



# Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 24, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE 2022

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450

doi: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura

[www.literaturahc.unal.edu.co](http://www.literaturahc.unal.edu.co)

Correo electrónico: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

## Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque  
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

## Editores invitados

Laura Almandós, Carmen Elisa  
Acosta, Víctor Viviescas (Universidad  
Nacional de Colombia, Bogotá)

## Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo  
Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván  
Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura  
Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora,  
Enrique Rodríguez, Carmen Elisa Acosta, Víctor  
Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María  
del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

## Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de  
Colombia), Bernardo Subercaseaux (Universidad  
de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de  
Colombia), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad  
Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo  
(Pontificia Universidad Javeriana, Colombia),  
Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana,  
Colombia), Francia Goenaga (Universidad de  
los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira  
(Universidad de los Andes, Colombia),  
David Konstan (New York University, Estados  
Unidos), Francisca Noguero (Universidad de  
Salamanca, España), Susana Seguin (Université  
Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Pablo  
Valdivia (Europa-Universität Viadrina, Alemania).

## Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados  
Unidos), Martha Luana Canfield (Università  
degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus  
Cointet (Universidad Nacional Autónoma de  
México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade  
Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó  
(Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed  
(Uppsala Universitet, Suecia), Nieves Baranda  
Leturio (UNED, España) Beatriz Ferrús Antón  
(Universitat Autònoma de Barcelona, España).

## Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los  
Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de  
Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad  
del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez  
(Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela  
(Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández  
(Cilha-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),  
Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad de  
Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Jimena Gamba  
Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona,  
España), David Leonardo Espitia Ortiz (Instituto Caro  
y Cuervo y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá),  
José Francisco Sánchez Osorio (Université Toulouse-Jean  
Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British  
Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega  
(Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia),  
Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes,  
Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at  
Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia  
Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González  
(Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios  
(Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá), Iván Jiménez  
(University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuéllar  
(Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia),  
Camilo Bogoya (Université d'Artois, Francia), Byron  
Vélez (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil).

## Asistentes editoriales

Tatiana Bedoya (Universidad Nacional de Colombia,  
Bogotá), Diana Guatibonza Melgarejo (Universidad  
Nacional de Colombia, Bogotá), Elena Pérez Palacio  
(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

\*\*\*

## Rectora de la Universidad Nacional de Colombia

Dolly Montoya

## Vicerrector de sede Bogotá

Jaime Franky Rodríguez

## Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

## Vicedecano Académico

Víctor Viviescas Monsalve

## Vicedecana de Investigación y Extensión

Nubia Ruiz Ruiz

## Directora del Departamento de Literatura

Diógenes Fajardo Valenzuela



CENTRO EDITORIAL  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
Ciudad Universitaria, ed. 205  
Tel. 3165000 ext. 16208  
Bogotá, D. C.

Director de Centro Editorial: Rubén Darío Flórez Arcila  
Diseño de carátula: Andrés Marquinez C.  
Coordinación editorial: Daniel Trujillo y Julián Morales  
Coordinación gráfica: Michael Cardenas.  
Diagramación: Yully P. Cortés H.  
Corrección de estilo: Ana Caviedes  
Corrección de estilo al inglés: Julián Morales  
Corrección de estilo al portugués: Catalina Arias  
Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital SAS

# Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

## Índices



Scopus



Emerging Sources  
Citation Index



SciELO Citation Index  
(Scientific Electronic Library  
Online)



SciELO Colombia  
(Scientific Electronic Library  
Online)

## Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina  
y el Caribe, España y Portugal  
Redalyc



MLA  
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior  
Abstracts  
(LLBA)



Academic  
Search Premier



REDIB  
(Red Iberoamericana de Innovación  
y Conocimiento Científico)



Publindex  
(Colciencias, Colombia)  
Categoría B



CLASE  
(Universidad Nacional  
Autónoma de México)

## Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals  
DOAJ



DIALNET  
(Universidad de la Rioja)



ROAD  
(Directory of Open Access  
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

---

### **Contacto**

Universidad Nacional de Colombia  
Código postal: 11321, 11311.  
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055  
Tel: (57-1) 3165229 Fax: (57-1) 3165229  
Correo electrónico: revliter\_fchbog@unal.edu.co  
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

### **Distribución y venta**

*UN La Librería, Bogotá*  
Plazoleta de Las Nieves  
Calle 20 n.º 7-15  
Tel. 3165000 ext. 17639

### *~* **Ciudad Universitaria**

Auditorio León de Greiff, piso 1  
Tel.: 316 5000, ext. 20040  
www.unalibreria.unal.edu.co / libreriaun\_bog@unal.edu.co  
Edificio Orlando Fals Borda (205)  
Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas  
Rogelio Salmona (225)

### *~* **La Librería de la U**

www.lalibreriadelaU.com

---

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>





**Contenido**

*Contents*

*Conteúdo*

**11 · Presentación – Una introducción posible a las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina y el Caribe**

**Artículos** *Articles* *Artigos*

**25 · Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy: palabras mayores, lucha ancestral y poética indígena**

*Wiñay Mallki and Hugo Jamioy Juagibioy: Palabras Mayores, Ancestral Struggle, and Indigenous Poetics*

*Wiñay Mallki e Hugo Jamioy Juagibioy: grandes palavras, lutas ancestrais e poéticas indígenas*

ELIZABETH CASTILLO GUZMÁN

Universidad del Cauca, Popayán, Colombia

JUAN DIEGO LÓPEZ FERNÁNDEZ

Universidad del Cauca, Popayán, Colombia

**55 · *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng* de Hugo Jamioy como obra-semilla: un acercamiento a algunos procesos colectivos de producción y edición**

*Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng, by Hugo Jamioy, as a Work-Seed: An Approach to Some Collective Production and Editing Processes*

*Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng, de Hugo Jamioy, como obra-semilla: uma aproximação de alguns processos coletivos de produção e edição*

ASTRID PAOLA MOLANO MARTÍNEZ

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

**87 · El motivo del gran árbol en las tradiciones chibchas**

*The Motif of the Great Tree in Chibchan Traditions*

*O motivo da grande árvore nas tradições chibchas*

JUAN CAMILO NIÑO VARGAS

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

**113 · Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos**

*Weaving of Words, Body, and Territory Between*

*Three Andean-Amazonian Indigenous Worlds*

*Tecido de palavra, corpo e território entre três*

*mundos indígenas andino-amazonianos*

CAMILO ALEJANDRO VARGAS PARDO

Universidad Nacional de Colombia - Sede La Paz, Cesar, Colombia

**139 · Rao-bewa: los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo**

*Rao bewa: The Medicinal Songs of the Shipibo-Konibo People*

*Rao bewa: As canções medicinais do povo Shipibo-Konibo*

PEDRO FAVARON

Pontificia Universidad Católica del Perú –PUCP, Lima, Perú

CHONON BENSHO

Clínica de Medicina Tradicional y Centro de Estudios

Ancestrales Nishi Nete, Ucayali, Perú

**167 · Tinkuy de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina**

*Tinkuy of the Word and the Image: Aesthetic Migration*

*and Imaginary View in the Andean Neo-avant-gard*

*Tinkuy da palavra e da imagem: migrações estéticas e*

*imaginários visuais na neo-vanguarda andina*

GIOVANNA IUBINI VIDAL

Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile

**201. Poesía guaraní de entrelugar. De la(s) lengua(s)  
a las articulaciones del mito nacional en el  
cancionero *Ocara potÿ* de Narciso R. Colmán**

*Guarani Poetry of In-between Places. From the  
Language(s) to the Articulations of the National Myth in  
the Songbook Ocara Potÿ by Narciso R. Colmán*

*Poesía guaraní de entre-lugar. Da(s) língua(s) às articulações do  
mito nacional no cancionero Ocara potÿ de Narciso R. Colmán*

RODRIGO NICOLÁS VILLALBA ROJAS

Universidad Nacional de Formosa, Formosa, Argentina

**237. *Epew, xampurria y kawin* en la narrativa de  
Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares**

*Epew, Xampurria, and Kawin in the Storytelling of  
Graciela Huinao and Javier Milanca Olivares*

*Epew, xampurria e kawin na narrativa de Graciela  
Huinao e Javier Milanca Olivares*

MARÍA FERNANDA LIBRO

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

**Notas** *Notes* *Notas*

**269. *Ale'eya* conformación de todo lo que existe:  
la ley de origen de la cultura wayuu**

*Alé'eya Conformation of All That Exists: The  
Law of Origin of the Wayuu Culture*

*Alé'eya conformação de tudo o que existe: a  
lei de origem da cultura Wayuu*

RAFAEL MERCADO SEGUNDO EPIEYU, TIKO 'U EPINAYUU

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Universidad de La Guajira, Riohacha, Colombia

**285· Las compilaciones de literatura amerindia venezolana en las investigaciones etnográficas: hacia una clasificación**

*The Compilations of Venezuelan Amerindian Ethnographic Research Literature: Towards a Classification*

*Compilações de literatura ameríndia venezuelana nas pesquisas etnográficas: rumo a uma classificação*

DONALDO GARCÍA

Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela

GISELA SWIGGERS

Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela

ENDRI GONZÁLEZ

Escuela Básica Estatal “Ricaurte”, Maracaibo, Venezuela

ÁNGEL DELGADO

Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela

**Entrevistas** *Interviews Entrevistas*

**309· Entrevista a Francelina Muchavisoy**

LAURA ALEJANDRA CHARRY ALDANA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**Traducciones** *Translations Traduções*

**323· El muerto y las aves**

LAURA ATAIDE

Yapú, Vaupés, Colombia

LUBIO LARA

Tiquié, Vaupés, Colombia

**Reseñas** *Reviews Resenhas*

**335· Olivieri-Godet, Rita. *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*. Rio de Janeiro, Makunaíma, 2020, 138 págs.**

DIÓGENES FAJARDO VALENZUELA

341 · Índice acumulativo de artículos publicados en  
*Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24 del 2022

347 · Convocatoria de la revista *Literatura*:  
*teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 1

*Call for Papers* *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 1

*Edital* *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 1

*Appel à contributions* *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 1

355 · Instrucciones para los autores

*Instructions to Authors*

*Instruções aos autores*

*Instructions pour les auteurs*

398 · Anuncios



## Una introducción posible a las literaturas indígenas contemporáneas en América Latina y el Caribe

**L**A LITERATURA ES UNA DISCIPLINA artística de no tan reciente constitución que, desde el final del siglo XVIII, se empieza a construir como campo autónomo, generando sus propias normas de producción textual y el marco teórico-conceptual de su investigación y crítica. En la configuración moderna de la literatura como disciplina, los estudios literarios encuentran una triple práctica de identificación, análisis y crítica del objeto literario que se expresa como historia, crítica y teoría. Estas tres grandes prácticas abarcarían el conjunto de la literatura, entendida como disciplina y centrada en la existencia del libro, en calidad de obra, como su objeto. La revista *Literatura: teoría, historia, crítica* del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia acoge desde su nombre y en sus políticas editoriales esta triple práctica que configura a la literatura misma.

Presentamos ahora (julio del 2022) el número monográfico de la revista, dedicado a la literatura indígena de América Latina y el Caribe. En el momento de la convocatoria de este tema partíamos de dos comprobaciones. De un lado, la verificación de que la revista, ya desde su nombre, ha asumido desde siempre el abordaje y estudio de ese objeto en constante transformación y dinamismo que es la literatura, pero que requería poner en el centro de la reflexión y el debate a la literatura indígena, como un fenómeno singular y específico que reclama hacer parte del fenómeno general literario. Por otro lado, la irrupción de este objeto singular y su inclusión en el campo amplio de la literatura tendría un efecto de retorno transformador sobre las tres prácticas mencionadas que materializan a la literatura como disciplina y como campo de construcción simbólico-lingüística.

La revista estaba en mora de dedicar un número monográfico al estudio de la literatura indígena. Más que un reclamo, este reconocimiento era la constatación de que la literatura indígena se ha movilizó en la dirección de volverse visible, central e imprescindible en la configuración del campo



literario de esta región. La literatura indígena contemporánea se ha convertido en un hecho de insoslayable atención. Su presencia reclama una reconfiguración de la comprensión que la literatura tiene de sí misma: de los objetos que la constituyen; de los discursos mediante los cuales identifica y nombra estos objetos; de los métodos de identificación, descripción y análisis de estos; de los paradigmas de asignación de valor con los que opera en su dimensión crítica. De manera sintética, la presencia y la visibilidad crecientes de la literatura indígena en América Latina y el Caribe transforman a la literatura y a las prácticas que la constituyen: la historia, la crítica y la teoría literaria.

La inclusión de la literatura indígena de América Latina y el Caribe en el campo amplio de la literatura tiene un efecto transformador de las prácticas que materializan a la literatura como disciplina y como campo de concreción de la imaginación simbólico-lingüística. Esta transformación se presenta desde la irrupción misma de esta literatura diversa que es la indígena. No se trata ya solamente del “cambio en la noción de literatura”, como lo nombraba Carlos Rincón hacia 1975, que amplió el campo de la literatura de ficción para incluir literaturas de no ficción como el testimonio y el documento, entre otras transformaciones, sino incluso del cambio en las prácticas en las que se materializa esta operación simbólica. Como expresábamos en la convocatoria, la consideración de la literatura indígena reclama el ensanchamiento del espacio de lo literario para que puedan incluirse en él otras prácticas de producción simbólico-lingüística que en el pasado estaban proscritas del campo literario. Como lo recordábamos también en la convocatoria, las narraciones, los cantares, los relatos, las rogativas y los conjuros, las transmisiones de las palabras de los mayores o la compartición de la palabra en torno al fogón, en el trabajo o en las reuniones comunitarias son prácticas que engendran creaciones literarias cuya singularidad es la diferencia respecto de las literaturas tradicionales y convencionalmente consideradas en el campo literario desde la tradición occidental.

Estas prácticas y estas producciones de lo literario hacen parte de una literatura que aparece dislocada respecto de la literatura de la tradición moderna occidental. Esta dislocación hace referencia a la extrañeza que acompaña a las producciones literarias que se engendran y emergen en prácticas sociales, comunitarias, rituales de sanación y otras prácticas colectivas e individuales que restringen o ponen en suspenso la autonomía del texto literario como obra de arte. Un aspecto emblemático de esta diferencia o extrañeza se expresa



en el debate o el reclamo de reconocimiento en la alteridad de las literaturas y las oralidades, como creaciones estas últimas de un ejercicio y una práctica sostenida de la oralidad.

Esta extrañeza reclama, entonces, nuevos modos de abordaje de lo literario. En primer lugar, la condición de autonomía de la obra literaria debe ceder espacio al carácter relacional y contextual de la producción literaria en el contexto de otras prácticas sociales individuales y colectivas que, si bien es posible constatar en otros movimientos literarios, recibe un énfasis expresivo cuando se trata de la incorporación de las literaturas indígenas en los estudios literarios. Esto significa que la condición que determina el valor estético de la obra literaria debe también entrar a negociar su autonomía con otras condiciones del acontecimiento literario: la transmisión de un saber, la prolongación de una memoria, el efecto curativo de un canto, el poder transformador de la comunidad de las prácticas de intercambio y de compartir la palabra, la preservación de una lengua con amenaza de extinción.

Pero en la convocatoria partimos también del reconocimiento de que la preservación de las prácticas de producción de la literatura en los individuos y en las comunidades indígenas de la región de América Latina y el Caribe es un acontecimiento —un conjunto de sucesos relacionados— con motivación y efecto en campos extraliterarios, en todo caso extralingüísticos. El reconocimiento de la pluralidad y riqueza de las prácticas individuales y colectivas que dan origen a las plurales formas de hacer literaturas indígenas no nos hace olvidar que estas creaciones lingüísticas, tanto como las lenguas plurales en las que se declinan y acontecen, son sobrevivientes de inveteradas y sistemáticas prácticas de exterminio. Nos encontramos con estas condiciones de agresión y exterminio, de amenaza de silenciamiento, de prácticas de desaparición y proscripción, de precarización y aumento de la condición de vulnerabilidad que acompañan las lenguas y las literaturas indígenas. Estas prácticas de amenaza nos hacen ver la extrema resiliencia y capacidad de supervivencia de estas lenguas. En un proceso de mutua iluminación de una a la otra, la violencia ejercida contra individuos, comunidades y lenguas hace brillar más la resiliencia de estas mismas comunidades y lenguas con amenaza de extinción. Lo anterior dota al arte de la región de una serie de especificidades culturales vinculadas a los pueblos y las comunidades de América Latina y el Caribe, pero también de una capacidad de resistencia y de resiliencia excepcionales, lo que enfatiza en la literatura indígena su dimensión política.

De esta manera, en una estrecha síntesis, podemos decir en la convocatoria que el presente número monográfico llena un vacío de identificación, reconocimiento y valoración crítica de una literatura fundamental. Este gesto de visibilización y reconocimiento nos permite anticipar transformaciones en las prácticas que constituyen la actividad de los estudios literarios. Ahora, en esta introducción que presenta el número, podemos postular que la irrupción de las literaturas indígenas —así, en plural— en el campo de los estudios literarios tiene efectos transformadores en la constitución del campo literario mismo y en sus distintas dimensiones. Como promesa de verificación y cumplimiento en el conjunto de materiales que componen este número, podemos anunciar que estas transformaciones inducidas por la irrupción de las literaturas indígenas de América Latina tienen efecto en la dimensión ontológica de la identificación de sujetos, prácticas y producciones estético-lingüísticas; en la dimensión epistemológica de los modos de inducir al conocimiento que tiene la literatura, pero también en los modos de aprehender y estudiar la literatura; en la dimensión estética del fenómeno literario, en lo que tiene que ver con la apropiación sensible de los productos, las experiencias y los acontecimientos literarios y oralitales, y su dilucidación en la producción de sentido y en la puesta en relación del suceso o el objeto literario y las demás esferas y dimensiones de lo humano, entendido como vida individual y en comunidad; en la esfera de la poética, comprendida como el conjunto de procedimientos de conformación del lenguaje, de configuración de imágenes, procedimientos y dispositivos de composición, estructuración y configuración del acontecimiento literario; en la dimensión de configuración de otras prácticas sociales que entran en relación con el acontecimiento literario.

En todo caso, en la dirección de argumentar la anticipación de la verificación de esta hipótesis de la transformación de los métodos y procedimientos de la teoría, la crítica y la historia literaria, el lector que se aventure por los textos aquí recopilados podrá, de manera muy rápida pero sostenida a lo largo del volumen, identificar la irrupción de nuevos términos, de nuevos conceptos, de nuevas —o al menos distintas— perspectivas y enfoques que se presentan tanto en la dimensión o esfera de lo estético como en la esfera de lo poético. En la primera dimensión que llamamos estética, queremos incluir el plano de la significación y producción de sentido del acontecimiento o la creación literaria y el plano de la interpretación, pero no exclusivamente en su dimensión semiótica, sino también en el aspecto de las relaciones: de la interacción del acontecimiento

literario con la vida en comunidad; los momentos de prácticas específicas de convivencia, producción y de fiesta; de su relación con el territorio, entre otras varias, que nos permite hacer visible el contenido y la significación política de estos gestos de escritura o de creación oral. En la segunda dimensión, la poética, postulamos que es posible reconocer un cambio por la identificación de modos diversos y singulares de operar sobre la palabra y sobre los materiales de construcción del texto literario. Es decir, por la identificación de materiales y modos de configuración del acontecimiento, la experiencia o el objeto literario y oralitario, en combinación y coexistencia con la configuración de la imagen visual, de la incorporación de la palabra en la voz y en la canción, y de vinculación del cuerpo en el acontecimiento convivial del compartir de la palabra escrita o pronunciada.

En la dimensión estética, así redefinida, el lector identificará el sentido político de resistencia y contestación que encarna el gesto del “*tinkuy* de la palabra y la imagen” que caracteriza a los escritores de la neovanguardia andina, según Giovanna Iubini Vidal, para quienes este retorno a la tradición andina como procedimiento de ocupación de espacios intersticiales, de remoción de fronteras culturales, renueva el potencial político del gesto del escritor neovanguardista andino. Para esta autora, el estudio de la neovanguardia permite también verificar un posicionamiento ético que se expresa como posicionamiento lingüístico, que reivindica el uso de la lengua quechua, en este caso, sola o mezclada con el castellano; y en la singularidad del proceso de esta poesía de reflexionar sobre sus propios referentes estéticos y culturales, “como modo de abordar una genealogía que le permita la existencia”. Este posicionamiento lingüístico es un aspecto estético fundamental en el reconocimiento de la función y el sentido de las escrituras indígenas.

En esta dimensión, Elizabeth Castillo y Juan Diego López, en su artículo sobre Wiñay Mallki y Hugo Jamioy, destacan la potencia descolonizadora de la poesía de los dos autores. Estudian y postulan como hipótesis explicativa que las lenguas indígenas y su riesgo de extinción son el resultado del colonialismo interno que hace a Colombia una nación racista y clasista. Así mismo, destacan la tarea política de las comunidades de origen de estos dos escritores para “recuperar la lengua, para recuperarlo todo, el territorio, el pensamiento y la memoria ancestral”. En la misma dirección, se encuentra el reconocimiento del privilegio de lo colectivo sobre lo individual en la cultura camënsá que identifica Astrid Molano cuando señala en su estudio sobre Jamioy que la

“producción oraliteraria no sería producto de una subjetividad individual que crea, sino que estaría profundamente conectada con una matriz cultural, estética, epistemológica y axiológica, en la que el yo individual se fundiría”.

Esta dimensión estética, como podrá reconocer el lector, se reconfigura con nuevas demandas, preguntas y asignaciones de énfasis o de interés, en el conjunto de artículos de la revista, a partir de dos aportes más. El primero es de Camilo Vargas Pardo en su artículo sobre la palabra, el cuerpo y el territorio en las lenguas magütá, minika y camëntsá, en el que se asigna la tarea de acercarse a formas de ser y estar en el mundo que enriquecen nuestras concepciones de palabra, cuerpo y territorio, para abrir posibilidades de “encuentro, desencuentro, reconocimiento y reubicación epistemológica”. La interrogación a lo que el autor identifica como “ontologías no hegemónicas” hace parte de un propósito de “configuración de nuevos lugares teóricos”. Ese propósito expresa un giro, una transformación de la dimensión estética que inducen las literaturas indígenas en los estudios literarios. El segundo aporte, de Pedro Favaron y Chonon Bensho, estudia los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo. Allí señalan la interrelación entre nuevos objetos de estudio y nuevas metodologías de abordaje, al mencionar que “cada contexto cultural nos propone un modo propio de interpretarlo”. Si en un primer acercamiento podemos reconocer una consideración que afecta más la dimensión metodológica de la investigación, al recuperar la dimensión política de las nuevas perspectivas epistemológicas y al vincular la epistemología con esta demanda de escucha y de investigación a profundidad de las culturas originarias, podemos restablecer la dimensión de posicionamiento ético que transforma la dimensión estética del fenómeno estudiado.

Ahora bien, en el campo de la poética, que proponemos entender de modo restringido como la identificación de procedimientos, modos de hacer, mecanismos y dispositivos de configuración y composición de los textos literarios, podemos también hacer un recuento que va en la dirección de identificar cuando estos modos de proceder son singulares. Giovanna Iubini Vidal identifica la primacía del imaginario visual y de las formas viso-táctiles de escritura en la cultura andina —que reaparecen en los escritores de la neovanguardia que estudia— y el recurso de dispositivos semióticos y discursos multimodales. Estos procedimientos que se dan en la neovanguardia están relacionados, para la autora, con las culturas originarias de los Andes, en las

que “no se encontraba la diferenciación disciplinaria entre las artes visuales, la danza, el canto y la poesía”, y en las que estas manifestaciones plástico-sonoras tienen otra función, dice la autora, “vinculada a lo cotidiano y lo ritual”, por lo que no remiten de manera necesaria “al aire ‘aurático’ y [a la] dimensión autónoma” que sí aparecen en el mundo occidental.

El inventario de formas, procesos y modos de configuración se amplía con las demás contribuciones. Castillo y López citan a Miguel Rocha quien identifica como procedimiento privilegiado de la forma de materializar la oralitura lo que llama “oralidad extendida”, que permite al poeta “entretejer su memoria y sus aprendizajes al lado de los mayores”. Los mismos autores resaltan, en el análisis de la obra del poeta Fredy Chikangana, el recurso a una *mitopoeia*, que funde su escritura individual con la palabra de los mayores y con la memoria del pueblo. Una *mitopoeia* que se propone “la refundación de sus pueblos por medio de la memoria colectiva puesta en funcionamiento de la recuperación de la identidad en memoria”. También estos autores identifican temas e imágenes recurrentes en la poesía de Chikangana: el agua, las montañas, las semillas, los rituales y las voces de los abuelos como motivos de inspiración. De la misma forma, Juan Camilo Niño Vargas identifica el motivo del “gran árbol” en las tradiciones chibchas y nos invita a un estudio comparativo de las tradiciones orales de distintos pueblos indígenas. En su artículo da cuenta de motivos recurrentes en esas tradiciones diversas y expresa la posibilidad de la implementación de un estudio temático comparativo —como en otras literaturas— aplicado aquí a la *mitopoiética*.

Este recuento de aspectos problemáticos de la dimensión estética del análisis literario, cuando se aborda la literatura indígena de América Latina y el Caribe, no agota las propuestas de los artículos aquí compilados, de la misma forma que no reemplaza su lectura. Estos aspectos son más bien sendas invitaciones al reconocimiento de la singularidad o de las transformaciones en los medios, las perspectivas y los dispositivos de análisis inducidos por esta literatura. Son también una invitación a la lectura. Ocurre lo mismo con el somero recuento de modos de proceder, de configurar, y con la postulación de algunos temas recurrentes en un autor o en varios. No agotan las propuestas de los autores y son invitaciones a la lectura.

Para ello, el número se ha organizado en ocho artículos de investigación, dispuestos a partir de un criterio geográfico: de norte a sur, según la literatura

estudiada, dos notas, una entrevista y una una transcripción y traducción. El número se cierra con una reseña.

Los dos primeros artículos analizan la producción de dos poetas indígenas y trazan los vínculos entre su escritura individual y la relación con la palabra de sus mayores y de su comunidad. En el artículo “Wiñay Mallki y Hugo Jamiyoy Juagubioy: palabras mayores, lucha ancestral y poética indígena”, Elizabeth Castillo Guzmán y Juan Diego López Fernández leen la poesía de estos dos autores buscando sacar a la luz su capacidad de “abarcar dimensiones históricas y políticas de esta literatura indígena que algunos reconocen como palabras mayores”. En su trabajo interpretativo, los críticos nos proponen comprender en la obra de los poetas la “potencia descolonizadora que para el campo literario colombiano viene en [su] poesía”. En el segundo artículo, “*Danzantes del viento / Binýbe Oboyejuayëng* de Hugo Jamiyoy como obra-semilla: un acercamiento a algunos procesos colectivos de producción y edición”, Astrid Paola Molano Martínez se acerca a esta obra de Jamiyoy para analizarla como “obra-semilla”, es decir, una obra con un gran potencial para germinar, en la interacción con distintas instancias comunitarias del campo literario. Este ejercicio interpretativo da entrada a un recuento de los procesos de creación y edición del texto analizado mediante entrevistas semiestructuradas de la autora del artículo a los protagonistas de varios procesos editoriales de la obra estudiada.

En “El motivo del gran árbol en las tradiciones chibchas”, como ya avanzamos, Juan Camilo Niño Vargas acomete un estudio comparativo de las tradiciones orales de tres pueblos chibchas. El motivo central es la figura mítica de un gran árbol erguido al principio de los tiempos. El autor analiza dos vertientes o formas de aparición y de desenvolverse de estas figuras míticas, como una manera de rastrear los vínculos factibles que tuvieron en el pasado los pueblos indígenas estudiados. El propósito es el de identificar y comunicar la singularidad de las formas de pensamiento de los chibchas y sus tradiciones orales. Por su parte, Camilo A. Vargas Pardo nos propone en “Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos” un acercamiento a ontologías no hegemónicas del mundo indígena andino-amazónico, mediante el rastreo de tres nociones procedentes de estas lenguas nativas —magütá, minika y camëntšá—. Desplegando un procedimiento de transducción, en el que convergen investigaciones en el campo de la antropología, la lingüística y los estudios literarios, el autor entreteje una ontología que “interpela una concepción

binaria de la realidad en la que cultura y naturaleza se encuentran diferenciadas”. En este grupo de indagación de motivos y modos de materializar en la palabra en acto tradiciones de las culturas indígenas, Pedro Favaron y Chonon Bensho proponen una reflexión creativa, filosófica y poética sobre los cantos medicinales de los sabios indígenas. En el artículo “*Rao bewá: los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo*”, los autores, quienes son comuneros empadronados de la comunidad nativa Santa Clara Yarinacocha y miembros de una familia shipiba, se proponen dar cuenta de los saberes ancestrales transmitidos con fidelidad por las voces de los sabios de esta comunidad y transmitirnos la rica herencia poética de los ancestros. Los autores destacan lo que proponen como una metodología alejada de la racionalidad eurocéntrica, para mejor entrar en diálogo con sus comunidades y los sabios de su comunidad, una metodología que privilegia la conversación desde dentro, desde las racionalidades, epistemologías y ontologías propias, en este caso, del pueblo shipibo-konibo.

Los tres artículos siguientes hacen lecturas de la producción literaria —narrativa y poética— de autores o movimientos que vienen de la tradición y de la pertenencia o el contacto de comunidades indígenas, pero que se lanzan a ocupar espacios del campo editorial más tradicional y occidentalizado. Esta puesta en contacto de dos tradiciones genera tensiones, sin duda, pero concretiza también la ocupación de espacios intersticiales, tanto como el forzamiento al diálogo y al reconocimiento de estas escrituras vinculadas a las tradiciones y comunidades ancestrales por parte del campo literario de los tres países donde se generan los acontecimientos y movimientos analizados. De acuerdo con Giovanna Iubini Vidal, en “*Tinkuy de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina*”, en la neovanguardia andina se produce una migración estética, donde “imagen y poesía se confrontan en una escritura experimental”. El gesto de escritura expresa, también, el sentido político de este movimiento de neovanguardia en el Perú, que busca así ocupar espacios liminares o intersticiales que emergen o que sus protagonistas perforan en la cultura oficial del país, provocando el ensanchamiento de las fronteras culturales. La autora destaca también la instauración de la cultura andina como espacio cultural estético y político, en el que el ejercicio literario se constituye en modos particulares de ocupar el mundo y de resituar el texto artístico en el contexto andino, al tiempo que se renueva “un compromiso político, cultural

y literario con la cultura de base, que transparenta en la poesía la lengua, cosmovisión e historia de lucha del Ande”.

Por su parte, Rodrigo Nicolás Villalba Rojas, en “Poesía guaraní de entrelugar. De la(s) lengua(s) a las articulaciones del mito nacional en el cancionero *Ocara potý*, de Narciso R. Colmán”, se propone analizar y recuperar parte de la obra del poeta, para así aportar un modo de abordaje para su estudio —procedimientos literarios, representaciones de la lengua, sujetos y nación desde la perspectiva crítica de los estudios culturales—. Del mismo modo, el artículo busca revelar cómo esta poesía llamada “folklórica”, en realidad, “trasciende el motivo costumbrista y articula significados que interactúan con el mito nacional desde los bordes del poder”, según concluye el autor.

María Fernanda Libro, última de las autoras de estos estudios, en el artículo “*Epew, xampurria y kawin* en la narrativa de Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares”, propone una aproximación analítica a *Desde el fogón de una casa de putas williche* de la primera autora y el libro de relatos *Xampurria, somos del lof de los que no tienen lof* del segundo. Aquí la autora hace, en primer lugar, un seguimiento al género discursivo *epew*, propio de la tradición oral mapuche, que es común a los dos autores estudiados; y, en segundo lugar, indaga las acepciones que las obras estudiadas proponen como significado de las nociones de *xampurria* (mestizo) y *kawin* (fiesta). El entrecruce de esos dos aspectos estudiados le permite concluir a la autora que estas nociones “se configuran como *locus* de enunciación signados por la resistencia y en franca oposición a la concepción que cierta tradición *wingka* (blanca, no indígena) sostiene del mapuche como sujeto triste y abatido”.

La presente edición del número monográfico de la revista se completa con dos notas —escritos cortos—: “*Aléya* conformación de todo lo que existe. La ley de origen de la cultura wayuu”, de Rafael Segundo Mercado Epieyu, y “Las compilaciones de literatura amerindia venezolana en las investigaciones etnográficas y etnolingüísticas: hacia una clasificación”, de Donaldo García, Gisela Swiggers, Endri González y Ángel Delgado. También, incluye la reseña que hace Diógenes Fajardo del libro de Rita Olivieri-Godet *Vozes de mulheres amerindias nas literaturas brasileira e quebecquense*, publicada por Makunaima en Río de Janeiro, 2020. Así mismo, contamos con la entrevista de Laura Alejandra Charry a Francelina Muchavisoy, poeta inga y profesora de lengua inga en la Universidad Nacional de Colombia. El número se cierra con la traducción y



transcripción de la lengua bará del relato “El muerto y las aves” de Laura Ataide, de la comunidad de Yapú, del Vaupés en Colombia, realizada por Lubio Lara, también del Vaupés, y editada por la profesora Laura Almandós.

**Laura Almandós**

**Carmen Elisa Acosta Peñaloza**

**Víctor Viviescas**

Editores invitados

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*





*Artículos*



# Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy: palabras mayores, lucha ancestral y poética indígena

**Elizabeth Castillo Guzmán**

*Universidad del Cauca, Popayán, Colombia*

elcastil@unicauca.edu.co

**Juan Diego López Fernández**

*Universidad del Cauca, Popayán, Colombia*

juanlopf@unicauca.edu.co

La poesía de Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy permite abarcar algunas dimensiones sociopolíticas de la literatura indígena que algunos reconocen como palabras mayores. Este artículo busca contribuir al conocimiento de algunas de sus obras, a partir de un recorrido histórico y contextual por el suroccidente colombiano para hacer énfasis en las motivaciones compartidas, así como los puntos de encuentro de los dos poetas, uno yanakuna y el otro caméntsá. El texto intenta también abordar una perspectiva bioetnográfica de los dos poetas indígenas para entablar la relación de sus obras con la lucha política y ancestral que han librado sus pueblos de origen. Este trabajo permite mostrar la potencia descolonizadora que para el campo literario colombiano viene en las poesías de los dos creadores del Cauca y Putumayo. Finalmente, es importante respaldar los debates propuestos sobre las literaturas indígenas como oralidades o palabras mayores de los pueblos originarios.

*Palabras clave:* indígenas; literatura; oralidad; palabra; poesía; suroccidente colombiano.

Cómo citar este artículo (MLA): Castillo Guzmán, Elizabeth y Juan Diego López Fernández. “Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy. Palabras mayores, lucha ancestral y poética indígena”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 25-53

Artículo original. Recibido: 30/11/21; aceptado: 04/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### **Wiñay Mallki and Hugo Jamioy Juagibioy: *Palabras Mayores*, Ancestral Struggle, and Indigenous Poetics**

Wiñay Mallki and Hugo Jamioy Juagibioy's poetry allows us to understand some socio-political dimensions of the indigenous literature that is recognized as *palabras mayores* (ancestral words). The purpose of this article is to contribute to the knowledge of their works starting with a historical overview of the Colombian Southwest to shed a light on the common intentions as well as the encounters of these two poets, from the Yanakuna and Camënsá people. The text has a bioethnographic approach to the two indigenous authors to establish the relationship of their works with the political and ancestral struggle waged by their indigenous communities. This paper showcases the decolonizing power of the poetries of the two creators from Cauca and Putumayo for the Colombian literary field. Finally, it is important to us to support the opinion of indigenous literatures as *oralituras* or major words of the native people.

*Keywords:* Indigenous people; literature; orality; word; poetry; southwestern Colombia.

### **Wiñay Mallki e Hugo Jamioy Juagibioy: grandes palavras, lutas ancestrais e poéticas indígenas**

A poesia produzida por Wiñay Mallki e Hugo Jamioy Juagibioy permite-nos compreender algumas das dimensões sócio-políticas da literatura indígena que alguns reconhecem como grandes palavras. Este artigo procura contribuir para o conhecimento de algumas das suas obras, a partir de uma viagem histórica e contextual pelo sudoeste da Colômbia, para destacar as motivações comuns, bem como os pontos de encontro dos dois poetas, um Yanakuna e o outro Camënsá. O texto tenta também abordar uma perspectiva bio-etnográfica sobre os dois poetas indígenas a fim de estabelecer a relação entre as suas obras e a luta política e ancestral travada pelos seus povos de origem. Esta obra permite-nos mostrar o poder descolonizante que os poemas dos dois criadores do Cauca e Putumayo têm para o campo literário colombiano. Finalmente, parece-nos importante apoiar os debates propostos sobre as literaturas indígenas como oralituras ou grandes palavras dos povos originais.

*Palavras-chave:* indígena; literatura; oralidade; palavra; poesia; sudoeste da Colômbia.

## Introducción

LA PÉRDIDA DE MUCHAS LENGUAS nativas y la discriminación cultural son fenómenos que los pueblos indígenas de Colombia han denunciado al hacer referencia a las diferentes violencias que han enfrentado desde que tuvo lugar la colonización española en el siglo XVI. Como consecuencia de este proceso se produjo la invisibilización de las producciones literarias y de oralitura de estas culturas. Este artículo pretende aportar al reconocimiento y la valoración de la obra de Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy, partiendo de una contextualización histórica y bioetnográfica de los acontecimientos, las luchas y vivencias que inspiran sus poéticas. Aunque ambos creadores producen literatura bilingüe tanto en castellano como en sus lenguas nativas, no será objeto de este ejercicio abarcar la dimensión etnolingüística de sus obras. Más bien se intentará abordar su acto creativo en diálogo con la historia de resistencia y pervivencia de las comunidades en las cuales se formaron. Inicialmente, se explica la importancia que tiene el gran líder indígena del suroccidente colombiano Manuel Quintín Lame Chantre, una de las figuras centrales del periodo etnoliterario, quien contribuyó en las luchas reivindicativas para abrirle camino a los hijos del Abya Yala. A continuación, se analizará, en formato bioetnográfico, la obra de Wiñay Mallki para ver las motivaciones que emergen de su pueblo yanakuna. Luego, de manera similar se presenta una contextualización histórica de lo vivido en Putumayo con respecto a las misiones para entender en qué territorio nace la poesía de Hugo Jamioy Juagibioy y cómo florece en el seno de su pueblo camëntsá. Finalmente, se entabla una relación entre ambos con respecto a las luchas indígenas y sus poéticas.

### Un indio letrado y rebelde inspira un movimiento

El libro *Los pensamientos del indio que se educó en las selvas colombianas*, de autoría del indígena nasa Manuel Quintín Lame Chantre, representa un acontecimiento en la historia intelectual del siglo XX en Colombia. Publicado en 1939, este texto recoge buena parte de las ideas por las cuales luchó durante toda su vida. Don Manuel, un niño soldado en la Guerra de los Mil Días, a su regreso al terruño entendió su papel histórico en la defensa

de su raza, como él mismo denominaba su condición como descendiente nasa del Cauca. Aprendió a leer y a conocer la historia política detrás de las haciendas, los resguardos y el terraje contra los cuales se rebeló. Había mucho dolor e indignación en las letras que producía don Manuel, quien creció en el seno de una familia sobreexplotada por generaciones enteras y conocía muy bien los padecimientos de su gente. A su vasta y prolífica obra escrita se suma su condición de autodidacta y su papel de “abogado de los indios” en la reclamación de antiguas tierras de resguardo en Cauca y Tolima.

Sus columnas en la prensa, documentos y cartas públicas hicieron disonancia en una época de latifundismo moderno signada por discursos nacionalistas y prácticas de eugenesia. Don Manuel escogió el camino de la lucha política y militar para lo cual creó su propia guerrilla hacia 1920. A partir de los años treinta, vendrían décadas muy difíciles de represión en contra de Quintín Lame. Los “salvajes reducidos a la vida civilizada”, como se denominaba a las comunidades indígenas en la Ley 89 de 1890 vigente para ese momento de la historia, estaban bajo la tutela de órdenes religiosas en muchas regiones del país o bajo el yugo de hacendarios y terratenientes amparados en un feudalismo moderno que actuaba con beneplácito del Gobierno y la Iglesia en las antiguas tierras de los resguardos. El terraje era la mayor maldición del indígena en el Cauca<sup>1</sup> y su desmonte la gran batalla de Lame. Para mediados de los años cincuenta ya había pasado más de una noche en la cárcel y recibido más de una golpiza. En medio de su agitada vida tuvo una increíble capacidad como pensador público, por lo cual es figura obligada en los balances del siglo xx en Colombia.

Dictó con paciencia cada uno de sus textos a Florentino Moreno, su fiel escribano hasta el fin de sus días. La cuestión de la “raza indígena” y la supuesta jerarquía blanco-mestiza fueron fuente de inspiración permanentemente en su pensamiento de liberación indígena.<sup>2</sup>

---

1 El terraje fue una forma de sobreexplotación que se expandió en regiones como el Cauca desde finales del siglo xix hasta mediados del xx. Vasco explica de manera precisa qué significaba para un indígena esta condición: “Terrajero era quien pagaba terraje, y el terraje fue hasta hace unos treinta años una relación de carácter feudal, servil, según la cual un indígena debía pagar en trabajo gratuito dentro de la hacienda el derecho a vivir y usufructuar una pequeña parcela, ubicada en las mismas tierras que les fueron arrebatadas a los resguardos indígenas por los terratenientes, relación que subsistió hasta que fue barrida definitivamente por la lucha indígena que comenzó a desarrollarse a partir de 1970” (13).

2 Autores como Espinosa, Galindo, Romero y Vasco hacen referencia a estos aspectos en sus trabajos biográficos sobre Lame.



La letra profética de don Manuel anunció la rebelión india, una justa causa luego de un periodo independentista que solo sirvió para reforzar la formación del Estado nacional en las viejas concepciones civilizatorias y racistas. Como lo señala Espinosa, las “armas intelectuales” de Lame resultaron de una compleja convergencia de sus experiencias más dolorosas, desde su niñez en una familia sometida al terraje y la discriminación del indio hasta su vida adulta plagada de persecución, actos de humillación pública y cientos de encarcelamientos (148). A esto se sumó su voluntad de saber, que lo llevó a convertirse en autodidacta y precursor de un indigenismo emancipador.

Quintín Lame murió en el Tolima en 1967. Pocos años después, en el norte del Cauca, sus ideas serían fundamentales en el surgimiento en 1971 del movimiento indígena que hoy conocemos como Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). En paralelo vendría el movimiento Tupaj Katari en 1972 en Bolivia y el Ecuarunari en Ecuador en 1973.

Con sus ideas como estandarte, el CRIC asumió continuar con la recuperación de las tierras de los resguardos y el no pago de terraje. Sus lecciones de sabiduría y dignidad se convirtieron en las nociones emblemáticas de la organización indígena más sobresaliente en Colombia: autonomía, unidad, identidad y cultura. Se trata de una voz de resistencia colectiva sostenida a lo largo del tiempo, en medio de siglos de múltiples violencias y muchas rebeliones.

La agenda de lucha del CRIC incluyó reivindicaciones como el rescate del conocimiento y la aplicación de las leyes y la defensa de la historia, la lengua y las costumbres indígenas. Nació entonces una organización indígena con una gran vocación educadora y política. Dicha organización formó dirigentes y maestros en todo tipo de escenarios y a través de mecanismos diversos que incluyeron la tradición oral, la educación popular, la movilización y la creación en 1974 de la prensa *Unidad Indígena*, cuyos archivos amarillentos y empolvados contienen la memoria escrita de cada paso que fue dando este movimiento, referente continental de luchas sociales.

Durante el paso de los años, la figura de don Manuel siempre ha estado presente, junto con sus ideas y textos. En el seno del CRIC justamente se publicó en 1973 una edición del libro *En defensa de mi raza*. Así mismo, para el naciente movimiento indígena, la tarea de “enseñar la legislación indígena” se convirtió en eje de su proyecto de formación política. Con el tiempo, esto conduciría a acciones definitivas en la reivindicación de los derechos

indígenas consignados en la Ley 89 de 1890 y el decreto reglamentario 74 de 1898. La impronta de Lame era perfectamente reconocible, así como los diferentes ámbitos de lucha y militancia que fueron teniendo lugar al interior del CRIC.

El tema de la escuela, los internados indígenas y el control de la Iglesia era un asunto mayor en los debates del CRIC. En su quinto congreso, realizado en 1978 en el resguardo de Coconuco, se decidió “crear el Programa Educación Bilingüe, para investigar y construir una propuesta indígena con autonomía” (CRIC 39). Comenzó entonces a crecer un movimiento pedagógico indígena que fundó escuelas, formó docentes y diseñó currículos. Un caso inédito para una nación cuya educación oficial era católica, castellana y centralista. En este trasegar por otra escuela, brilla la figura de Benjamín Dindicué, líder asesinado en 1979, quien denunció en los primeros congresos del CRIC el papel nefasto de la Iglesia misionera de Tierradentro y la urgencia de contar con profesores bilingües de las propias comunidades que no estuvieran al servicio del clero.

El CRIC tejió de manera tesonera la formación de sus maestros y maestras al tiempo que creaba sus escuelas y de este modo se forjaron los principios de su “pedagogía comunitaria”. Tal como lo recuerdan en un texto escrito a muchas manos:

El mismo contexto de las escuelas —el ámbito cultural de las comunidades, sus relaciones con la madre naturaleza, sus luchas y procesos organizativos— fue constituyendo un ambiente educativo donde lo comunitario era condición indispensable del modelo pedagógico que se buscaba y donde la comunidad era la principal fuente de formación docente. (55)

A pesar de la tremenda represión que sufrieron los líderes y comuneros del CRIC, de los encarcelamientos, torturas, asesinatos y persecuciones, su lucha creció y se radicalizó. A finales de los años setenta lograron movilizar comunidades indígenas en más de cinco departamentos. A este panorama se sumaban las denuncias internacionales realizadas en la Convención de Barbados II en 1977, que referían las violentas acciones evangelizadoras de las misiones católicas y protestantes entre pueblos nativos de varios continentes. En medio de esta compleja coyuntura, el CRIC avanzó en su política educativa y echó mano de algunas normas nacionales que le fueron útiles para temas

como el nombramiento y la profesionalización de sus docentes. A finales de los años ochenta el CRIC contaba con solvencia pedagógica, cultural y política para desenvolverse como el mayor interlocutor con el Ministerio de Educación Nacional (MEN) en materia de educación de los pueblos indígenas.

Desde los primeros años estuvo claro para el CRIC que el riesgo de extinción de las lenguas indígenas era resultado de muchas causas, entre ellas el colonialismo interno que nos hace una nación racista y clasista. Por esa razón, el derecho a la educación bilingüe estuvo desde el comienzo en las deliberaciones de los masivos congresos del siglo xx. Esta mirada trascendió en la tarea política de recuperar la lengua para recuperarlo todo: el territorio, el pensamiento y la memoria ancestral. Gracias a esta decisión política, el lenguaje que “piensa con el corazón” sobrevivió al cambio de siglo y la diversidad etnolingüística del Cauca se materializa en cientos de cartillas, cursos, libros, programas radiales, pódcast, canciones, prensa escrita y un tejido de comunicación intercultural virtual, con los cuales se revitalizan las lenguas nativas de los siete pueblos que conforman la región.

El CRIC avanzó en las últimas décadas en la consolidación de su sistema de educación propia. Como resultado de grandes movilizaciones durante el presente siglo, el CRIC obtuvo importantes logros jurídicos y políticos, tales como la administración directa de recursos para implementar su política educativa en la mayoría de los territorios indígenas de la región y la institucionalización de la Universidad Autónoma Intercultural Indígena (UAIIN), reconocida en el 2018 como la primera universidad pública de carácter especial en Colombia.

A cincuenta y cuatro años de la muerte de Quintín Lame y medio siglo de existencia del CRIC, reconocemos la vigencia de sus ideas descolonizadoras. El indio que se educó en la montaña y defendió a su raza abrió un sendero insospechado con sus textos escritos en los que siguen excavando los estudiosos de la cuestión indígena en Colombia y los hijos del Sur, como el poeta Wiñay Mallki, cuya obra dialoga sensiblemente con la lucha indígena contemporánea.

### **Wiñay Mallki, cantos y memoria yanakuna**

En medio de las convulsionadas luchas del Cauca durante la segunda mitad del siglo xx, en el seno de la nación Yanakuna Mitmak, que quiere

decir “gente que se sirve mutuamente en tiempos de oscuridad”, nace Fredy Chicangana en 1964. Su vida brota en el resguardo de Río Blanco, Cauca, en medio de los cantos de la naturaleza, el imponente León Dormido (volcán Sotará) y el maíz. Huérfano de padre desde muy niño, creció caminando los diferentes territorios yana en Cali, Popayán y el Cauca. Fredy Chicangana decide autonombrarse Wiñay Mallki, nombre en lengua quechua cuyo significado es “raíz que permanece en el tiempo”. Fue su determinación asumir como propia la lengua quechua.

Al igual que muchos otros pueblos del suroccidente colombiano, los yanakunas vivieron la experiencia de la imposición de un modelo educativo para el indígena concebido como un proceso civilizatorio de su “humanización” mediante prácticas como la castellanización, su evangelización, integración y disciplina, un modelo que ha sido reconocido por Castillo y Caicedo como la Iglesia-docente (116). Durante el siglo xx estas comunidades vieron la llegada de la escuela como parte de un proyecto nacional que pretendía integrarles bajo el manto de una lengua, una cultura y una raza. Debido al influjo religioso y partidista, muchas de estas comunidades transitaron por un largo momento de desmonte de cabildos en sus territorios y renuncia a su condición indígena. Para los años noventa del siglo xx, inició un proceso muy importante de reindigenización que poco a poco condujo al reencuentro con sus raíces ancestrales y la creación en 1992 del Cabildo Mayor Yanacona, organización que definió la tarea de “reconstruir la Casa y la Familia Yanakona” (10). En medio de este complejo tránsito, creció y surgió el poeta Wiñay Mallki.

A los veinticuatro años viajó a Bogotá para comenzar sus estudios de antropología en la Universidad Nacional de Colombia a finales de los años ochenta. Fueron tiempos difíciles para el país debido a la violencia incontenible contra la izquierda y la antesala a la era multicultural y la nueva Constitución de 1991 en la cual se reconocieron a los pueblos indígenas como sujetos de derecho y actores políticos en los territorios. El choque cultural en la ciudad fue terrible para Wiñay Mallki. Su cuerpo acostumbrado al verdor de los Andes caucanos, el rugir del viento y el río, se vio atrapado en la selva de asfalto. Se desfiguraba la ciudad ante sus ojos, como un escenario desenfrenado y ruidoso. Encontró en el arte refugio y fundó en compañía de un amigo peruano un colectivo de música andina. Viajó por el sur del continente y la vida universitaria se articuló con sus búsquedas interiores.

Escribió y encontró un lugar para su palabra en un concurso universitario del cual fue ganador en 1993.

En el trasegar del tiempo, los sentires y pensares de Wiñay Mallki se convirtieron en el motivo de su obra a mano alzada. En ella, él reflexionaba sobre su historia, su memoria y su territorio, con el fin de reconocer sus raíces y de escudriñar su identidad como yanakuna: así se fue esculpiendo uno de los poetas más representativos del suroccidente colombiano. Para Wiñay Mallki, la poesía es la magia que heredaron de los ancestros para comprender el paso por el mundo. Por tal motivo, considera que se necesita otro tipo de literatura que aporte en los procesos comunitarios de recuperación cultural y transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones y, por ello, en su obra tiene un papel fundamental dar a conocer las voces de su gente, sobre todo la de los abuelos, y hacer hincapié en recordar la memoria.

Las culturas indígenas como la yanakuna son culturas orales y para ellas es importante la narración para transmitir y preservar los diversos conocimientos que poseen. En la medida en que el pensamiento como una producción de carácter individual se construye por medio del lenguaje, es pertinente decir que este es primordial para entablar comunicación y, por lo tanto, para poder construir sociedades, realidades e incluso mundos imaginarios: “El lenguaje, además de permitir al sujeto construir el Mundo, le permite tomar posesión de sí mismo” (Marina 70). También es fundamental decir que este proceso se hace por medio de la palabra, la cual “es una función básica del pensamiento y la más importante e intrincada posibilidad del ser humano”. A través de ella se puede socializar al ser un elemento vital en la comunicación entre los interlocutores, llegando a catalogarse como un producto sociocultural, porque “es la manera más generalizada, cotidiana y directa para comunicar(se), expresar(se), significar y representar” (Yepes *et al.* 110).

Narrar de manera oral y escrita son procesos concomitantes en la experiencia de Wiñay Mallki. En este sentido, oralidad y escritura son parte de un fenómeno de mutua determinación, pues la escritura nace de la oralidad y, a su vez, en cierto sentido, también es oralidad. Cuando la oralidad se transforma en texto escrito adquiere una forma nueva que fija la memoria del habla. Se trata, entonces, de dos maneras de memoria entrecruzadas, especialmente, en sociedades tradicionales.

En un término más crítico e histórico, Rocha señala que se trata, entonces, de una oralidad extendida en el pensamiento y en el mito que permite al poeta entretejer su memoria y sus aprendizajes al lado de los mayores (89). Es así como Wiñay Mallki, más que un poeta, se considera un “oralitor”, porque ve en la relación de la oralidad y la escritura una forma de conservar la memoria, las voces de su pueblo y los sonidos de la naturaleza que los han acompañado desde el germen de la vida. Es conveniente resaltar que Rocha toma del poeta mapuche Elicura Chihuailaf la noción de “oralitura”, que hace referencia a la escritura que nace a partir de la oralidad de los mayores y ancestros, es “la Palabra sostenida en la memoria, movida por ella, desde el hablar de fuente que fluye en las comunidades” (Chihuailaf 62); por lo tanto, Wiñay Mallki la usa para referirse a su propio trabajo en estos términos, pues considera que los yanakuna son seres Chakaruna, que en lengua quechua significa “hombre puente”. Con este pensamiento plantea una vocación para transmitir saberes, culturas y tradiciones en relación. Así se concibe la oralitura, un movimiento de múltiples direcciones intergeneracionales, casi un hecho intercultural.

Con el sentir y la palabra, Wiñay Mallki ha tejido varios libros, entre ellos *Kentipay llattantutamanta* (*El colibrí de la noche desnuda*) en el año 2008, el primer libro que publica en quechua y castellano, y *Samay Piscocok pponccopi muschcoypa* (*Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*) en 2010. Con su obra ha sido galardonado con varios reconocimientos, tales como el Premio de Poesía Humanidad y Palabra de la Universidad Nacional de Colombia en el año 1993. Según los registros, es el primer escritor indígena en el país en ganar un premio universitario de literatura. Más tarde, para el año 2008, obtiene uno de los tres premios Nosside de Poesía Global Multilingüe en Roma, hecho que se convierte en un hito al ser el primer premio internacional concedido a un escritor indígena colombiano. Del mismo modo, sus poemas han sido publicados en distintas revistas, periódicos, páginas web y antologías a nivel nacional e internacional. Su obra no solo ha impactado en la literatura al dar a conocer su tradición y origen como indígena, sino que también ha influido en el trabajo comunitario de recuperación y fortalecimiento de la identidad cultural. Ejemplo de ello es la construcción de espacios sagrados para la nación Yanakuna Mitmak, como es la Yachay Wassi, que quiere decir “casa del saber y la palabra”, una maloca ubicada en el departamento del Huila que pretende ser un centro de investigaciones para descubrir información

sobre los yanakuna en diferentes campos, entre ellos la historia de luchas y resistencia por parte de esta comunidad. Wiñay Mallki, además, es fundador y representante del grupo Yanamauta, un espacio ocupado en promover y difundir los conocimientos y saberes yanakunas. Su obra esculpe memoria en torno a figuras como la Cacica Gaitana, Manuel Quintín Lame y Juan Tama, contribuyendo a la identidad cultural de los yanakunas, fortaleciendo su relación con la madre naturaleza y realizando un viaje interminable a sus raíces a lo largo de su vida a través de la espiral del tiempo.

En su análisis sobre la obra “En verbo ajeno” de Wiñay Mallki, Ceballos destaca que en esta el poeta expresa la tremenda tensión interior que ocurre cuando se tiene conciencia del hecho colonizador como un evento violento (14). El proceso del pueblo yanakuna surge justamente como una implosión identitaria ante la invisibilidad a la que fueron sometidos por siglos los pueblos del macizo colombiano. El poeta ha sido protagonista de este camino desde mediados de los años noventa, cuando en su condición de estudiante de antropología de la Universidad Nacional de Colombia hizo parte de una generación que se propuso recuperar la etnicidad negada por ser considerados un pueblo sin lengua, sin cultura y sin memoria. Durante años batallaron para lograr ser reconocidos como un Cabildo Mayor; así mismo, echaron mano de algunos estudios etnográficos e históricos que mostraban su antigua relación con el mundo inca y la referencia a su existencia como yanaconas en algunos documentos del periodo colonial. Lo propio y lo ajeno se nombran en esa relación dolorosa que viene cuando se reconoce el despojo, la pérdida de algo esencial, al tiempo que se reafirma la creación que produce versos “sin venganzas ni odios” para hablar desde la colectividad que encarna el despertar de su canto:

*En verbo ajeno*

Hablo de lo propio

con lo que no es mío;

hablo con verbo ajeno.

Sobre mi gente

hablo y no soy yo

escribo y yo no soy.

En mí,

han llegado espíritus navegantes

del espacio lejano  
con cientos de lunas sobre sus cuerpos;  
vienen desde el dolor  
y desde el eco de un tiempo;  
son tierra, son sol,  
son esperanza para una patria nocturna.  
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. (Wiñay Mallki 102)

Su creación poética tiene en el agua, las montañas, las semillas, los rituales y las voces de los abuelos junto a la tulpá sus mayores motivos de inspiración y denuncia. La obra de Wiñay Mallki es también la de una oralitura que denuncia y recuerda los hechos violentos contra su pueblo, los tiempos de despojo cuando no eran visibles y se hablaba del territorio que habitan como un lugar sin gente. Una frase del Cabildo Mayor Yanacona de la década de 1990 decía “aunque no estemos ni en los mapas, ni en los libros, existimos” (120). Ahora el reclamo, en quechua y en castellano, retumba en esta hoja de papel que palidece ante la verdad de la historia no contada. Como lo resalta Ceballos en el análisis de la obra de Wiñay Mallki, se trata de cierto modo de la *mitopoeia*, “la refundación de sus pueblos por medio de la memoria colectiva puesta en funcionamiento de la recuperación de identidad en memoria” (40). En su obra poética, Wiñay Mallki otorga al territorio y a la memoria un lugar central para afirmar la identidad yanacona como un devenir colectivo. En el poema “Memorias de agua”, el territorio es el cuerpo colectivo y simbólico de la memoria. La casa yanacona es donde la colonización ha dejado cicatrices y donde, al mismo tiempo, ha tenido lugar el festejo de la vida.

*Memoria de agua*

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. (Mallki 83)

Queremos traer ahora una pieza muy importante de la obra de Wiñay Mallki, que conecta de manera armoniosa la memoria política y la emoción ancestral. Se trata de un poema que dibuja una figura colectiva, en movimiento espiral y conectada con la madre tierra. Es la metáfora de un pueblo en resistencia serena y silenciosa, de larga data, consistente en su fuerza interior. Son versos de reivindicación cultural, que muestran la resiliencia milenaria en la que se sumergen los distintos pueblos oprimidos, como el yanakuna, ante la inminente amenaza de la aculturación y dominación para continuar en el sendero de la “lucha interminable” y caminar la palabra:

*La cabeza*

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. (Mallki 103)

Los pasos del poeta Wiñay Mallki acompañan la minga y las tareas en los territorios. En este caso, se sabe hijo de un pueblo que le demanda su palabra sosegada para pensar mejor el porvenir. No es raro encontrarlo por los caminos del Huila o del Cauca, o en casas de paisanos en Cali, Bogotá o Armenia, tras la huella de su pueblo, que siembra territorios en el Sur y también en las grandes ciudades. Su esencia poética tiene los colores de la chakana y los sonidos de la ocarina de los Andes. Mucho hay que agradecer

a este tesonero oficio de tejer palabra y fuego para alimentar la vida misma. El siguiente poema aborda el conflicto que por años se ha suscitado por la expropiación de la tierra a aquellas comunidades que tienen que someterse a las políticas de destierro por parte de los terratenientes u otros agentes del poder, lo que causa múltiples violencias no solo a los desterrados, sino también al mismo territorio. La parte final de esta obra: “cerré entonces la mano, la hice puño y decidí pelear / por aquello que otros nos arrebataron” son unos de los versos más poderosos de todo el poema. En ellos se encuentra la consigna popular de lucha de los pueblos indígenas: “recuperar la tierra para recuperarlo todo”. Porque la tierra, el tul, la chagra, el yatul se convierten es un instrumento de resistencia, porque en él converge la cosmovisión para el fortalecimiento cultural, y justamente defender la tierra es defender la identidad cultural:

*Puñado de tierra*

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.

Quitó 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. (Mallki 21)

Para finalizar queremos dejar abierta su perspectiva más andina, la del silencio de la montaña sagrada, del gesto de respeto ante la vida misma, de

contemplación y alegría interior. Justamente las montañas narran el trasegar de la vida de la gente, en ellas se encuentran los saberes y secretos de los ancestros. Aquí reside esa simbiosis de luz y agua con que nos describe el movimiento de la gente yanakuna por el sistema de páramos donde habitan sus espíritus:

*Las montañas*

Las montañas continúan la mirada  
de nuestros abuelos  
los amores secretos de nuestros padres  
y los sueños de nuestros hijos. (Mallki 101)

## **Tiempos de misión, tiempos de barbarie**

En 1886, luego de un duro conflicto al interior de los Estados Unidos de Colombia y bajo una determinación política y económica entre los sectores que promovieron el proceso independentista (propietarios, hacendatarios, antiguos esclavistas, comerciantes, militares) en las primeras décadas del siglo XIX, se estableció el marco jurídico e ideológico para crear la República de Colombia. Con la nueva Constitución de 1886 se consagró la confesionalidad del Estado y de la educación. En este contexto, la Iglesia-docente asumió las riendas de la tarea civilizatoria: integrar a la población indígena se convirtió en su tarea imperiosa. De esta manera, el siglo XX tendría desde sus primeros años proyectos misioneros a lo largo y ancho de la geografía de los denominados *territorios nacionales*. Este fenómeno resultó también de la tremenda debilidad del Estado para hacerse cargo de las zonas de frontera con Brasil, Ecuador, Perú y Venezuela, así como de los pueblos amazónicos y de la Orinoquia que habitaban dichas regiones. La misión como administradora *in situ* de estos territorios indómitos sería una estrategia formidable que combinó el extractivismo y la evangelización (Castillo y Caicedo 113).

El afán de integrar a los indios al proyecto político de la nación sería un rasgo común en las formas de gobernar y legislar en el continente. Como lo ha señalado Ossenbach, lograr dicha integración hacía parte de las “condiciones nacionalitarias básicas” para la configuración de los Estados (99).

Los estudios<sup>3</sup> realizados en torno a este fenómeno de las misiones católicas entre poblaciones indígenas muestran que las intervenciones culturales y lingüísticas de estas congregaciones buscaban crear una nación periférica, gobernada por religiosos encargados de castellanizarlos y convertirlos en católicos. Uno de los episodios que mejor refleja el tránsito del siglo XIX al siglo XX, en lo que a poblaciones indígenas se refiere, es la Casa Arana y la bonanza cauchera. En la primera década del siglo XX, el empresario peruano Julio César Arana fundó la Casa Arana y Hermanos para dedicarse a la explotación natural del caucho en vastas zonas de la Amazonia colombiana. En 1907 era un modelo empresarial y se llamó la Peruvian Amazon Company, con sede en Londres. Su funcionamiento fue cuestionado por las denuncias hechas en un periódico británico sobre los vejámenes a que fueron sometidos los indígenas de la región, esclavizados, torturados y exterminados por la Casa Arana. Como lo señalan Pineda et al., más de cuarenta mil uitotos y miembros de otros clanes murieron luego de ser obligados a trabajar, expuestos a hambrunas, maltratos y toda clase de enfermedades (1).

En el año 1914 el Estado colombiano mediante el Decreto 1484 estableció las normas para gobernar bajo la autoridad de la misión a los indígenas del Caquetá y Putumayo. Dicha norma definió que la misión tenía potestad para fundar pueblos de indígenas y gobernarlos hasta que “a juicio de la Junta de Inmigración establecida en Pasto, hayan adquirido el suficiente desarrollo”. En la práctica las misiones actuaron como fundadoras de pueblos, luego de una larga tarea de avanzada y convencimientos para que las familias se concentraran en un lugar bajo el modo de vida social y de organización territorial que orientaban los religiosos. Igualmente, este decreto estableció dentro de las funciones de la misión la de “cuidar de que asistan a la escuela todos los niños de ambos sexos, de la vecindad, y cumplir y hacer cumplir las órdenes que emanaren de los Inspectores de Instrucción Pública”.

La situación de las misiones religiosas en territorios como Putumayo sería objeto de grandes debates a nivel nacional, debido a estudios como

---

3 Nos referimos, especialmente, a los siguientes trabajos: *Siervos de Dios y amos de indios: el Estado y la misión capuchina en el Putumayo* de Víctor Daniel Bonilla (1968); *La Iglesia en la frontera: misiones católicas en el Vaupés 1850-1950* de Gabriel Cabrera (2002); *Por obligación de conciencia: los misioneros del Carmen descalzo en Urabá (Colombia), 1918-1941* de Aída Gálvez Abadía (2006); *Putumayo: indios, misión, colonos y conflictos, 1845-1970* de Augusto Javier Gómez López (2010); y *Civilización, frontera y barbarie. Misiones capuchinas en Caquetá y Putumayo, 1983-1929* de Misael Kuan Bahamón (2015).

los de Víctor Daniel Bonilla (1968) y Misael Kuan Bahamón (2015), que mostraron la dimensión de horror y violencia que subyacía a los objetivos civilizatorios de la escuela castellanizadora de los capuchinos. Sobre una amplia base documental y descriptiva de la vida cotidiana en internados y escuelas de los religiosos, estos autores pusieron al descubierto un fenómeno que con el paso del tiempo se convertiría en la principal razón política de la lucha indígena en Colombia:

La imposición de otros sistemas de creencias y valores, y de otros patrones socioeconómicos, lingüísticos y, en general, culturales, tenidos por “civilizados”, conllevó el derrumbe espiritual y físico de las sociedades indígenas, declive que ocurrió al ritmo del avance, sobre sus territorios, de la extracción de recursos forestales y faunísticos, la agricultura y la ganadería. Todas estas actividades implicaron el establecimiento casi siempre compulsivo de relaciones de contacto, las cuales, además de propiciar el contagio de ciertas enfermedades que redujeron la población, tanto como la imposición de patrones de “endeude”, servidumbre y esclavitud, redundaron en el despojo gradual de sus territorios y el desplazamiento de los sobrevivientes hacia recónditos refugios selva adentro o hacia los pueblos y concentraciones urbanas que fueron surgiendo en la región a lo largo del siglo xx. (Gómez 24)

Un segundo momento del hecho misionero corresponde a las misiones protestantes. Como lo señala Beltrán, la Alianza Cristiana y Misionera (ACM) desde 1929 actuaba en el resguardo de Guambía, Cauca, y para la década de los años cuarenta ya predicaba en La Guajira, Putumayo y Caquetá. Por su parte, la Misión Nuevas Tribus (MNT) empezó labores en 1945. Para los años sesenta la aparición del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) en Colombia complejizó la trayectoria de estas misiones protestantes, sobre todo en Amazonia y Orinoquia (44). Según Cabrera, el ILV evangelizó cerca de cuarenta y cinco grupos indígenas, veintiséis de ellos en la Amazonia, alterando la estructura social de estas comunidades. Durante los años setenta, en el marco de varios congresos y eventos indigenistas continentales, se harían públicas las denuncias sobre el impacto nocivo del ILV y MNT entre las poblaciones indígenas del continente (83).

Las cicatrices de la educación misionera en las culturas indígenas fueron razón suficiente para las primeras actuaciones de protesta y denuncia de

los indígenas contra la Iglesia-docente. Como lo reporta Helg, en una visita de indígenas del Valle de Sibundoy a Bogotá en 1933, denunciaban ante el presidente Olaya Herrera la explotación ejercida por parte de religiosos de la prefectura apostólica del Caquetá-Putumayo, quienes según los indígenas actuaban de modo inapropiado. El testimonio de esta etapa de la Iglesia-docente en esta región amazónica se recoge en 1968 en el texto de Bonilla, *Siervos de Dios y amos de indios*, obra en la cual se describen las prácticas de maltrato y violencia que se ejercían sobre las poblaciones indígenas en nombre de la fe católica. Igualmente, Bonilla denuncia el papel de estas congregaciones religiosas en la expropiación territorial de los pueblos del Sibundoy, así como su deterioro organizativo y cultural a causa de la intervención de prefectos, sacerdotes y misiones en las redes de vida comunitaria. La visita de los indígenas en 1933 representa un evento muy significativo que marca una etapa de tensiones y conflictos entre los pueblos indígenas de la región del Putumayo y las misiones. De este modo, las luchas indígenas por “otras educaciones”, como denominan Castillo y Caicedo este fenómeno político, iniciaron su trasegar con eventos que incluirían, a lo largo de siete décadas de denuncias, protestas, tomas de edificios públicos, movilizaciones y concertaciones con el MEN. El asunto de los internados de la Iglesia-docente y sus consecuencias en la vida de las comunidades serían un tema constante en los debates sobre educación y pueblos indígenas en Colombia, así como la infatigable lucha de sabedores y autoridades tradicionales por lograr la pervivencia de sus lenguas, sus conocimientos y su espiritualidad. Es una obligación reconocer que los pueblos del Valle de Sibundoy y del gran Predio Putumayo han sido protagonistas de una increíble resistencia cultural gracias a la cual perviven lenguas, prácticas, rituales de taitas y sanadores y la magia ancestral del yagé que cura el alma y los cuerpos. En este espiral de heridas y sanaciones emergen figuras destellantes como Hugo Jamioy Juagibioy.

### **Hugo Jamioy Juagibioy, renacer de la dignidad camëntsá**

En Bëngbe Wáman Tabanók (Nuestro Sagrado Lugar de Origen), Valle de Sibundoy, Putumayo, nació en 1971 el poeta, narrador e investigador de la oralidad y el pensamiento camëntsá Hugo Jamioy Juagibioy. Es descendiente del pueblo Camuentsa Cabëng Camëntsá Biyá, que significa “hombres de

aquí con pensamiento y lengua propia”: una cultura milenaria que aún respira gracias al gran conocimiento sobre la medicina tradicional, a la transmisión de saberes en espacios como la tulpá y al fortalecimiento de su lengua materna para mantenerla viva a lo largo del tiempo.

Entre chumbes, rituales y tejidos, Hugo Jamioy Juagibioy creció de la mano de su madre, una tejedora apasionada, y su padre, un médico tradicional. Jamioy Juagibioy, rodeado del verdiazul de su territorio, se interesó por muchas cosas de él, lo que lo llevó a estudiar agronomía en la Universidad de Caldas. Aquí se encontró con el mundo de las palabras, las letras y la literatura, con lo que llenó de color y vida su experiencia en Manizales. Luego se fue haciendo al oficio creativo para dar forma a sus sentimientos y a la inspiración proveniente de su mágica cultura ancestral.

Hugo Jamioy Juagibioy lleva en sus raíces la sangre de Alberto Juagibioy Chindoy, uno de los escritores indígenas pioneros en Colombia. A partir de esto, Jamioy Juagibioy comparte y siente la pasión por escribir, en este caso poesía, y se convierte en un portador de *botamán biyá*, que en su lengua materna quiere decir “la palabra bonita”. Según Rocha,

[...] para los camëntsá, *botamán biyá* es hablar bonito la lengua; también puede ser *bonito* y *bien*, sus palabras ceremoniales, las palabras de saludo entre autoridades, las palabras de solicitar compadrazgo [...] y en la forma en que las recoge y escribe Hugo: palabras de consejo, palabras de yagé y, en una nueva dimensión, las palabras de hablar entre culturas.(185)

Justamente, con esa palabra bonita y bien hablada, Hugo Jamioy Juagibioy ha hilado sus versos para crear algunos poemarios. Su primera obra fue publicada en 1999, titulada *Mi fuego y mi humo, mi tierra y mi sol*. Más tarde en el 2005 nace su obra bilingüe más reconocida: *Bínÿbe oboyejuayëng (Danzantes del viento)*. Este libro tuvo una nueva edición para el año 2010, la cual hace parte de la Biblioteca Indígena del Ministerio de Cultura de Colombia. En esta versión se incluyen nuevos poemas para trazar un puente entre la cultura camëntsá y la del *squená*, es decir, la del otro. Además, diversos textos del poeta han sido publicados en revistas y antologías que buscan dar a conocer la creatividad de los escritores indígenas en países como México, Canadá, Alemania y España.

La producción y trayectoria de Hugo Jamiy Juagibioy en materia de poesía e investigación le ha permitido ganar varios reconocimientos como la Beca Nacional de Investigación en Literatura del Ministerio de Cultura (2006) con el proyecto *Oralitura indígena de Colombia*. De este modo se abrió el camino y en el 2009 ganó de nuevo una beca de creación en oralitura del Ministerio de Cultura, con el proyecto *Hablando junto al fogón*, en el que se expone la tradición cultural de su pueblo. Su camino ha sido intenso a pesar de sus pocos años como poeta reconocido. Ha recorrido festivales y encuentros muy importantes a nivel nacional e internacional.

El poeta, oralitor e investigador camëntsá nutre sus versos del compartir con los mayores y los médicos tradicionales, de los rituales, del conectarse con la naturaleza, de la influencia de la ayahuasca, del hablar su lengua materna, del tejer memorias, cultivar y danzar. Todos estos aspectos se reflejan en sus escritos en los que da a conocer la importancia de la oralidad y el pensamiento de su pueblo, así como también la relación de su cultura originaria con el transitar del mundo mestizo y urbano, lo que resulta en una experiencia intercultural entre lo camëntsá y lo no indígena. Con su trabajo contribuye a la valoración de su cultura, a la gran riqueza que aflora su pueblo en sus saberes, tradiciones y lengua, convirtiéndose en un activista en pro de los derechos fundamentales de su comunidad para tejer caminos en busca de luz, voz y libertad.

La discusión planteada con la Conquista acerca de la humanidad de los habitantes originarios de estas tierras y la existencia del alma avivó la llama del fanatismo religioso. Fueron tiempos oscuros de castigos y domesticación con la cruz. Ser gente es el gran problema de fondo, pues, en el orden de quien coloniza, los colonizados no poseen la misma condición de personas y por ello se les arrebató la esencia, se les nombra como seres no humanos, bajo una idea rebuscada de animalidad que se justifica, como lo demuestran los textos de los cronistas del siglo XVI, en prejuicios, exageraciones y representaciones maniqueas de los pueblos originarios. El poeta reclama una historia robada con esta bella pieza sobre la gente camëntsá para narrar la “otra historia”, que el *squená* oculta. Se dice: “nuestras raíces son de aquí”, teniendo claras las huellas que han dejado sus ancestros para las generaciones venideras.

*No somos gente*

No somos gente de mundo ajeno



con anhelo de seguir viviendo;  
no somos gente de territorio  
de quienes mañana se escuche hablar  
que nosotros fuimos.  
No somos pueblo venido de otros lugares,  
nuestras raíces son de aquí.  
Somos árbol-hombre, somos gente, somos pueblo,  
nacidos del fondo de la tierra,  
árboles caminando por el lugar  
heredado de nuestros taitas,  
gente cuidando la armonía y equilibrio natural,  
pueblo construyendo la casa  
para que nuestros hijos  
vivan felices y de manera natural. (Jamioy Juagibioy 79)

La educación escolarizada, entendida como proceso civilizatorio, se redujo a la doctrina evangelizadora: primero la encomienda, luego el resguardo y finalmente los internados misioneros. Todo lo demás quedó en suspenso mientras el orden colonial intentó desmontar cientos de prácticas de crianza que ocurrían desde el amanecer hasta el alba en ríos, caminos de piedra y encuentros con los espíritus de la selva. La mayor concentración de violencia ejercida contra los pueblos fue la que se impuso en nombre de la noble razón de “educarlos como cristianos”. Pero sobrevivió la palabra sagrada, el secreto de las plantas y la fuerza de las manos tejedoras para enseñar, cinco siglos después, que la educación es un acto de vida que fluye de modo permanente como el agua, hasta que concluye el ciclo y retornamos a la tierra. “En la tierra” es un poema que logra de modo armonioso y con menos de treinta palabras dar cuenta de la diferencia esencial entre educar y escolarizar, criar y domesticar, cultivar y someter. Así mismo, narra cómo se critican los oficios de los camëntsá desde la mirada de los que no son propios de la comunidad para explicar la diferencia entre las concepciones de las cosas del mundo camëntsá y el occidental:

*En la tierra*

No es que esté obligando  
a mi hijo

a trabajos forzados  
en la tierra;

solamente  
le estoy enseñando  
a consentir a su madre  
desde pequeño. (Jamiy Juagibioy 37)

Finalmente, queremos cerrar este apartado con una obra del año 2010 cuyo contenido es muy potente para recrear la memoria de la colonización en su relación con las lenguas indígenas y las cosmogonías de los pueblos, así como lo señalaba Quintín Lame en su alusión a la Naturaleza como ese bosque solitario donde “se encuentra el Libro de los Amores, el libro de la Filosofía; porque ahí está la verdadera poesía, la verdadera filosofía, la verdadera Literatura” (*Las luchas del indio* 71). Jamiy Juagibioy recrea en este poema la colonialidad del poder<sup>4</sup> tantas veces vista en la relación asimétrica entre escritura alfabética y culturas orales como la de los pueblos originarios. Esta pieza muestra la importancia y validez del conocimiento resultante de la experiencia, vista como interacción reflexiva sobre el mundo de la vida. El poema incita a superar el binarismo moderno que antagoniza pensar/hacer, naturaleza/cultura, conocimiento/saber y a dar paso a una mirada capaz de reconocer las articulaciones y complementariedades existentes en estas diversas formas educadoras. De cierto modo, reivindica un equilibrio de saberes que pueda superar las asimetrías establecidas con el colonialismo entre cultura y barbarie:

### *Analfabetas*

A quién llaman analfabetas,  
¿a los que no saben leer  
los libros o la naturaleza?

---

4 En este caso retomamos la noción que propone Castro-Gómez para definir la colonialidad del poder como “la manera como la dominación española intentó eliminar las ‘muchas formas de conocer’ propias de las poblaciones nativas y sustituirlas por otras nuevas que sirvieran los propósitos civilizadores del régimen colonial; apunta entonces hacia la violencia epistémica ejercida por la modernidad primera sobre otras formas de producir conocimientos, imágenes, símbolos y modos de significación” (Castro-Gómez 60).

Unos y otros  
algo y mucho saben.

Durante el día  
a mi abuelo le entregaron  
un libro:  
le dijeron que no sabía nada.

Por las noches  
se sentaba junto al fogón,  
en sus manos  
giraba una hoja de coca  
y sus labios iban diciendo  
lo que en ella miraba. (Jamioy Juagibioy 179)

## **Poetas y palabras mayores para tiempos de fragilidad**

La literatura en América Latina y el Caribe tiene una profunda ausencia de la voz indígena. Esto es otro rasgo colonial que nos acompaña y nos limita en nuestra lectura social e histórica. La obra extensa, diversa y sensible de los poetas Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy, se ubica en la noción de literaturas indígenas que nos propone Miguel Rocha cuando la delinea como “elaboraciones y composiciones especiales de la palabra, que, por medios narrativos y poéticos, con fines colectivos frecuentemente rituales —y hoy en día con propósitos interculturales— configuran parte del acervo oral y escrito de las comunidades originarias del continente” (30). Se trata de un movimiento en la historia de las ideas y las palabras en el cual emerge lo que estuvo amenazado y resistió valientemente el paso de varios siglos de progreso capitalista y antropocéntrico: el mundo de los saberes indígenas.

En su perspectiva intercultural y disruptiva, Rocha propone entender estos procesos creativos como “palabras mayores” de los pueblos indígenas. En tal sentido, sabemos que la poesía indígena, entendida de este modo, no es un acontecimiento novedoso: ha estado presente, transitando en los territorios, en las ceremonias y en las crisis. Lo novedoso es la palabra renacida y los poetas renacientes en este umbral de lo oral-lo escrito-lo ancestral.

Si seguimos la idea de Sur global que nos propone Boaventura de Sousa Santos para señalar aquellos territorios con poblaciones históricamente inferiorizadas, invisibilizadas y oprimidas por el colonialismo (12), nos parece que la poesía de Wiñay Mallki y Hugo Jamiy Juagibioy se localiza en esta noción del *Sur*. Hijos de tradiciones distintas y complementarias, como la montaña andina y la selva amazónica, la coca, el maíz y el yagé, ambos escritores hacen parte de una geografía donde desembocan historias y travesías de pueblos que resistieron a la colonización y refundan la palabra consejera. Ambos son poetas y oralitores, cuyas creaciones albergan la tensión entre lo propio y lo ajeno. En sus obras está el reclamo histórico y el canto de la dignidad comunitaria vencedora en la era del mercado, la emoción ritual de las culturas.

