de estar mal, entonces por qué no recuperamos los saberes ancestrales, pareciera decir el mensaje. “*Duere kai, duere*” (Pobres [poca cosa] nosotros), pobres estamos por haber perdido los saberes sanadores y la abundancia de la Madre Tierra. Esta es una invitación a recuperar el conocimiento ancestral. El canto y la danza colectivos dan cumplimiento al mismo pedido solicitado. Son palabra y acción, en donde la dulzura de las bebidas y de las plantas de poder acompañan, guían, se vuelven verdad. Aquí significante y significante son inseparables de la ceremonia: “*nibai kuirinaiyiii*” (¿por qué se quejan?), más bien dancen y canten, así reza la respuesta al problema.

Aunque “Nikairiyangodikue” proviene de la misma cultura y de la misma base discursiva, construye sin embargo un tono y una intención bastante diferentes. Casi podríamos afirmar que en el poema de Anastasia se rompe con la ritualidad y se postula una forma de la individualidad. Tomemos apenas unos fragmentos, ya que se trata de un poema muy largo en comparación con el *muinaki* anterior:

*Nikairiya izoi komuidikue
eiño nikaidikue, ringodikue
kue duenia, ñuera uaina nikairitikue
kue kakana uai monaiya
ja jitaingodikue, kaimare inidikue
kue nikairiya uafuena jalide, fia nikaiñede
kaziya ringodikue, ua ringodikue
naimeki ringodikue, fareka ringodikue*

(“¿Quiere saber quién es Anastasia Candre?”, en este volumen)

Individualidad en “Nikairiyangodikue” no significa individualismo frente a la colectividad o egoísmo en la vida comunitaria. Más bien estamos frente a una defensa de los valores de la mujer frente a la pérdida de su protagonismo en la nueva sociedad indígena atravesada por el cristianismo y la cultura consumista del capitalismo. En “Uuri namaki” de Marco Máximo Fariratofe hay un llamado a la gente (*namaki*), mientras que en “Nikairiyangodikue” hay un llamado al yo (*kue*) femenino. Esta instancia se representa a sí misma como parte de una ancestralidad verdadera: “*ua ringodikue*” (soy verdadera mujer), dice. Y el concepto *ua ringo* se define efectivamente con los elementos de la tradición, a pesar de su defensa exaltada de la individualidad: “*kaziya ringodikue*” (soy mujer de despertarse temprano), es decir, laboriosa; o “*fareka ringodikue*” (soy mujer de yuca dulce). Los formulismos aparecen de igual modo, pero no están anclados a la ritualidad del *rafue* y no es indispensable que sean danzados para entender su sentido crítico. Aquí más bien funcionan como una actualización del léxico ancestral. Para un hablante nativo resulta claro el mensaje: “*naimeki ringodikue*” quiere decir la mujer de corazón dulce, de la dulzura, trabajadora y responsable de su chagra. En una palabra: la mujer que sostiene la familia con buena palabra y disuelve los problemas. Ella hace de su palabra escuchada una realidad: “*kue kakana uai monaiya*” (mi palabra escuchada amaneció), de esta forma se reafirma como mujer de sabiduría y valida su procedencia: “*eiño nikaidikue*” (soy el

sueño de mi madre); es decir, doy cuenta de los principios que ella me enseñó, pues “*ñue rigakue*” (fui bien plantada). La voz femenina del poema de Anastasia Candre ya no se inscribe dentro de una parte del *rafue*, tampoco responde a la estructura de un tipo de *rua* (canto) en particular, pero invita a recuperar toda la sabiduría de las abuelas. Invita a considerar las lecciones de las mujeres mayores, sus sueños y pautas de educación: “*nikairiya izoi komuidikue*” (me engendraron, me humanizaron como un sueño). El poema es parte de esa reivindicación de una educación tradicional en la que los hijos eran fruto del mismo cuidado ritual de la Madre Tierra. Por eso la voz femenina en el poema



Anastasia Candre, *La palabra es abundancia* (Almeida & Matos 2013: 101).

no es “*fia nikaide*” (puro sueño), sino una realidad llamada mujer. Mujer verdadera es, por tanto, “*monaiya uai*” (palabra de abundancia), que “*taijitate, rijitade, initañede*” (anima a trabajar, a sembrar y no deja perecer).