Un solo verso desde la montaña, el río, el viento y las sinfonías silvestres es suficiente para conocer las memorias, los sentires, los anhelos que se hilan en las entrañas de la colectividad e individualidad de estos escritores indígenas colombianos. Ellos están condenados a seguir nombrando esos territorios, tradiciones, espiritualidades y gentes que los rodean para seguir componiendo ese patrimonio que sus ancestros iniciaron y que las próximas generaciones continuarán afianzando.

El fuego, el fogón, la tulpa, el *shinyak* son territorio sagrado en los poemas de Wiñay Mallki y Jamiy Juagibioy. En este universo andino-amazónico, el lugar central del encuentro de taitas y sabedores está al lado de la llama palpitante. Territorio de memoria y palabra mayor para contar, aconsejar, advertir, despedir y preparar el camino espiritual:

Padre espíritu de fuego,  
eres esencia que transforma y purifica,  
fuerza, vida, sol que florece eternamente. (Mallki 111)

Taita, busco, busco y no me veo.  
Siento mi cuerpo temblando de frío  
y no entiendo,  
si sentado junto al fogón escucho tu canto. (Jamiy Juagibioy 137)

Los poetas usan la palabra escrita, en lengua nativa y en castellano, como un acto político de reivindicación de sus derechos e identidad. Se trata de una literatura que confronta al eurocentrismo que despojó la oralidad de conocimiento y la subalternizó durante siglos. Ahora, esta oralitura exalta los secretos y las ideas de los sujetos discriminados. La oralitura de los hijos del Aby Yala es también sanación para un país que conoce profundamente sus heridas coloniales en la selva, en el llano y en la manigua. Herida cubierta por la cicatriz que explota en la frase despectiva “no sea tan indio”, en los actos de humillación que vivieron las mujeres sometidas a explotación en casa ajena. Su poesía es oralitura en tiempos de verdad y reparación. En tal sentido, las obras que hemos intentado bordear en este ejercicio son también acontecimientos de dignidad, palabras de poder, como lo diría Rocha:

Para los narradores y cantores indígenas, las palabras especiales —por su tipo de composición y formulación— son en realidad palabras de poder, palabras que poseen eficacia simbólica, palabras que son capaces de transmitir sentidos de mundo. Toda creación es precedida o acompañada por el caos, y así es como debemos enfrentarnos a la inconsciencia, la fealdad y el sinsentido. Por oposición complementaria, muchas de las composiciones especiales de la palabra descubren y recrean valores muy afines a la conciencia, la belleza y el sentido; de ahí que los narradores y cantores tradicionales prefieran hablar de poderes y consejos, porque pueden movernos desde adentro y cambiar o restablecer el modo en que vemos y sentimos las cosas colectivamente. (32)

Esta incidencia en el campo literario de las comunidades indígenas es un hito, ya que retoman la palabra y ponen de manifiesto la necesidad de descolonizar los cánones de los estudios literarios. Es clave mirar estas obras desde la tradición de la palabra oral en comunidad, debido a que el modelo de escritura alfabética ha predominado en el campo literario occidental y lo que no sigue este modelo no ha sido digno de tenerse en cuenta. Por lo tanto, reconocer la oralidad y la escritura en lenguas indígenas es una forma de superar el pasado colonial. Además, como expone Rocha,

[...] los pasados y los presentes procesos de las literaturas indígenas en el país están estrechamente ligados con los movimientos políticos y culturales a nivel continental. En el estado actual de las investigaciones puede sugerirse que

1992 fue el año clave del inicio de la “visibilización” —no del surgimiento— de las literaturas indígenas en Colombia. (221)

Esto indica que estas obras siempre han estado ahí, pero la colonialidad del saber permea los espacios de divulgación, impidiendo la llegada de las otras voces no inscritas en el canon moderno.

Al poner en la misma trama historias distintas, reconocemos en la obra poética de Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy la conexión entre “la tierra y la piel del ser indio”, de la cual nos habla Galindo en “En defensa de mi raza” (10) cuando analiza los textos de Manuel Quintín Lame Chantre. Las obras de los tres escritores indígenas mencionados articulan la conciencia política de la opresión y la memoria de las luchas de sus pueblos con la evocación ancestral a la tierra y al territorio como cuerpo y como piel del indígena.

Esta suerte de renacimiento de la oralitura viene muy bien para una nación asfixiada en su tragedia y urgida de palabras sabias y entrañables. Abrazar la madre tierra y acoger la memoria con dignidad debe ser la tarea de la teoría, historia y crítica literaria de este país para poder comprender la literatura y oralitura colombiana, que no solo se habla y se escribe en castellano, sino también en sesenta y cinco lenguas indígenas. Hay que hacer hincapié en la urgencia de no partir de los modelos occidentales o eurocéntricos y leer estas obras desde lo propio, lo que conlleva a examinar el contexto sociohistórico que da a luz a las voces de la etnoliteratura, oralitura y los otros tipos de literatura que derraman versos llenos de memorias colectivas, las cuales narran el otro lado de la historia oficial y no se han enmarcado en el corpus literario colombiano. Justamente, usan su incidencia como un instrumento político de resistencia cultural para hacer eco y reivindicar su papel en un país racista que carga una deuda histórica con las comunidades étnicas. En síntesis, el campo literario colombiano tiene un largo camino por recorrer y descolonizar en función de hacer realidad la interculturalidad en los diferentes ámbitos.

## Obras citadas

Beltrán Cely, William Mauricio. “Impacto social de la expansión de los nuevos movimientos religiosos entre los indígenas colombianos”. *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 34, núm. 2, 2011, págs. 35-54.

- Bonilla, Víctor Daniel. *Siervos de Dios y amos de indios: el Estado y la misión capuchina en el Putumayo*. Popayán, Biblioteca del Gran Cauca, 1968.
- Cabildo Mayor Yanacona. *¿La educación es el camino? Construyendo Memoria Yanakona*. Popayán, Litografía San José, 2008.
- Cabrera, Gabriel. *La iglesia en la frontera: misiones católicas en el Vaupés 1850 -1950*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- . “Setenta años de misiones protestantes en el Vaupés, 1940-2010: el caso de la Misión Nuevas Tribus”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XLIX, núm. 89, 2015, págs. 66-85.
- Castillo Guzmán, Elizabeth y José Antonio Caicedo Ortiz. “Las luchas por otras educaciones en el Bicentenario de nuestra independencia”. *Revista Nómadas*, núm. 33, 2010, págs. 109-127.
- Castro-Gómez, Santiago. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán, Universidad del Cauca, 2005.
- Ceballos Ramírez, Félix Andrés. *Fredy Chikangana. Poesía, mito y negociación*. Bogotá, Tesis Maestría en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, 2015.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile, LOM, 1999.
- Congreso Nacional. *Ley 89 de 1890*. Bogotá, Diario Oficial, 1890.
- Consejo Regional Indígena del Cauca CRIC. *¿Qué pasaría si la escuela...? 30 años de construcción de una educación propia*. Popayán, CRIC, 2004.
- Espinosa Arango, Mónica. “El Indio Lobo. Manuel Quintín Lame en la Colombia moderna”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, págs. 139-172. DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472x.1239>
- Galindo Cardona, Yamid. “Tierra y piel en el ser indio de Quintín Lame Chantre”. *Historia y espacio*, vol. 4, núm. 31, 2008, págs. 117-139.
- Gálvez Abadía, Aída. *Por obligación de conciencia: los misioneros del Carmen descalzo en Urabá (Colombia), 1918-1941*. Bogotá, Universidad del Rosario-Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia-ICANH, 2006.
- Gobernación del Cauca. *Decreto no. 74 de 1898 (enero 10.): en desarrollo de la Ley 89 de 1890 por el cual se determina la manera como deben gobernarse los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada y las comunidades de indígenas*. Popayán, Archivo de la Gobernación del Cauca, 1919.
- Gómez López, Augusto Javier. *Putumayo: indios, misión, colonos y conflictos 1845-1970*. Popayán, Universidad del Cauca, 2010.

- Helg, Aline. *La educación en Colombia 1918-1957. Una historia social, económica y política*. Bogotá, CEREC, 1987.
- Jamioy Juagibioy, Hugo. *Bín̄ybe oboyejuayëng (Danzantes del viento)*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.
- . *Mi fuego y mi humo, mi tierra y mi sol*. Manizales, Universidad de Caldas, 1998.
- Kuan Bahamón, Misael. *Civilización, frontera y barbarie. Misiones capuchinas en Caquetá y Putumayo, 1983-1929*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2015.
- Lame Chantre, Manuel Quintín. *En defensa de mi raza*. Bogotá, La Rosca de Investigación y Acción Social, 1971.
- . *Las luchas del indio que bajó de la montaña al valle de la “civilización”*. Bogotá, La Rosca de Investigación y Acción Social, 1973.
- . *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (versión de Juan Friede). Organización Nacional Indígena de Colombia, 1987.
- Mallki, Wiñay. *El colibrí de la noche desnuda*. Bogotá, Colombia: Melo Acosta, 2008.
- . *Samay Piscocok Pponccopi Muschcoypa (Espíritu de pájaro en pozos del ensueño)*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.
- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Ossenbach, Gabriela. “Estado y educación en América Latina a partir de su independencia (siglos XIX y XX)”. *Revista Iberoamericana de Educación*, núm. 1, 1993, págs. 95-115. DOI: <https://doi.org/10.35362/rie101243>
- Pineda, Roberto et al. *El paraíso del diablo: Roger Casement y el informe del Putumayo, un siglo después*. Bogotá, Uniandes, 2014.
- Presidencia de la República de Colombia. *DECRETO 1484 DE 1914 Sobre el modo como deben gobernarse los indígenas del Caquetá y Putumayo*. Bogotá, 1914.
- Rocha Vivas, Miguel. *Palabras Mayores, palabras Vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá, D’ivinni S. A., 2010.
- Romero Loaiza, Fernando. *Manuel Quintín Lame Chantre: El indígena ilustrado, el pensador indigenista*. Universidad de Pereira/Consejo Regional Indígena del Cauca CRIC, 2006.



Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur: la reinvencción del conocimiento y la emancipación social*. Ciudad de México, Siglo XXI/CLACSO, 2009.

Vasco, Luis Guillermo. “Quintín Lame: resistencia y liberación”. *Tabula Rasa*, núm. 9, 2008, págs. 371-383. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.352>

Yepes, Gloria Inés et al. *El secreto de la palabra*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2007.

### **Sobre los autores**

Elizabeth Castillo Guzmán es magíster en Psicología Social y profesora titular del Departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca en Popayán, Colombia.

Juan Diego López Fernández es estudiante de Licenciatura en Etnoeducación y Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad del Cauca en Popayán, Colombia.



# ***Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng* de Hugo Jamiy como obra-semilla: un acercamiento a algunos procesos colectivos de producción y edición**

Astrid Paola Molano Martínez

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

molano\_a@javeriana.edu.co

En este artículo se propone entender el poemario *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*, del oralitor camëntsa Hugo Jamiy, como una obra-semilla, plena de potencial para germinar y florecer en la interacción con distintas tierras o instancias comunitarias y del campo literario. Con una mirada principalmente externa, se hará un acercamiento a los procesos de creación y edición de *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*, a través del análisis de entrevistas semiestructuradas realizadas al oralitor, al diseñador de la edición de la Universidad de Caldas y a los editores de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, de la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana y de Frailejón Editores. Se concluye que, si bien la figura de Hugo Jamiy como oralitor es fundamental, la comunidad camëntsa y los diversos actores e instituciones del campo editorial son pilares de la construcción del sentido y de la apropiación de *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*.

*Palabras clave:* comunidad camëntsa; creación; *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*; edición; Hugo Jamiy; oralitor.

Cómo citar este artículo (MLA): Molano Martínez, Astrid Paola. “*Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng* de Hugo Jamiy como obra-semilla: un acercamiento a algunos procesos colectivos de producción y edición”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 55-85

Artículo original. Recibido: 30/11/21; aceptado: 04/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



***Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, by Hugo Jamioy, as a Work-Seed:  
An Approach to Some Collective Production and Editing Processes**

This article proposes to understand *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, by Camëntsá oralitor Hugo Jamioy as a work-seed full of potential to germinate and flourish in the interaction with different lands or community instances and the literary field. With a mainly external look, an approach will be made to the processes of creation and edition of *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, through the analysis of semi-structured interviews carried out with the oralitor, the designer of the edition of the University of Caldas, and the editors of the Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, the Biblioteca Básica de Cultura Colombiana and Frailejón Editores. It is concluded that, although the figure of Hugo Jamioy as oralitor is fundamental, the Camëntsá community and the various actors and institutions in the publishing field are pillars of the construction of meaning and in the appropriation of *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*.

*Keywords:* Camëntsá community; creation; *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*; edition; Hugo Jamioy; oralitor.

***Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, de Hugo Jamioy, como obra-semente:  
uma aproximação de alguns processos coletivos de produção e edição**

Este artigo propõe entender o poemário *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, do oralitor camëntsá Hugo Jamioy, como obra-semente, cheia de potencial para germinar e florescer na interação com diferentes terras ou instâncias comunitárias e do campo literário. Com um olhar principalmente externo, será feita uma aproximação dos processos de criação e edição de *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, através da análise de entrevistas semiestruturadas realizadas com o oralitor, o designer da edição da Universidade de Caldas e os editores da Biblioteca Básica dos Povos Indígenas, da Biblioteca Básica de Cultura Colombiana e de Frailejón Editores. Conclui-se que, embora a figura de Hugo Jamioy como oralitor seja fundamental, a comunidade camëntsá e os diversos atores e instituições do campo editorial são pilares na construção de sentidos e na apropriação de *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*.

*Palavras-chave:* comunidade camëntsá; criação; *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*; edição; Hugo Jamioy; oralitor.

## Introducción

LAS PUBLICACIONES DE LITERATURAS Y oralituras indígenas aparecidas a partir de la década de los noventa en Colombia permiten estudiar el libro como materialidad y como apuesta cultural. Los formatos, las carátulas, las tipografías, las ilustraciones que dan cuerpo al libro y las estrategias de creación, difusión y circulación pueden constituirse en un objeto para estudiar la emergencia de las literaturas y las oralituras indígenas contemporáneas a través de la edición. En este conjunto, resalta la primera edición del poemario *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* (2005), del oralitor camëntsá Hugo Jamioy, porque lleva más allá los usos convencionales de la página impresa, mediante la puesta en diálogo de la palabra y de las tradiciones visuales y textiles camëntsá. En cada página, los poemas, compuestos tanto en español como en lengua camëntsá, entran en juego con el diseño editorial, con los chumbes —elementos de la tradición textil camëntsá—, que aparecen en las partes inferiores de las páginas, y con las máscaras talladas en madera que ilustran cada una de las secciones en las que se divide el libro (véase la Imagen 2 y la Imagen 3).

Esta primera edición fue hecha por la Universidad de Caldas, en el marco del proyecto editorial Juabna de América, Ediciones Indígenas, cuyo propósito era impulsar la literatura indígena contemporánea mediante las ediciones bilingües. A partir de allí, *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* ha tenido dos ediciones auspiciadas por instituciones estatales —el Ministerio de Cultura, con su colección Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas (2010), y la Biblioteca Nacional, con su colección Biblioteca Básica de Cultura Colombiana (2017)— y una producida por una editorial independiente, Frailejón Editores (2018). Por una parte, en estas distintas ediciones se pueden encontrar variaciones de la propuesta original de la obra, tanto por el aumento de poemas a partir de la versión de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas como por las transformaciones de la propuesta gráfica, incluida la desaparición de la simbología de los tejidos y de las tallas en madera de la cultura visual camëntsá. Por otra parte, las distintas ediciones revelan la naturaleza fundamentalmente colectiva de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* en sus procesos tanto de producción o creación como de edición, punto sobre el cual se profundizará en este artículo.

En *Danzantes del viento/Bínjybe Oboyejuayëng*, está el interés por poner en diálogo el mundo de las visualidades propias y las tradiciones de la palabra, que a lo largo de los poemas expresa la profunda unidad entre el hombre, la naturaleza y el universo, como principio fundamental que sostiene la vida y el pensamiento camëntsá, sin dejar de lado la experiencia del oralitor que se enfrenta al desarraigo en su vivencia de la ciudad o del amor. En esta relación fundamental se manifiesta una identidad entre el hombre y el mundo vegetal, en la cual incluso los ciclos vitales humanos se corresponden con los de las plantas (Dávila; Vargas). Así, en *Danzantes del viento/Bínjybe Oboyejuayëng*, el pensamiento retoña y florece; los hijos son como brotes de plantas; el yagé es un guía para adentrarse en el mundo visible y en el invisible; y, más aún, se identifica a los camëntsá como “hombres-árbol”, como aparece en el poema “Yentsang quematsmënenëng / No somos gente”. En una suerte de correlato de esta visión que conjunta lo humano y lo vegetal, se propone explicar a *Danzantes del viento/Bínjybe Oboyejuayëng* a través de una imagen vegetal, como una obra que es semilla, plena de potencial para germinar y florecer en la interacción con distintas tierras o instancias comunitarias y del campo literario. Así, se busca responder a la pregunta por cómo se construyen colectivamente algunos procesos de creación y edición de la obra.

Acercarse a *Danzantes/Bínjybe* como obra-semilla —que se produce en la interacción comunitaria y social— parte, además de la lectura de la primera edición de *Danzantes/Bínjybe*, como una *minga literaria* (Rocha, *Mingas de la palabra*), que hace referencia a las distintas manos que se juntaron en la creación colectiva de la obra tanto en la dimensión comunitaria como en la familiar. Por una parte, están “los *Danzantes del viento/Bínjybe Oboyejuayëng* [que] son los camëntsá mismos; y sus ancestros, quienes participan física y espiritualmente en la fiesta anual del reencuentro en el valle de Sibundoy” (Rocha 138). Por otra parte, están los ecos de la madre y del padre en la palabra antigua y en la tradición del tejido, la colaboración de los hermanos en la puesta en escritura en camëntsá y en la ilustración de la portada con una pintura propia, todo esto reforzado con las fotografías de la familia y de la comunidad en la fiesta del reencuentro y del perdón de la primera edición de la obra (Amaya; Rocha, *Mingas de la palabra*).

En este artículo, se quiere ampliar la *minga literaria*, para poner de relieve el papel de la comunidad, los agentes, los actores y las instituciones

editoriales particularmente. Las interacciones con estas últimas, que son parte de la sociedad mayoritaria, pueden leerse en términos de diálogos interculturales —con sus acercamientos y tensiones— y, finalmente, como muestra de que la literatura o, en este caso, la oralitura en cuanto actividades artísticas son hechos fundamentalmente sociales y colectivos, que consisten “en la implicación indirecta de otras muchas personas, tanto precediendo al ‘acto’ identificado de producción como mediando entre producción y recepción” (Wolff 143) y “que en parte está[n] asociada[s] a valores, a una ‘visión de mundo’” (Sapiro 20). En el artículo era de interés poner en diálogo los procesos de creación en contextos comunitarios y de edición y las reflexiones hechas a partir de estos con los planteamientos de teorías, especialmente de la sociología de la literatura (Wolff; Sapiro), que desplazan la idea de obra fija, dada una vez por todas y de autoría individual, por unas de carácter más colectivo, como una puesta en común de tradiciones de pensamiento y una forma de iluminarse unas a otras.

Si bien este trabajo dialoga en particular con los planteamientos de la sociología de la literatura de Janet Wolff y Gisèle Sapiro, también tiene en cuenta las perspectivas de las materialidades de la literatura y los estudios del libro y la edición, para las cuales el texto y sus condiciones de producción, publicación y circulación constituyen una unidad de interpretación, en las cuales también se juega la construcción de sentido. Roger Chartier, en el artículo “Materialidad del texto, textualidad del libro”, aboga por que no se separe el análisis “de las significaciones simbólicas del de las formas materiales que las transmiten” (1). Estudiar las formas materiales de transmisión de los textos implica comprender las prácticas de creación, producción y edición que convierten un proyecto estético o una obra en un producto al alcance del público. El giro material y la comprensión de la obra literaria como un fenómeno social y colectivo la acercan al mundo de las relaciones sociales, que hacen posible su producción como objeto material y recepción, para complementar el análisis hermenéutico o de sentido que sin duda demanda. Este giro, como lo señala Andrés Saferstein,

[...] implica que aparecen problemáticas que van más allá del dominio de la textualidad como ámbito privilegiado del sentido, dando lugar a “artefactos de cultura” que remiten a los circuitos editoriales, los espacios de circulación,

el desarrollo de comunidades intelectuales que se relacionan con editores, libreros e intermediarios culturales. (143)

De esta manera, este artículo no pone el foco en el análisis de las textualidades de *Danzantes/Bínýbe*, que ya han desarrollado con amplitud autores como Paul Dávila, Miguel Rocha (*Mingas de la palabra*), Camilo Vargas, entre otros, sino que se centra en un análisis principalmente externo, esto es, en estudiar la obra literaria como un “artefacto de cultura” (Saferstein) o “como una actividad social que depende de las condiciones de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una ‘visión de mundo’” (Sapiro 20). Así, se hará un acercamiento a los procesos de creación y edición de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng*, teniendo en cuenta que las relaciones comunitarias y sociales sustentan la producción colectiva de la obra. Se quiere demostrar que, si bien la figura de Hugo Jamióy como oralitor es fundamental, el papel de la comunidad camëntsá y de los diversos actores e instituciones del campo editorial es relevante en la construcción del sentido y en la apropiación de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng*. El acercamiento a las relaciones sociales y comunitarias, que contribuyen a la construcción de *Danzantes* como una obra de oralitura indígena, se hará a través del análisis de entrevistas semiestructuradas realizadas al autor, al diseñador de la edición del 2005 y a los editores de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, de la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana y de Frailejón, como agentes e intermediarios en la siembra de *Danzantes*.

## **La creación o la producción oraliteraria**

El proceso de creación de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* del oralitor Hugo Jamióy no solamente es producto de la actividad estética de su autor individual, sino que pasa por un complejo proceso de elaboración en un contexto de tradición comunitaria que involucra el diálogo con los padres y con otros miembros de la comunidad, para alcanzar una expresión ajustada a la concepción de la palabra en el universo cultural camëntsá. Para hablar de la producción oraliteraria de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng*, hay que señalar que existe una reelaboración creativa de los materiales tradicionales de la oralidad del pueblo camëntsá, así como un trabajo que se desenvuelve en la palabra escrita y, finalmente, en la



impresa. Como propuesta oraliteraria, no se trata de la transcripción de la tradición oral, sino de una labor de transformación de estos materiales para ponerlos a disposición del pueblo camëntsá y de la sociedad mayoritaria. En conversación con Hugo Jamioy (Entrevista), se pudo comprobar que, en principio, en la escritura de *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng* hubo una clara intención de hacer que la obra *perteneciera* a la comunidad, a través de la composición misma que se desarrolló en diálogo con la familia y con la comunidad. Como lo cuenta Hugo Jamioy, el proceso de escritura de la obra tuvo lugar en un constante intercambio con sus padres, como una forma de conectar la palabra antigua y la palabra nueva, lo que constituye un testimonio de los tránsitos entre las tradiciones orales y la escritura, en contextos de socialización comunitaria:

Empezando por la construcción de los poemas, siempre que intentaba o lograba algo, a los primeros a los que les leía era a mis padres. Mi padre falleció hace dos años, entonces me queda ese vacío de leerle físicamente, pero siempre estamos espiritualmente conectados y sigo sintiendo la voz de él, ahora con más fuerza porque trato de recordar lo que siempre nos decía y poderlo convertir en un poema. Pero ya, digamos, a los primeros que les leía eran a mi padre y a mi madre, por dos razones. Uno, por saber si cumplía con el objetivo que yo pretendía a través de la escritura en mi lengua y cuando les leía yo trataba de estar muy atento a alguna sensación que manifestaran mi mamá o mi papá. Y esas sensaciones que ellos despertaban o manifestaban, pues, despertaban en mí como una aceptación, como un descanso, como si hubiese logrado lo que quería, o despertaban también una preocupación. Y entonces iba yo subrayando en cada poema, haciendo como un visto bueno o un interrogante. (Jamioy, Entrevista)

Así, la primera instancia para acceder a la matriz de sabiduría y de tradición de la palabra es la figura y la voz del padre, que sigue resonando para Jamioy como fuente de poesía. Asimismo, el padre es una suerte de instancia de legitimación y de afirmación y figura de autoridad y de conocimiento de la lengua. Al respecto, Hugo Jamioy dice:

Y mi padre, él fue autoridad, médico tradicional, un yajecero; además, él era uno de los últimos herederos del lenguaje antiguo de mi pueblo. Entonces,

con mayor razón aprovechaba y él pues me ilustraba mucho sobre ese lenguaje antiguo que se ha ido perdiendo y que son remisiones, digamos, es otro mundo, es otra sensación y otro compromiso, es otra trascendencia espiritual. (Entrevista)

La escritura leída de Jamioy, entonces, permite la conexión con el lenguaje antiguo del padre, como punto de partida para una escritura coherente con los valores sapienciales que este contiene. Las remisiones del lenguaje antiguo, como los llama Jamioy, o los remanentes se pueden considerar como la base para la comunicación comunitaria del pensamiento y de la cultura. Estos ecos de la palabra sapiencial se representan en poemas de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* como “Bonito debes pensar/Jenujuaboyan”, en el cual aparecen los pilares de un saber vivir en el pensar, en el hablar y en el hacer:

Bonito debes pensar,  
luego, bonito debes hablar  
ahora, ya mismo,  
bonito debes empezar a hacer

Botamán cochjenujuabó  
chor, botamán cochjoibuambá  
mor bëtscó,  
botamán mabojatá. (Jamioy,  
*Danzantes* 63)

(Voy recordando  
las palabras de mi taita  
en cada paso que doy)

La dinámica de lectura en voz alta y respuesta a través de manifestaciones o sensaciones es una muestra de las redes de intercambio entre la oralidad y la escritura, con las que se pretende alcanzar una suerte de alma o espíritu colectivo, esto es, una serie de valores espirituales y sapienciales y creencias que han permitido la pervivencia al pueblo camëntsá. Esto se da a través de la lengua capaz de interpelar, en este caso, no solo a los padres, sino a los miembros de la comunidad. Así, se puede pensar al padre como un primer intermediario de *Danzantes/Bínýbe*, que tiene la vocación de ser un conjunto textual legítimo en la comunidad en términos culturales y espirituales. En el siguiente eslabón de la afirmación y la aceptación de la obra estaría la comunidad, a la cual Jamioy también lee en voz alta:

[...] una vez que ya lograba leerles a mis padres, hacía algunas correcciones, trabajaba mucho más cada poema y ya empezábamos a leerlo a más personas de mi comunidad. [...] Y les leía en mi lengua; luego, les hacía la traducción al español a los que quisieran y ellos lograban entender el mensaje. Lógicamente, ahí también me hicieron algunas observaciones, que las anoté y gracias a mi padre y a mi hermano mayor, que también es un gran conocedor muy profundo de mi lengua, pues él siempre estuvo al frente del tema de las traducciones y logramos hacer un bonito trabajo. (Jamioy, Entrevista)

Se muestra, entonces, que el trabajo de composición de los poemas de *Danzantes/Bínýbe* implicó un intercambio constante, que finalmente dio lugar a correcciones. Con la atención a las observaciones que recibía y el proceso paralelo de escritura en camëntsá y en español, puede verse la intención de Jamioy de construir una obra fuertemente vinculada y ajustada a la realidad y a la cultura del pueblo camëntsá. En este sentido, la participación comunitaria en la escritura va más allá de la figura de la autoría: las observaciones eran garantía de que Jamioy se estaba acercando al espíritu colectivo camëntsá, pero además de que existía una legitimidad o verosimilitud basada en la concepción camëntsá sobre la palabra. El interés de Jamioy era que lo dicho en los poemas alcanzara el horizonte de expectativas de *verdad*, entendida como el profundo vínculo entre pensamiento, palabra y acción:

[...] primero va el pensamiento, luego va la palabra, pero si esa palabra no se lleva al hecho dicen que es mentira, dicen nuestros mayores. Entonces, por eso viene el poema de “Pensar bonito”, donde dice que bonito debes pensar, luego que bonito debes hablar, luego que bonito debes empezar hacer. (Jamioy, Entrevista)

Los intercambios le permiten a Jamioy verificar que el acto de escribir es *verdadero*, en cuanto se desenvuelven la palabra bonita (*botaman biyá*) y el pensamiento bonito (*botamán cochjenojuabó*), con los cuales se pueden reconocer las gentes de su comunidad: “Y cada vez que yo lea, o alguien lea, o alguien de mi comunidad lea, pues tiene que estar identificado y tiene que estar diciendo si eso que su visión despierta es verdad o es mentira” (Jamioy, Entrevista). Es importante señalar la lectura en camëntsá como primera instancia de producción y legitimación, en el sentido que le da Jacques

Dubois como un engranaje que desempeña “una función específica en la elaboración, la definición y la legitimación de una obra” (70-71), porque la lengua es el terreno que sostiene la visión y los valores culturales y espirituales del pueblo. Así, la lectura en camëntsá en voz alta, en cuanto actividad social, opera como intermediadora que modela la elaboración inicial de Jamioy que tiene la vocación de responder a un horizonte cultural, de manera que *la verdad* de la escritura de *Danzantes/Bínýbe* solo se puede verificar allí y, si es necesario, después con la lectura en español. Con la puesta en escritura de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng*, al transformar la palabra antigua en palabra nueva, la intención estética es fundamentalmente un ejercicio del pensamiento, que se manifiesta en la lengua camëntsá.

Como la visión de mundo y el pensamiento camëntsá están sostenidos por la lengua, que nombra las relaciones fundamentales entre hombre, naturaleza y universo, como lo señala Jamioy en la presentación del poemario “Nosotros los camëntsá”, el trabajo colectivo con la lengua que implica la escritura de *Danzantes/Bínýbe* solo podría hacerse con la comunidad en el territorio, con los conocedores del lenguaje antiguo: el padre, la madre y el hermano, en particular, y con la comunidad y sus mujeres, en general. De esta manera, la creación o producción de *Danzantes/Bínýbe*, como un trabajo con la lengua camëntsá, se hace en diálogo: en la palabra de la comunidad está la semilla de *Danzantes/Bínýbe* que germina en el libro. Al respecto, dice Jamioy:

[...] yo decía y me cuestionaba mucho en torno a cómo es de importante trabajar nuestra lengua, algo que no podríamos hacer desde ninguna universidad, ¿no? En absoluto. O sea, ninguna lengua se puede trabajar desde las universidades, lo he decidido con el tiempo, sino es aquí, con mis padres, con los viejos de mi comunidad, con las autoridades, con las mujeres. Y es muy particular las mujeres porque nuestro idioma, nuestra lengua, es un idioma muy maternal. (Entrevista)

La producción textual de *Danzantes/Bínýbe* demuestra no solo la capacidad poética de la lengua camëntsá, sustentada en la espiritualidad, sino su vitalidad y capacidad de interacción con otras lenguas, en este caso, el español. Este trabajo complejo de composición de forma y de contenido en lengua camëntsá, apoyado por los saberes de los diálogos familiares y

comunitarios, tiene un correlato en la escritura en español. Puede pensarse en una traducción, en la que se vierte el contenido en otra lengua; sin embargo, como lo señala Vargas, se trata de un devenir que “opera en doble vía y hace parte del proceso creativo”, ya que “plantea un desafío en la vía de renovación y revitalización de la lengua camëntsá, [cuando] se ve expuesta a formas discursivas y con textos de enunciación que no le son familiares” (185). Aún más, se trata de un proceso creativo en lengua española, en el que se trabaja con los materiales de esta para acercar dos universos comunicativos y en el que también se tiene en mente un horizonte de expectativas: la posibilidad del diálogo intercultural con la sociedad mayoritaria. Por lo tanto, sería una suerte de escritura *sincrónica* o *fluida*, en la cual una es semilla de otra, sin ser del todo extrañas. Esto se da por la pertenencia cultural doble y por el bilingüismo de Jamioy:

Más bien, yo soy producto de dos lenguas, creo que a las dos me debo y debo de corresponder. Entonces, creo que tengo una pequeña ventaja: está mi lengua propia y también la lengua prestada que uno se apropia y me ha facilitado comunicarme, ¿no? Me ha facilitado hacerme entender un poquito. Entonces, ahí radica un poquito la intencionalidad de adoptar un lenguaje. (Jamioy, Entrevista)

Esta conciencia de las dos lenguas, de la “propia” y de “la prestada”, rebasa un sentido práctico de la función comunicativa del lenguaje. Así como el trabajo con la lengua camëntsá significa la implicación evidente con la comunidad, para desentrañar su sentido poético y epistemológico, la lengua apropiada y “prestada” une a Jamioy con otra comunidad, que tiene sus propias tradiciones de la palabra:

La intención es que ha habido un recuerdo de mi niñez. Me gustaba leer poesía, pero a veces se quedaba como en las nubes, ¿no? Unos lenguajes siempre difíciles para entender, yo lo veía así. Pero me agradaba cuando encontraba, muy de repente, algún texto que sí lograba entender. Un lenguaje muy, no sé, unas palabras muy cotidianas, muy elementales. (Jamioy, Entrevista)

Aunque posiblemente lejano temporal y culturalmente, este acercamiento inicial y difícil a la poesía en la infancia —se intuye que se trataba de la

tradición “occidental”— queda resonando en Jamioy y deviene en una elección de estilo, con una clara intención comunicativa. Con *Danzantes del viento/Bínjybe Oboyejuayëng*, Jamioy responde a lo que percibe como hermético e inaccesible en la poesía con un estilo de escritura que permita el acercamiento y el entendimiento:

[En *Danzantes*] hay un uso de palabras muy elementales, muy cotidianas, de la vida, y eso tiene una intencionalidad.

La lengua camëntsá es muy muy culta, muy poética y que está hecha para que la entendamos todos, desde los ancianos, hasta los niños. Yo decía: ese intento de hacer los versos o los poemas tiene que tener esa característica, de que no sea tan difícil asimilarlo, entenderlo. Pero, sobre todo, esa sensación de que algo se despierta y que recorre tu espíritu y te acerca, y es como si siempre hubiéramos estado en diálogo, o sea, que no seamos extraños. (Jamioy, Entrevista)

En este pasaje se revela una conciencia de la escritura que tiene la intención de llegar, en primer lugar, a la comunidad, mediante el terreno común, que es la lengua camëntsá, pero asimismo de entrar en diálogo más allá de las fronteras culturales, al interpelar, al suscitar sensaciones y recorrer el espíritu. Si bien es cierto que, como lo señala Vargas, “el proceso de recepción se enriquece dependiendo de la proximidad al contexto cultural camëntsá” (174), la intención misma de la escritura oraliteraria de Hugo Jamioy expande los límites de la experiencia individual, para intentar acceder a una experiencia colectiva que puedan compartir quienes son camëntsá o quienes no, en la que no “seamos extraños”, como él mismo lo afirma. En este sentido, la escritura tanto en lengua camëntsá como en español es un terreno fértil en el que *Danzantes/Bínjybe* germina para acceder a la sensación o a la emocionalidad acerca de lo sagrado, del origen, de la pertenencia, del retorno, entre otros temas, así el lector occidental no tenga todos los referentes culturales para el desciframiento total.<sup>1</sup>

Por lo anterior, la escritura oraliteraria de Jamioy no es la expresión de un yo individual que se siente separado del mundo, sino que, por el contrario, surge de una fuerte conciencia de su pertenencia comunitaria y

1 Los trabajos de Rocha (*Mingas de la palabra*) y de Vargas exploran los contextos rituales de los que parte la escritura de *Danzantes del viento/Bínjybe Oboyejuayëng*.

de la responsabilidad que tiene por hacer de la palabra un terreno común, mediante la elección de un estilo para todos. Como lo señala Rocha, el oralitor se autorrepresenta como “mētētsén intercultural o danzante poético entre mundos” (*Mingas de la palabra* 164): Jamioy se sabe mediador cultural y, fundamentalmente, entiende su obra como un producto cultural, con una clara idea de su naturaleza colectiva. Esto resuena con la noción de *obra* de Sapiro: “la afirmación de un grupo social y su visión de mundo” (143). Así, la escritura oraliteraria de Jamioy no es *propia* en sentido estricto, sino que pertenece a la tradición y a la puesta estética de los valores del mundo camēntsá. Entonces, la producción oraliteraria no sería producto de una subjetividad individual que crea, sino que estaría profundamente conectada con una matriz cultural, estética, epistemológica y axiológica, en la que el yo individual se fundiría, como lo señala el propio Jamioy:

[...] me atrevo a decir que todos los escritores en lenguas indígenas no somos personas individuales, nos debemos a un origen, a un pueblo, a una comunidad, a una lengua, de los cuales son hablantes varias personas de nuestras comunidades. [...] Entonces, no es fácil, digamos. No hay esa libertad individual de decir: “Yo puedo decir lo que yo quiera”, ¿no? Siempre hay... Y esa es una discusión interna que, no sé si todos la tengamos, pero personalmente la tengo y es que no puedo estar tan libre de decir libremente lo que yo quiera; sin embargo, el hecho del oficio como tal es uno solo escribiendo allí, uno solo haciendo el ejercicio de formar las palabras, para ubicarlas en su orden. Pero todo eso tiene que ver, sí, con un origen, como corresponder a esa raíz a la que nosotros nos debemos. Entonces, creo que esa es una diferencia entre ser oralitor y los escritores o los poetas que no pertenecen a un pueblo indígena: pienso que hay más libertad, más individualidad que no corresponde a nuestra condición. (Jamioy, Entrevista)

Con estas afirmaciones Jamioy pone en cuestión la idea del autor como sujeto individual para los escritores indígenas. No se trata de negar el autor como sujeto biográfico que escribe, que está “haciendo el ejercicio de formar las palabras, para ubicarlas en su orden”, como lo dice Jamioy, o como sujeto jurídico responsable de la publicación en el mundo del impreso, porque, en última instancia, es Hugo Jamioy quien figura como “autor” de *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*, “oralitura indígena camēntsá”, como aparece

en la primera edición.<sup>2</sup> Con la verificación de estos desplazamientos entre el autor individual indígena y su fuerte pertenencia a un horizonte cultural, podría conectarse el planteamiento de Wolff, hecho desde otra tradición de pensamiento, de que “lo que se somete a examen es el concepto de ‘autor’ como origen fijo y determinado de las obras artísticas y sus significados”, al estudiar las relaciones sociales que operan en la elaboración de una obra artística (147). Justamente, en la conciencia del origen de los materiales oralitegráficos, en términos de Rocha (*Mingas de la palabra*), que tienen una raíz cultural común para los miembros de una comunidad y en el gesto de señalarlo claramente y de reivindicarlo, Jamioy sitúa la diferencia entre el oralitor y los escritores que no pertenecen a los pueblos indígenas.

En este flujo entre la individualidad biográfica y la colectividad como fuente, se constituye la particularidad del oralitor, en la que “no se quita esa responsabilidad de escribir con esa visión o esa esencia, esa visión de la raíz o el sentido de pertenencia de un pueblo” (Jamioy, Entrevista). Para Vargas, en *Danzantes del viento/Binybe Oboyejuayëng* “la concepción de ‘autoría propia’ de la literatura moderna pierde preponderancia” (184) con la coparticipación o influencia de miembros de la familia y de la comunidad. En adición, habría que decir que en la figura del oralitor, en la que la elaboración colectividad supera el trabajo individual, se desestabiliza la idea tradicional del autor moderno, que Wolff define como genio creador, “un trabajador creativo individual, entregado a una tarea especial suprahumana, [idea que] surgió en el Renacimiento” (31). Si se quiere establecer relaciones entre diversas tradiciones culturales, el oralitor indígena, fuertemente ligado a un origen, a un pueblo o una comunidad, tendría que ver más con los artistas anteriores al Renacimiento: según Janet Wolff, estos eran “como artesanos, con un compromiso colectivo y una responsabilidad compartida” (31). De hecho, esta autora cita a Arnold Hauser para decir que “la organización social de la producción artística antes del siglo xv era mucho más homogénea y estaba basada en el taller gremial” (41). Para futuros trabajos valdría la pena profundizar en la relación que pudiera existir entre los modos de producción del taller artesanal y la concepción misma del oralitor y de la obra oraliteraria, como formas de actividad artística y creadora que se ejercen a

---

2 Por lo demás, la existencia del autor como sujeto biográfico permite acercamientos a las condiciones de producción de las obras, como el que se propone en este artículo.



partir de materiales simbólicos y culturales compartidos. No hay que olvidar que, además de oralitor y gestor cultural, Hugo Jamiroy es artesano tejedor.

Con esto, valdría la pena explorar si el trabajo como artesano tejedor de Jamiroy, oficio heredado, pudiera tener relación con la concepción misma del oralitor como autor.

Volviendo a la conciencia y al gesto que remite al origen común, estos se pueden rastrear en las condiciones de producción de *Danzantes/Bínjbe*, pero también quedan como una marca textual en las diferentes voces: está presente la voz de la madre, la voz del padre y la del abuelo, entre muchas otras. Sapiro plantea, para las obras literarias, que “aunque las voces en el texto se originan claramente en la pluma del autor, su multiplicidad deriva de la complejidad del mundo social en el que se localiza” (152). Asimismo, Dubois sostiene que la literatura no existe como concepto fijo, sino como institución de carácter colectivo, en la que se dan “una serie de prácticas especiales y singulares que se llevan a cabo tanto en el lenguaje como en el imaginario” (19). En el caso del oralitor, la destreza de su pluma radica en representar estas voces en el horizonte de expectativas culturales camëntsá con una elaboración estética que regrese los materiales tomados, en un movimiento de renovación, mediante una serie de prácticas que van más allá de la escritura individual e involucra la lectura en voz alta, para darle participación a la colectividad. Esto implica darles a las voces camëntsá un lugar de reconocimiento y visibilización dentro de la comunidad y, también, dentro de la sociedad mayoritaria a través de la escritura oraliteraria en español. Por esto, Jamiroy considera su escritura como una respuesta política, en la que intenta juntar los dos idiomas (Entrevista), lo que finalmente constituye una dinámica de refuerzo de la identidad, como lo señala Jon Landaburu: “la visibilidad del grupo que permite una escritura en una lengua particular conforta la conciencia colectiva de ese grupo” (36).

## La edición

Landaburu precisa la necesidad de la formación de autores literarios y traductores y de habilidades necesarias para la edición y la difusión de los textos en lenguas indígenas, en complemento a la estrategia de la nueva dirigencia indígena de elegir la escritura y la escolarización como armas políticas. Para Landaburu, “[es] urgente poner al alcance de la gente estos

medios —la imprenta— y el conocimiento de las técnicas que requieren” (42-43). Con el acercamiento a la manera en que se editó *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng*, se pone de manifiesto cómo la escritura oraliteraria se convirtió en libro justamente a través del acceso a los medios y a las técnicas de imprenta y difusión. Las intuiciones iniciales de Hugo Jamioy y los diálogos —algunas veces cercanos, otras veces no tanto, como se verá— con los agentes y las instituciones del mundo de la edición, representados, en este caso, por diseñadores, editores e incluso impresores, permitieron el aprendizaje en doble vía y el acercamiento de mundos. Si la producción o creación oraliteraria de *Danzantes/Bínýbe* implica la conversación con la comunidad, la edición amplía el diálogo a la sociedad mayoritaria.

### La edición de la Universidad de Caldas

Para empezar, habría que resaltar que en la idea de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* había una semilla de la puesta en libro de la obra. Como lo manifiesta Hugo Jamioy, él concebía la materialidad del libro mientras escribía los textos, por ejemplo, teniendo en mente el tipo de carátula que podía ser ilustrada por una de las pinturas de su hermano Juan Andrés, como ocurrió tanto en la edición de la Universidad de Caldas como en la de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, o con la inclusión de fotografías familiares de la fiesta del perdón y la reconciliación del pueblo camëntsá. Esto con el fin de manifestar una fuerza espiritual que se concentrara en “*el libro como tal*, que no se quedara simplemente como un texto alfabético, sino que cada imagen, la estructura, las personas, logran esa invitación a preguntarse por lo menos qué es esto” (Jamioy, Entrevista)<sup>3</sup>. De esta manera, se pone en evidencia una plena conciencia de Jamioy de la materialidad del libro como soporte para la puesta en diálogo de varios lenguajes, más allá del verbal. Las posibilidades de expresión del libro como soporte se concretaron con el acceso a las técnicas de diseño, en parte de corrección de textos y de impresión con las cuales *Danzantes/Bínýbe* se publicó por primera vez en la Universidad de Caldas, al ser Hugo Jamioy estudiante (véase Imagen 1).

---

3 Énfasis añadido.



Imagen 1. Cubiertas ilustradas por Juan Andrés Jamioy de la primera (a) y la segunda (b) edición de *Danzantes/Bínýbe*. a) Jamioy, Hugo. *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng/Bínýbe Oboyejuayëng*. Manizales, Editorial Universidad de Caldas y Ediciones Juabna de América, 2005. b) Jamioy, Hugo. *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng/Bínýbe Oboyejuayëng*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, tomo 6. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.

La pertenencia de Hugo Jamioy a la Universidad de Caldas en calidad de estudiante permitió que *Danzantes/Bínýbe* germinara como libro, al ofrecer recursos materiales y la capacidad técnica de profesionales. Al respecto, Hugo Jamioy sostiene que “ese libro también representa una minga de pensamiento, una minga de saberes, porque el Centro Editorial puso a [nuestra] disposición todas sus dependencias para que nosotros lográramos nuestro objetivo” (Entrevista). Además, es de resaltar principalmente la capacidad de diálogo y de intercambio abierto que manifestaron tanto el diseñador, Giovanni Aristizábal, y el director de la Editorial de la Universidad de Caldas, según lo narra el propio Jamioy, lo que representa la minga de saberes, de técnicas y, finalmente, de pensamientos en el contexto universitario.

La concepción de la obra se materializó en términos editoriales gracias al trabajo del diseñador Giovanni Aristizábal, que consistió en el intercambio creativo y respetuoso para poner en el lenguaje visual del diseño gráfico las ideas de Hugo Jamioy, especialmente en lo concerniente a la simbología camëntsá contenida en las tradiciones del tejido (véanse Imagen 2 y 3). Al preguntarle a Jamioy sobre la inclusión de los chumbes como parte del diseño editorial, él afirma: “el primer libro siempre estuvo en mis manos. Y con el diseñador hablamos y acordamos, logramos concretar ese texto con las características” (Entrevista).

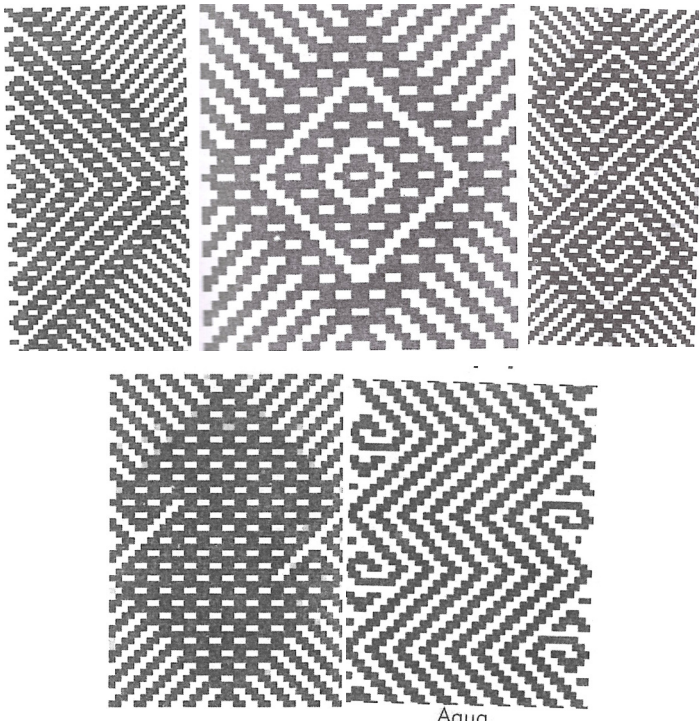


Imagen 2. Muestra de las imágenes de los tejidos de chumbes que acompañan las páginas de la primera edición. Jamioy, Hugo. *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng/Bínýbe Oboyejuayëng*. Manizales, Editorial Universidad de Caldas y Ediciones Juabna de América, 2005.

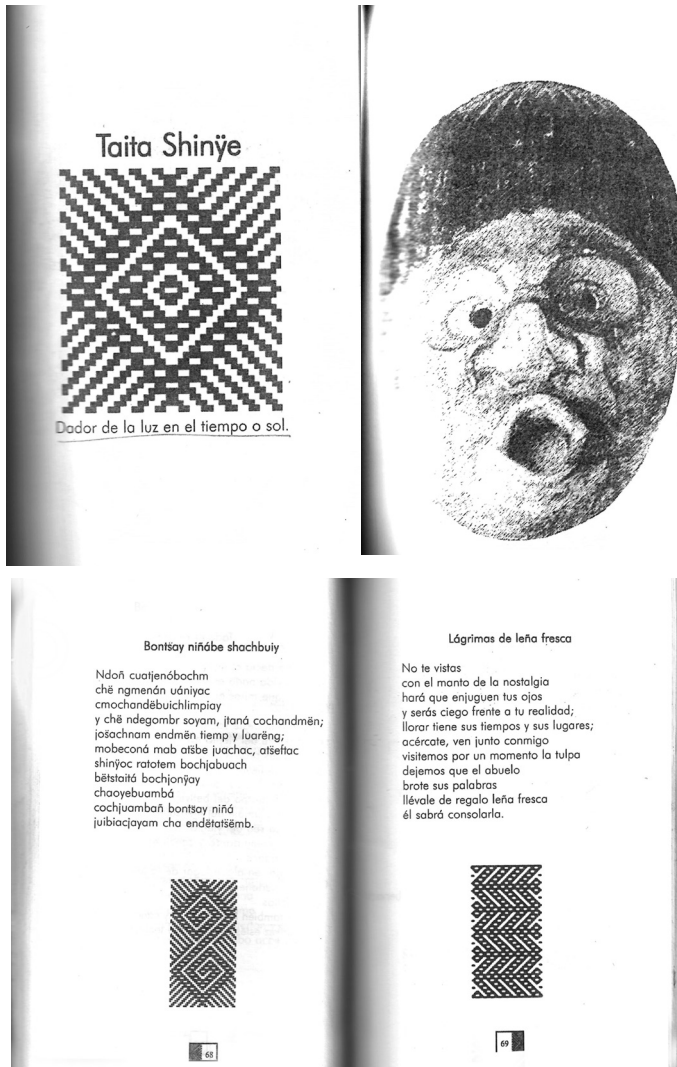


Imagen 3. Portadillas de la sección “Taita Shinÿe/Dador de la luz en el tiempo o sol” y muestra de la página del poema “Bontsay niñábe shachbuiy/Lágrimas de leña fresca”. Jamiyo, Hugo. *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng/Bínÿbe Oboyejuayëng*. Manizales, Editorial Universidad de Caldas y Ediciones Juabna de América, 2005.

El diálogo y el acuerdo entre autor y diseñador permitió que se plasmara la relación entre lenguajes verbales y visuales camëntsá, idea que se concretó en medio del proceso editorial, según lo relata Jamiyo:

Quando tomamos toda la parte alfabética e imprimí unas copias para hacer la revisión ortográfica tanto en mi lengua como en el español, encontraba una página en blanco con un montón de letras, ¿no? Y lo sentía no tan atractivo, digamos, no tan imponentes las letras, las imágenes de las letras, y perdía como fuerza en el contenido de esas letras. Y me llamaba mucho más la atención, es decir, como que la imagen de toda la página me invitaba. Dije: “No, el libro tiene que tener un cuerpo más completo”. Cada página, entonces yo imaginé el número que identifica cada página, la paginación, el interior de un diseño muy bonito que es el chumbe. Entonces, empecé a paginar, luego empecé a mirar el cierre de cada poema con una imagen y los separadores por ejes temáticos, en vez de fotos trabajadas en los rostros, con las máscaras de mi comunidad. (Entrevista)

Por su parte, la elección de la tipografía llamada Futura para la composición de los textos puede pensarse también como una apuesta por el diálogo entre lenguajes. Futura, fuente diseñada por el tipógrafo alemán Paul Renner, está basada en figuras simples, como el círculo, el cuadrado y el triángulo, por lo que complementa y forma un conjunto visual continuo con las características geométricas de la simbología tejida de los chumbes. Giovanni Aristizábal afirma: “Yo creo con la tipografía todo un lenguaje visual que simplemente me permite narrar”. Se puede pensar que aquí la narrativa es la de la continuidad de tradiciones y de lenguajes, ya no solo indígenas sino de otros orígenes también, a través de las formas y de las estructuras simbólicas tipográficas (véase Imagen 4).

Para Giovanni Aristizábal, el trabajo con Hugo Jamiyo fue el punto de partida de su labor como diseñador visual y editorial con comunidades indígenas, labor que para él ha implicado, desde el punto de vista conceptual, “desaprender todo lo que ya sabes”, con el fin de acercarse y alcanzar una comprensión de las culturas que se pueda plasmar en el diseño. Sobre su experiencia, él dice: “Entonces, sí se aprende un poco a hacer una lectura desde lo social, lo antropológico, lo cultural, lo económico, lo político de las culturas, para poder sobre eso entender y percibir la cultura en la cual uno

está inmerso y sobre eso proponer un diseño”. De esta manera, lo que pone de manifiesto es la posibilidad de entender el diseño como una herramienta para leer las estéticas indígenas y ser, finalmente, un campo también de intercambios interculturales.



Imagen 4. Comparación de la estructura de la tipografía Futura y del *uigsa oso s*.  
Elaboración propia.

Puede pensarse que *Danzantes/Bínýbe* siguió produciéndose o construyéndose como obra en el proceso editorial, con la intervención fundamental de Hugo Jamioy en la concepción del diseño.<sup>4</sup> Además de la puesta en diálogo de visualidades y textualidades en la composición gráfica de *Danzantes/Bínýbe*, en su concepción como objeto hay una decisión que tiene que ver con el formato del libro: “[uno] más pequeño se asemejaba a la idea de un niño pequeñito, que había que consentirlo, había que acariciarlo, y había que hacer que empezara como a crecer”, asegura Jamioy (Entrevista). A lo cual Giovanni Aristizábal respondió con la propuesta técnica de un formato de bolsillo, “pues la idea era para que la gente pudiera cargarlo fácil, que fuera cortico”.

Entre otras, la elección de la tipografía y del formato, hecha a partir del conocimiento del diseñador y la realización de la revisión de textos, con el apoyo de Camilo Giraldo como corrector gramatical de la Editorial de la Universidad de Caldas —pero con el trabajo fuerte y con el diálogo y la intervención permanentes de Hugo Jamioy, como lo corroboró Giovanni

4 El diseño de *Danzantes/Bínýbe* tiene resonancias de los libros publicados por la editorial guatemalteca Cholsamaj, que tiene varios títulos de Humberto Ak'abal. Rocha encuentra especialmente en *Ajkem Tzij/Tejedor de palabras*, de Humberto Ak'abal, una inspiración para la concepción oralitegráfica de *Danzantes/Bínýbe* (*Mingas de la palabra* 160). Los libros de Cholsamaj se caracterizan por la inclusión de elementos de la cultura visual maya.

Aristizábal y el propio oralitor—, representan la minga de pensamiento y de saberes o la puesta a disposición de las técnicas y las metodologías del proceso editorial para la publicación de *Danzantes/Bínýbe*. Esta minga consistió también en el acercamiento de Hugo Jamioy a las técnicas de impresión, mediante el diálogo cercano con el director editorial de la Universidad de Caldas y el trabajo en la imprenta, para desentrañar la “magia de hacer un libro”, en palabras del mismo Jamioy. En este sentido, es significativa la siguiente anécdota:

[...] yo le decía al director: “Pero yo, la verdad, no sé, no tengo ni idea de cómo se hace un libro”. Entonces, me dijo: “Bueno, ¿usted quiere aprender?” [...] Yo [...] sí recuerdo que le dije cómo es que logra hacer esta magia tan bonita de hacer un libro, ¿no? Pues para mí, me parecía algo que me despertaba mucha curiosidad. Y me dijo: “Hugo, pues, ven, te espero esta tarde y miras todo el proceso y si te gusta pues vienes y aprendes”. Entonces, yo fui a la imprenta, mejor dicho, a todos los procesos, entonces llegaba el proceso de compaginación y se necesitaban muchas manos, porque, además, estábamos contra el tiempo. Entonces, me dice “Hugo, trae varios estudiantes de tu comunidad, pues yo los traigo, los capacitas, yo veo que eso no es tan complicado, los capacitamos y hacemos eso”. Entonces, fueron como, creo, quince compañeros de mi comunidad. Claro, ahí pusieron unos mesones largos y aprendieron a compaginar, luego hacer un lomo. No, eso fue una cosa muy bonita. (Jamioy, Entrevista)

De esto, cabe resaltar el involucramiento de Hugo Jamioy y de otros estudiantes de la comunidad camëntsá en el proceso de impresión del libro, con lo que se dio el aprendizaje de técnicas, como la de la compaginación, pero principalmente, si se mira el proceso editorial en conjunto, la participación y la intervención de Hugo Jamioy no solo en el papel de autor o de estudiante, sino como agente mismo de la edición, que era una expectativa que él tenía: “Participar como editores, como coeditores, como intervenir un poquito en el diseño” (Entrevista). Con esto, se plantea el proyecto de una editorial propia, Juabna de América Ediciones Indígenas, que publicaría los trabajos de escritores y escritoras en lenguas indígenas de América Latina y del Abya Yala, como una estrategia para ganar autonomía discursiva, mediante el acercamiento a las técnicas de escritura, edición y difusión.



Janet Wolff sostiene que “en la producción de arte, las instituciones sociales influyen, entre otras cosas, en *quién* se convierte en artista, *cómo* se convierte en artista, *cómo* llega a practicar su arte y cómo puede asegurarse de que su obra es producida, realizada y *puesta a disposición* del público” (55). En el caso de una institución editorial propia hecha por y para escritores indígenas, esto se traduce en la posibilidad de ejercer el poder discursivo, a través de la determinación libre de los medios por los cuales se les da una posición de visibilidad a los escritores en lenguas indígenas tanto en las comunidades como en el medio literario y editorial. Pese a que la Juabna de América Ediciones Indígenas es un proyecto en pausa, para Hugo Jamioy sigue siendo una oportunidad viva para devolverles la dignidad a los pueblos indígenas, a través de sus escritores, y para establecer el diálogo de iguales con la sociedad mayoritaria, en un ejercicio que, según él mismo, ya está planteado en el pensamiento camëntsá con la idea del *enastanbuaioy*, “personas trabajando en ayuda mutua a través del conocimiento” (Jamioy, Entrevista). De esta manera, una editorial propia sería no solo una forma de cosechar cierto poder simbólico, sino de tender puentes de ayuda y de intercambios de saberes con la sociedad mayoritaria, como lo fue en gran medida el proceso de edición de la primera edición de *Danzantes/Bínýbe*.

#### **Las ediciones de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, de la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana y de Frailejón Editores**

El carácter colaborativo del contexto y de la editorial universitaria fue la base para que *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* germinara en la Editorial de la Universidad de Caldas y fuera la inauguración de un proyecto editorial propio. Se puede decir que el poemario de Jamioy maduró gracias al apoyo de las manos amigas que propiciaron el intercambio de saberes. Por su parte, los procesos colectivos que tuvieron lugar en las ediciones siguientes, las de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas y de la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, ambas iniciativas estatales, son de un carácter distinto, al no estar centradas en la colaboración y el intercambio técnico y de conocimientos, sino más bien en el aporte del reconocimiento simbólico y la visibilización de la obra de Hugo Jamioy en el contexto nacional. Con la inclusión de la obra en estas dos colecciones, tanto *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* como el nombre de su autor empiezan a asociarse con

las escrituras indígenas contemporáneas y, más aún, con una producción que forma parte del patrimonio literario y escrito del país.

El florecimiento de *Danzantes/Bínýbe* en las dos colecciones estatales va más allá de la “puesta en libro” o material de la obra, para acercarse a un proceso de valoración y de consagración de la calidad literaria y cultural de la obra y de su autor. Este proceso se lleva a cabo a través de otras manos amigas: de los críticos y estudiosos de las culturas, de las tradiciones de la palabra de los pueblos indígenas, de los propios compañeros escritores y oralitores y, finalmente, de la institución editora que pone a disposición sus recursos para la edición y la difusión, como ocurrió con la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas. En este sentido, el editor de la colección, José Antonio Carbonell, en conversación personal, destacó la participación de Miguel Rocha y de Fernando Urbina, como compiladores de las tradiciones de la palabra de culturas indígenas de todo el país, y de Enrique Sánchez Gutiérrez, en la recopilación de los documentos para la historia del movimiento indígena contemporáneo, como una estrategia “de equilibrar [...] la representación de los tres poetas más prominentes, llamémoslo así, y jóvenes, relativamente, pero los tres poetas emergentes que estaban en ese momento”. Así, se les empieza a reconocer, a Hugo Jamioy y a su obra, un lugar respecto a las tradiciones de palabra de los pueblos indígenas y, también, con respecto a las expresiones contemporáneas, representadas aquí por Vito Apüshana, con *En las hondonadas maternas de la piel/Shiinalu'uirua shiirua ataa*, y por Wiñay Mallki (Fredy Chikangana), con *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño/Samay piscocok pponccopi*.

Asimismo, como lo señala Rocha, en un movimiento complementario, las propuestas contemporáneas, como la de Jamioy, se vuelven un punto de partida para la revaloración de los textos de diversas tradiciones de la palabra, así como de críticas basadas en nociones de literatura eurocéntricas (“Palabras que sí” 731). De esta manera, la inclusión de *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* en la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas rebasa el alcance regional que pudiera tener la edición de la Universidad de Caldas, mediante el diálogo con un panorama nacional amplio de producciones indígenas tanto tradicionales como contemporáneas. Asimismo, cabe señalar que la adhesión de Hugo Jamioy, junto con Wiñay Mallki y Elicura Chihuailaf, a la oralitura como propuesta estética, literaria y pedagógica es también un cuestionamiento de los límites

de la idea eurocéntrica de literatura, propuesta que puede considerarse una toma de posición en el campo cultural y simbólico. Sapiro sostiene que “la estructura del espacio de posiciones se determina entonces por la distribución desigual de capital específico” (37). Se puede considerar a las colecciones y a las publicaciones como mecanismos que contribuyen a reforzar las tomas de posiciones y a una distribución más igual del capital simbólico en el espacio de posibles que es el campo cultural y literario. En el caso de *Danzantes/Bínýbe*, la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas ejerce como instancia de visibilización y de reconocimiento para el proyecto oraliterario de Jamioy.

La selección que permite revalorar, comparar, examinar de manera crítica y, finalmente, visibilizar y dar reconocimiento a producciones se da gracias a las colecciones como artefactos culturales. Christine Rivalan y Miriam Nicoli sostienen que

[...] la colección demuestra su capacidad para construir objetos intelectuales y para renovar así las problemáticas. Contribuye también a la consolidación de nuevas ideas [...]. Estos diferentes estudios confirman, para nuevos espacios, el vínculo entre la creación de la colección moderna y la construcción, y luego el afianzamiento, de las identidades nacionales. La colección ofrece el marco y la herramienta propicios para el surgimiento y la consolidación de nuevas ideas, cualquiera sea el área de que se trate. (25)

Colecciones como la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas, junto con la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana que la precedió, se convierten en espacios de legitimación de las producciones literarias como *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng*, que permiten su circulación y registro dentro de las escrituras diversas de la nación, en este caso como escrituras indígenas. La idea de la “nación desde las raíces” de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas implica el reconocimiento de los pueblos y las culturas que conforman la identidad nacional.

Por su parte, la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana opera de manera distinta en la constitución de su corpus. No se trata de la selección a partir del origen étnico, sino de la recopilación de textos reconocidos de diversas áreas de la cultura colombiana: entre los años 2016 y 2018, se editaron cerca de 100 libros, clasificados en distintas áreas como literatura, poesía, botánica,

periodismo, viajes y otras. Así, *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng* entra en relación con un universo aún más amplio de textos, como las obras canónicas *El carnero*, *Las elegías de varones ilustres*, *María* o *La vorágine*, que fueron publicadas inicialmente en la colección.

Como se trata de publicar aquello imprescindible para conocer y comprender la cultura colombiana, situar a *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng* en esta colección implica una consagración institucional que le otorga un lugar como una producción valiosa que forma parte del panorama amplio y diverso del patrimonio cultural de la nación. Con la adaptación a la pauta gráfica de la colección, el reconocimiento simbólico está sustentado en el ingreso a un conjunto de obras que se presentarán con el mismo criterio de validez: *Danzantes/Bínÿbe* germina y florece en el terreno de la cultura nacional. Como producción indígena, adquiere el sentido y la notoriedad de una obra clave para entender la literatura colombiana, por lo cual el nombre de Hugo Jamioy aparece, aquí, al lado de otros significativos, como José Eustasio Rivera o José Asunción Silva. Los dos editores de estas dos colecciones, José Antonio Carbonell y Javier Beltrán, reconocen el lugar de Hugo Jamioy en la literatura y la oralitura indígena contemporánea. Sobre la selección del libro, Beltrán dice:

[...] nos pareció que Hugo Jamioy es una voz mucho más que importante en la poesía colombiana. [Él] ya es una voz internacional que es valiosísima. Entonces, digamos, que ese tipo de hallazgos fue lo que nos llevó a libros como *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*.

Si bien la participación de Hugo Jamioy en las ediciones de la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas y de la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana no tuvo el mismo carácter que la de la Universidad de Caldas —“solamente [fue] de autorizar y responder algunas inquietudes, digamos más técnicas, ¿no? Digamos, cómo hacíamos para colocar la diéresis o si estaba bien colocada, es decir, si correspondía” (Jamioy, Entrevista)—, lo que le hace echar de menos un mayor acercamiento y diálogo con diseñadores y editores, el papel de Hugo Jamioy adquiere otra dimensión en su calidad de autor: la de intervenir en la promoción de su obra como intermediario de la recepción. A este proceso Beltrán le llama *apropiación de la obra*, que se da a través de eventos y programas de difusión en el marco institucional:

Y ahí es cuando a uno le da la sensación de que la edición no es suficiente, la edición tiene que tener esa cosa que nosotros llamamos la *apropiación*, para que eso tenga un resultado más rico. Y en el caso de la literatura indígena, mucho más.

Hugo Jamióy hace parte de programas de difusión de su poemario, como Escritores en las Bibliotecas, según Javier Beltrán, que le permiten interactuar con diversos públicos de la red de bibliotecas públicas y escolares del país para comprobar las distintas lecturas e interrogantes que el libro *Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* suscita a partir del texto alfabético principalmente. Este trabajo no solo hace posible que Jamióy se fortalezca como oralitor, sino como gestor cultural,<sup>5</sup> con la firme intención de que la obra llegue a las comunidades indígenas, para que estas puedan leer, escuchar o ver, como ocurre con las abuelas de su pueblo:

[...] hay, por ejemplo, abuelitas que hay que leerles, pero visualmente ellas prefieren el diseño de los tejidos. Y en nuestra lengua empiezan a contar la simbología o lo que ellos o ellas creen que simboliza. Entonces, eso es muy bonito, que [...] cada relato tiene las variaciones que son interesantes y que me van alimentando más a mí. (Jamióy, Entrevista)

Es de resaltar que el proceso de recepción en la comunidad está definido, en gran medida, por la presencia de la simbología tejida camëntsá, que interpela, en este caso, a las ancianas tejedoras y permite que *Danzantes/Bínýbe* se siga nutriendo y tejiendo a partir de la narrativa de los símbolos.

*Danzantes del viento/Bínýbe Oboyejuayëng* es una semilla viva que interroga a distintos lectores: a indígenas, a la sociedad mayoritaria y a los propios editores, que no quedan indiferentes después de trabajar con textos de naturaleza múltiple y diversa como el poemario de Jamióy. Tanto Carbonell como Beltrán reflexionaron, en entrevista, sobre el oficio mismo de la edición, especialmente los límites del libro impreso, al momento de publicar obras ricas en lenguajes como las creaciones indígenas. Asimismo, resaltaron la importancia de la difusión de estas obras para valorar de

---

5 Esta labor se ha venido profundizando con su liderazgo en proyectos como el de la Biblioteca y Casa de la Memoria Indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, que abrió en el 2021 para fortalecer las tradiciones de los pueblos arhuaco, wiwa, kankuamo y kogui.

manera crítica el panorama actual de las literaturas nacionales y regionales, mediante iniciativas editoriales que alcancen cada vez más al gran público.

Un intento de llevar a *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng* a un público lector de poesía más amplio es la edición de Frailejón, cuyo catálogo se caracteriza por una selección de títulos de autores con una cierta trayectoria poética. Iván Hernández, su editor, sostiene en entrevista que su fondo editorial resulta de que los poetas recomiendan otros poetas o de sus propias lecturas, como en el caso de *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, en cuya segunda edición él había participado como prologuista. La inclusión del poemario de Jamioy en el fondo de Frailejón Editores implica el reconocimiento de su valor estético y cultural, que permite una lectura distinta y una ponderación en el marco de una selección amplia de poetas, pero esencialmente significa la afirmación de la capacidad que tiene la voz del oralitor de interpelar a los lectores no indígenas. Al respecto, dice Hernández:

Yo creo que ellos, los indígenas, tienen casi todo por decirnos y por enseñarnos. Es decir, creo que eso no es mentira. Son todos los aspectos de la vida y todos los aspectos espirituales en los que ellos tienen una superioridad enorme, sobre nosotros. Creo que ellos sí tienen la llave. A mí me interesa, ya en otros aspectos, no solamente literarios o poéticos. Lo que los indígenas nos proponen me parece interesantísimo. Pueden ser realmente una posibilidad para nosotros y en general para la humanidad, para los colombianos.

Finalmente, en esta especial capacidad comunicativa y de enseñanza que le interesa a este editor y que quiere transmitir al lector de poesía, en la que se abren otros mundos espirituales más allá de valores estéticos ya consagrados, se puede encontrar la valía intercultural de *Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng*, de la cual la práctica editorial es una intermediaria.

## Conclusiones

En el ejercicio de la lectura, sea individual o colectiva, y de la circulación se sigue produciendo *Danzantes/Bínÿbe* con su vocación de pertenecer a una comunidad, especialmente la camëntsá, con la que comparte el horizonte de tradiciones, verdades y creencias heredadas por los padres y sostenido

por cada camëntsá. Como se mostró en este artículo, las tradiciones de la palabra y del tejido en *Danzantes/Bínýbe* adquieren una nueva dimensión tanto por la reelaboración del texto oraliterario como por las técnicas de la edición. Con esta, se dan procesos de intercambio de saberes y de conocimientos, diálogos entre obras y proyectos estéticos, la consagración y el reconocimiento; asimismo, se construyen puentes para la recepción. En definitiva, *Danzantes/Bínýbe* no solo es un ejercicio creativo de Hugo Jamioy como autor individual que se concreta en un cuerpo textual y oralitegráfico, sino que se convierte en un proyecto estético y cultural especialmente fecundo; una semilla que retoña y germina en territorios culturales diversos, de los que participan múltiples voces ancestrales, manos amigas que ponen a disposición saberes y espacios simbólicos e intelectuales, como las colecciones, y voces y oídos que hablan y escuchan para aprender y para alimentar de nuevo al oralitor.

Como se mostró, una mirada a las condiciones de producción, creación y edición presenta otra visión de *Danzantes/Bínýbe*, a través de la cual se abren preguntas sobre las nociones de autoría individual, la obra literaria, la oraliteraria y la participación comunitaria, de agentes y de instituciones editoriales. Quedan pendientes, entonces, análisis que continúen la exploración entre los modos propios de producción de arte comunitario —con el tejido como eje, por ejemplo—, las oralituras como propuestas estéticas a partir de la palabra y el oralitor como creador comunitario. Asimismo, en consonancia con las perspectivas teóricas sobre las materialidades, se abre la posibilidad de trabajos complementarios que continúen el análisis de construcción de sentido a través de la interpretación de las distintas textualidades que ofrecen obras como *Danzantes/Bínýbe*, teniendo en cuenta el rico mundo simbólico de los chumbes, más aún cuando su sentido profundo como forma de comunicación en el mundo andino todavía es materia de exploración, incluso para los propios creadores indígenas contemporáneos.

## Obras citadas

Amaya, Dania. *Entender, practicar, enseñar. Los ciclos de la oralitura poética en Danzantes del viento/Bínýbe* Oboyejuayëng. 2017. Pontificia Universidad Javeriana, tesis de maestría.

- Apüşhana, Vito. *En las hondonadas maternas de la piel/Shiinalu'uirua shiirua ataa*. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Bogotá, Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.
- Aristizábal, Giovanni. Entrevista personal, 14 de agosto de 2020.
- Beltrán, Javier. Entrevista personal, 18 de agosto de 2020.
- Carbonell, José Antonio. Entrevista personal, 19 de junio de 2020.
- Chartier, Roger. "Materialidad del texto, textualidad del libro". *Orbis Tertius*, vol. 11, núm. 12, 2006, págs. 1-9.
- Dávila, Paul. "Acercamiento al entendimiento indígena de la naturaleza para el diálogo intercultural. Investigación étnico-literaria de la poesía de Hugo Jamioy, de la comunidad kamëntsa, Putumayo, Colombia". Web.Academia.edu.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014.
- Hernández, Iván. Entrevista personal, 18 de agosto de 2020.
- Jamioy, Hugo. *Bínjbe Oboyejuayëng. Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Bogotá, Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.
- . *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng/Bínjbe Oboyejuayëng*. Manizales, Universidad de Caldas / Ediciones Juabna de América, 2005.
- . *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng/Bínjbe Oboyejuayëng*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, tomo 6. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.
- . *Danzantes del viento/Bínjbe Oboyejuayëng*. Medellín, Frailejón Editores, 2018.
- . Entrevista personal. 17 de septiembre de 2020.
- Landaburu, Jon. "Oralidad y escritura en las sociedades indígenas". 2.º Congreso Latinoamericano de Educación Bilingüe Intercultural, 11-15 de noviembre de 1996, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Mallki, Wiñay. *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño/Samay piscocok pponccopi*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, tomo 6. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.
- Rivalan, Christine, y Miriam Nicoli. *La colección: auge y consolidación de un objeto editorial (Europa/Américas, siglos XVIII-XXI)*. Bogotá, Universidad de los Andes/Universidad Nacional de Colombia, 2017.



- Rocha, Miguel. *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oraliteraturas y literaturas indígenas colombianas*. Bogotá, Uniandes/ Pontificia Universidad, 2018.
- . “Palabras que sí: autorreflexiones sobre cuatro ediciones críticas antológicas de textos indígenas en Colombia”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVI, núm. 272, 2020, págs. 725-752. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2020.7953>
- Saferstein, Ezequiel Andrés. “Entre los estudios sobre el libro y la edición: el “giro material” en la historia intelectual y la sociología”. *Información, Cultura y Sociedad*, núm. 29, 2013, págs. 139-166. DOI: <https://doi.org/10.34096/ics.129.678>
- Sapiro, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Vargas, Camilo. *Poéticas que germinan entre la voz y la letra: Itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamióy y Anastasia Candre*. 2019. Universidad de la Sorbona-Universidad Nacional de Colombia, tesis doctoral.
- Wolff, Janet. *La producción social del arte*. Madrid, Istmo, 1997.

### **Sobre la autora**

Astrid Paola Molano Martínez es magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y editora de libros de la Editorial Pontificia Universidad Javeriana.



# El motivo del gran árbol en las tradiciones chibchas

Juan Camilo Niño Vargas

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

[jcnino@uniandes.edu.co](mailto:jcnino@uniandes.edu.co)

La confirmación de la unidad de los pueblos chibchas en el plano lingüístico le ha abierto las puertas al estudio comparativo de sus tradiciones orales. El presente ensayo explora esta posibilidad centrándose en el motivo mítico de un gran árbol erguido al principio de los tiempos. La comparación metódica de mitos y tradiciones revela una variante muy antigua y bastante particular. Los árboles chibchas constelan rasgos cósmicos, humanos y cultos que los distingue de, al mismo tiempo que los emparenta con, las ceibas de las tradiciones sagradas mesoamericanas y los árboles de la abundancia sudamericanos. Unas conclusiones como estas sacan a la luz la singularidad de las formas de pensamiento y las tradiciones orales chibcha, a la vez que permiten ahondar en su historia y desentrañar las relaciones que guardan con las de otros pueblos amerindios.

*Palabras clave:* árboles míticos; mitología comparada; pueblos chibchas; tradición oral.

Cómo citar este artículo (MLA): Niño Vargas, Juan Camilo. “El motivo del gran árbol en las tradiciones chibchas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 87-112

Artículo original. Recibido: 29/11/21; aceptado: 07/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### **The Motif of the Great Tree in Chibchan Traditions**

The confirmation of an ancestral language common to all the Chibchan languages has provided a solid base for the comparative studies of their oral traditions. The aim of this essay is to explore this possibility through the examination of the mythical motif of the Great Tree. The methodical comparison between myths and other verbal and non-verbal traditions will reveal an ancient and singular variant: the trees known by the Chibchas fuse cosmic, human, and cultivated features that distinguish them from, as well as relating them, to the sacred kapok trees of Mesoamerican religions and the abundance trees of the Lowland South American mythologies. Such conclusions bring to light the singularity of the modes of thought and oral traditions of Chibchan peoples. They are also a good point of departure to delve deeper into their history and to disentangle the relation they have with other Amerindian traditions.

*Keywords:* Mythological trees; comparative mythology; Chibchan people; oral tradition.

### **O motivo da grande árvore nas tradições chibchas**

A confirmação da unidade dos povos chibchas no nível linguístico abriu as portas para os estudos comparativos das suas tradições orais. Este ensaio explora essa possibilidade, concentrando-se no motivo mítico de uma grande árvore dos tempos primordiais. A comparação metódica de mitos e tradições revela uma variante antiga e particular dessa grande planta. As árvores chibchas constelam características cósmicas, humanas e culturais que as distinguem e, ao mesmo tempo, as relacionam com as sumaúmas das tradições sagradas mesoamericanas, bem como das árvores da abundância. Estas conclusões trazem à luz a singularidade das formas de pensamento chibcha, ao mesmo tempo em que permitem aprofundar em sua história e desvendar as relações que mantêm com outros povos ameríndios.

*Palavras-chave:* árvores míticas; mitologia comparada; chibchas; tradição oral.

A la memoria de Marcos Guevara Berger

LOS PUEBLOS CHIBCHAS SON EL conjunto étnico más representativo de la región istmocolombiana. Aunque su unidad ha sido demostrada sólidamente en el plano lingüístico, sigue siendo elusiva al pasar a sus modos de vida y pensamiento. Así lo ilustra el estado de conocimientos sobre su mitología. Las excelentes monografías sobre los corpus mitológicos de varios pueblos no han desembocado en una mejor comprensión del conjunto al cual presuntamente pertenecen. Los pocos estudios comparativos que les han sido consagrados han vacilado entre la detección de elementos compartidos y la declinación de la posibilidad de hablar de una mitología propiamente chibcha. Además, salvo unos casos contados, las tradiciones de estos pueblos han estado ausentes de los grandes debates sobre mitología amerindia, desde los volúmenes de las *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss hasta las recientes discusiones sobre el mito sostenidas en el marco del *giro ontológico*.

El presente ensayo se centra en un importante motivo mítico con el propósito de contribuir al conocimiento del conjunto de tradiciones chibchas. Se trata del gran árbol erguido al principio de los tiempos, del cual existen numerosas variantes dentro y fuera del continente americano. El lingüista Adolfo Constenla Umaña señaló tempranamente su presencia entre varios pueblos de lenguas chibchas, refiriéndose a él como un “árbol de la vida” (*Poesía* 28). El antropólogo Marcos Guevara Berger reconoció su importancia para la stirpe, pero desestimó su singularidad y prefirió verlo como un avatar más de los árboles de otras tradiciones amerindias (“Discusión” 99-103). El examen que se propone a continuación llega a conclusiones muy diferentes, en gran parte gracias a una información más completa a la que pudieron acceder estos autores. Aunque el motivo arbóreo conocido por los chibchas ciertamente evoca a los presentes en otras latitudes, también constela una serie de rasgos que lo distinguen de ellos, sugiere una gran antigüedad y evidencia un desarrollo relativamente independiente. Como se sostendrá, el árbol chibcha se levanta como una gran planta simultáneamente cósmica, humana y culta, muy diferente a las presentes en Mesoamérica, la Amazonía y más allá.

Si bien este ensayo puede ser visto como un experimento de mitología comparada, los objetivos que lo animan y el campo que examina son mucho más amplios. La exposición empieza con una presentación general del motivo del gran árbol y prosigue con la identificación de los motivos conocidos por los chibchas. La atención recae en los relatos mitológicos y se extiende desde ellos a otro tipo de manifestaciones, como la cosmología y el ritual. Los objetivos planteados se alcanzan con la restitución de una serie de rasgos distintivos que el motivo arbóreo chibcha constela, dentro de los cuales sobresale su dimensión cósmica y su naturaleza humana y culta. Además de confirmar la unidad de los pueblos chibchas más allá del plano estrictamente lingüístico, estos hallazgos permiten dar inicio a un ejercicio de historia conjetural encaminado a desentrañar el pasado del árbol, las relaciones que posiblemente guarda con sus homólogos mesoamericanos y los rastros que pudo dejar en la cultura material prehispánica.

## El motivo del gran árbol

El motivo de un enorme árbol erguido en el centro del universo es común a las tradiciones sagradas de muchas civilizaciones. Los historiadores de las religiones detectaron tempranamente el tema en Eurasia y distinguieron dos grandes variantes: un *árbol mundo*, símbolo del cosmos y la estructura cósmica, y un *árbol de la vida*, símbolo de la vitalidad y regeneración universal (Eliade, *El chamanismo* 219-222; *Tratado* 244-298). El árbol mesopotámico encargado de sostener al mundo, la gran planta de los textos védicos que hundía sus raíces en el cielo y el enorme tronco utilizado por los chamanes siberianos para acceder a los cielos son algunas de sus más conocidas manifestaciones.

La presencia de motivos similares en América ha sido ampliamente documentada. La ceiba primordial de las tradiciones mesoamericanas ostenta algunos de los rasgos característicos de los *árboles mundo* y los *árboles de la vida* (López Austin, “El árbol”; *Las razones* 46-56; Villa Rojas 137-141). A grandes rasgos, este enorme árbol figura como una prolongación del monstruo cocodriliano vinculado a la tierra y una vía divina de comunicación entre las diferentes regiones del cosmos. Durante el Periodo Clásico Maya, la gran ceiba se vinculó al poder y le sirvió de símbolo a los soberanos, mientras que durante el Posclásico Maya y Nahua se cuadruplicó y quintuplicó en varios

árboles acoplados a la estructura del universo, situados en el centro y los confines de la tierra y asociados sistemáticamente a diversas deidades, regiones, direcciones y colores. Las tradiciones mayas y nahuas actuales refieren ceibas con características semejantes, incluidas las de naturaleza cuádruple y quintuple.

Los enormes árboles también se levantan en Sudamérica, aunque bajo una diversidad que rebasa la oposición entre los *árboles mundo* y los *árboles de la vida*. Las tradiciones de los pueblos de las tierras bajas frecuentemente refieren la existencia de altos y gruesos árboles erguidos en tiempos primigenios, cuya tala por parte de dioses, humanos y animales le otorga al mundo su forma definitiva. Un *árbol de la abundancia*, vinculado al origen de los cultivos y alimentos, goza de difusión en el noroeste de Sudamérica, mientras que un *árbol de las aguas*, asociado a la génesis de ríos y peces, es célebre en la cuenca amazónica (Blixen; Lévi-Strauss, *Le cru* 173-177, 191-195; Margery Peña 93-95; Reichel-Dolmatoff, “Mitos” 21-24; Wassen, “Cuentos” 120-129). A estos se suma un *árbol de la salvación*, a cuyas copas huyen los humanos para ponerse a salvo de colosales inundaciones e incendios (Blixen, 110, 134-139).

Otros árboles merecen una mención aparte. Entre las poblaciones caribes de Venezuela y las Guayanas, es común la figura de un *árbol mundo*, identificado con un gran eje cósmico, asociado a las grandes montañas del paisaje y, en algunos casos, descrito como la fuente de origen de los frutos y los animales (Halbmayer, *Kosmos*, vol. I 111-112, 116, 170, 310, vol. II 493). Los pueblos del Chaco, por su parte, integran el árbol a sus tradiciones chamanísticas, le conceden la función de sostener al universo y le sirve a los chamanes para desplazarse por las regiones celestes y telúricas (Wright 231-238).

## La estirpe chibcha y el motivo arbóreo

La palabra *chibcha* proviene de la lengua muisca, hablada por los antiguos habitantes de la cordillera Oriental colombiana. Aunque este término se empleó durante mucho tiempo para referirse exclusivamente a esta población, en su acepción moderna abarca a una estirpe entera de pueblos emparentados lingüística y culturalmente (Pache y Sánchez; Constenla Umaña, “Chibchan” 391-395; Niño Vargas, “An Amerindian Humanism” 38-40). Así definidos, los chibchas son comparables a otros conjuntos de pueblos amerindios, como los mayas y los nahuas mesoamericanos, los quechuas y los aimaras andinos o los tukanos y los arawak amazónicos.



Imagen 1. “Pueblos de lenguas chibchas”. Por Juan Camilo Niño Vargas.

Los pueblos chibchas son los más importantes del área istmocolombiana, esa enorme región entre Mesoamérica, la Amazonía y los Andes (Imagen 1).<sup>1</sup> Originarios del sureste de Costa Rica y el noroeste de Panamá, se dispersaron por la baja Centroamérica y el norte de Colombia hace varios

1 Como es común en la América indígena, los pueblos chibchas son conocidos bajo diversas denominaciones. Con el ánimo de evitar confusiones, a continuación se listan los nombres que se usarán en el presente ensayo, notando entre paréntesis los principales apelativos alternos: barí (dobocubi, motilón), buglé (bocotá), brunka (boruca), bribri (talamanca), cabécar (chirripó), ette (chimila), iku (arhuaco, bintukua, ika, i'ku), kankuamo (atanquero), kogi (kagaba), kuna (tule), maléku (guatuso), ngäbe (guaymí, movere, ngobe, nove), muisca (chibcha), pech (paya, seco), rama, teribe (naso, teraba, térraba), wiwa (arsario, damana, guamaka, malayo, sanká) y uwa (tunebo, u'wa). Los nombres de los grupos también se utilizarán para referirse a sus respectivas lenguas.



milenios, colonizando una gran cantidad de entornos y diversificando sus lenguas y culturas en un grado considerable (Pache 1-15; Constenla Umaña, “Sobre el estudio” 45). La veintena de grupos que lograron sobreponerse a los proyectos de sometimiento y asimilación de los imperios coloniales y los estados latinoamericanos hoy se encuentra en lugares relativamente aislados, desde el nororiente hondureño hasta los Andes orientales de Colombia y Venezuela (Imagen 1). Actualmente, las personas que se consideran a sí mismas miembros de un pueblo chibcha alcanzan el medio millón, mientras que aquellas que hablan una lengua de la estirpe se estiman entre doscientos cincuenta y trescientos mil (Niño Vargas y Beckerman).

Si bien fueron elusivas por un largo tiempo, las relaciones que unen a los chibchas han sido confirmadas progresivamente en el campo de la lingüística desde finales del siglo XIX (Pache 15-24; Pache y Sánchez; Constenla Umaña, “Chibchan” 395-403). Las más de veinte lenguas habladas por estos pueblos, muchas de ellas ininteligibles entre sí, comparten un sinnúmero de rasgos que delatan su descendencia de una sola y única lengua antecesora. El desentrañamiento del correlato cultural de este parentesco ha sido esquivo y ha avanzado de manera más lenta, seguramente a causa de la diversidad de modos de vida que actualmente llevan estos pueblos en territorios distantes y contrastantes. Un interesante experimento al respecto fue iniciado hace un par de décadas por Adolfo Constenla Umaña (*Poesía*), quien sugirió la existencia de una literatura oral chibcha fundada en elementos míticos y recursos narrativos comunes. Uno de los motivos que llamó su atención fue, precisamente, el de un gran árbol, al que apresuradamente se refirió como *árbol de la vida* (28), un tipo más común entre pueblos euroasiáticos que americanos.

El motivo arbóreo fue rastreado por Constenla Umaña en mitos bribri, cabécar, ette, kuna y maleku (*Poesía* 28). El actual material mitológico y etnográfico confirma y enriquece este hallazgo. El gran árbol ocupa un lugar prominente en las tradiciones de los kogi y los iku de la Sierra Nevada de Santa Marta (Arenas Gómez 141-142; Parra Witte 135, 201; Reichel-Dolmatoff, *Los kogi*, vol. II 18, “Templos” 204, *Indios* 86), los bribri y los cabécar de la cordillera de Talamanca (Guevara Berger, “Mythologie” 349-365; Jara Murillo y García Segura 51-56; Stone 53-54), los kuna del archipiélago de San Blas y las selvas del Darién (Chapin 64-70; Fortis 33-36; Nordenskiöld 161-167; Wagua 44-53; Wassén, “Some Cuna” 12-34), los ette de las llanuras

del Magdalena (Niño Vargas, “Cosmos Ette” 1191-1198; Reichel-Dolmatoff, “Mitos” 7-8) y los barí de la serranía del Perijá (Castillo Caballero 331-341, 350-355). Una planta de notable importancia se descubre de manera más o menos clara en los mitos y ritos de los maleku del norte de Costa Rica (Constenla Umaña, *Poesía* 28), los rama de litoral nicaragüense (Lehmann 48; Loveland 260, 316) y los uwa de la sierra del Cocuy (Osborn 108). El motivo, de hecho, se extiende a otras sociedades istmocolumbianas cercanas a los chibchas, como los emberá y los wounan de la cuenca del Pacífico (Velázquez Runk 458; Wassén “Cuentos” 109-110), los sikuani y los piaroa del Orinoco (Ortiz; Overing 264-265) y los muinane y uitotos del noroeste amazónico (Preuss 54). El estado de las investigaciones sobre la mitología bugle, brunka, ngäbe, teribe, pech y wiwa no permite afirmar o negar el conocimiento pasado o presente de este motivo.

Aunque el aporte de las investigaciones mitológicas de Constenla Umaña es incuestionable, algunas de sus conclusiones han sido objeto de agudas críticas. El antropólogo Marcos Guevara Berger (“Discusión” 77, 99-104) ha puesto en duda la idea de una mitología chibcha, dado que la mayoría de los elementos que la componen, o bien se restringe a los relatos de un pueblo en particular, o bien se rencuentra en tradiciones de pueblos de estirpes distintas. Así trató de ilustrarlo desglosando el conjunto de similitudes y diferencias que presentaban los árboles bribri y los cabécar respecto a los de poblaciones separadas geográfica y lingüísticamente, como los sikuani de la región del Orinoco.

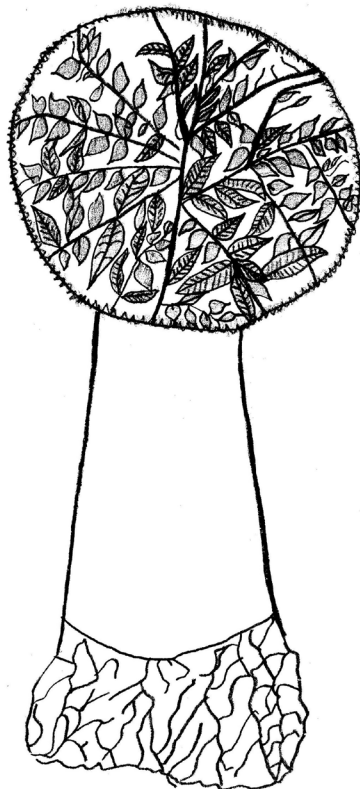
## **La semblanza del árbol en los mitos**

Confirmada la amplia difusión del motivo arbóreo entre los chibchas, ahora es posible ofrecer una mejor imagen de este. Los pueblos que le han dedicado mitos enteros coinciden en describirlo como una planta colosal, talada por dioses y hombres al principio de los tiempos y cuya caída contribuyó a modelar la realidad tal y como la conocemos. La vivacidad y riqueza de los relatos bribri, cabécar, kuna y ette los hace dignos de una reseña, así sea esta breve y pase aceleradamente por muchos de sus detalles.

El árbol bribri y cabécar figura en densos relatos relativos al origen del mundo talamanqueño y los mares que lo rodean (Bozzoli de Wille 1-12; Guevara Berger, “Mythologie” 349-365; Francis Reid y Torres Marín 20-24; Jara Murillo y García Segura 51-56; Stone 53-54). Las historias se

desarrollan al principio de los tiempos y detallan la vida del gran dios Sibó mientras construía el mundo a manera de casa. En un momento dado, esta deidad incita a la joven Mar a buscar pareja. Cuando ella lo logra y queda embarazada, le ordena visitar al curandero Trueno. Durante un encuentro entre estos dos personajes, Mar toma prestado el bastón de Trueno y lo deja descuidado en un lugar en la selva. El bastón muta en serpiente y muerde a la joven causándole la muerte. Unas ranas fueron puestas sobre su cadáver para evitar que se hinchara, pero estas saltan al ver una mosca y del vientre sale un árbol monumental. La gran planta crece hasta alcanzar y perforar el techo de la casa, techo que también era el firmamento del mundo. Temeroso de los daños que pudiera sufrir su obra, el gran dios se dispone a abatir el árbol con la ayuda de los animales. Luego de varios intentos, el árbol se resquebraja, se convierte en agua y origina los mares alrededor de las montañas talamanqueñas. Los nidos de las aves que reposaban en sus ramas se transforman en tortugas y sus hojas mutan en cangrejos. Aunque en la mayoría de los mitos la identidad del árbol se deja sin especificar, en algunas versiones figura como una ceiba.

El árbol conocido por los kuna *compite* en espectacularidad con el de los bribri y los cabécar (Chapin 64-70; Fortis 33-36; Nordenskiöld 161-167; Wagua 44-53; Wassén, “Some Cuna” 12-34). Los mitos lo refieren como el “árbol de la sal”, sin precisar su identidad botánica. Su tronco tenía más de ochenta brazas, su base estaba rodeada por cuatro remolinos, su copa se hundía en el firmamento y sobre sus ramas yacían terrenos cultivados. El poderoso dios Tad Ibe y sus hermanos lo hallaron erguido en un extremo de la tierra mientras buscaban el lugar de origen de la sal, un condimento desconocido en aquel entonces y llegado a ellos por manos de una misteriosa mujer. El grupo de dioses decide abatir el árbol, invita a los animales a colaborar y flechan a las creaturas que se interponen en la empresa. A medida que las labores progresan, el tronco comienza a crujiir y amenaza con caerse, pero su copa queda enredada entre lianas pendientes de las nubes. La ardilla accede a sumarse a los esfuerzos y logra salir triunfante ante el fracaso de los demás animales. El árbol se desploma, su tronco se desbarata y los animales corren a robar los frutos que caen. La pesada caída origina los mares, las bahías y las ensenadas del actual territorio kuna. Los frutos desperdigados dan origen a los cultivos actuales y las astillas del hachado se convierten en langostas, camarones y caracoles.



*Imagen 2.* “La ceiba, el maíz del dios Yaau”. Por Luisa Granados Diiñato. Resguardo de Ette Butteriya, Departamento del Magdalena, Colombia, 2010.

Una última serie de mitos dedicados al árbol proviene de las llanuras al oriente del Magdalena. Según cuentan los ette, una maravillosa ceiba se alzaba sobre su territorio al principio de los tiempos (Niño Vargas, “Cosmos Ette” 1191-1198; Reichel-Dolmatoff, “Mitos” 7-8; Imagen 2). Su tronco era mucho más grueso que el de cualquier ceiba actual y sus ramas colgaban cientos de mazorcas, un fruto desconocido por aquel entonces. El gran dios Yaau animó a los humanos a abatir el árbol y apoderarse de esos preciosos granos. La tarea resultó mucho más dura y penosa de lo esperado y les demandó a los hombres trabajar sin descanso durante muchos días. Cuando el tronco finalmente cede, un oscuro personaje entra en escena, roba las más bellas mazorcas y le deja a la humanidad granos de segunda clase. Los ette remiten

a este evento el origen del maíz y las plantas cultivadas, la dureza de los trabajos agrícolas y el pobre rendimiento de sus cosechas.

Árboles similares figuran en las tradiciones de otros pueblos de manera más o menos sobresaliente. Según cuentan los kogi, los cuatro hijos de la Madre Universal construyeron el mundo a manera de templo alrededor de una inmensa ceiba surgida del mar (Reichel-Dolmatoff, “Templos” 204). Los barí hablan de uno o varios árboles, a veces identificados con ceibas, que el dios Sabaseba tumbó para liberar el agua que contenían en su interior y desencadenar la formación de los ríos de la serranía del Perijá (Castillo Caballero 331-341, 350-355). Los mitos maleku refieren la existencia de dos inmensos árboles que darían origen a varios arroyos importantes en la actualidad (Constenla Umaña, *Poesía* 28). Las tradiciones de los rama mencionan un árbol asociado a la vida y otro a la inmortalidad, ambos situados en recónditos lugares selváticos (Lehmann 48). Aunque la documentación sobre los muiscas es sumamente escasa, sabemos por noticia de un cronista que entre sus creencias se encontraba la de enormes guayacanes en cuyas ramas descansaba la tierra (Simón, vol. III 380).

## **El simbolismo cósmico y la naturaleza humana y culta del motivo**

Los árboles de las tradiciones chibchas distan de ser idénticos, pero, aun así, guardan un aire de familia. Como fue sugerido por Guevara Berger (“Discusión”), antes que réplicas de un modelo original, parecieran formar parte de una misma cadena de transformaciones. Las grandes plantas se transforman unas en otras por obra de la conservación y la sustitución de algunos de sus elementos distintivos. Del árbol bribri y cabécar es posible pasar al árbol kuna en virtud del vínculo que guardan con los mares y la sal. A su vez, del árbol kuna es lícito avanzar al árbol ette por su común relación con la agricultura y los frutos cultivados. Las cadenas de asociaciones podrían estirarse hasta integrar las versiones barí, kogi, maleku y rama e, incluso, las presentes áreas fuera de la influencia chibcha.

Ahora bien, antes de proseguir en una búsqueda ciega de similitudes y diferencias, conviene recordar una célebre lección de Claude Lévi-Strauss. Según este gran estudioso de la mitología americana, “la tierra de los mitos es redonda” (*Du miel* 201). El análisis comparativo puede darle la vuelta por

entero, llevando al analista a todos los lados en general y a ninguno en particular. Las configuraciones míticas estables solo empiezan a aparecer una vez las comparaciones dejan de ser un fin en sí mismo y la atención se centra en la identificación de continuidades y discontinuidades. Una lectura detallada del material mitológico, debidamente complementada con información etnográfica, revela que los motivos arbóreos chibchas están unidos por una serie constante de rasgos. Como será demostrado, la mayoría de estas plantas se distinguen por una significación cósmica y una naturaleza humana y culta.

### El simbolismo cósmico

El árbol chibcha está ligado al cosmos. El vínculo se revela en la capacidad del primero para simbolizar al segundo. La simbolización a veces opera mediante una sustitución completa que lleva a la idea de un cosmos arbóreo. En otras ocasiones, se observa una asimilación parcial que convierte al árbol en un componente cósmico. En otros casos más, la conversión en símbolo se da mediante un proceso reductivo que transforma al árbol en un modelo miniaturizado del universo.

La idea de un cosmos arbóreo ha sido altamente elaborada por los pueblos de la Sierra Nevada, célebres por sus complejas reflexiones cosmológicas. El motivo de la gran ceiba primordial pareciera haber servido de base para el desarrollo de una concepción dendromorfa de la realidad. El universo, afirman los kogi, es un árbol al que llaman *kalbusankua* (Parra Witte 135, 190, 201). Su tronco soporta y le da unidad a lo existente, sus ramas son una expresión de la diversidad de las formas vivientes, su crecimiento vertical y centrífugo es una manifestación del movimiento de la vida. Siguiendo un razonamiento semejante, los iku se valen del concepto *umunukunu* para hablar de la realidad como unidad y totalidad (Arenas Gómez 141-142). De la etimología de tal expresión emerge la idea de un plano circular *umunu*, atravesado por un eje vertical *kunu*, este último asociado a la noción de árbol y a la facultad de crecer verticalmente.

La asimilación parcial del árbol a un componente central de la estructura cósmica se aprecia transparentemente en varios de los mitos referidos previamente. Los grandes dioses talamanqueños y serranos edificaron el universo entero y el mundo humano tomando como base y soporte al gigantesco árbol. El poderoso Sibó, padre de los bribri y los cabécar,

emplazó un árbol en el centro de la tierra, lo usó como eje para construir el mundo y, finalmente, cercenó su tronco para evitar que su copa perforara el firmamento (Stone 56). Los cuatro Padres ancestrales de los *kogi* hicieron lo propio alrededor de la ceiba de tiempos originarios, primero alejando el agua de la cual surgía y, luego, edificando un templo a alrededor de su tallo (Reichel-Dolmatoff, *Los kogi*, vol. II 18; “Templos” 204). Las tradiciones de unos y otros inevitablemente traen a la mente los guayacanes que sostenían al mundo de los muisca, pero la carencia de información impide hacer aseveraciones fuertes acerca de su dimensión cosmológica.

La identificación del árbol con una parte del cosmos dista de limitarse al campo de la mitología. Las acciones cometidas por las divinidades alrededor del árbol en tiempos míticos hoy les sirven de modelo a los mortales para levantar templos y casas. Las habitaciones tradicionales de los *bribri* y los *cabécar* se consideran recintos cósmicos y, en conformidad, se erigen en torno a un poste central que luego es retirado y quemado en una ceremonia de curación (González Chaves y González Vásquez; Guevara Berger, “Mythologie” 80). Análogamente, los templos *kogi* e *iku* se califican de réplicas del universo y, en esa medida, sus artífices creen que están atravesados por un eje arbóreo invisible (Parra Witte 114; Reichel-Dolmatoff, “Templos” 210; Tayler 151). La arquitectura simbólica de estos dos grupos evoca a la practicada por los *uwa*, quienes a mediados del siglo *xx* construían sus casas alrededor de un árbol vivo y cortado a cierta altura, el cual servía de pilar central y soporte del techo (Rochereau 53).

Finalmente, el gran árbol puede concebirse como un cosmos a pequeña escala. Aquel del cual hablan los mitos *kuna* tenía valles y sabanas en su copa, cultivos de todas las clases en sus ramas y agua dulce dentro de su tronco (Chapin 65; Fortis 34; Nordenskiöld 177; Wagua 44-53, Wassén, “Some Cuna” 12-34). De ahí que algunos estudiosos hallan preferido describirlo, no como una entidad vegetal, sino como un *microcosmos*: “Un universo dentro del Universo” (Blixen 122). Los actuales *ette* se expresan espontáneamente en términos similares cuando son inquiridos sobre la ceiba primordial. Durante mis investigaciones etnográficas en su territorio, muchos ancianos se refirieron a ella como un mundo en miniatura. Adentro de su tallo abombado había agua y semillas y sobre su denso follaje crecían plantas y habitaban animales. Aunque el árbol lucía como una planta de maíz a los ojos de las deidades, se trataba de un mundo completo ante la mirada de los humanos.

## La naturaleza humana y culta

Además del simbolismo cósmico, los árboles chibchas llevan una impronta humana. Lejos de evocar una naturaleza grandiosa y exuberante, remiten directamente a la humanidad y a la cultura, sea por guardar una estrecha relación con una divinidad transparentemente antropomorfa, sea por portar los rasgos distintivos de las plantas cultivadas.

La relación entre los árboles y las deidades puede ser de identidad o génesis. Cuando el vínculo de identidad predomina, la planta se considera una deidad en sí misma o, por lo menos, una manifestación de ella. Así sucede entre los pueblos de la Sierra Nevada. Desplegando intrincadas cadenas de asociaciones, los *kogi* identifican a la Madre Universal con la ceiba primordial (Parra Witte 190, 201; Reichel-Dolmatoff “Templos” 204) y los *iku* la ligan a uno de sus principales Padres (Tyler 128). Los *ette* ofrecen otro ejemplo al equipar a la ceiba mítica con el dios Yaau y, conformemente, al atribuirle a esta deidad rasgos arbóreos (Niño Vargas, *Ooyoriyasa* 299; “An Amerindian Humanism” 46). Cuando el vínculo genético es aquel que prevalece, la planta se cree proveniente del cuerpo de una deidad. Este es el caso del árbol *bribri* y *cabécar*, germinado del vientre preñado de la joven Mar (Bozzoli de Wille 9-10; Jara Murillo y García Segura 51-56; Stone 53). Los dos grandes árboles *maleku* ilustran la misma situación, pues uno nace del cadáver de una diosa y otro de la cabeza de un dios (Constenla Umaña, *Poesía* 28).

Desde luego, la relación de identidad y génesis puede confundirse en el seno de una misma tradición. Algunos textos *kuna*, por ejemplo, le otorgan a la planta el mismo nombre que a la gran deidad materna (Nordenskiöld 165), mientras que otros aseguran que su tronco abatido se transformó en la mujer de cuyas extremidades surgieron las islas y los ríos (Sánchez Zárate 105). Como puede observarse, la asociación del árbol con diosas es mucho más frecuente que con dioses, pero de ninguna manera es generalizable.

La humanidad del árbol que procura la identificación con una divinidad antropomorfa se ve reforzada y complementada por la atribución de una naturaleza culta. La primera imagen que ofrecen los mitos de la gran planta es la de una especie selvática y, de hecho, frecuentemente la identifican con una ceiba (*Ceiba pentandra*). Sin embargo, las mismas historias dejan claro que también se trata de una planta cultivada: ha sido sembrada por una



deidad, tiene el semblante de un cultígeno y produce frutos idénticos a los cultivados. Algunos mitos bribri y cabécar aseguran que el árbol primigenio fue sembrado por el mismísimo Sibó en el centro del mundo (Stone 56). Algo similar sostienen los kogi sobre la ceiba primordial al sostener que fue clavada por la Madre Universal, como si se tratara de un huso de hilar, en medio de los picos de la Sierra Nevada (Reichel-Dolmatoff, *Indios* 86). Los ette, a su turno, creen que la ceiba de tiempos primeros era, en realidad, una planta de maíz sembrada por Yaau y por eso estaba colmada de bellas mazorcas (Niño Vargas, “Cosmos Ette” 1197-1198; Reichel-Dolmatoff, “Mitos” 10). La capacidad de producir frutos cultivados alcanza su máxima expresión en el árbol kuna, en cuyas ramas crecían yucas, batatas, auyamas, plátanos y aguacates, entre otra infinidad de alimentos (Chapin 65).

Por último, debe resaltarse que la naturaleza humana y civilizada del árbol también es humanizante y civilizadora. El crecimiento y la caída de la gran planta le dan forma al mundo e inauguran una era verdaderamente humana. Su tallo erecto fue aprovechado por el dios Sibó para hacer de la cordillera de Talamanca un espacio habitable y les permitió a los cuatro hijos de la Gran Madre construir la Sierra Nevada de Santa Marta (Guevara Berger, “Mythologie” 80; Reichel-Dolmatoff, *Los kogi*, vol. II 18; Stone 56). El desplome de su tronco modeló el litoral de la región del Darién en territorio kuna y encausó los ríos y arroyos de las llanuras de San Carlos en el país maleku (Chapin 70; Constenla Umaña, *Poesía* 28; Sánchez Zárate 105). La caída de sus ramas y la dispersión de sus frutos les permitió a varios pueblos disponer de plantas cultivables para iniciarse en la agricultura (Fortis 36; Nordenskiöld 163; Reichel-Dolmatoff, “Mitos” 9-10). Incluso las alegrías y las penas mundanas se explican por los eventos que ocurrieron alrededor del gran árbol, desde la dureza de los trabajos agrícolas hasta las buenas y las malas cosechas (Guevara Berger, “Mythologie” 127; Niño Vargas, “Cosmos Ette” 1198).

### **La variante chibcha frente a las variantes amerindias**

Sobre la base del conjunto de rasgos aislados ahora es posible ofrecer una mejor definición de árbol, establecer los rasgos que lo distinguen de otros motivos similares y determinar de manera más precisa su área de difusión. Los árboles chibchas, reflejos del cosmos, ligados a la humanidad y partícipes

de naturalezas cultas, pueden ser vistos, tanto como una variante austera de las ceibas mesoamericanas, tanto como una variante sofisticada del *árbol de la abundancia* del noroeste de Sudamérica. Al igual que las ceibas mesoamericanas, comportan una dimensión cósmica y están rodeados de un halo divino, aunque no se desdoblan en cuatro y cinco árboles asociados sistemáticamente a diversas entidades y elementos. A semejanza de los *árboles de la abundancia*, están vinculados al origen de los frutos cultivados y a la instauración de un modo de vida cultivador, aunque cumplen funciones cósmicas y civilizadoras que sobrepasan la esfera agrícola.

Los árboles chibchas evocan en algunos aspectos a los *árboles mundo* y a los *árboles de la vida* de las civilizaciones euroasiáticas. Sin embargo, su contribución al sostenimiento y la regeneración del universo solo ha sido objeto de una verdadera elaboración entre los grupos de la Sierra Nevada. Aunque en muchos aspectos recuerdan a los *árboles de las aguas* de las tierras bajas sudamericanas, por lo general los desbordan en significación, solo se ciñen al tema de la génesis de ríos y peces en el caso de los barí y raramente están asociados a inundaciones y catástrofes primigenias. Sus atributos humanos y sus funciones civilizadoras, asimismo, los diferencian netamente de los árboles chamanísticos del Chaco, utilizados como escaleras para acceder a los cielos. La similitud más estrecha se observa con los motivos conocidos por las poblaciones caribe de Venezuela y las Guayanas, los cuales, aunque débilmente humanizados, se identifican con un pilar cósmico y se vinculan al origen de los cultivos.

La constelación de símbolos movilizada por el motivo arbóreo brilla con fuerza en el corazón del territorio chibcha y tiende a descomponerse en sus confines. Los temas asociados al *árbol de la abundancia* se descubren fácilmente entre los bribri, los cabécar, los kuna y los ette, se tornan difusos entre los serranos kogi e iku y se desvanecen por completo en las fronteras rama y barí. La distribución de los atributos cósmicos, humanos y cultos del árbol es relativamente uniforme en toda la región, habiendo sido objeto de una notable elaboración en la cordillera de Talamanca y la Sierra Nevada. Aunque las tradiciones bugle, ngäbe y uwa no parecen concederle mayor relevancia al motivo, esta situación podría obedecer al reducido número de investigaciones sobre el tema. Nada de lo dicho significa que este sea un elemento privativo de los chibchas. Más bien pareciera tratarse de uno notablemente elaborado por estos pueblos, pero cuya presencia e importancia podría extenderse a

otros grupos istmocolombianos. De hecho, como se acaba de notar, muchos pueblos caribes conocen motivos intrigantemente similares.

Las conclusiones alcanzadas aportan indicios de peso sobre la unidad de los chibchas más allá del plano estrictamente lingüístico. La restitución de la variante del gran árbol conocida por estos pueblos alienta a continuar la empresa iniciada por Constenla Umaña en el campo de la mitología, al mismo tiempo que previene, como lo señaló Guevara Berger, tomar a este conjunto de tradiciones como un todo hermético y autocontenido. Los árboles chibchas se distinguen de los conocidos en otras regiones, sin llegar a estar completamente desvinculados de ellos. La cuestión sobre el modo de pensamiento y acción del cual emerge este motivo arbóreo es demasiado extensa para ser tratada acá. En todo caso, investigaciones anteriores y en curso apuntan a que se trata de uno que les reserva a los humanos un lugar central en el universo, conceptualiza al mundo como un espacio enteramente cultivado y, entre otros rasgos, le concede una singular importancia a los saberes y las prácticas agrícolas dentro y fuera de los campos de cultivo (Halbmayer, “Toward an Anthropological Understanding” 18-20; Martínez Mauri y Halbmayer 24-26, 29-31; Niño Vargas, “An Amerindian Humanism” 46, 49-53, “El universo cultivado”, “La estirpe”).

### **Los rastros del motivo arbóreo**

Lo expuesto hasta acá quizás podría servir para ahondar en el pasado de la estirpe chibcha. El importante lugar y la amplia difusión del enorme árbol podrían ser un indicador de la gran antigüedad del motivo. La relativa difusión de sus rasgos cósmicos, humanos y cultos sugiere que estos pueblos podrían haberlo conocido antes de la diáspora que emprendieron hace no menos de tres mil años desde Centroamérica y que los llevó a dispersarse territorialmente y diversificarse culturalmente en el área istmocolombiana. Las diferencias entre uno y otro motivo particular, así, serían resultado de desarrollos locales posteriores y contactos con otros pueblos.

La presunta antigüedad del motivo arbóreo explicaría parcialmente las similitudes que guarda con su homólogo mesoamericano. De acuerdo a los especialistas (López Austin, “El árbol” 86), la ceiba mesoamericana pudo surgir como parte del sistema calendárico, y en estrecha asociación al símbolo de un saurio, entre los siglos VII y I antes de nuestra era. La

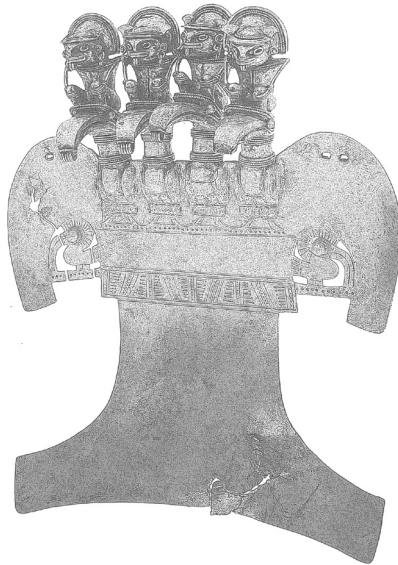
evidencia a disposición indica que los chibchas habrían podido residir en Centroamérica durante esta época. Si estas suposiciones resultan ciertas, no debe descartarse un parentesco entre los árboles mesoamericanos y chibchas. Ambos, en efecto, comparten características sobresalientes, como su identificación con una ceiba, su dimensión cósmica, su asociación a una diosa telúrica y su vinculación al maíz. Esta relación se habría debilitado posteriormente por causa de procesos evolutivos divergentes: de un lado, la alta elaboración simbólica de los Periodos Clásico y Posclásico mesoamericanos y, de otro, la diáspora y fragmentación chibcha sucedida desde el segundo milenio antes de nuestra era. Al mismo tiempo que las ceibas mesoamericanas se cuadruplicaban y quintuplicaban entre mayas y nahuas, los árboles chibchas se diversificaban en el área istmocolombiana.

La gran antigüedad del árbol también sería consistente con los rasgos cultos que lo distinguen, como su identificación con cultígenos, su capacidad de producir alimentos cultivados y su asociación al origen del modo de vida agricultor. La evidencia lingüística apunta a que los ancestros de los chibchas ya conocían y practicaban la agricultura antes de dispersarse y diversificarse (Constenla Umaña, “Chibchan” 420; Pache 535). El idioma que les era propio, aquel del cual descienden todos los idiomas chibchas conocidos en la actualidad, disponía de un término para “campo de cultivo” y poseía un completo léxico de plantas cultivadas. El proceso de génesis y diversificación de la estirpe, de hecho, parece haber corrido de manera paralela a los procesos que llevaron a la estabilización de la agricultura en el área istmocolombiana y convirtieron a esta región en un centro de domesticación vegetal comparable a Mesoamérica, los Andes y Amazonía (*cf.* Aceituno y Loaiza 169-170; Clados y Halbmayer 133-136).

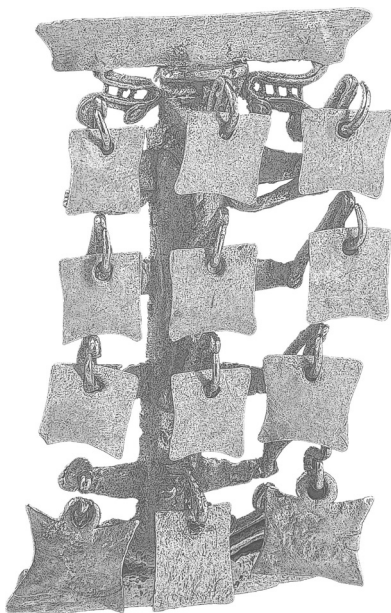
El ejercicio de historia conjetural iniciado podría proseguir. Un motivo tan antiguo e importante como el árbol ha debido dejar más rastros que los contenidos en la mitología de los siglos xx y xxi. Un prometedor campo para la búsqueda de estas huellas es el rico estilo orfebre que se desarrolló en el área istmocolombiana a partir de mediados del primer milenio de nuestra era (Bray, Hoopes y Fonseca). La presencia del árbol cósmico en la iconografía prehispánica de la región parece factible, como ha sido sugerido recientemente por ciertos arqueólogos (Clados 167-168).

A la luz de lo argumentado, una variada serie de objetos orfebres recuerdan al gran árbol. Los más bellos consisten en pectorales y colgantes dendromorfos

de base plana, tronco ancho y copa curvada, a menudo coronados por círculos, semicírculos y espirales que se proyectan divergentemente hacia arriba y los lados y, ocasionalmente, están cubiertos por un denso follaje de colgandajos. Algunos remiten a la concepción de un universo arbóreo al integrar humanos en su cima y aves en sus zonas altas y medias (Imagen 3; véase también Reichel-Dolmatoff, *Orfebrería* 90-91). Otros evocan la humanidad del árbol al mezclar rasgos humanos y vegetales, como rostros rodeados de espirales, cuerpos de extremidades ramificadas y seres que vacilan entre lo monópodo y lo bípedo (Imagen 4; véase también Duque Gómez 178). Unos y otros, ocasionalmente, están adornados por saurios y ranas que traen a la mente los mitos mesoamericanos y talamanqueños ya comentados (véase, por ejemplo, Reichel-Dolmatoff, *Orfebrería* 117, 142). Vale la pena notar que estas presuntas figuras arbóreas se asemejan en muchos aspectos a las representaciones de ceibas en la antigua Mesoamérica, en particular en lo que respecta a las prolongaciones en forma de espiral que surgen de la cima del tronco (véase, por ejemplo, León Portilla 59, 66).



*Imagen 3.* Pectoral tairona dendromorfo coronado por cuatro figuras antropomorfas sentadas sobre aves y adornado por aves en los costados. Por Juan Camilo Niño Vargas sobre la base de fotografías de la obra de Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Orfebrería y chamanismo*. Medellín, Colina, 1990, pág. 90.



*Imagen 4.* Figura dendromorfa con un rostro humano del cual emergen cabezas de saurios invertidas y extremidades múltiples adornadas con placas colgantes. Por Juan Camilo Niño sobre la base de fotografías de la obra de Patricia Fernández Esquivel, *Oro precolombino de Costa Rica*. San José, Banco Central, 2005, pág. 22.

La interpretación ofrecida sobre la iconografía prehispánica apenas es un burdo esbozo al que debería serle dedicado un escrito propio. La presencia de motivos arbóreos y vegetales en la orfebrería istmocolumbiana podría entrar en conflicto, pero también enriquecer, las interpretaciones dominantes hasta el día de hoy, la mayoría de ellas centradas en la identificación de motivos humanos y animales en el marco de ideologías chamanísticas.

## Epílogo

Hasta acá, la argumentación ha seguido los cánones de la disciplina antropológica y la mitología comparada. Las tradiciones orales y las prácticas rituales han sido la principal fuente de información para la identificación del motivo de un gran árbol entre los pueblos chibchas. Tal elección no debe llevar a creer que el árbol restituido es resultado exclusivo de una *mito-lógica*

más afín a las deducciones trascendentales que a la observación empírica. Muy al contrario, la comparación chibcha de los árboles con universos, la humanización de la cual son objeto y la facultad para generar vida que les es atribuida parecieran ser el fruto de saberes acumulados por siglos sobre el reino vegetal, así como de una prolongada e intensa interacción con las plantas en terrenos selváticos y cultivados. Al respecto debe recalcarse que la botánica moderna, empleando el frío lenguaje de la ciencia, viene defendiendo visiones intrigantemente similares sobre el mundo arbóreo. De manera cada vez más frecuente, la biología contemporánea describe a los árboles como entidades superorgánicas, capaces de abrigar complejos ecosistemas, dotadas de la facultad de sentir, pensar y comunicarse y cuya caída en el bosque está seguida por una explosión de fuerzas vitales (cf. Trewavas 1-18; Wohlleben 6-13, 125-135).

## Obras citadas

- Aceituno, Francisco, y Nicolás Loaiza. “The Origins and Early Development of Plant Food Production and Farming in Colombian Tropical Forests”. *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 49, 2018, págs. 161-172. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2017.12.007>
- Arenas Gómez, José. “Sembrando vidas. La persona *I'ku* y su existencia entre lo visible y lo invisible”. Tesis de doctorado. Universidad de Brasilia, 2016.
- Blixen, Olaf. “El árbol de la abundancia y el origen mítico de las plantas cultivadas en América del Sur”. *Archivos*, vol. 10, 2012, págs. 107-200.
- Bozzoli de Wille, María Eugenia. “Narraciones talamanqueñas”. *Vínculos*, vol. 1-2, 1982, págs. 1-12.
- Bray, Warwick. “Sitio Conte Metalwork”. *River of Gold. Precolumbian Treasures from Sitio Conte*. Editado por Pamela Hearne y Robert Sharner. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1992, págs. 32-46.
- Castillo Caballero, Dionisio. *Mito y sociedad en los bari*. Salamanca, Amarú, 1989.
- Chapin, Mac. *Pab Igala. Historias de la tradición cuna*. Quito, Abya Yala, 1989.
- Clados, Christiane. “The Golden Ones. The Human Body as Reflective Metallic Surface in the Isthmo-Colombian Area”. Editado por Ernst Halbmayer. *Amerindian Socio-Cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*, págs. 158-176.

- Clados, Christiane y Ernst Halbmayer. “Between Mesoamerica, the Central Andes, and Amazonia. Area Conceptions, Chronologies, and History”. Editado por Ernst Halbmayer. *Amerindian Socio-Cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*, págs. 123-157.
- Constenla Umaña, Adolfo. “Chibchan Languages”. *The Indigenous Languages of South America*. Vol. II. Editado por Lyle Campbell y Verónica Grondona. Berlín, De Gruyter Mouton, 2012, págs. 391-439.
- . *Poesía tradicional indígena costarricense*. San José, Universidad de Costa Rica, 1996.
- . “Sobre el estudio diacrónico de las lenguas chibchenses y su contribución al conocimiento del pasado de sus hablantes”. *Boletín del Museo del Oro*, vol. 38-39, 1998, págs. 13-55.
- Duque Gómez, Luis. *Museo del Oro*. Bogotá, Delroisse, 1982.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *Tratado de historia de las religiones*. Ciudad de México, Era, 1972.
- Fernández Esquivel, Patricia. *Oro precolombino de Costa Rica*. San José, Banco Central, 2005.
- Fortis, Paolo. *Kuna Art and Shamanism*. Austin, Texas University, 2012.
- Francis Reid, Elena, y Avelino Torres Marín. *Tradición oral indígena costarricense*. San José, Universidad de Costa Rica, 1987.
- González Chaves, Alfredo, y Fernando González Vásquez. *La casa cósmica talamancaña y sus símbolos*. San José, Universidad de Costa Rica, 2000.
- Guevara Berger, Marcos. “Discusión crítica sobre la idea de una mitología chibchense y sus implicaciones para pensar en simbolismos areales”. *Estudios de Lingüística Chibcha*, vol. 33, 2014, págs. 75-109.
- . “Mythologie des Indiens Talamanca”. Tesis de doctorado. Université de Paris x, 1986.
- Halbmayer, Ernst. *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der süddameikanischen Sprachfamilie der Cariben*. 2 vols. Viena, Facultas, 2010.
- . “Toward an Anthropological Understanding of the Area Between the Andes, Mesoamerica and the Amazon”. Halbmayer et al. *Amerindian Socio-Cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*, págs. 3-33.
- Halbmayer, Ernst. *Amerindian Socio-Cosmologies, between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*. Editado por Ernst Halbmayer. Nueva York, Routledge, 2020



- Hoopes, John W., y Oscar M. Fonseca. “Goldwork and Chibchan Identity. Endogenous Change and Diffuse Unity in the Isthmo-Colombian Area”. *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panamá, and Colombia*. Editado por Jeffrey Quilter y John Hoopes. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 2003, págs. 49-90.
- Jara Murillo, Carla Victoria, y Alí García Segura. *El lugar del tiempo*. San José, Universidad de Costa Rica, 1997.
- Lehmann, Walter. *Vokabular der Rama-Sprache nebst gramatischem Abriss*. Múnich, Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1913.
- León-Portilla, Miguel. *Time and Reality in the Thought of the Maya*. Norman, University of Oklahoma, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *Du miel aux cendres. Mythologiques II*. París, Plon, 1966.
- . *Le cru et le cuit. Mythologiques I*. París, Plon, 1964.
- López Austin, Alfredo. “El árbol cósmico en la tradición mesoamericana”. *Monografías del Real Jardín Botánico de Córdoba* vol. 5, 1997, págs. 85-98.
- . *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. Ciudad de México, Era, 2015.
- Loveland, Franklin. “Order and Disorder in Rama Indian Cosmology”. Tesis de doctorado. Duke University, 1975.
- Margery Peña, Enrique. *El mito del diluvio en la tradición indoamericana*. San José, Universidad de Costa Rica, 1998.
- Martínez Mauri, Mònica, y Ernst Halbmayer. “Ofrendas, intercambios y otros modos de relación en las socio-cosmologías indígenas contemporáneas del área istmo-colombiana”. *Tabula Rasa*, vol. 36 (2020), págs. 19-44. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n36.01>
- Niño Vargas, Juan Camilo. “An Amerindian Humanism. Order and Transformation in Chibchan Universes”. Editado por Ernst Halbmayer. *Amerindian Socio-Cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*, págs. 37-60.
- . “Cosmos Ette. Ethnographie d’un univers du Nord de la Colombie”. Tesis de doctorado. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2018.
- . “El universo cultivado. Humanidad y agricultura en los cosmos chibchas”. Niño Vargas y Beckerman, editores. *Universos Chibchas. Nuevas aproximaciones a la unidad y diversidad humana del área istmocolombiana*.
- . “La estirpe agricultura. Historia cultural y etnología comparada de los pueblos chibchas”. *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 874.

- . *Ooyoriyasa. Cosmología e interpretación onírica entre los ette del norte de Colombia*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2007.
- Niño Vargas, Juan Camilo, y Stephen Beckerman, editores. *Universos Chibchas. Nuevas aproximaciones a la unidad y diversidad humana del área istmocolombiana*. Bogotá, Universidad de los Andes (en preparación).
- Nordenskiöld, Earle. *An Historical and Ethnographical Survey of the Cuna Indians*. Gotemburgo, Göteborgs Museum, 1938.
- Ortiz, Francisco. “Organisation sociale et mythologie des Indiens Cuiba et Sikuaní”. Tesis de doctorado. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1983.
- Osborn, Ann. *Las cuatro estaciones. Mitología y estructura social entre los u'wa*. Bogotá, Banco de la República, 1995.
- Overing, Joanna. “There is No End of Evil: The Guilty Innocents and the Fallible God”. *The Anthropology of Evil*. Editado por Robert Parkin. Oxford, Blackwell, 1985, págs. 244-278.
- Pache, Matthias. “Contribution to Chibchan Historical Linguistics”. Tesis de doctorado. Leiden, Univesiteit Leiden, 2018.
- Pache, Matthias y Carlos Sánchez Avendaño. “Las lenguas chibchas. Un panorama general”. Niño Vargas y Beckerman, editores. *Universos Chibchas. Nuevas aproximaciones a la unidad y diversidad humana del área istmocolombiana*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Parra Witte, Falk Xué. “Living the Law of Origin. The Cosmological, Ontological, Epistemological, and Ecological Framework of Kogi Environmental Politics”. Tesis de doctorado. University of Cambridge, 2017.
- Preuss, Konrad Theodor. *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem Indianerstamm in Kolumbien*. 2 vols. Leipzig, Göttingen, 1921.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *Los kogi. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. 2 vols. Bogotá, Procultura, 1985.
- . “Mitos y cuentos de los indios chimila”. *Boletín de Arqueología*, vol. 2 núm. 2, 1945, págs. 4-27.
- . *Orfebrería y chamanismo*. Medellín, Colina, 1990.
- . “Templos kogi. Introducción al simbolismo y a la astronomía del espacio sagrado”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 19, 1975, págs. 199-245. DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1670>

- Rochereau, Henri. "Los tunebo. Grupo unkasia". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 10, 1961, págs. 39-110. DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1640>
- Sánchez Zárate, Pedro Uriel. *Kuna. La riqueza iconográfica de una cultura*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Simón, Pedro. *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme y las Indias Occidentales*. 7 vols. Bogotá, Banco Popular, 1981.
- Stone, Doris. *The Talamancan Tribes of Costa Rica*. Cambridge, The Peabody Museum, 1962.
- Taylor, Donald. *The Coming of the Sun. A Prologue to Ika Sacred Narratives*. Oxford, Pitt Rivers Museum, University of Oxford, 1997.
- Trewavas, Anthony. "The Green Plant as an Intelligent Organism". *Communication in Plants. Neuronal Aspects of Plant Life*. Editado por František Baluška y Stefano Mancuso. Nueva York, Springer, 2007, págs. 1-18.
- Velásquez Runk, Julie. "Social and River Networks for the Trees: Wounaan's Riverine Rhizomic Cosmos and Arboreal Conservation". *American Anthropologist*, vol. 111, núm. 4, 2009, págs. 456-467. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1433.2009.01155.x>
- Villa Rojas, Alfonso. 1998. "The Concepts of Space and Time among the Contemporary Maya". León Portilla, *Time and Reality in the Thought of the Maya*. Londres, University of Oklahoma, págs. 113-159.
- Wagua, Aiban. *En defensa de la vida y su armonía*. Panamá, Instituto de Investigaciones Koskun Kalu, 2000.
- Wassén, Henry. "Cuentos de los indios choco recogidos por Erland Nordenskiöld". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 2, 1933, págs. 103-137. DOI: <https://doi.org/10.3406/jsa.1933.1873>
- . "Some Cuna Indian Animal Stories". *Etnologiska Studier*, vol. 4, 1937, págs. 12-34.
- Wohlleben, Peter. *The Hidden Life of Trees*. Londres, William Collins, 2015.
- Wright, Pablo. "El tema del árbol cósmico en la cosmología y el chamanismo de los toba". *Rituales y fiestas de las Américas*. Editado por Elisabeth Reichel. Bogotá, Universidad de los Andes, 1988, págs. 231-239.

### **Sobre el autor**

Juan Camilo Niño Vargas es profesor asistente del Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes en Bogotá y doctor en Antropología Social y Etnología de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París, Francia.

### **Sobre el artículo**

Agradezco a Ernst Halbmayer, a los evaluadores anónimos y a los editores de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* por su atenta lectura y acertadas observaciones al presente texto. Un agradecimiento igual de sentido va para María Alicia Uribe, Eduardo Londoño, Héctor García Botero y el cuerpo de investigadores del Museo del Oro por haberme permitido desarrollar mis ideas en un seminario dedicado a los pueblos chibchas. La elaboración de este artículo tuvo lugar en el marco de un proyecto de investigación centrado en las ontologías chibchas, auspiciado por el Fondo de Apoyo para Profesores Asistentes de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes, Bogotá.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n2.102290>

# Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos

Camilo Alejandro Vargas Pardo

Universidad Nacional de Colombia – Sede de La Paz, Cesar, Colombia

caavargaspa@unal.edu.co

Este artículo plantea un acercamiento a ontologías no hegemónicas con el propósito de aportar a la configuración de lugares teóricos desde los cuales se enriquezcan las concepciones de cuerpo, lenguaje y territorio. Se realiza, entonces, un recorrido por tres nociones (*naane*, *kirigai*, *jabuaienán*) procedentes de diferentes lenguas nativas del mundo indígena andino-amazónico: las lenguas magütá (tikuna), minika (variante dialectal del uitoto) y camëntšá. Esta aproximación se vale del mecanismo de transducción literaria, en el que convergen investigaciones en el campo de la antropología, la lingüística y los estudios literarios.

*Palabras clave:* *jabuaienán*; *kirigai*; *naane*; ontografía; transducción literaria.

Cómo citar este artículo (MLA): Vargas Pardo, Camilo Alejandro. “Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 113-138

Artículo original. Recibido: 30/11/21; aceptado: 09/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### **Weaving of Words, Body, and Territory Between Three Andean-Amazonian Indigenous Worlds**

This article proposes an approach to non-hegemonic ontologies with the purpose of contributing to the configuration of theoretical places from which conceptions of body, language, and territory are enriched. We make a tour of three notions (*naane*, *kirigai*, *jabuaienán*) coming from different native languages of the Andean-Amazonian indigenous world: the Magütá (Tikuna), minika (Varante dialectal of Uitoto), and Camëntšá languages. This approach uses the mechanism of literary transduction, where research converges from the fields of anthropology, linguistics, and literary studies.

*Keywords:* *Jabuaienán*; *kirigai*; *naane*; ontography; literary transduction.

### **Tecido de palavra, corpo e território entre três mundos indígenas andino-amazonianos**

Este artigo propõe uma aproximação a ontologias não hegemônicas com o propósito de contribuir à configuração de lugares teóricos a partir dos quais se enriqueçam as concepções de corpo, linguagem e território. Realiza-se, então, um percurso por três noções (*naane*, *kirigai*, *jabuaienán*) procedentes de diferentes línguas nativas do mundo indígena andino-amazônico: as línguas magütá (Tikuna), minika (variante dialectal do uitoto) e camëntšá. Esta aproximação utiliza mecanismo de transdução literária, onde convergem pesquisas no campo da antropologia, da linguística e dos estudos literários.

*Palavras-chave:* *jabuaienán*; *kirigai*; *naane*; ontografia; transdução literaria.

## Introducción

CADA LENGUA ES DEPOSITARIA DE visiones de mundo u ontologías asociadas a prácticas culturales, redes de significados y valores sociales que configuran las relaciones de las sociedades que las hablan y, además, la forma en que interactúan con los seres no humanos con quienes coexisten. Este artículo pone en relación tres nociones nativas de diferente procedencia étnica: *naane* de la lengua magütá (tikuna), *kirigai* del minika (uitoto) y *jabuaienán* del camëntšá,<sup>1</sup> recurriendo a imágenes poéticas y a algunas reflexiones etnológicas cuya interpretación está asociada a un proceso de transducción literaria.

El pueblo Magütá se encuentra asentado en una región de confluencia fronteriza de los Estados nacionales de Colombia, Perú y Brasil, al norte de la región amazónica. Aunque en la literatura académica se les ha denominado Tikuna, este pueblo se autodefine como Magütá. Su lengua se ha clasificado como una lengua aislada y se caracteriza por ser una lengua rica en tonalidades (Santos, *Socialización* 2). El minika es una variante dialectal asociada a la lengua uitoto. Aunque el etnónimo *Uitoto* proviene de una voz caribe que significa “enemigo”, el término se popularizó en la literatura académica a partir de la obra de Thomas Whiffen, *The Northwest Amazons* (1915), pero este grupo se autodenomina Murui-muina. Juan Álvaro Echeverri señala que en la región del interfluvio de los ríos Caquetá y Putumayo se encuentra el territorio de “siete grupos etnolingüísticos que pertenecen a las familias lingüísticas Witoto (uitoto, okaina, nonuya), Bora (bora-miraña y muinane), Arawak (resígaro) y una lengua aislada (andoque)” (*La Gente* 11-17), los cuales conforman una misma área cultural. Estos grupos, azotados por la fiebre del caucho a principios del siglo xx, se reconocen como “gente de centro” y se consideran esencia del tabaco, la coca y la yuca dulce. Por su parte, los Camëntšá se encuentran asentados en el valle de Sibundoy, al suroccidente de Colombia en el departamento del Putumayo, en lo que consideran el *Bëngbe*

1 Los planteamientos del presente artículo, relacionados con las nociones nativas *kirigai* y *jabuaienán*, fueron concebidos en mi tesis doctoral *Poéticas que germinan entre la voz y la letra. Itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamiroy y Anastasia Candre* (2019). Aquí se reelaboran dichas nociones en función de nuevas asociaciones relacionadas con la noción de *naane*.

*Uáman Tabanóc*, es decir, su “sagrado lugar de origen”. A pesar de que han sido identificados como “sibundoyes” o “coches” por agentes externos, este grupo se autoidentifica con la expresión “Camuentšá Cabëng Camëntšá Biyá” que Hugo Jamioy traduce como “hombres de aquí con pensamiento y lengua propia”. Los Camëntšá se caracterizan por un conocimiento sofisticado de las plantas medicinales y, especialmente, por el uso ritual del yajé. En relación con la lengua camëntšá, el taita Alberto Juajibioy Chindoy asegura que “el kamsá es una de las lenguas más aglutinantes de todas las Américas, pues una sola construcción verbal puede comprender más de veinte formas unidas” (citado en Ávila 28).

Teniendo en cuenta que no contamos con las competencias lingüísticas en ninguna de estas lenguas, desarrollamos nuestra aproximación a estas nociones nativas gracias a una dinámica de transducción literaria, según la cual el “mensaje” que llega al receptor ha pasado por un proceso de transformación y transferencia (Martínez de Anton 7-9). En nuestro caso, este proceso se debe al rol de un mediador competente en cada una de estas lenguas nativas, en las que se produce el mensaje original en un contexto oral, y, en su función de intérprete, lo recrea apelando a un nuevo código (el español) y a un nuevo canal de comunicación (la escritura). El significado original queda cifrado en el contexto de enunciación y el nuevo mensaje despliega nuevas posibilidades de sentido e interpretación.

De manera que no pretendemos estabilizar el potencial polisémico de estos términos, ni explicar su significado original en sus diferentes contextos culturales; más bien, concebimos este texto como un ensayo ontográfico que procura acercarnos a ontologías de tres pueblos originarios (a su visión de mundo) para enriquecer nuestras propias concepciones de palabra, cuerpo y territorio, y con ello potenciar alternativas de encuentro, desencuentro y reconocimiento en un horizonte de descolonización epistémica (Mignolo).

Iniciaremos este recorrido con el término *naane* de la lengua de los Magütá (más conocidos en la literatura académica como tikuna o ticuna), a partir, fundamentalmente, del trabajo de investigación de Abel Santos Angarita / Wächiaükü, *Percepción tikuna de Naane y Naüne: territorio y cuerpo* (2013), lingüista e investigador magütá procedente de la comunidad de Arara en el trapezio amazónico. Continuaremos con la noción *kirigai* procedente de la variable dialectal uitoto minika, hablada principalmente en La Chorrera, Amazonas, la cual abordaremos a partir de los aportes de Selnich Vivas, en



el campo de los estudios literarios, y de Juan Álvaro Echeverri, en el campo de la antropología. Finalmente, llegaremos a la noción *jabuaienán* a partir de la apuesta poética del oralitor camëntšá Hugo Jamioy, quien nos acerca a la lengua de su pueblo, situado en el valle del Sibundoy, en el departamento del Putumayo.

A partir de este recorrido esperamos contribuir a aquellas iniciativas que se plantean en términos de diálogo intercultural, de posibilidades de reconocimiento en la diferencia y de apuestas éticas, estéticas y políticas que reivindican la pluralidad y la relacionalidad como principios de coexistencia. Pensamos, por ejemplo, en la visibilización y proliferación de las expresiones poéticas de raigambre oral; en las apuestas desde la literatura, el audiovisual, el arte contemporáneo, relacionadas con los mundos indígenas; en las creaciones de autores y artistas indígenas contemporáneos; así como en las búsquedas de canales de diálogo en diferentes instancias y áreas del conocimiento; todo lo cual demanda y a su vez propicia esfuerzos cada vez más consecuentes para comprendernos en la diferencia.

### ***Naane, territorio humanizado***

La tesis de maestría de Abel Santos, *Percepción tikuna de Naane y Naüine: territorio y cuerpo* (2013), se propone explicar en detalle las nociones *Naane* y *Naüine* desde el análisis semántico y pragmático de la lengua magütá. Además de los datos antropológicos, históricos, geográficos y lingüísticos sobre los Magütá, Santos construye una sugerente red conceptual a partir de testimonios orales de los sabedores y sabedoras de su grupo étnico, de donde se despliegan reflexiones basadas en el análisis lingüístico de su lengua materna y en la descripción de ciertas prácticas culturales de su pueblo. Gracias a la competencia oral y escrita del autor en lengua magütá, esta investigación incluye la recolección, transcripción, traducción e interpretación de varios testimonios en esta lengua, lo cual es complementado con el análisis de las fuentes bibliográficas destacadas en el campo de estudio de la lengua y la cultura magütá (tikuna). Algunas de estas fuentes, aludidas por Santos, son: Nimuendajú; Goulard; Pacheco de Oliveira; Ramos; Montes; entre otros.

El esfuerzo de Santos por explicar e interpretar en un documento académico nociones ontológicas de su pueblo puede comprenderse como un ejercicio de transducción: al involucrar un nuevo código y canal en la transferencia

de un mensaje procedente de la oralidad, relacionado con concepciones ontológicas magütá, se propicia una transformación y, con ello, emerge una descripción generosa, en el marco de recepción académica, sobre la visión de mundo y del ser magütá, con la impronta personal del investigador.

Completamente implicado con los referentes culturales que trae a colación, Santos describe la cosmovisión magütá refiriendo diferentes planos o “flexos”<sup>2</sup> que coexisten, los cuales son habitados por diferentes entidades humanas y no humanas. Estos pueden adquirir en ocasiones apariencia humana, toda vez que poseen principios fundamentales que son semejantes a todos los seres: *pora* (poder), *kuā* (conocimiento), *naê* (pensamiento) y *maiü* (vida) (*Percepción* 9). Las relaciones de coexistencia entre estos flexos y las entidades que los habitan, incluidos los humanos, están sujetas a procesos de intercambio energético continuo muy frágiles, comprendidos en términos de predación,<sup>3</sup> los cuales se renuevan cíclicamente. Veamos a continuación algunos ejemplos para ilustrar esta idea.

La celebración del ritual de iniciación femenina entre los magütá es un ejemplo de los cuidados requeridos para mantener el equilibrio de los seres humanos con las demás entidades.<sup>4</sup> En una comunicación personal, Abel Santos me explicaba que, a través de la celebración ritual de *yüü*, se contribuye a la renovación de *naane* y que, al no realizar esta práctica, puede haber represalias contra la familia o contra la joven que tiene su menarquia, por parte de ciertas entidades no humanas (*ngo-ogü*). Con ello, Santos transmite una idea muy clara acerca del cuidado de las relaciones que interconectan en un complejo entramado de flujo e intercambio energético los cuerpos de los individuos, del colectivo, de los no humanos y de la naturaleza, que constituyen, en su interacción, *naane*.

---

2 La representación gráfica de los seis flexos que componen el cosmos magütá (Santos, *Percepción* 106) muestra el modo en que estos planos son habitados por entidades humanas y no humanas, las cuales configuran *naane*, debido a la coexistencia de estos planos y a las dinámicas de interacción de los seres que los habitan.

3 Para complementar esta idea véase la teoría del antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro sobre el perspectivismo amerindio, según la cual el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista definidos por la constitución de cuerpos con diferentes características: “los animales predadores y los espíritus, por su parte, ven a los humanos como presas, mientras que las presas ven a los humanos como predadores” (35).

4 La concepción de *naane* está relacionada también con la celebración del ritual de pubertad de las señoritas *worekü* en calidad de actividad para la formación de cuerpos aptos para la procreación. A pesar de que no profundizamos sobre este aspecto, lo dejamos enunciado para futuras investigaciones.

Otro ejemplo, de especial interés en este artículo por su relación con el uso de la palabra alude a la energía que de ella se despliega y, por tanto, a ciertas restricciones que se deben seguir para evitar atraer la atención de *ngo-ogü* que pueden ser nocivos para el humano, tales como hablar o hacer ruido en la selva: “es mejor guardar silencio, caminar sin pronunciar palabras que llamen la atención de aquellos depredadores” (Santos, *Percepción* 129-130). De modo que el manejo adecuado de la palabra es una forma de protección contra estos seres. A raíz de estos ejemplos, Santos concluye que para los magütá: “Todos los actos están encaminados a la perfección de su cuerpo para no perjudicar ni ser perjudicado por otros seres, es un mecanismo de defensa, pero también de negociación, de estabilidad de energías existentes en el cosmos” (132).

A partir de su estudio sobre el ser entre los tikuna, Jean Pierre Goulard nos proporciona otro referente para comprender estas dinámicas en la cosmovisión magütá. El etnólogo francés plantea este tipo de relaciones en los siguientes términos:

Es en este entorno “corporeizado” en el que se inscriben todos los seres, cualquiera que sea su estado actual. Todos siendo *du-ügü*, son percibidos como participantes de una misma humanidad, por tener una misma interioridad compartida. Unos son objetivados, visibles como los ticuna, los animales y los árboles, mientras que otros son subjetivados como las entidades, pero en el transcurso de la estabilización del *na-ane*, todos conocieron un estado físico humano. [...] Podríamos decir que los ticuna se ven bajo este estado, humanos entre todos los seres, cuya apariencia y forma son “envidiadas” por todos los no-humanos. (323-324)

Nos servimos de esta descripción para proporcionar algunas referencias sobre la ontología magütá, desde la antropología, y con ello seguir acotando la noción de *naane*. Ahora bien, Santos señala que este término se puede traducir como chagra o territorio, pero si vamos a su explicación introductoria, podemos percibir que la simple atribución de un término en español resulta limitada, tan infértil conceptualmente como la tierra que se somete a los procesos agroindustriales de los monocultivos. De acuerdo con Santos:

Cada ser conforma un *Naane* y dentro de cada ser existen otros *Naane*. Los tikuna han construido *Naane*, es el espacio donde se cultivan no solamente

los productos sino el conocimiento y la sabiduría que serán compartidos con los semejantes. Es el espacio de reproducción de las costumbres, tradiciones y ritos de los *yumatigü*, es la relación intrínseca entre Naane-duugü-Naane “humano-naturaleza-humano”. En este sentido, Naane se humaniza para entrar en equilibrio constante con los humanos. [...] Si la ley natural es así, entonces todos son idénticos y parecidos; soy Naane y Naane soy yo; este principio manifiesta que todos son humanos y al ser humanos todos son considerados hermanos *taene*. Eso significa que *Naane* es humano vivo que se transforma en todo momento. Concebir este modo de existencia es negarse a separarse de la naturaleza, lo que lleva a la adaptación y a la coexistencia en un Naane amazónico. (*Percepción 12*)

Como podemos observar, *naane* está asociado al espacio de cultivo, pero no simplemente al lugar donde se cultivan alimentos, sino donde se cultiva el conocimiento que se comparte para asegurar la reproducción social, cultural y natural, indisociables desde esta perspectiva. En la cita se puede inferir que negarse a la separación del humano y la naturaleza es también oponerse a un modelo socioeconómico basado en la explotación a gran escala de “recursos” naturales y la economía de mercado, ya que entraña la devastación de ecosistemas y prácticas culturales en cuya interacción se construye territorio como espacio de conocimiento y equilibrio cosmopolítico.<sup>5</sup> Recordemos las consecuencias en la Amazonia, con la intrusión de los barones del caucho y su sistema de endeude en el siglo XIX, que fueron nefastas para la vida de los pueblos originarios de esta región, al desmembrar su estructura social y descomponer su organización cósmica.

Lo anterior constituye un ejemplo del modo en que la separación del ser humano de la naturaleza, desde una lógica mercantil, implica alterar una dinámica permanente de relaciones afectivas que para los magütá constituyen en sí mismas *naane*. Un espacio de donde se deriva la vitalidad de la gente, sus principios culturales y su cohesión social, que en su entramado permite a su vez la renovación de *naane*. Por lo mismo, los sabedores y las sabedoras

---

5 Este término plantea una alternativa al antropocentrismo moderno occidental que divide naturaleza y cultura. Con este término se plantea el reconocimiento de relaciones vitales que superan la escala humana, se trata de “validar las relaciones existentes entre entidades asociadas a todos los campos del cosmos”. Véase Duchesne (274).

magütá afirman que si no se cultiva la chagra, si no se practica el ritual de iniciación femenina *yüü*, el mundo —tal como lo conocemos— se acaba.

De otro lado, la concepción de *naane* descrita por Abel Santos vincula al ser humano y la naturaleza de modo tal que la relación de pertenencia resulta reconfigurada. Aquí no se trata simplemente de una visión idealizada donde “el ser humano hace parte de la naturaleza”, puesto que las relaciones se invierten: “la naturaleza hace parte del humano” y, a su vez, el humano se encarga de humanizar la naturaleza para encontrar un equilibrio armónico con el cosmos; es decir, los magütá son constitutivos de ese *naane* y *naane* es constitutivo de los magütá (y, por extensión, de los seres humanos y las demás entidades). Para entender mejor esto, retomemos algunas ideas de Santos sobre la chagra como un espacio humanizado a partir del trabajo agrícola:

Es ahí [en la chagra] que se inicia la interacción social entre los tikuna, porque al plantar siembran parte de su cuerpo, al compartir los alimentos de la chagra se alimentan de sus cuerpos literalmente. Comparten sus saberes, conocimientos, pensamientos, sustancias, humor y sabor mediante los alimentos; el intercambio de su esencia entre el grupo es lo que los hace inseparables e íntegros a la tierra–cultivo–sociedad. (*Percepción* 108)

El ejercicio de transducción de Santos deriva en una concepción de territorio sugerente, caracterizada por el intercambio energético entre diferentes entidades plenamente identificadas en la cosmovisión magütá. La chagra permite, entonces, ilustrar el modo en que se forjan las relaciones sociales entre los magütá, pues a través de las actividades para cultivar se construye un espacio humanizado ideal para la construcción del conocimiento entre las personas, vehiculado por el cultivo, la cosecha, la preparación y el consumo de alimentos, cuyo proceso sintetiza los intercambios entre humanos y no humanos. En este sentido, si bien la chagra abastece de alimentos, lo que importa es, sobre todo, la incorporación de los principios vitales que estos aportan para constituir cuerpos humanos resistentes y, por ende, fortalecer la humanidad.

Al respecto, detengámonos a continuación en el poema de Anastasia Candre titulado “*Juzie / La chagra*”. Es una autora amazonense polifacética, de descendencia okaina por parte de su padre y murui por parte de su

madre, con una obra poética, pictórica e investigativa enfocada en gran medida en su relación con los alimentos. A partir de su herencia cultural, nos permite señalar, a través de su poema, semejanzas significativas con el concepto de *naane* y, además, adentrarnos en la noción de *kirigai*, un término en *minika* (uitoto) para referirse al “canasto”, el cual abordaremos en la siguiente sección.

---

<b>Juzie</b>	<b>La chagra</b>
<i>Uzungo, yuai buinaiño</i>	Abuela de la abundancia
<i>Uzungo, yuai nango</i>	Abuela dueña del baile de las frutas
<i>Afego ria rite</i>	Ella, siembra las semillas
<i>Ñue uiñote naaga mona</i>	Y las cuida con amor maternal
<i>Juzitofe, maikatofe, farekatofe,</i>	Palo de yuca, yuca brava, yuca dulce, yuca para la bebida
<i>“Uzungo” Mai kai juziemo</i>	¡Abuela! Quiero ir a la chagra
<i>Kai riijizai, jakaizairi, ogoyi, beyaji,</i>	A sembrar tubérculos, ñame, maíz, piña
<i>/ rozidoro</i>	
<i>Diga amena tiia meino</i>	Reemplazo de muchos árboles que se tumbaron
<i>Diga, raoniai jaitaja meino</i>	Bejucos que lo cortaron y sangran
<i>Enie jobaiya meino</i>	La tierra que quemaron
<i>Kue nabai biya</i>	Llega mi hermano
<i>Monifue dukina</i>	Y llega la abundancia
<i>Juziemo yetarafue yoga</i>	En la chagra se enseña los consejos
<i>Juziemo yofuegakue</i>	En la chagra fue donde me enseñaron
<i>Juziemo, uzungo ie jito, ie jiza</i>	En la chagra la abuela enseña sus saberes
<i>Ie, jito, ie jiza uruii yofuete</i>	A sus hijos e hijas, nietos y nietas. (Candre, <i>Pütchi</i>

---

*Biyá Uai 128-129)*

## ***Kirigai*, cuerpo y voz**

En la obra de Anastasia Candre, el cultivo y la preparación de los alimentos entretienen su expresión poética, su labor investigativa y su exploración pictórica. En este entretendido se configura un lugar de enunciación que proyecta la construcción femenina de una voz ocaina-murui, sujeta a

los principios y dilemas de su contexto cultural, en constante tensión y redefinición a raíz de los intercambios asimétricos asociados a la imposición de la religión, la educación y el modelo económico por el sector hegemónico de la sociedad mayoritaria. Esta autora resalta el lugar de la mujer y lo femenino en el pensamiento, en la espiritualidad y en las prácticas culturales del pueblo murui.

Los primeros versos del poema “*Juzie / La chagra*” nombran a la “Abuela” (*Uzungo*) a partir de epítetos que aluden a la “Madre espiritual”, dueña del baile ritual de frutas o *rafue* de *Yuaki*, proveedora de la abundancia y de los alimentos. En principio se mencionan las variedades de yuca asociadas entre los murui-muina a la quintaesencia de la mujer verdadera, la madre que cuida y provee los alimentos. En los versos siguientes, la voz poética acude a la abuela expresando su entusiasmo por ir a la chagra junto a ella para sembrar otros alimentos. Pareciera que la invocación inicial, situada en un plano espiritual, se concreta en una actividad cotidiana de trabajo colectivo, con participación de hombres, que entraña la transformación-humanización de un espacio a partir del intercambio energético que acontece mediante las diferentes etapas de preparación y cultivo del terreno: la tumba, la quema, la siembra y la cosecha de la chagra.

En las celebraciones rituales de los murui-muina la pareja encargada de preparar el baile, es decir, el *rafuenama* (dueño del baile) y la *rafuenango* (dueña del baile), encarna las entidades espirituales que desde los principios culturales de su tradición están concernidas en el contexto de preparación de un baile ritual específico. En el texto poético esto sucede de manera análoga con la “Abuela de la abundancia”, invocada en los primeros versos, y el vocativo de la “abuela”, que representa su personificación en una situación concreta. En el poema se funde entonces la connotación espiritual del espacio maternal de la chagra con la figura “concreta” de la abuela encargada de sembrar este espacio de aprendizaje, en el que le es dado transmitir saberes “a sus hijos e hijas, nietos y nietas”. Es evidente que la chagra es concebida como un espacio de conocimiento, fundamentalmente femenino, relacionado con la abundancia. De hecho, en la investigación de Anastasia Candre sobre la chagra, en “Kaimaki guiye finuafue: Preparación de los alimentos de nuestra gente”, en el que describe de manera sistemática las etapas necesarias para abrir una chagra, la autora asevera: “la chagra es el pensamiento, el corazón y la fuerza de la mujer uitoto” (93). Véase al respecto la Imagen 1.



Imagen 1. Chagra. Candre Yamacuri, Anastasia. “Kaimaki guiye finuafue: Preparación de los alimentos de nuestra gente”. *Mundo Amazónico*, vol. 5, núm 1, 2014, pág. 91.

Anastasia Candre señala que el trabajo en la chagra no es exclusivamente femenino; sin embargo, está asociado a la fertilidad femenina. Desde esta perspectiva, la procreación humana y el alumbramiento se encuentran relacionados con la actividad del cultivo y la cosecha, pues nuestra vida tiene su origen en ese mismo aliento que, gracias al trabajo femenino, se transforma y deviene ser en el mundo. El alumbramiento del bebé es, entonces, análogo a la cosecha de la chagra, pues ambos dependen del esfuerzo y el trabajo de la mujer, quien resguarda en el útero materno al bebé durante su gestación hasta su nacimiento, así como se encarga de cuidar las semillas sembradas en la chagra hasta que son recolectadas como alimento en el canasto de cosechar.

En este sentido, resulta significativo que entre los murui-muina un canasto representa alianzas matrimoniales exogámicas (Candre y Echeverri 103; Candre Yamacuri *Kaimaki* 95): el hombre debe aprender el arte de la cestería para ofrecerle a su compañera canastos y cernidores como señal de que está en condiciones de “tejer” una familia. Esto alude a la capacidad (re)productiva de la pareja en el sentido de complementariedad sexual y potencial productivo de alimentos, pero también comprende la capacidad de contener conocimiento y de administrarlo mediante la palabra y el trabajo, semilla y cuidado de las nuevas generaciones.



Los estrechos vínculos entre la constitución ontológica de la persona y las actividades agrícolas asociadas a lo femenino reflejan una visión de mundo que se comprende mejor desde los términos en uitoto *mózikaide* y *rafue*. De acuerdo con las explicaciones del antropólogo Juan Álvaro Echeverri:

La acción de ‘formarse’ se expresa mediante el verbo *mózikaide*, el cual significa, en sentido estricto, ‘frenar, parar, sostener’. En un sentido más amplio puede interpretarse como ‘tomar forma, tomar existencia’. Una criatura viviente ‘existe’ porque es capaz de frenar el flujo del mundo (aliento, aire) y formarlo como cuerpo, sangre, sustancia viviente. El verbo *mózikaide* expresa la actividad misma del *rafue*: la formación de la Palabra como Cosas, de lo nombrado como real. Más adelante, se hará claro que la Palabra “se frena” mediante las actividades de trabajo, cuyos paradigmas son el trabajo de la chagra y la formación de la criatura en el vientre de la madre. (Candre y Echeverri 31)

Las notables investigaciones de Echeverri, además de ser un modelo de trabajo colaborativo de cocreación con sabedores indígenas, le dedican un gran esfuerzo a la descripción de la etnopoética de la lengua *minika* (uitoto),<sup>6</sup> lo cual le ha permitido una comprensión de la lengua y sus contextos de enunciación de sumo interés para acotar las reflexiones que aquí nos convocan. Echeverri señala que el significado de *rafue*, en relación con el término *mózikaide*, se puede comprender como “la formación de la Palabra [con *p* mayúscula] como Cosas”, lo cual involucra los fenómenos de la procreación y la producción de alimentos que aseguran la continuidad de la vida. El *rafue* puede comprenderse como el aliento que deviene sustancia en el mundo gracias a *mózikaide*, las actividades que detienen su curso. Por otro lado, la polisemia del término *rafue* comprende la acepción de baile, en el sentido en que todo festejo ritual está fundamentado en la Palabra y requiere de trabajo para que se manifieste en forma de alimentos, sustancias rituales y gente. Podríamos decir, entonces, que estos términos describen el proceso por el cual la energía vital de la creación deviene cuerpo en el mundo, se hace palpable, se manifiesta como personas, comida y abundancia.

Al respecto, Candre explicita la íntima relación entre los alimentos y la realización de bailes rituales, explicando que el dueño de un baile y su

---

6 Véanse al respecto Candre y Echeverri; Echeverri, Román y Román.

compañera son como los progenitores de la gente que asiste y, por tanto, la *ananeko*, casa de vida y conocimiento, concebida como un gran útero de reproducción social; debe estar colmada de comida y bebida suficiente para alimentar a los hijos (*Kaimaki* 91). De lo anterior podemos inferir que, así como la placenta de la madre sostiene el cuerpo en formación del feto, el *kirigai* (canasto) sostiene el producto del trabajo de la mujer en la chagra y la *ananeko* sostiene la dinámica de reproducción social del colectivo. De allí que el trabajo de parto, el trabajo en la chagra y la realización de un baile ritual pueden comprenderse desde la imagen del canasto como algo que “sostiene” la vida, es decir, como cuerpo en capacidad de frenar el aliento que insemína la vida para que se manifieste en forma de plantas cultivadas, de personas y de comunidad (Candre y Echeverri 50).

Según el sabedor Hipólito Candre, un ser humano es un canasto y, asimismo, “una carrera ceremonial es también un canasto, y el dueño de una carrera se llama un ‘dueño de canasto’” (Echeverri, *La Gente* 147). Al “tejer” una Casa de Conocimiento se establecen alianzas rituales con otros grupos, con quienes se afianzan dinámicas de índole social, cultural y espiritual. Así, el dueño de un “canasto” de esta naturaleza engloba un conjunto amplio de conocimientos y prácticas en las que la comunidad está integrada por medio de la actividad festiva del baile ritual, en la cual se involucra el intercambio de saberes cosmogónicos con otros clanes o grupos étnicos, referidos en parte al manejo del medio ambiente, ya que buena parte del repertorio de cantos que se entonan en este contexto ritual expresan un conocimiento especializado de las dinámicas ecológicas del entorno natural. En este sentido Selnich Vivas señala lo siguiente:

Si hay *rafue*, hay abundancia y salud en la comunidad. Durante el *rafue* se construyen y divulgan los saberes del entorno físico conocido (plantas, animales, territorio, enfermedades, recursos naturales, chagra, etc.) y las obras de creación colectiva, dentro de las que se destacan los cantos y las danzas de armonización. Canto y danza son los lenguajes empleados por los sabedores del bosque tropical húmedo para expresar sus conocimientos del mundo y su gratitud con la Madre Tierra. El *rafue* fija las reglas de educación, de comportamiento colectivo e individual y de administración de la cultura. Por eso el *rafue* es un *kirigai* o canasto del conocimiento. (*Komuya Uai* 90-91)

El *rafue* involucra, además, la negociación con las fuerzas espirituales y entidades no humanas con las que se plantean intercambios energéticos para mantener el equilibrio social y natural. El *rafue* funciona, entonces, como una delicada diplomacia “cosmopolítica” que aboga por el equilibrio cósmico. En medio de un gran despliegue de alegría en el que participan niños, jóvenes, mujeres, hombres y ancianos, se actualiza un conocimiento especializado sobre los calendarios ecológicos, se catalizan los sentimientos negativos para mejorar las relaciones sociales y se apaciguan las fuerzas del cosmos.