Igualmente convincente y comprometido con la defensa de su cultura ancestral es el cuadro *La palabra es abundancia* que fue incluido en la exposición internacional *Mira!, artes visuales contemporáneas de los pueblos indígenas*, 2013. Aquí se actualizan las técnicas tradicionales del dibujo en yanchama, mezclando los tintes naturales con pinturas acrílicas.

Además se apropiá de la representación espacial de la chagra para inventar la imagen de la mujer de la abundancia. En la imagen se puede apreciar que Anastasia desarrolla visualmente los elementos planteados en su poema “*Nikairiyangodikue*”: el cuadro muestra lo que significa ser una mujer fruto del sueño ancestral. La mujer es abundancia también por su capacidad para hablar, es decir, para endulzar cada momento de la vida. La mujer es boca de día, boca de noche. También boca que habla, que grita, que sonríe, que calla, que habla con suavidad. En una palabra: es mujer que piensa y que obra. Sus actos se transforman en alimento, en frutas, tubérculos, en pescado, hierbas medicinales. La *ua ringo* siente y crece como la misma madre que es la tierra. En este sentido el cuadro se convierte en una doble invitación: a los colombianos para que tengas en cuenta la sabiduría uitoto, hasta ahora excluida de nuestra formación, y a los uitoto para que no abandonen ni sus lenguajes ni sus técnicas ancestrales de pensamiento.

Coda

Anastasia Candre será dentro de las artes colombianas una lección de vida. Esperamos que su obra gane lectores y que las jóvenes indígenas la tomen como un camino en defensa de lo propio y de los derechos de las mujeres.

Notas

Reconocimientos: Este artículo hace parte de la “Estrategia de sostenibilidad” del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (Gelcil), otorgada por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI)

de la Universidad de Antioquia para el periodo de 2013-2014, y es uno de los resultados del proyecto “*Yuaki rafue: Estudio de los géneros poéticos minika de la ceremonia de frutas*”.

¹ Y aunque emplearan la escritura tampoco se les dio la oportunidad de divulgar masivamente sus críticas al sistema dominante. Así le sucedió al indígena Manuel Quintín Lame, quien a través de las cartas a sus hermanos colombianos invitaba a la revolución y a la independencia real de los territorios invadidos por la Iglesia católica y el Estado colombiano.

Referencias

- ALMEIDA, Maria Inês de, e Beatriz MATOS (Eds.). 2013. *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas = Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas*. Tradução ao espanhol de Edgar Bolívar-Urueta & Eduardo ASSIS Martins. 1^a ed. Belo Horizonte (Brasil): Centro Cultural UFMG.
- BELLO, Andrés. 1985. “Alocución a la poesía”. En: *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CANDRE, Anastasia. 2007. *Yuaki murui-muina: cantos del ritual de frutas de los uitoto*. Inédito.
- _____. 2011. “Mooma Mogorotoi yoga rafue: yuaí buinama uai ikaki monifuena ari kaimo monaiya, okaina imaki dibenedo = Historia de mi padre Mogorotoi (guacamayo azul): palabras del ritual de las frutas que llega a nosotros como comida en abundancia, de parte de la etnia ocaina”. *Mundo Amazónico* 2: 307-327. Disponible en: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/18965>
- CANDRE, Anastasia y Eudocio BECERRA BIGIDIMA. 2008. *Murui iemo muinani rua: cantos uitoto*. Libro y CD. Bogotá: Fundación Terra Nova.
- CÉSAIRE, Aimé. 2008. “Discurso sobre el colonialismo”. En: *Para leer a Aimé Césaire*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DARÍO, Rubén. 1985. “Prosas profanas”. En: *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 2006 (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Edición de Miguel D. Mena. Ediciones Cielonaranja. Disponible en: <http://www.cielonaranja.com/phuseisensayos.pdf>

VIVAS HURTADO, Selnich. 2012. “Kirigaiai: los géneros poéticos de la cultura minika.” *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* 15: 223-244. doi:10.7440/antipoda15.2012.09

ZAPATA SILVA, Claudia, 2007. *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Quito: Ediciones Abya Yala.