Como hemos visto, *kirigai* está asociado a la idea de cuerpo potencialmente contenedor de otros cuerpos en formación y, por tanto, transmite la idea de un vientre fecundado, símbolo de fertilidad. Ahora, cabe preguntarnos cómo se asocia la noción de *kirigai* al entretejido de conocimiento y memoria presente en el arte verbal de los murui-muina.

Una expresión como “abrir un canasto” en el contexto de una conversación de mambadero puede entenderse como abordar una temática o un problema recurriendo a una serie de discursos que pertenecen a otros “canastos” y que, a su vez, configuran un nuevo tejido de la palabra que sirve para organizar el mañana en el presente a partir de la remembranza del pasado. Desde esta perspectiva, un “canasto” es como un “tejido que forma las voces y los conocimientos de cada uno de los hablantes, que se entrecruza como los hilos de un tejido, resultando al fin un artefacto imaginario que recoge la producción colectiva del saber y merece un nombre y un lugar en el mundo” (Posada 71).

En “*Kirigaiai*: los géneros poéticos de la cultura minika”, Vivas se ocupa de acotar la noción de *kirigai*, asociada a los géneros poéticos de la lengua minika. A pesar de que en este artículo no nos detendremos en su propuesta, sino en su aproximación a la noción de *kirigai*, cabe destacar sus aportes en la identificación de categorías provenientes del dialecto minika para describir el arte verbal y las dinámicas de producción discursiva de sus hablantes. Esta perspectiva es un referente clave para seguir construyendo un campo de estudio inexplorado en los estudios literarios, o mejor sea decir, seguir entretejiendo el gran canasto de los géneros discursivos y poéticos de las lenguas nativas. Vivas atribuye al *kirigai* no solamente la característica de contener el saber colectivo entretejido por diferentes voces, sino las cualidades para el procesamiento del conocimiento y su transformación en energía vital:

[...] el *kirigai* tejido, ya en uso, revela la capacidad imaginativa o el *kiode* (visionar), la búsqueda de conocimiento o *kirinete* (atrapar, recoger, seleccionar) y el procesamiento de los saberes o *rite* (engullir). Este último paso no sólo se relaciona con la ingesta de alimentos, sino principalmente con la recepción y administración de energías individuales y sociales. (“*Kirigai*” 223)

Y continúa:

El *kirigai* no es un instrumento que se usa para transportar, guardar o procesar cosas; más que su función puramente práctica, interesa el *kirigai* como un operador mental que permite un pensar unitario y ramificado en múltiples direcciones. El *kirigai* representa un tejido de ideas, de episodios, de personajes: es una imagen táctil que se encuentra al mismo tiempo en un adentro (las costillas) y en un afuera (lo cargado) de la vida [...]. Al mismo tiempo, deberíamos decir que el *kirigai* es un dispositivo que registra, reescribe y administra el conocimiento administrado por la cultura minika. (26)

Echeverri, por su parte, plantea que lo que caracteriza el tejido de un canasto es su curvatura —pues es lo que constituye su dimensión— y el hecho de que tiene una textura con porosidad, es decir, una piel:

El canasto también tiene piel y cuerpo, y lo que es interesante es que la piel (superficie) del canasto y su cuerpo (la forma) son resultados del mismo trabajo y de los mismos gestos. Es decir, el tejido del canasto es al mismo tiempo la creación de su cuerpo. (“*Kirigai*” 10-11)

Dado que para diferentes grupos nativos la piel está directamente relacionada con las nociones de persona —de donde se explica la trascendencia que le dan a la pintura corporal—, se deduce que el canasto, al tener piel, tiene “agencialidad” (Echeverri, “*Kirigai*” 11). Así, el efecto de entrecruzar múltiples fibras deriva en la epidermis del canasto y su curvatura permite su forma. Sin embargo, es la piel, en calidad de diseño individualizador y tejido capaz de sostener, la que define su corporalidad y, asimismo, su agencialidad. En esta ontografía del *kirigai* entretejida con hilos del pensamiento nativo, de la antropología y de la filosofía, Echeverri concluye: “Al ser *kirigai* un cuerpo

es así mismo un sujeto, que genera perspectiva, es decir, tiene agencialidad, tiene sexo, tiene voz, tiene canto, música y poesía” (15).

En síntesis, estas perspectivas nos confirman un camino de reflexión en el que el lenguaje y la palabra hablada se entretujan con las ideas que hemos recorrido sobre la constitución de cuerpos, como resultado de los procesos de intercambio y consustanciación con los productos cultivados en la chagra, de manera que la palabra se concibe como fundamento y fuerza vital organizadora de las dinámicas de construcción de cuerpos y territorio. A partir del término en uitoto *kirigai* hemos visto cómo toma contorno una noción ontológica sugerente que puede aludir a cuerpo, persona, alianza matrimonial, fertilidad, pensamiento, memoria, una carrera ceremonial, géneros poéticos. Esta aproximación nos permite, además, explorar redes semánticas y lugares epistemológicos provenientes de cosmovisiones indígenas que amplíen nuestra propia concepción del pensamiento, la palabra, la poesía, el cuerpo y el territorio.

### ***Jabuaienán*, palabra que poliniza**

Revisemos a continuación la noción proveniente de la lengua camëntšá *jabuaienán* a partir del ejercicio de “transducción” que hace Hugo Jamióy de esta palabra. Este apartado conduce, además, a visualizar desde la imagen poética las relaciones entre las nociones de *naane* y *kirigai* a propósito de la constitución de cuerpo-persona-territorio en relación con la palabra. En principio, Hugo Jamióy manifiesta su aprensión frente a la traducción literal de una palabra como *jabuaienán*, pues, al igual que en los casos anteriores, señala que atribuirle un término correspondiente recurriendo a una palabra del español como *aconsejar* supone limitar el potencial significativo anclado en la lengua de origen. En consecuencia, desarrolla una explicación recurriendo al análisis morfológico de la palabra en un ejercicio que nos transmite su empeño en el reconocimiento de la lengua camëntšá y, además, llama la atención sobre los despliegues creativos que en su trabajo expresivo con la lengua camëntšá enmarcan su concepción de poesía.

Veamos con más detalle el análisis de los morfemas que componen esta palabra del camëntšá, a partir del cual Jamióy deduce el significado y la manera de traducirla:

En la lengua kamëntša el término *aiená* representa vivo; *aienán* significa corazón; *ja-ienán* es nacer y *ja-bua-ienan*, orientar, lo que indica que *ja-bua-ienán* es sembrar en el corazón de alguien; es sembrarle la palabra para que ella nazca y se reproduzca. (“Pensando” 149)

Resulta significativa la similitud de esta transducción con la explicación que aporta Santos sobre las palabras que en el momento del parto le son pronunciadas a la criatura por sus tías y por sus abuelas, entre los magütá: “estas palabras crecerán con él fortaleciendo sus principios fundamentales que son *pora*, *naê*, *kua*, *maiï*; en otras palabras son *ukuê* ‘consejos’, que significa pronunciar dentro de tu ser buenos pensamientos, ‘sembrar buenos pensamientos dentro de tu ser’” (Santos 163-164).

Ahora bien, al constatar en diferentes entrevistas<sup>7</sup> que Jamioy insiste en este significado de la palabra *jabuaienán*, sobresale su importancia en su propia comprensión de su quehacer poético. Para Jamioy, su aproximación a la poesía no está ligada al universo de los libros, sino que está mediada por su lectura de los “símbolos de la vida” manifiestos en expresiones de la lengua kamëntša y en los saberes prácticos como la talla en madera, el tejido, la medicina tradicional, entre otros, tal y como lo expone en el artículo “Pensando, hilando, tejiendo los símbolos de la vida”. Jamioy se resiste a autodenominarse poeta y prefiere reconocerse como un oralitor, lo cual adquiere mayor relevancia si pensamos que su relación con la palabra está definida, no por una exteriorización de esta a través de la escritura, sino por la interiorización de una palabra fértil.

Como hemos visto, su explicación de *jabuaienán* describe a través de una imagen la entrega de la palabra que, como una semilla, es portadora de vida. Esto representa la pervivencia de una dimensión ontológica íntimamente relacionada con la transmisión oral y con los saberes resguardados por medio de este tipo de dinámicas de interacción intergeneracional. Al reflexionar sobre *jabuaienán*, Miguel Rocha trae a colación el espacio que entre los kamëntša está asociado a la transmisión del “pensamiento mayor”, el fogón, para luego aludir a la imagen del canasto a partir de un texto poético de Hugo Jamioy. Rocha señala que:

---

7 Véase Jamioy, “Sembrar la palabra” y Jamioy, “Sembrar la palabra”.

[...] el carácter sapiencial de la palabra poética se deriva de lo que los camëntšá llaman el *tsabe juabna* “pensamiento mayor”, e implica una práctica de vida a partir del espacio ideal del shinyak (fogón), desde donde los niños despliegan la vida —expresada en sus placentas enterradas—, y los mayores cuentan, educan, orientan y en suma: siembran en el *ainán* “corazón” de las nuevas generaciones. La palabra que se siembra posee una metáfora cultural en la figura del canasto, en cuyo vientre es recogida-guardada, e incluso en la copa o vasija donde se toma transfigurada en bebidas comunitarias [...]. Por otro lado, la imagen del canasto donde se recogen las palabras —motivo sapiencial-corporal recurrente en artes verbales amazónicas como la uitoto— es central en el poema “Bid jashbianoc” o “En la frontera de la vida”:

*Y en aquel canasto  
donde me ensañaste  
a recoger la cosecha del 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. (166-167)*

En los versos de Jamioy, el canasto atesora las palabras del abuelo, las cuales pasarán por el mismo procedimiento que el maíz para obtener la chicha (bebida fermentada de maíz). El texto oraliterario es síntesis de un saber práctico, a partir del cual se destilan las palabras del abuelo con el fin de recordar sus enseñanzas. La función del canasto se asocia a la del recipiente que contiene la chicha a través de una sinécdoque que nos habla de un cuerpo contenedor y, al mismo tiempo, reproductor de otro cuerpo. En este sentido, el recipiente —así como el canasto— alude al vientre materno fecundado: un cuerpo que contiene otro cuerpo, el lugar donde se reproduce la vida, el primer hogar del ser humano.

Se trata de utensilios presentes en la vida cotidiana de sociedades no industrializadas que tradicionalmente basaban su sustento en la agricultura. Su función está íntimamente relacionada con la alimentación que asegura la conformación de otros cuerpos. Ahora bien, el texto desborda la analogía según la cual estos utensilios representarían el vientre y los alimentos, su

contenido. La vasija, la totuma y el canasto también pueden ser percibidos como cuerpos-contenedores, que no solamente portan alimentos, sino que resguardan la vida, la promesa de la continuidad de la existencia, cuya quintaesencia es “la palabra” sembrada en el corazón.

El cuidadoso procesamiento del maíz descrito en el texto oraliterario de Hugo Jamioy para referirse a la preparación cotidiana de la chicha entre los camëntšá —sembrar, cosechar, moler, fermentar y beber— tiene su parangón en la importancia que otros pueblos originarios le atribuyen a la preparación tradicional de sus alimentos y sustancias rituales, como la yuca.

En el artículo “La naturaleza es bagazo y la humanidad almidón: visión del medio natural desde los grupos que consumen ambil de tabaco”, Juan Álvaro Echeverri plantea una concepción de la naturaleza que rebate la ontología dicotómica moderna que insiste en la separación de la naturaleza y la cultura. Partiendo del procesamiento de la yuca para obtener almidón, se explica cómo para diversos grupos de la Amazonia la naturaleza no se concibe como algo exterior y preexistente que configura la cultura, sino como un “subproducto que resulta de un proceso técnico cultural” (10). Desde esta perspectiva cosmogónica, la naturaleza resulta de los “desechos” (el afrecho de yuca) en el proceso por el cual la humanidad adquiere su sustancia al extraer y alimentarse del almidón de la yuca. Tomando como referente el complejo cultural de la gente de centro, Echeverri plantea que la elaboración de las plantas y sembríos de la chagra, principalmente de la yuca, el tabaco y la coca, representa un proceso de consustancialidad que, por un lado, recuerda y actualiza los principios cosmogónicos presentes en los relatos de origen y, por otro lado, asegura la humanización de los cuerpos en constante formación. De allí que se haga referencia a una expresión generalizada entre estos grupos que reza: “somos esencia de yuca, de tabaco y de coca”, la cual es “una expresión frecuente que señala la consustancialidad del ser humano indígena con estas plantas” (2).

De acuerdo con lo anterior, las actividades cotidianas de cultivo y posterior procesamiento e ingesta de alimentos como la yuca, y de plantas como la coca y el tabaco (o para el caso de los camëntšá, el maíz), aluden a la conformación de un cuerpo mediante la humanización del territorio, para así asegurar la reproducción biológica y social. Dicho procesamiento integra una concepción orgánica de la naturaleza y la cultura y, además, encarna las bases ontológicas



del proceso por el cual se obtiene el sustento nutritivo y espiritual. Teniendo como referente a la gente de centro, Echeverri señala que:

Los alimentos más puros son los alimentos derivados de plantas cultivadas que resultan de la purificación de un espacio natural por medio del fuego y la transformación de sus productos (sobre todo los tubérculos de yuca) por medio de los procesos de exprimido, cocimiento, deshidratación y filtrado. Estos alimentos y sustancias puros —cuyas imágenes prototípicas son la yuca, el tabaco, la coca y la sal vegetal— son constitutivos de seres humanos verdaderos y su acción se expresa por medio de palabras verdaderas: un diálogo que habla de trabajo, cooperación, consejo, y que conduce a la producción de alimentos y a la fertilidad reproductiva (cf. Londoño-Sulkin). Estas palabras reproductoras se denominan en el lenguaje local “palabra de coca y tabaco”, que son la expresión de una ontología centrada en lo social y lo moral. Las sustancias impuras y contaminadas que residen en las espacios naturales también tienen su “palabra” y, así como se narra en los mitos, esa palabra habla de envidia, venganza, rabia, traición, pereza, somnolencia, engaño, etc. —es decir, de comportamientos y conductas antisociales atribuidos a los animales y que no conducen a la fertilidad ni a la sociabilidad, sino a la destrucción y a la muerte—. (“La naturaleza” 12-13)

Recordemos, además, que la preparación de alimentos y sustancias rituales también está sujeta a celebraciones comunitarias de carácter ritual cargadas de complejos simbolismos y, por tanto, encarna valores y bastiones identitarios de cada pueblo, al mismo tiempo que dinamiza su tejido social y armoniza sus relaciones con las fuerzas del cosmos. De acuerdo con la cita anterior, la “palabra de coca y tabaco” expresa una dimensión ontológica asociada al proceso de cultivo, cosecha y preparación de los alimentos, fuente y sustento de los principios de reproducción moral y social, fundamentales para la formación de personas en calidad de “seres humanos verdaderos”. La palabra de consejo, en este contexto, es la base para forjar una disciplina definida por unos patrones de conducta que protegen a las personas de aquello que no es de origen humano y, por tanto, los mantienen en un estado de diferenciación y equilibrio en relación con las energías de las entidades no humanas.

Esto nos remite al término *kirigai*, en correspondencia con la imagen de la palabra que se siembra, como un cuerpo conformado por fibras que

se entrecruzan, que permite resguardar la palabra-semilla, fundamento para la organización del pensamiento y de la existencia en relación con un territorio fecundo en relaciones trascendentales entre personas, animales, plantas y entidades no humanas, un *naane*.

En el caso de Hugo Jamiy, su transducción del término *jabuaienán* expresa una poética ligada a una dinámica de transmisión intergeneracional de la palabra que entraña, así como la pervivencia de prácticas, valores y saberes propios del mundo camëntśá. De modo que *jabuaienán*, “sembrar la palabra en el corazón”, constituye una visión de lo poético en la que la palabra, oral y escrita, está destinada a cumplir con una vocación de germinación y polinización que permitirá continuar cultivando la vida. Quedémonos, para finalizar estas reflexiones, con las imágenes de uno de los textos oraliterarios insignes de Jamiy, para con ellas seguir buscando resonancias de las nociones de *naane*, *kirigai* y *jabuaienán* en las palabras fértiles de los danzantes del viento y su actividad polinizadora.

---

**Binÿbe oboyejuayeng mondmën**

Quem uábeman

endmën binÿbe oyebuambnayán.

Quem uábeman

endmën chë nduantşebjon camuenstśá matëng;

chë botamán inÿnentśán chë uanguëtşan

/ jobocnan

y jotbayán chë juatsbuañ oboyejuayëng.

Y chë chabe ainanoy endbetsabuajón

chë nguentsián jatmenam buiyesh

tojashjang jamám mo

enbobonshanat ca.

Quem uábeman

endmën chë uant` sefşeshangá uabain

chë botamán uabeman botamán jtsinÿnananán

jtsesayán anteu y tanguá niñëşënbe bid.

Quem uabemán

endmën chë shayenán buiyesh mëntescam

yëbscam o nÿetescam

chë uatecmëng mochanjashjajn,

mochanjotmenang y jtsoñëngan binÿiac

/ oboyejuay.

---

**Somos danzantes del viento**

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 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. (*Binÿbe* 60-61)

## Conclusión

Este artículo busca contribuir a la configuración de lugares teóricos que propicien procesos de reflexión, creación, diálogo intercultural y escenarios de coexistencia de la diversidad. Para esto hemos planteado un recorrido ontográfico por tres conceptos en lenguas nativas que proceden de culturas diferentes. Su significado original está asociado a situaciones de enunciación específicas y prácticas concretas de los pueblos originarios de donde provienen. Ahora bien, la dinámica de transducción por la que estos términos han pasado en su incursión al ámbito letrado, nos ha posibilitado resaltar semejanzas, pero, sobre todo, entretejer relaciones que resultan complementarias. En este proceso hemos recurrido a estudios antropológicos, lingüísticos, literarios y, en el caso de Candre y Jamioy, a imágenes poéticas, búsquedas creativas y posicionamientos poéticos.

Esta dinámica motiva alternativas interpretativas en reacción a las limitaciones de la traducción literal, en la que la correspondencia de significantes entre un término en lengua nativa y el español empobrece el potencial significativo del término de la lengua de partida, más aún cuando se trata de lenguas depositarias de visiones de mundo y formas de vida que se resisten a la asimilación cultural y desafían, por tanto, los paradigmas ontológicos de la modernidad. En este sentido, la transducción ha propiciado la configuración de redes semánticas y la exploración de ontologías no hegemónicas que enriquecen nuestra concepción de cuerpo, lenguaje y territorio.

Hemos iniciado este recorrido por el pensamiento magütá (tikuna) del trapecio amazónico, visitando la noción de *naane* por medio del trabajo de Santos, lo cual nos permitió acercarnos a una concepción de territorio habitado por diferentes entidades en constantes y delicadas relaciones de intercambio energético, cuyo paradigma es el espacio de cultivo amazónico conocido como la chagra.

Continuamos con nuestro recorrido hacia la zona del interfluvio Caquetá-Putumayo, donde se encuentra el territorio de origen del pueblo murui-muina (uitoto), de donde proviene la noción de *kirigai*, un término que se puede traducir como “canasto” y que, a través de los aportes de Hipólito Candre y Echeverri, Anastasia Candre y Selnich Vivas, sabemos que transmite las dimensiones de una profunda y elocuente metáfora cultural que nos remite

a la formación de cuerpos cuya fecundidad estaría asociada al potencial organizador de la palabra.

Finalmente, este recorrido nos condujo al territorio de origen del pueblo camëntšá en el valle de Sibundoy, donde converge la cordillera de los Andes y el piedemonte amazónico, lugar de nacimiento de Hugo Jamioy. Con su explicación del término *jabuaienán*, el oralitor camëntšá esclarece desde su quehacer poético el modo en que la palabra puede ser semilla, que en su germinar constituye cuerpo, conforma sociedad y se hace territorio.

## Obras citadas

- Ávila Mora, Marlén. “Descripción de la situación sociolingüística de la comunidad indígena kamëntšá de Sibundoy Putumayo: realización y transcripción del corpus hablado por bilingües (kamëntšá-español)”. Trabajo de grado. Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Candre, Hipólito ‘Kinerai’, y Juan Álvaro Echeverri. *Tabaco frío, coca dulce*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Sede Leticia, 2008.
- Candre Yamacuri, Anastasia. “Kaimaki guiye finuafue: Preparación de los alimentos de nuestra gente”. *Mundo Amazónico*, vol. 5, núm. 1, 2014, págs. 81-125.
- . *Pütchi Biyá Uai. Puntos Aparte. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*. Vol. 2. Editado por Miguel Rocha Vivas, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010.
- Duchesne Winter, Juan. “Contribución del pensamiento amerindio a una cosmopolítica americana”. *Cuadernos de Literatura*, vol XIX, núm. 38, 2015, págs. 269-278. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.cpac>
- Echeverri, Juan Álvaro. “Kirigai-Canasto: tejiendo una categoría conceptual”, 2017 [inédito].
- . *La Gente del Centro del Mundo: Curación de la historia en una sociedad amazónica*. Traducido por Sebastián Lema, 2015 [inédito].
- . “La naturaleza es bagazo y la humanidad almidón: visión del medio natural desde los grupos que consumen ambil de tabaco”. *Boletín de Antropología*, vol. 15, núm. 32, 2001, págs. 13-30.
- Echeverri, Juan Álvaro, Román Romualdo, Oscar ‘Jitdutjaaño’ y Simón Román Sánchez. *Iairue nagini, Aiñiko uruki nagini, Aiñira uruki nagini*:

- Halógeno-Halófito, Sal de vida*. Leticia, Universidad Nacional de Colombia (Sede Amazonia), IMANI, 2020.
- Goulard, Jean-Pierre. *Entre Mortales e Inmortales. El Ser según los Ticuna de la Amazonía*. CAAAP/IFEA, 2009.
- Jamioy Juagibioy, Hugo. *Bínýbe Oboyejuayëng / Danzantes del viento*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010.
- . “Pensando, hilando, tejiendo los símbolos de la vida”. *Lenguaje creativo de etnias de Colombia*. Coordinado por Cecilia Duque Duque, Medellín, Suramericana, 2012, págs. 146-153.
- . “Sembrar la palabra en el corazón. Hugo Jamioy”. *YouTube*, subido por Ministerio de Cultura. Web. 1 de mayo de 2015.
- . “Sembrar la palabra en el corazón. Hugo Jamioy”. *YouTube*, subido por Johanna. Web. 15 de agosto de 2010.
- Martínez de Antón, David. “La teoría de la transducción literaria: hacia una teoría dialógica de la obra literaria”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2003.
- Posada, Elsa Cristina. “Oralidades y escrituras en el Amazonas Colombiano”. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Rocha Vivas, Miguel. *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. La Habana, Casa de las Américas, 2016.
- Santos Angarita, Abel Antonio. “Socialización y adquisición del lenguaje Magütá”. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Colombia–Sede Amazonas, 2021.
- . “Wächiaükü rü Goekü’. Percepción tikuna de Naane y Naüne: territorio y cuerpo”. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia–Sede Amazonas, 2013.
- Vargas Pardo, Camilo A. “Poéticas que germinan entre la voz y la letra. Itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamioy y Anastasia Candre”. Tesis de doctorado. Université Paris Sorbonne–Universidad Nacional de Colombia–Sede Amazonas, 2019.
- Vivas Hurtado, Selnich. “*Kirigaiiai*: Los géneros poéticos de la cultura minika”. *Antípoda: Revista de Atropología y Arqueología*, núm. 15, 2012, págs. 223-244. DOI: <http://doi.org/10.7440/antipoda15.2012.09>

———. *Komuya Uai. Poética Ancestral Contemporánea*. Sílabas / Universidad de Antioquia, 2015.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas Caníbales. Líneas de Antropología Postestructural*. Buenos Aires, Katz, 2010.

### **Sobre el autor**

Camilo Vargas Pardo es profesor de la Universidad Nacional de Colombia – Sede La Paz. Doctor en Estudios Romances Hispánicos (Sorbonne Université) y en Estudios Amazónicos (UNAL – Sede Amazonia), en modalidad co-tutela internacional; magíster en Literatura y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como catedrático en Colombia y Francia. Ha investigado sobre formación en escritura y lectura en el ámbito universitario, literatura colombiana, literatura amazónica y autores indígenas contemporáneos. Tiene artículos publicados en revistas de Colombia, Francia, Canadá y Brasil. También, ha participado en proyectos de formación docente, así como en proyectos con comunidades indígenas relacionados con la revitalización de las lenguas originarias.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n2.102082>

# ***Rao bewa: los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo***

**Pedro Favaron**

*Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú*  
pfavaron@pucp.edu.pe

**Chonon Bensho**

*Clínica de Medicina Tradicional y Centro de Estudios Ancestrales Nishi Nete, Ucayali, Perú*  
chononbensho@gmail.com

El pueblo shipibo-konibo, asentado principalmente en las orillas del río Ucayali, es uno de los más numerosos de la Amazonía peruana. Sus médicos tradicionales, llamados Meraya (u Onanya), son reconocidos en la región por sus grandes conocimientos y su honda tradición terapéutica. En el presente artículo, los autores proponen, con base en una sólida investigación etnográfica de muchos años y en sus propias experiencias en el campo de la medicina tradicional, una reflexión creativa, filosófica y poética en torno a los cantos medicinales de los sabios indígenas. Debido a que ambos autores son comuneros empadronados de la comunidad nativa Santa Clara de Yarinacocha y miembros (por afinidad y parentesco) de una familia shipiba que ha practicado la medicina tradicional y visionaria amazónica por muchas generaciones, el artículo no aplica metodologías eurocéntricas ni una escritura técnica. Se opta, más bien, por hablar desde adentro de las propias racionalidades, epistemologías y ontologías del pueblo shipibo-konibo. Los autores sostienen que este tipo de escritura permite dar cuenta de los saberes ancestrales con mayor fidelidad a la palabra de los sabios y expresar de una manera más profunda la rica herencia poética de los ancestros. Esta perspectiva metodológica busca ser un aporte en la formación de una academia indígena intercultural.

*Palabras clave:* cantos medicinales; *ikaros*; medicina ancestral; Meraya; poéticas indígenas; shipibo-konibo.

Cómo citar este artículo (MLA): Favaron, Pedro y Chonon Bensho. “*Rao bewa: los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 139-165

Artículo original. Recibido: 16/08/21; aceptado: 04/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### ***Rao bewa*: The Medicinal Songs of the Shipibo-Konibo People**

The Shipibo-Konibo people settled mainly on the banks of the Ucayali River, are one of the most numerous in the Peruvian Amazon. Their traditional healers called Meraya (or Onanya) are recognized in the region for their great knowledge and their deep therapeutic tradition. In this article the authors propose, based on solid ethnographic research of many years and their own experiences in the traditional medicine field, a creative, philosophical, and poetic reflection on the medicinal songs of the indigenous sages. Because both authors are registered members of the Santa Clara de Yarinacocha Native Community and members (by affinity and kinship) of a Shipiba family that has practiced traditional and visionary Amazonian medicine for many generations, the article does not apply Eurocentric methodologies or technical writing, opting instead to speak from within the Shipibo-Konibo people's own rationalities, epistemologies, and ontologies. The authors argue that this type of writing allows them to give an account of ancestral knowledge with greater fidelity to the words of the wise men and to express in a more profound way the rich poetic heritage of the ancestors. This methodological perspective seeks to contribute to the formation of an intercultural indigenous academy.

*Keywords*: Medicinal songs; *ikaros*; ancestral medicine; Meraya; indigenous poetics; Shipibo-Konibo.

### ***Rao bewa*: As canções medicinais do povo Shipibo-Konibo**

O povo Shipibo-Konibo, estabelecido principalmente nas margens do rio Ucayali, é um dos mais numerosos da Amazônia peruana. Seus médicos tradicionais, chamados Meraya (ou Onanya), são reconhecidos na região por seu grande conhecimento e profunda tradição terapêutica. Neste artigo, os autores propõem, com base em uma sólida pesquisa etnográfica de muitos anos e suas próprias experiências no campo da medicina tradicional, uma reflexão criativa, filosófica e poética sobre os cânticos medicinais dos sábios indígenas. Como ambos os autores são membros registrados da Comunidade Nativa Santa Clara de Yarinacocha e membros (por afinidade e parentesco) de uma família Shipiba que tem praticado a medicina tradicional e visionária da Amazônia por muitas gerações, o artigo não aplica metodologias eurocêntricas ou uma escrita técnica. Opta, em vez disso, por falar de dentro da própria racionalidade, epistemologias e ontologias do povo Shipibo-Konibo. Os autores argumentam que este tipo de escrita permite dar conta de conhecimentos ancestrais com maior fidelidade à palavra dos sábios e expressar de forma mais profunda a rica herança poética dos antepassados. Esta perspectiva metodológica procura contribuir para a formação de uma academia indígena intercultural.

*Palavras-chave*: cânticos medicinais; *ikaros*; medicina ancestral; Meraya; poética indígena; shipibo-konibo.



## **Algunos apuntes metodológicos**

**N**UESTROS ABUELOS SE HAN DEDICADO a la medicina ancestral desde tiempos muy antiguos. Su conocimiento es vasto y profundo. Los médicos y sabios reciben en shipibo los nombres de Meraya o de Onanya. Nuestro abuelo, Ranin Bima, fue uno de los mayores médicos tradicionales de su época y alcanzó los más altos niveles en el conocimiento iniciático. Nosotros, autores de este artículo, hemos sido formados en el sistema académico moderno; pero, al mismo tiempo, hemos atravesado los procesos de iniciación en el conocimiento medicinal y espiritual, siguiendo el ejemplo de los ancestros. Hemos caminado las sendas sagradas de los antiguos sabios para vincularnos con los mundos espirituales y recibir una luz y una fuerza que ilumine nuestras almas y nuestras vidas. Nuestros mayores nos han transmitido su sabiduría y, en nuestros sueños, hemos conversado con los Dueños espirituales de la medicina, con los seres luminosos Chaikonibo y con los Inka eternos. Ellos nos han brindado sus enseñanzas con compasión y generosidad. Nuestra investigación ha sido hecha con rigor etnográfico, pero sin descuidar el afecto que nos une a nuestra cultura. Pensamos con el corazón. No nos limitamos a lo que podemos ver con los ojos del cuerpo, sino que sabemos, como enseñaron los antiguos, que los conocimientos más profundos provienen de los mundos suprasensibles, los que llegamos a contemplar y a escuchar gracias a nuestros sentidos visionarios.

Al menos en lo que se refiere a los estudios etnográficos y culturales, el paradigma eurocéntrico no puede ser tomado como una verdad universalmente válida que permita leer e interpretar culturas distintas a la modernidad ilustrada. En muchas ocasiones, los estudios antropológicos han perpetuado prejuicios que consideraban a los pueblos indígenas como un rezago del pasado, con un mínimo desarrollo intelectual y con concepciones espirituales infantiles. Hemos sido descritos como una suerte de salvajes e, incluso, se dudaba de que tuviéramos alma o fuéramos plenamente humanos. La antropología nació al mismo tiempo que la expansión colonial moderna (siglo XIX) y muchas veces sirvió, en un principio al menos, a los intereses opresivos de los imperios y a fortalecer los prejuicios existentes sobre la evolución de las culturas. No cabe duda de que, a pesar de las pretensiones de objetividad, buena parte de los textos de las ciencias sociales procuraron

demostrar lo que ya se creía saber de antemano, es decir, que los pueblos indígenas éramos atrasados, que los médicos tradicionales eran psicóticos y paranoicos, que nuestros sabios estaban dominados por lo irracional.<sup>1</sup> Conociendo estos errores interpretativos y su evidente falta de respeto, resulta poco conveniente aplicar un aparato metodológico de una manera abusiva. Cada contexto cultural nos propone un modo propio de interpretarlo. Lo que planteamos como necesario, en diálogo con otros académicos indígenas, es que, si se quiere investigar a profundidad a las culturas originarias para dar cuenta de sus sabidurías y de sus posibles aportes a la humanidad, las metodologías de investigación y la comprensión misma de lo académico tiene que alejarse del paradigma ilustrado y responder a las sabidurías y racionalidades indígenas.<sup>2</sup>

- 
- 1 Un ejemplo paradigmático de estas prácticas prejuiciosas de la antropología clásica en su acercamiento al pueblo shipibo-konibo lo constituye el libro *Menschen ohne Gott (Los hombres sin Dios)*, publicado en 1928 por el antropólogo alemán Günther Tessman. A pesar de la precisión de algunos de sus datos etnográficos, el libro está plagado de afirmaciones racistas y denigratorias. En contra de todos los conocimientos actuales acerca del pueblo shipibo-konibo que dan cuenta de su imaginación visionaria y de la sutileza de sus reflexiones filosóficas y narrativas (Favaron), Tessman describió a los shipibos como “materialistas particularmente obtusos, sin ninguna creatividad, ni imaginación, e incapaces de llegar a la noción de Dios, ni siquiera de tener una mitología” (citado en Tournon 115). Además, el texto del antropólogo alemán muestra una muy pobre comprensión de la medicina ancestral shipiba. Estas percepciones no pueden ser consideradas como un caso particular, sino como una tendencia de la época que pensaba a los sabios tradicionales de distintas culturas “como enfermos mentales” (Narby 23) y a los pueblos indígenas como sociedades semihumanas.
  - 2 “Un paradigma es un conjunto de creencias subyacentes que guían nuestras acciones. Así que un paradigma de investigación son las creencias que guían nuestras acciones como investigadores [...] Estas creencias influyen en las herramientas que utilizamos como investigadores para averiguar más sobre el cosmos. Al igual que yo, otros académicos indígenas han intentado en el pasado utilizar los paradigmas de investigación dominantes, hemos tratado de adaptar las herramientas de investigación del sistema dominante incluyendo nuestras perspectivas en sus puntos de vista. Hemos intentado incluir nuestras culturas, el protocolo y las prácticas tradicionales en el proceso de investigación mediante la adaptación y adopción de métodos adecuados. El problema es que nunca podemos separar las herramientas de las creencias subyacentes. Como estas creencias no suelen ser compatibles con las nuestras, siempre tendremos problemas al intentar adaptar los sistemas dominantes a nuestro uso. (Wilson 13 [traducción de los autores]). “Los pueblos indígenas se han dado cuenta de que, más allá del control sobre el tema elegido para el estudio, la metodología de investigación debe incorporar su cosmología, su visión del mundo, su epistemología y sus creencias éticas. Hay que seguir un paradigma de investigación indígena en todas las etapas de la investigación” (Wilson 15 [traducción de los autores]).

¿Acaso es posible analizar las prácticas y discursos de nuestros propios parientes como si fueran meros objetos de estudio? ¿Debemos sustraernos y retirarnos de nuestro mundo para examinarlo mejor? Quien desconoce sus orígenes es como un árbol sin raíz. Las propias sabidurías indígenas nos hablan, de forma insistente, acerca de la importancia de preservar nuestras relaciones afectivas y de parentesco; sin estos vínculos, se hace imposible la propia realización de nuestra individualidad y el desarrollo pleno de nuestras potencialidades. El ser humano no es en soledad, sino que la individualidad se desarrolla en relación con nuestros parientes, nuestra cultura, otros grupos humanos, el resto de seres vivos y los territorios que habitamos. La humanidad no es autónoma, ni puede alcanzar la sabiduría por cuenta propia. En última instancia, según enseñaron los antiguos, para llegar a ser plenamente humanos y vivir de forma saludable, debemos vincularnos con las dimensiones espirituales y escuchar las voces de nuestros antepasados. ¿Cómo, entonces, podríamos dar cuenta de nuestros saberes ancestrales, si nosotros mismos negáramos nuestra vinculación afectiva y espiritual a una familia y a una cultura? Sentimos que es necesario hacer investigación cultural desde adentro de las redes de relaciones afectivas y de confianza. Esto permite sondear esas sabidurías que no se comunican a los neófitos y a los extranjeros. Hay mucho que los sabios solo dicen a quienes aman. Creemos en la necesidad de que nuestro conocimiento de la cultura indígena parta de una observación atenta, prolongada, permanente, y desde una relación íntima, corpórea, afectiva y espiritual. Los resultados de una investigación así no pretenden justificarse con base en la aplicación de técnicas objetivas, porque es solo en la propia vivencia que los saberes ancestrales cobran sentido. No toda investigación académica tiene que seguir metodologías frías y objetivantes; por el contrario, este tipo de acercamiento suele generar el rechazo y la desconfianza de las comunidades, y se muestra por completo ineficaz a la hora de describir las dimensiones espirituales con las que se relacionan los sabios Meraya. Como afirma Linda Tuhiwai, “los pueblos indígenas queremos contar nuestras propias historias, escribir nuestras propias versiones, a nuestra manera”, ya que experimentamos “una poderosa necesidad de dar testimonio y restaurar el espíritu, para resucitar un mundo

fragmentado” (70). No podemos hablar de la espiritualidad de los pueblos indígenas sin que nuestro propio espíritu sea conmovido y remecido.<sup>3</sup>

Según ha escrito Anne Waters, las distintas lenguas llevan implícitas unas ontologías propias y unas maneras distintivas de ser en el mundo; son manifestaciones de identidad, de relaciones con la vida, de afecto y pensamiento (106). Las lenguas expresan el corazón de cada cultura. Por eso, lo que podríamos pensar como el corpus de este artículo de reflexión es el mismo lenguaje shipibo; nosotros escribimos en castellano, pero tratamos de pensar desde las categorías intelectuales de nuestra lengua indígena (*non joi*). Para lograr esto, se necesita flexibilizar el castellano y ampliar poéticamente sus posibilidades significantes, para impregnarlo de la sensibilidad shipiba y hacerlo responder a nuestras necesidades expresivas. Frente a las lenguas indígenas de la Amazonía, el lenguaje de la academia ilustrada parece hecho de una materia más dura, rígida y coercitiva. Es posible que las metodologías demasiado duras nos alejen y nublen nuestra capacidad de comprender al otro. Que nos hagan perder de vista lo fundamental. Y que, por el contrario, el acercamiento a las culturas indígenas sería más enriquecedor si se realiza con afecto y libertad poética. Si se deja al menos un espacio para una interpretación poética y una escritura afectiva, los resultados de nuestros artículos serán aún más estimulantes y próximos a las racionalidades indígenas. Para hablar de la sabiduría de los médicos Meraya es necesario penetrar en los misterios vegetales de la lengua.

Gracias al apoyo de nuestros mayores hemos llegado a profundizar en la comprensión de los cantos medicinales. En algunas ocasiones, sobre todo en lo que respecta a los conocimientos sagrados de los antiguos médicos, estos nos fueron revelados por nuestros tíos durante los trabajos de curación, en las madrugadas. Es, entonces, cuando empieza a bajar la mareación del ayawaska y la niebla penetra en las casas, que los médicos abren sus secretos y comparten sus enseñanzas. Otra buena parte de la sabiduría que expresamos en este artículo viene de todos aquellos consejos y enseñanzas que los padres, las madres y los abuelos dan a sus descendientes desde la

---

3 Según ha escrito el académico navajo Brian Yazzie Burkhart, el conocimiento indígena es siempre vital y nos ayuda a vivir nuestra vida con sabiduría; el conocimiento es algo que llevamos con nosotros, en nuestro corazón, da forma a nuestro propio cuerpo y otorga sentido a nuestra respiración. El conocimiento en términos indígenas, según afirma Yazzie, nunca puede estar divorciado de la experiencia y de la acción (20-21).

infancia, de las historias que ellos narraban, las plantas con las que nos curaron, los cantos con los que hemos sido sanados y protegidos. Pero lo más importante nos fue transmitido de forma intuitiva desde los mundos espirituales: ha sido siguiendo los caminos iniciáticos y liberando nuestros sentidos visionarios, que hemos podido escuchar las voces de la sabiduría ancestral. En nuestros sueños y visiones hemos comprobado la realidad de lo que nos fue narrado por nuestros abuelos, y eso ha suscitado nuestras propias reflexiones. Aunque este método no parecerá apropiado a buena parte de las corrientes académicas dominantes, es el más necesario y fundamental cuando pretendemos decir algo significativo sobre la espiritualidad indígena y sus expresiones poéticas. No se puede permanecer como un mero espectador desde la orilla; tampoco podemos mojar solo uno de nuestros pies: se precisa dar el salto entero, hundirnos en las aguas vivificantes e iluminadoras de las antiguas enseñanzas.

### **Breve introducción a los cantos medicinales**

Los cantos medicinales son la principal herramienta de curación del Meraya. En shipibo, reciben el nombre genérico de *bewa*, con el que se designa a cualquier canto, sea o no medicinal. Con el fin de diferenciar al canto medicinal de otros, utilizaremos para este artículo la expresión *rao bewa*, que, aunque no es de uso cotidiano, es admisible en la lengua y da completa cuenta de que el canto del Meraya es medicina (*rao*).<sup>4</sup> En el castellano regional de la Amazonía peruana, los cantos medicinales se conocen con el nombre de *ikaro*. El shipibo de los cantos medicinales no es el mismo que hablamos cotidianamente, ya que se trata de un shipibo poético que realiza giros poco habituales y que utiliza metáforas que demandan una iniciación poética. En la lengua medicinal cada palabra repercute con fuerza propia,

---

4 Según el modo de hablar cotidiano de nuestra familia, el término *rao* debe traducirse como “medicina”. Sin embargo, en otros contextos, puede tener un significado más complejo. Como afirma Jaques Tournon, “no existe un término castellano exacto que corresponda a *rao*, lo definimos así: cualquier producto de origen vegetal, animal o mineral que pueda tener una actividad o poder” (164). Se puede decir, por ejemplo: “*raonshon rete kana*”, que en castellano puede traducirse, de forma simple, como: “lo envenenaron”; en tal contexto enunciativo, *rao* vendría a significar “veneno”. Sin embargo, como nuestro único interés en el presente texto es hablar de las plantas usadas desde antiguo por nuestros abuelos para curar enfermedades y promover comportamientos positivos, en este trabajo nos referiremos al término *rao* exclusivamente como “medicina”.

sin conectores sintácticos. Las palabras de los *rao bewa* son frecuencias emitidas en tonos precisos para penetrar hasta la intimidad del paciente y hacerla vibrar en armonía con la música luminosa, saludable, regeneradora, que emite el mundo espiritual de la medicina (el *jakon nete*, que puede ser traducido como el “mundo bueno” o “la tierra sin mal”, es de una dimensión suprasensible de la que proviene la fuerza espiritual y curativa de los médicos). La fuerza curativa de los cantos no pertenece al médico, sino que desciende del mundo medicinal. Esta corriente luminosa de alta vibración puede ser captada por los Meraya gracias a que, mediante sus procesos iniciáticos, han refinado de forma plena sus facultades psíquicas y espirituales. La medicina espiritual se materializa en la voz del médico, en sus palabras y vibraciones tonales, para así repercutir en la materia biológica del enfermo y también en su pensamiento. La música de los cantos es materia vibrante. Esta vibración puede devolver los equilibrios perdidos.

El canto de un legítimo médico repercute en lo más profundo de la biología humana (*yora*) y ejerce un influjo benéfico, siendo capaz de limpiar los malos aires (*jakoma niwe*) de la enfermedad. La palabra shipiba *niwe*, que traducimos en castellano como aire o viento, da cuenta de sustancias sutiles, invisibles para la mirada cotidiana, semejantes al viento o a un soplo. Algunas de estas sustancias sutiles son patógenas y se les consideraba como el origen de muchas enfermedades. A un nivel biológico, la vibración de los cantos puede causar una transformación material en el cuerpo del paciente, limpiándolo de estas sustancias suprasensibles que provocan la enfermedad. Así mismo, el canto medicinal tiene la capacidad de penetrar hasta las capas más profundas del pensamiento (*shinan shama*), logrando modificar patrones mentales antisociales y nocivos, arraigados en dinámicas del sufrimiento e incluso apaciguando, poco a poco, los traumas que se arrastran desde la infancia. El canto limpia los malos pensamientos (*jakonma shina*), las tristezas y la depresión (*onis shina*), la angustia y la preocupación (*masa shina*), el susto (*rate*), y cura las repercusiones somáticas que estos pensamientos tienen en el cuerpo del paciente. Por supuesto, esto solo se realiza cuando el enfermo lo precisa y solicita, y no puede lograrse si el paciente se aferra a esos patrones negativos que le causan sufrimiento. Para que el canto medicinal logre purificar al paciente en un plano biológico y psíquico, es indispensable que el paciente se abra de forma unánime a la medicina con fe y humildad, dejando de lado toda resistencia.

En un estado de concentración meditativa, el Meraya establece, con su canto, una conexión profunda con la pureza resplandeciente del *jakon nete*, de la que desciende una luz regeneradora y curativa. En el shipibo poético de los cantos medicinales, este vínculo se conoce con el nombre de *kano*.<sup>5</sup> Por ejemplo, si el médico canta “*rao nete shama kanoni*”, significa que su palabra poética está estableciendo un vínculo (*kano*) con la profundidad (*shama*) del mundo medicinal (*rao nete*). La palabra *kano* es fundamental para la poética medicinal, ya que la capacidad de curar es indesligable de los vínculos que teje el Meraya: el canto permite al médico penetrar hasta la profundidad del cuerpo del paciente (*yora shama*) y de su pensamiento, y conectar con los malos aires para expulsarlos. Con las palabras del canto, el médico también se vincula con la conciencia de las plantas medicinales, con los mundos espirituales, con los Dueños espirituales de la medicina y con la luz del Espíritu, para convocar fuerzas curativas que ayudarán al paciente a recuperar la salud. Se cura la materia del cuerpo y del pensamiento vinculándose con los mundos suprasensibles de la medicina. El canto abre (*kepen*) los mundos medicinales, para que de ellos desciendan unas aguas esplendorosas y perfumadas que erradicarán la enfermedad y cubrirán de belleza nuestro mundo.

Cuando se toma ayawaska (que en la lengua shipiba se llama *oni*), la concentración es de principal importancia para el médico, ya que no debe perderse en la sucesión acelerada de múltiples imágenes ni en el malestar estomacal que le provoca la ingesta. Es mediante la fuerza de su pensamiento (*koshi shina*) y gracias a su conocimiento poético, que el médico se sobrepone a los efectos de la medicina visionaria (*oni pae*), cantando para alinear las visiones y superar el malestar. El sabio debe, en todo momento, dominar el mareo y no simplemente dejarse llevar por las corrientes del ayawaska, que podrían arrastrarlo hacia visiones tenebrosas o demasiado confusas, que no le permitirían diagnosticar con claridad a su paciente ni curarlo. El canto permite ejercer este dominio y mantener las imágenes a distancia, ordenando lo que en principio parece caótico, atemperando la sucesión acelerada de las visiones y echando una luz clara y equilibrada que done

---

5 En el shipibo cotidiano, la palabra *kano* tiene otras acepciones, ya que suele usarse en la arquitectura tradicional para referirse a la estructura de la casa, y, en el arte tradicional, se usa para hacer referencia al trazo principal de un diseño *kene*.

sentido y coherencia a la “mareación”.<sup>6</sup> Cuando se toma ayawaska y se trata a un paciente embrujado, el Meraya tiene que penetrar un territorio oscuro y peligroso (*onsa nete*). Las visiones que se presentan entonces pueden ser de gran intensidad y atemorizantes. El médico no se debe dejar perturbar, a pesar de sentirse amenazado por espectros yoxin, víboras o murciélagos, que son símbolos de la brujería que acosa a su paciente. Los entes de la maldad tratan de asustar al médico, disuadirlo para que no ejecute la curación. El Meraya debe mantenerse sosegado, seguro de su fuerza espiritual y de sus conocimientos. Gracias a la fuerza convocatoria de los cantos, el médico se protege contra los enemigos, se hace invisible, se cubre contra la maldad, se reviste con duras capas de defensas espirituales, conocidas en shipibo como *panati*. Los curanderos mestizos del Perú dan a estas defensas el nombre de *arkanas*.<sup>7</sup> Luego, el médico empezará a cantar para, poco a poco, despejar la “mareación” del ayawaska, alejar las visiones atemorizantes, y para posicionarlas a una prudente distancia que le permita contemplar la enfermedad del paciente sin sentirse amenazado. Los cantos van diluyendo la oscuridad y abren los mundos resplandecientes de la medicina.

## El aprendizaje de la medicina o la formación del poeta

En la tradición medicinal shipibo-konibo, los cantos no se aprenden de memoria ni se transmiten de un maestro humano a su discípulo. El médico recibe la fuerza de los cantos medicinales durante sus procesos iniciáticos, vinculándose con los Dueños espirituales de las plantas y de los mundos medicinales. Los procesos iniciáticos reciben el nombre shipibo de *sama*, y en el castellano mestizo de la región son conocidos como *dieta*.<sup>8</sup> Según los métodos del aprendizaje ancestral, la persona que se quiere iniciar como médico se aleja de la vida en comunidad y de su propia familia. Se

---

6 Término usado en castellano por muchos médicos tradicionales shipibo para señalar el efecto que produce la toma de ayawaska.

7 La diferencia entre los curanderos mestizos y los Meraya shipibo no es siempre fácil de definir. Es seguro que la medicina tradicional entre los mestizos tiene una base indígena; al mismo tiempo, la medicina indígena está permeada por influencias culturales mestizas e, incluso, occidentales. La mayor diferencia, sin embargo, es la solvencia en el uso de la lengua indígena por parte de los médicos indígenas, lo que les permite, así mismo, una concepción del canto medicinal bastante más compleja y refinada.

8 Con respecto a los procesos iniciáticos dentro de la medicina visionaria shipibo-konibo, puede revisarse Caruso y Favaron.



va a vivir a un pequeño *tambo* o refugio lejos de las miradas indiscretas. Luego, el *dietador* se baña con las hojas de una planta maestra o toma de la corteza de uno de los grandes árboles medicinales. En esa morada apartada, construida con maderas y hojas de palma, el *dietador* sosegará su respiro, hasta volverlo tranquilo y armonizarlo con el de los árboles y la tierra. Durante su iniciación, comerá solo alimentos austeros, como algunos pescados de río y plátano verde hervido, sin dulce ni sal. Renunciará al sexo y al alcohol. No le dará el sol sobre su cuerpo ni la lluvia. Estos periodos pueden ser más o menos largos. El *dietador*, poco a poco, irá purificando su biología de olores pestilentes y malos aires. Su cuerpo se volverá cada vez más ligero y saludable.<sup>9</sup> En sus sueños su alma visionaria se desplazará por distintos mundos suprasensibles y, en esos viajes oníricos, adquirirá los conocimientos de las plantas que está *dietando*. Se hundirá hasta la raíz de los vegetales y beberá del aliento espiritual que fecunda la tierra. Se fortalecerá con la dureza protectora de la corteza y del tronco. También se alzarán hasta los cogollos superiores de las plantas medicinales, que son como antenas que captan la medicina de los mundos espirituales y las voces de los antiguos que dan vueltas en el aire.

Cada planta y cada árbol enseña sus propias formulas poéticas, con las que el médico debe convocar sus atributos medicinales. La fuerza del canto viene desde la *dieta*, cuando el visionario logra vincularse con los saberes más profundos de cada planta o árbol que se *dietan*. Por eso, los cantos y la *dieta* no pueden ser explicados por separado. El *dietador*, durante todo el tiempo que duran sus abstinencias iniciáticas, se hunde en los mundos suprasensibles de la planta que está dietando. Su cuerpo se impregna de los perfumes vegetales, asimila sus principios activos y experimenta el efecto curativo de la planta en su propio cuerpo. Su alma entra en contacto con las dimensiones espirituales de las plantas. Cada planta tiene muchos mundos (*netebo*), invisibles para los ojos del cuerpo e indetectables para los aparatos científicos más sofisticados, pero que se revelan en su dimensión simbólica ante los sentidos visionarios y la imaginación onírica del *dietador*. El *dietador* encuentra en sus sueños, dentro de las hojas y de las cortezas de los árboles, una infinidad de sistemas vitales y de galaxias simbólicas,

---

9 Sobre los cambios biológicos provocados por la *dieta* puede consultarse Colpron (*Dichotomies* y “Monopólio masculino”).

relacionados entre sí. Se trataría de una suerte de universos metafísicos al interior de cada ser vegetal.

Cuando se dieta una planta medicinal, la totalidad biológica, psíquica y espiritual del *dietador* se compenetra con las dimensiones materiales y metafísicas de la planta dietada: alcanza sus raíces y se alimenta de la tierra y del agua que nutre la vida material de la planta, del sol que irradia luz y de la luna que fomenta su crecimiento. Las plantas se nutren con la luz de los astros del firmamento, pero también de esa luz trascendente que hace resplandecer al sol y a las estrellas. Y las raíces se alimentan del aliento espiritual que fecunda la tierra y da inteligencia a las moléculas del agua. Aliándose con las raíces de la planta dietada, el alma del *dietador* penetra hasta el subsuelo y se revitaliza con el aliento fecundante que promueve desde abajo el crecimiento de las plantas; cuando se *dietan* plantas anfibias, árboles que crecen en las orillas de los lagos y de los ríos y que subsisten bajo el agua durante las inundaciones estacionales, el *dietador* establece un diálogo con el mundo acuático (*jene nete*) y llega a conocer a los espíritus subacuáticos, a los Meraya de las aguas (*jene chaikonibo*). El *dietador* también recorre las arterias vegetales y se impregna de su savia aromática; asciende por el tallo hasta alcanzar sus ramas superiores, como si el árbol fuera una escalera que une a la tierra con el cielo. Las flores y los cogollos de la planta son como antenas que perciben y se alimentan de una vibración espiritual que recorre la atmósfera. Mediante la inmersión onírica en los mundos de las plantas *dietadas*, el alma visionaria del *dietador* entra en vinculación con la totalidad de las sustancias y alientos que hacen posible la vida del vegetal; establece una conexión profunda (*kano shama*) con estos elementos primigenios; y aprende a conversar con ellos, se nutre de su fuerza y de sus conocimientos. La medicina surge de este impregnarse con la naturaleza de las plantas, tanto de los aspectos sensibles como de los espirituales. La planta transforma por completo la vida del *dietador* y lo dota con habilidades perceptivas extraordinarias.

Los elementos que donan vida y sabiduría a las plantas no pueden ser concebidos solamente en su contundencia física, sino que el soplo vibrante del Espíritu se manifiesta en la naturaleza, otorgando a cada elemento y a cada planta propiedades medicinales particulares y sus propios conocimientos. El aliento espiritual insufla vida en todos los seres; a cada planta otorga sus propias características y propiedades medicinales. Las plantas de sabiduría tienen una *dieta* iniciática mínima de seis meses. Cuando el *dietador* se purifica

y cumple las abstinencias por el tiempo requerido, se vincula con el Dueño espiritual de la planta. Estos Dueños, a los que conocemos en shipibo como *Ibo*, tienen un cuerpo dinámico que puede adoptar múltiples apariencias, pero su forma última, hasta donde nosotros entendemos, es semejante a la nuestra. Son humanos espirituales, con un cuerpo suprasensible de materia sutil. Suelen manifestarse en los sueños y las visiones como personas de una singular belleza, con el rostro y el atuendo de los antiguos shipibos. Cuando el *dietador* logra relacionarse con el Dueño de la planta, recibe los conocimientos más profundos de los vegetales, y le son transmitidos los cantos para curar, las palabras con las que podrá despertar las propiedades medicinales de las plantas dietadas, para convocar sus defensas y protecciones, para canalizar con su canto la medicina de los árboles y recibir la asistencia de los espíritus.

Es cierto que, aprendiendo de los viejos médicos, la persona que se está iniciando en la senda de la medicina visionaria va conociendo un poco del lenguaje poético de los cantos medicinales. Sin embargo, para poder curar, no sirve solamente aprender estos giros lingüísticos; es necesario que antes se incorpore la fuerza espiritual de las plantas. Los médicos Meraya utilizan con frecuencia la imagen metafórica de una máquina/motor para dar cuenta de la energía medicinal que emerge en forma de espirales de sus bocas cuando cantan, y que proviene de los mundos espirituales de las plantas *dietadas*. Esta fuerza es transmitida en sueños por los espíritus medicinales. El *dietador* puede, entonces, soñar que canta, o puede, por ejemplo, soñar con un instrumento musical. Estos sueños le indicarán sus avances en el conocimiento de los cantos medicinales. Por eso, no cualquier persona puede curar con su canto. No importa que el canto sea hermosamente ejecutado o que la persona tenga un talento especial para el canto; de lo que se trata es de haber *dietado*, siguiendo los pasos legados por los antepasados. Tras cumplir con las purificaciones y abstinencias del proceso iniciático, el alma del *dietador* establece una afinidad con los Dueños de las plantas medicinales; gracias a este vínculo afectivo, recibe su fuerza, su sabiduría, sus potestades curativas, y el Dueño del vegetal responderá cuando el médico lo convoque, cuando nombre en su canto a la planta dietada para despertar su fuerza medicinal. La conexión afectiva que establece el médico con los vegetales es sumamente profunda, hasta el punto de que el Meraya debe ser considerado como un humano-planta, una suerte de puente viviente entre los mundos.

Es un pariente de las plantas y se hace semejante a ellas. Por lo tanto, su conducta no podrá ser nunca más la de un humano cualquiera, sino que ha de estar por completo consagrada a su labor medicinal y evitar todas aquellas conductas que resultan contrarias a los vegetales.

Los cantos, entonces, no son un invento personal, sino que la conciencia del médico los capta por un proceso de inspiración trascendente. Durante la mareación del ayawaska, el médico se vincula cantando con el *jakon nete*. No es que el ayawaska genere el vínculo con el mundo medicinal, sino que hay que saber abrir los mundos medicinales con el canto y darle así una dirección ascendente a la “mareación” del ayawaska. Si una persona no conoce los cantos adecuados, el ayawaska lo hunde en mundos de confusión e ilusión. Cuando el médico canta “*ani nete kepenkin*”, “*rao nete kepenkin*”, “*jakon nete shama kanoni*”, abre y establece una conexión con los mundos superiores de la medicina. Por supuesto que, para lograr esta apertura, hay que ser un médico legítimo, con la fuerza espiritual, psíquica y lingüística necesaria para que los mundos suprasensibles respondan a su palabra. La conexión del médico con las geografías suprasensibles se afianza con las *dietas*, mediante las purificaciones y abstinencias. Lo que el ayawaska permite al Meraya es una percepción acrecentada. El *oni* posibilita visionar ciertas dimensiones suprasensibles de la existencia; pero no podrá entrar en contacto con los Dueños de la medicina quien no ha dietado de manera legítima y no ha heredado, por su familia y gracias a sus propios sacrificios, una conexión con los seres escondidos (*jone jonibo*) del mundo medicinal, que se ocultan a la mirada de los demás y solo se muestran a los Meraya. El canto legítimo, capaz de curar las enfermedades, mana desde la fuente atemporal que ha dado sabiduría a nuestros antepasados.

## Los cantos medicinales y el uso del ayawaska

Cuando empieza una sesión<sup>10</sup> de curación, hay que silbar sobre el ayawaska para conectarse con su profundidad (*oni pae shama*) y activar

---

10 Nosotros consideramos inadecuado que se hable del ritual del ayawaska, al menos no según las formas terapéuticas de nuestra familia, ya que no nos parece que la práctica curativa llevada a cabo por nuestros mayores deba ser entendida en términos ritualísticos. Se trataría, más bien, de sesiones de trabajo medicinal, en la que el médico toma ayawaska para diagnosticar y curar con sus cantos, con el humo de tabaco, con perfumes y masajes.

su espíritu medicinal, alinear la medicina visionaria e indicarle para qué se le está tomando. Es necesario saber hablar con el Dueño espiritual del ayawaska. El *oni* debe entender que no estamos jugando con la medicina, sino que necesitamos de su ayuda para curar a un paciente. La liana ayawaska (*nishi*) viene del bosque amazónico, que es un territorio ambiguo, en el que confluye la vida y la muerte; de la selva extraemos las plantas medicinales y el alimento, pero también somos amenazados por la presencia de animales depredadores y espíritus hostiles. El silbido busca sociabilizar a la planta con la fuerza del pensamiento del médico, atemperar los rasgos ariscos de su origen silvestre y direccionar la medicina hacia la luz del Espíritu. El Meraya domestica y alinea al ayawaska para conectarse con las dimensiones medicinales y percibir con claridad los males que aquejan a su paciente. Mediante el silbido se comunica con el ayawaska, de corazón a corazón, de conciencia a conciencia, ya que la substancia del *oni* tiene percepción e inteligencia. El silbido despierta los atributos latentes del *oni* y empieza a abrir los mundos de la visión, que permitirán al Meraya realizar el diagnóstico.

La imaginación poética de los Meraya afirma que el médico visionario tiene una gran antena, decorada con hermosos diseños geométricos —reciben el nombre shipibo *kene*—, que capta las vibraciones medicinales del *jakon nete* y de las plantas maestras. Puede ser comparada también con las plumas que adornan las coronas (*maiti*) que usaban los antiguos. La antena es un símbolo de la tecnología moderna que se ha incorporado al universo simbólico de la medicina visionaria. Aplicando un símil a los aparatos tecnológicos de las comunicaciones, la poética del canto evoca la capacidad de los Meraya de percibir ondas invisibles, que no pueden ser vistas por los ojos del cuerpo pero que tienen una materialidad sutil y pensante. Las dinámicas de la imaginación indígena no tienen problemas en incorporar lo nuevo y exógeno (incluso lo cibernético) para expresar los saberes ancestrales. También afirman los médicos de nuestro tiempo que tienen un imán en la punta de la lengua (“*jana rebo imanshokoka*”) por el que emerge un flujo medicinal que se expresa en los cantos y que es capaz de atraer a las almas perdidas. Con ese imán también se convoca a las plantas, casi como si el Meraya las sedujera magnéticamente. Algunos médicos dicen que tienen una grabadora por la que emerge el sonido de los cantos, como si ellos solo estuvieran repitiendo las palabras de los espíritus; y también hablan de unas cintas, semejantes a las de los antiguos casetes, que se despliegan como lo hacen los cantos, sin que se conozca su principio ni su final.

El lenguaje metafórico de la medicina ancestral es rico en comparaciones. Resulta imposible expresar estas operaciones suprasensibles con un lenguaje más prosaico y concreto. La racionalidad poética de los cantos no puede ser interpretada desde un paradigma técnico. Para decir algo profundo y fiel al pensamiento ancestral, debemos realizar una reflexión antropológica que no renuncie a lo poético. Las frecuencias invisibles del *jakon nete* ingresan por la coronilla del Meraya, penetran hasta su corazón y luego son expresadas en palabras humanas para sanar a quienes han pedido ayuda. El canto es onda de luz curativa que se hace sonido en la palabra del médico. El *ikaro* es luz sonora, voz que resplandece, vibración lumínica que purifica la materia biológica y psíquica. Su fuerza espiritual y luminosidad hace retroceder a los parásitos espectrales, combate contra las entidades suprasensibles que depredan la energía vital de los pacientes. El canto humedece lo seco, devuelve fertilidad a lo que ha devenido estéril, abre lo oculto e ilumina lo pálido y sombrío. La luz que emana del canto le permite al médico visionar lo que no puede ser visto de otra manera. Cuando el médico canta “*oin oin bainkin / bewa bewa bainkin*”, significa que con su canto se va abriendo camino y visionando (*oi*) lo que los ojos del cuerpo no alcanzan a ver. El Meraya no está en posesión de un poder, sino que deja espacio libre dentro suyo para que la fuerza medicinal de los mundos espirituales se manifieste en nuestro mundo y alivie el sufrimiento de los pacientes.

De un punto hasta otro, el *ikaro* es ejecutado en frecuencias de sanación exactas, en tonalidades precisas, cerrando por completo la acción curativa y sin dejar ningún cabo suelto. Se trata de afinarse en el tono preciso para curar. Los legítimos médicos son misericordiosos con los que sufren y cantan para expandir generosamente la luz curativa, para dar vida a lo moribundo y restablecer los equilibrios perdidos. La frecuencia de los sonidos repetidos, las reiteraciones, las suspensiones y prolongaciones de ciertas notas, logran abrirse camino hasta la intimidad de las materias (físicas, mentales y espirituales). Cuando se toma *ayawaska*, el médico nunca sabe con certeza lo que va a encontrar en el interior de su paciente, qué males se van a manifestar, qué mundos se abrirán o qué seres se presentarán en sus visiones. Por eso no existen formas rituales predeterminadas ni versos que deban ser repetidos, sino que los cantos responden a lo que las visiones le van mostrando al médico en cada momento de la acción terapéutica. Se canta específicamente sobre lo que se visiona; los cantos deben responder

con rapidez y flexibilidad a lo que va surgiendo en el momento mismo de la sanación. Por eso el canto del Meraya es siempre irrepetible.

Toda la sesión de trabajo medicinal responde a un orden superior que viene como dictado por los espíritus medicinales, que indican al médico cómo debe abrir las vibraciones curativas, para combatir espiritualmente contra la brujería y para curar al paciente. Aunque el médico que toma *oni* está en completo dominio de sus facultades y no deja que su conciencia se aturda por el efecto de la medicina visionaria, la *performance* medicinal se ejecuta desde un nivel superior de percepción. Se trata de una guía que trasciende la voluntad del Meraya; una orientación espiritual que el médico intuye y sigue gracias a la inmersión de su conciencia en el *jakon nete*. La propia inteligencia del mundo medicinal, la conciencia compasiva y sabia de la luz curativa, se vehiculiza a través del médico para brindar ayuda a quienes sufren. Los cantos medicinales se alinean con la vibración primordial del universo, con ese aliento que dio vida al cosmos, con el resplandor puro que vibra en la hondura de todo lo existente. A pesar de las adversidades de la enfermedad o de la brujería, el canto legítimo no tiene dudas, sino que es entusiasta en su ligera y alegre afirmación de la victoria de la luz sobre las entidades de la brujería y de la oscuridad. Citamos a continuación un extracto de un canto para curar a un paciente que sufría de brujería, ejecutado por nuestro tío, el médico tradicional Shanen Sheka (Segundo Rengifo) la noche del 18 de mayo del 2018 en una maloca de la comunidad nativa Santa Clara de Yarinacocha:<sup>11</sup>

---

11 La presente propuesta de traducción se ha hecho atendiendo a la advertencia de Niño, quien señala que “la verdadera dificultad [de la traducción de lenguas indígenas] radica en moverse entre dos sistemas epistemológicos y lógicos distintos” (227). Para poder superar esta distancia y desencuentro (entre distintas racionalidades), es necesario que la poesía se traduzca poéticamente, para que de esa manera las traducciones al español puedan dar cuenta de esas alteridades ontológicas y sensibles que traen consigo las poéticas indígenas. La capacidad metafórica, plástica y estética de una traducción poética se encuentra mejor capacitada que una más literal, para tejer un puente que permita permear en la versión meta al menos algo de la sensibilidad y de las dinámicas de la comprensión indígena del canto medicinal.

**Versión shipiba original**

Min yora shamanbi  
 yora shama kanonii  
 bewa bewa bainkin  
 oin oin bainkin.  
  
 Jakonmabo niwebo  
 boman niwebo kaya  
 panshin niwebo kaya  
 wiso magia niwebo.  
 Nokon medicinaka  
 rao nete shamanbi  
  
 ani nete kepenkin  
 nokon bewa shamanbi.  
 Ayahuma netebo  
 ayahuma jonibo  
 ayahuma bewabo  
 ashon ashon bainkin.  
  
 Koshi bewa abano  
 akin kano abano  
 min yora kanoni  
 pisha pisha bainkin.  
 Wiso niwebo kaya  
 keras niwebo kaya  
 piko piko botanwe  
 soa shaman bainkin.  
  
 Bewa bewa bainkin  
 nokon bewa maquina  
 nokon koshi joibo  
 ea riki Meraya.

**Traducción poética**

La profundidad de tu cuerpo,  
 vinculándome con la profundidad de tu cuerpo,  
 encaminándome por medio de mi canto,  
 me adentro [en tu cuerpo]  
 visionando [lo oculto].  
 [Puedo ver] los malos aires,  
 los aires de la brujería,  
 los aires amarillos,  
 los aires de la magia negra.  
 Mi [canto abre] la medicina,  
 la profundidad del mundo [suprasensible] de la  
 medicina,  
 abro el gran mundo [de la medicina]  
 [con] la profundidad de mi canto.  
 El mundo [medicinal] del árbol ayahuma,  
 los Dueños espirituales del ayahuma,  
 los cantos medicinales del ayahuma,  
 convocándolos me encamino  
 [para curar al paciente].  
 Estoy haciendo un canto fuerte,  
 una conexión generosa,  
 vinculándome con tu cuerpo,  
 me encamino limpiando [tu cuerpo].  
 Al aire negro [de la brujería],  
 al aire sucio [de la maldad],  
 lo estoy botando,  
 avanzo cada vez más profundo  
 limpiando [tu cuerpo].  
 Me encamino con mi canto,  
 con el motor de mi canto,  
 con mis palabras fuertes:  
 soy un sabio iluminado.

La traducción del poema demanda dar cuenta de algunos conceptos visionarios de las prácticas medicinales indígenas. En los primeros versos,



la palabra shipiba *shaman*, que se traduce como “profundo”, tiene que ser entendida como aquello que no se ve a primera vista, es decir, como lo que solo se muestra ante la percepción acrecentada y trascendente del Meraya. Por eso, cuando el poema medicinal dice “vinculándome con la profundidad de tu cuerpo”, debe entenderse que el médico, mediante su canto, establece una conexión con el interior del cuerpo biológico del paciente; esta conexión le permite ver (*oi*) las sustancias patógenas (o malos aires) que afectan la salud del paciente y, así, realizar un diagnóstico. El mal aire (*jakonma niwe*) es una sustancia sutil, casi metafísica, pero que tiene consecuencias nocivas en la salud del paciente. A continuación, el canto nombra las distintas sustancias negativas que están perjudicando al paciente; de esta manera, el canto narra el diagnóstico, pero, al mismo tiempo, al nombrar estos “aires” nocivos, los convoca, los atrapa, los magnetiza, para luego empezar a extraerlos. Una vez nombrados los diferentes tipos de malos aires, el médico abre con su palabra el mundo suprasensible de la medicina. Hecho esto, convoca de forma específica a las potestades medicinales del árbol ayahuma (al que el canto menciona con su nombre quechua, en vez de utilizar el nombre shipibo de la planta, *ino shatan*, “la calabaza del jaguar”). No solo abre los mundos del árbol (los aspectos metafísicos del vegetal, digamos), sino que también convoca a los Dueños espirituales de la planta (*ayahuma jonibo*, las personas del árbol) para que lo asistan en la curación del paciente. De esta manera, el canto vehiculará la fuerza medicinal del árbol ayahuma para encaminarse en el proceso de curación, limpiando y expulsando los malos aires de la brujería. El canto está animado por una suerte de motor (que el médico, en su canto shipibo, designa con el nombre castellano de máquina, y que da cuenta de su fuerza interior, del ánimo que lo impulsa y le brinda la capacidad de curar). En los últimos versos, Shanen Sheka afirma la potencia de su palabra, capaz de ejecutar la acción terapéutica y de provocar una transformación sanadora sobre el cuerpo del paciente, asegurando que él es un médico legítimo, como los antiguos.

Los cantos son potencias medicinales y cada palabra despliega una acción. El canto ejecuta lo que dice, en una suerte de presente absoluto y performatividad de la palabra. La palabra de los cantos medicinales shipibos es doblemente performática: no solo narra una acción, sino que el canto

mismo ejecuta esa acción.<sup>12</sup> Si el médico afirma en su canto que está limpiando el cuerpo del paciente, el verbo curativo en efecto está limpiando, en ese mismo instante en que la palabra fuerte es pronunciada. La vibración<sup>13</sup> de la palabra pronunciada con convicción repercute en la materia y limpia el cuerpo del mal aire de la enfermedad. En la voz del Meraya, palabra y acción se dan en simultáneo, sin separación entre el nombre y lo nombrado (o entre el significante y el significado, ni entre el decir y el hacer). Son múltiples las acciones que los cantos tienen el potencial de ejecutar: hacen retroceder a los demonios y expulsan la brujería; limpian la sangre, el estómago, la cabeza y el cuerpo entero de los malos aires que afectan la salud; expulsan los aires inquietos (*tsokas niwe*), los aires que dan vuelta al interior del cuerpo del paciente (*maya niwe*), el aire amarillo de la brujería (*panshin niwe*), los aires malolientes (*itsa niwe*), los aires sucios (*keras niwe*). El canto puede calmar los pensamientos agitados (*tsokas shina*), los pensamientos tristes (*onis shina*), los pensamientos abrumados por las preocupaciones (*masa shina*). Los cantos convocan las propiedades de las plantas medicinales y las canalizan para el bien del paciente; la belleza y alegría de las notas más ligeras del *ikaro* (*raro bewa*) penetran en el paciente y erradican sus tristezas, desatan los nudos emocionales, alivian sus rabias, calman sus inquietudes, consuelan su corazón. El perfume del canto (*inin*) lo aligera, lo purifica, lo despierta a la belleza y lo eleva a la luz.

El canto supera las diferencias ontológicas y lingüísticas entre los diversos seres y permite que el médico converse con la totalidad del cosmos: el médico dialoga cantando con el corazón de las sustancias y de los diversos mundos. El Meraya se vincula con el resto de seres vivos porque el canto recupera el lenguaje primordial que, según cuentan las narraciones

---

12 En este punto nos vinculamos con algunas corrientes de interpretación de la literatura oral indígena esbozadas en diálogo con la antropología. Por ejemplo, con respecto a los cantos durante la ingesta de ayawaska por los pueblos siona, de la Amazonía colombiana, Esther Jean Langdon, ha dicho que: “Este *performance* es un evento interactivo, en el que el narrador cuenta a los demás sus aventuras en el lado oculto del universo ” (185 [traducción de los autores]). Sin embargo, nosotros, para el caso shipibo, ampliamos la concepción de performatividad, no solo incluyendo la descripción narrativa de lo que el Meraya visiona bajo el influjo del *oni*, sino también la ejecución misma de una acción con base en una concepción vibratoria y fuertemente activa de la palabra medicinal.

13 A manera de ejemplo, para dar cuenta de la sonoridad y la vibración de los cantos medicinales, compartimos un enlace de Youtube con los cantos del médico tradicional Senen Pani. Véase “Senen Pani”.

ancestrales, compartían todos los seres vivos cuando el mundo era nuevo.<sup>14</sup> El canto es la forma apropiada que tiene el médico de presentarse ante los Dueños del mundo medicinal, para hablarles con respeto y pedirles ayuda. El sonido de los cantos cubre a los pacientes de diseños de sanación (*rao kene*), envolviéndolos con una espiral luminosa y aromática. El canto, que parece seguir una partitura invisible y geométrica, también forma diseños geométricos en el aire. Los cantos tienen siempre que girar, que avanzar trazando círculos (*maya maya bainkin*). El movimiento de los cantos, como la vida misma, es circular, como los meandros de los ríos. La medicina actúa en círculos y espirales y este movimiento circular de los cantos debe fluir de forma armónica, sin ninguna traba, disolviendo toda oposición. El canto tiene una fluidez líquida y esférica.

El canto expresa lo que revela la clarividencia del Meraya. El médico que alcanza los más hondos niveles de la realización personal y la maestría de su oficio conoce la potencia esencial de las palabras. Cuando ingiere *ayawaska* y empieza el efecto visionario, tiene que contemplar sin dejarse perturbar, guardando el respiro sosegado en medio de la intensidad de la experiencia. Para poder contemplar de forma plena el interior del paciente y así saber sobre qué tiene que cantar, el médico debe despojarse de toda preocupación o deseo personal. Se trata de un estado meditativo profundo. La concentración perfecta es atención unánime al presente y completa apertura a lo que se presenta en el instante, a lo que emerge. El Meraya no busca obtener algo, ya que obtener siempre está en el futuro. En la meditación del Meraya no debe participar ningún rezago de egoísmo. Su concentración se enraíza en el aquí y en el ahora (*nano, rama*). Cuando se está absolutamente atento al instante, se abren todos los mundos y todos los tiempos; se despiertan, entonces, nuestras verdaderas potencialidades psíquicas, perceptivas y espirituales. La meditación profunda permite contemplar las dimensiones ocultas, tanto del cuerpo del paciente, como de su pensamiento y espíritu. Los antiguos médicos del pueblo *shipibo-konibo* no practicaron otra cosa que la meditación profunda. El médico canta lo que contempla el ojo de su espíritu. La concentración del Meraya se centra en la salud del paciente.

El legítimo *rao bewa* no busca fascinar a los demás mediante un despliegue de técnica vocal; el sentido de canto es servir a nuestros semejantes y dar

---

14 Para ampliar este tema, se puede consultar Favaron.

alivio a los que sufren. El canto del Meraya no solo responde a su visión, sino también a su intuición. La intuición es clara cuando el corazón del médico está tranquilo y libre de todo deseo egoísta, ansiedad o expectativa, cuando todo en nosotros es entrega generosa al servicio curativo. Ahí sentado, sin realizar ningún movimiento, libres de toda perturbación o temor, el médico recibe las respuestas que necesita para revelar el mal que aqueja al paciente y curarlo. Es como si escuchara dentro suyo las voces mismas de los Dueños de la medicina que le dictan lo que debe cantar. El corazón del Meraya ha de abrirse por completo, consagrarse por entero y sin mezquindad alguna. El Meraya se conecta, entonces, con el mundo perfumado de la medicina (*inin nete*), y de sus palabras brota el aroma de las plantas, que purifica al paciente, que atrae el amor y bendice su vida. El médico limpia con el perfume de las plantas y de las flores la “saladera” que atrasa los propósitos de sus pacientes y trunca sus proyectos. La medicina es siempre aromática.

### **A manera de conclusión: la fuerza vibratoria de la palabra**

La capacidad curativa que se atribuye a las palabras y los cantos de los Onanya es parte de una concepción indígena del lenguaje. Aunque no siempre formulada de forma explícita ni a la manera conceptual de la filosofía moderna, es enunciada en las narraciones ancestrales. Se dice que, en el tiempo antiguo, cuando los shipibo convivían con los Inka, Hijos del Sol, la palabra era sagrada. En ella se manifestaba una fuerza espiritual que podía materializar aquello que nombraba. Los relatos describen que, en ese entonces, si alguien decía la palabra *casa*, al día siguiente aparecía construida la casa, sin que la persona tuviera que realizar el menor esfuerzo; si se decía *canoa*, se materializaba una canoa, sin la necesidad de talar un árbol y de tallar la madera por semanas. No había ninguna distancia entre el significante y el significado; la palabra era potencia convocatoria. Esta relación con la palabra se pervirtió a partir de que la humanidad no respetó el lenguaje y empezó a hablar de forma impropia, expresando malos pensamientos y volcando toda la negatividad que anidaba en su interior. Estos sentimientos hostiles y el descuido lingüístico causaron la molestia del Inka, que se alejó de los seres humanos. La lengua se degradó y surgió la discrepancia entre el nombre y lo nombrado; se perdió la relación transparente entre la palabra y el ser.

Se inició un gran desajuste y la separación de los mundos.<sup>15</sup> Sin embargo, aún existen lazos invisibles que mantienen la vinculación de los seres y de los mundos. El Meraya es aquel que, mediante sus *dietas*, corrige, al menos en parte, este desequilibrio y vuelve a poner los mundos en relación; al vincularse con los Inka eternos, su palabra recupera un poco de la fuerza espiritual del inicio. Por eso, en términos ancestrales, el saber del Meraya ha de entenderse como reminiscente.<sup>16</sup>

A pesar de la fatiga y la torpeza de nuestras palabras, hay algo de la fuerza convocante de la lengua original que se conserva como posibilidad en el fondo de nuestro lenguaje, *non joi*. La poética del canto medicinal, al liberar el lenguaje de ciertas coerciones arbitrarias, recupera la fuerza primordial del habla y del pensar. Por eso, la voz del Meraya es capaz de influenciar en las materias (las plantas y los cuerpos) y sanar a los enfermos. El médico legítimo conoce las posibilidades del lenguaje que se hace canto, de la palabra que se enraíza en la fuente espiritual de la medicina, para repercutir con esa potencia en la materia densa de la biología humana. El médico participa de la creación de realidad mediante la percusión transformadora de la palabra cantada. Los antiguos sabios aconsejaban a los jóvenes ser prudentes y responsables con la palabra, dando testimonio de una ética del decir. El sabio no abusa del lenguaje, sino que es silencioso y habla cuando su palabra resulta fundamental. La palabra tiene el potencial de curar y también de herir; puede alegrar o entristecer; puede vincular mundos o abrir separaciones y abismos. Guiados por la luz del Espíritu, nuestra palabra procura ser impecable y promotora de la belleza, la vida, la salud, la buena convivencia, la paz. La lengua original, que permitía el diálogo cósmico entre todos los seres vivos, era esencialmente poesía, canto y metáfora. El ritmo es lo esencial del lenguaje. El canto de los Meraya devuelve la lengua a su estado primigenio.

El canto de un Meraya es recto y sin dobleces. El canto medicinal puede resultarle al paciente incómodo y, en algunos casos, abrumador. La enfermedad se resiste y siente el impacto de la medicina; la fuerza curativa

---

15 Puede consultarse, para ampliar este punto, Favaron.

16 Según Eduardo Viveiros de Castro, “la reflexión amerindia está marcada por una cierta nostalgia de lo continuo, del mundo y del tiempo en los que los animales hablaban [...]. El mito, entonces, es una historia del tiempo en que los hombres se comunicaban con el resto del mundo” (214-215).

de los cantos puede provocar vómitos e incluso, en un primer momento, agravar los síntomas de la enfermedad. La sanación no suele ser un proceso placentero. Muchas veces, lo que parece dulce y fácil nos lleva al sufrimiento; y lo que en un principio se muestra como amargo y difícil, nos conduce a la salud. El canto no cura de forma inmediata, sino que su vibración persiste en el cuerpo del paciente, y durante los días de la *dieta* de sanación irá profundizando en su biología, en su pensamiento, en su alma. Cuando el Meraya canta a un paciente, le otorga su aliento, su fuerza, su palabra y su pensamiento; si el paciente no cumple la *dieta*, su transgresión afectará la salud del propio médico. Hay una conexión invisible entre el médico y su canto, incluso cuando el canto entra en el cuerpo del paciente. El paciente debe ser responsable con el afecto del médico, que se ha dado por completo al proceso terapéutico, y cumplir con las restricciones de la *dieta*.

Los cantos del Meraya repercuten en el nervio exacto del sufrimiento que aqueja a cada paciente. Se trata de una acupuntura del verbo, con precisión quirúrgica. No se canta por cantar, sino que hay que saber con exactitud lo que se está cantando. Hay cantos para traer las almas perdidas por el *susto* o el *kutipado*; cantos para abrir los mundos medicinales, para elevar la “mareación” del ayawaska o para bajar su efecto; cantos para activar las visiones, para contemplar el interior de los pacientes, para limpiar la profundidad del cuerpo y de la mente; los hay para tranquilizar las iras, para alegrar y hacer danzar las almas, para combatir los distintos tipos de *daño*, para limpiar los malos aires y lo que no circula, lo que se estanca y se pudre en el cuerpo; cantos para hacer retroceder a los brujos enemigos; cantos de guerra medicinal para combatir contra la maldad y el egoísmo. La conciencia visionaria del Meraya se desplaza en el canto como en un vehículo. Mediante el canto, el médico puede hundir su alma a la profundidad de la tierra (*mai shama*), confundirse con el polvo de los caminos (*mai poto*), penetrar en lo más hondo de los grandes ríos (*paro shama*), en el mundo del agua (*jene nete*) o en el mundo de las piedras (*shanka nete*). Con las vibraciones de su voz, el Meraya tiene la capacidad de elevar su alma hasta la profundidad del cielo (*nai shama*), suspenderse en el mundo celeste (*nai nete pani*), protegerse de sus enemigos con el brillo del sol, de la luna, de las estrellas, o puede cubrirse con la protección del viento (*niwe panati*) y hacerse invisible. Para defenderse de aquellos que practican ciencias oscuras, el médico sabe las fórmulas poéticas para volverse imperceptible.

La iniciación del médico consiste, en buena medida, en aprender a hablar con los distintos seres vivos y con los elementos fundantes de la vida. Se hace necesario un lenguaje afectivo, una lengua del corazón que pueda conectarnos con el origen común que vincula a los diversos seres. El shipibo de los cantos es la lengua de los antiguos Meraya y permite al sabio indígena convocar a los espíritus medicinales. Las palabras medicinales son buenas (*jakon joi*), son perfumadas (*inin joi*), son hermosas (*metza joi*), son sutiles y sin dobleces (*soi joi*) y son palabras fuertes (*koshi joi*). El lenguaje del canto expresa la esencia poética de nuestra lengua. Desde siempre el idioma shipibo ha crecido entrelazado con la fuerza medicinal de las plantas. La temperatura de nuestro idioma surge de la relación íntima que nuestros abuelos tuvieron con el bosque y con el territorio. La poética shipiba es flexible y fluida como los ríos amazónicos; emana un dulzor solar semejante al de los frutos del monte y un aroma curativo; resplandece en la noche como estrella vibrante; es generosa como el manantial que da de sí, pero nunca se agota. Cada médico canta de una manera particular; aunque hay ciertas metáforas y fórmulas compartidas, en el canto ocurre una apropiación muy íntima y afectiva del lenguaje. El Meraya es un poeta que sigue los dictados suprasensibles de la medicina y que permite que el poema mane generoso, como un bálsamo lumínico y prodigioso. Su poesía no se escribe, sino que la capta en el aire, al vuelo, en curativa transparencia. Y devuelve a la palabra sus genuinas potencias.

## Obras citadas

- Caruso, Giuseppe. *Onaya Shipibo-Conibo: el sistema médico tradicional y los desafíos de la modernidad*. Abya-Yala, Quito, 2005.
- Colpron, Anne-Marie. “Dichotomies sexuelles dans l’étude du chamanisme: le contre-exemple des femmes chamanes shipibo-conibo”. Tesis de doctorado. Université de Montreal, 2004.
- . “Monopólio masculino do xamanismo amazônico : o contra-exemplo das mulheres xama shipibo-conibo”. *Mana*, vol. 11, núm. 1, 2005, págs. 95-128. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000100004>
- Favaron, Pedro. *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental*. CAAAP / UNU, Lima, 2017.

- Langdon, Esther Jean. “A Viagem à Casa das Onças: Narrativas sobre experiências extraordinárias”. *Revista de Antropologia*, vol. 56, núm. 2, 2013, págs. 183-212. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.82465>
- Muñoz Burga, Antonio. “Senen Pani. Cantos de sanación del ayahuasca”. YouTube, subido por Healing Songs Space. Web. 31 de marzo de 2017.
- Narby, Jeremy. *La serpiente cósmica: el ADN y los orígenes del saber*. Taki Wasi, Perú, 1997.
- Niño, Hugo. “Poética indígena: diáspora y retorno”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 4, núm. 7-8, 1998, págs. 213-228.
- Tournon, Jaques. *La merma mágica. Vida e historia de los shipibos conibos del Ucayali*. CAAAB, Lima, 2002.
- Tuhiwai Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*. Txalaparta, Navarra, 2017.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *La mirada del jaguar: introducción al pensamiento amerindio*. Tinta Limón, Córdoba, 2013.
- Waters, Anne. “Lenguaje matters: nondiscrete nonbinary dualism”. *American Indian Thought: Philosophical Essays*. Editado por Anne Waters, Blackwell, Malden, 2004, págs. 97-115.
- Wilson, Shawn. *Research is ceremony: Indigenous Research Methods*. Fernwood, Winnipeg, 2008.
- Yazzie Burkhart, Brian. “What coyote and Thales can teach us: an outline of american indian epistemology”. *American Indian Thought: Philosophical Essays*. Editado por Anne Waters, 2004, págs. 15-26.



### **Sobre los autores**

Pedro Favaron (Lima, 1979) es escritor, poeta, docente, investigador, comunicador y creador audiovisual. Profesor a tiempo completo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Doctor en Literatura por la Universidad de Montreal (Canadá) y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Ha publicado diversos libros de poesía y novelas, así como también de ensayo e investigaciones académicas, en México, Chile, Argentina y Perú. Ha dirigido diversos trabajos audiovisuales, entre los que destaca el medimetraje poético “Meraya”. Gracias a su matrimonio con Chonon Bensho, es comunero empadronado de la Comunidad Nativa Santa Clara de Yarinacocha y miembro de una familia shipibo-konibo que ha practicado la medicina ancestral por muchas generaciones.

Chonon Bensho (Santa Clara de Yarinacocha, 1992) es artista visual de reconocida trayectoria, además de poeta e investigadora académica. Se graduó en el 2018 de la Escuela de Formación de Artistas Profesionales Eduardo Meza Saravia, de Yarinacocha, con una tesis etnográfica-artística sobre los diseños tradicionales kene, característicos del pueblo shipibo-konibo. Ha tenido diversas exposiciones individuales en Perú y en el extranjero, además de participar en múltiples muestras colectivas. En el año 2022 ganó el primer premio del Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reservas del Perú. Junto a su esposo Pedro Favaron han publicado diversos artículos académicos en revistas indexadas y han fundado y dirigido la clínica de medicina tradicional y centro de estudios ancestrales Nishi Nete, en la comunidad nativa de Santa Clara de Yarinacocha.



<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n2.102034>

# ***Tinkuy* de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina**

**Giovanna Iubini Vidal**

*Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile*

*giovanna.iubini@uach.cl*

El propósito de este estudio es analizar la existencia de una neovanguardia andina en la poesía peruana, la cual se caracterizaría por dar continuidad y ampliar las propuestas estético-literarias y cosmovisionales que desarrolló la vanguardia andina en la década de 1920 en Puno. Desde nuestro punto de vista, en la obra de poetas como José Luis Ayala, Niel Palomino y Washington Córdova Huamán se observa una primacía del imaginario visual y de las formas viso-táctiles de escritura de la cultura andina; por este motivo, proponemos que en estos poetas se produce una migración estética, donde imagen y poesía se confrontan en una escritura experimental.

*Palabras clave:* cosmovisión; imaginario visual andino; migración estética; neovanguardia andina.

Cómo citar este artículo (mla): Iubini Vidal, Giovanna. “*Tinkuy* de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24 núm. 2, 2022, págs. 167-200.

Artículo original. Recibido: 30/11/21; aceptado: 07/04/22. Publicado en línea: 01/07/22.



### ***Tinkuy of the Word and the Image: Aesthetic Migration and Imaginary View in the Andean Neo-avant-garde***

The purpose of this study is to analyze the existence of an Andean neo-avant-garde in the Peruvian poetry, that could be characterized as the continuity and extension of the aesthetic and literary proposals as well as the worldview developed by the Andean avant-garde throughout the 1920s in Puno. From our point of view, in the works of poets as José Luis Ayala, Niel Palomino, and Washington Córdova Huamán, we observed a primacy of the visual imagination and the visual and tactile forms of writing of the Andean culture. For this reason, we propose that in the works of these poets, an aesthetic migration takes place, where the image and the poetry confront each other in an experimental form of writing.

*Keywords:* Worldview; Andean imaginary view; aesthetic migration; Andean neo-avant-garde.

### ***Tinkuy da palavra e da imagem: migração estética e imaginários visuais na neo-vanguarda andina***

O objetivo deste estudo é analisar a existência de uma neo-vanguarda andina na poesia peruana, que se caracterizaria por dar continuidade e ampliar as propostas estético-literárias e cosmovisionais desenvolvidas pela vanguarda andina nos anos vinte do século passado em Puno. Do nosso ponto de vista, na obra de poetas como José Luis Ayala, Niel Palomino e Washington Córdova Huamán, observa-se a primazia do imaginário visual e das formas visuais-táteis da cultura andina. Por isso, propomos que nesses poetas se produz uma migração estética, onde imagem e poesia se confrontam em uma escrita experimental.

*Palavras-chave:* cosmovisão; imaginário visual andino; migração estética; neo-vanguarda andina.

## Introducción

LA POESÍA ANDINA HA PASADO por un largo proceso de desarrollo en el Perú contemporáneo, desde antecedentes tan diversos como *Taki Parwa* (1952) de Kilku Warak'a, el *Pez de Oro* (1957) de Gamaliel Churata y la obra que surge desde la vanguardia andina, vinculada al quehacer literario de la revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), hasta la progresiva instalación en el campo literario actual de generaciones de escritores que en su poesía exploran su condición de habitantes del mundo andino, ya sea desde el arraigo con la tierra o desde el desplazamiento migrante. Al respecto, Julio Noriega propone que un rasgo particular de los poetas andinos contemporáneos es que estos, culturalmente, se encuentran en un espacio liminar entre la oralidad y la escritura, entre la ciudad oral y la ciudad letrada, por cuanto se encuentran “unido(s) al mundo quechua y occidental; al primero por sus ascendientes y por la experiencia infantil; al segundo, por sus valores adquiridos en las instituciones educativas. Es un puente entre dos mundos encontrados” (66-68). Este agenciamiento intercultural (Rodríguez, “Los espacios”) permite que las y los escritores andinos puedan fluir entre culturas, sin perder su arraigo identitario, pues cruzan las fronteras culturales a través de diversas formas de migrancia.

Tal como lo plantea Claudia Rodríguez (“Los espacios”), se trata de un sistema literario en proceso de emergencia y consolidación (158), pues nos encontramos con un corpus de obras cada vez más amplio, con la creación de editoriales propias de este sistema como Pakarina Ediciones, con premios a la creación como el Premio Nacional en la categoría de Literatura en Lenguas Originarias, que ha sido adjudicado a escritores como Pablo Landeo y Washington Córdova Huamán, y con un círculo crítico que se desarrolla a través de múltiples grupos de estudio y se plasma en publicaciones y organización de congresos nacionales e internacionales.

Nuestra propuesta de lectura de la literatura andina concuerda con la lectura de Jorge Flores-Aybar, quien en *Literatura y violencia en los Andes* indica que lo andino es “un sentimiento de pertenencia a los Andes, con su historia, su lengua, con los grupos étnicos, los hechos culturales, sean políticos, sociales, geográficos, etc., con el objetivo de preservar, investigar, desarrollar, difundir y crear la cultura en todos sus campos” (327). Por lo

tanto, el mundo andino se caracteriza por su diversidad y heterogeneidad, pues en él confluyen lo quechua y aymara con lo *misti* (“mestizo”), las lenguas originarias y el impuesto castellano, el espacio de lo rural y el espacio de la urbe. Así se conforma una realidad abigarrada y múltiple, con sus vertientes y problemáticas propias. Por este motivo, la literatura andina, desde el punto de vista de Gonzalo Espino, es la

[...] expresión de una sublevante escisión en la literatura peruana –que da cuenta de la diversidad expresiva. Afronta un sistema que no dialoga, pero impone un discurso que silencia y le resulta difícil de ocultar e incorporar al mosaico de las representaciones literarias en la cultura peruana. (*Narrativa quechua* 19-20)

De este modo, la literatura andina constituye un sistema literario en tensión y conflicto con el sistema literario peruano y el canon estético centralizado en una ciudad capital republicana que, históricamente, no ha propiciado la expresión de otros discursos estéticos alejados de la hegemonía discursiva de Lima. Frente a esto, Espino propone que la literatura andina se caracteriza por una doble expresión, pues en el contexto andino existe una literatura que “se escribe en castellano y otra que se hace en quechua y aymara” (*Narrativa quechua* 20). Por este motivo, la poesía andina revela la totalidad contradictoria y conflictiva que es la heterogénea sociedad de base peruana (Cornejo Polar) y plantea múltiples formas de posicionamiento en el campo literario a través de aspectos lingüísticos y estéticos.

En este artículo proponemos que, en cierta zona de la poesía andina, se observa el surgimiento de una neovanguardia, particularmente en la obra de escritores como José Luis Ayala, Niel Palomino, Odi Gonzales, Boris Espezuá, Washington Córdova Huamán, Javier Pairona y Fredy Roncalla, algunos de los cuales analizaremos en profundidad en este estudio. En ellos se produce una especial forma de sensibilidad que denominamos *migración estética* debido a que, en sus obras, la escritura occidental y la palabra poética se confrontan, complementan y dialogan con el imaginario visual y las formas visotáctiles de escritura de la cultura andina, para generar un *tinkuy*<sup>1</sup>

---

1 Desde el punto de vista de Pablo Landeo Muñoz, la categoría cosmovisional de *tinkuy* es una noción fundamental para comprender cómo la cultura andina establece formas de control cultural respecto de los elementos que vienen desde afuera. En este sentido,

de sentidos contrapuestos. De este modo, el trabajo interdisciplinario con la imagen en la neovanguardia andina no solo tiene por objetivo darle un soporte visual a la escritura ni constituye solo un recurso estético, sino que es una estrategia que permite que en estas obras se resignifiquen la memoria cultural y la cosmovisión de los pueblos andinos.

Para demostrar nuestra hipótesis, en este artículo realizaremos un recorrido crítico-teórico para fundamentar nuestra perspectiva de lectura, analizando la diversidad lingüística y estética de la poesía andina en la que se inscribe la neovanguardia y examinaremos la vanguardia andina puneña como referente singular para esta poesía. Asimismo, estudiaremos el imaginario visual y las formas escriturales visotáctiles de la cultura andina, para examinar cómo estos aspectos se plasman en proyectos estéticos andinos de raigambre neovanguardista.

Metodológicamente, nuestra lectura se basa en la propuesta de Linda Tuhiwai Smith, según la cual investigar las culturas originarias requiere de un posicionamiento crítico decolonial que legitime el sistema de conocimiento de la propia cultura (215). Igualmente, nos acercamos a la visión de Silvia Rivera Cusicanqui (*Sociología*), sobre la “descolonización de la mirada” (23), en la medida en que los imaginarios visuales construidos en el mundo andino “nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (176), ya que a través de las manos de los *quipucamayoc*, las tejedoras y los poetas, se ha generado una “trama alternativa y subversiva de saberes y prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce” (185). Es decir, debemos entender que esta literatura propone un imaginario visual y cultural tendiente a restaurar el orden del mundo andino.

---

propone que el concepto de *tinkuy* tiene diversos significados: “en primer lugar, el concepto de unidad armónica de dos o más elementos, confluencia benéfica. En un segundo momento, significa ‘confluencia armónica de tiempos y mundos culturales distintos’, donde *tinkuy* se transforma en ‘categoría histórica de continuidad y desarrollo’” (150), mientras que, una tercera noción “alude a un *mana tinkuchu* (desarmonía, desestructuración) por la imposición de ideologías dominantes que detentan poder en todas sus manifestaciones” (151). De este modo, esta última noción, si seguimos a Manuel Larrú Salazar, corresponde “al encuentro tensional entre ambas unidades de la dualidad, en una suerte de danza discursiva que permite el intercambio y la relación asimétrica” (208).

## Diversidad lingüística y estética de la poesía andina

La poesía andina constituye un sistema vital, diverso y múltiple, en el que las y los autores toman diversos posicionamientos en función de sus experiencias vitales, aprendizaje lingüístico y proyectos estéticos, de modo que la diversidad lingüística es uno de los rasgos de la poesía andina. Esta diversidad se expresa a través de las variantes del quechua y del aymara como una forma de extender la fibra de la memoria hacia la tradición oral y cantada del *taki*, el *hailli*, el *harawi* y el *huayno* (Krögel), tal como sucede en la propuestas de escritores que optan por una literatura quechua monolingüe sin traducción. Ejemplo de ello son narradores como Pablo Landeo y poetas como Ugo Carrillo y Niel Palomino, quienes buscan una revitalización del *runasimi*<sup>2</sup> a través de la comunidad andina que lee en quechua, recuperando así el derecho lingüístico de expresarse en su propia lengua, con lo cual interpelan a los no hablantes a acercarnos a su cultura e idioma. Este posicionamiento lingüístico ha sido leído por Gonzalo Espino (“La poesía quechua”) como un “rapto de la escritura”, entendida como la decisión consciente de estos poetas de “escribir en quechua, esa lengua que arrastraba el estigma del indio, el símbolo del atraso y la discriminación social” (293). Por lo tanto, esta propuesta lingüística constituye una forma de apropiación del sistema escritural alfabético hegemónico, impuesto por la colonización española, como una forma de ejercer control y resistencia cultural.

Otra postura es la que surge de obras que recurren al doble registro lingüístico,<sup>3</sup> en las cuales se genera una especial semiótica de la comunicación intercultural a través de un tejido textual que fluye en las lenguas originarias y el castellano, ejemplo de lo cual son algunos poemas de Odi Gonzales,

- 2 Landeo Muñoz, indica que el concepto *runasimi* corresponde a la denominación que los *runa* le dan a su propia lengua materna; esta acepción establece una diferencia con la categoría *qichwa*, que “posee una connotación toponímica y designa las quebradas cálidas por donde generalmente discurren los ríos” (19). No obstante, son interesantes los análisis lingüísticos de Rodolfo Cerrón Palomino (*Voces*) y César Itier, para quienes la denominación *runasimi* corresponde a la instalación de una categoría colonial usada por los cronistas para designar “la lengua de los indios” (47) y establecer una diferencia de estatus lingüístico entre el castellano, el quechua y el aymara.
- 3 Para la poesía mapuche, Iván Carrasco propone que un rasgo común es “la presentación de sus obras en doble registro lingüístico, es decir, en versiones paralelas bilingües: en mapudungun y en español”, por lo que “este particular tipo de textos de doble codificación es análogo a la construcción del texto como un montaje o collage lingüístico, es decir, conformado por superposición o yuxtaposición de enunciados en lenguas distintas” (114).



Boris Espezúa y José Luis Ayala y, de forma más extrema, por la complejidad lingüística de hilvanar un texto en español, quechua e inglés, es el proyecto estético de Fredy Roncalla en *Escritos mitimaes*. Este posicionamiento lingüístico genera una complejidad singular para los lectores que deben tener los códigos para navegar en esa perspectiva intercultural, pues “los textos de doble registro son complejos textuales bilingües, por lo tanto, su codificación y su decodificación constituyen actos y procesos de carácter intercultural”, ya que “para decodificarlos se requiere hacer referencia a las dos culturas implicadas y ponerlas en contacto en función de la interpretación” (Carrasco 116). Esta propuesta de escritura que surge de sujetos interculturales ha sido caracterizada por Claudia Rodríguez (“Enunciaciones”) como fronteriza, heterogénea, bicultural y bilingüística (182), puesto que tensiona los referentes culturales en el poema.

En definitiva, estas actitudes lingüísticas en la poesía andina dan cuenta de diferentes maneras de acercarse a los conflictos que ha generado la imposición de la escritura en el Ande, así como a las formas de identidad y de consciencias lingüísticas en la literatura, diríamos parafraseando a Dorian Espezúa Salmón.

Ahora bien, otro aspecto importante es la amplia diversidad estética, esto es, la tesitura particular con que se configura el lenguaje en el poema y el tejido de sentidos con que el poema establece lazos con el mundo desde lo intracultural a lo ínter o transcultural. Este último aspecto nos remite a la idea de enunciación heterogénea de Claudia Rodríguez (“Enunciaciones”), que se evidencia en escritores cuyo “posicionamiento intercultural no resuelto establece una condición ambivalente desde el punto de vista lingüístico y cultural” (185-186). Su condición heterogénea, si seguimos a Antonio Cornejo Polar, incide en la condición de sus escritos, en los cuales se observa “un carácter mutante y migrante, esto es, caracterizado por la incorporación de estrategias heterogéneas de enunciación y representación, y ampliación del repertorio a través de soportes que superan el concepto de libro” (192). Aspecto que podemos observar, *in extremis*, por ejemplo, en textos como *Cábala para inmigrantes*, que hemos estudiado en función de la heterogeneidad de su construcción textual y cultural,<sup>4</sup> pero que se puede

---

4 Un estudio se encuentra publicado en *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual: hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala* (Iubini).

extender hacia la obra de otros autores como Odi Gonzales, Niel Palomino, Washington Córdova, Fredy Roncalla y Javier Pairona, entre otros.

### **Tránsitos decoloniales: el imaginario visual y la escritura como fuentes de diversidad estética**

La cultura andina es un espacio cultural, estético y político donde históricamente surgieron múltiples formas de expresión que se afianzan en lo oral a través del canto y que persisten pese a la imposición hegemónica del castellano como lengua de la dominación. Pero las expresiones enraizadas en la oralidad no son ni fueron los únicos medios de comunicación que utilizaron los pueblos originarios del Ande, pues estos desarrollaron formas escriturales que fueron arrasadas por la escritura alfabética occidental y por la “extirpación de idolatrías”. Serge Gruzinski refiere a este proceso como una “red desgarrada” (23), pues la violencia de la “conquista” española buscó aniquilar el acervo cultural de los pueblos originarios mediante la destrucción de un sistema de conocimiento del mundo que se plasmó en otras formas de escritura que, al no responder al esquema mental de la escritura alfabética de Occidente, fue asimilado como algo contrario a la fe que traía el imperio y, en consecuencia, negado (Tanodi de Chiapero 95). De este modo, la escritura, entendida como espacio en el que se desenvuelven las estructuras del saber y del poder, fue considerada en nuestro continente como una *tabla rasa* o *página en blanco* para el imperio español, “en cuya superficie se podían *inscribir* algunos modelos de la racionalidad moderna, prescindiendo de los modelos anteriores” (Sánchez 31).

Por este motivo, concordamos con las investigaciones de José Luis Martínez et al., para quienes el conflicto entre la oralidad y la escritura en el mundo andino invisibilizó otras formas semióticas de registro, de modo que

[...] hoy debiéramos agregar que el andino no solo era un mundo de lo oral, sino también de lo visual, de lo musical, de lo táctil, de los colores y los movimientos, de los olores, en fin, un mundo multisensorial y extremadamente sofisticado en sus lenguajes y sus sistemas de registro y comunicación. (91)

No obstante, las formas escriturales que se desarrollaron en el mundo andino corresponden a modos de expresión tan diversos como los *quipus*, los

*tocapus*, los tejidos, los pallares y *llut'asqas*,<sup>5</sup> entre otros materiales, los cuales son modos semióticos de codificar información, por lo que constituyen un referente fundamental a la hora de pensar en los imaginarios visuales que surgen desde la cultura andina, ya que difieren de la visión occidental de la escritura alfabética. Tal como lo refiere Tanodi de Chiapero, en relación con los testimonios de los cronistas, en la cultura andina existe una palabra, *quillca*, *quilca* o *quellca*, “que significaba escritura y todo lo relacionado con ella” (106), aludiendo tanto a la idea de letra o carta mensajera (si se sigue a fray Domingo Santo Tomás) como a signos gráficos, signos coloreados, dibujos y pinturas (si se sigue a Porras Berrenechea). En consecuencia, bajo el concepto de *quillca*, Tanodi de Chiapero incorpora la diversidad de modos de comunicación que se desarrollaron en la zona geográfica del Ande.

En este sentido, Quispe-Agnoli propone que las ideas de literalidad y grafía no son adecuadas a la hora de referirnos a estas formas de codificación, dado que constituyen “sistemas visuales/tangibles de comunicación [...]”. Con el término ‘tangible’ aludo a su calidad perceptible por el tacto. [...] También utilizo el término ‘visual’ que añade la percepción por la vista para decodificar significados” (134). Se trata de formas de comunicación que, desde su punto de vista, son equivalentes a la escritura alfabética y dan cuenta de modos particulares de ocupar el mundo y, por ende, constituyen estructuras de transmisión del saber cultural complejo que se manifiestan a través de expresiones multidimensionales que ponen en crisis los modos cognoscitivos occidentales.

Asimismo, como sabemos, en el contexto de nuestras culturas originarias, no se encontraba la diferenciación disciplinaria entre las artes visuales, la danza, el canto y la poesía, pues estas tenían otra función, vinculada

---

5 Para una reflexión sobre los *quipus* como una forma de escritura sin palabras, refiérase a Salomon y Radicati di Primeglio, cuyos estudios son sumamente significativos en torno al *quipu* como una estructura semióticamente codificada que permite la contabilidad, pero también la narración. Asimismo, sobre los *tocapus*, es importante revisar los estudios de Quispe-Agnoli y de Tanodi de Chiapero. En relación con la escritura sobre pallares, desarrollada por la cultura mochica en Perú, son significativos los históricos estudios de Rafael Larco Hoyle y de Dick Ibarra Grasso, mientras que, sobre los tejidos, se recomienda revisar el trabajo de Denise Arnold y Elvira Espejo, pues presentan un análisis del textil como documento social. Finalmente, en cuanto a las *llut'asqas*, o discos de barro, como formas escriturales mnemotécnicas tridimensionales que permiten el acceso a la memoria de los rezos católicos en el mundo andino que proviene desde la Colonia a la actualidad, se sugiere el estudio de Fernando Garcés.

a lo cotidiano y lo ritual y no necesariamente remitían al aire “aurático” y la dimensión autónoma que en el mundo occidental históricamente le hemos dado a la obra de arte. Al respecto, Martín Lienhard propone que las prácticas textuales básicas de las colectividades amerindias son de y para la comunidad y se concretizan en textos multimediales “que se caracterizan por la combinación horizontal (sintagmática) y vertical (paradigmática) de múltiples medios y códigos semióticos: medios propiamente verbales (lenguajes, recursos narrativos y poéticos...), musicales (música, ritmo, entonación...) y gestuales (actuación teatral, coreografía, vestimenta, puntura corpórea...” (221) —ejemplo paradigmático de lo cual es el *Ollantay*—. Pero también, dice Lienhard, hay prácticas discursivas heterogéneas destinadas a los otros, tal como ocurre con la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, en la que la dimensión semiótica de la imagen amplía el registro de sentidos que entrega la escritura y, sobre todo, da cuenta de la apropiación de la escritura como un recurso para reivindicar la vida del Ande.

De este modo, acercarnos a estas formas visuales y táctiles de la cultura andina implica comprender que estas transmiten información relativa al poder (como los *quipus* contables o narrativos de los incas, estudiados Frank Salomon y Radicati di Primeglio), pero también dan cuenta del ritmo de la vida cotidiana y de los ciclos que marcan los procesos vitales (como, por ejemplo, en los tejidos), así como de la apropiación sincrética de la oralidad del rezo católico a través de signos visuales plasmados en las *llut'asqas* que, como lo ha demostrado Garcés, todavía se usan en zonas rurales de Bolivia. La supervivencia de estas estructuras evidencia que, pese a la empresa colonial de eliminar los modos de expresión de la cultura andina, “nunca lograron destruir los resortes de la creatividad indígena”, ya que buscó “producir formas igualmente originales e innovadoras, aun cuando permanecieran destinadas a la marginalidad y a la clandestinidad” (Gruzinski 280). Por tanto, todas estas expresiones están ligadas al saber del mundo andino, y, para acercarnos a ellas, es necesario desprendernos de las concepciones hegemónicas de la escritura y de la cultura andina como una otredad, anclada en un tiempo pasado y no viva y vital.

## Vanguardia y neovanguardia andina: una propuesta de lectura

La cultura de la imagen en el mundo andino, por cierto, no se limita a estos fenómenos históricos bien estudiados por la crítica, pues tiene ramificaciones en la literatura contemporánea, particularmente en dos momentos significativos: en la vanguardia andina y en lo que proponemos como neovanguardia andina.

La vanguardia andina constituyó un movimiento literario que disputó la voz y el poder del decir a través de un discurso estético-político que puso en cuestión la hegemonía de la capital y lo cosmopolita como eje cultural. Reveló así la importancia de las regiones mediante una propuesta descentralizadora del campo literario y generó un *locus de enunciación* situado en una modernidad periférica (si seguimos a Sarlo) o modernidad alternativa (si seguimos a Bueno).<sup>6</sup> El espacio vital de Puno,<sup>7</sup> entonces, se convirtió en una *ratio*, una episteme, que resituó en el espacio social de la época la densidad cultural del mundo andino. Ello se puede apreciar en la obra de autores como Gamaliel Churata, Arturo Peralta, Antero

---

6 Por este concepto comprendemos la capacidad de la cultura andina de ejercer cierto control cultural al entrar a la modernidad, en la que medida en que, como lo propone Bueno, esta es una cultura de supervivencia, por lo que ha debido “desarrollar estrategias de vida en condiciones extremas de necesidad, carencia, opresión y servidumbre” (99), ya que “resisten el vendaval aculturador (extirpador de culturas), la alienación, la homogeneización y la reducción a la cultura dominante” (100). Y, en este sentido, una estrategia fundamental es la apropiación de la modernidad para sobrevivir en el brutal contexto del abandono de las repúblicas. Este aspecto, ciertamente, nos recuerda a la metáfora *ch'ixi* de la identidad andina propuesta por Rivera Cusicanqui (*Ch'ixinakax*), como una “mezcla abigarrada” (69) de elementos casi indistinguibles entre sí, debido a la plasticidad de una cultura capaz de “conjuga[r] el mundo indio con su contrapuesto, sin mezclarse nunca con él” (70), de modo que el resultado no es lo armónico ni lo homogéneo, sino lo heterogéneo y desigual.

7 Para los fines de este estudio, nos situamos en la vanguardia andina puneña, ya que, desde nuestro punto de vista, para el campo literario de los años veinte y para épocas posteriores, la producción que surgió en ese contexto fue profundamente innovadora al desarrollar una estética vanguardista con base en temáticas y problemas surgidas de la experiencia de habitar el Ande. No obstante lo anterior, es importante reconocer que, si bien este movimiento fue paradigmático, en otras zonas de Perú también se buscó instalar movimientos con fines similares, tales como su antecedente, la revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui en Lima, y otras revistas y grupos literarios asentados en Trujillo, Arequipa, Cusco, entre otras ciudades (para un panorama general de estos, cf. Mamani Macedo *Sitio de la tierra* y López Lenci).

Peralta, Carlos Oquendo de Amat, Inocencio Mamani, Emilio Armaza, Alberto Mostajo y Eustakio Arewanka y se plasmó en la revista *Boletín Titikaka*. En este sentido, Mauro Mamani Macedo propone que esta revista constituye una muestra ejemplar de “descentramiento o autocentramiento” (“*El Boletín Titikaka*” VII), pues hizo del espacio de la periferia un centro irradiador cultural, que:

el vanguardismo andino no es un producto esencialista y puro; tiene raíz andina, pero se adorna con ramajes europeos que combina con la propia exploración expresiva. De ahí que la sustancia sea andina y las formas adecuadas al contexto sean europeas, es decir que el “vanguardismo andino” no niega los diálogos con lo foráneo. (x)

Al respecto, Usandizaga puntualiza que la propuesta estética y la reflexión ensayística que surge en el *Boletín Titikaka* fue “una reserva de motivos andinos, en estos textos que no pretenden solamente informar o divulgar el conocimiento desde este mundo, sino que incorporan, con mayor o menor fortuna, la lógica y el pensamiento de lo andino al ejercicio literario” (XXII). Nuestra lectura de este movimiento, y en particular de su *Boletín*, es que una de las vertientes críticas que se instaló en la vanguardia de la época no solo fue la “reserva de motivos andinos” a nivel discursivo, sino igualmente a través del imaginario visual al que recurre mediante grabados y xilografías de artistas serranos, afiliados al grupo Orkopata, y que tienen por objetivo dar cuenta de una estética que se asienta en la cultura andina, tal como lo vemos en los ejemplos de portadas e interiores del *Boletín* (Imágenes 1, 2, 3 y 4).

El *Boletín Titikaka*, en calidad de documento cultural, propone un *tinkuy* estético, como lo plantea Aymar del Llano, que se basa en un diseño visual (plasmado en imágenes, dibujos y xilografías) que remite tanto al imaginario visual andino, mediante escenas de la vida cotidiana del *ayllu* o comunidad andina, como a ilustraciones que recuerdan a los frisos Tianahuaco.



Imagen 1. “Mamacuna”. *Boletín Titikaka*. Por Diego Kurunara, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 1.

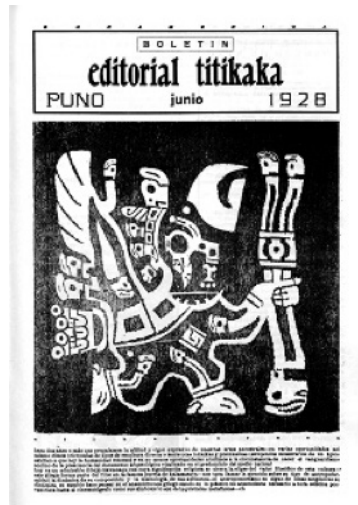


Imagen 2. *Boletín Titikaka*. Por Diego Kurunara, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 1.



Imagen 3. *Boletín Titikaka*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 4.



Imagen 4. “Paisaje andino”. *Boletín Titikaka*. Por Camilo Blas, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016, pág. 3.

Por esta razón, creemos que en el *Boletín Tikaka* se produce un encuentro entre la vanguardia y lo andino, lo moderno y lo ancestral, el castellano y el *quechumara*<sup>8</sup> en un mismo espacio discursivo que no solamente buscaba representar las reminiscencias del pasado precolonial, sino que valorar el presente de la cultura andina. De este modo, la vanguardia andina busca “encontrar una especificidad americana, que es *híbrida, transcultural y heterogénea* en forma dinámica; es decir, de impulso a la semilla y retorno a la célula con todas las incrustaciones del viaje” (Mamani Macedo, “El *Boletín Titikaka*” x).

En el ámbito de la poesía andina contemporánea, observamos que la propuesta estético-literaria de la vanguardia andina se continúa y amplía en la obra de escritores como José Luis Ayala, Niel Palomino, Odi Gonzales, Boris Espezúa, Washington Córdoba, Fredy Roncalla y Javier Pairona entre otros, autores que leemos desde una perspectiva neovanguardista por las características de sus proyectos literarios; sin embargo, es importante mencionar que ellos no constituyen un grupo estéticamente organizado ni discursivamente metarreflexivo, por lo que podemos decir que, en este contexto, no se produce la condición gregaria ni metadiscursiva de los movimientos de vanguardia.

La neovanguardia en el contexto andino plantea una diferencia importante respecto de los movimientos neovanguardistas hispanoamericanos que se encuentran entre finales de 1950 y 1980,<sup>9</sup> estudiados por Galindo. Para Galindo estos movimientos desarrollaron una actitud *hipervitalista* (plasmada en una reflexión sobre los procesos vitales, sociales y políticos) e *hiperartística*

---

8 La noción *quechumara*, se encuentra analizada y criticada en los estudios de Rodolfo Cerrón Palomino, quien la refiere como la denominación de una hipotética protolengua o lengua ancestral común que habría dado origen a las diversas variantes de la familia lingüística del quechua y el aymara. Asimismo, también se la puede comprender como una variante que surgió de la convergencia lingüística —producto del contacto social— de ambas familias lingüísticas en el espacio de la sierra peruana (“El problema”).

9 El estudio crítico de Galindo (13 y siguientes) propone una mirada panorámica de los movimientos literarios vanguardistas, distinguiendo dos fases y áreas culturales. Una primera fase va desde finales de los cincuenta a principios de los setenta y una segunda fase se extiende de los setenta a los ochenta. Las zonas geográficas estarían divididas en norte y sur, de modo que en el norte se encontrarían grupos como El Techo de la Ballena (Venezuela), los nadaístas (Colombia) y los tzánzicos (Ecuador), todos con predominio en los años sesenta, mientras que en la zona sur, los grupos serían Diagonal Cero (Argentina), Los Huevos del Plata (Uruguay), Tribu NO (Chile) —grupos cuya vigencia se da en los años sesenta—, Hora Zero y Kloaka (ambos del Perú, de los años setenta y ochenta, respectivamente) y CADA (Chile, años ochenta).



(que centra la reflexión en la estética del lenguaje que se concretiza en lo experimental), y desarrollan una discursividad bélica que plantea una ruptura con los referentes literarios anteriores, mediante una actitud parricida (13). No obstante, esta conceptualización de la neovanguardia no se puede “aplicar” de forma literal para el contexto andino, pues las condiciones de posibilidad y de surgimiento de esta poesía son completamente diferentes, ya que la poesía andina se inscribe en un sistema literario que, como hemos visto, se encuentra al margen de la línea central del campo literario peruano y, por ende, tiene sus propia historia, características y propuestas a las cuales los escritores que hemos señalado como parte de esta tendencia no están ajenos.

Sus particularidades tienen que ver con que, en la poesía andina contemporánea, estos escritores no se agencian como un movimiento, más bien actúan como “lobos solitarios”, cada uno en su contexto, aunque probablemente se conozcan, se lean y compartan espacios en lecturas poéticas; no generan manifiestos ni declaraciones conjuntas sobre su condición vanguardista, aun cuando, como lo ha reconocido Rodríguez (“Los espacios”), mediante intervenciones en congresos y artículos teórico-críticos, se encargan de difundir su cultura (158-159).<sup>10</sup> Sin embargo, tal como lo veremos, en sus obras se observa, en distintos grados, un afán experimental (por ejemplo, a través de caligramas que imbrican imagen, palabra y canto, como en el caso de Palomino y Ayala) que busca resituar la condición artística del texto literario en el contexto andino y un compromiso político, cultural y literario con la cultura de base, que transparenta en la poesía la lengua, cosmovisión e historia de lucha del Ande.

De este modo, en estos autores se aprecia un retorno de las técnicas y los procedimientos de las vanguardias, con una primacía de la imagen-palabra que se plasma en el uso del caligrama, los poemas concretos, las pinturas, fotografías e intervenciones performáticas que, en el caso de estos autores, constantemente remite a la visualidad del imaginario cultural andino. En

---

10 Dentro de los poetas que estudiamos, ejemplo de ello es José Luis Ayala, quien tiene una prolífica producción en torno a la difusión de la historia, literatura y cultura andina, en textos como *Wancho Lima* (1989), *Literatura y cultura aimara* (2003), *Diccionario de la cosmo percepción andina* (2011) y *Rotación [sic] de las elipsis y otros contraensayos* (2012). Asimismo, en su heterogéneo libro *Escritos mitimaes* (1998), Fredy Roncalla aborda la poesía junto con el ensayo cultural y literario, tal como en *Hawansuyu unkun words* (2014), mientras que Odi Gonzales ha publicado capítulos de libro sobre la poesía quechua, y Niel Palomino ha presentado ponencias sobre la poesía y narrativa andina en distintos congresos del área.

este sentido, lo que caracteriza a esta neovanguardia es un afán de “retorno” a la tradición estética, cultural, cosmovisional y literaria que se arraiga en el mundo andino; no obstante, ese “retorno” a lo intracultural se manifiesta a través de una formulación estética vanguardista que se desarrolla mediante distintos modos de expresión y plantea un discurso político de reivindicación de lo andino.

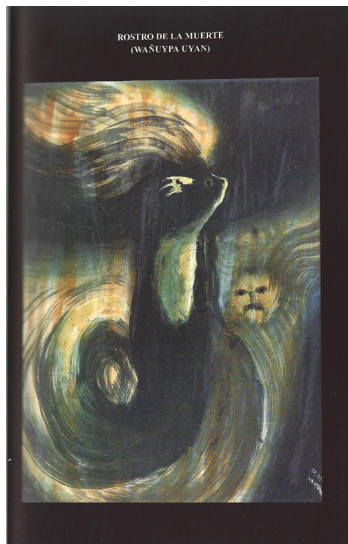
### **Neovanguardia andina: un repertorio inicial**

En la neovanguardia andina se expresa una diversidad estética que da cuenta de distintos grados de experimentación y múltiples tomas de posición respecto de lo intra o intercultural en sus obras. Para los fines este estudio, sin embargo, solo analizaremos la poesía de tres escritores que recurren a la imagen como parte del dispositivo textual, a saber, Washington Córdova Huamán, Niel Palomino y José Luis Ayala. En la poesía de Washington Córdova Huamán y Niel Palomino, veremos que hay un acercamiento a la poesía oral cantada andina, particularmente, del *taki* y el *wayno*. Mientras Córdova Huamán se acerca al repertorio visual costumbrista a través de las pinturas que acompañan su poesía, Palomino recurre al caligrama para plasmar visualmente al objeto lírico de sus poemas cantados en quechua. Finalmente, examinaremos algunos textos de José Luis Ayala quien, mediante una actitud transcultural y transdiscursiva, experimenta con la visualidad del imaginario cultural andino en sus poemas y libros-objetos, ampliando los registros estéticos de la literatura andina.

El poemario *Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas* (2010) de Washington Córdova Huamán representaría un primer estadio de experimentación. Se trata de un texto bilingüe, con poemas en *runasimi* y traducidos al castellano, en el cual la relación imagen-escritura viene dada con la inclusión de ilustraciones, creadas por Milton Córdova (hijo del autor y artista plástico), de forma que a lo largo del texto se intercalan pinturas y las versiones bilingües de los poemas. A lo largo del poemario se van sucediendo temas como la vida en el contexto andino (poema “Urqukunaq Qapariynin/Alarido de montaña”), la muerte (“Wañuyya uyan/Rostro de la muerte”) y la violencia contra el campesinado andino (“Ñawpa rimariykuna/Voces ancestrales”), junto con imágenes del mundo andino planteadas en función de su fauna (“Tiqsimuyu taki/ Canto sideral”, poema en que

le canta al venado andino) y su flora, como en el poema “Punchawkunaq yuyariynin/Recuerdo de los días”, en el cual le habla al maíz y la coca, y “Qantu/Cantuta”, que alaba la flor del Ande.

Para analizar este problema, nos situaremos en el poema “Wañuypa uyan/Rostro de la muerte”, ya que nos parece que la relación imagen-escritura presenta una condición expresiva especial. A diferencia del resto de las imágenes que acompañan el poemario, donde vemos los colores vivos del Ande y una representación figurativa realista y centrada desde la perspectiva, el óleo que acompaña este poema (Imagen 5) se centra en colores oscuros y fríos que van configurando figuras medianamente abstractas, circulares y onduladas que representan el espiral de la muerte, matizada por colores pálidos que permiten que la imagen presente un contrapunto en el espectro visual para resaltar las figuras de la muerte.



*Imagen 5. Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas. Por Milton Córdova, Lima, Pakarina, 2010, pág. 37.*

El poema, en su construcción, va aludiendo a los elementos simbólicos que observamos en la pintura, a través de la interpelación de la pregunta retórica:

¿Cuándo el rostro de la muerte  
no fue mariposa negra  
que volaba en los labios de la infamia? [...]

¿Cuándo la sombra de la muerte  
no impregnó fríos remolinos  
en los caminos desconocidos?  
¿Cuándo sus miradas vacías  
no dibujaron llantos quejosos  
en las carcajadas de un búho abandonado?<sup>11</sup> (Córdova Huamán 38)

El imaginario visual que surge de la pintura con sus colores y formas recuerda la inminencia del dolor del infinito y el poema hace referencia a esas extrañas figuras que salen en espiral desde el óleo para generar una simbiosis entre el aspecto figurativo y el poema, de modo que ambos elementos se complementan en la descripción. No obstante, el poema va más allá, no solo hay complementariedad con la imagen, si no que añade información, diciendo:

¿Acaso el oprobio no surgió de la cruz  
y protegida con esa espada de la oración  
extendió sus alas hasta estos tiempos?  
¿No es cierto que la hostia  
es emblema de vencedores [...].

Quédate allí no más, muerte traidora  
ya no llesves a tu altar escogido  
cabizbajos sentimientos  
ya no seduzcas con tus ojos abiertos  
y tus pestañas siniestras  
a quienes dicen, ¡no! a tu engaño<sup>12</sup> (Córdova Huamán 38)

---

11 En original: “¿Haykaqmi wañuyppa uyan / yana pillpi kaspá / k’amikuypa siminpi mana phawarqachu? [...] // ¿Haykaqmi wañuyppa llantun / mana riqsisqa ñankunapi / muyuriq chiri wayrakunata chayachirqachu? / ¿haykaqmi ch’usasp qawariykuna / Huchanta p’anpacharqachu?” (Córdova Huamán 39).

12 En original: “¿Manachu wañuyppa yupinkuna samariyqa / apuyachisqa rimaywan paqarimuspataq / achka llullakunata apamurqa? / ¿manachu hostia nisqari / llaliqkunaga

Vemos, entonces, que el imaginario visual oscuro de la pintura (Imagen 5) adquiere sentido porque la concepción de muerte a la que alude el poema no es la muerte entendida desde la cosmovisión andina, sino la idea de la muerte impuesta por la cultura occidental, católica apostólica romana, que se buscó imponer mediante la evangelización. Por este motivo, entre el poema y la pintura se produce un *tinkuy* de significados contrapuestos, como una forma de resistencia al universo simbólico que impuso la colonización. Esta reivindicación se presenta, además, en la sobrevivencia y reivindicación de la cultura andina que se plantea en el poema que da título al libro “Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas” (Imagen 6), en el cual la reiteración de la negación es un grito de resistencia:

No ha muerto la ilusión  
no, ¡no ha muerto!  
está en el corazón de los días  
tejiendo siglos venideros  
en los pasos lejanos<sup>13</sup> (Córdova Huamán 19)

La visión de persistencia humana que plantea el poema se plasma en la imagen del tránsito de dos generaciones que caminan al alero del crepúsculo del Tata Inti, imagen del resurgimiento de un nuevo ciclo vital (Imagen 6). Algo similar sucede, por ejemplo, en “Kawsaypa kamasqan” o “Hechura del tiempo”, poema que surge como una crítica a la violencia histórica sufrida por la “raza andina” y eleva un canto sobre la esperanza de su resurgimiento a partir de las matrices culturales propias. Se representa visualmente (Imagen 7) mediante una expresión de tristeza a través de los colores fríos; no obstante, la figura central es cortada por un rayo de luz del Tata Inti que recuerda la esperanza del *pachakuty*.<sup>14</sup>

---

unanchan kaspá [...] // Chayllapi qipay iskay uya wañuy / amaña chumuchisqa runakunata / akllasqayki altarman apayñachu / amaña manka ñawiykikuunawan / millay qichiphraykiwanpas / ¡manan! niq runakunata suwayñachu” (Córdova Huamán 39).

13 En el original: “Manan musqayqa wañunchu / Manan ¡manan wañunchu! / P’unchawkunaq sunqunpin tarikun / Kharu puririykunapi” (Córdova Huamán 20).

14 La noción de *pachakuty* alude a una particular concepción de cambio de tiempo en la sociedad andina. En este sentido, Landeo indica que es una “categoría asociada al cambio en general, designa la reversión de este mundo donde los *runakuna* y sus diversas expresiones culturales han sido injustamente marginados”. No obstante, no implicaría el “retorno a sistemas sociales similares al Tawantinsuyo”, pues “la reversión aludiría a

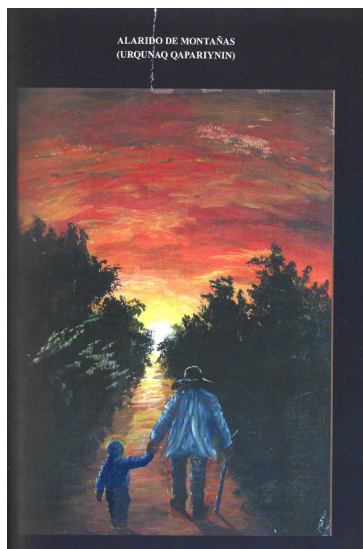


Imagen 6. *Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas*. Por Milton Córdova, Lima, Pakarina, 2010, pág. 19.

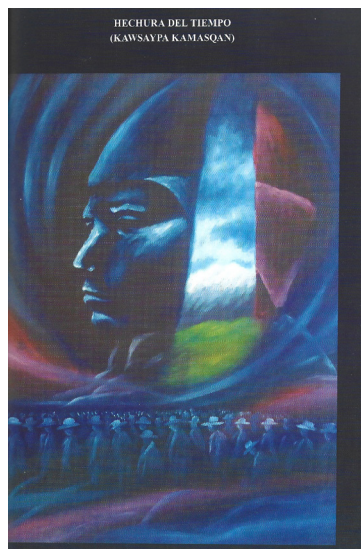


Imagen 7. *Urqukunaq qapariynin/Alarido de montañas*. Por Milton Córdova, Lima, Pakarina, 2010, pág. 177.

De este modo, observamos que este texto constituye un dispositivo discursivo y semiótico multimodal, donde existe una concordancia entre la forma de enunciación poética —que remite a tradición oral— de la condición histórica del sujeto andino y las pinturas que lo ilustran mediante una representación figurativa que deviene entre cierto realismo y posimpresionismo estético.

Por otra parte, el poemario *T'aniwi* (2019) de Niel Palomino es un texto escrito completamente en *runasimi*, sin traducción, lo cual da cuenta de una postura lingüística por parte del autor. En él se produce una migración estética, en la cual el canto tradicional andino trasciende en la escritura vanguardista a través de la palabra; por este motivo, vemos que estos textos constituyen *takipoemas*,<sup>15</sup> esto es, poemas escritos en *runasimi* para ser performativizados mediante el canto oral. Tal como lo plantea Julio

---

la instauración de una sociedad donde lo andino se constituiría en eje fundamental para el desarrollo del *musuq-pacha*, *musuq-kawsay* (mundo nuevo; vida nueva)” (107).  
15 De acuerdo a Krögel, *taki*, en *runasimi*, se refiere a la “palabra general para ‘canto’ o ‘canción’ a veces utilizada para referirse a versos poéticos escritos o cantados” (173).

Noriega en el prólogo del texto, “este poemario, al tiempo que inaugura una poesía de contenido erótico, pícaro y lúdico, en una vertiente poco explorada en la cultura quechua, realiza una incursión en las corrientes de los vanguardismos” (s. p.).<sup>16</sup> Un primer aspecto visual que llama la atención del poemario es que constituye un libro objeto, construido con base en una sola gran hoja que se pliega para generar segmentos, como en la estructura de un acordeón, a través de los cuales se presentan los poemas. Dicha estructura, por cierto, recuerda la innovación estética que podemos apreciar en un texto fundamental para la vanguardia andina como es *5 metros de poemas* (1928) de Carlos Oquendo de Amat (Imagen 8).



Imagen 8. Imagen publicitaria de *T'aniwi* Fuente: Inkari Ediciones

#### CHHAPCHIY

A, CH, CHH, CH', H, I, K,  
KH, K', L, LL, M, N, Ñ,  
P, PH, P', Q, QH, Q', R,  
S, T, TH, T', U, W, Y

C H H A P C H I Y  
tukuy umaykiq kallpanwan  
kay rumichasqa qilqakunata.  
Chay rumikuna takichun  
kuyuchun wiñaypaq puririchun

Imagen 9. “Chhapchiy”. *T'aniwi*. Por Niel Palomino, Cusco, Inkari, 2019, s. p.

16 Dadas estas características, el poemario carece de numeración de páginas.

En este sentido, en *T'aniwi* se produce una reinstalación de la vanguardia andina, como un retorno radical e instala como un grito la necesidad de sacudir la literatura andina. Precisamente, bajo estas coordenadas podemos leer el poema “Chhapchiy” (Imagen 9), un texto de características metatextuales que, traducido al castellano por su autor, dice:

Sacude  
con toda la fuerza de tu creatividad  
a estas palabras petrificadas  
que estas piedras canten que se muevan  
y que nunca más se detengan en el tiempo.<sup>17</sup>

Aquí, la inclusión del alfabeto quechua no es menor, pues a través de su imagen el hablante lírico invita a los poetas quechua a sacudir el lenguaje, a realizar un *pachakuty* a través de la palabra, para que la voz del mundo andino no se transforme en una “palabra petrificada” en el tiempo. Así, el poemario pareciera llamar al surgimiento de una poesía que sea movimiento, imagen y canto cósmico, y que, sin desprenderse de sus orígenes telúricos, rituales y lingüísticos, sea también moderna y esté vinculada a la experiencia del sujeto quechua actual.

De igual manera, el poema “Q'iswachaka” (Imagen 10), alude al, por todos conocido, puente colgante inca tejido a mano en el Cusco sobre el río Apurimac, construido a base de fibra vegetal o *ichu*, que se renueva comunitariamente a través de la *mink'a*.<sup>18</sup> La disposición de las palabras en el espacio de la página recuerda las líneas tendidas del *ichu* en el proceso de renovación de sus lianas, pero también recuerda la rápida corriente del Apurimac y las sinuosas montañas del Cusco, e incluso parece describir un *quipu* que nos incita con toda su sabiduría ancestral. En el poema, el puente se hace depositario de la cosmovisión, en la medida en que es una inmortalidad

---

17 La traducción del texto pertenece a su autor, Niel Palomino, a quien agradezco que, mediante comunicación personal, me facilitara la versión de los poemas en castellano para fines de estudio.

18 Siguiendo a Estermann, comprendemos la *mink'a* como “forma de trabajo comunitario para un bien común [...] tal como una carretera, los canales de riego, el sistema de agua potable, la construcción de una escuela o el manejo de una tienda rural” (258). Este modo de organización tiene como base el principio de reciprocidad andina.



trenzada (al igual que los *quipus*), que permite ingresar al tiempo y espacio de las tres pachas donde prima la lógica circular del tiempo.

### Q'ISWACHAKA

Manan q'iswachakachu kay CHA KA QA,  
wañuq runakunallaq awasqan  
mana tukukuq kawsaymi.

Kay ishu q'iswaq hawanta chinpay  
ama uray p'uktiq mayuta qhawaspalla,  
Huk pachamanmi haykuykunki.

Chay pachapiqa tukukuypas qallariymi.  
Huk mayuq kikin unullanwan  
maqchikuypas atikunmi.

Imagen 10. “Q’iswachaka” *T’aniwi*. Por Niel Palomino, Cusco, Inkari, 2019, s. p.

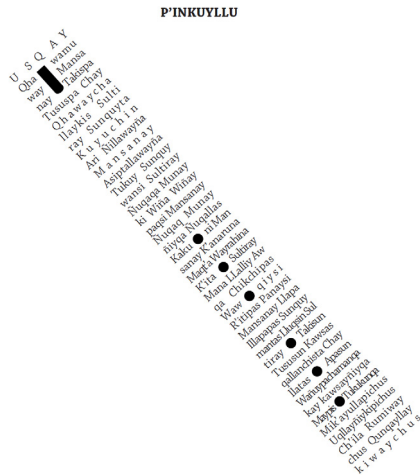


Imagen 11. “Pinkuyllu” *T’aniwi*. Por Niel Palomino, Cusco, Inkari, 2019, s. p.

Otro de los aspectos de *T’aniwi* que nos parece sumamente interesante de mencionar está relacionado con aquellos textos que asumen la voz colectiva del canto, como es el caso de “Pinkuyllu” (Imagen 11), texto cuya imagen

remite al instrumento musical que se ejecuta en la batalla ritual de Chiaraje, en las provincias altas del departamento de Cusco, donde se enfrentan dos comunidades mediante el *tinkuy*, usando su fuerza física para derrotar al rival. El enfrentamiento que aparece en este poema, sin embargo, es un *tinkuy* amoroso donde el sujeto interpela a la mujer que desea “conquistar”. Una parte del poema dice:

Mírame urgente, manzana  
bailando cantando  
Esa tu miradita soltera  
mi corazón remueve.

El requerimiento de seducción parece coincidir con la sugerente imagen del *pinkuyllu*, así como el ritmo y la candencia del poema recuerda la tonalidad del canto andino, con los diminutivos y personificaciones cariñosas que le son propias. En este sentido, se realiza un símil entre la seducción amorosa y la batalla ritual donde el *tinkuy*, el enfrentamiento, es también un encuentro con la otredad que es, a la vez, el opuesto complementario en el mundo andino.

En definitiva, *T'aniwi* es una obra que permite pensar a su autor en el contexto de la poesía andina contemporánea, pues presenta una voz radical en *runasimi* que busca dar cuenta de la experiencia colectiva de habitar el Ande, tamizada por una propuesta estética que retorna a la canción ritual y la experimentación con el imaginario visual andino.

Finalmente, en la neovanguardia andina, la propuesta estética de José Luis Ayala constituye tanto un antecedente por la forma temprana en que comenzó a publicar textos experimentales como un estadio particular en la reflexión estética para este ámbito literario. Su poesía visual se inicia con *Poesía para videntes* (1988),<sup>19</sup> un texto que funciona como un dispositivo semiótico que va tejiendo y anudando distintas tradiciones culturales, diseminando sentidos diversos que se basan en la complejidad de una subjetividad intercultural que opta por el mundo andino y que requiere de un lector ideal que pueda conjugar las coordenadas de sentido que se ponen en juego en el texto. Así lo vemos, por ejemplo, en el caligrama “Rosa”, cuya visualidad recuerda al

19 Dadas las características del texto, que se propone como un objeto estético vanguardista, este carece de numeración en sus páginas.

objeto lírico al que alude el texto. Aquí se observa claramente un sistema de preferencias, razón por la cual funciona como un metatexto, en el cual, frente a la imagen de la rosa, como símbolo de la perfección y lo absoluto en la poesía occidental, se opone la flor de la *qantuta*, símbolo del mundo andino en el poema.

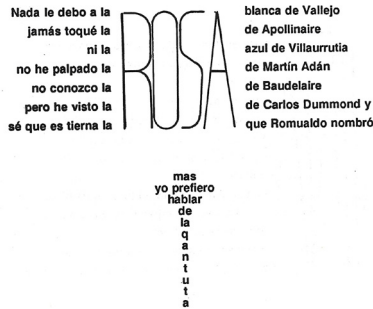


Imagen 12. “Rosa” *Poesía para videntes*. Por José Luis Ayala, Lima, Juan Mejía Baca, 1988, s. p.

Por ende, *Poesía para videntes* (1988) es un texto que, con base en la idea de juego vanguardista, nos propone acercarnos a la cosmovisión andina. Ello se observa en una poética del sentido que se concretiza en la forma de un cosmograma que sintetiza el orden del universo desde el punto de vista andino (Imagen 12). De esta manera, en el texto se observa una estructura cosmovisional donde, en el plano superior, el *Apu Qullana* (Imagen 13) guía la eternidad y la creación del mundo, a través de una constelación o *chakana* (la Cruz del Sur) que hace las veces de puente entre el espacio sagrado (*hanan pacha*) y el mundo del aquí-ahora del ser humano (*kay pacha*). Esa relación se plantea en función de los círculos concéntricos que representan la ciclicidad del tiempo cósmico y su unión con la vida. Esta forma visual de representar la cosmovisión andina está en directa tradición con el imaginario visual inaugurado por Joan de Santa Cruz Pachakuty Yamqui Salcamaygua, a través de su representación del Altar Mayor de Qoricancha (1613), templo de la cultura Inca, que da cuenta de “una representación gráfica del universo [...] que] tiene la forma de una casa, indicando de esta manera la convicción andina de que todos(as) y todo pertenecen a una

familia bajo un solo techo” (Estermann 160-161). La representación circular de los elementos materiales y simbólicos que configuran el mundo andino en el texto de José Luis Ayala, por su parte, representa la condición cíclica de la *pacha*<sup>20</sup> en el mundo andino, en la cual espacio y tiempo convergen, y “el futuro realmente está atrás y el pasado adelante” (201) —a diferencia de la visión lineal del tiempo en la cultura occidental. Por ende, el tiempo se ordena a partir de cambios cíclicos que son “revoluciones” cósmicas o *Pachakuty* que permiten el retorno del orden en el mundo andino—.

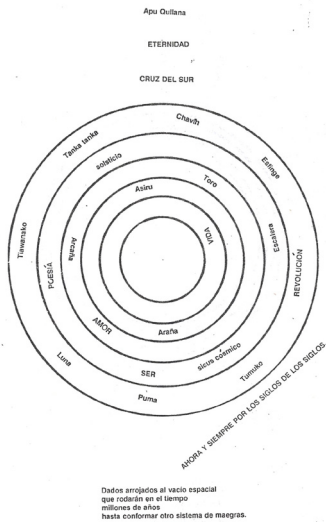


Imagen 13. “Apu Qullana” Poesía para videntes. Por José Luis Ayala, Lima, Juan Mejía Baca, 1988, s. p.

*C.P. Me andriomo poeta andino icho la escritura en hilo.*

Se modo que un universo poeta. Sin embargo, el color del mar. 5

La poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano 4

habían muchos 3

apoyados que regresaban a otros sistemas 3, 4

apoyados en cadenas y formas múltiples de organización 3, 4

había poesía que pasaba en la oralidad de un poeta a otro poeta 1

había poesía que pasaba en la oralidad de un poeta a otro poeta 1

Imagen 14. “Kipuema” Poesía para videntes. Por José Luis Ayala, Lima, Juan Mejía Baca, 1988, s. p.

20 El término *pacha* es un complejo concepto del mundo andino, por la diversidad de significados y acepciones a las que se encuentra asociado tanto en el quechua como en el aymara. Al respecto, Estermann plantea que, desde un punto de vista filosófico, “*pacha* significa el ‘universo ordenado en categorías espacio-temporales’, pero no simplemente como algo físico y astronómico”, y también “*pacha* es ‘lo que es’, el todo existente en el universo, la ‘realidad’. Es una expresión que se refiere al más allá de la bifurcación entre lo visible y lo invisible, lo material e inmaterial, lo terrenal y celestial, lo profano y lo sagrado, lo exterior y lo interior” (157). Por este motivo, la conceptualización cosmovisional de *pacha*, implica “tanto la temporalidad, como la espacialidad: lo que es, de una u otra manera, está en el tiempo y ocupa un lugar” (158).

Algo parecido sucede en el caligrama “Kipuema”, cuya visualidad recuerda la estructura de un quipu andino (Imagen 14). Allí el sujeto lírico se autorrepresenta como un *quipucamayoc*,<sup>21</sup> “un anónimo poeta andino [que] ideó una escritura en hilos” que “hilvana una poesía casi secreta/cifrada en colores y transmitida de generación en generación” (Ayala s. p.). La poesía de Ayala, entonces, reivindica una forma de escritura que difiere de los códigos occidentales y que es capaz de transmitir la cosmovisión andina, mediante un lenguaje críptico, por cuanto “la poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano / de modo que el universo podía tener el color del mar” (Ayala s. p.). En consecuencia, el procedimiento de José Luis Ayala consiste en una adaptación de la forma visual de un *quipu* como recurso gráfico para la escritura; por esta razón, a partir de un componente cultural andino, se inscriben grafías en español, pero ello no implica el sometimiento, utilización o simplificación del sistema cultural andino, pues los temas que moviliza esta nueva forma textual están profundamente arraigados en la experiencia del mundo andino.



Imagen 15. Disco de barro de San Lucas. Garcés, Fernando. “Solo con la cabeza no se puede recordar”. *Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)*. En *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*.

Cochabamba, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, 2015, pág. 71.

21 En el mundo andino y, particularmente, en la cultura incaica, los *quipucamayoc* fueron los sujetos encargados de elaborar, codificar, decodificar, leer y guardar los *quipus*, por lo que pertenecían a la organización estatal del Incario (cf. Tanodi de Chiapero y Salomon).



Imágenes 16 y 17: “Anverso y reverso de *Lupigramas y solemas* (1990)”. Por José Luis Ayala.

Un ejercicio escritural de similar factura corresponde al libro objeto *Lupigramas y solemas* (1990), que recuerda la visualidad de las *llut'asqas* (Imagen 15) o discos de barro encontrados en la zona andino-boliviana (Garcés 2015), cuya función era potenciar el ejercicio mnemotécnico de los rezos católicos a través de una forma escritural visual que condensa semiótica y simbólicamente el contenido de las oraciones, como una forma de apropiación sincrética de la religiosidad impuesta por el catolicismo. Por su parte, *Lupigramas y solemas* (1990) está conformado por siete discos de papel yuxtapuestos que el lector debe hacer rotar para que, mediante el movimiento que hace cambiar de lugar a las “ventanas” que aparecen en cada disco, vaya vislumbrando versos a través de los cuales se van descubriendo nuevos poemas (Imágenes 16 y 17).

La participación activa del lector empírico para la formación de los poemas nos permite pensar en una construcción vanguardista del libro como artefacto que el lector debe manipular, a través de lo táctil, de modo que cada verso se construye mediante el azar de la rotación de los discos; por lo tanto, en el texto, el lector se encuentra articulado con la categoría autorial en la medida en que co-construye lúdicamente los poemas. Se trata, por ende, de un cosmograma que se comunica con el lector y le invita a crear un mundo de significados nuevos a través de una escritura solar.

En este sentido, *Poesía para videntes* (1988) y *Lupigramas y solemas* (1990) son propuestas escriturales que buscan acercarse, metafóricamente, a una escritura sideral, que se vincula con la cosmovisión y con el imaginario

visual del mundo andino. Por estas razones, la poesía sideral, desde la perspectiva de Ayala, debe ser capaz de abrirse al tiempo-espacio infinito de la *pacha* y a la trascendencia del ser humano, de forma que las palabras no solamente sean un “reflejo del mundo”, sino que tengan la facultad de aspirar a otros mundos.

## Conclusiones

A través de este estudio, hemos querido demostrar la existencia de una particular neovanguardia en la poesía andina peruana contemporánea que propone una migración estética del imaginario visual de la cultura andina hacia la poesía mediante procedimientos y estrategias estéticas experimentales, así como por el ejercicio de re-citación y re-situación de una mirada que pretende re-establecer el vínculo entre la experiencia de habitar el mundo del arte y la palabra poética.

Sin embargo, no podemos asimilar acríticamente esta propuesta con los gestos que se plantean desde el arte contemporáneo (a los cuales recurre la crítica para explicar modos escriturales transdisciplinarios), pues la ruptura de los umbrales estéticos de lo literario en la poesía andina no es fruto del desgaste de las disciplinas y del malestar en la estética (diremos siguiendo a Jaques Rancière) o solamente una búsqueda de nuevas dinámicas estético-literarias. Es, más bien, una búsqueda de sentido y retorno (y no ruptura) a (con) una tradición cultural específica, debido a que las innovaciones estéticas de la vanguardia que los poemarios estudiados dan continuidad y amplían provienen de un trasfondo histórico mucho más denso que la mera explosión de las primeras vanguardias occidentales.

Por este motivo, en la neovanguardia andina los poetas recurren a un imaginario visual a través de la pintura, el fotomontaje, el caligrama, el *quipu*, entre otros elementos, como una fuente de sentido vital que se encuentra inscrito en un pasado que sigue vigente. Desde nuestra perspectiva, esta propuesta implica que los autores están siempre trabajando en función de la interrelación de un doble código (lo visual y lo escrito) y sobrepasan los límites de lo meramente literario. Pero es necesario considerar que se trata de una práctica discursiva situada en el contexto de la imposición violenta de la escritura alfabética, por lo que los elementos visuales (andinos) y escriturales (occidentales) se complementan y confrontan como en un

*tinkuy*, de modo que la interrelación entre ambos códigos permite ingresar a complejas dimensiones semióticas de la comunicación que se encuentran culturalmente arraigadas.

Probablemente, en función de los ejemplos que hemos analizado, el retorno de la vanguardia, en este contexto, podría considerarse como un afán desactualizado en la contemporaneidad. Pero verlo de esa manera es no comprender que un proceso propio de la poesía andina es reflexionar sobre sus referentes estéticos y culturales como un modo de abordar una genealogía que le permita la existencia. Por ende, si en la cultura andina los referentes de sentido son constantes actualizadas en ritualidad cotidiana, en la poesía sucede algo similar, ya que para construir el futuro a través de un nuevo ciclo cósmico se debe mirar de frente al pasado. En consecuencia, la poesía de neovanguardia andina recurre al canto, la lengua, la cosmovisión, los rituales y los imaginarios visuales; pero también a todos aquellos antecedentes estéticos arraigados en su mundo que, como la vanguardia del Titikaka, marcaron los derroteros de una literatura que da cuenta de una expresión contemporánea con raíces antiguas que aún vibran en el presente.

## Obras citadas

Arnold, Denise y Elvira Espejo. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013.

Ayala, José Luis. *Lupigramas y solemas*. Lima, Juan Mejía Baca, 1990.

———. *Poesía para videntes*. Lima, Juan Mejía Baca, 1988.

*Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Editado por Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, 2016.

Bueno, Raúl. *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2010.

Carrasco, Iván “Textos poéticos chilenos de doble registro”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 37, 1991, págs. 113-122.

Cerrón Palomino, Rodolfo. “El problema de la relación quechua-arú: estado actual”. *Lexis*, vol. 6, núm. 2, 1982, págs. 213-242. DOI: <https://doi.org/10.18800/lexis.198202.004>



- . *Voces del Ande. Ensayos de onomástica andina*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- Córdova Huamán, Washington. *Urqkunaq Qapariynin/Alarido de montañas*. Lima, Pakarina, 2010.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima/Berkeley, Latinoamericana/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2011.
- Elías, José Domingo. “El dibujo del Altar Mayor de Coricancha de Joan de Santa Cruz Pachacuty”. *Revista Arte y Diseño A&D*, núm. 2, 2013, págs. 14-18.
- Espezúa Salmón, Dorian. *Las conciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana/Lluvia, 2017.
- Espino Relucé, Gonzalo. “La poesía quechua: el rapto de la escritura y corpus contemporáneo (siglo XX y XXI)”. *Investigaciones sociales*, vol. 22, núm. 41, 2019, págs. 289-300. DOI: <https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16793>
- . *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso (1974-2017)*. Lima, Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Pakarina, 2019.
- Estermann, Josef. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz, ISEAT, 2006.
- Floréz-Áybar, Jorge. *Literatura y violencia en los Andes*. Lima, Arteidea, 2004.
- Galindo, Oscar. “Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos”. *Taller de letras*, vol. 52, 2013, págs. 11-37.
- Garcés, Fernando. “Solo con la cabeza no se puede recordar”. Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)”. *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. Editado por Fernando Garcés y Walter Sánchez. Cochabamba, Instituto de Investigaciones Antropológicas / Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, 2015, págs. 65-93.
- Gruzinski, Serge. *Colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Ibarra Grasso, Dick. “La escritura precolombina de los antiguos Mochicas sobre pallares o porotos”. *Zeitschrift Für Ethnologie*, vol. 95, núm. 1, 1970, págs. 98-103.

- Itier, César. “Quechua» y el sistema inca de denominación de las lenguas”. *Mélanges de la Casa de Velásquez*, vol. 45, núm. 1, 2015, págs. 37-56. DOI: <https://doi.org/10.4000/mcv.6113>
- Iubini Vidal, Giovanna. *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual: hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala*. Lima, San Marcos, 2019.
- Krögel, Alisson. *Musuk Illa. Poética del harawi en runasimi (2000-2020)*. Lima, Pakarina, 2021.
- Landeo Muñoz, Pablo. *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2014.
- Larco Hoyle, Rafael. “La escritura peruana sobre pallares”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 44, 1944, págs. 57-76.
- Larrú Salazar, Manuel. “El tránsito cultural en la poesía de Arguedas”. *Escritura y pensamiento*, núm. 2, 1998, págs. 201-211.
- Lienhard, Martín. “Percepción de las prácticas “textuales” amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario”. *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. Editado por Ana Pizarro. Santiago, Alberto Hurtado, 2013, págs. 217-238.
- Llano, Aymará. “Tinkuy en el Boletín Titikaka”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, vol. 8, núm. 8, 2016, págs. 75-83. DOI: <https://doi.org/10.34096/zama.a8.n8.3086>
- López Lenci, Yasmín. *El Laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Lima, Horizonte, 1999.
- Mamani Macedo, Mauro. “El Boletín Titikaka: tinkuy e irradiación cultural”. Introducción. *Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Editado por Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, págs. VII-XVII 2016.
- . *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Martínez, José Luis et al. “Comparando las crónicas y los textos visuales Andinos. Elementos para un análisis”. *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, vol. 46, núm. 1, 2014, págs. 91-113. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0717-73562014000100006>
- Noriega Bernuy, Julio. *Poesía quechua en el Perú. Antología*. 2.<sup>a</sup> ed. Cusco, Ministerio de Cultura del Perú/Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, 2016.

- Palomino, Niel. *T'aniwi*. Cusco, Inkari, 2019.
- Quispe-Agnoli, Rocío. “Para que la letra lo tenga en los ojos: tocapu, emblemas y letreros en los Andes coloniales del siglo XVII”. *Lenguajes visuales de los incas*. Editado por Paola González y Tamara Bray. Oxford, Archaeopress, 2008, págs. 133-145.
- Radicati di Primeglo, Carlos. *Estudios sobre los quipus*. Lima, UNMSM/COFIDE/ Instituto Italiano di cultura, 2006.
- Ranciére, Jaques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- . *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- Rodríguez, Claudia. “Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú”. *Estudios Filológicos*, núm. 44, 2009, págs. 181-194. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0071-17132009000100011>
- . “Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos”. *Taller de Letras*, núm. 51, 2013, págs. 157-174. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl51157-174>
- Roncalla, Fredy. *Escritos mitimae. Hacia una poética andina postmoderna*. Nueva York, Barro, 1998.
- Salomon, Frank. *Los Quipucamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima, IEP/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- Sánchez, Cecilia. *El conflicto entre la letra y la escritura*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Tanodi de Chiapero, Branka. *Escrituras de los pueblos originarios e hispanoamericanos*. Buenos Aires, Brujas, 2016.
- Tuhiwai Smith, Linda. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago, LOM, 2016.
- Usandizaga, Helena. Presentación. *Boletín Titikaka* (Edición facsimilar). Editado por Mauro Mamani Macedo y Esteban Quiroz Cisneros. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Lluvia, págs. XIX-XXIII, 2016.

### **Sobre la autora**

Giovanna Iubini Vidal es académica investigadora del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile, docente del programa de magíster en Literatura Hispanoamericana de dicha universidad y es profesora visitante del posgrado en Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su ámbito de especialización es la literatura hispanoamericana, con énfasis en la producción poética de vanguardia y neovanguardia de América Latina. Además, ha estudiado los procesos de construcción de poéticas de género y amerindias.

Ha colaborado en proyectos de investigación vinculados a la escritura de vanguardia en Hispanoamérica y sobre literatura indígena contemporánea, y actualmente dirige el proyecto de investigación “Umbrales estéticos: poesía y visualidad de la cultura andina en la obra de escritores chilenos y peruanos contemporáneos” (INS-INV-2020-19).

Artículos de su especialidad han sido publicados en revistas de Perú y Chile. Ha publicado, como editora, el libro *Discursos y culturas. Miradas a Latinoamérica desde la transdisciplinariedad* (Chile, 2010) y el estudio *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala* (Perú, 2019).

### **Sobre el artículo**

Este estudio forma parte de mi proyecto de investigación “Umbrales estéticos: poesía y visualidad de la cultura andina en la obra de escritores chilenos y peruanos contemporáneos” (INS-INV-2020-19), financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo y Creación Artística de la Universidad Austral de Chile.

# Poesía guaraní de *entrelugar*. De la(s) lengua(s) a las articulaciones del mito nacional en el cancionero *Ocara poty* de Narciso R. Colmán

Rodrigo Nicolás Villalba Rojas

Universidad Nacional de Formosa, Formosa, Argentina

rodrigovillalbarojas@gmail.com

Este artículo pretende, en primer lugar, recuperar una parte de la obra del poeta Narciso R. Colmán que nunca fue reeditada, el cancionero folklórico *Ocara poty* (1917, 1921), primer libro de poesías en guaraní publicado en el Paraguay. En segundo lugar, provee un modo de abordaje para la obra, partiendo del análisis y puesta en relación de procedimientos literarios y representaciones sobre lengua, sujetos y nación desde el enfoque de los estudios culturales latinoamericanos. En ese sentido, recupera los antecedentes de esta literatura en guaraní y, posteriormente, reflexiona sobre la construcción de la poesía como espacio de cruce de las lenguas más habladas en el Paraguay, guaraní y castellano, pero también como *entrelugar* donde se tensionan representaciones sobre la comunidad (campesina/urbana) y los motivos nacionales. El análisis revela cómo esta poesía “folklórica” trasciende el motivo costumbrista y articula significados que interactúan con el mito nacional desde los bordes del poder.

*Palabras clave:* cancionero; Guerra de la Triple Alianza; literatura en guaraní; nación; Paraguay.

Cómo citar este artículo (MLA): Villalba Rojas, Rodrigo Nicolás. “Poesía guaraní de entrelugar. De la(s) lengua(s) a las articulaciones del mito nacional en el cancionero *Ocara poty*, de Narciso R. Colmán”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 201-236.

Artículo original. Recibido: 13/08/21; aceptado: 01/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### **Guarani Poetry of *In-between* Places. From the Language(s) to the Articulations of the National Myth in the Songbook *Ocara Potý*, by Narciso R. Colmán**

This article aims, firstly, to recover a part of the Narciso R. Colmán's poetic work that has never been republished, the folk songbook *Ocara potý* (1917, 1921), the first book of poems in Guarani published in Paraguay. Secondly, it provides a way of approaching the work starting from the analysis and relationship between literary procedures and representations on language, subjects, and nation from the point of view of Latin American Cultural Studies. In this sense we recover the background of this literature in Guarani and then we reflect on the construction of poetry as a space of crossing of the most spoken languages in Paraguay, Guarani, and Spanish, but also as a place *in-between* where representations about the community (peasant/urban) and national motifs are in tension. Our analysis reveals how this "folkloric" poetry transcends the *costumbrista* motif and articulates meanings that interact with the national myth from the edges of power.

*Keywords:* Songbook; War of the Triple Alliance; literature in Guarani; nation; Paraguay.

### **Poesía guaraní de *entre-lugar*. Da(s) língua(s) às articulações do mito nacional no cancionero *Ocara potý*, de Narciso R. Colmán**

O objetivo deste artigo é, primeiro que tudo, recuperar parte da obra poética do Narciso R. Colmán que nunca foi reimpressa, o cancionero popular *Ocara potý* (1917, 1921), o primeiro livro de poemas em guarani publicado no Paraguai. Em segundo lugar, oferece uma maneira de abordar o trabalho, com base numa análise e comparação de procedimentos literários e representações da língua, assuntos e nação, a partir da perspectiva dos estudos culturais latino-americanos. Neste sentido, recuperamos os antecedentes desta literatura em guarani e depois refletimos sobre a construção da poesia como um espaço onde as línguas mais faladas no Paraguai, guarani e espanhol, se cruzam, mas também como um *entre-lugar* onde as representações da comunidade (camponesa/urbana) e os motivos nacionais estão em tensão. Nossa análise revela como esta poesia "folclórica" transcende o motivo de costumbrismo e articula significados que interagem com o mito nacional a partir dos limites do poder.

*Palavras-chave:* cancionero; Guerra da Tríplice Aliança; literatura em Guarani; nação; Paraguai.

## Introducción

EN 1917 SE PUBLICÓ EN Paraguay la primera edición de uno de los libros fundacionales de la poesía en guaraní paraguayo,<sup>1</sup> *Ocara poty* (*Cantares de Rosicrán*) [*“Flores del campo”*]<sup>2</sup> de Narciso R. Colmán (Rosicrán). Esta primera publicación en formato libro, cuyo contenido central es en guaraní, constituyó un hito en la literatura del Paraguay, porque en ese mismo acto también se introdujo la lengua mayoritaria de ese país en una jerarquía literaria que antes no se le había atribuido. Mientras en la literatura misional de los siglos XVI y XVII se escribían en guaraní los catecismos o se traducían las Escrituras y otros textos religiosos (Melià, *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*), en calidad de lengua de creación literaria dio sus primeros pasos durante la Guerra de la Triple Alianza (Lustig, “La lengua”) y quedó muy pronto obturado su avance en los espacios escritos como la prensa, las revistas y los libros.

Colmán devino así autor imprescindible de la literatura de su época. Se lo reconoció por haber sido uno de los más fecundos escritores en lengua guaraní de las primeras décadas del siglo XX. Obtuvo la consagración de la crítica a través de la prensa, primero, y, después, de la comunidad científica internacional que aplaudió su apuesta por la conservación de la lengua indígena (Romero).

Este autor fue el exponente central y quizá el punto culminante de la poesía en lengua guaraní, al menos en su desarrollo inicial previo a la Guerra del Chaco (1932-1935). Su obra publicada involucra tanto poesía, drama, colecciones de *ñe’ẽnga* (refranes) y otras formas orales en esa lengua, como también brevísimas reflexiones de tipo ensayístico en torno a los procedimientos de escritura, que configuran tempranos ejercicios

---

1 Para una diferenciación sintética entre las variedades del guaraní en Paraguay, véase Melià, “El guaraní”.

2 En este artículo transcribiré el título de los libros, respetando la grafía original de las ediciones citadas, a los fines de corresponder a la catalogación bibliográfica. Los títulos de los apartados internos, capítulos, poemas y citas textuales de fragmentos en guaraní, en cambio, se transcribirán tomando como referencia las normas ortográficas sugeridas por la gramática de la Academia de la Lengua Guaraní (Guaraní Ñe’ẽ Rerekuapavẽ, Academia de La Lengua Guaraní).

metatextuales. Los textos inéditos, por su parte, comprenden canciones, prosa en guaraní y un guión cinematográfico inconcluso.

El lanzamiento del libro-cancionero puede leerse como su mayor logro. Con él creó la puerta de enlace entre la literatura de tradición oral campesina, la escritura —la posibilidad de escritura sistemática y su puesta en circulación— de canciones en guaraní, y un público lector-auditor que descubría en el formato del cancionero un espacio donde explotar su potencial creativo. Pero, además, fue una oportunidad comercial para las imprentas (con Félix F. Trujillo como el imprentero asunceno más audaz) que en lo sucesivo potenciarían el mercado editorial más prolífico de la historia del Paraguay, el de los cancioneros de bolsillo, que sobrevive hasta la actualidad —aunque con menos ímpetu— y que tuvo su época de ebullición a partir de la Guerra del Chaco. Entonces, a pesar de haber concentrado tanto protagonismo en un Paraguay de hace cien años, buena parte de la obra de Narciso R. Colmán nunca fue reeditada ni estudiada con detenimiento como materia literaria y sí permaneció inscripto en el mundo del folklore (Villalba Rojas, “Che purahéi guarani” 19).

En este artículo apunto a reducir ese hiato y volver la mirada sobre sus escritos con un primer abordaje crítico desde los estudios literarios. Para ello, selecciono una serie de canciones que forman parte de las dos ediciones de *Ocara potý* (1917, 1921) y analizo cómo construyen una línea temática en torno a diferentes formas de heroísmo y violencia. Estos poemas codifican en diferentes niveles la experiencia de la guerra (que deviene tema nacional), y en ese acto dialogan con otros textos escritos y orales que circulaban en la región. Como se trata de elaboraciones en lengua guaraní, en primer lugar, realizo un bosquejo de la situación de la lengua en relación con la literatura del Paraguay. En segundo lugar, analizo cómo la poesía construye un *entrelugar* ya desde la(s) lengua(s) de escritura, ya en relación con algunos motivos de la narración, sujetos dislocados que transitan espacios de tensión y operan, a veces, como figuras que articulan signos y sentidos sobre la nación.

### ***Ocara potý* y la literatura en guaraní paraguayo**

Los estudios sobre literatura paraguaya suelen recuperar el famoso debate que fue tejiéndose en torno al calificativo de Luis Alberto Sánchez sobre “la incógnita del Paraguay”, entendida como el desconocimiento generalizado



sobre la literatura que se produce en ese país (situación que se extiende hasta nuestros días, Benisz 15). Si este estado de cosas ya resulta de por sí insólito, puede decirse lo propio respecto de la “incógnita” que significa la literatura en guaraní incluso para la sociedad paraguaya, no porque no exista, sino porque durante muchas décadas proliferó como desprendimiento del folklore en las afueras de un canon literario que se desarrolló eminentemente en castellano y aún después no se la ha estudiado en detalle (Lustig, “Literatura paraguaya”; Delgado).

Pero podemos echar una mirada sintética a las primeras décadas del siglo pasado para observar, en un plano transversal, qué sucedía con el guaraní en la literatura de esos años. Debe tenerse en cuenta que hubo muy pocas publicaciones que registraron escrituras en guaraní antes de la década de 1920, y ningún libro además de *Ocara poty*.<sup>3</sup> Efectivamente, en *Hispanismos en el guaraní* Marcos Morínigo anota solo tres publicaciones de tirada masiva que contenían textos en ese idioma: las revistas *Rojo y Azul* y *El Enano* (ambas fundadas a mediados de la década de 1900) y el cancionero bilingüe *Ocara poty cue-mí* [*Antiguas florecillas del campo*], que desde 1922 popularizó el formato del *cancionero Rosicrán*, miscelánea de letras, algunas de ellas de autor anónimo y abierta a colaboraciones.

Después de la exitosa difusión de su cancionero, y en especial por las críticas en torno a la ortografía guaraní y la mezcla idiomática guaraní-castellano, Colmán decidió lanzar una segunda edición con modificaciones, en 1921. Así, la primera, que editó Rufino Villalba y se publicó en la Imprenta Trujillo en 1917, se titula *Ocara poty (Cantares de Rosicrán)*. *Con un apéndice que contiene producciones poéticas de otros bardos guaraníes*, e incluye una veintena de poemas de Colmán, una selección de canciones de diversos autores y una narración breve en prosa (primera expresión de una cuentística guaraní escrita), “Kavaju sakuape” [“Caballo tuerto”], que cierra el volumen a modo de epílogo moralizante contra la explotación de los animales.

La segunda edición “corregida y aumentada”, *Ocara poty (Flores silvestres)*, se publicó en 1921, nuevamente editada por Villalba, impresa en Casa Editorial Ariel. Comprende dos volúmenes de bolsillo que totalizan casi cuatrocientas páginas. El segundo tomo contiene un extenso y muy interesante apéndice,

---

3 Me refiero exclusivamente al guaraní paraguayo. En contrapartida, sí existe un corpus valioso de textos y libros en guaraní jesuítico, publicados entre los siglos xvii y xviii (Melià, *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*; Boidin, “Beyond linguistic”).

“El Parnaso de Guaranía. Antología de bardos guaraníes contemporáneos”, recopilación ampliada de poesía en guaraní, con textos que Colmán transcribe del cancionero popular (como “Rohayhu jepé” [“Sin embargo, te amo”] y “Godoy fusilamiento”) o reúne, a partir de manuscritos, correspondencias y periódicos.

Los tres volúmenes de *Ocara potÿ* operan como la bisagra, el punto de inflexión a nivel histórico, en lo que se refiere a la publicación y nueva puesta en circulación de textos en ese idioma en el Paraguay (Melià, *La lengua guaraní del Paraguay. Historia* 206; Romero 11). En el subtítulo de la primera edición, *Cantares de Rosicrán*, se establece explícitamente la estrecha relación que existe, desde antaño en Paraguay, entre la música y la poesía en lengua guaraní. De hecho, Melià (*La lengua guaraní del Paraguay. Historia* 206) anota la existencia de dos cancioneros de bolsillo que circulaban como folletos de tirada única ya en 1908, lanzados por la Imprenta Trujillo, misma que edita el primer *Ocara potÿ*, y que potenciará su actividad en 1922 con *Ocara potÿ cue-mí*. La obra de Colmán instauraba, así, un punto de encuentro entre la cultura del libro y la oratura popular<sup>4</sup> que sí circulaba en un abanico de soportes escritos, desde recortes de prensa y folletería, hasta anotaciones improvisadas que realizaban los intérpretes musicales.

Aunque las dos ediciones de *Ocara potÿ* contienen textos en guaraní y en castellano, no se trata de una literatura bilingüe y, en ese sentido, determina a qué lector específico se dirige: un lector alfabetizado en castellano, capaz de inferir el idioma guaraní detrás de la provisoria ortografía. Sobre todo, un lector conocedor de las convenciones de escritura, un lector en la órbita de la élite letrada, o al menos uno cuya trayectoria socioeducativa lo hubiese podido reacomodar en circunstancias que le aseguraran el goce de un hábito mínimo de lectura en una fracción mínima de tiempo libre. De todas maneras, un privilegio de este tipo, si consideramos el análisis de David Velázquez (118), antes que acarrear un interés por la lengua de raíz indígena, hacía verla como problema.

A pesar de eso, la poesía de Colmán apuntaba a un público amplio. Sus lectores eran, muy probablemente, a la vez declamadores e intérpretes de las

---

4 El término oratura nace en el seno de los estudios africanos para hacer referencia a creaciones artísticas populares previas al desarrollo de una literatura escrita o, inclusive, independientes de ella. Autores como Melià (*La lengua guaraní del Paraguay. Historia*) y Lustig (“Literatura paraguaya”) la emplean para aludir al fuerte sustrato oral guaraní de la literatura paraguaya. Véase también Prat Ferrer.

letras, cuando no cantores peregrinos entre poblados rurales.<sup>5</sup> La mutualidad que subyace al recitado público aparece codificada en *Ocara poty*. Se trata de una relación entre el público, como auditorio, el intérprete y el poeta; una práctica performativa, que reproduce en algunos sentidos la práctica convivial del teatro (que también se desarrollaba como evento cultural en las *veladas* pueblerinas, pero cuyos textos casi no se conservan sino después de los años 1920-1930, Melià, *La lengua guaraní del Paraguay. Historia* 231; De los Ríos). Hay allí una expectación compartida que puede derivar en un ejercicio de reproducción del arte visto y oído, y de una forma mediata, en una práctica creativa que parta de la imitación —u otra forma de intertextualidad— de la obra vista y oída. Hay, como veremos, una invitación a la lectura compartida: el cantor traza una línea oblicua y se transfigura en escritor que declama para un auditorio al que invita a leer hasta sentir la “gracia” del guaraní escrito.

A grandes rasgos, los poemas-canciones de *Ocara poty* transitan el tema bucólico, el paisajismo (con interesantes catálogos de flora y fauna), algunas postales suburbanas, la nostalgia o el humor y los episodios amorosos, aunque aparecen mencionados también algunos episodios nacionales, como la Guerra de la Triple Alianza o la guerra civil de 1912. En el decurso de la obra, acaso desde la letra inaugural, “¡Pehendúke!” [“¡Eschuchen!”], la cuestión campestre insinuada en el título delega un resquicio a la cuestión campesina como materia social. La poesía otorga una entidad literaria al campesino o al sujeto dislocado, un *sujeto de entremedio* —o en el umbral, si apelo a dos categorías de Homi Bhabha (*El lugar*)—, por fuera del poder hegemónico que sufre las consecuencias del fuego cruzado entre las fuerzas en pugna e interpreta la coyuntura desde la propia experiencia.

La noción de *entrelugar*, modo en que Silviano Santiago lee el espacio de “entre-medio” (*in-between*) que propone Bhabha, sitúa la mirada en los procesos de articulación de las diferencias culturales, antes que en el posicionamiento de los sujetos en alguna de las instancias de poder. El *intersticio* permite la elaboración de nuevos signos de identidad que mutan permanentemente en función de las necesidades de enunciación de las diferencias. En ese sentido, podemos pensar en la posibilidad de representación de sujetos que atraviesan permanentemente procesos de reconstitución de

---

5 La lectura declamada o los conciertos improvisados, en encuentros sociales y familiares, daban cuenta de una práctica comunicativa eminentemente oral-auditiva, extendida en mayor medida en las campañas (Domínguez 123 y ss.).

la identidad (individual o comunitaria), o que constituyen ellos mismos un signo de ese proceso de enunciación de la diferencia. En los textos que analizaré a continuación podrá verse cómo determinados motivos como la lengua, los héroes y la nación, bordean el estereotipo, pero exhiben fisuras, dislocaciones y procesos de degradación y reconstitución como significantes diferenciales, que nos permiten situarlos fuera de un posicionamiento fijo y ubicarlos en un *entrelugar* como “dominio de la diferencia” (Bhabha, *El lugar* 18), movimiento de transfiguración e hibridaciones (Santiago 67) que habilitan la posibilidad de pensar una reapropiación crítica de estos motivos desde una perspectiva popular no hegemónica.

### **La(s) lengua(s) de la poesía, *kũ* [lengua, anatómica], *ñeẽ* [lengua, voz, alma]<sup>6</sup>**

El primer poema en guaraní de *Ocara potÿ*, “¡Pehendúke!”, es un convite en imperativo lanzado a los oyentes-lectores. La expresión en plural supone la creación de una figura de auditorio que sigue la línea de los compuestos y romances populares hispanos (con la fórmula introductoria clásica “Atención pido señores...”), pero más cerca en el tiempo, a los de la gauchesca rioplatense, por un lado, y a los de la soldadesca paraguaya durante la guerra, por otro. Susy Delgado señala, en efecto, que los *compuestos*, como género musical narrativo, conservaban en Paraguay la métrica hispánica y, en la invocación de los primeros versos, “fórmulas similares a las de los payadores de otras latitudes” (Delgado 68).

Una escena de este tipo, en la que un sujeto lee en voz alta para un grupo, aparece inmortalizada en un grabado del periódico de trinchera *Cabichuí* (1867) que Lustig analizó detenidamente (“De la Lengua”). La imagen deja ver a un grupo de soldados sentados en situación de escucha mientras otro, de pie, les lee el periódico. Lustig interpreta que “[...] es difícilmente imaginable que los soldados —en gran parte sin formación escolar alguna— hayan sabido leer un texto impreso en guaraní, idioma hasta entonces exclusivamente oral” (394). Para este autor, aquel comprendía un “proceso plurimedial”: los textos se escribían parte en guaraní y parte en castellano, se ilustraban con grabados y un intermediario leía y tal vez traducía los textos al guaraní. Ya

6 Hago alusión libre a las acepciones de la palabra guaraní *ñeẽ* en guaraní paraguayo y en mbya que registran, respectivamente, los diccionarios de Guasch y Ortiz y de Cadogan.

entonces, sin embargo, aunque no existía un proceso de alfabetización en guaraní, es probable que algunos combatientes con una instrucción básica en castellano lograsen decodificar aquella escritura provisoria en guaraní, no estandarizada, carente de unidad ortográfica.<sup>7</sup>

En comparativa, si bien *Ocara Potÿ* no cuenta con ilustraciones que introduzcan un tercer código de significación (lo que sí sucederá con otro texto de Colmán, el poema mitológico *Ñande ipi cuéra*, 1929), sí genera a nivel discursivo un modo de entonación de su poesía, marcando el propósito y el destinatario últimos, “Esto lo hice / para que se cante; / después de venir de la chacra / cuando no estemos alegres” (Colmán, *Ocara* 1: 29).<sup>8</sup>

Pero todo aquello que enuncia va antecedido de su voluntad de cantar en guaraní. Su declaración es fundacional, y establece tanto un nodo de inicio, un punto de fuga, como un espacio de tensión lingüística que ya la prensa y los debates públicos habían instalado en la transición de la posguerra, y que ponía en el centro la identidad nacional el valor conferido a la(s) lengua(s). Así, en la estrofa previa rescata la “lengua” de los paraguayos: “Somos paraguayos / amamos mucho nuestra lengua / y como tiene belleza / en su interior, queremos escuchar” (*Ocara* 1: 29).<sup>9</sup>

El anterior pasaje asimila de un modo extraño la materialidad anatómica del órgano fonador de la lengua (*kũ*) a la noción guaraní de idioma (*ñeẽ*). Esta diferencia puede ilustrarse con auxilio del inglés, que distingue entre *tongue* y *language*. La confusión, que es imposible en el guaraní hoy en día, tanto puede obedecer a un uso de época —de todas maneras, poco probable—, como a una intención específica del poeta que toma posición por un tercer elemento respecto de los dos idiomas en tensión, que es, justamente, el elemento articulador de los idiomas: un articulador material. Esta lectura tiene un argumento en la tercera línea versal de la estrofa, cuando

7 La cuestión ortográfica constituyó el centro de debate a propósito de la prensa de trinchera, situación que motivó al mariscal Francisco Solano López, presidente del Paraguay, a organizar una convención de ortografía del guaraní en Paso Pucú. La decisión de política lingüística de López constituyó un reconocimiento oficial de la importancia de la lengua guaraní como signo de nacionalidad paraguaya. Véase al respecto la síntesis histórica que realiza Zajícová.

8 Las traducciones de los poemas de Colmán, de aquí en adelante y salvo que indique lo contrario, son de mi autoría. En el original: “Kóva niko che ajapo / ojepurahéivarã; / kokuegui jaju rire / ndijavy’airõ guarã”.

9 En el original: “Ñandekuéra paraguái / ñane kũ jahayhuete, / ha oimerõ iporãmiva / ipype ñahenduse”.

se emplea el verbo *oime* [“estar”] en el sentido material (“estar físicamente presente”), que habilita un juego entre la materialidad de la lengua (*kũ*) y lo bueno, *iporãmíva*, que se articula entre la(s) lengua(s) del Paraguay (o, entiéndase, el guaraní-*avañeẽ* mixturado con el español-*karaiñeẽ* que se usa corrientemente en la sociedad no indígena) y que se articula, también, a través de la poesía.

En paralelo, el *ñeẽ* guaraní que alude al idioma, también se refiere a la voz humana y al lenguaje de los animales (*guyra ñeẽ*, el canto del ave), y en algunas etnias al alma, equivalente al *ayvu* en apokúva y mbya-guaraní (Cadogan). El contraste entre estos signos de lo material y lo intangible adquiere fuerza en el poema de Colmán, que fluctúa entre la carne que articula el sonido de la voz (en la que imagino una resonancia de la noción indígena de *ayvu*: palabra-alma)<sup>10</sup> y la letra impresa, que captura ese sonido en otra dimensión sensorial. La poesía es el eje, el punto de articulación de los lenguajes y la(s) lengua(s), y por eso mismo puede constituirse en lugar de cruce, expresión de las dislocaciones, de sentidos, figuras y lenguas, que se hallan de repente fuera de lugar (y a veces fuera de sí).

Más adelante en el texto, ese punto de articulación entre las lenguas, espacio fronterizo de construcción de los signos de la poesía entre la(s) lengua(s), deviene espacio de tensión entre hablantes y detractores del guaraní que le atribuyen a ese idioma una fuerza desintegradora: “Muchos son los que no quieren / que hablemos en guaraní / dicen que les fastidia / dicen que destruye el saber” (*Ocara* 1: 30).<sup>11</sup>

El poema, a partir de allí, se abre a una sucesión de tensiones ligadas a la diglosia, la relación asimétrica entre dos lenguas en la que una se representa socialmente como más prestigiosa que la otra, o —como sucede con el guaraní de la época— en la que una se sitúa en un nivel bajo y se halla estigmatizada por la sociedad letrada. En proyección, “¡Pehendúke!” construye la mirada desde un tercer lugar, el espacio de *entremedio*, dinámico y fronterizo, que revela y representa la voz del sujeto en las afueras (*okára*), el campesino guaraní-parlante (*okaragua*) que trasciende hacia el dominio

10 *Ayvu*, en guaraní paraguayo, alude al ruido caótico, mientras que, en guaraní mbya, constituye la dimensión divina del lenguaje. *Ayvu porã tenonde* son las primeras palabras hermosas que las divinidades comunican a los *oporaíva* (chamanes). Véase la definición que da Cadogan en su *Diccionario* 35.

11 En el original: “Hetave la ndoipotáiva / ñañeẽko guarani / ijarhél je ichupekuéra / arandúpe je ombuai”.

letrado (la ciudad, las instituciones) y genera las reacciones de ese entorno. Desde su mirada, presenta los prejuicios que pesan sobre el poblador rural, mal hablado y analfabeto, y en ese acto introduce un juego de palabras en el que las lenguas “cultas” y la escuela como espacio institucional se oponen al guaraní y el espacio de la campaña:

Es cierto que los campesinos,  
hablan mal el castellano,  
y por qué será  
que no se les enseña, pues.  
Que entren a la escuela  
para salir señores  
aunque hablen en latín  
¡Pero no en guaraní! (*Ocara* 1: 30)<sup>12</sup>

Sumamente polifónico, el texto transcribe, sin marcar, las voces de “los que saben más”, *umi hi'aranduvéva*, que atacan la lengua indígena, voces que se contraponen a la voz del poeta, que clama su lengua y pide la comprensión de los lectores. Sensible al encono con que el mundo letrado arremete contra el guaraní, la voz del cantor deviene voz de escritor e incita a crear un hábito de lectura en guaraní: leer varias veces, hallar el *juky* [“gracia”], hasta simpatizar con la lengua escrita y asimilar la materialidad escrita de la lengua popular.

Mi canto guaraní  
al principio no ha de ser dulce  
porque es difícil de leer,  
se nos complica.  
Por eso pido  
que ustedes intenten leer  
dos, tres veces,  
y ha de hacerse más agradable. (*Ocara* 1: 31)<sup>13</sup>

12 En el original: “Okaragua ku añete / *Castilla* oñeë vai / ha mbaëguipa aniche / noñemboëiva voi. // Escuela-pente toike / osë haguã karai / Latín-pe jepe oñeë / ¡Kuantimáko guaraní!”.

13 En el original: “Che purahéi guarani / nahëëi ijypyra / hasyre ñamoñeë, / jaiko ñapãã-pãã. / Upévore ajerure / pehãã peleemi, / mokõi, mbohapy jevy / ha ijukyvéne voi”.

Pero también la reacción del poeta es una respuesta indirecta contra al aparato crítico de la prensa asuncena, al que se alude en la advertencia preliminar al lector, “algunos críticos y órganos de la prensa nacional” que objetaron el estilo del Colmán: “Según autorizadas opiniones, nuestro primer trabajo era pasible de algunos reparos, entre los cuales se daba el caso de que, en el curso de la obra, se usaban palabras y frases castellanas que desvirtúan la pureza del idioma” (*Ocara* 1: 11). Si el guaraní hablado, guaraní campesino y de los estratos bajos, se caracterizaba por su mixtura lingüística guaraní-castellano, la crítica literaria de la época amonestaba al poeta por optar estéticamente por una lengua baja y le señalaba la necesidad de tender hacia la pureza idiomática.

Colmán no hace oídos sordos al requerimiento de la crítica y se presta a reformular su obra y reformular, en concreto, su lengua literaria (tarea que comenzará con *Ocara potÿ* y culminará con el extenso poema *Ñande ipĩ cuéra*, íntegramente escrito en un guaraní libre de préstamos léxicos), pero con “¡Pehendúke!” demuestra que ingresa en un juego de ambivalencias: asume haber incurrido en la mezcla lingüística y trata de rectificar ese presunto defecto lanzando una edición corregida, pero abre dicha edición con un poema que responde, en guaraní, a las críticas:

Ya la gente dice  
que hay mucho castellano  
en mi canción.  
Y eso molesta mucho.  
De repente digamos que pongo  
con más frecuencia el guaraní,  
los muchachos de hoy  
de seguro ni lo olfatearán. (*Ocara* 1: 29)<sup>14</sup>

Quienes exigen la pureza del guaraní, insinúa el poeta, es posible que ni siquiera perciban aquello que buscan. *Ocara potÿ*, podría decirse también, se trata de la lengua del campesino, del *okáraygua*, el *chokokue*, el trabajador de las chacras, que conoce poco el castellano o lo “habla mal” (“*Castilla oñeẽ vai*”), y a quien el poeta reivindica en las canciones.

14 En el original: “Umi mbyáma he’i / hetaha karaiñeẽ / che purahéipe oĩ. / Ha upéva ku ikutuete. // Sapy’anga’u amoĩ / avañeẽ memete / ko’ãgagua umi mitã / ikatu nohetúiche”.



En definitiva, el texto inaugural de *Ocara poty* elabora la instancia de una comunidad que procura conservar su voz y su lengua. Esta comunidad está representada justamente en la lengua de la poesía, lengua mixta que leemos como punto de convergencia de temporalidades disímiles (el tiempo moderno de Occidente y un tiempo acaso americano radicado en una demora ajena a la modernidad) y que aparece situada en un sistema binario de valores, en el que se oponen el saber letrado y un “mal” saber que atenta contra aquel. Esos polos se atraen y repelen permanentemente y la lengua —pero en especial la poesía— funge como escenario de tensiones, en el que las palabras se resemantizan o densifican semánticamente. El guaraní tiene, para el campesino ingenuo y analfabeto, la expresión *koygua* (tímido), que en la ciudad deviene mote para apelar al inadaptado; en contrapartida, la sagacidad que tiende a una actitud canallesca se nombra en guaraní con un hispanismo, *letrado*.

El protagonismo del guaraní como lengua literaria en el libro de Colmán trasciende el gesto costumbrista —práctica usual de los escritores de entre siglos— y apunta expresamente a una dimensión social. El abanico temático que se esconde detrás del motivo pastoril que presenta *Ocara poty* comprende también una crítica de los valores comunitarios y, a veces, una prédica sobre la conservación de la mutualidad campesina, una introducción a su cosmovisión.

También pueden inferirse motivos ligados a la coyuntura inmediata de crisis sociales, guerras e inestabilidad política, motivos que revelan en diferentes direcciones algún tipo de enlace con discursividades sobre la nación. Estos textos se vinculan mediante el tropo del heroísmo, representado en diferentes temporalidades y en diferentes circunstancias. Y aunque son recursivas las referencias a la comunidad y los espacios de pertenencia, las figuras que aluden a diferentes modos de dislocación y desintegración constituyen una clave que hace contrapeso a cualquiera de aquellas representaciones. En lo que pareciera ser un gesto benjaminiano, la poesía de Colmán captura las escenas de la vida nacional en el instante previo a su disolución, los sujetos aparecen por momentos desplazados, puestos en crisis, dislocados, y la comunidad representada es siempre una comunidad en peligro de desintegración, destituida por efecto del tiempo y la nostalgia. “¡Oh, aquellos

tiempos idos!” (*Ocara* 1: 61)<sup>15</sup> exclama en el poema “Juayhu pavê” [“El amor mutuo”], y en las introspecciones de “Petỹ roky” [“Brotos de tabaco”] se arroja a una nostalgia sin retroceso:

La tierra gira vivaz  
sólo nosotros envejecemos  
dejando en nuestra mente  
la felicidad de antaño.  
¿Dónde irá a quedar  
aquella edad que te hacía gozar  
cuando veías las cosas hermosas  
de tu juventud? (*Ocara* 1: 39)<sup>16</sup>

## Formas de heroísmo, guerras y degradaciones

En contraposición a estas canciones que intensifican el tema de la lengua y la comunidad, se cuentan algunos poemas históricos que bordean el relato heroico de la guerra y se aproximan un tanto más a la construcción del mito nacional. La cuestión del heroísmo en la historia del Paraguay adquiere absoluta relevancia a principios del siglo xx, a propósito del proceso de reconstrucción que debió llevar adelante la sociedad devastada luego de la derrota frente a la Triple Alianza conformada por Argentina, Brasil y Uruguay. En ese contexto, la reconstrucción nacional supuso también una restitución de la moral del pueblo paraguayo, acción en la que participaron varios intelectuales de la élite asuncena. Los más destacados impulsaron una actitud revisionista sobre la historia oficial enseñada en las aulas hacia fines del siglo xix (Telesca; Brezzo, “Reparar la nación”).

La perspectiva de los vencedores había demonizado y censurado la figura del mariscal Francisco Solano López (1827-1870), presidente del Paraguay durante la guerra, calificado de tirano y acusado de asesino de su pueblo. En cambio, la corriente revisionista, que encabezaron ideólogos

15 En el original: “¡Ha...! ¡Umi ára ohovaekue!”

16 En el original: “Ko yvy hekópe ojere, / ñandénte ñande tuja / ñane akâmente oheja / umi tory ymaguare. // ¿Mamópa ohóne opyta / ako eda rerovy’áva / mbaè porã rehecháva / ku nemitârusu aja?”

del Partido Colorado como Manuel Domínguez, Blas Garay, Juan O’Leary e Ignacio Pane, pertenecientes a una intelectualidad formada en el Colegio Nacional de Asunción, operó discursivamente en función de la reinención del carácter nacional, de un *ser paraguayo*. Aportó al rescate de López y su restitución a un sitio heroico del que había sido desplazado a pesar de la memoria del pueblo, que conservaba en el acervo oral los relatos de las hazañas en defensa de la nación.

El revisionismo histórico en Paraguay intensificó la tarea de construcción de una mitología nacional desde una historiografía nacionalista y operó, como señala Ana Couchonnal, una “clausura de la historización como movimiento” (112) que derivó en la cristalización de una “esencia” paraguaya fundada en la raza, la tierra y la versión nacionalista de la historia.

Con todo, la figura de López todavía en la década de 1920 constituía un motivo de acalorados debates: tanto podía ser responsable del exterminio directo del pueblo como actor clave en la culminación de un proceso de “cretinización” de la sociedad paraguaya sometida a decenios de gobiernos autoritarios, o podía ser el héroe máximo de la nación que había dado su vida en defensa de la patria, puntales que sustentaron una controversia que se proyectó allende las décadas y continúa replicándose mediante relatos arquetípicos (Sarah; Brezzo, “En el mundo”).

Los textos de Colmán no abordan directamente la figura de López y esta apenas aparece aludida en términos heroicos, pero, mientras algunos de los poemas funcionan satelitalmente en torno a este personaje, otros van generando figuras anexas a un relato heroico, como esquirlas del acontecimiento.

A continuación, presento el análisis de tres canciones, que se relacionan en diferentes niveles con la Guerra de la Triple Alianza, “Lópekue” [“El veterano paraguayo”], “Residentakue” [“Mujer de la Residenta”] y “Pancha Garmendia”. En esta selección me interesa observar cómo el motivo heroico nacional se construye en tensión con la representación de determinados sujetos en situación de dislocación-desintegración, e interactúa con figuras que matizan o menoscaban el arquetipo del héroe, como el veterano desamparado, o instalan arquetipos de mártir a través de las figuras de mujeres sometidas a diferentes formas de violencia.

“Lópekue” describe el derrotero de un veterano de la guerra, ya anciano y económicamente desamparado e ignorado por los organismos

gubernamentales. El viejo excombatiente se traslada a la ciudad en busca de una pensión, y acaba resignado ante la indiferencia de los funcionarios públicos. Lo único que le queda es la memoria del heroísmo y de las hazañas que le cupo enfrentar:

[...] durante la guerra  
sufrí muchas heridas,  
y ahora aquellos señores...  
¡no se preocupan por mí!

Peregriné de Yvytymi  
hasta llegar a Asunción  
buscando mi pensión  
así sea alguna migaja;  
no me fue posible conseguir,  
es inmenso mi quebranto  
el pasaje es muy costoso  
¡Vine totalmente en vano! (Colmán, *Ocara* 1: 53)<sup>17</sup>

El agravante de acabar imposibilitado de regresar a su pueblo de origen, por el alto costo del pasaje, es que no asume otra alternativa sino aguardar la muerte a la vera del camino: “cuando se encuentren al costado del camino / los restos de este anciano” (*Ocara* 1: 54),<sup>18</sup> pobre y sin reconocimiento alguno.<sup>19</sup> Este personaje, sin embargo, parece alienado por el catecismo patriótico emanado del campo de batalla, y conserva junto a las heridas y mutilaciones la satisfacción de haber cumplido con la Patria:

Ya vivo demasiado mal  
las heridas me desfiguraron [...]

---

17 En el original: “ñorairõ ramo ko che / hetaite ajejapi, / ha aña umi karai... / ¡Nopenáiri cherehe! // Aipykui Yvytymi / aguahẽ peve Asunción / ahekavo che pensión / ku piraku'ikuemi; / ndikatui aconsegui, / tuichaita chepy'apy / pe pasaje ko hepy / ¡Hetaitema ajurei!”

18 En el original: “ojehúro tapeyképe/ ko tuja re'onguemi”.

19 Algunos trabajos historiográficos como los de Carlos Gómez Florentín describen una serie de perfiles entre los veteranos, en algunos casos ligados a un sistema de reconocimientos por escalafones o a grupos cercanos a las oligarquías gubernamentales. La investigación da cuenta de un reconocimiento simbólico efectivo, que se suponía fuera acompañado de pensiones estatales, que en muchos casos los veteranos no lograban cobrar.

sólo tengo la felicidad plena  
de haber matado a los negros [los brasileros]  
¡Había de ser trabajo de hombres  
lo que hice por mi patria! (*Ocara* 1: 53)<sup>20</sup>

El veterano aquí es un hombre escindido y en tránsito. Participó del éxodo de la guerra que llevó hasta Cerro Corá a López y sus seguidores (“¡Sobre mis brazos el Mariscal / murió en Cerro Corá!”, *Ocara* 1: 54),<sup>21</sup> y de nuevo ya viejo y herido viaja a la capital en busca de la pensión estatal. Frustrado, emprende un itinerario final, una partida resignada, y busca colarse entre los matorrales para morir (“De aquí me iré / por ahí entre los matorrales / como hicieron mis camaradas / buscando mi lugar”, *Ocara* 1: 55).<sup>22</sup>

En el cuadro de los últimos versos se imagina el absoluto desamparo, con los huesos amontonados en alguna parte, insepultos, pero sigue ansioso por ser visibilizado: “que aparezca mi cruz / en cualquier costado del camino / [...] / ¡Y que la luna haga visibles / mis huesos amontonados!” (*Ocara* 1: 55).<sup>23</sup> La blancura de los restos entrega una imagen delicada, los huesos reflejan la luz de la luna y se hacen visibles del mismo modo que el sol ilumina a aquella y, donde ni los restos pueden brillar con luz propia, los astros ejercen su influencia.

Es interesante destacar que este poema de Colmán contrasta con los discursos sobre el heroísmo paraguayo que circulaban en la prensa de principios del novecientos. Los “Recuerdos de Gloria” que publicaba O’Leary (a quien, sin embargo, está dedicado “Lópekue”) en el diario *La Patria* individualizaban a algunas figuras clave y creaban para la masa de combatientes un epíteto universal de valentía, pero a la vez diluían su condición humana en esa nebulosa épica que Carlos Gómez Florentín llamó “la industria de la derrota heroica” (82).

El sujeto dislocado por el olvido de la historia y por el desconocimiento de sus compatriotas deviene figura de un contrarrelato heroico, si no la refutación del mito heroico nacional. Para las escrituras épicas de la prensa asuncena

---

20 En el original: “Vaietepema Aiko / jejapi che mbuaipa / [...] / vy’áite mante areko / ajukáre umi kamba... / ¡Kuimbaè rembiaporá / che retärehe ajapo!”

21 En el original: “¡Mariscal che jyva ári / omano en Cerro Cora”.

22 En el original: “Che ko’águima aha/ pe jai rupi rei/ che irũnguéraicha avei/ ahekávo che renda”.

23 En el original: “tojehu che kurusu/ tape ykérupi rei/ [...] / ¡Ha jasy tohesape/ che kangue atyrami!”.

de la época, a este personaje no le cabría otro destino que la conmisericación. Se es héroe y mártir. En cambio, los sobrevivientes, ya mutilados o lisiados, constituyen obstáculos para el relato, apenas tienen merecida la compasión de la sociedad. La glosa del editor, al pie de “Lópekue”, lo deja muy en claro:

Aquí también (¿por qué callarlo?) se tiende al sol el trapo maculado de la ingratitud de esta generación para con sus padres, los heroicos defensores de esta tierra. *Lópekue* es la silueta del veterano desdeñado; del viejo soldado de la guerra, ayer irreductible, hoy débil y enfermo; algunos mutilados, sin piernas o sin brazos o con heridas mal cicatrizadas! (sic) Son los últimos mendigos sumidos, casi todos, en la más espantosa miseria. — *Rosicrán* se propuso defenderlos, esforzándose en estos versos por despertar un gesto de desagravio. (*Ocara* 1: 55-56)

Y aunque parece haber hacia los años veinte una opinión compartida sobre el olvido que pesa sobre los héroes nacionales, también se trataba de un doble discurso. Como sugiere Capdevila, detrás del reclamo por una justa reivindicación se ejercía una explotación política sobre este grupo social y, también, una presión velada: “Se sentían culpables también de sobrevivir. De ahí sus búsquedas de explicaciones, pero encontradas en justificaciones poco gloriosas para unos guerreros: la captura, la desertión, la invalidez” (5). Acaso esa culpa no asumida del todo motiva la palabra del veterano en “Lópekue”, su recuento de hazañas, pero también su conformidad final con la muerte anónima entre la maleza del monte. El motivo de la supervivencia como afrenta para el veterano lisiado volverá a visibilizarse en la literatura de la posguerra del Chaco, fundamentalmente en los poemas en castellano de Arnaldo Valdovinos, “El mutilado del agro” (1935) y de Augusto Roa Bastos, “Canto al mutilado del Chaco” (1944), y otros textos en las décadas siguientes (Fernandes).

El correlato femenino del veterano en *Ocara potÿ* es la viuda de la guerra. Aunque Colmán tematiza la figura de la mujer en numerosos poemas —casi todos ellos cercanos al sentimentalismo, en sintonía con la imagen tradicional del folklore—, la situación es diferente en los pocos textos del cancionero que presentan una figura femenina interviniendo en la coyuntura. En este caso analizaré dos textos que dialogan en diferentes sentidos con representaciones elaboradas en las escrituras de entre siglos y en las narrativas orales de la posguerra.

Desde un sistema de fuerzas excedentes, se desprenden como esquilas del fuego cruzado de la guerra, dos episodios de derrumbe y desintegración de la mujer, víctima de las presiones circundantes. Estos episodios se desarrollan en el hipertexto “Residentakue” y la canción trágica “Pancha Garmendia”, un texto del género compuesto al que le dedicaré el siguiente apartado.

El poema “Residentakue” aparece inmediatamente después de “Lópekue” en el tomo primero de *Ocara potý*, y podría entenderse como el capítulo colateral y femenino de la devastación bélica. Aunque “Residentakue” y “Pancha Garmendia” no se apartan del modelo de poesía amorosa en el que se construye una mujer idealizada, su valor anida en cómo describen la crisis y las consecuencias de la guerra desde la perspectiva de dos de ellas, la Residenta,<sup>24</sup> parte del contingente que acompañó al ejército de López durante el desarrollo de los momentos culminantes de la Guerra, y Francisca Garmendia, símbolo de la Destinada, contrafigura de la anterior, mujer sometida y violentada bajo sospecha de conspiración. Garmendia, según los relatos, acaba presa acusada de traición, indultada en principio por el Mariscal, pero luego ejecutada —y aquí el imaginario popular es clave en la invención de los motivos—, debido a una orden apócrifa presuntamente autorizada por *madame* Lynch.

Si consideramos, en suma, las fuentes de ambas canciones, es posible señalar a una como claramente hipertextual y a la otra como difusamente arraigada en el acervo oral. Así, “Residentakue (Nenia en guaraní)” es la reinterpretación del clásico poema de Carlos Guido y Spano, “Nenia (canción fúnebre)” (1871), que aludía a los estragos que la guerra infligió a una mujer paraguaya. Casi todas las estrofas aparecen reinterpretadas en la versión de Colmán, que las traduce en parte al guaraní, copiando el esquema estrófico de cuatro versos y un *ritornello* que empleaba Guido y Spano.

---

24 En la sociedad paraguaya, la Residenta constituye un símbolo de mujer patriótica. Con ese nombre se denominó al contingente de mujeres, niños y ancianos que durante la Guerra de la Triple Alianza acompañaron incondicionalmente a Francisco Solano López en el éxodo a Cerro Corá. Sin embargo, al tratarse de una idealización nacionalista, la figura oculta los pormenores que rodearon el éxodo: la evacuación forzosa de la ciudad bajo amenaza de fusilamiento, el hambre, las enfermedades y la miseria a que fueron sometidas las mujeres y sus familiares en el largo itinerario de escape. El 24 de febrero de 1867 se realizó en Asunción una asamblea de mujeres en apoyo al ejército paraguayo; este evento fue considerado el origen de la Residenta y, en conmemoración de él, se celebra desde 1974 el Día de la Mujer Paraguaya (Boidin, “Residenta ou Reconstructora?”; Mancuello González; G. Rodríguez-Alcalá).

Recordemos que la “Nenia” de Guido es una suerte de escena en la que el poeta oye y traduce el canto de una mujer paraguaya que entona en guaraní sus lamentos, acompañada de un arpa.

En idioma guaraní,  
una joven paraguaya  
tiernas endechas ensaya  
cantando en el arpa así,  
en idioma guaraní:

¡Llora, llora urutaú  
en las ramas del yatay,  
ya no existe el Paraguay  
donde nací como tú  
¡llora, llora urutaú! (Guido y Spano 237)

Ella vivía feliz, dice luego, en su cabaña de Lambaré, hasta que llegó la guerra arrasando con todo; perdió a su familia y llora a su amado, quien había combatido en Curupayty y Humaitá, dos de las más cruentas batallas de la guerra, pero murió finalmente en Timbó a manos de soldados brasileños y acabó enterrado al pie de un *yvyrapytã* (*Peltophorum dubium*).

Colmán proyecta esa escena a un aquí y ahora campesino y vuelve a situar al poeta frente a una mujer, ya anciana, cantando en guaraní un lamento que recuerda al de “Nenia”. Esta mujer aparece ya representada como “de épocas de la Residenta” (“De época de la Residenta / encontré a una ancianita / que así mismo contaba / a los que llegaban a ella” Colmán, *Ocara* 1: 57),<sup>25</sup> y ella misma narra el encuentro con el poeta *kerandi* —entiéndase, argentino— en el pasado. En esa secuencia, *Rosicrán* reproduce el estribillo elegíaco que hizo famosa a la canción de Guido y Spano, y subvierte críticamente aquel trágico “ya no existe el Paraguay”:

Me bañé en lágrimas  
por haberlo sepultado [a su amado]  
en tanto ese “poeta”

25 En el original: “Residenta roguare / guaimíniko ajuhu, / koichaitéva omombe’u / oguhēvaëkue ichupe”.



de rodillas me encontró  
¡Me bañé en lágrimas!

En lugar de atenderme  
ese querandí se reía  
yo no quería estar afligida  
cantó y dijo  
en lugar de atenderme:<sup>26</sup>

¡Llora, llora urutaú  
en las ramas del yatay,  
ya no existe el Paraguay  
donde nací como tú —  
¡llora, llora urutaú!<sup>27</sup>

.....

Muchos inviernos pasaron  
desde que así dijo  
y he aquí que hasta ahora  
sigue con vida mi patria  
¡Muchos inviernos pasaron!

“El tiempo DIRÁ”  
le había dicho yo  
y he aquí yo, el urutaú  
de aquello me acuerdo  
“EL TIEMPO DIRÁ”. (*Ocara* 1: 59-60)<sup>28</sup>

Desde el replanteo de Colmán, la canción elegíaca del *kerandi*, en medio del dolor de la mujer, funge como una presión sobre la llaga viva, si no como

---

26 En el original: “Tesaype ambojahu / upe oñeñotyhague / ku “poeta” upejave / ñesühápe che juhu — ¡Tesaype ambojahu! // Che rechárangue voi / pe kerandi opuka / nahi’ái che rasyka / opurahéi ha he’i — / Che rechárangue voi”.

27 En español en el original.

28 En mayúsculas en el original: “Heta ro’yma ohasa, / upéicha he’ihague / ha péina ága peve / oikove ko che retã — / ¡Heta ro’yma ohasa! // ‘El tiempo HE’IVARÁ’ / haévaékie ichupe / ha péina che guáimingue / upéva che mandu’a: ‘EL TIEMPO HE’IVARÁ’”.

una burla velada. El apelativo *kerandi* con el que se refiere a ese escritor neutraliza, por otro lado, su asociación con la nación argentina, o podría estar operando en un plano simbólico-mítico que resignifica la condición nacional en una presunta rivalidad ancestral entre tribus.<sup>29</sup>

Una línea de puntos hace de cesura para devolver el relato de la anciana al presente, desde el cual reflexiona críticamente sobre la frase lapidaria de Guido, que anunciaba el exterminio de la nación. El país no ha dejado de existir, ratifica la anciana, con el paso de los años. Queda claro que tanto le había dolido a la mujer la muerte de su amado como el anuncio del fin de su patria. Ahora ella imita el tono de los discursos sobre la derrota heroica y la resistencia del pueblo paraguayo, y asume como una victoria la supervivencia del país diezmado cuando exclama con cierta ironía el último verso, una advertencia al apresurado dictamen de Guido y Spano: ¡El tiempo dirá!

### **El compuesto “Pancha Garmendia”, oratura y mito alternativo**

Un intertexto de otro orden puede analizarse en el compuesto “Pancha Garmendia”, un caso de asimilación del símbolo trágico a un personaje histórico, codificación que se operó a través del relato popular y se reactualizó a través de anecdóticos, memorias, incluso testimonios apócrifos. En ese cauce discursivo se incrusta e interactúa este texto que Colmán agrupa en el libro con otras letras propias, pero que puede tratarse de la transcripción de un compuesto más antiguo (Delgado y Acosta; Álvarez), o su reescritura, operación usual en Colmán, como puede verse en “Residentakue” y en otras letras que el autor “completa” a su modo.

El *compuesto* como género oral en lengua guaraní se desarrolló con fuerza en el folklore del Paraguay desde época colonial. Recuperó el modelo narrativo de los romances españoles anónimos. Entre los más famosos que se conservan pueden contarse “Mateo Gamarra”, “Ka’i Puéntepe guare”

---

29 Una operación así se lleva a cabo en el poema “¡Kiritó icha aveé!”, en el que el poeta equipara la guerra del Paraguay a la crucifixión de Cristo. Los países aliados ocupan la figura de los verdugos romanos, pero se resemantiza el evento confiriéndole dimensiones simbólico-míticas a través de la identificación de cada bando con una etnia característica. Nombres de pueblos provenientes de las regiones del Brasil (tupí) y el río de la Plata (querandí y charrúa) sitúan ahora a los enemigos en una guerra tribal y desplazan la temporalidad a una época remota (Villalba Rojas, “Nande guarani ha umi ava”).

[“Sobre los sucesos del Puente Ka’i’], “Marcelina Rosa Riveros”, “Godoy Fusilamiento” y el propio “Pancha Garmendia”. Son en su mayoría relatos musicalizados que testimonian e imprimen un tono de crónica rimada a diferentes sucesos trágicos o bélicos, pero que a veces apelan a un registro de sátira y alegoría, como en el caso de “Guyra farra” [“La fiesta de los pájaros”] (Delgado 68; Barrios Rojas).

El caso del compuesto “Pancha Garmendia” forma parte de una serie de versiones sobre la historia verídica y qué rol le cupo durante la guerra a una joven que había estado ligada a una familia de la élite asuncena. Los relatos la convierten en una figura compleja de describir e impiden situarla dentro de límites estrictos de un grupo social o de poder político, aunque algunos análisis como el de Guido Rodríguez-Alcalá la identifican como una de las voces que enfrentaron con dignidad el despotismo lopista, a la vez que “una marginada política desde antes de la guerra por rechazar las pretensiones sentimentales del generalito [López]” (13). En suma, los relatos que se recogen en torno a ella también revelan las posiciones encontradas de los diferentes sectores de una sociedad en la que aún hoy funciona la dicotomía lopistas/antilopistas.

La figura de Garmendia operó durante mucho tiempo como caso testigo de las iniquidades del régimen de Francisco Solano López, y fue captada también en las pugnas ideológicas entre simpatizantes y detractores del Mariscal, hasta que adquirió autonomía propia como mito —que podía situarse tanto por fuera de las polarizaciones como en estrecha relación con ellas— cuando el personaje deviene “heroína de la virtud” por fuera de toda puja política (Monte). A propósito del protagonismo de López junto con Pancha Garmendia, es importante recordar algunos pormenores del contexto de la guerra y las versiones que configuraron y ayudan a comprender el texto de Colmán.

Un decreto de febrero de 1868 imponía a la población asuncena abandonar sus hogares e iniciar la evacuación de Asunción ante la llegada del ejército brasileño (Potthast 168; Whigham 106). Se trata de las familias —y en especial, mujeres— que fueron reconocidas en la historia del Paraguay como Residentas. En cambio, aquellas familias que se resistieron a marchar fueron consideradas traidoras o conspiradoras y corrieron con dos suertes posibles: la ejecución o el confinamiento. La segunda alternativa se reservaba especialmente para las familias de la oligarquía o para quienes debían

aguardar un proceso de enjuiciamiento. Casi siempre eran mujeres —en ese sentido ellas constituían una suerte de contrafigura de la Residenta— y se las reconoció popularmente con el nombre de Destinadas, muy seguramente elidiendo la categoría completa de “traidoras destinadas a ejecución”, como señala Rodríguez-Alcalá:

El hecho es, de cualquier manera, que se cometieron muchas violencias contra las mujeres —y contra las familias— traidoras; las traidoras que no fueron fusiladas después de haber pasado todo tipo de vejámenes y torturas (incluyendo la violación) [...] corrieron la suerte de ser destinadas a Yhú y a Espadín (Espadín se encuentra actualmente en territorio brasileiro, cerca de la unión de las cordilleras de Amambay y Mbaracayú, y allí se instaló un campo de concentración para traidoras). (12)

A este grupo había pertenecido Pancha Garmendia, según las referencias que cita Rodríguez-Alcalá, recluida y torturada hasta poco antes de su ejecución a punta de lanza.

En 1890, una de las escrituras que retrata a Garmendia, la carta del coronel Silvestre Aveiro publicada en las *Memorias* del coronel Juan Crisóstomo Centurión, sitúa a la mujer en una posición ambivalente, cercana al círculo íntimo de Francisco Solano López, pero acusada de sedición y conspiración por otra mujer de la élite, con la que compartía el confinamiento, “la esposa de Marcó, la señora Barrios” (Centurión 227). Aveiro describe una relación afectuosa entre López y Garmendia, que había demorado su ejecución, y que otorga al general un perfil paternalista y misericordioso, ya que “borraba siempre él mismo tal nombre [el de Pancha Garmendia] de la lista que se le presentaba sin decir palabra, no obstante las acusaciones” (Centurión 225). Más adelante, habiéndose complicado el estado procesal de la mujer, López ruega a Garmendia, en honor de su amistad, declarar su culpabilidad a cambio del indulto.

Garmendia ratifica largamente su inocencia asegurando no haber participado en ningún tipo de conspiración, hasta que —siempre según Aveiro—, tras un careo con la señora Barrios, admite los cargos de los que se le acusa, “muy conmovida y derramando lágrimas” (227). Pide la indulgencia de los jueces y del Mariscal, pero este contesta oblicuamente, habilitando el veredicto fatal del juzgado, “no se ha fiado en mi palabra y basta” (227).

Las circunstancias en las que Garmendia es ejecutada, y muy probablemente su pertenencia al círculo cercano del Mariscal, habilitaron la proliferación de relatos que elevaban a la joven a la condición de mártir y conferían a López una actitud de hierro, tirano e inclemente aun con los suyos (“López a no dudar ejerció el mando despóticamente”, Centurión 228). El mismo coronel Aveiro acusa a tales versiones de alterar el relato de los hechos, tergiversados “por algunos que quieren ensalzar el nombre y memoria de aquella desgraciada mujer para enlodar más y anatematizar al hombre a quien le tocó tan funesto papel” (228).

Unos años después, Teresa Lamas Carísimo vuelve a dar protagonismo a Pancha Garmendia en su anecdotario *Tradiciones del hogar* (1921). La publicación coincide en el año de salida con la reedición de *Ocara potj*, pero también coincide en elaborar una imagen de Garmendia desde la perspectiva popular —y tal vez aristocrática— de la joven mártir romántica, misma representación que la literatura fue reproduciendo a lo largo de las décadas.

Quando en las horas que siguen a la siesta mis viejas tías se reunían a devanar sus recuerdos contando tradiciones de su rancio linaje, cosas de antes de la guerra o acontecidos de los tristes días de la “Residenta”, siendo yo niña había oído hablar de Pancha Garmendia como de una heroína y de una mártir. (Lamas Carísimo 23)

Esta versión alimenta una intriga amorosa, en la que ocupa un rol determinante y ambiguo a la vez Elisa Lynch, la esposa del mariscal López. El relato de Lamas sugiere un juego de seducciones entre Garmendia y López, que había sido advertido por *madame* Lynch y había tenido consecuencias trágicas para la joven: muere ejecutada por una orden apócrifa del mariscal, presuntamente firmada en secreto por su esposa. Por supuesto, el resultado es tanto más doloroso cuanto que el relato magnificaba los atributos de Garmendia para crear el golpe de efecto trágico. “Imagínate —me dijo [inicia Lamas la minuciosa descripción de la muchacha]— toda la belleza, la majestad y la gracia de las mujeres más hermosas que conozcas, reunidas prodigiosamente en una sola, y tendrás a Pancha Garmendia” (Lamas Carísimo 24).

A esto se sumaban su “reputación de orgullosa”, dignidad y altivez que atrajeron muy pronto la mirada del Mariscal, “que pretendía a la niña” (25)

y que forzó la separación de su enamorado, a quien manda a marchar de la ciudad. Inmediatamente, la figura de la joven se transmuta en una imagen equiparable a la de la virgen católica, “la castidad de su alcoba”, “la conjunción mística de sus plegarias”, “manos de eucarística blancura”, “manos de lirio”, “¡el velo ideal de su pureza inmaculada!”, proceso de sublimación que culmina acuñándola como “símbolo sagrado de la mujer paraguaya” (27).

El comportamiento de López a modo de cortejo, insinuaciones y órdenes se impone “a pesar de la inquebrantable y desdeñosa firmeza con que la niña resistía a sus apasionados asedios” (28). Ordena una cena con manjares refinados que contrasta con el panorama devastador del exterior, e invita a Pancha Garmendia al banquete, sumergiéndola en una situación irreversible.

De una conserva de perdiz comió Pancha con ansia devoradora que revelaba su hambre. El Mariscal la miraba con ojos de pasión; la Lynch, a quien mortificaba la presencia de la niña, no le sacaba de encima la fría mirada de odio de sus hermosas pupilas celestes que parecían dos aceros [...] (28)

Un salto temporal desvía el relato de la solícita cena a los días posteriores en el éxodo asunceno, errante López “como una sombra apocalíptica, seguido de su fantástico séquito de fieles e indomables soldados hambrientos y semidesnudos” (29). Entonces recibe la confusa noticia de la ejecución de Garmendia, que él habría ordenado.

Panchita había sido muerta [explica la narradora] por haber aparecido su nombre incluido en la lista de las ejecuciones ordenadas para ese día. En mi tiempo se dijo que la muerte de aquella deliciosa criatura, ánfora de virtud y ejemplo de fortaleza, no había sido ordenada por el Mariscal. (29)

La versión de Teresa Lamas, por supuesto, deja un cabo suelto sobre “el secreto de la horrible tragedia”, que solo López conocía: ¿quién había autorizado en su lugar la orden de ejecución? La escritora apenas insinúa la posibilidad, cuando describe la mirada de odio y el disgusto de Lynch. En esa zona velada opera la canción de Colmán, al recoger los relatos orales y ensamblarlos en el poema.

La imagen de Garmendia que elabora el poema de *Rosicrán* coincide en detalles clave con el relato de Teresa Lamas. “Kuñami hechapyrã” (Colmán,

*Ocara* 1: 75), muchacha ejemplar, digna de ser vista, de belleza incomparable (“Belleza de esa especie / no es posible hallar”, 75),<sup>30</sup> y cuya estampa podría equipararse a la misma Virgen María (“dicen que se igualaba / a la virgen de Caacupé”, 75),<sup>31</sup> su sola presencia había enloquecido al mariscal López, incapaz de ignorarla (“Incluso el Mariscal / por no poder verla / dicen que se volvió loco por ella / sin poderla conseguir”, 76).<sup>32</sup>

La letra de Colmán genera una réplica que reactualiza las narraciones orales sobre esta mujer ya legendaria, y alimenta una imagen contrapuesta a la pretendida versión oficial suministrada como *hecho real* por el coronel Aveiro. Visto de otra manera, la literatura abreva en la *verdad del pueblo*, que en calidad de discurso de una comunidad aspira también a instalarse como un discurso verídico, desarrolla una posición contrahegemónica que entra en conflicto con el dictamen jurídico, los registros letrados y el discurso de los representantes del poder.

En esta dirección opera la recurrencia de las marcas gramaticales *je/ndaje* (“se cuenta”, “se dice”, o “cuentan”, “dicen”, en un sentido impersonal) que también aparecen en otros poemas narrativos de Colmán y, en general, en los compuestos populares, una marca de evidencia reportada, es decir, de hechos o certezas que el poeta conoce solo a través de otras voces. Son voces anónimas, fuentes orales, que transmiten una suerte de opinión general que no afecta la posición personal del poeta.<sup>33</sup> A la vez, estos signos de la lengua tal vez no sean sino una estrategia para el poeta, un embrague que le permite adherir a esos discursos de la sociedad, *construir un signo*, haciendo *como si* solamente los reprodujera.<sup>34</sup>

En esta tensión —que se genera en el poema como réplica de los relatos populares sobre el episodio— opera una disociación entre el referente material, el hecho histórico, y su significante, el relato de los sucesos. Cuando Ernesto Laclau analiza las reflexiones de Gustave Le Bon sobre la construcción de los signos desde la psicología de las masas, observa cómo, mediante un proceso

30 En el original: “haëichagua iporäva / ndikatúí ojuhuve”.

31 En el original: “ojoguamínte jeko/ Tupäsy Ka’akupe”.

32 En el original: “Pe Mariscal jepeve / ndikatúí ohechágui / ha hese je itavyete / ndikatúí oconsegui”.

33 Agradezco a Bruno Estigarribia las observaciones en torno a estas marcas en el poema. Una explicación minuciosa de este rasgo lingüístico en el guaraní usual puede verse en Velázquez Castillo.

34 Es importante destacar aquí que la versión *rosicraniana* de Pancha Garmendia es una de las canciones más divulgadas en la música popular del Paraguay (Álvarez).

particular de significación, las palabras en el seno de la multitud “evocan ciertas imágenes con total independencia de su significado” (Laclau 38). El proceso de *sugestión* del signo, así, se impone por sobre la materialidad de su referente. De manera semejante parece operar la construcción del relato en la tradición oral, que prescinde de las pruebas documentales y apela directamente a un efecto de sentido.

Pancha Garmendia, según el relato popular, muere de una forma atroz y patética, y ese *pathos* trágico cultivado por la narración oral elevará la figura de la mujer a un estatuto legendario. La transposición a los códigos de la narrativa oral continuará con su codificación y proliferación en la escritura literaria, como motivo que volverá a reactualizarse desde fines del siglo veinte.<sup>35</sup>

La operación de Colmán ilustra el funcionamiento del discurso literario que asegura la circulación de una figura ya consolidada como significante simbólico inscribiéndola (e inscribiéndose a sí mismo como discurso) en la tradición folklórica. Que, además, se trate de un texto performativo, compuesto para ser cantado y oído, permite realizar a la perfección la tarea de diseminación del “símbolo sagrado de la mujer paraguaya”.

El compuesto de Colmán dramatiza, aún más que los otros textos, las circunstancias que rodearon la brutal ejecución de Pancha Garmendia. El relato deriva, por un lado, hacia la proyección de un arquetipo heroico sobre la joven, la retrata como mujer del batallón, primera en la fila, que hubiese entregado su vida por la patria (“Del batallón de mujeres / dicen que Panchita al frente / decidida se forma / y defiende a su patria”, Colmán, *Ocara* 1: 76).<sup>36</sup>

Por otro lado, el relato popular aporta la escena de celos en la que un extracto —que puede ser un perfume, pero que Mario Rubén Álvarez describe como un veneno—, obsequio del Mariscal, sirve de evidencia a *madame* Lynch para develar la infidelidad de López y precipitar el destino

---

35 La figura de Pancha Garmendia en el Paraguay alimentó una importante literatura, desde biografías hasta obras teatrales y canciones, especialmente durante los últimos treinta años. Si bien su figura aparece comentada en diferentes textos, se destacan aquellas obras que la toman como protagonista, a saber, las revisiones biográficas *Pancha Garmendia y Francisco Solano López. Leyenda y realidad* (2012), de Roberto A. Romero, y *Pancha Garmendia* (2013), de Mary Monte; de Augusto Roa Bastos, la novela *El fiscal* (1993) y el texto dramático *Pancha Garmendia y Elisa Lynch. Ópera en cinco actos* (2006); la novela *Pancha* (2000) de Maybell Lebron; y los poemas “Pancha Garmendia intuye su destino” (1985) de Hugo Rodríguez-Alcalá y “Pancha Garmendia” (1996) de Oscar Ferreiro.

36 En el original: “Batallón kuñaiguigua / Panchita je otenonde / haëte voi oforma / ha hetã odefende”.



infeliz de Garmendia. El poema recoge esa intriga y verbaliza retóricamente la pregunta que el relato oficial no se arriesga a enunciar:

Recibió del Mariscal  
un hermoso extracto, cuentan.  
Panchita dijo  
si acaso era un hechizo.

Madama al sentir el olor  
se fastidió demasiado  
y entonces vino  
a enfurecerse con Panchita.

Como se dice en muchos lugares:  
¿Quién en realidad la mandó a matar?  
¿En verdad fue “El consejo”  
o fue deseo de Madama?<sup>37</sup> (*Ocara* 1:76)

¿Quién en realidad la mandó a matar? La pregunta porta una falsa disyuntiva y el poema enuncia, en la última estrofa que inmortaliza un acto de escritura, la respuesta definitiva. Un soldado se acerca al árbol bajo el cual la enterraron, saca su espada y escribe, en el tronco, el doloroso y revelador epitafio:

Desenvainó su espada  
y presionando la punta escribió  
por el árbol  
las palabras que aquí se ponen.

“Pancha Garmendia, ayer,  
aquí mismo fue enterrada...  
¡Pobre, en vano pagó la culpa  
el tormento de la Madama!”<sup>38</sup> (*Ocara* 1: 78)

37 En el original: “*Mariscal*-gui orrecivi / extracto porã ndaje, / Panchita katu he’i / sapy’ántemo paje // Madama je ohetũ / tuichaite ogueropipi / ha upete guive je ou / Panchitape oho vai. // Heta hendáicha ojêe: / ¿Mávaitepa ojukauka? / ¿El consejo’ pa añete / o Madámante oipota??”

38 En el original: “*Ijespáda* ogueñohẽ / hakuahávo ohai / pe yvyra máta rehe / ko ñeẽ kóva omoĩ. // ‘Pancha Garmendia, kuehe, / ko’apete oñeñotỹ... / ¡Olastánga reiete / Madama py’a rasy!’”

Pero en ningún caso debemos perder de vista el movimiento de escisión de las subjetividades: escisión ante las dislocaciones del entorno, la guerra en sí misma, pero también la del Mariscal que enloquece y *madame* Lynch que estalla de furia. Son sujetos *fuera de sí*, que ingresan a ese estado de desajuste al enfrentar la integridad de Pancha Garmendia, única en este episodio a la que el relato popular concede la solidez del arquetipo. Por esa misma razón, es el entorno el que ejerce presión sobre la integridad de Pancha, hasta provocar materialmente su desintegración absoluta y habilitar, en consecuencia, su conservación como símbolo bivalente: el de la tragedia romántica y el del martirio patriótico. En cierta medida, su vida ya había sido entregada por la patria, a pesar de la fatídica contingencia.

No podemos explicar de otra manera que el núcleo lírico del relato involucre la escena del asesinato de Garmendia y acabe de dar significado a la condición de mártir que la tradición popular le atribuye. Despiadada y romántica, la ejecución evoca el martirio cristiano, pero también conecta con los procesos inicuos y las fuerzas represivas que desplegaron los gobiernos sucesivos en el Paraguay, contra los acusados de sedición y conspiración, desde la dictadura suprema y perpetua de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) hasta el Tribunal de Sangre que instituyó el régimen de Francisco Solano López para enjuiciar a los conspiradores (G. Rodríguez-Alcalá 11; Whigham 165).

Panchita alzando los ojos  
hacia el cielo, dicen, miró,  
su rostro sonrió apenas  
y sin dejar registro la sacaron.

Llegando el amanecer  
la pusieron de espaldas,  
la atravesaron con la punta de la lanza  
y cayó totalmente despojada.<sup>39</sup> (Colmán, *Ocara* 1: 77)

En ese sentido, la figura de Garmendia no se inscribe como símbolo en las discursividades del nacionalismo lopista ni corresponde al tipo heroico de los combatientes de López. Es un signo diferencial que se sitúa en una

39 En el original: "Panchita ojesa rupi / yvágareje omaẽ / pe hova opukavymi / nomboguapýi ojehe. // Oguahẽvo koẽju / omẽẽ ijatukupe / lánsa ru'ame oikutu / ha ho'a he'õngueté".

frontera, en el umbral de significación de lo nacional, “espacios intermedios a través de los cuales se negocian los significados de la autoridad cultural y política” (Bhabha, “Narrar la nación” 15). Pasible de leerse como signo oblicuo, rehúye al relato lopista que cobraría cada vez más fuerza hacia los años veinte y se asienta en la dinámica del pueblo. Garmendia es una imagen que se consolida en el acervo oral y sintetiza un relato alternativo —pero también sincrético— sobre la nación paraguaya. Asume una posición subalterna que interpreta las virtudes nacionales desde el lugar de reapropiación de los signos por parte del pueblo: se homologa el heroísmo a algunos valores religiosos del cristianismo (la castidad, la humildad y el martirio), pero sin omitir el compromiso patriótico, y se construyen personajes signados por la fatalidad y la opresión. Este resultado crítico y a la vez difuso es la manera como se expresa la voz popular, cómo esa voz traduce la experiencia colectiva.

### **Conclusión: las posiciones del poeta**

El análisis de las tres canciones de Colmán que tematizan las circunstancias de la guerra nos permite ver que los sujetos de la poesía acaban destituidos de sí mismos, desarraigados o enfrentados a una dinámica de la dislocación permanente.

Los desenlaces de “Residentakue” y “Pancha Garmendia” parecen proyectar sobre la mujer diferentes procesos de desintegración que ofician de variantes de una misma lógica disruptiva (en la que incluso otra mujer, *madame Lynch*, desencadena parte de la crisis). El veterano de “Lópekue” sintetiza la depreciación del héroe y la contracara de los relatos patrióticos; cerca del olvido y arrojado a su suerte, habita ya menos las márgenes del mito que sus afueras, y el presagio de sus huesos blanqueando la vera de un camino representa a toda una generación de sobrevivientes desamparados del poder estatal.

La anciana de “Residentakue” ha presenciado la devastación, pero también la ha sufrido en cuerpo propio y, sin embargo, ha sobrevivido. Esta es una forma de supervivencia que es apenas una vía de restitución mínima de la integridad del yo y testimonio de supervivencia de la patria. Pancha Garmendia, en cambio, es la negación absoluta de esa posibilidad de restitución. Ella no puede sobrevivir, pero acaba integrada —como significante material— a la historia de la nación, deviene arquetipo de pudor y valentía, símbolo de mujer y mártir paraguaya. La tensión contradictoria entre desintegración

de subjetividades y consolidación de símbolos solo puede resolverse en el plano del significante, no como opciones excluyentes, sino como instancias de contestación que el pueblo impone al modelo letrado dominante.

Al constituirse en símbolo, su memoria —su productividad en calidad de signo— acaba ligada a la memoria del pueblo que lo instituyó. Como dice el compuesto en una suerte de nominalismo vernáculo, no ha sido el fin de Pancha Garmendia, porque su nombre permanece en la memoria de los paraguayos (“No fue el fin de Pancha Garmendia / su nombre ha quedado, / nosotros los paraguayos / nos acordaremos de ella”, Colmán, *Ocara* 1: 77-78).<sup>40</sup>

Las canciones que analicé marcan una diferencia temática respecto de las otras letras de Colmán, pero esta diferencia no desvirtúa la correspondencia de perspectiva, representación de las tensiones y dislocaciones de sujetos y valores desde la mirada del mundo campesino. Ese mundo es el núcleo, primero, para la construcción de una lengua de poesía, atravesada por el conflicto y las tensiones entre representaciones y significantes que provienen de las lenguas dominantes, castellano (lengua del poder) y guaraní (lengua mayoritaria). Segundo, también es el núcleo para la construcción de los motivos que establecen una identidad social, comunitaria, nacional, transmitidos como canciones sobre la gesta bélica o sobre sujetos que se asumen fuera de lugar, desplazados, y enuncian desde ese intersticio.

El mundo campesino se apropia de los signos de la historia, los resemantiza y los incrusta en un sistema de significación sobre la nación, que interpreta y sintetiza concepciones propias de la comunidad. En las letras del cancionero *Rosicrán* no hay una distancia infranqueable entre dos mundos culturales, sino la expresión del movimiento de transfiguración, un todo mixturado, mestizo, expresión del devenir tensión entre signos de dos lenguas, en principio, pero también del tránsito-éxodo del espacio campesino al urbano (y viceversa), donde las voces (en castellano y guaraní, alternadas, superpuestas o mezcladas) se resemantizan y a veces se invierten.

El cancionero de Colmán, uno de los puntales de la poesía social en guaraní, nunca fue reeditado después de 1921, pero sus letras continuaron circulando por décadas en las páginas de los cancioneros bilingües. Colmán mismo trascendió los motivos y la perspectiva de su poesía temprana, y en los años sucesivos desarrolló otras vetas creativas: la creación de una cosmogonía en

---

40 En el original: “Pancha Garmendia ndopái / herakuemi ko opyta / ñandekuéra paraguai / hese ñane mandu’a”.

guaraní, la confección de una lengua literaria guaraní, modelo de lengua *pura*, y la organización de *ñeẽnga ryru*, colección de refranes en guaraní. El perfil polifacético lo sitúa a él mismo en ese *entrelugar* que dota de significaciones y hace proliferar las representaciones del mundo en *Ocara poty*. Filólogo *okaraygua*, pone el propio cuerpo en el intersticio: allí será él el punto de articulación entre los mundos del saber erudito y el *arandu ka'aty* [“la sabiduría campesina”].

## Obras citadas

- Álvarez, Mario Rubén. *Las voces de la memoria. Historia de las canciones populares paraguayas*. Vol. VII, Asunción, Litocolor, 2007.
- Barrios Rojas, Víctor. *Motivos populares tradicionales del Paraguay. El compuesto*. Asunción, FONDEC, 2010.
- Benisz, Carla Daniela. *La “literatura ausente”: Augusto Roa Bastos y las polémicas del Paraguay post-stronista*. Buenos Aires, SB, 2018.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- . “Narrar la nación”. *Nación y narración, entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*. Editado por Homi K. Bhabha. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, págs. 11-20.
- Boidin, Capucine. “Beyond linguistic description: territorialisation. Guaraní language in the missions of Paraguay (17th–19th centuries)”. *Cultural Worlds of the Jesuits in Colonial Latin America*. Editado por Linda Newson. Londres, University of London Press, 2020, págs. 127-46.
- . “Residenta ou Reconstructora? Les deux visages de ‘La’ mater dolorosa de la Patrie paraguayenne”. *Clio*, núm. 21, 2005, págs. 239-245. DOI: <http://doi.org/10.4000/clio.1469>
- Brezzo, Liliana. “En el mundo de Ariadna y Penélope: hilos, tejidos y urdimbre del nacimiento de la historia en Paraguay. (Consideraciones en torno a la polémica Cecilio Báez–Juan O’ Leary)”. *Polémica sobre la historia del Paraguay. Cecilio Báez. Juan E. O’Leary*. Editado por Ricardo Scavone Yegros y Sebastián Scavone Yegros. Asunción, Tiempo de Historia, 2011, págs. 11-63.
- . “Reparar la nación. Discursos históricos y responsabilidades nacionalistas en Paraguay”. *Historia Mexicana*, vol. LX, núm. 1, 2010, págs. 197-242.
- Cadogan, León. “Chono Kybwyra: Aves y almas en la mitología guaraní”. *Las culturas condenadas*. Editado por Augusto Roa Bastos. Asunción, Fundación Augusto Roa Bastos, 2011, págs. 42-61.

- . *Diccionario Mbya-guarani-Castellano*. Asunción, CEADUC, 1992.
- Capdevila, Luc. “El macizo de la Guerra de la Triple Alianza como substrato de la identidad paraguaya”. *Nuevo mundo mundos nuevos*, enero de 2009, DOI: <http://doi.org/10.4000/nuevomundo.48902>
- Centurión, Juan Crisóstomo. *Memorias del Coronel Juan Crisóstomo Centurión, o sean Reminiscencias Históricas sobre la Guerra del Paraguay*. Asunción, Imprenta Militar, 1901.
- Colmán, Narciso Ramón. *Ñande ipĩ cuéra (Nuestros antepasados). Poema guaraní etnogenético y mitológico. Protohistoria de la raza guaraní, seguida de un estudio etimológico de los mitos, nombres y voces empleados*. Asunción, Imprenta El Arte–Sociedad Científica del Paraguay, 1929.
- . *Ocara potý (Cantares de Rosicrán)*. Asunción, Imprenta Trujillo, 1917.
- . *Ocara potý (Flores silvestres). Tomo 1*. Asunción, Casa Editorial Ariel, 1921.
- Couchonnal, Ana Inés. *Donde nació como tú. Perspectivas en torno a la articulación de un sujeto político en Paraguay*. Buenos Aires, SB, 2019.
- De los Ríos, Edda. *Dos caras del Teatro Paraguayo*. Asunción, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994.
- Delgado, Susy. *Ñeẽ porã rapére*. Asunción, Arandurã, 2019.
- Delgado, Susy, y Feliciano Acosta, editores. *Literatura oral y popular del Paraguay*. Asunción, Arandurã–IPANC, 2008.
- Domínguez, Ramiro. *El valle y la loma y Culturas de la selva*. Asunción, El Lector, 1995.
- Fernandes, Carla. “La guerre du Chaco et ses survivants dans la littérature paraguayenne”. *Amnis*, núm. 6, 2006. DOI: <http://doi.org/10.4000/amnis.943>
- Ferreiro, Oscar. “Pancha Garmendia”. *El gallo de la alquería y otros compuestos*. Asunción, Arte Nuevo, 1987, págs. 37-52.
- Gómez Florentín, Carlos. *Los veteranos*. Asunción, El Lector, 2013.
- Guarani Ñeẽ Rerekuapavẽ. Academia de La Lengua Guaraní. *Guarani ñeẽtekuaa. Gramática Guaraní*. Asunción, Servilibro, 2018.
- Guasch, Antonio, y Diego Ortiz. *Diccionario Castellano-Guaraní, Guaraní-Castellano*. Asunción, CEPAG, 1998.
- Guido y Spano, Carlos. *Hojas al viento. Libro lírico*. Buenos Aires, Igon Hermanos Editores, 1879.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lamas Carísimo, Teresa. *Tradiciones del hogar*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Web. Fecha de consulta: mayo 15 de 2021.

- Lebron, Maybell. *Pancha*. Asunción, Arandurã, 2000.
- Lustig, Wolf. “De la lengua de guerreros al Paraguái ñeẽ: Coyunturas del guaraní paraguayo como símbolo de identidad nacional”. *Lengua, nación e identidad. La regulación del plurilingüismo en España y América Latina*. Editado por Kirsten Süselbeck et al. Madrid, Iberoamericana–Vervuert, 2008, págs. 387-412.
- . “La lengua del ‘Cacique Lambaré’ (1867), primer modelo de un guaraní literario”. *Guaraní y “mawetí-tupí-guaraní”*. *Estudios históricos y descriptivos sobre una familia lingüística de América del Sur*. Editado por Wolf Dietrich. Berlín, LIT, 2006, págs. 241-258.
- . “Literatura paraguaya en guaraní”. *América sin nombre*, núm. 4, 2002, págs. 54-61.
- Mancuello González, Wilma. *Cantando a la Madre. Una deconstrucción de la figura materna en el nacionalismo paraguayo*. Asunción, Museo Entográfico “Dr. Andrés Barbero”, 2013.
- Melià, Bartomeu. “El guaraní y sus transformaciones: guaraní indígena, guaraní criollo y guaraní jesuítico”. *Saberes de la conversión. Jesuitas, indígenas e imperios coloniales en las fronteras de la cristiandad*. Editado por Guillermo Wilde. Buenos Aires, SB, 2011, págs. 81-98.
- . *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad y literatura*. Madrid, MAPFRE, 1992.
- . *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción, CEPAG, 2003.
- Monte, Mary. *Pancha Garmendia*. Asunción, El Lector–abc, 2013.
- Morínigo, Marcos. *Hispanismos en el guaraní*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1931.
- Potthast, Barbara. “Algo más que heroínas. Varios roles y memorias femeninas de la Guerra de la Triple Alianza”. *Estudios Paraguayos*, vol. XXVI–XXVII, núm. 1-2, 2009, págs. 165-178.
- Prat Ferrer, Juan José. “Oralidad y oratura.” *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*. Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2010, págs. 15-30.
- Roa Bastos, Augusto. *El fiscal*. Buenos Aires, Alfaguara, 1993.
- . *Pancha Garmendia y Elisa Lynch. Ópera en cinco actos: inspirada libremente en los personajes históricos del mismo nombre*. Asunción, Servilibro, 2006.
- Rodríguez-Alcalá, Guido. *Residentas, destinadas y traidoras. Testimonios de mujeres de la Triple Alianza*. Asunción, Servilibro, 2007.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. “Pancha Garmendia intuye su destino”. Teresa Méndez-Faith, *Antología de la literatura paraguaya*. Asunción, El Lector, 2004, págs. 379-383.

Romero, Roberto A. “Narciso R. Colmán. El poeta de los guaraníes.” *Kamba nambi*.

Editado por Rudi Torga. Asunción, Ñandereko, 1991, págs. 5-39.

———. *Pancha Garmendia y Francisco Solano López: leyenda y realidad*. Asunción, Servilibro, 2012.

Santiago, Silviano. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Editado por Adriana Amante y Florencia Garramuño, Buenos Aires, Biblos, 2000, págs. 61-77.

Sarah, Darío. “La construcción de la memoria colectiva del Paraguay: entre el cretinismo y la arcadia perdida”. *La revolución en el bicentenario: reflexiones sobre la emancipación, clases y grupos subalternos*. Editado por Beatriz Rajland y María Celia Cotarelo. Buenos Aires, CLACSO, 2009, págs. 133-150.

Telesca, Ignacio. “La reinención del Paraguay. La operación historiográfica de Blas Garay sobre las misiones jesuíticas”. *Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales*, núm. 5, 2014, págs. 1-17.

Velázquez Castillo, Maura. “Deixis and Perspective in Paraguayan Guaraní Reportive Evidentiality”. *Guarani Linguistics in the 21st Century*. Editado por Bruno Estigarribia y Justin Pinta. Boston, Brill, 2017, págs. 259-284.

Villalba Rojas, Rodrigo Nicolás. “Che purahéi guarani. La poesía de Narciso R. Colmán en la construcción y primera consolidación de una “literatura nacional” en lengua guaraní (Paraguay, 1917-1929)”. Tesis de doctorado. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2021.

———. “Ñande guarani ha umi ava: Literatura paraguaya, raza e indígenas desde fines del siglo XIX hasta la Guerra del Chaco”. *Estudios Paraguayos*, vol. xxxvi, núm. 2, 2018, págs. 93-120.

Whigham, Thomas. *La Guerra de la Triple Alianza. Volumen iii. Danza de muerte y destrucción*. Asunción, Taurus, 2013.

Zajícová, Lenka. *El Bilingüismo Paraguayo. Usos y Actitudes Hacia El Guaraní y El Castellano*. Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009.

### Sobre el autor

Rodrigo Nicolás Villalba Rojas es doctor en Humanidades con Mención en Letras, becario postdoctoral del CONICET, Argentina, profesor miembro del Instituto de Investigaciones sobre Lenguaje, Sociedad y Territorio, Universidad Nacional de Formosa, Formosa, Argentina.



# ***Epew, xampurria y kawin* en la narrativa de Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares**

**María Fernanda Libro**

*Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina*

[fernanda.libro@mi.unc.edu.ar](mailto:fernanda.libro@mi.unc.edu.ar)

El artículo propone una aproximación analítica a la novela *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) de Graciela Huinao y al volumen de relatos *Xampurria, somos del lof de los que no tienen lof* (2015) de Javier Milanca Olivares. El trabajo abre dos frentes de indagación concomitantes: uno se vincula a la presencia del *epew* —en calidad de género discursivo de la tradición oral mapuche— en la narrativa de ambos autores; el otro atiende a la acepción que estas escrituras proponen de las nociones de *xampurria* (mestizo) y *kawin* (fiesta). La hipótesis para esta aproximación es que tanto el *epew*, en cuanto género discursivo de función lúdica y recreativa, como las nociones de *xampurria* y *kawin* se configuran como *locus* de enunciación signados por la resistencia y en franca oposición a la concepción que cierta tradición *wingka* (blanca, no indígena) sostiene del mapuche como sujeto triste y abatido.

*Palabras clave:* *epew; xampurria; kawin; narrativa mapuche.*

Cómo citar este artículo (MLA): Libro, María Fernanda. “*Epew, xampurria y kawin* en la narrativa de Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 237-265.

Artículo original. Recibido: 15/11/21; aceptado: 04/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### ***Epew, Xampurria, and Kawin in the Storytelling of Graciela Huinao and Javier Milanca Olivares***

This paper seeks to generate an analytical approach to Graciela Huinao's novel *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) and Javier Milanca Olivares' volume of short stories *Xampurria, somos del lof de los que no tienen lof* (2015). The study proposes two convergent inquiries: one is linked to the presence of *epew*—as a discursive genre specific to the Mapuche oral tradition—in the narrative work of both authors; the other deals with the meaning of the notions of *xampurria* (*mestizo*) and *kawin* (party) that these writings propose. The hypothesis is that both the *epew*, as a discursive genre with a ludic and recreational function, and the notions of *xampurria* and *kawin*, are configured as a positionality of resistance and in clear opposition to the conception that a certain *wingka* (white, non-indigenous) tradition holds of the Mapuche as a sad and dejected subject.

*Keywords:* *Epew; xampurria; kawin; Mapuche Narrative.*

### ***Epew, xampurria e kawin na narrativa de Graciela Huinao e Javier Milanca Olivares***

Este artigo propõe gerar uma abordagem analítica ao romance *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010) de Graciela Huinao e ao volume de contos *Xampurria, somos del lof de los que no tienen lof* (2015) de Javier Milanca Olivares. O trabalho abre duas frentes de investigação concomitantes: uma ligada à presença de *epew*—como gênero discursivo específico da tradição oral mapuche— nas narrativas de ambos os autores; a outra trata o sentido que estes escritos propõem das noções de *xampurria* (mestiço) e *kawin* (festa). A hipótese para esta abordagem é que tanto o *epew*, como gênero discursivo com uma função lúdica e recreativa, como as noções de *xampurria* e *kawin*, são configuradas como *locus* de enunciação marcados pela resistência e em clara oposição à concepção que certa tradição *wingka* (branca, não indígena) tem do mapuche como um sujeito triste e abatido.

*Palavras-chave:* *epew; xampurria; kawin; narração mapuche.*

## Introducción

**D**ENTRO DE LO QUE ARTURO Arias, Luis Cárcamo-Huechante y Emilio del Valle Escalante llaman “literaturas de Abya Yala”, apelando al término con el que los movimientos indígenas denominan al continente americano, la literatura mapuche constituye, sin duda, una de las producciones más prolíficas. En ella, la poesía ocupa, claramente, el epicentro de la atención de la crítica especializada, posiblemente debido a su sostenida y diversificada expansión. La narrativa mapuche, sin embargo, si bien comienza a configurarse como una presencia relevante, ha sido objeto de muchas menos indagaciones. Con todo, no es posible soslayar los trabajos producidos por figuras destacadas de la crítica especializada, que comienzan a otorgarle mayor centralidad a estas producciones. A continuación, recuperaremos algunos de estos importantes aportes.

Mabel García Barrera designa como “nueva narrativa” a un corpus que incluye a Graciela Huinao, Ruth Fuentealba Millaguir, Miguel Ángel Antipan y Jorge Quelempán. Se trata de novelas y volúmenes de cuentos que, en palabras de la crítica, “están aludiendo permanentemente a los elementos de la memoria ancestral y al relato testimonial” (s. p.). En la caracterización que García Barrera ofrece respecto de esta narrativa, sobresale la “hibridez estructural” de estos textos, como seña de un “espacio intercultural” (s. p) de escritura. Entre sus rasgos principales, destaca:

La mezcla de elementos propios y ajenos al interior de un mismo espacio textual; la búsqueda de un lenguaje propio; la inscripción de temas transversales relativos a la contingencia política; la construcción de un sujeto enunciativo que polemiza y evalúa las acciones procedimentales de “unos” y “otros” al interior del conflicto histórico y, a la par, reafirma lo propio reconstruyendo su identidad cultural; y la inscripción de un proceso de retradicionalización cultural constante que enfatiza la recuperación de los elementos culturales propios, ancestrales, con el objetivo de provocar el progresivo desplazamiento de los elementos y cánones occidentales. (s. p.)

Este “proceso de retraditionalización cultural” señalado por la crítica será retomado en trabajos posteriores, en los que propondrá leer estas escrituras en términos de una “literatura nacional mapuche”.

En un artículo posterior, García Barrera, junto a Sergio Caniuqueo Huircapan, Susana Foote Wetherbee y James Park Key, entienden que la escritura mapuche contemporánea consistiría menos en un “espacio intercultural”, como se señalaba en el artículo recientemente citado, que en un espacio de resistencia cultural tendiente a enfatizar más las especificidades culturales que los rasgos transculturales. Si bien se continúa señalando la innegable “hibridez” (7) de estas producciones, se destaca su pretensión de reconstrucción de “la memoria histórica y cultural que, anclada a sus raíces ancestrales, construye un nuevo discurso para la nación y se convierte en una literatura nacional” (10). Es decir que, desde la perspectiva que viene desarrollando García Barrera, la narrativa mapuche se caracterizaría principalmente por la recomposición de “un *ethos* cultural fragmentado” (s. p.), la que, si bien resulta evidente la hibridez resultante de un largo proceso transculturador, tiende a la reafirmación de lo propio a través de la búsqueda de un lenguaje diferenciado.

Aunque el trabajo que presentamos aquí no apunta a la observación de la constitución de una literatura nacional, en el sentido en que la entienden García Barrera et al., sí se propone observar la presencia de tres elementos ligados a la tradición y a la historia reciente del pueblo mapuche: por un lado, el *epew*, en calidad de género discursivo intraétnico, es decir, perteneciente a la tradición oral mapuche, que cumple una función principalmente lúdica y recreativa; y, por otro lado, los sentidos asignados a los términos *xampurria* —comúnmente traducido como “mestizo”, pero con una connotación claramente despectiva—, y *kawin* —del mapudungun, “fiesta”. La hipótesis que guía esta indagación es que estos tres elementos ingresan a la narrativa de Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares configurándose como un *locus* de enunciación signado por la resistencia y en franca oposición a la concepción del mapuche como sujeto triste y abatido. En ambas obras, y esta es la razón por la que proponemos yuxtaponerlas en este análisis, el sentido peyorativo que se le otorga al término *xampurria*, así como el juicio que recae sobre el goce —principalmente— de las mujeres indígenas, y que en las obras se resume en el término *kawin*, son subvertidos para convertirse en trincheras de afirmación cultural.

En las páginas siguientes abordaremos, en primer lugar, la obra de Javier Milanca Olivares *Xampurria, somos del lof de los que no tienen lof* para analizar, en un conjunto de relatos que conforman este volumen, tanto la presencia del *epew* en calidad de género como la subversión de la connotación del término *xampurria*. Este epíteto, mayormente utilizado en Chile y en ciertas zonas de la Patagonia argentina, suele emplearse como sinónimo de mestizo, pero desde una perspectiva peyorativa: se trata de un calificativo que señala la impureza, ya sea en relación a la pertenencia indígena o a las credenciales de identidad nacional. En segundo lugar, nos adentraremos en una selección de capítulos pertenecientes a la novela *Desde el fogón de una casa de putas williche*, de Graciela Huinao, atendiendo al sentido otorgado a la noción de *kawin* —fiesta— dentro de una ficción ambientada en el empobrecimiento mapuche posreduccional y desde un burdel en el que las prostitutas se vuelven agentes de resistencia. Allí será igualmente relevante la presencia del *epew* como parte constitutiva del *kawin*.

### ***Xampurria*: afirmarse en el lugar de la sospecha**

En esta primera parte del artículo, nos interesa centrarnos en la construcción del *locus* de enunciación que se configura como trinchera de resistencia en tres de los relatos pertenecientes a *Xampurria*.<sup>1</sup> Una trinchera que se forja a partir de una definición específica del epíteto *xampurria* desde la subversión del calificativo, que se despoja de su connotación insultante para convertirse en signo de afirmación. Esta afirmación queda circunscripta ya en el subtítulo del libro, “Somos del *lof* de los que no tienen *lof*”, en el que detectamos una doble operación: la primera, el plural inclusivo, en el que la voz narrativa y, podemos inferir, los personajes que pueblan los *epew* y *pichi epew*<sup>2</sup> de este volumen se incluyen. La segunda, el plural inclusivo de ese nosotros —*somos*— a partir de un proceso histórico que remite al ultraje perpetrado sobre el pueblo mapuche y el saqueo de sus tierras: se trata de

---

1 En adelante, cada vez que se aluda a la obra de Milanca Olivares, se la nombrará con este primer término del título.

2 El volumen de relatos de Milanca Olivares está dividido, desde el índice, entre “Epew” y “Pichi epew”. En las siguientes páginas se ofrecerán definiciones específicas del término *epew*, al que momentáneamente traduciremos como “cuento” y, en consecuencia, *pichi epew* será “cuento breve”.

subjetividades —emergentes, definiríamos con Claudia Briones— reunidas a partir de la historia común de pérdida y desplazamiento forzado.

Para comenzar, creemos necesario recuperar ciertas características principales del *epew*, como género propio de la discursividad intraétnica, para trazar desde allí líneas de vinculación con la narrativa de Milanca Olivares y los modos en que este recupera dicha tradición.

En un temprano texto de aproximación a la literatura mapuche contemporánea, Iván Carrasco establece una distinción entre lo que denomina “etnoliteratura”, aquella producida dentro de los límites culturales de la etnia, y la que entiende como “poesía etnocultural”, es decir, aquella en la que el proceso de transculturación ya se ha consumado y da como resultado una producción literaria que “supera e integra” (196) la oralidad y tradicionalidad de la literatura mapuche. Al definir el primer grupo, Carrasco apunta que la etnoliteratura constituye

[...] el conjunto o sistema de manifestaciones textuales de carácter verbal, consideradas como propias por el pueblo que las produce y que, como tales, cumplen diversas funciones en la vida de las comunidades; se desarrolla en el ámbito de la tradición oral e implica una metalengua específica, contextos socioculturales y situaciones pragmáticas determinadas. Por su carácter oral, los textos se hallan conformados por una cantidad indefinida de versiones y variantes, productividades interpersonales retraditionalizadas, normalmente generadas en la lengua materna, aunque también se comunican en la lengua de contacto con las culturas ajenas. (Carrasco 195)

Inmediatamente después de esta primera definición, distingue los cuatro géneros literarios propios de la cultura mapuche: “Los *ül* forman la etnoliteratura mapuche junto a los *epew* (relatos), *koneu* (adivanzas) y algunas variedades del *nütram* (discurso referencial y cotidiano), entre sus géneros mayores” (195).

En la obra de Milanca Olivares, los relatos se presentan divididos en dos secciones: la primera se titula “Epew” y la segunda “Pichi epew”, es decir, *epew* breve o pequeño. ¿Qué es un *epew*? Debido a que la producción de Milanca Olivares no puede encuadrarse en lo que Carrasco define como “etnoliteratura” —principalmente por tratarse de una escritura signada por la concepción occidental de la literatura, en la cual prima el sentido de

la originalidad más que el de la conservación de la tradición—, hallamos necesario recuperar los siguientes aportes, en torno a las características de este género, para así poder analizar su obra.

Lucía Golluscio ofrece una primera definición de este género discursivo al decir que

[...] existe una primera clasificación de los géneros araucanos en canto/no canto y dentro de los géneros no cantados, se puede realizar una segunda división entre géneros narrativos (*epew* o cuento de ficción y *ngitram* o historia) y no narrativos (entre otros, los *ngilam* o consejos). (“Los principios pragmáticos” 60)

Por su experiencia como etnolingüista y en el estudio discursivo en territorio mapuche, Golluscio logra dar cuatro características del *epew* como género: es una categoría de texto, de carácter oral, que se realiza en un contexto comunicacional determinado (una reunión, donde participan un narrador y una audiencia) y se produce como un texto dentro de otro texto (una narración inserta en una conversación). En este estudio, la etnolingüista concluye que “el *epew* es un ‘cuento’, pertenece al mundo de la ficción y sus códigos de verdad o falsedad son internos de ese mundo” (“Los principios pragmáticos” 67).

En un trabajo posterior, Golluscio (*El pueblo mapuche*) dedica uno de los capítulos al análisis del *Ngiri epew* (o cuento del zorro). En la introducción del capítulo, la autora define el *epew* como “una narrativa de ficción —a diferencia de los *ngitram*, definidos por nuestros consultantes como relatos verídicos— que muchas veces plantea simbólicamente conflictos culturales o históricos paradigmáticos, pero cuya ejecución siempre tiene una finalidad explícita recreativa”. Predomina en ellos, entonces, la clave lúdico-humorística y, en el caso del *epew* por ella analizado, se integra al amplio ciclo de lo que propone entender como “el burlador burlado” o “el cazador cazado” (109).

Nos interesa recuperar estos aspectos señalados por Golluscio, no solo a los fines descriptivos del género, sino para analizar qué grado de proximidad guardan los relatos de Milanca Olivares con el género discursivo tradicional. Por eso, a continuación, nos adentraremos en el análisis de dos *epew* y un *pichi epew*.

El primer relato que abre la serie de *epew*, “El Lumalonko”, narra un estado y una situación. El primero es sintetizado por el narrador en la tercera frase del relato como “Cesantía incesante”: una condición que pierde su carácter circunstancial para convertirse en un estado permanente, inmutable. La paradoja de la frase, construida desde el humor irónico que atraviesa la narrativa de Javier Milanca Olivares,<sup>3</sup> resume lo que en el relato se explaya en múltiples descripciones de la pobreza, la exclusión, el hambre y el alcoholismo:

Malos tiempos, mucho alcohol, ritual sin dioses. Sin trabajo. Cesantía incesante. Malos vientos, fuertes apuros, bolsillos vacíos, dedos pelados, malas manos y ni una mina. Malas ondas, ásperos tintos, pajas tristes, cachas fomes, mejores amigos, ricas chelas, pero pocas chelas. Totalmente cesante. (15)

Un estado en el que no solo se incluyen el narrador y el personaje del Lumalonko, protagonista del relato, sino a tantos conocidos y desconocidos “tirando por ahí, al lado, en el barrio, en todo Chile, en todo el mundo” (15). En esa extensión del denominador común de la pobreza, el narrador conforma una comunidad de excluidos que contiene y a la vez trasciende a los mapuche urbanos. Este aspecto vinculado a las comunidades de expulsados será profundizado en próximos trabajos.

La situación, por su parte, ilustra a la perfección el racismo imperante en Chile, y en tantas otras latitudes de nuestra América. Luego de una larga noche de borrachera, en la que no faltaron discusiones filosas sobre conceptos centrales en la literatura mapuche contemporánea y en la cultura mapuche urbana,<sup>4</sup> el Lumalonko, personaje *xampurria* del relato, entra en pleito con

---

3 Gerard Vizenor, en su estudio sobre las literaturas indígenas norteamericanas, considera que la ironía es una estrategia de supervivencia, que ha permitido a las comunidades originarias sobreponerse a múltiples amenazas. En ese sentido, afirma que: “Los indios americanos han resistido a los imperios, han negociado tratados y, como estrategia de supervivencia, han participado, con sigilo e ironía cultural, en las simulaciones de ausencia para asegurar la posibilidad de una presencia decisiva en la literatura, la historia y los cánones nacionales. La resistencia nativa a la dominación, por muy grave, evasiva e irónica que sea, es una huella innegable de la presencia sobre la ausencia, la negación y el victimismo”. (97) [La traducción es nuestra]

4 Además de la discrepancia en torno a la definición del término *tehuelche*, Lumalonko y el narrador discuten acerca del origen de la noción de *mapurbe*: “Después me alegaba que mapurbe era un concepto implantado por un sociólogo holandés, usado por primera vez en una conferencia en el Campus Oriente de la Católica y yo le discutía



el taxista que lo devuelve junto con el narrador al barrio: “Tomamos un taxi doloroso, pero necesario para volver a nuestros barrios, agobiados por el cansancio de tanta persistente desocupación” (16). La discusión se inicia a propósito del billete que el Lumalonko le da al taxista en forma de pago y del que esperaba un vuelto:

Al llegar, el Lumalomko le pidió el vuelto al chofer, dijo haberle pagado con diez lukas secas. El chofer más irritado del mundo, de inmediato y sin preámbulos, dijo que los indios de mierda solo le habían pasado una luka mugrienta. (16)

Comienza entonces una pelea, que rápidamente alcanza su punto cúlmine cuando el taxista los insta a descender del taxi armado de un fierro con el que intenta golpear la cabeza del Lumalonko. El Lumalonko, cuyo apodo se explica en el glosario que acompaña al relato como “cabeza dura como la luma”, y cuya afición al Lonkotun —golpe de cabeza— se nos anticipa en el relato, asesta dos cabezazos en la cabeza del taxista, que queda abatido sobre el asfalto. La situación, confusa hasta el momento, escala en violencia sin dilaciones, escenificando el enfrentamiento que pobres mantienen contra pobres, en un país transido por la lógica meritocrática del más excluyente neoliberalismo. Un episodio que lleva a Lumalonko a replantearse inmediatamente su compatibilidad social con el supuesto enemigo:

Incluso pensó que el taxista debía ser un triste mestizo chileno desesperado, sin conciencia racial, un consumidor de pasta o de cocaína mala para poder resistir un trabajo de mierda, para mantener a una mujer odiosa, una amante peor y unos mocosos malcriados. (17)

¿Por qué proponemos leer en la construcción del personaje del Lumalonko la configuración del *locus* de enunciación *xampurria*? Entendemos que se cifran en él una serie de atributos que dan cuenta de las diversas formas en que este personaje —y los que analizaremos a continuación— asume una historia colectiva (la del pueblo mapuche), asunción desde la que se construyen, a su vez, estrategias de resistencia. Por un lado, la historia de *otrificación* (Segato)

---

que era un concepto poético del peñi David Aníñir, inventado por él en el corazón obrero de Cerro Navía” (16).

que signa individual y colectivamente a estas subjetividades, y que lleva al pueblo mapuche a ser concebido como una “imprecisa otra nacionalidad” (Bengoa 29), concepción manifiesta prontamente en el racismo esgrimido por el taxista. Por otro lado, la condena a la pobreza y la migración forzada tras el saqueo de las tierras ancestrales, que deriva en el engrosamiento de la población suburbana de las ciudades al tiempo que se participa de un activismo que trasciende las locaciones y retoma al Wallmapu como territorialidad mapuche por la que luchar. Esta doble inscripción se encuentra en el Lumalonko, en calidad de mapuche urbano arrastrado a la pobreza y como mapuche que se adscribe a la lucha por la recuperación de la tierra, reconociéndola como elemento central no solo de la base de sustentación de su pueblo, sino también de una cosmovisión que se funda en la relación con ella: recuérdese que *mapu-che* se traduce como “gente de la tierra”:

Aún no sé si al Lumalonko le gustaba pelear. Hablaba, sin lecturas pero con buen fundamento, de lucha mapuche, de lucha social, de recuperar las tierras, de tomarse los espacios, las calles, el poder y el vino. Hablaba también de volver al Wall Mapu y desde ahí seguir la lucha. (17)

Es aquí donde se expresa su condición *xampurria*: tanto el Lumalonko como el narrador son “del *lof* de los que no tienen *lof*”, mapuche desplazados de sus tierras ancestrales, despojados de las comunidades de origen que amparan de la pobreza y la exclusión y llevados a la fuerza a las periferias urbanas. Como tales, han perdido su membresía étnica, en ellos ya no coincide identidad con enclave (La Cadena y Starn) y, en consecuencia, no gozan de los purismos identitarios que pretende medir el “mapuchómetro contemporáneo” (Paredes Pinda s. p.). Sin embargo, estos sujetos *xampurria* no son unos aculturados: forman parte de aquellas generaciones vedadas doblemente —de comunidad y de nacionalidad, sin *lof* y con una ciudadanía “de segunda”— que, en el envés de ese *continuum* de exclusiones, forjan identificaciones en la asunción de una historia y de la programática de una lucha. En ese sentido, ya no pertenecen a aquellas generaciones de migrantes que inventaban un “camuflaje social de su condición étnica” (Jara 12) como estrategia de defensa y de “blanqueamiento” ante la injustificada pero sostenida discriminación. Son, en todo caso, la generación que, a partir

de la década de 1990, recolocará en la escena pública el activismo indígena desde el reclamo por el reconocimiento a la identidad en la diferencia.

Álvaro Bello analiza la relación entre la migración de los mapuche en Chile y la etnicidad, a partir de los datos arrojados por el censo de 1992, en el que se determina que entre el setenta y el ochenta por ciento de los mapuche reside en las ciudades. Como en otros estudios abocados a este análisis, Bello señala la pérdida de la tierra como el principal motivo de la migración. Llevado a analizar el concepto de “mapuche urbano”, el autor incurre en una contradicción:

El concepto de “mapuche urbano” [...] no dice mucho acerca de los sujetos en tanto protagonistas de procesos que implican a la etnicidad, la clase y/o el género, sólo se designa una condición que podríamos llamar “demográfica” y que se refiere al hecho de haber nacido o vivir en la ciudad. (3)

Puesto en estos términos, la noción de “mapuche urbano” —o *mapurbe*, en términos de David Aníñir— remitiría exclusivamente a la circunstancialidad que lleva a algunos mapuche a habitar las ciudades, como si se tratara de una simple elección. Sin embargo, a renglón seguido, Bello ofrece una segunda acepción posible del concepto, absolutamente cargada de referencias a los procesos históricos que atravesaron la suerte de este pueblo:

También puede significar la intención de testimoniar una realidad que ha sido profundamente dolorosa para las nuevas generaciones mapuches que viven en la ciudad, en el fondo se trata de una expresión de los “sentimientos étnicos” de un sector de la sociedad mapuche. (3)

Nos adentramos, a continuación, en un segundo *epew* de la obra de Milanca Olivares, que permitirá analizar la complejidad de ser mapuche urbano y esgrimir desde allí el epíteto *xampurria* como *locus* de afirmación. En “Wiluf zomo (mujer resplandeciente)”, Marta Curillanka (Wiluf zomo) es quien experimenta esa realidad profundamente dolorosa que constituye, en efecto, la desterritorialización forzada:

Así debía moverse ella misma entre esos adoquines de porfía, cambiando de hábito como las tórtolas, amoldando sus modos y cambiando de rictus

como los cerros para poder tener instantes de sobrevida en todo lo que es el mal respirar en una Futa Warría, cuando no se la elige por destino. (88)

“Futa Warría”, como se señala en el glosario que acompaña al *epew*, significa “gran ciudad”, en este caso, Santiago. Aquí el personaje *xampurria* es en verdad mapuche, no necesariamente mestiza; sin embargo, su migración fuera del Wallmapu la instala en ese lugar de sospecha que supone la impureza, como advierte Adriana Paredes Pinda en su prólogo a la obra de Milanca Olivares titulado “Saludos Champurria”: “Quizás nos ha tocado caminar estos intersticios ‘sospechosos’, indefinidos, poco puros ¿no es así, lamuen?” (citado en Milanca Olivares 11). Esa condición de impureza, en algunos casos señalada en la conjunción de un apellido mapuche y uno criollo —Paredes Pinda, Milanca Olivares, por caso—, desafía la pretensión de purismos identitarios que desde ciertos lugares de enunciación se arrojan la representatividad étnica. Frente a ellos, lo *xampurria* desafía los marcos de denominación —¿quiénes son mapuche?—, instalando en el centro de este interrogante los innegables procesos transculturadores a los que este pueblo se ha visto llevado. Este es un desafío que atraviesa, desde el prólogo ya citado y hasta la contratapa de este volumen, la totalidad de sus páginas. El párrafo final de la contratapa, escrita no casualmente por David Aniñir Wilitraro, lo afirma sin titubeos: “hoy en toda la tierra, con la fuerza del tiempo, se deviene en una transculturación que más que debilitar la esencia de los pueblos, la enriquece” (s. p.).

Marta Curillanka ya no pisa su tierra de origen, ya no habita su *lofn* ni su *ruka* natal. No coinciden en ella identidad con enclave, porque su tierra, violentamente reducida, la ha obligado a buscar en la ciudad el salvoconducto que le permita esa precaria sobrevida que se enuncia en la cita. Comparte, como el Lumalonko, la extensa pobreza que caracteriza a los desplazados y se vuelve, como aquel, blanco de las miradas racistas que atraviesan la ciudad: “para apiadarse de la miseria de vivir en la ciudad que ella sabe tiene de prestado y donde a cada rato le dicen que no la han invitado” (88). Como afirma Lucía Guerra:

En la periferia urbana, los mapuches (gente de la tierra), se han convertido en gente de la ciudad. Si el nombre original designaba el enlace sagrado con la tierra y el cosmos, esta nueva designación sustituye lo sagrado por una

degradación de carácter urbano en la que pertenecer a la ciudad es también sinónimo de un no pertenecer pues la situación étnica y económica los ha marginado. (116)

El análisis de Guerra plantea, precisamente, la encrucijada entre pertenecer y no a un territorio; ese intersticio de sospecha que Paredes Pinda señalaba en su prólogo y que constituye el carácter de lo *xampurria*. Sin embargo, es la viveza, esa picardía de quienes se han visto obligados a granjearse la vida, de aquellos para los que vivir ha consistido siempre en sobrevivir, el signo primario y la contracara redentora del *xampurria*: “Entonces Marta Curillanka (Wiluf zomo) aprende, viva como es, que todo es una cuestión de gruesa actitud y de alforjadas ganas de vivir” (88). La astucia que señala la vía de la supervivencia y que, principalmente en el caso de los personajes femeninos en los que esta se conjuga con una gallardía casi ausente en los personajes masculinos, está en la base de los relatos de *Xampurria*.

Las características señaladas en el recorrido de los dos *epew* analizados más arriba, que vinculan lo *xampurria* con lo sospechoso, lo impuro y lo que surge de ese intersticio entre ser/no ser y pertenecer/no pertenecer, pero también con una astucia desarrollada a fuerza de carencias multiplicadas, derivan en desenlaces que podrían encuadrarse en el ciclo tradicional del burlador burlado. Lo hallamos en la venganza que tramam Marta Curillanka y el grupo de colombianas en el que encontró amistad y amparo ante los agravios permanentes del “turco guatón que las insulta y basurea a babas limpias, con toda desfachatez” (89). Como termina constando en el expediente de denuncia del turco,

[...] que las personas que lo atacaron en desbandada le habían aplicado el suplicio vergonzante de cagarle la cara colocándole una silla sobre su rostro con el debido agujero, igual que si fuera una cómoda taza de baño [...]. Que, al final en la mañana lo enviaron a su casa vestido de mujer y que fue bastante trabajo quitarse el olor a mierda el que mantuvo por meses en su cara. (92)

No es el caso, sin embargo, del Lumalonko quien, si bien podría pensarse en primera instancia que burla el racismo insultante del taxista, el hallazgo final del billete de diez mil pesos en su bolsillo lo humilla y lo consterna aún más en la reflexión que venía desandando y que lo reunía a él y al taxista

en el mismo segmento social de los excluidos. En este sentido, quisiéramos recuperar dos aspectos más vinculados al género *epew* que encontramos igualmente presentes en los relatos de Milanca Olivares. En primer lugar, lo observado por Melina Caraballo, quien plantea como hipótesis que “a través de este género, los hablantes resignifican su cosmovisión y, por otro, se da a conocer a un tercero, que es el receptor, parte de ese saber resguardado en el *epew*” (2). Es decir, hay un saber que se transmite y se resguarda en estos relatos que no solo cumplen una función lúdica, sino también una didáctica y axiológica. Esta doble dimensión está definitivamente presente en el *epew* “Lumalonko”: además de la risa hilarante que nos surge como lectores frente a las absurdas peripecias atravesadas por los personajes —con los que inmediatamente empatizamos por su tozudez tierna y sus formas de habitar la marginalidad sin perder el orgullo—, hallamos, en la desgracia del Lumalonko, un desenlace casi a modo de moraleja, que señala una enseñanza bien definida: el sinsentido de responder con violencia a la violencia que la misma pobreza genera. En segundo lugar, el segundo aspecto vinculado al *epew* y estrechamente relacionado a lo anterior, lo que Golluscio entiende como “tropos de representación indirecta”, principalmente dados en la metáfora y en la metonimia. Para ella, todo *epew* es una metáfora en la que “el narrador va configurando dos mundos antagonicos, cuyos representantes aparecen o bien como víctimas o bien como victimarios, definidos por la mentira y el canibalismo” (*El Pueblo Mapuche* 129). ¿Quiénes son las víctimas y quiénes los victimarios en el *epew* “Lumalonko”? Definitivamente, ni el taxista ni el Lumalonko encarnan el lugar de victimarios ya que, en todo caso, su exclusión compartida los remite a ambos al lugar de víctimas de un sistema que arrastra a mapuche y no mapuche por igual a los padecimientos de la pobreza. Y los mundos antagonicos se configuran claramente, entonces, entre quienes acceden a los privilegios de ese mismo sistema, y la inmensa mayoría que queda excluida.

Quisiéramos finalizar este análisis de los *epew* milanquianos abordando un último relato, “El resto no es literatura”, para rastrear allí otro de los rasgos fundamentales de este género discursivo: el humor. Como afirma Golluscio,

[...] al poner en clave lúdica y ficcional conflictos y sufrimientos humanos, no solo logra transmitir a los participantes un sentimiento tranquilizador y de alivio placentero sino también una sensación de distanciamiento

que también permitirá superar en la realidad conflictos semejantes a los compartidos ficcionalmente. (*El Pueblo Mapuche* 130)

En la narrativa de Milanca Olivares, el humor constituye una de las líneas narrativas más notables. No es propósito específico de este trabajo analizar la presencia del humor en su obra, aspecto que podría retomarse en futuros análisis. Sin embargo, esta cualidad compartida con los rasgos de los *epew*, en calidad de género discursivo tradicional, no puede soslayarse.

En “El resto no es literatura” se plantea, sin abandonar nunca el tono humorístico, el típico drama amoroso atravesado por las diferencias de clases. Este clásico del desamor, tan presente en la literatura como en el cine y las telenovelas, lleva al narrador a concluir que “para una buena tragedia amorosa, Illapel también puede ser Verona” (63). La equiparación de la ciudad perteneciente a la región de Coquimbo con la locación del mayor desencuentro amoroso, el de Romeo y Julieta, ya aporta el matiz de casi ridiculización del drama que se contará. En este caso, “el más matón del curso, del liceo, de la ‘pobla’, del país” le pide ayuda al “más estudioso de la sala y el más pavo a la vez” (62), para responder al fatal SMS con el que “la hija del ingeniero, ese de la camionetaza y del puestazo” (63) le había comunicado, de la manera más drástica posible, que su amor había terminado. “Lo único que nos unía, lo acabo de botar por la taza del baño” (64), rezaba el agresivo mensaje ante el que este “*nigger* de película” se queda sin palabras. Es allí cuando el narrador, excelso en lenguaje y literatura, encuentra su rol en el drama: “En pleno siglo veintiuno, los enamorados todavía necesitan de un Cyrano” (62).

Para darse a la tarea, este poeta por encargo se vuelca a su misión con fervor: acude a la literatura, al cine y a “los culebrones mexicanos”, a los volúmenes de Corín Tellado de una tía solterona, a Shakespeare, claro, y hasta a fragmentos del *Joven Werther* de Goethe. “Pero no, al final me decidí por el folclor chileno puro, por la tosca copla callejera, que resume, como nadie, las desavenencias entre el dinero y el amor”. El resultado es un SMS tan brusco y grosero como el primero, pero que restituye cierta justicia ante un pobre matón malherido: “Hagamos una cosa bien hecha: ¡Agárrame el pico de las mechas!” (64). Y esta es, puntualmente, la frase que concluye el *epew*.

Como puede anticiparse, en este relato confluyen varios de los rasgos propios del género *epew*: la presentación de dos mundos antagónicos, el

esquema del burlador burlado y, como observamos en el último rasgo analizado por Golluscio, el humor. Esta forma de poner en clave lúdica el sufrimiento humano permite relativizar la gravedad de estos episodios, alivianarlos y tornarlos parte de un repertorio que, antes que nada, merece la risa.

Hemos analizado hasta aquí una serie de *epew* en los que, además de encontrar los rasgos propios de este género de la tradición oral, se propone una definición de lo *xampurria* que ya no remite al cúmulo de connotaciones despectivas que se depositan en este epíteto. Retomaremos este aspecto en las consideraciones finales de este trabajo. A continuación, nos adentraremos en el análisis de ciertos pasajes de la novela de Graciela Huinao, en que la trazaremos puntos de confluencia con la obra milanquiiana.

### ***Kawin*: la resistencia en una casa de remolienda**

En la presentación de *Desde el fogón de una casa de putas williche* firmada por “La regenta” —aquí, *alter ego* de la narradora de esta historia—, se establece una clara continuidad entre prostitución, goce y resistencia. Como se lee en uno de sus párrafos iniciales,

Aferrada a sus propias creencias, la casa de remolienda: “La trompa de pato”, fue la libertad bailando en medio de la sala, allí se cumplió a cabalidad el equilibrio espiritual y carnal. Pionera en levantar una nueva bandera en mi tierra: la prostitución, y con sus propios colores flameó como último bastión de resistencia, en su forma y espíritu. (8)

La primera señal de esta continuidad se da en la concepción de la prostitución como trabajo y, a renglón seguido, la afirmación de que “todo trabajo dignifica a la persona si lo realiza libremente” (9). En primer lugar, hay aquí un claro deslinde con respecto al trabajo forzado, a la posición de casi servidumbre a la que muchos mapuche fueron llevados tras el empobrecimiento posreduccional. Si trazásemos una primera línea de diálogo con la obra de Milanca Olivares, podríamos remitir al *pichi-epew* (relato breve) “Esclavitud por deudas”, en el que se lee:

Que en ese tiempo en el ChawraKawín (Osorno 1883) había más necesidad que producción. [...] Entonces alguien empezó “emprestando” los hijos



por dinero, primero por un tiempo, luego por otro tiempo más, hasta que ese tiempo era un para siempre. Que esos hijos se fueron quedando y eran obligados a trabajar con crueldad y bondad religiosa a la vez, para que aprendieran que el esfuerzo trae beneficios, más si el esfuerzo es gratuito. Que eso era esclavitud, regulada por normas de arriendo y por las leyes chilenas siempre permisivas con los colonos y castigadoras para los hijos de la tierra. (117)

En primer lugar, la prostitución, lejos de envilecer a quien la ejerce, es presentada en la novela de Huinao como una opción dignificante frente al empobrecimiento forzado al que es arrastrado el pueblo williche, es decir, a los mapuche del sur, situados precisamente en Chaurakawin, como refiere el *pichi-epew* de Milanca Olivares.<sup>5</sup> En segundo lugar, hay una distinción necesaria entre la religiosidad occidental y la cultura indígena, en la que “en particular el concepto de pecado no existe”, que habilita la relación de continuidad entre prostitución, goce y resistencia. Sin dejar de señalar que “la profesión más antigua del mundo” (9) llegó a esas tierras hace quinientos años junto a la más letales de todas las armas de dominación —las enfermedades venéreas—, desde esta presentación se asume que “La trompa de pato” funciona como amparo y lugar de redención de tantas mujeres williche arrojadas al empobrecimiento y la migrancia.

Como ya se puede anticipar, es el goce y el placer practicado —principalmente— por los personajes femeninos de la novela de Huinao (mujeres indígenas, cuya corporalidad está asociada históricamente al ultraje, en relación de continuidad directa con la tierra) lo que se erige como *locus* de enunciación de resistencia. Y aquí, como en los relatos de Milanca Olivares, será el humor y la fiesta la clave de dicha enunciación, canalizada en determinadas ocasiones a través del género *epew*. Es precisamente por estas confluencias en la construcción del lugar de enunciación que hallamos pertinente vincular ambas obras.

---

5 En el primer párrafo de la presentación de la novela de Huinao, se lee: “No puedo negar: mis antepasados siempre me ayudan a desclavar de la ruka las penas y fueron ellos los que labraron las canoas, por las cuales navegaron estas tres fuerzas para quedarse a orillas del Rawe, en Chaurakawin”. La nota al pie que acompaña a esta última palabra define: “Nombre histórico dado por los indígenas a lo que hoy es la provincia de Osorno (fiesta de las flores chauras 7)”.

Quisiéramos, a continuación, adentrarnos en el análisis de tres capítulos de esta novela, en los que observamos que se establece una serie de caracterizaciones de la noción de *kawin* como contrarrelato necesario ante la profusa narración de las penurias atravesadas por el pueblo mapuche. Sin negar la historia de despojo y el *continuum* de violencia al que este ha sido sometido, esta obra coloca en el centro de la narración el concepto de *kawin* como reverso necesario de historias singulares que, sin escapar a la hostilidad que signa la realidad mapuche, hallan en la fiesta una trama de resistencia que las redime.

El primero de los capítulos que analizaremos se titula “Exiliados en su propia tierra”. Como puede observarse ya en el título, este capítulo se centra en la desterritorialización forzada a la que fue llevado el pueblo williche, como epítome del pueblo mapuche. “A los williche, su madre tierra los destetó cuando no pudo alimentar a más hijos de los que podía y fueron adoptados por la ciudad” (16). Como veíamos en *Xampurria*, esta continuidad entre empobrecimiento y diáspora ha sido un fenómeno central de la historia mapuche posreduccional. Y, como se analizó con relación a los relatos de Milanca Olivares, ese proceso dio lugar a un *locus* de enunciación *otro*, que se identifica con lo sospechoso y lo impuro, ya que no es posible asociar identidad con enclave,<sup>6</sup> pero desde una dialéctica que subvierte su carácter despectivo, volviéndolo signo de afirmación.

Ese desgarro que caracteriza la migración forzada es enunciado en la novela con la frase: “El primer peukallal es pariente de la muerte” (16). *Peukallal*, como lo define la nota al pie que lo acompaña, es una “forma verbal de despedida, literalmente ‘nos volveremos a ver’” (16). Como afirma Lucía Guerra en su ensayo, “la ciudad es, entonces, el obstáculo que crea la pérdida del enlace religioso e identitario con el entorno natural/sagrado” (88). Si la ciudad es vista como el salvoconducto para la supervivencia, es también el territorio en el que los mapuche son definitivamente *otrificados*, en términos de Rita Segato, y donde *mapuche* se vuelve sinónimo de *pobre*, ciudadano de segunda o mano de obra barata, como señala Liliana Ancalao. Sin embargo, en este primer capítulo que analizamos, el foco está puesto

---

6 Como afirma Andrea Aravena, “durante mucho tiempo y hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx, prevaleció la idea de que era indio o indígena solamente aquel que vivía en su comunidad rural de origen, ya que su establecimiento en la ciudad significaba, necesariamente, la pérdida de su identidad” (359).

menos en la pena del migrante que en la alegría de su regreso, en la fiesta que se organiza en torno a ese volver a verse:

El equilibrio de la naturaleza y sus misterios: pareciera que una larga pena se borra con una corta alegría. [...] Notoriamente queda demostrado, por ambos lados los preparativos para este reencuentro, después del amargo peukallal, a diario se planifica por el resto del año el retorno y recibimiento en el hogar. (16-17)

La ceremonia de recibimiento ocupa días en su preparación, no solo entre familiares, sino también entre vecinos y amigos del “retornado”. La ansiedad colma las expectativas de un público ávido de escuchar las peripecias de quien se ha visto llevado a dejar su tierra e instalarse en la ciudad. Desde luego la comida abunda, y toda la naturaleza parece disponerse a la celebración de su regreso. La bienvenida dada al migrante se torna así en fiesta, contraponiendo al desgarramiento del destierro la celebración del reencuentro: “El encuentro iba tomando paso entre suspiros, emociones y, a nadie importaba el por qué las lágrimas llegaban siempre de preámbulo a regar la risa para que brotara la alegría, antesala del kawin que vendría” (19).

La mayoría de los personajes de esta novela están marcados por el destierro. Florencia Treukil Gonzales (Champurria),<sup>7</sup> cuya infancia fue la esclavitud en manos de colonos alemanes, logró escapar del maltrato “antes que se le escarche la valentía” (33), y fue la ciudad la que la cobijó tras la huida. De Juan de Dios Kintupurai Anka (Kintun) se nos cuenta que “su familia fue arrinconada por el Estado chileno en la peor tierra y la mejor

---

7 El primer rasgo de este personaje que da cuenta de su condición de *xampurria* es la conjugación de un apellido mapuche y uno *wingka*. En la nota al pie que aclara el sentido del término *champurria* (tal es la grafía que utiliza Huinao), se hace una breve traducción de este término como “mestiza”. Sin embargo, al igual que en los personajes de Milanca Olivares, el término *xampurria* encierra otras características que, en la novela de Huinao se hacen igualmente presentes a través de este personaje. Uno de ellos es el pasaje del enclave originario a la ciudad: la pobreza heredada de Florencia Treukil Gonzales la obligó a trabajar a muy temprana edad y, luego del paso como empleada doméstica por la casa de dos familias colonas, huyó para hacer de la ciudad su lugar de residencia. La ciudad miró su descendencia con el desprecio que narran los relatos de Milanca Olivares. En un fragmento de la descripción de su vida familiar, se lee: “Enseñaron a sus hijos a vivir a lo williche en la ciudad y le faltaron palabras a Pichun, cuando uno de ellos llegó llorando hasta su regazo, ante la torpeza de la diferenciación racial en la escuela. Y ella fue la madre que limpió las lágrimas del hijo y del padre ante la discriminación social” (38).

se la expropiaron a sus antepasados, para regalárselas a los desterrados que llegaron a colonizar un territorio que ya tenía dueño” (39). Y de Rayen Treukil Llanka (Rosamaría), que “a temprana edad se aventuró como la mayoría de las mujeres mapuche en hacer el recorrido del campo a la ciudad, la intrepidez de sus pasos perseguía una meta: obtener mejores condiciones de vida” (48). El acorralamiento reduccional que recae sobre el pueblo mapuche tras los paralelos y eufemísticos procesos de Pacificación de la Araucanía (Chile) y Conquista del Desierto (Argentina) deriva en un sostenido empobrecimiento que alcanza nuestros días. Como afirma Pablo Mariman Quemenedo en 2006,

[...] desde el sur del Biobio y hasta Chiloé eran 10 millones de hectáreas las que fueron reconocidas a través de 28 parlamentos con la Corona española, y el de Tapiwe en 1825 con la república de Chile. Sin embargo, el llamado proceso de radicación indígena llevado a cabo desde el año 1884 y hasta 1930, dejaba en posesión de éstos solamente 500 mil hectáreas. (116)

Es precisamente en esta transición de entre siglos en la que se sitúan los episodios narrados en la novela. Un contexto explicitado en la obra, no solo en la suerte de sus protagonistas, “fue la época del despojo (con el nombre de colonización se conoce hoy, la usurpación de tierra williche avalada por el Estado). En este periodo, los williche eran arreados como ganado por el camino, al destierro de la ciudad” (59).<sup>8</sup>

El segundo capítulo que analizaremos se titula, precisamente, “Kawin”:

En la casa de remolienda, a la entrada de su puerta principal estamparon una marca a carbón, vestigio incipiente del arte gráfico de la región williche. [...] desde cerca no se entendía el mensaje, pero los que podían juntar las rayas, aseguraron que desde lejos se podía interpretar el grafiti: kawin. (62)

Este “petroglifo” (62), hecho por mano de un trasnochado visitante de “La trompa de pato”, da perfecta cuenta de este refugio para el alma y el cuerpo

---

8 La crítica y poeta neuquina Silvia Mellado rastrea la noción de arreo en la obra de Liliana Ancalao y el diálogo que esta entabla con *Y Félix Manquel dijo...*, una entrevista realizada por el médico Enrique Perea a Félix Manquel. Se recomienda enfáticamente la lectura de su análisis en torno a esta noción para una mayor comprensión de la territorialidad mapuche a partir del siglo xx.

williche despojado: ante el empobrecimiento y las injusticias multiplicadas, este burdel es amparo y revancha, lugar de fiesta y encuentro en la celebración. En efecto, para la regenta, La Pinkoya, este espacio es concebido como “su trabajo social” (63), más que como su sustento o lucro.

En el capítulo se establece un juego de palabras en mapudungun, que señala el carácter de este refugio: *kawito* y *kawin*, “catre” y “fiesta”, respectivamente, funcionan como índice del propósito de “La trompa de pato”. Desde luego, como todo en Chaurakawin, la casa de remolienda no escapa de la pobreza. Sin embargo, y como siempre, al interior de sus paredes esta es burlada desde la fiesta, y la escasez se torna chiste, chanza o concurso:

Con posterioridad, de a uno fueron mandados a confeccionarse los kawito; en las épocas de frío sureño la necesidad de abrigo es fuerte, y como en la sociedad mapuche se rompe el orden jerárquico establecidos en otros pueblos, donde el superior tiene derecho a todos los privilegios; aquí, igualitariamente se sorteaba el kawito para culear. El mejor baile, el más creíble de los relatos era el ganador, era un juego ejercido por razones climáticas, teniendo en cuenta que en la zona de Chaurakawin el invierno es inclemente, todas las noches sus grados son bajo cero, congelando la tierra y el ambiente; a veces, el acto sexual resultaba ser más heroico que feliz. (63)

Damsi Figueroa Verdugo analiza tres obras de esta escritora: *La nieta del brujo*, *Desde el fogón de una casa de putas williche* y *Katrilef, hija de un ulmen williche*. La hipótesis que guía su lectura es que el humor, en calidad de característica clave del proyecto escriturario de Huinao, se presenta como estrategia para burlar el orden hegemónico de dominación del mapuche. Nos interesa retomar el análisis que propone Figueroa Verdugo en relación con la carcajada, específicamente, porque hallamos allí una serie de puntos de contacto con nuestra interpretación de la noción de *kawin* como epicentro de resistencia ante la opresión. Desde la perspectiva de la crítica, la carcajada logra romper el orden instaurado por los dos grandes frentes de dominación del indígena, la Iglesia y la escuela: “La carcajada en boca de los mapuche irrumpe en el orden de los discursos instituidos violentamente por el estado-nación chileno donde la iglesia y la escuela deben formar al mapuche en su proceso de inclusión” (103). En efecto, en el capítulo que nos encontramos leyendo se vuelve explícita tanto la tergiversación del carácter que de este

pueblo hace la cultura dominante, cuanto las formas en que este logra burlar ese conjunto de estereotipos:

Con sus *afafan* desataban la alegría enjaulada por el enemigo en los libros de historia que pueblan las casas de estudios y grandes bibliotecas. Estos baluartes de la historia definieron al pueblo mapuche de triste y monótono. Se cagaban de risa los *williche* de estas aberraciones que se mantienen fehacientemente hasta el día de hoy. ¿Cómo es posible que el sencillo gesto de la risa esté vedado en los pueblos originarios y que la felicidad tenga su cuna en el occidente? (64-65)

El *afafan* es definido en el glosario que acompaña a esta página como “grito de júbilo”. En el fragmento citado, el *afafan* es código de encuentro en la identidad étnica e inicio de un momento de euforia que habilita la diversión y el festejo. Si para Figueroa Verdugo la carcajada es el gesto arrebatado que logra burlar la opresión, postulamos aquí, en consonancia con su lectura, que en esta novela de Graciela Huinao es la fiesta el núcleo de esa burla. Y La trompa de pato, la sede de su celebración.

La segunda parte del capítulo “Kawin” está dedicada a la recreación de la escena en la que se relata un *epew*. Es el personaje de Pichun quien acomete la narración, con una destreza tan extraordinaria de imitación que logra que “todo el reino animal por su boca hablaba” (67). La trama del *epew* que se recrea en la novela tiene como protagonistas a una puma y a una yegua. Ambas, madres protectoras de sus crías, persiguen objetivos opuestos que las llevan a enfrentarse: mientras la puma procura cazar al pequeño potrillo para darlo como alimento a sus tres cachorros, la yegua sabe que debe proteger a su potrillo de las garras de “la leona” (67). La puma pergeña un plan para quedar a solas con el potrillo, aduciendo que ha sido designada maestra de la zona y que el pequeño animal debería asistir a sus clases. La yegua, advirtiendo las pretensiones de la puma, la insta a una prueba que encierra un engaño. El desenlace se corresponde a la perfección con el ciclo señalado por Lucía Golluscio del burlador burlado.

Como advierte la etnolingüista, este *epew* “se estructura sobre la base del diálogo entre sus personajes” (*El Pueblo Mapuche* 123), y su objetivo principal es, nuevamente, lúdico y recreativo. Podemos coincidir con su observación —aunque, en su caso, el *epew* analizado es el cuento del zorro— cuando traza

un paralelismo entre los personajes de la fábula y la realidad extratextual: en el *epew* recreado por Pichun, el personaje que encarna la opresión (el burlador) es la puma, y quien logra subvertir su estrategia (quien efectivamente burla), la yegua. Entre la audiencia, la yegua termina por generar empatía ya que, en un sentido traslaticio, hace suponer que será posible burlar el orden de dominación preestablecido y reestablecer en su realidad, al menos momentáneamente, algo de justicia. Como afirma Golluscio,

[...] en primer término, la clave jocosa o lúdica permite al ejecutante y a su audiencia la libertad de experimentar placer ante la agresión que sufre en la ficción dramatizada su protagonista, el Zorro, personaje construido socialmente con atributos estereotípicos del blanco (mentiroso, traicionero, caníbal). En segundo término, convierte a la audiencia en cómplice de la agresión y socializa así su odio. (*El Pueblo Mapuche* 130)

La presencia del *epew* en la novela de Huinao, así como su remisión en los cuentos que conforman el volumen analizado de Milanca Olivares, se vincula, como venimos observando, a la relevancia adjudicada en ambas obras al humor, a la risa y a la fiesta como *locus* de resistencia desde el cual narrar la realidad mapuche.

El último capítulo que analizaremos de esta novela se titula “La trompa de pato (cabaret)”, texto en el que se reconstruyen los usos y las costumbres de la casa de remolienda. De estos nos interesa centrarnos en dos aspectos principales: el primero, la descripción de la comida, fuertemente enraizada en la tradición mapuche; el segundo, la reivindicación del mudai como bebida y la desmitificación de su responsabilidad en el alcoholismo indígena.

La comida descripta enseguida señala su origen mapuche: “En La trompa de pato se olía a pueblo williche” (55). Y su preparación asiste a dos propósitos: energizar a los cuerpos desgastados por la juerga y la trasnochada y nutrirlos para sobrevivir a los avatares del clima sureño.

Los katuto<sup>9</sup> con merkeñ en invierno; pican con disimulo, decían las putas riendo: en la boca y en el culo, y en verano se degustaban con miel de ulmo, no solo para dejar la huella de un dulce beso, además era el perfecto nutriente

---

9 Katuto es definido en el glosario que se encuentra al pie de página como “pan mapuche”.

calórico que en su justa medida aportaba la temperatura adecuada que se requiere para calentar el cuerpo y pasar la noche sin que te duelan los huesos, bajo el húmedo clima del sur. (55)

La picardía que le imprimen a la alimentación las prostitutas del burdel señala una forma de resistencia: hacer de ese plato humilde un alimento que nutre y mancomuna, que genera complicidad en su consumo, y que troca la supuesta pobreza implicada en su sencillez, en estrategia de goce y bienestar. El *katuto*, el *milkao* —alimento de papas— y el *wañaka* —preparación de harina tostada condimentada con especias—, como se describe en el glosario, comparten las mismas características: son preparaciones sencillas que constituyen la base nutricional de la casa de remolienda y también la base fraternal desde la que se combate la pobreza y la exclusión.

La descripción del *mudai*<sup>10</sup> encubre todavía un propósito más profundo: desmentir la supuesta responsabilidad de esta bebida en el alcoholismo mapuche, tantas veces reiterado desde el discurso oficial. Al igual que con la supuesta tristeza que caracteriza al pueblo, este fragmento se opone a la narrativa impuesta sobre los perjuicios de esta bebida y señala, a su vez, el verdadero causante de los males de consumo:

A pesar de ser una “casa de perdición”, las leyes establecidas en el *Admapu* se respetaban más allá de las nuevas órdenes que imponía el nuevo Estado: el licor tenía un alto costo y el *mudai* por tradición era gratis. Esta bebida “alcohólica” originaria, y que en todos los libros de historia *wingka* es la causante de todos los males en el pueblo mapuche, incluyendo la “pérdida de la guerra”, una casa de remolienda lo reivindica, dando un testimonio fiel y coherente: es que el *mudai* a nadie puede hacer perder los cabales y la aberración histórica lleva más de quinientos años acuñada... (56)

En este pasaje hay, por un lado, un claro distanciamiento del Estado y sus leyes que, paradójicamente, demonizan al *mudai*, cuando es la misma cultura *wingka* —blanca— la que ha introducido el verdadero causante de la perdición indígena, y, por otro lado, la voluntad de testimoniar, de contradecir la historia oficial desde la memoria activa de la comunidad. Esa oposición entre

---

10 En el glosario se la define como “bebida hecha a base de maíz, después fue de trigo”.



historia y memoria, profusamente elaborada por los estudios de memoria (desde los trabajos pioneros de Maurice Halbwachs, su reelaboración en Michel Pollak y la recepción en el Cono Sur de Elizabeth Jelin, por solo nombrar algunos nombres de relevancia), emerge permanentemente en la novela de Huinao tanto para cuestionar las supuestas verdades sedimentadas por el discurso historiográfico como para mostrar que aún persiste una memoria colectiva que es capaz de decir y disputar, desde la misma escritura, los sentidos del pasado y del presente. Ese es, precisamente, el *locus* de enunciación desde la resistencia que observamos en la narrativa de Huinao, una resistencia que, además, se construye desde las conductas vedadas para las corporalidades indígenas femeninas: el goce, los placeres y la fiesta.

Lo último que quisiéramos señalar con relación a este capítulo es la relevancia otorgada a La trompa de pato como espacio de amparo frente al empobrecimiento wíliche posreduccional, y a su regenta, La Pinkoya, como pionera de este lugar de resistencia:

Su valentía le blindó el espíritu, haciendo caso omiso a la moral que le imponía una sociedad profundamente miedosa de las disciplinas celestiales imperantes y si hubiese encasillado su vida dentro de esos esquemas que regía la fe de las sociedades de la época, ella no hubiera sido lo que fue: una Gran Puta. (61)

Aquí, como analizamos en relación con el término *xampurria*, hay una subversión del sentido adjudicado al epíteto *puta*, socialmente cargado de connotaciones negativas, para resignificarlo como algo orientado hacia los fines del placer y de la fiesta, a partir de la construcción de un personaje caracterizado por el trabajo sostenido y esforzado (recuérdese que en la presentación analizamos la oposición entre trabajo elegido que dignifica y servidumbre).

## Consideraciones finales

En estas consideraciones finales quisiéramos aportar una última línea de lectura que retoma, a su vez, varios de los puntos señalados en los análisis de cada una de las obras. Se trata de lo que llamamos “dialéctica calibánica” y que plantea en su agudo ensayo el intelectual cubano Roberto Fernández

Retamar. Para lograr explicar el propósito de esta recuperación, citaremos un fragmento de “Calibán” en el que el mecanismo de subversión de sentidos queda explicitado:

La palabra más venerada en Cuba —*mambí*— nos fue impuesta peyorativamente por nuestros enemigos, cuando la guerra de independencia, y todavía no hemos descifrado del todo su sentido. Parece que tiene una evidente raíz africana, e implicaba, en boca de los colonialistas españoles, la idea de que todos los independentistas equivalían a los negros esclavos —emancipados por la propia guerra de independencia—, quienes constituían el grueso del Ejército Libertador. Los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. *Es la dialéctica de Caliban*. Nos llaman mambí, nos llaman negro para ofendernos, pero nosotros reclamamos como un timbre de gloria el honor de considerarnos descendientes de mambí, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista; y nunca descendientes de esclavista.<sup>11</sup> (35-36)

Esta dialéctica de Calibán fue precisamente la que nos propusimos señalar en la apelación a las nociones de *xampurria* y *kawin*. En la primera, el *xampurria* toma el término despectivo para volverlo signo de identificación y de distinción, tanto respecto del chileno *wingka* —el no mapuche, invasor— como del “mapuchómetro” con pretensiones de purismos identitarios. Porque, como afirma Pairican en el prólogo al volumen de Milanca Olivares: “¿Qué es ser mapuche luego de la ocupación de las tierras y un siglo de intentos de asimilación forzada?” (10). Nos interesa, entonces, destacar esta subversión en la que el *xampurria* le arrebató el signo al racismo injurioso, para hacer de él un *locus* de resistencia. En la segunda, los sentidos son construidos en torno a la noción de *kawin*: no es solo la fiesta en un sentido lato, sino que esta se carga de una serie de connotaciones (la solidaridad, la reivindicación de los usos y costumbres mapuche-williche, el encuentro en el placer y el goce desde cuerpos que parecen estar confinados a ser la mano de obra que reproduce el capital) que hacen de ella, como de *xampurria*, un *locus* de resistencia. En ambas nociones, el *epew* se ha hecho presente, tanto en su aspecto lúdico-recreativo, como en la dimensión axiológica, delimitando

---

11 Énfasis añadido.

el verdadero lugar que el pueblo mapuche ocupa en el esquema de víctimas y victimarios.

## Obras citadas

- Ancalao, Liliana. “El idioma silenciado”. *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, vol. XI, núm. 6, 2010, págs. 48-53.
- Aniñir, David. *Mapurbe: Venganza a raíz*. Santiago, Pehuén, 2009.
- Aravena, Andrea, “Identidad indígena en los medios urbanos: procesos de recomposición de la identidad étnica mapuche en la ciudad de Santiago”. *Lógica mestiza en América*. Editado por Guillaume Boccara y Silvia Galindo. Temuco, Instituto de Estudios Indígenas, 1999, págs. 165-199.
- Arias, Arturo, Luis Cárcamo-Huechante y Emilio del Valle Escalante. “Literaturas de Abya Yala”. *LASA Forum*, vol. XLIII, núm. 1, 2012, págs. 7-10.
- Bello, Álvaro. “Migración, identidad y comunidad en Chile: entre utopismos y realidades”. *Asuntos indígenas*, núm. 3-4, 2002, págs. 40-47.
- Bengoa, José. *Historia de un conflicto. El Estado y los mapuche en el siglo XX*. Santiago, Planeta, 1999.
- Briones, Claudia. “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”. *Revista Tábula Rasa*, núm. 6, enero-junio 2007, págs. 55-86. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.286>
- Caraballo, Melina E. “Los *epew*: una forma de relatar la cosmovisión ranquel”. V Jornadas de Filología y Lingüística, 21, 22 y 23 de marzo de 2012, La Plata, Argentina, editado por Memoria Académica, Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- Carrasco, Iván. “Poesía mapuche etnocultural”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 1, 2000, págs. 195-214.
- Fernández Retamar, Roberto. “Calibán”. *Casa de las Américas*, núm. 68, 1971.
- Figuroa Verdugo, Damsi. “El humor en la narrativa de Graciela Huinao”. *Acta literaria*, núm 56, 2018, págs. 91-110. DOI: <https://doi.org/10.4067/50717-68482018000100091>
- García Barrera, Mabel. “La actual narrativa mapuche: testimonio, memoria y repetición”. Academia.edu. Web. 10 de octubre de 2011.
- García Barrera, Mabel, et al. “Pueblo Mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el *Gulumapu*”. *Revista Anclajes*,

- vol. XXIII, núm. 2, mayo-agosto 2019. DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2321>
- Golluscio, Lucía. *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires, Biblos, 2006.
- . “Los principios pragmáticos en la producción de un *Epew* (“cuento”) mapuche: un abordaje etnolingüístico”. *Caravelle*, núm. 52, 1989, págs. 57-72. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1989.2395>
- Guerra, Lucía. *La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. La Habana, Casa de las Américas, 2013.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.
- Huinao, Graciela. *Desde el fogón de una casa de putas wuilliche*. Osorno, Caballo de Mar, 2010.
- Jara, José. “Los urbanos: un nuevo sector dentro de la sociedad mapuche contemporánea”. *Pentukun*, núm. 1, 1994, págs. 5-15.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- La Cadena, Marisol de, et al. *Indigenidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2010.
- Marimán, Pablo, et al. *Escucha winka. Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago, LOM, 2006.
- Mellado, Silvia. *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche*. General Roca, Publifadecs, 2014.
- Milanca Olivares, Javier. *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof*. Santiago, Pehuen, 2013.
- Paredes Pinda, Adriana. “Carta al país mapuche”. Web. Noviembre 19 de 2014.
- Pollak, Michel. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata, Al Márgen, 2006.
- Segato, Rita Laura. *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- Vizenor, Gerard. “Aesthetics of Survivance”. *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*. Lincoln, University of Nebraska, 2009, págs. 85-103.

### **Sobre la autora**

María Fernanda Libro es licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y doctora en Letras por la misma casa de estudios. En el 2015 recibió la Beca Interna Doctoral de CONICET, periodo 2016-2021, por el proyecto “La experiencia partida: trazos poéticos en la escritura mapuche contemporánea”, investigación radicada en el Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Desde el 2010 ha integrado ininterrumpidamente proyectos de investigación vinculados a las escrituras latinoamericanas recientes. Actualmente, es miembro del proyecto “Territorios y cuerpos en las escrituras latinoamericanas” (2018-2021), dirigido por la doctora Nancy Calomarde. Sus investigaciones se centran en las escrituras mapuche más contemporáneas, en las que indaga en problemáticas relacionadas a la representación de la identidad, la comunidad, el cuerpo, la lengua, y sus vinculaciones con el campo literario chileno y argentino. En la actualidad se desempeña como profesora adscripta de la cátedra Literatura Latinoamericana II de la carrera de Letras Modernas (FFyH, UNC).





*Notas*





# ***Alé'eya* conformación de todo lo que existe: la ley de origen de la cultura wayuu**

**Rafael Segundo Mercado Epieyu, Tiko'u Epinayuu**

*Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia*

*Universidad de La Guajira, Riohacha, Colombia*

[nativodesupropiohogar@gmail.com](mailto:nativodesupropiohogar@gmail.com)

Este texto es una reflexión a partir de la interacción con los mayores wayuu. Narra la edición de una obra póstuma de Ramón Paz Ipuana y la fundación de una biblioteca pública en la Alta Guajira. Hace visible el debilitamiento del sistema de gobierno de nosotros los wayuu y propone que la educación wayuu debe partir desde los relatos sagrados. Se presentan dos gráficas sobre los principios formadores y las *e'irukuu wayuu*. Se concluye que las ciencias que estudiemos deben servir para el fortalecimiento interno de nuestros procesos para que la escritura sea de gran importancia para nuestros mayores; para esto es necesario volver a nuestra ley de origen llamada *alé'eya*: conformación de lo que existe. Todas estas actividades que se nombran, se gestaron desde mi formación como wayuu y como lingüista de la Universidad Nacional de Colombia.

*Palabras clave: alé'eya; ley de origen; educación; e'iruku; escritura; wayuu marakucho.*

Cómo citar este artículo (MLA): Mercado Epieyu, Rafael Segundo. “*Alé'eya* conformación de todo lo que existe: la ley de origen de la cultura wayuu”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 269-284.

Artículo original (nota). Recibido: 3/06/21; aceptado: 01/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### ***Alèèya* Conformation of All That Exists: The Law of Origin of the Wayuu Culture**

This text is a reflection based on the interaction with the Wayuu elders. It narrates the edition of a posthumous work by Ramón Paz Ipuana and the foundation of a public library in Alta Guajira. It makes visible the weakening of the system of government of us, the Wayuu, and proposes that the Wayuu education should start from the sacred stories. Two graphs on the formative principles and the *e'irukuu wayuu* are presented. It is concluded that the sciences that we study should serve for the internal strengthening of our processes so that writing is of great importance for our elders; for this, it is necessary to return to our law of origin called *alèèya*: conformation of what exists. All these activities mentioned were gestated from my training as a Wayuu and as a linguist at the National University of Colombia.

*Keywords:* *Alèèya*: law of origin; education; *e'iruku*; writing; Wayuu *marakucho*.

### ***Alèèya* conformação de tudo o que existe: a lei de origem da cultura Wayuu**

Este texto é uma reflexão a partir da interação com os *mayores* Wayuu. Conta a publicação de uma obra póstuma de Ramón Paz Ipuana e a fundação de uma biblioteca pública na Alta Guajira. Também torna visível o enfraquecimento do sistema de governo Wayuu e propõe que a educação Wayuu deve começar a partir das histórias sagradas. O artigo apresenta dois gráficos sobre os princípios formativos e as *e'irukuu wayuu*. Conclui-se que as ciências que estudamos devem servir para fortalecer nossos processos internos para que a escrita seja de grande importância para nossos *mayores*; para isso é necessário voltar à nossa lei de origem chamada *alèèya*: conformação do que existe. Todas estas atividades nomeadas foram desenvolvidas a partir de minha formação como Wayuu e como linguista na Universidade Nacional da Colômbia.

*Palavras-chave:* *alèèya*: lei de origem; educação; *e'iruku*; escrita; Wayuu *marakucho*.

EN EL CAMINAR DEL TERRITORIO he encontrado al wayuu que está contento con el retorno de sus familiares a sus territorios de origen, y tristemente he encontrado también a los wayuu que agreden física y verbalmente a sus familiares retornados. La siguiente apreciación por parte de un anciano wayuu la escuché en una comunidad que se encuentra en la Alta Guajira; el nombre originario de esta comunidad es *Junuunaipana*, pero también es conocida en castellano como *Pasadena*, queda a tres horas de distancia de Puerto Estrella.

—Ahora tengo familiares, ya veo a mis hijas, sobrinos, nietos y yernos, gracias a Maduro porque nos los ha devuelto, ya no me siento solo— dijo uno de los ancianos que se encontraba en una tienda.

—Chávez sí es mala gente porque me los retenía por allá, los mantenía alejados de mí por la plata que les daba— concluyó el anciano mientras degustaba una cerveza llamada Polarcita.

En ese momento me causó mucha curiosidad y desde ese día he venido reflexionando sobre esas palabras del anciano, porque he visto muchos de mis familiares que hace años se encontraban en Venezuela o más bien en *Marakaya*, los barrios que quedan en las periferias de la ciudad de Maracaibo. Hace dos meses aproximadamente hice parte de un grupo de personas que fueron a dialogar con unos wayuu que estaban taponeando la vía férrea. Me causó curiosidad cuando dijeron que cerrando la vía férrea era la única manera de hacerse respetar. Luego de unos cuantos minutos de intercambio de palabras, me di cuenta de que la mayoría de los wayuu que se encontraban enojados, porque consideran que no son escuchados ni respetados, eran wayuu *marakucho*; al hablar les hice recordar que los ancianos y las ancianas wayuu tienen un lugar donde dialogar sobre los problemas que se les presentan en el territorio y este lugar se llama *luma'* enramada, a lo cual inmediatamente los mayores aceptaron. Reforcé lo que estaba diciendo con estas palabras:

—Un anciano o una anciana no busca los caminos, no busca las carreteras ni mucho menos busca cerrar esta vía metálica, ¿por qué? Porque nosotros los wayuu tenemos una forma de gobierno y el lugar donde se imparte la armonización de la palabra de nuestra forma de gobernar es bajo la *luma'* enramada. Quiero compartir unas historias a ustedes, pero para ello, quiero visitarlos bajo su enramada y así compartir algo de nuestra propia historia mientras saboreamos un sabroso café preparado en el fogón de la abuela.

Se quedaron un poco en silencio y durante ese tiempo sentí el temor de que no aceptaran mi proposición. En medio de nosotros, hicieron un gesto de dialogar entre ellos y al instante aceptaron mi propuesta. Se acordó visitarlos cinco días después de nuestro encuentro en la vía férrea y ese mismo día se levantó el bloqueo a la vía.

Nos esperaron bajo una *luma'* enramada del cementerio tradicional. Ahí estaban muchos wayuu listos para escuchar la historia que les había prometido, pero antes quise escucharlos. Uno de los ancianos que se encontraba taponeando la vía dijo:

—Nosotros somos wayuu de aquí, puedes pasear tu mirada para que contemples por un momento las bóvedas que se encuentran aquí, ahí están nuestros antepasados, cuando los sembramos en la tierra, muchos wayuu de otras *e'iruku*<sup>1</sup> llegaron a llorarlos, pero existe otra realidad— dijo el anciano mientras le daba vuelta a su bastón.

—Cuando éramos jóvenes fuimos a Venezuela a trabajar pero siempre veníamos a fin de año o enviábamos compra para nuestras familiares que se quedaron aquí. Ahora que hemos vuelto, nos desconocen y nos dicen que somos wayuu *marakucho* y que no tenemos ningún tipo de derecho aquí en este país llamado Colombia. Nos quieren desplazar dentro de nuestro propio territorio. Lo más triste es que son nuestras propias familias las que se están encargando de esto, el que se conoce aquí como autoridad tradicional no nos colabora en nada, nos estamos muriendo de sed pero hemos ido a la alcaldía y nos dicen que debemos llevar el acta de posesión de la autoridad tradicional y así sí nos pueden despachar un viaje de agua a la ranchería donde estamos. No tenemos atención inmediata de salud, no somos beneficiados en medio de esta enfermedad que nos ha obligado a llevar tapabocas, hace muchos años hemos estado en esta situación, no sabemos qué hacer y lo único que se nos ocurrió fue taponear la vía del tren, concluyó el anciano.

—Es muy cierto lo que usted ha dicho —le dije— allá en mi territorio sucede lo mismo, y eso que no soy retornado. Ya no tenemos una convivencia armónica con nuestros parientes, los *achon*, los hijos de nosotros, los hombres no respetan a los ancianos que somos nosotros sus padres, el *Keraü*, el wayuu o la wayuu que se ha casado dentro de nuestro territorio con nuestras

---

1 Familia extensa por línea materna.

hermanas o hermanos se ha adueñado de la propiedad colectiva de nuestro territorio y eso es lo que ha golpeado nuestras formas de convivencia. Es difícil la convivencia en estos momentos en nuestros territorios— les dije.

En ese momento recordé y compartí con ellos las palabras de una anciana wayuu:

—Existen innumerables problemas referentes al territorio. ¿Por qué? Porque los jóvenes, las señoritas no escuchan a los viejos. Irrespetan lo que dicen. Hay que llamarles la atención. Hay que sentarlos para que escuchen y sepan sobre la importancia de un territorio para una familia y por qué están ahí, por qué son los dueños; tienen que saber de dónde son, su origen, para que conozcan su territorio verdadero y así no se adueñen de territorios ajenos. Deben conocer qué es lo que nos hace que seamos wayuu, eso lo debemos buscar para que todos estemos bien en unión, así como en tiempos anteriores como lo hacían los viejos, y así volvamos a lo que era antes. Me entusiasma mucho escuchar a los viejos aquí presentes, que aún existe la solidaridad, la reciprocidad, la unión, el saber compartir, el sentimiento comunitario que siempre hemos manejado los wayuu, por eso los felicito realmente y ojalá no se dejen contaminar por un peso. Un peso es lo que hace dañar el corazón de las personas, eso es lo que han hecho los recursos de transferencias del Sistema General de Participación, dividir la familia, dividir al territorio y llenar de resentimiento el corazón del wayuu. Los invito para que sigamos juntos y luchemos por recuperar el ser wayuu que nos dejaron nuestros ancestros. Ser wayuu es ser honesto, tener palabra, ser solidario.

Al compartir estas palabras, sentí ese calor humano de aceptación de unas palabras acertadas a la realidad a la que estábamos convocados.

—La historia que les voy a compartir sirve como punto de reflexión para volver a intentar convivir nuevamente como antes— les dije.

—Son tres momentos muy significativos y de ellos debemos aprender. El primer momento se trata de la época cuando nuestros antepasados vivían a partir de las comprensiones de las diferentes posiciones de las estrellas o de la luna, el canto de las aves y el vuelo de los insectos. Nuestros antepasados, cuando veían a las *potshonoi* [“libélulas”] jugar por los barrancos, interpretaban que en los próximos meses por ahí correrían aguas de lluvia. Si veían en la luna naciente sus cachos inclinados hacia el sur o al norte, significaba que el verano sería intenso y tenían que buscar la manera como

conseguir agua mientras llegaba el invierno. Esa era la época cuando nuestros antepasados dialogaban a partir de la manifestación de la naturaleza. Esa capacidad de lectura la hemos olvidado, ahí está, solo que lo hemos echado a un lado— les dije —.Llega un segundo momento: la actividad económica que hicieron por medio de la mar. La mar, para nuestros antepasados y para los pescadores actuales, es un gran territorio que está poblado de espíritus femeninos que se llaman *püloi*, son las señoras de las tortugas y de todos los peces. Estas señoras *püloi* gustan mucho del olor de la *alouka* [“malambo”] que es ofrendada por los pescadores antes de ir a la pesca para solicitar protección y guía para tener una buena faena de la actividad de pescar. Nuestro territorio está poblado de seres espirituales que se pasean durante la noche y también los podemos ver por medio de nuestros sueños. La *wachuashii* [“desierto”], en las noches se puede ver prenderse el fuego de *keeralia*, guardianes de los lugares por donde no podemos transitar nosotros los wayuu de noche. Está también *wanülü*, espíritu terrible que es enviado por las *püloi* cuando perturbamos estos lugares sagrados, con la presencia de *wanülü* nos podemos enfermar hasta morir. Nuestro sistema de gobierno parte del mundo de la espiritualidad, por eso es que debemos estar en armonía, no solamente entre nosotros los wayuu, sino con todo lo que existe en nuestro territorio —les dije—. Por medio de la mar — continué diciendo— llegó la *ka’ula* [“cabra”] y la *anneerü* [“carnero”]. Inmediatamente nuestros antepasados se dieron cuenta de que esta nueva presencia iba a fortalecer la economía que se practicaba por medio de la pesca. A partir de esta nueva presencia se crearon nuevos aprendizajes, como el caso del niño que pastorea: conoce desde temprana edad todo su territorio, los nombres de los lugares que existe dentro de este, como el lugar de pastar sus *ka’ula* y *anneerü*, donde se ejercita el cuerpo por medio de los juegos propios de la cultura nuestra, la ubicación de las plantas medicinales y comestibles. Existe otro aprendizaje que va de acuerdo con nuestra dinámica social de ser colectivos. *Apaala* es entregar una *ka’ula* o una *anneerü* a un niño de siete años de edad aproximadamente, el anciano le entrega al niño con palabras de consejo, “aquí te entrego este animal, si lo cuidas bien se multiplicará y tendrás para el maíz que tanto te gusta tomar, para comprar tus *guaireñas*, tus ropas y para muchas cosas, pero deberás desprenderte de él cuando alguien venga a solicitarte ayuda para que lo apoyes por medio de lo que

se llama *ounuwawaa*,<sup>2</sup> deberás entregarlo para que no dejes desamparado al wayuu que ha llegado a tu enramada a solicitar tu apoyo. También en el transcurrir de los días, estarás en la misma situación”. Como podrán notar —les dije—, nuestros antepasados nos educaron para que no fuéramos egoístas, individualistas, para que no rechazáramos a nuestros parientes wayuu. La economía de nuestros antepasados fue floreciente con los intercambios de productos vegetales con otras naciones por medio de la mar. Fueron dueños de grandes barcos pero esta actividad fue condenada y cerrada por la creación de las dos repúblicas Colombia y Venezuela. Aquí aparece el tercer momento: la creación de las fronteras. Aparecieron nuevos *wanülü* en nuestros territorios que se llaman Guardia Nacional y Ejército Nacional. Muchos de nuestros antepasados murieron por ellos, fueron perseguidos en sus propios territorios y se descalificaron sus actividades económicas con el calificativo de contrabando y bachaquero. En medio de este calificativo, nuestros antepasados fueron grandes conductores de camiones, aquí también el conocimiento fue compartido, los mayores enseñaron a sus menores. En esta época, se empezó a debilitar la memoria sobre nuestro origen, sobre todo los wayuu que nacieron y se profesionalizaron en las ciudades nuevas de las dos repúblicas. Con el pasar del tiempo aparecieron las leyes y los decretos que buscaban proteger y fortalecer las culturas indígenas. Aquí aparece el nuevo wayuu egoísta e individualista, el que niega y detesta a sus parientes, la autoridad tradicional. Esta nueva presencia ha golpeado fuertemente a nuestro sistema de gobierno, los menores están asesinando a sus mayores, hay una degradación de nuestra organización social y política por esta nueva presencia. Por eso, ustedes los wayuu, llamados retornados, están siendo rechazados y negados por los propios wayuu, es una tristeza decirlo, pero es la realidad— les dije a todos los wayuu que se encontraban ese día.

Todos los momentos históricos que les estaba narrando tuvieron buenos comentarios por parte de los ancianos y las ancianas presentes.

—Para este desorden de nuestro sistema de gobierno, la solución la tienen ustedes los mayores, ustedes son sabios —les dije—. Las oficinas étnicas del gobierno no son nuestra abuela para que busque la manera de solucionar este problema que tenemos internamente, estas oficinas no son nuestros *alailayuu* para dar fin a estas diferencias que existen entre nosotros por la

---

2 Recolectar, pedir animales, prendas, dinero entre los familiares y amigos para satisfacer algún daño y para la dote de una mujer.

aparición de la autoridad tradicional. Debemos entregar a estas oficinas del Gobierno nacional la estructura real de nuestro sistema de gobierno que se fundamenta en la armonía y en el equilibrio —les dije y continué hablándoles.

—Se dice que existen bandas criminales entre nosotros los wayuu, los wayuu retornados tienen un grupo de delincuentes que asesinan y roban. Aunque esto sea cierto, nos hemos vuelto delincuentes en nuestros propios territorios porque hace siglos hemos sido golpeados violentamente, nos quitaron y cerraron las vías marítimas por donde se intercambiaban productos de nuestros territorios, no hay oportunidad de trabajo, existe un sistema de educación que no funciona y eso es producto de la corrupción que existe. La autoridad tradicional es solo una muestra de esta corrupción que existe entre nosotros y el Gobierno nacional, por eso hay delincuencia y prostitución; ustedes los ancianos y ancianas sabias tienen la solución, ustedes son los que pueden guiar hacia la sanación a nuestro sistema de gobierno para que las futuras generaciones wayuu convivan bajo el principio de la armonía y el equilibrio con la diversidad de vida que va a llegar a nuestros territorios—. Así les hablé y me escucharon atentamente durante cinco horas. El diálogo fue pausado, escogiendo las palabras apropiadas para que el mensaje llegara con éxito a ellos. Al terminar mi narración, hubo un suspiro de aceptación de mis palabras.

## **Los principios formadores**

No será suficiente narrar nuestras historias entre nosotros los wayuu. Se debe involucrar a todas las organizaciones y asociaciones wayuu que trabajan y administran la educación de la niñez wayuu en territorio wayuu. La educación debe partir de los relatos sagrados: la niñez debe ser guiada y acompañada para mostrarles los seres que hacen parte de nuestras vidas dentro de nuestros territorios. El fondo editorial Wayuu Araurayú publicó, en el 2016, las obras inéditas de Ramón Paz Ipuana. En el 2018 se inauguró la Biblioteca Pública Ramón Paz Ipuana en Puerto Estrella, zona norte de la Alta Guajira, corregimiento del municipio de Uribia, capital indígena de Colombia. Para este evento se invitaron escritores y poetas a nivel regional, nacional e internacional con el apoyo de la FILBO (Feria Internacional del Libro de Bogotá). En el primer tomo, que se titula *Aléeya: cosmovisión*



*wayuu relatos sagrados*, Paz Ipuana denomina los principios formadores, los cuales anexo inmediatamente:

**Deidad Suprema:** se identifica como la imagen arquetípica primigenia, que nos nutre y nos devora a lo largo de toda su existencia.

**Sawai-Piuushi:** la gran abuela y siempre madre. Las tinieblas de la Noche, la gran Noche.

**Araliatu'u Warattuy. Latu'u Rülapü:** el Gran abuelo y siempre Padre. Claridad del cielo.

**Mma':** Tierra, la gran madre nuestra. De las fecundas entrañas de Mma', nacieron los *wunu'u* ["las plantas"], seres vivientes cuyo conjunto conforma el dominio vegetal. En un principio formaron la segunda generación humana sobre la faz de la tierra. Los *wunu'u* fueron gigantes provistos de sabiduría que, tras haber cumplido su ciclo de existencia, fueron transformados en vegetales. Los *uchii*: su conjunto forma el dominio de las bestias y todos los animales grandes, pequeños, alados insignificantes, etc. En un principio formaron la tercera generación humana. Estos *uchii* fueron hombres provistos de inteligencias y voluntad, pero que, posteriormente, debido a sus errores fueron castigados y transformados en animales de todo género.

**Los wayuu:** su conjunto forma la humanidad a la cual hoy pertenecemos, es decir a la generación actual del hombre. Los hombres actuales se consideran nietos de Mma'. Fueron hechos directamente por Mmaleiwa en el cerro de Aa'üü. Los hizo de sustancias mezcladas: de la savia de las plantas, de los frutos de las plantas, del corazón de los animales, de los sesos de los animales. Esa es la razón por la cual los hombres se comportan como animales y se nutren de lo que dan las plantas.

**Palaa:** Mar, la gran madre nuestra. La gran madre salada que todo lo purifica con su movimiento. En su fondo hay noches tenebrosas.

**Juya':** Lluvia. Genio fecundante. Rige las estaciones, las constelaciones. Los cambios del tiempo están representados en 24 tipos de Juya', según las

condiciones meteorológicas o ecológicas que predominan en el ambiente en un momento dado.

**Jouttay:** viento. Genio infecundo. Preside los veranos, la sequía y desolación. Se conocen más de 15 vientos.

**She'e palaa:** gérmenes vivientes bajo el mar.

**Jemiay:** el frío atmosférico.

**Mannuuya:** la niebla, el rocío.

**Maintüsü:** la gran calma. También se le llama Jimatuy, la suprema quietud.

**Maiññatuu:** la bonanza, el silencio.

**Outaa:** la muerte.

**Wanülüü:** el mal. El espíritu maligno.

**Lapü:** el sueño.

## Constelaciones

**Shiliwala:** estrellas.

**Patünainjanaa:** orión.

**Iiwa:** pléyades.

**Ma'ayui ee ulapiuy:** géminis.

**Sütüna juyo'u:** osa mayor.

**Juyo'u:** estrella siria del can mayor.

Existen, además, otras constelaciones y estrellas, cuyo nombre no se identifica en castellano, por ejemplo, Walirü, Olotsü o Jolotsü: la estrella matutina o vespertina. Se incluyen también las estrellas tenidas como anunciadoras de abundancia, hambre, sequía, calamidad, pestes, etc. (Paz Ipuana, *Cosmovisión wayuu* 46).

Se debe enseñar esto a cada uno de los estudiantes wayuu y, seguramente, aprenderán a valorarlos y respetarlos, no como dioses, sino, como nuestros mayores, nuestros antepasados pero que conviven con nosotros en nuestra cotidianidad. Hoy en día es admirado y valorado este tipo de trabajo que hizo Ramón Paz Ipuana. Antes, según me cuentan los ancianos wayuu, para los grandes criadores de animales, la escritura no era bien vista, ir a la escuela era perder la memoria sobre su origen de *e'iruku*,<sup>3</sup> era negar las creencias de sus abuelas; mientras que dedicar el tiempo y su vida a la cría de animales era muy bueno porque era conocer muy bien su territorio, los nombres donde quedan los mejores pastos para sus animales, era conocer el lugar de las plantas medicinales, era llegar a la madurez desde la reflexión en medio del silencio de los montes y ser desaparegado de las cosas, aprender a compartir y valorar la vida desde la colectividad. La cría de animales es vigente, existen abuelos y abuelas que tienen muchos animales y viven bien. La escritura se valora como una herramienta de guardar la memoria de la cultura, los abuelos y las abuelas ven la forma de aprender la escritura como la práctica de pastorear a los animales, el wayuu que ha aprendido el oficio de escribir es como el que cuida a los animales, debe trasnochar, debe pasar sed y hambre, debe ir a recorrer grandes trayectos, aprender de otros que han vivido mucho y se han vuelto sabios en los oficios que les ha correspondido aprender. Para poder escribir los pensamientos y las historias de nuestros mayores se debe tener paciencia para escuchar, estar en silencio, visitar varios territorios de las *e'iruku*, aprender los nombres de los territorios incluso ser tolerante con los extranjeros que llegan a nuestras comunidades e irrespetan a nuestros territorios que guardan nuestras memorias milenarias. Sentir esas emociones de hambre y de sed, según nuestros mayores, solo así se logra tener una buena cría de animales y la admiración y el respeto de los wayuu. Sucede igual para llegar a manejar una buena escritura. Volver a reflexionar sobre nuestra ley de origen, *alèya*, hay que recrearla por medio de la escritura para que pueda ser compartida a un público amplio y sobre todo a las generaciones jóvenes wayuu.

---

3 Significa familia extensa por línea materna.

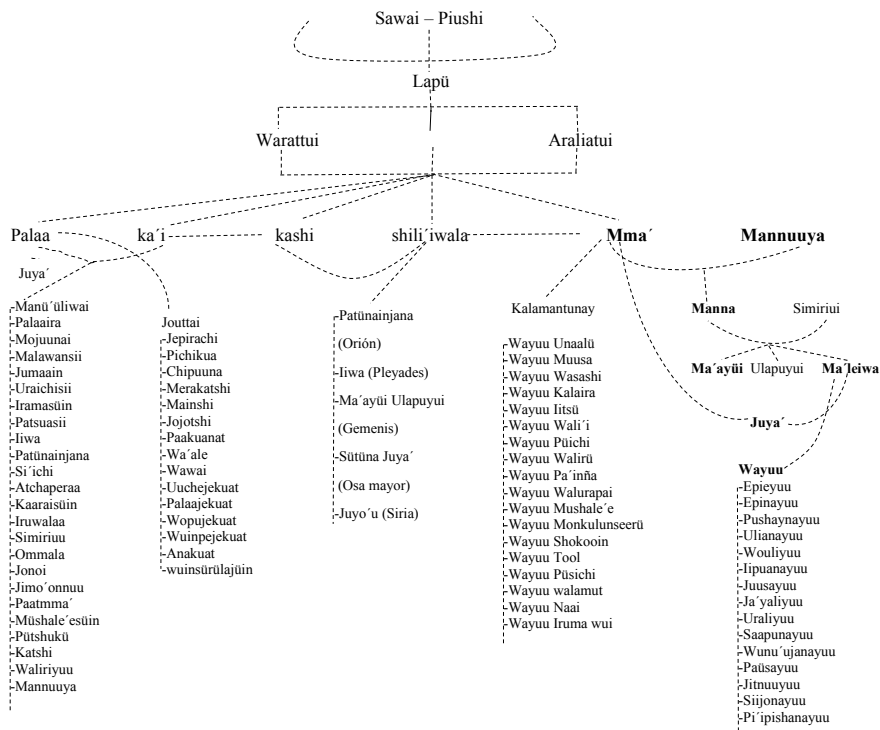


Imagen 1. La Gran Madre. Elaboración propia basado en Paz Ipuana, Ramón. *Cosmovisión Wayuu: Relatos Sagrados*. Vol. 1 Ale'eya. Fondo Editorial Wayuu Arauray, 2016.

La intención de la Imagen 1 es mostrar los momentos en que aparecen los “principios formadores de la cultura wayuu” que Ramón Paz Ipuana registró en su texto *Cosmovisión wayuu: relatos sagrados*. Realizaré unas traducciones de los nombres que quiero explicar. *Sawai-Piushi*, ya lo he enunciado un poco al inicio de este texto, Noche-Oscuridad, es la gran madre. *Lapü*, Sueños, es el canal de comunicación con el mundo de la espiritualidad que tenemos los wayuu: por medio de la actividad de dormir, podemos tener un diálogo con nuestros familiares que han partido a ese mundo. *Warattui*, la claridad, *Araliatui*, el esplendor, y aparece *Latu'urülapü*, la región luminosa del cosmos. A partir de estos abuelos nace *Palaa*, la mar,

la madre de los vientos; también es madre de *Juya'*, lluvia. Por medio del incesto con *Ka'i* nacen los hermanos *Juya'*, los lluvias, ellos son nuestros abuelos. *Kashi'* Luna, junto con *Shili'iwala*, las constelaciones, son los que guían nuestro sistema nutricional y la fertilidad en la madre tierra, en los vegetales, animales y wayuu. Luego aparece *Mma'*, Tierra, y se une con su hermano *Mannuuya*, uno de los hermanos menores de *Manü'üliwai*, el lluvia más anciano de todos. De esta unión nace *Manna* y esta se une con su tío llamado *Semiriui*, el invierno bravo, y nacen los hermanos trillizos, *Ma'ayüi*, *Mma'leiwa* y *Ulapuyui*; en la versión que Paz Ipuana escribió en su libro *Mitos, leyendas cuentos guajiros*, publicado en Venezuela en 1976, se llaman “los mellizos transformadores”. El aporte que hago por medio de este trabajo es que estos hermanos son trillizos, aquí el nieto de *Mma'*, *Mma'leiwa*, será el que se encarga de organizar el mundo para que aparezcamos nosotros los wayuu. Él posee una sabiduría y él será el encargado de orientar nuestro sistema social junto con los demás ancianos animales (lo veremos en la Imagen 2). Es importante aclarar que nuestra organización social parte del mundo femenino, y eso lo vemos desde el inicio del tiempo porque todos estos abuelos que acabo de nombrar son todos hijos de la madre y abuela *Sawai-Piushi*. También es significativo decir que *Mma'leiwa* no es ese ser que han dicho los católicos, cristianos, testigos de Jehová, etc. *Mma'leiwa* es nuestro abuelo. En mi monografía para graduarme de lingüista había desarrollado un análisis y propuse que así se llamaba la época cuando la tierra aún era joven, al igual que afirmó el fotógrafo wayuu Hébert Chacón Gonzáles: *Sümaleiwa, nnojolüiwa kasa...*, antiguamente, antes de la existencia de las cosas y del hombre... (7).

La palabra *sümaleia* significa “antiguamente”. Seguramente los primeros colonizadores escucharon a los ancianos repetidas veces decir esta palabra y llegarían a la conclusión de que así se llamaba Dios. Pero, como se podrá notar, seguí profundizando mis conocimientos sobre los relatos sagrados y encontré que es un abuelo que nace entre el mundo de lo animal y de lo vegetal. Finalmente, aparece *Kalamantunay*, hija de la naturaleza y madre de los wayuu tigres, de las wayuu aves. Leer estos nombres de nuestros mayores antiguos es volver a caminar con nuestro corazón y dentro de él la palabra florida danza con nuestra historia.

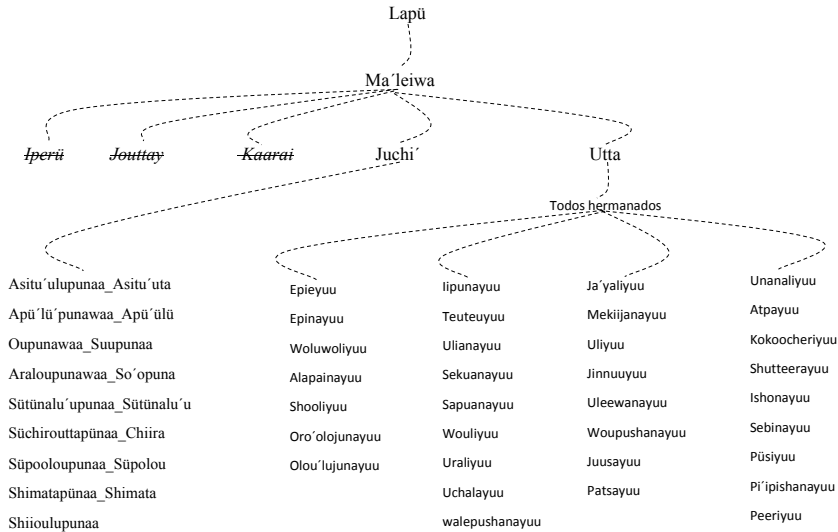


Imagen 2. La distribución de las *e'irukuu* en cuatro grupos. Elaboración propia.

En esta imagen aparece la manera en que se organizó nuestro nacimiento, el de los wayuu. Recordemos un poco nuestra creación:

Ma'leiwa los hizo de muchas sustancias y les dio consistencia dentro de un gran caldero de barro cocido. Después, ese mismo caldero lo transformó en un cerro (*a'üü*) y lo identificó con el vientre de las hembras, donde se cuaja y se forma la vida. Esta es la relación: “Del vientre de ‘MA’ —LA TIERRA—, germinó ‘A’ÜÜ’, la semilla, la primera simiente de la cual nacieron los WAYUU” (Paz Ipuana, *Mitos* 196).

Es así, de este modo, en que fuimos creados desde el vientre de la Tierra, y luego Ma'leiwa con la ayuda de Lapü fue entregando los nombres de los abuelos Juchi', el mono aullador, y de Utta, el abuelo pájaro. Los nombres que están subrayados en la Imagen 2 son de los abuelos Iperü, sapo, Jouttai, viento, Kaarai, alcaraván, pero ellos no tenían la sabiduría suficiente para esta tarea: barajar varios nombres es la manera para encontrar los mejores *pütchipui* conocidos hoy como palabreros. El abuelo Juchi' es el típico *pütchipui* ambicioso, pero no realiza bien su trabajo, mientras que el abuelo Utta sí es un sabio y realiza bien lo que le encargan que haga. Así como está representado en la Imagen 2 todos nosotros somos hermanos y entre

todos tenemos que ayudarnos y no estar en contra de otra *e'iruku*. Eso lo sabían muy bien nuestros antepasados. En los relatos sagrados está lo que realmente somos. Hay que recorrer nuevamente el territorio para escuchar a nuestros ancianos y ancianas, el norte de nuestra lucha política y nuestro sistema nutricional están ahí en sus palabras y así nos guiarán para seguir siendo wayuu, para construir nuestro sistema de educación wayuu, para no entregar nuestros territorios a las multinacionales. Debemos pensar en nuestros menores que están por nacer, es urgente que todos nos unamos y dejar nuestras divisiones internas, debemos aprender de las historias sagradas que nos dejaron nuestros mayores, las secretarías de educación y las universidades deben aceptar finalmente que nosotros los wayuu sí tenemos una sabiduría que puede aportar a este país. Aportes como los que hizo Ramón Paz Ipuana son los que hay retomar para crear un sistema de educación acorde a nuestro modo de vida y de ser en la tierra. Para practicar mi sistema de gobierno debo formarme primero en los relatos sagrados para poder entender la manera de mantener el equilibrio y la armonía entre nosotros los wayuu y con todos los seres que se encuentran a mi alrededor. Para no corromper más el corazón de nosotros los wayuu, en el momento de ejercer mi sistema de gobierno, sugiero que es importante suprimir la moneda pesos oros porque es la que desarmoniza. Para fortalecer el sistema tiene que ser por medio de las plantas sagradas, las palabras de consejo, las piedras preciosas y la práctica de los sueños; si tenemos pesos oros, será para usarlo en el pueblo o en las ciudades. Se debe diseñar un modelo de educación a partir de los relatos sagrados; para ello, debemos caminar y visitar a nuestros mayores a lo largo y ancho del territorio *wayuu*.

## Obras citadas

- Chacón González, Hébert. *Flora y Fauna Intensa*. Maracaibo, Agencia de Publicidad C.A., 2007.
- Mercado Epieyu, Rafael Segundo. *LINGÜÍSTICA: Herramienta fundamental para hacer algunas reflexiones sobre el cambio de significado de palabras en wayuunaiki y de la creencia del Wayuu*. 2010. Monografía de pregrado, Universidad Nacional de Colombia.
- Paz Ipuana, Ramón. *Alé'eya. Conceptos y descripciones de la cultura Wayuu*. Vol. 2. Riohacha, Wayuu Araurayu, 2016.

———. *Alèya. Cosmovisión Wayuu: Relatos Sagrados*. Vol. 1. Riohacha, Wayuu Araurayu, 2016.

———. *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas, Gerencia de Promoción y Desarrollo / Departamento de Promoción Capacitación y Organización Campesina Programa de Desarrollo Indígena, 1972.

Rodríguez Delgado, Camilo Andrés. “¿Los animales son mis abuelos o son parte de una organización política? A propósito de las metáforas en la educación intercultural bilingüe Wayúu”. *Revista Forma y Función*, vol. 25, núm. 2, 2012.

### **Sobre el autor**

Rafael Segundo Mercado Epieyu, nombre originario *Tiko'u Epinayuu*, es magister en Educación. Es coordinador del grupo de investigación *Alekerüyaa*, así como la araña, de la Asociación Wayuu Araurayu. Bajo la modalidad virtual, es docente de horas cátedra en la Licenciatura de Pedagogía de la Madre Tierra de la Universidad de Antioquia, así como en la Licenciatura de Etnoeducación e Interculturalidad en la Universidad de La Guajira.



# Las compilaciones de literatura amerindia venezolana en las investigaciones etnográficas: hacia una clasificación

**Donaldo García**

*Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela*  
donalgf@gmail.com

**Gisela Swiggers**

*Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela*  
giselaswiggers14@gmail.com

**Endri González**

*Escuela Básica Estadal "Ricaurte", Maracaibo, Venezuela*  
alfonso1976@hotmail.com

**Ángel Delgado**

*Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela*  
adelgado95@gmail.com

La presente nota tiene como objetivo proponer una clasificación de las compilaciones sobre literatura amerindia venezolana presentes en las investigaciones etnográficas. Para ello, se realizó un análisis documental de ocho publicaciones que surgieron de estas investigaciones, relacionadas con las etnias pemón, warao, wayuu, ye'kwana y yukpa. La clasificación propuesta está conformada por tres categorías de compilaciones: etnoliterarias, literarias infusas y literarias. Para la creación de la segunda categoría, se hizo un paralelismo con el concepto "diccionarios infusos" propuesto por Francisco Javier Pérez.

*Palabras clave:* compilaciones literarias; investigaciones etnográficas; literatura amerindia venezolana.

Cómo citar este artículo (MLA): García, Donaldo, et al. "Las compilaciones de literatura amerindia venezolana en las investigaciones etnográficas: hacia una clasificación". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 2, 2022, págs. 285-306.

Artículo original (nota). Recibido: 30/11/21; aceptado: 04/04/2022. Publicado en línea: 01/07/2022.



### **The Compilations of Venezuelan Amerindian Ethnographic Research Literature: Towards a Classification**

This note purpose is to classify the compilations of Venezuelan Amerindian ethnographic research literature. For this purpose, a documentary analysis of eight publications related to the Pemón, Warao, Wayuu, Ye'kwana, and Yukpa ethnic groups was carried out. The classification is made up of three categories: ethnoliterary compilations, infused literary compilations, and literary compilations. For the creation of the second category we made a parallelism with the term “infused dictionaries”, proposed by Francisco Javier Pérez.

*Keywords:* Literary compilations; ethnographic research; Venezuelan Amerindian literature.

### **Compilações de literatura ameríndia venezuelana nas pesquisas etnográficas: rumo a uma classificação**

O objetivo desta nota é propor uma classificação das compilações sobre literatura ameríndia venezuelana presente na pesquisa etnográfica. Para este fim, realizamos uma análise documental de oito publicações que emergiram desta pesquisa, relacionadas às etnias Pemón, Warao, Wayuu, Ye'kwana e Yukpa. A classificação proposta é composta de três categorias: compilações etno-literárias, compilações literárias infundidas e compilações literárias. Para a criação da segunda categoria, fizemos um paralelo com o conceito “dicionários infundidos” proposto por Francisco Javier Pérez.

*Palavras-chave:* compilações literárias; pesquisa etnográfica; literatura ameríndia venezuelana.

## Introducción

EL MÉTODO ETNOGRÁFICO, ENMARCADO DENTRO del enfoque cualitativo, es utilizado especialmente por la antropología. Su objetivo es la descripción del modo de vida de grupos étnicos minoritarios y de las sociedades en general, es decir, la diversidad humana. Comparte este propósito con otros métodos como el endógeno, las historias de vida y la investigación-acción (Martínez).

Los etnógrafos realizan un trabajo de campo que requiere, en la mayoría de los casos, de un proceso de inmersión en el grupo étnico o social objeto de estudio (Kottak). Este proceso genera un gran volumen de información que le sirve al investigador para intentar descubrir, comprender y explicar los significados se incluyen la palabra, las costumbres y sus rituales.

En el caso de las investigaciones sobre los grupos minoritarios, entre los que se encuentran las culturas amerindias, la labor del antropólogo permite dar a conocer su cultura. Para los antropólogos experimentales, los textos etnográficos generados son auténticas “creaciones literarias en las que el etnógrafo, como mediador, comunica información de los ‘nativos’ a los lectores” (Kottak 51).

La presente investigación reconoce la naturaleza artística y literaria de estos textos, radicada en la cosmovisión y cosmogonía propia del grupo étnico. Sin embargo, es fundamental acotar que su autoría es colectiva y, por lo tanto, pertenece al acervo de la etnia y no al antropólogo, cuya labor es la de mediar entre los grupos sociales para dar a conocer estas magníficas producciones literarias.

Estos textos, recogidos en escritos académicos, en algunos casos han sido publicados como literatura especializada (dirigida a un lector específico, pero no a los miembros del grupo étnico ni a la comunidad en general). Dada esta situación, el objetivo de esta nota es proponer una clasificación de las compilaciones sobre literatura amerindia venezolana presente en las investigaciones etnográficas.

## **Las investigaciones etnográficas en algunas culturas amerindias venezolanas**

El origen de las investigaciones etnográficas se ha establecido con la publicación del trabajo *Culturas primitivas*, realizado por Edward Burnett Tylor en 1871, en el que muestra el uso de la técnica de la observación participante. No obstante, en la actualidad, dicho método no solo es usado en los estudios sobre los distintos grupos sociales, sino también en los procesos educativos y en la producción empresarial e industrial (Hurtado y Toro).

En el caso de los pueblos originarios del mundo, los estudios etnográficos, en especial, el de los venezolanos, se desarrollaron con la labor de las misiones de las órdenes capuchina y salesiana (Arvelo y Biord) y con la contribución de antropólogos extranjeros, que abonaron el camino para trabajos posteriores. La mayoría de estos estudios, más que recolectar mitos y relatos, pretendieron describir y comprender sus realidades sociales (Biord).

Estos estudios recurren al mito porque permite “aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no solo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen” (Eliade 88). Desde esta perspectiva, el mito no es un mero cuento: contiene información precisa sobre secretos culturales, su cosmovisión, cosmogonía, las relaciones mágicas entre seres míticos, sus relaciones interétnicas y un conjunto de detalles con apariencia ornamental para aquellos que no lo saben ver o que no son miembros de la cultura (Arreaza). Desde la narración (sea relato, mito o leyenda) y otras manifestaciones de tradición oral (como los cantos, ensalmes y oraciones propias de la cultura autóctona) se da inicio al estudio de los grupos étnicos.

Estas investigaciones no han abarcado todos los grupos étnicos venezolanos. Unos han recibido mayor atención, como los wayuu, los pemón y los waraos, otros no, como los añú, los yeral, los mapoyo y los uruak. En el presente documento se analizan las siguientes publicaciones, organizadas por grupos étnicos.

### **Publicaciones sobre los wayuu**

Los wayuu o guajiros habitan en la península de La Guajira (zona noroccidental de Venezuela y nororiental de Colombia), específicamente en

los municipios noroccidentales del estado Zulia, Venezuela, y los municipios del norte y sur del departamento de La Guajira, Colombia (Álvarez, *Manual de la lengua wayuu*). Según el XIV Censo de Población y Vivienda (2011), la población wayuu es la etnia con mayor número de personas entre los grupos indígenas de Venezuela (413.437 personas) (30). La mayoría de sus miembros poseen doble nacionalidad.

La primera obra analizada fue *Por el camino de los indios muertos* (Perrin). Surge de la convivencia del autor con los wayuu durante tres años en la península de La Guajira, en dos etapas: la primera entre los años 1969 y 1970 y luego la segunda en 1973. Contó con la colaboración de dieciséis hablantes. Su propósito fue revelar y definir la naturaleza del conjunto formado por la mitología y la sociedad guajira como un sistema, enfocándose en las concepciones de la enfermedad y la muerte. Está organizada en dos secciones: la primera, “Süküjala alaülayu.../ Lo que cuentan los viejos”, contiene los relatos y testimonios grabados y transcritos sin otra intervención que la de los mismos hablantes; la segunda, “Literatura oral guajira y análisis estructural”, conformada por cinco capítulos, presenta el análisis de los mitos recolectados, siguiendo los planteamientos y la dirección de Lévi-Strauss.

Se recolectaron diecinueve relatos completos y cuarenta y ocho fragmentos. Para introducir los relatos de la primera parte se remite a la página donde están, por ejemplo, “(ver p. 34)” (186), mientras que, de los cuarenta y ocho fragmentos, solo en once se reporta su fuente. Para la compilación de los textos, se utilizaron como técnicas la conversación, la entrevista y la fuente indirecta. De esta última, solo se encontró un caso, que proviene de *Elegía de varones ilustres de Indias* (1559) de Juan de Castellanos.

Los textos recogidos son considerados por el mismo autor como “Süküjala alaülayu... (Lo que cuentan los viejos), relatos o historias tradicionales y cuentos más tradicionales” (Rodríguez 138). Todos los relatos están escritos en español, salvo aquellas palabras propias de la cultura wayuu. Sin embargo, el autor señala que los colaboradores utilizaron su lengua materna, luego, las traducciones al español se hicieron con la colaboración de jóvenes bilingües. En el caso del relato sobre *Maleiwa*, el autor logró integrar, mediante un trabajo arqueológico, los retazos ofrecidos por cuatro colaboradores (Rodríguez; Perrin, *Por el camino de los indios muertos*).

La segunda obra, *Amüchi wayuu. La cerámica wayuu* (Mujica), es de tema especializado y de carácter etnográfico “producto de la vivencia directa con

la cultura wayuu” (13). No se tiene con precisión el tiempo del trabajo de campo, pero se sabe que se inició en 1989. El autor plantea que su propósito fue “describir el triple proceso de la cerámica: su origen, construcción y relación con la vida del pueblo, haciendo un paralelismo a partir de los relatos de los mitos de origen del pueblo wayuu” (Mujica 16). Está constituida por una introducción, seis secciones o capítulos y un glosario de términos arqueológicos. En la primera edición, aparece un anexo dedicado a las fracturas y facturas: “Evolución económica-social de la sociedad wayuu”.

La sección “¿Quién nos creó?” contiene una compilación de textos que ilustra la explicación de los orígenes de los wayuu. Las secciones “Amüchi wayuu”, “La cerámica guajira”, “En Jotoma’ana está el ombligo de la arcilla”, “Las wayuunkeerü” y “Simbología wayuu” se dedican a explicar el proceso de creación, fabricación y decoración de la cerámica wayuu y las *wayuunkeerü* (“muñecas”). Finalmente, la sección “Testimonios orales” contiene dos entrevistas a Dorila Echeto y Ramón Paz Ipuana sobre la cultura wayuu (el aprendizaje de las *wayunkeerü*, el encierro, la literatura y la oralidad wayuu, la educación, los derechos minoritarios, entre otros temas).

Se recopilaron un total de diecinueve textos, de los cuales tres son *jayeichi* (no se sabe si están completos o son fragmentos), seis son relatos completos y diez son fragmentos introducidos siguiendo la estrategia de la cita textual. En el caso de los *jayeichi*, se indica con qué instrumento musical fue cantado (por ejemplo, un *kaasha* o “tambor wayuu”), la finalidad del canto, el contexto en que se hizo y el cantor. Para los relatos, el autor trata de reproducir el acto de narrar de los abuelos wayuu, considerados libros vivientes, a través de la palabra. Las técnicas utilizadas para la compilación de los textos fueron la conversación, la entrevista y la fuente indirecta.

Tanto los relatos como los *jayeichi* están escritos en español, salvo aquellas palabras propias de la cultura wayuu. Como en el texto anteriormente analizado, el autor contó también con la ayuda de jóvenes bilingües, quienes tradujeron del *wayuunaiki* al español los relatos proporcionados por los colaboradores. En la investigación participaron, además del autor, un número no determinado de mujeres y hombres (de varias comunidades de la Baja Guajira), tres sacerdotes católicos y un pastor luterano (Mujica).

## Publicaciones sobre los waraos

El segundo grupo étnico son los waraos (“gente de canoa”), conocidos también como guaraúnos. Maracara señala que viven en las riveras y caños del delta del Orinoco, en áreas cercanas de la Guayana y en los estados Sucre, Bolívar y Monagas. Según el censo poblacional del 2011, es la segunda etnia con mayor número de personas entre los grupos indígenas de Venezuela (48.771), superada solo por la etnia wayuu (30).

La primera obra de este grupo, *Hijas de la luna: enculturación femenina entre los warao* (Lavandero), es el resultado de cuatro años de trabajo en el centro bajo Orinoco, específicamente en los asentamientos *Ojidu Sanuka* (Morichito), *Winikina Jonokoida* (Baranquilla) y *España*. Los investigadores se alojaron en Morichito y visitaban los otros asentamientos. Los autores reportan la colaboración y participación de cuarenta y ocho mujeres warao con las cuales tuvieron contacto directo; sin embargo, durante el análisis del texto, se pudo apreciar que también hubo colaboración masculina. El propósito de esta investigación etnográfica, en su primera etapa, era “observar el medio social en el que se desenvolvían las mujeres del caño *Winikina*. En otras palabras, averiguar cómo una mujer warao interpreta y maneja su mundo desde que nace hasta que muere” (Ayala y Wilbert xxv-xxvi). Este proyecto fue incluido dentro de uno etnoecológico iniciado en 1989. El trabajo dentro de los asentamientos culminó en 1996 y el libro fue publicado en el 2001.

La obra está conformada por diez capítulos, cada uno dedicado a una fase en la vida de la mujer warao. Se inicia con el embarazo y nacimiento, y culmina con la vejez. En el último capítulo se encuentran las conclusiones y comentarios finales.

Se recogieron en total veintitrés textos, veintidós de ellos completos, y uno fragmentado proporcionado por tres colaboradoras. Se utilizaron tres técnicas para la compilación de los textos: la observación directa, la entrevista y la fuente indirecta. Solo en un texto no se especificó la fuente. Podemos suponer, en ese caso, que ya era conocido por los investigadores.

Los textos obtenidos directamente fueron aportes tanto de mujeres como de hombres warao. De fuentes indirectas, tenemos textos extraídos de Lavandero, Barreto, Barral y Wilbert. Para clasificarlos, se tomó en cuenta la etiqueta aportada por los investigadores: ocho mitos, ocho cuentos o relatos, seis

cantos y una leyenda. Dentro de los cantos podemos identificar tanto nanas como cantos, lamentos fúnebres y de ensalme o curación. De los veintitrés textos, solo diez fueron introducidos en el discurso mediante un título.

Todos están escritos en español salvo aquellas palabras propias de la cultura warao. Sin embargo, los autores señalan que las mujeres mayores utilizaron su lengua mientras que las jóvenes, al ser bilingües, ayudaron con las traducciones de conceptos complicados proporcionados por las ancianas.

Los textos están dispersos a lo largo de toda la obra. Su inserción en el discurso se debe al tema etnográfico tratado. En los primeros capítulos, los investigadores mostraron cómo mediante los relatos (mitos en su mayoría) los mayores advierten a las jóvenes sobre los peligros que pueden afrontar (tabúes, prohibiciones). Con respecto a los cantos, algunos fueron producto de la observación directa de los investigadores. Este es el caso del canto de una madre ante la muerte su hija. Otros provenían de las explicaciones que daban los colaboradores a ciertas situaciones en la vida de la mujer warao (parto, muerte o cuando cuidan a un niño —nana—). Los mitos y relatos parecen tener el propósito de prevenir peligros, mientras que los cantos expresan la afectividad ante ciertos momentos de su vida.

La segunda obra analizada, *Ajotejana. Mitos* (Lavandero), nace del resultado de la convivencia del autor en la comunidad de *Ajotejana*, situada en la margen derecha del caño Cojina (Delta Amacuro). El trabajo de campo se inició en 1965 con el primer contacto con tres miembros de la comunidad y duró veinte años. Su objetivo fue “recoger materiales etnográficos de primera mano, que no hubieran sido malogrados por amanuenses lentos, inexpertos o desconocedores de la lengua guarao” (Lavandero 9), para así ponerlos a disposición de las personas interesadas en estudiar la lengua y la cultura y conservarlos para la posteridad. La obra está conformada por veintisiete relatos, organizados en el mismo número de capítulos, y unas notas previas que explican el proceso de recolección, transcripción, traducción y edición de los mitos.

Es una edición bilingüe en warao y español. El proceso de recolección fue el siguiente: “1) grabación espontánea, 2) audición privada, 3) audición participada, 4) elaboración de una transcripción tentativa, 5) transcripción definitiva, 6) traducción oral previa, 7) traducción mecanografiada definitiva y 8) notas y comentarios” (Lavandero 10). Es importante destacar que el autor hablaba y escribía la lengua amerindia con dominio y contó con la colaboración de tres hablantes masculinos de la comunidad.



## Publicaciones sobre los pemón

El tercer grupo étnico, los pemón, vive en Venezuela, Brasil y Guyana. En Venezuela, habitan en el suroeste del estado Bolívar, en la sierra de Imataca y en la Gran Sabana, principalmente (Swiggers). Según el censo poblacional del 2011, esta etnia cuenta con 30.148 personas, lo que le da el cuarto lugar entre los grupos indígenas más numerosos del país (30).

La primera obra analizada es *Cultura pemón* (Gutiérrez), obra póstuma. Está estructurada en dos partes, cada una con su propia presentación (escrita por monseñor Jesús Riter) y preámbulo o preliminar, como si fueran dos libros en uno. La primera parte, “Mitología pemón/piato ékareyi”, según nos explica Guerrero en su presentación,

[...] condensa los relatos míticos más conocidos de los indígenas pemones evidenciando un conocimiento profundo de su cultura, su religión y su lengua. *Mitología Pemón* viene a ser la culminación y síntesis de sus obras etnográficas anteriores: *Los pemón, su cultura y su hábitat*, *Cosmovisión de la cultura pemón* y *Los pemones y su código ético*. (citado en Gutiérrez 7)

Luego de la presentación y el preámbulo, hay una sección (solo dos páginas), dedicada a la categoría *enek* y, finalmente, la explicación de ochenta y nueve personajes míticos, realizada mediante las narraciones en las cuales aparecen. Estos personajes, cada uno con su propia sección diferenciada por el título, están ordenados alfabéticamente. Para presentar los textos se dividió cada página con una línea vertical central: a la izquierda, el texto en español, a la derecha, en pemón. El autor no especifica la fuente de los textos.

Para la segunda parte, “Wëkta/Guía mítica de la Gran Sabana”, Gutiérrez decidió “preparar una guía mítica de esta región de bellezas incomparables al alcance de los sentidos y de las máquinas fotográficas, pero que encierra bellezas superiores” (195). Para el autor, su labor como guía consiste en “llevar a la persona hasta los diversos objetos y luego dejarla que entre en verdadera comunión con ellos” (393). Esta parte también cuenta con una presentación, escrita por monseñor Jesús Guerrero, y un preámbulo del autor.

A lo largo de esta guía, el autor acompaña casi de la mano al lector en un viaje “real-mítico” por un “mundo especial” (393), mientras describe el recorrido por la Gran Sabana que, nos informa, en verdad es *Wëkta*, “región

de los tepuyes”. Junto a esta descripción, proporciona datos sobre lo que se puede encontrar el viajante, explica el significado de los nombres de los cerros o tepuyes, ríos, saltos, rocas, insectos, animales, etc., la importancia que tienen cada uno de estos elementos naturales para los pemones, las referencias que de ellos ha encontrado en documentos, entre otros.

En esta segunda parte no se ofrecen los nombres de los mitos en el índice: hay que ir descubriendo los textos poco a poco a partir de la lectura de cada una de las sesenta y siete secciones en que fue dividida. Se cuentan en total setenta y seis leyendas relatadas por el propio autor. De todas las narraciones, solo en dos se puede señalar como fuente primaria a Gabriel López Contreras, indígena que acompañó en algunos momentos a Gutiérrez. Los textos, en su mayoría, fueron introducidos en el discurso luego de explicar el significado del referente de cada sección. En unos pocos relatos se proporcionó el título, algunos solo fueron presentados como “una leyenda” y otros comenzaron sin ningún tipo de anuncio.

La última sección está dedicada a la despedida del autor, quien resume el viaje realizado a lo largo de las sesenta y siete anteriores, con las siguientes palabras:

El mundo que hemos contemplado es incomparablemente bello, a veces, sublime. Al acompañarlo en esa contemplación, he tratado de resaltarle sus bellezas desde mi punto de vista. Pero cada uno, desde su personalidad individual irremplazable, debe experimentar esas bellezas y saborearlas. (Gutiérrez 393)

La tercera obra, *Del Roraima al Orinoco* (Koch-Grünberg), es considerada un clásico de los estudios pemonísticos. Está compuesta por cinco tomos, pero solo los tres primeros han sido traducidos al español. Los tomos originales fueron publicados entre 1917 y 1928. La versión española fue traducida Federica Ritter, por encargo del Banco Central de Venezuela, quien utilizó en lo posible lo aportado por una primera versión (de Clemencia Rath). La traducción fue revisada por Argenis J. Gómez. La obra recoge las observaciones de Theodor Koch-Günberg sobre su convivencia con diversos grupos indígenas durante el viaje de dos años (1911-1913) por el norte de Brasil y sur Venezuela.

Aunque durante su viaje el autor estuvo en contacto con diversos pueblos indígenas, el peso fundamental de la obra está dedicado a la etnia pemón, representada especialmente por los grupos dialectales taurepán y arekuna. La mayor parte de los textos recogidos proceden de dos de sus acompañantes indígenas.

El *Tomo I. Descripción del viaje* consta de una sección preliminar que incluye, entre otros, notas de la traductora y del autor (traducción del texto original). Fue escrito como un diario en el cual el autor relata su viaje:

Esta expedición lo llevó desde Manaos hasta el Monte Roraima, para luego remontar el Río Uraricuera, desplazándose también por los ríos Caura, Ventuari y Orinoco, hasta llegar a San Fernando de Atabapo, desde donde emprendió su viaje de regreso tomando el brazo/canal Casiquiare, para alcanzar el Río Negro y por él llegar al Río Amazonas para terminar en Manaos. (Álvarez, *Roroimü töpai Orinoko kuwak 2*)

El diario se divide en veintidós capítulos cuyos títulos permiten apreciar el recorrido del autor. Estas páginas fueron “apuntadas sin considerar forma alguna y bajo la impresión inmediata en el mismo lugar de lo acontecido” (Koch-Grünberg, *Tomo I* 19). Según la percepción de la traductora hay un:

[...] cambio constante de estilo: hay trozos muy vivos en que vibra todavía el acontecimiento reciente, teñidos por impresiones muy personales, a veces de profunda emoción, a veces de humor, a veces está hundido en una amargura sátira, a menudo surge el recuerdo de la gente “culta” de Europa, cuya humanidad sale perdiendo en muchos casos cuando se la compara con los indios ingenuos, a veces surge una indomable nostalgia. La formación humanística del autor salpica el texto con citas de famosa obras clásicas. Las palabras parecen ser dictadas por el peligro mismo, la intermediación no permite oraciones, sino que le basta con sustantivos o verbos solos, pero cuando hay exceso de trabajo o un calor asfixiante o fiebre palúdica, el estilo decae también, se notan los esfuerzos necesarios para apuntar lo interesante, para encontrar las palabras adecuadas. Entre estos dos tipos de estilo se intercalan las descripciones puramente científicas, de una extraordinaria exactitud inimitable. Al lado de estas tres formas de expresión se encuentra

otra característica más de diario no revisado: reiteraciones de hechos, de anécdotas y explicaciones repetidas u omitidas. (Ritter 17)

Por su misma esencia de diario de viaje, solo se encontraron cuatro textos:

- Una leyenda sobre la Serra do Banco, narrada al autor por uno de los dos colaboradores y que este recuerda al contemplar el panorama.
- Un canto de trabajo, recogido gracias a la observación de Koch-Grünberg durante la convivencia. Al respecto, señala el autor que “los textos son muy sencillos, pues consisten en cortas oraciones que se repiten constantemente. La melodía en donde los mismos temas vuelven siempre, son siempre sencillas” (*Tomo I* 66).
- Una leyenda sobre Makunaíma, relatada por el propio autor, mientras hace referencia al orgullo que sienten los indígenas por el Roraima. Al pie de la página, remite al segundo tomo, el cual recoge los mitos y las leyendas de los taulipán y arekuna.
- El mito del diluvio, insertado por el autor al explicar cómo una noche el “viejo Ignacio” se une a él y a José-Mayuluaípu para contarles cuentos también. Al respecto, nos explica el autor:

Este es el mito del diluvio tal como me lo contó el cacique Ignacio. ¡En qué compañía han caído Noé y Jesucristo! Se suprimen el arca y las dos palomas y se pone en vez del Nuá-Jesucristo, el héroe de la tribu, Mukanaíma, el que provocó el gran diluvio según el auténtico mito de los Makuschí y Taulipang, se tiene entonces el mito del indio puro. Los fragmentos bíblicos ya los han conocido unas cuantas generaciones desde el tiempo en que la Misión carmelita estaba entre las tribus del Uraricoera. (*Tomo I* 152)

El *Tomo II. Mitos y leyendas de los indios Taulipáng y Arekuná* fue publicado en su versión original en 1924 y en español en 1981. Consta de una sección preliminar que incluye el índice de tablas e ilustraciones, una sección dedicada a la fonética (que permite entender los textos en lengua extranjera e indígenas), una pequeña parte con observaciones del autor, prólogo, bibliografía e introducción. Tanto el prólogo como la introducción permiten tener una visión previa sobre los mitos y leyendas, así como la forma en que fueron recogidos.

Koch-Grünberg incluye en este tomo cincuenta textos, presentados como “mitos de la naturaleza y leyendas de héroes, cuentos de hadas, fábulas de animales y cuentos humorísticos” (*Tomo II* 17). Nos dice el autor:

He anotado estos mitos y estas leyendas en horas de ocio, al lado del fuego del campamento, durante los viajes en bamboleantes piraguas, cuando pasábamos por tranquilos trechos fluviales usando como velas las carpas o sentados en las rocas bañadas por las estruendosas olas de las cataratas o bajo las copas crujientes de los árboles de la selva virgen. (*Tomo II* 13)

En esta ardua labor contó con la ayuda dos narradores indígenas compañeros de viaje. El primero, Mõsecuaípu, joven piache de la etnia arekuna, “inteligente y vivo como un *akuli*, el veloz roedor por el cual lleva su apodo, afortunado en la cacería y en el amor” (*Tomo II* pág 13). El segundo, Mayuluaípu, perteneciente a la etnia taulipán y al que nombran José, hijo de otro narrador (el más famoso del Alto Majarí). De los cincuenta textos recogidos por el autor, se deben quince textosa Mõsecuaípu y treinta y cinco textosa Mayuluaípu.

Para llegar a los lectores, se ha hecho todo un recorrido lingüístico: en el caso de las proporcionadas por Mayuluaípu (taulipán), fueron contadas originalmente en portugués, luego traducidas por el autor al alemán y finalmente al español, para esta versión analizada. En el caso de Mõsecuaípu (arekuna), fueron primero contadas en la lengua nativa y traducidas al portugués por Mayuluaípu, para luego continuar el mismo recorrido de las anteriores.

La última sección del libro corresponde al análisis interlineal de once de las cincuenta narraciones. Para ello, se dividió cada página en dos secciones: a la izquierda aparecen las oraciones en la lengua nativa (primera línea) con la glosa morfémica (segunda línea), a la derecha, la traducción al español (en esta versión).

El *Tomo III. Etnografía* fue publicado cincuenta y ocho años después (1982) de la versión original (1924). Consta también de una sección dedicada a la fonética. Se divide en dos capítulos, de los cuales el primero se titula “El país y sus habitantes”. Al respecto señala el autor:

En este tomo voy a informar lo que he visto y lo que he llegado a saber de la cultura material y espiritual de algunas tribus del Norte de Brasil y del Sudeste de Venezuela, entre el Río Branco y el Orinoco. (*Tomo III* 17)

El segundo capítulo está dedicado a la música makuschí (grupo emparentado con los pemón), taulipán y yekuana. Se estudian los instrumentos, los cantos y sus características. Este estudio es realizado por Erich M. von Hornbostel. Contiene, además, sesenta y seis tablas, dieciséis ilustraciones y anexos musicales.

En este tomo se recogen veintitrés textos, organizados en esta investigación de la siguiente manera:

- Un relato sobre cómo llegó un canto fúnebre de los kaliña (incluye el canto).
- Veinte cantos de victoria (al volver a casa luego de un enfrentamiento), de trabajo, de fiesta, lamentos fúnebres y fórmulas mágicas o conjuros. En algunos casos impresiona su corta extensión. Los cantos de fiesta, nos explica el autor, son cancioncillas inocentes que se cantan “pero solo al margen y a veces improvisadas. La mayoría de estos cantos cortos, que consisten generalmente en una sola estrofa con estribillo y cuyas melodías son sugestivas, expresan la nostalgia por su querido Roraima, muy ensalzado en los cantos”. (*Tomo III* 145).
- Un mito que explica la existencia de las estrellas.
- Una leyenda que explica la iniciación de los piaches.

De todos estos textos, solo las fórmulas mágicas son introducidas (una inmediatamente después de otra) por sus títulos. Casi todas, menos una, están organizadas en tres secciones para presentar la fórmula mágica traducida (que en el texto analizado está en español), el texto en la lengua nativa con su análisis interlineal y las instrucciones para su utilización. Todas tienen un propósito curativo.

### **Publicaciones sobre los ye'kwana**

El siguiente grupo, el pueblo ye'kwana (conocido también como makiritare), se ubica en los estados Amazonas y Bolívar, principalmente en los municipios Alto Orinoco, Atabapo y Manapiare. Son también conocidos como hombres

de agua, ya que viven alrededor de ríos, especialmente en el Alto Orinoco, Alto Ventuari y Alto Caura. “Son excelentes navegantes y especialistas en la construcción de curiaras” (Corte Luna 13). Según el censo poblacional de 2011, existen en el país 7997 pobladores (30).

Su economía es de subsistencia (agricultura, caza, pesca y venta de artesanía y artículos de uso cotidiano como ralladores de yucas y cesterías). El conuco es vital para la producción familiar. Su religión se centra en el cosmos, conformado por tres planos: cielo, tierra e inframundo.

La obra *Tejer y cantar* (Guss) fue producto del trabajo de campo del autor durante cuatro años en el Alto Caura del Alto Orinoco. La estadía puede ser dividida en dos etapas: entre 1976-1978 y entre 1982-1984. Su propósito fue explicar la importancia de la cestería en el universo ye'kwana. Está organizada por siete capítulos: 1) “Introducción. La sintaxis de la cultura”, 2) “La gente”, 3) “Cultura y ethos: juego de fuerzas”, 4) “Todas las cosas hechas”, 5) “Origen y diseño”, 6) “La forma del contenido”, 7) “Tejer el mundo”. Finaliza con una sección anexa con fotos.

Se recolectaron diez textos, clasificados por el mismo autor como seis mitos, dos relatos, un cuento y un canto. Todos están relacionados con el proceso de la cestería. Fueron grabados en la lengua amerindia, traducidos al inglés y posteriormente al español. Las técnicas utilizadas fueron la observación participante, las grabaciones orales y las fuentes secundarias. El autor participó directamente en el proceso de confección de las cestas. De esta manera, explica:

Desempeñándome a la vez como observador y como tejedor de cesta, yo podía participar en este proceso de transformación, podía experimentar la cultura no como la decantación de un conjunto de ideales abstractos sino como un acto continuo de creación. Entender el Watunna que inicialmente había venido a aprender, exigía mucho más que habilidades verbales. Requirió el uso de todos mis sentidos o, con más precisión, una reorientación hacia la naturaleza del significado y su forma de transmisión. La historia que sigue, como toda buena etnografía, es también, por lo tanto, una historia de crecimiento e iniciación personal. Sin embargo, los detalles de esa historia deberán esperar la realización de otro libro. La que se cuenta aquí es la de los yekuanas y la del mundo que tejen y crean con su canto cada día de sus vidas. (Guss 18-19)

### Publicaciones sobre los yukpa

Finalmente, los yukpa son un pueblo transfronterizo que comparte frontera con Colombia. Se ubican por el sur, hasta las localidades de Becerril (Colombia) y el río Tukuko (Venezuela). Por el norte, hasta el río Chiriamo y la población de San José de Oriente en la serranía del Perijá colombiana y los afluentes del río Apón en Venezuela. Según el censo de 2011 en Venezuela, existen 10.640 habitantes (30).

La obra *Yupa Folktales* (Wilbert) surge del trabajo del autor en la sierra de Perijá, en las comunidades *Parirí*, *Irapa*, *Shaparu* y Macoita, durante dos semanas en 1960. Sus objetivos fueron: 1) analizar y comparar los relatos tradicionales y su cultura y 2) recopilar e inventariar los motivos de estas narrativas. Está organizada en tres partes: la primera sobre la etnografía yukpa y su realidad; la segunda contiene los cuentos tradicionales y los fragmentos; y la tercera es una distribución de los motivos temáticos y su índice.

Se recolectaron cincuenta y cinco relatos tradicionales (cuarenta y ocho completos y siete fragmentos). La obra está publicada en inglés. La técnica utilizada fue la grabación de los relatos ofrecidos por los informantes. No se identifica a los autores, solo se sabe que fueron dos mujeres y un asistente bilingüe adulto. Los cuentos fueron recogidos y transcritos en yukpa, traducidos al español y, finalmente, al inglés.

### Hacia una clasificación de las compilaciones literarias halladas en las investigaciones etnográficas

Como se ha podido apreciar, estas investigaciones generan un alto volumen de información: producciones estético-literarias (orales, escritas y otros sistemas semióticos), documentos, fotografías, dibujos, diagramas, entre otros. En el caso de las producciones estético-literarias, se está en presencia de una auténtica compilación dentro de una obra mayor. Un ejemplo característico es la obra de Koch-Grünberg.

Además de reconocer el amplio corpus de publicaciones que albergan este tipo de textos, el propósito de esta nota es establecer una clasificación para este vasto conjunto de información que constituyen las compilaciones dentro de las investigaciones etnográficas. Son concebidas como un *continuum* que va desde las que tienen un objetivo netamente antropológico o etnográfico



(denominadas etnoliterarias) hasta las literarias (que sí consideran dichas producciones como literatura).

### Compilaciones etnoliterarias

En este tipo de compilaciones los relatos, mitos, cantos, ensalmes, fórmulas mágicas, conjuros, entre otros géneros propios, son considerados como un punto de partida para las descripciones y explicaciones de los temas tratados en la investigación. Se organizan y se insertan en el discurso con un propósito netamente etnográfico. Generalmente, son recogidos de fuentes orales en las lenguas amerindias o en uno de sus dialectos. También se acostumbra, en lo posible, proporcionar información relacionada con los colaboradores y el contexto en que fue recolectado.

La organización de los textos está supeditada al propósito de la investigación:

1. Por etnias o grupos étnicos, si se trabaja con más de una. En el corpus analizado no se encontró este tipo de organización, ya que referían a una etnia específica. Sin embargo, se puede mencionar la obra de Omar González Nãñez, que compila narraciones que permiten la reconstrucción de la lengua y la literatura de tres pueblos amerindios (kurripako, baniva y warekena) del estado Amazonas.

2. Por géneros, donde se pueden citar:

- El segundo tomo de Koch-Grünberg, dedicado a mitos y leyendas; y el tercero, dedicado casi exclusivamente a las formas mágicas o conjuros.
- *Yupa Folktales* de Wilbert, en cuya segunda parte se presentan relatos completos y fragmentos.
- Los tomos *Ajotejana* de Lavandero, el primero dedicado a los mitos y el segundo a los relatos warao.

3. Por temas, como es el caso de:

- La primera parte de *Por el camino de los indios muertos* de Perrin, que agrupa solo relatos relacionados con la enfermedad y la muerte.
- La primera parte de *Cultura pemón* de Gutiérrez, titulada “Mitología pemón/piato ekareyi”, está organizada por sus personajes míticos, que no obligatoriamente son deidades.

4. Sin ningún tipo de hilo conductor. En este subtipo se puede ubicar:
  - *Amüchi wayuu. La cerámica guajira*, de Mujica, en el cual se presentan los textos, uno después de otro, sin ningún tipo de organización especial (ni por temas, ni por género, ni cronológico).

### Compilaciones literarias infusas

Dentro del corpus de investigaciones etnográficas analizadas, se encontraron cuatro que no pudieron ser ubicadas en ninguno de los renglones anteriores. Son investigaciones que incluyen textos o fragmentos, de diversos géneros, introducidos por discurso directo (cita textual) o indirecto (narrado por sus autores). Para darle solución a este vacío teórico, se acuña la etiqueta de *compilaciones literarias infusas*, haciendo un paralelismo con el término “diccionarios infusos”, propuesto por Francisco José Pérez, quien los define como

[...] aquellos que reposan en libros que no fueron pensados como diccionarios o que no son diccionarios formalmente hablando. Se trata de los inconmensurables diccionarios que viven ocultos en la narración y discurso de libros y especies textuales variadísimas. [...]

Los hemos llamado *diccionarios infusos* por tratarse de inmensos repertorios léxicos inadvertidos, inmersos y escondidos en esos otros textos que el lexicógrafo y el estudioso tiene que descubrir en arqueología de la lengua y la lingüística. (*El lexicógrafo inadvertido* 14-15)

Para este trabajo, este tipo de compilaciones son el conjunto de textos o fragmentos introducidos en el discurso etnográfico de forma inadvertida con la finalidad de explicar o ilustrar un tema específico. El investigador debe extraer las producciones estético-literarias difuminadas en el discurso para elaborar una verdadera compilación (etnoliteraria o literaria).

Apropiándonos de lo planteado por Pérez (*El lexicógrafo inadvertido*), podemos establecer las siguientes características de las compilaciones infusas:

- Forman parte o partes de libros cuyo objetivo no es el de compilar los textos encontrados. Por lo tanto, son textos marginales que viven a expensas de otras publicaciones.

- Están inmersos o escondidos en el discurso, por lo que pueden pasar desapercibidos en una primera lectura.
- Deben ser rescatados en una labor casi arqueológica para poder elaborar una verdadera compilación.
- Son compilaciones informales.

Son, entonces, compilaciones literarias infusas: *Las hijas de la luna* (Ayala y Wilbert), *Tejer y cantar* (Guss), la “Guía mítica de la Gran Sabana/ Wēkta” en *Cultura pemón* (Gutiérrez) y la segunda parte de *Por el camino de los indios muertos* (Perrin). En ellas, los autores de este ensayo tuvieron que hacer esa “esa labor casi arqueológica” para extraer los textos dispersos entre las líneas de cada uno de los discursos. En el primer y en el tercer tomo del libro *De Roraima al Orinoco* también se encontraron algunos textos marginales, pero la cantidad era tan pequeña que con ellos no se podría hacer una verdadera compilación.

### Compilaciones literarias

Son obras de carácter literario, que, en el caso de las literaturas amerindias, incluyen generalmente relatos, cuentos, mitos y leyendas. La publicación tiene una intención compiladora consciente para difundir las producciones literarias entre público diverso (lectores infantiles, adultos o público especializado). Cuando está dirigida a los niños, se ilustran para atraer su atención. Las publicaciones pueden provenir de trabajos etnográficos previos, como en los casos de *Leyendas indígenas venezolanas* (Bentivenga de Napolitano), *Literaturas indígenas venezolanas* (Armellada y Bentivenga de Napolitano), *Kuai-Mare, Mitos aborígenes de Venezuela* (Cora), *El mundo mágico de los yukpas* (Vannini y Armato) y *Sükwaitpa wayuu* (Perrin). Al igual que las compilaciones etnoliterarias, pueden estar organizadas por etnias, géneros, temas o sin ningún hilo conductor.

### Obras Citadas

Álvarez, José. *Manual de la lengua wayuu*. Riohacha, Organización Indígena de La Guajira Yanama, 2017.

- . “Roraimü töpai Orinoko kuwak. El viaje de Koch-Grünberg en pemón: presentación y análisis lingüístico”. Academia.edu. Web. 9 de octubre de 2021.
- Armellada, Cesáreo de, y Carmela Bentivenga de Napolitano. *Literaturas indígenas de Venezuela*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Arreaza Adam, Henriette. “El mito: llave mágica de la pedagogía”. *En la ciencia, Boletín Multidisciplinario de la Fundación CENAMEC*, núm. 14, 2004, págs. 88-100.
- Arvelo-Jiménez, Nelly, y Horacio Biord Castillo. “La antropología en Venezuela: Balance y perspectiva”. *Historia de la antropología venezolana*. Maracaibo, Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia, 1998, págs. 223-237.
- Ayala, Cecilia y Werner Wilbert. *Las hijas de la luna: enculturación femenina entre los warao*. Caracas, Fundación La Salle de Ciencias Naturales/Instituto Caribe de Antropología y Sociología, 2001.
- Bentivenga de Napolitano, Carmela. *Leyendas indígenas venezolanas*. Caracas, Biósfera, 2007.
- Biord Castillo, Horacio. “Trabajo de campo: aspectos sociales de la relación entre el investigador y las poblaciones estudiadas”. *Tesis de grado e investigación cualitativa*. Coordinado por Niria Rosa Suárez Arroyo y José Villalobos. Mérida, Arquidiócesis de Mérida/Archivo Arquidiocesano de Mérida, 2010, págs. 27-39.
- Cora, María. *Kuai-Mare. Mitos aborígenes de Venezuela*. Caracas, Monte Ávila, 2003.
- Corte Luna, María. *Ye'kwana*. Caracas, Santillana, 2008.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona, Guadarrama-Punto Omega, 1981.
- González Nãñez, Omar. *Las literaturas indígenas maipure-arawakas de los pueblos kurripako, warekena y banivas del estado Amazonas*. Caracas, El perro y la rana, 2007.
- Guss, David. *Tejer y cantar*. Caracas, Monte Ávila, 1994.
- Gutiérrez, Mariano. *Cultura pemón: mitología pemón/piato ekareyi, guía mítica de la Gran Sabana/Wëkta*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/ Hermanos Menores Capuchinos, 2002.
- Hurtado, Iván y Josefina Toro. *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Caracas, El Nacional, 2007.
- Koch-Grünberg, Theodor. *Del Roraima al Orinoco. Tomo I*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1979.

- . *Del Roraima al Orinoco. Tomo II*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1981.
- . *Del Roraima al Orinoco. Tomo III*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1984.
- Kottak, Conrad Phillip. *Antropología cultural*. Madrid, McGraw-Hill Interamericana de España, 2006.
- Lavandero, Julio. *Ajotejana. Mitos*. Caracas, Paulinas, 1991.
- Maracara, Luisa. *Warao*. Caracas, Santillana, 2009.
- Martínez, Miguel. *Ciencias y arte en la metodología cualitativa*. México, Trillas, 2010.
- Mujica, José. *Amüchi wayuu. La cerámica guajira*. Caracas, El perro y la rana, 2017.
- Pérez, Francisco Javier. *El lexicógrafo inadvertido. Alejandro de Humboldt y su exploración lingüística*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2005.
- . Prólogo. *Estudios para una historia venezolana de la lingüística indígena*. José del Rey Fajardo. Caracas, Academia Venezolana de la Lengua, 2012, págs. 3-9.
- Perrin, Michel. *Por el camino de los indios muertos*. Caracas, Monte Ávila, 1993
- . *Sükuaitpa wayuu. Los guajiros: la palabra y el vivir*. Caracas, Fundación La Salle, 1979.
- “Resultados Población Indígena. XIV Censo de Población y Vivienda”. *Instituto Nacional de Estadística de la República Bolivariana de Venezuela*. 2011 s. pág. Web. 15 de agosto de 2021.
- Ritter, Federica. “Nota de la traductora”. *Del Roraima al Orinoco. Tomo I*. Koch-Grünberg, Theodor. Caracas, Banco Central de Venezuela, 1979.
- Rodríguez Carucci, Alberto. *Sueños originarios*. Caracas, El perro y la rana, 2017.
- Swiggers, Gisela. *Gramática de referencia del pemón*. Mérida, Universidad de los Andes, 2009.
- Vannini, Marisa y Javier Armato. *El mundo mágico de los yukpas*. Caracas, Monte Ávila, 2005.
- Wilbert, Johannes. *Yupa Folktales*. Los Angeles, University of California, 1974.

### **Sobre los autores**

Donaldo José García Ferrer es doctor en Ciencias Humanas por la Universidad del Zulia, Venezuela. Actualmente, es profesor agregado de la Escuela de Letras y de la Maestría en Lingüística y Enseñanza del Lenguaje de la Universidad del Zulia e investigador en las áreas de léxico, enseñanza de la lengua, lenguas indígenas y análisis del discurso del texto literario.

Gisela Swiggers es doctora en Lingüística por la Universidad de Los Andes, Venezuela. Actualmente, es profesora titular de la Escuela de Letras y de la Maestría en Lingüística y Enseñanza del Lenguaje de la Universidad del Zulia e investigadora en áreas de léxico, enseñanza de la lengua y lenguas indígenas.

Endri Alfonso González Romero es magíster en Lingüística y Enseñanza del Lenguaje por la Universidad del Zulia, Venezuela. Actualmente, es docente de aula de la Escuela Básica Estatal “Ricaurte” e investigador en las áreas de léxico y enseñanza de la lengua.

Ángel Delgado Jiménez es magíster en Lingüística y Enseñanza del Lenguaje por la Universidad del Zulia, Venezuela. Es profesor agregado de la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia, profesor titular de la Universidad Católica Cecilio Acosta e investigador en léxico, enseñanza de la lengua y análisis del discurso del texto literario.



*Entrevistas*





## Entrevista a Francelina Muchavisoy

Laura Alejandra Charry Aldana

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

lcharry@unal.edu.co

LAURA ALEJANDRA CHARRY

¿Cómo surgió ese primer encuentro con la poesía?

FRANCELINA MUCHAVISOY

Mi primer encuentro con la poesía fue algo no intencionado. En un principio ni siquiera pensaba que lo que escribía era un poema; yo solo quería escribir lo que sentía al no poder hablar inga con mi gente. Me parecía que escribir era lo más cercano que podía estar de mi gente. Escribirlo, después leerlo y escucharme a mí misma me daba más confianza que hablarlo con alguien que no hablaba mi lengua. Hacer por primera vez un escrito en lengua materna no es nada fácil, así sea yo hablante, las cosas son muy distintas al momento de escribir. Las palabras no son iguales, los sentimientos los podemos expresar cuando se está hablando, pero cuando se está escribiendo es distinto y cuando se va a leer ese escrito es muy distinto, así lo veía yo. Cuando comencé a escribir lo hice más que todo para sentirme en mi cultura, pero al escribirlo me di cuenta de que no era igual y al leerlo era distinto. Las emociones y los sentimientos que sentía eran dos cosas distintas en la lectura y en la escritura. Mientras yo lo estoy leyendo, lo voy a expresar y entender como yo lo siento; pero, cuando lo haga otra persona, no será igual, ni lo va a sentir ni lo va a expresar como yo me estaba sintiendo en ese momento. Al comenzar a escribir, jamás pensé en una publicación o estar en medios, yo lo hacía para mí, era una forma de recrearme, de distraerme. Pensaba también que en algún momento todo se iba a ir perdiendo y que, con el tiempo, alguien iba a tener esos cuadernos escritos y los iba a coger y los iba a leer, al menos para obtener vocabulario inga de ahí. Pensaba en esas cosas, pero lo hacía más para expresar los sentimientos por medio de la escritura.

L. A. C.

¿Cómo se dio el proceso de adaptación estando lejos de su hogar? ¿Cómo fue ese cambio con respecto a la alimentación, las creencias, la medicina, el ambiente y los mismos sueños?

F. M.

Pues es un cambio muy grande, es un cambio total, porque el espacio, los tiempos, todo es diferente, la misma cultura es muy distinta, entonces yo me sentía muy extraña en todo sentido. Los espacios, primero: para uno aprender debe estar encerrado en los salones, entonces eso me parecía muy difícil y distinto y me cansaba mucho. Los espacios de aprendizaje de nosotros estaban por todo lado, eran espacios abiertos, los ríos, las lagunas, las chagras, en todas partes uno iba aprendiendo, nunca le iban a decir: bueno en esta hora trabajan tal cosa y en la siguiente tal otra. El colegio es distinto, la universidad es distinta, son aprendizajes diferentes y esta otra cultura a la que llegué era muy distinta en general. La relación de la familia y de las personas era diferente. La alimentación también cambiaba: en la ciudad se alimentaban siempre igual, siempre era carne, pollo, de pronto pescado y huevo, ese no era mi tipo de alimentación.

Los sueños eran mucho más lejanos porque al salirse uno de su lugar, de su territorio, todo cambia, hasta los sueños. Por mucho tiempo no pude soñar porque era desconocido el lugar donde estaba. Después de un tiempo, comencé a soñar, pero no entendía lo que soñaba, no había relación con lo que soñaba, ni los espacios, ni el ambiente, nada. Todo es diferente cuando se cambia de lugar. A medida que me iba moviendo entre pueblos y ciudades, así también cambiaban los sueños. Yo soy de la parte sur del Cauca, donde limita con el Caquetá. Cuando llegué a Bogotá, encontré compañeros ingas, no de mi comunidad, pero sí del mismo pueblo, eran del alto Putumayo. Tenía la oportunidad de hablar con ellos, allí había un acercamiento respecto al idioma, podíamos compartir. De pronto, tenía la oportunidad de hablar con algunas compañeras ingas y ellas me decían que es duro y es difícil estar lejos de su hogar, en un sitio tan distinto. Ellas me comentaban cuando tenía la oportunidad de encontrarlas: “de pronto cuando sueñas tal cosa es esto”. Yo comencé a tener ese contacto con las compañeras y también fui relacionando ciertas cosas con lo que soñaba y

a tener una respuesta para los sueños, pero no podía compartir mis sueños en las mañanas con alguien, como lo solía hacer en mi comunidad.

Para nosotros, todo está ligado: la alimentación, la medicina, la salud. Para nosotros, todo es un círculo. Extrañaba las comidas, las frutas que uno come por temporadas, cada mes hay diferentes cosechas de frutas silvestres. Fuera de nuestra comunidad se ven frutas que uno de pronto no conoce y no sabe cómo consumirlas y no sabe cómo las han cosechado y todo eso es importante para nosotros. Nos importa saber en qué horario se cosechan los alimentos. Si se exponen mucho al sol, por ejemplo, esas frutas generan problemas en los riñones. En nuestras comunidades se cosecha y se consume lo que la madre tierra disponga, en las grandes ciudades no es así, toca escoger lo que uno encuentra, pero uno no sabe el origen de esos alimentos. Ese cambio de la alimentación fue muy duro. Nosotros nos alimentábamos de acuerdo con los ciclos de cosechas que había y de acuerdo con la relación en el cuerpo que se concentra entre el frío y el calor, de acuerdo con eso se piensa en la salud de la persona y, así mismo, se alimenta la persona. Hay frutas muy frías, otras calientes. En una mujer fértil y joven, por ejemplo, se tiene en cuenta cierto tipo de alimentos para darle en la edad reproductiva, según los alimentos que consuma, la mujer va a sufrir mucho o no va a sufrir en el momento del parto.

Uno está en una ciudad o en un pueblo, pero está pensando en lo que uno era en su comunidad. De pronto, si ves otros escritos de otros compañeros, siempre están recordando los abuelos, la medicina, la comida, las reuniones familiares. Cuando uno sale de su comunidad, el lugar al que uno llega es un lugar extraño, ahí es donde uno está inmerso y ahí se ha quedado. Así estamos muchos, muchos pueblos, muchas personas indígenas que se han quedado en las ciudades ya sea por trabajo, estudio u otras razones; estamos ahí en ese medio extraño, lejos de casa, pero estamos viviendo.

L. A. C.

¿De qué forma ha influenciado la religión católica y el encuentro con el mundo occidental su proceso creativo?

F. M.

Desde pequeña me criaron bajo la religión católica, creyendo en la religión como nuestros padres lo habían hecho, esa tradición viene así. Mi

generación y algunas personas de las generaciones de nuestros abuelos no fueron tan apegados a la religión católica. Unos no creen en esa religión, especialmente los taitas, los sabios. Para los abuelos y los padres, hablar mal del cura o de las monjas era terrible. Yo me cuestionaba muchas cosas de lo que se vivía y de lo que se hacía. Cuando los curas llegaban a las comunidades uno tenía que arrodillarse, pero yo no sabía por qué. Nosotros nos arrodillamos a los tíos, a los abuelos, a los padrinos, pero a una persona desconocida... se sentía raro. Todo eso me generaba preguntas. Cuando llegué al colegio, cuando ya no estaba dentro de la comunidad, comencé a vivir, a evidenciar otras cosas y a mirar de otra forma la religión: era diferente a lo que me habían dicho y a lo que me habían inculcado en mi hogar. Era otro comportamiento en los pueblos, en las ciudades, la forma en la que eran los curas y las monjas, como si fuera un concepto diferente. Cada vez tenía más preguntas al respecto. Cuando comencé a escribir los poemas, eran momentos de pensar, de reflexionar y de ver cómo con ese discurso se engañaba a la gente, a nuestra comunidad.

Una vez hubo un problema con la escultura de un santo. Por esto, la comunidad se dividió. La cosa empezó con dos hermanos, uno de ellos no admitía que el santo se quedara solo en la escuela, mientras que el otro decía que se quedara en la escuela. En la escuela el santo mantenía sucio por los murciélagos, hormigas, arañas, etc., y para el primer hermano esto era una falta de respeto. La comunidad se empezó a dividir. Varios familiares del primer hermano, en un fin de semana, sacaron al santo de la escuela y se lo llevaron. Se hicieron reuniones y al final llamaron al cura, dado que el primer hermano no tenía un lugar donde dejar el santo. El cura dijo que el santo debía quedarse en la escuela. El primer hermano decidió reclamar a otro santo y así se dividió la comunidad. Yo veía eso y pensaba que era un santo que no conocíamos, ni siquiera sabía de qué material estaba hecho, no sabía por qué peleaban por el santo. Ese santo era san Antonio, era usado para recuperar los animales que se escapaban y que luego tocaba perseguirlos y matarlos antes de que causaran daños a los cultivos o a las personas. A san Antonio le colocaban un lazo en el cuello hasta que el animal apareciera muerto. Esas cosas me parecían muy extrañas, mientras que un médico tradicional con rituales podía alejar al animal o cazarlo. Yo me preguntaba por qué hacían eso, por qué recurrir a un santo que no conocíamos.

Cuando comencé a escribir todo eso, se me venían a la mente las discusiones por un santo desconocido para los abuelos, para mí, para todo el mundo. No sabíamos la historia de ese santo, solamente estaba ahí y le ponían unas velas, le rezaban un domingo, todo eso me hacía pensar y cuestionar mucho. Cuando comencé a escribir, hice un poema que se llamaba “Pingaisitu”, que quiere decir “Qué vergüenza”, pero no era vergüenza por ese santo, era por el acto que yo había hecho. Ese poema lo declamé en una catedral y era una vergüenza para los abuelos. Yo misma los había llevado a una actividad cultural y me daba vergüenza meterlos en la catedral. Ellos iban con mucho respeto a sus santos y yo no estaba respetando a sus santos, yo estaba declamando un poema que era todo lo contrario, lo dije en inga y luego en español. No me arrepiento. A los abuelos de pronto no les gustó, pero no me dijeron nada tampoco. Mi poesía es producto de todo eso: de ver cómo una comunidad se destruye por cosas que no se conocen, por darle tanta importancia a cosas que asumimos como imposición mientras que lo propio se va dejando aparte. Ir descubriendo la religión católica en todos los sentidos, el respeto con la gente, los niños, las mujeres, la relación con la política, mirar esas cosas desde una perspectiva fuera de la comunidad nos permite entender mejor la relación con la religión y lo que ha provocado en nuestra cultura. Irle a decir eso a un abuelo, que no va a entender y lo que va a hacer es castigarlo a uno. Pues mis poemas están siempre reflexionando sobre eso también.

L. A. C.

¿Cómo fue el surgimiento de poemas como “Un rancho vacío” y “No tengo santos”?<sup>1</sup>

F. M.

“Un rancho vacío” surgió en honor a mi abuelo. Todos los años es una costumbre para nosotros los ingas despedirnos. De pronto, el día que nos encontramos, y no nos hemos visto durante mucho tiempo, ese día nos despedimos como si fuera la última vez. En la casa de mi papá siempre me hacían despedir. Yo llegaba en noviembre, estaba todo diciembre por las

---

<sup>1</sup> Los poemas se pueden encontrar en formato de audio español-inga en el siguiente enlace: <https://bibliotecarafaelmaya.casadepoesiasilva.com/poesia-indigena-contemporanea-en-colombia/>

vacaciones y mi papá en enero me hacía despedir como si fuera la última vez que me iba a ver con mi familia. Siempre así. Ese enero que me despedí de mi abuelo fue raro. Mi abuelo me dio unas cosas que casi siempre son detalles dados a los hombres, no para una mujer. Mi abuelo me dio unas plumas de unos loros que él había conservado hace muchos años y las había cuidado demasiado. Ese día me dijo que me las iba a regalar, las tenía intactas, las cuidaba mucho. Él me las regaló y se me hacía raro, perfectamente pudo regalárselas a un nieto, pero él me las dio a mí. Yo lo sentía como muy lejos, estábamos hablando frente a frente, pero lo sentía muy lejos. El 4 de enero yo viajé y me despedí esa mañana. El 13 de enero estaba muerto mi abuelo. Como yo iba todos los diciembre era muy difícil para mí no encontrarlo ahí. Entonces, se me ocurrió que, como no estaba mi abuelo, solo mi abuelita, se me ocurrió escribir en honor a él. Era un rancho vacío porque ya no estaba él.

Uno para aprender no necesita lujos. Para nosotros, es importante saber escuchar y saber ver, y los abuelos siempre nos reunían en su rancho para hablar sobre la tradición oral, enseñarnos a hacer cosas, a preparar plantas medicinales, a preparar comidas, a conservar alimentos. Por eso le puse “Rancho vacío”, porque ya no estaba el abuelo, ya no estaban sus relatos, y no era solo por mi abuelo, pasaba en todos los ranchos, las casas se van quedando solas. Cuando éramos niños estábamos siempre en los patios de las casas, ahí siempre nos educaron, ahí siempre estuvo mi abuelo. En su honor nace el poema.

“No tengo santos” nace de que sé que hay santos, pero no son míos, ni los conocí, ni sé su historia. No tengo santos, pero tengo dioses, aunque no son dioses como lo sería el de la religión católica, no son dioses según la concepción en español. Los médicos tradicionales y los abuelos nos decían que las plantas tienen un alma, un espíritu, y que son ellos los que les enseñan a los médicos tradicionales todo lo necesario. Por eso, ellos saben formular ciertas plantas para ciertas enfermedades, pero ¿cómo lo saben ellos? Pues a través del yagé, la planta maestra. Los médicos tradicionales aprenden de ella y luego le transmiten ese conocimiento al pueblo. El pueblo lo que hace es practicar eso que les enseñan. El médico tradicional lo que hace es visibilizar cuáles son esas plantas que nos sirven y para qué enfermedades funcionan. Es así como ha venido funcionando siempre. Por eso, yo nombro ahí en el poema el *Waira*, el *Iaku kuku*, el *Tamia kuku*, esos

son como el reemplazo de los santos. Esos son los que yo tengo y conozco. Ellos me cuidan y de ellos he aprendido muchas cosas a través de tradición oral, de los abuelos, de los médicos tradicionales, de los padres de familia. Pero a los santos cristianos, a esos no los conozco. Los que yo conozco, los que me enseñaron, los que me acompañan son ellos, el aire, las plantas, los ríos, las lagunas. Ellos para nosotros tienen un espíritu que nos ayuda, que nos advierte. Por eso digo que no tengo santos, tengo dioses.

L. A. C.

¿Cómo describiría la importancia de la oralidad en su cultura?

F. M.

La oralidad está en todo. Esa ha sido la esencia de nuestra cultura. Gracias a la oralidad se han mantenido nuestras costumbres. La oralidad la han mantenido los abuelos. Ellos eran los grandes oradores: uno aprende escuchándolos, mirándolos, haciendo lo que hacen ellos, siempre a través de la oralidad. Lastimosamente, en estos tiempos ya es diferente. Ahora que ya muchos de ellos no están y que la educación occidental está cada vez más presente, debemos leer y cada vez más, pero leer no es lo mismo que hablar; aprender no es igual. Leer y aprender es difícil, en la oralidad siempre se está frente a otra persona, ante las dudas uno pregunta, cuando se lee uno debe resolver las dudas prácticamente solo. La lengua materna y toda la cultura se ha mantenido viva a través de la oralidad y de los tejidos. La oralidad está plasmada en esos tejidos que hacían las abuelas, en las prendas de vestir, en los utensilios de cocina, en tantas cosas que ellas elaboraban, pero siempre acompañados de la oralidad.

La palabra siempre ha sido importante para nosotros. Todas las cosas, todos los actos, siempre fueron a través de la oralidad y eso ha venido cambiando. Ahora muchas de las cosas se dan a través de acuerdos escritos. Ese es un paso muy grande y fuerte para las comunidades, pero son nuevas generaciones las que vienen y todo va cambiando. La oralidad se va quedando atrás, ya no es tan fuerte como antes. Así mismo, se va perdiendo la cultura, así nos vamos perdiendo en los tiempos, en otras culturas, vamos quedando como un recuerdo de lo que fuimos. Ahora hablar de oralidad no es igual, no se puede hablar de oralidad como se hacía antes cuando teníamos los espacios, los tiempos, los ciclos, las fases de la luna. En todas esas cosas estaba nuestra

cultura y ahí siempre presente estaba la oralidad. Ahora no podemos ver ni los astros, la contaminación nos ha afectado mucho en eso, ya no podemos mirar los astros para guiarnos en nuestro calendario. Muchas veces no se puede ver ni la luna, el sol se ve a medias, lo sentimos porque calienta, pero ya no es lo mismo, la vivencia de la cultura es diferente.

La oralidad es muy importante para nosotros y lo que uno medio sabe ha sido gracias a la oralidad. Muchos de los relatos que escuchamos son narrados directamente a los niños y las niñas, otros son para los jóvenes, y hay varios otros que uno escucha cuando no debe, son esas escuchas filtradas. Muchos relatos los escuchábamos cuando hacían rituales del yagé. Contaban muchas historias y, en una de esas que contaban los taitas, escuchamos como ellos andaban y eran llamados cargueros, que eran personas que cargaban diferentes cosas de ciudad a ciudad, de pueblo en pueblo, y que mataban a los curas. Decían que, cuando ellos viajaban, les tocaba caminar semanas o meses. Uno de esos viajes era de Florencia a Mocoa y de Mocoa a Pasto. Los curas los mandaban con cajas que los ponían a cargar y ellos no sabían qué era lo que tenían dentro. Uno de los abuelos contaba que lo ponían a cargar, de Florencia a Mocoa y de Mocoa a Florencia, y que esas cajas sonaban mucho por dentro. Después de muchos años de estar cargando cajas sin conocer el contenido, supo que eran restos de los mismos curas que habían muerto, mandaban los restos de un lado al otro. Los indígenas que viajaban de Mocoa a Pasto tenían que cargar a los curas vivos a sus espaldas. Los que hacían esta labor eran los indígenas que eran castigados por rebeldes. Muchos de ellos sí los cargaban y hacían pausas en el camino, descansaban y también debían hacerles la comida a los curas, pero no todos los viajes eran así. Algunos rebeldes llevaban a los curas y preferían suicidarse con los curas al hombro y se lanzaban a un abismo grande. Ese lugar era llamado *Condenadwaiku*. Algunos indígenas planeaban cómo botar al cura por ese abismo y salir vivos. Los que se lanzaban por el abismo con el cura y lograban sobrevivir terminaban muy heridos, pero quedaban vivos y por eso conocemos la historia. Ese lugar todavía existe, y ese nombre lo lleva por eso: allí se lanzaban con los curas al hombro y se mataban. Luego de varias muertes, ya los curas no volvieron a mandar a los indígenas a que los cargaran hasta Pasto. Los taitas contaban eso y les daba risa, decían que eran valientes y muy decididos a suicidarse con cura y todo. Esa fue la forma



para que les quitaran ese castigo de estar cargando a los curas, ya que a ellos les daba miedo que los mataran y preferían caminar.

L. A. C.

¿Cómo se puede mantener viva la cultura inga estando lejos de su territorio?

F. M.

Es difícil mantener la cultura viva. En mi caso, he tenido la oportunidad de compartir con los compañeros ingas del Putumayo que viven en Bogotá y puedo compartir algunas celebraciones que se hacen acá. Aparte de eso, tengo la oportunidad de trabajar con estudiantes universitarios: tener una electiva es una forma que me sirve a mí y que les sirve a ellos, ellos aprenden de nuestra cultura y yo puedo mostrarles que los ingas estamos aquí, que nuestra cultura no ha muerto. También tengo la oportunidad de hacer un trabajo en el que los estudiantes crean material didáctico para niños ingas. Esto lo hacen a partir de lo que se ve en el curso de inga de la Universidad Nacional de Colombia. Los universitarios crean juegos, rondas, cuentos, obras de teatro y demás. El requisito es que ellos lo hagan, que nazca de su creatividad, según los elementos y temáticas que hemos estudiado. Estas creaciones se presentaban en el cabildo y eso nos servía para practicar la oralidad y la escritura con todos. Son esos espacios donde puedo recrear con ellos, no hablan perfecto, pero puedo comunicarme con ellos. De esa forma, puedo practicar mi lengua materna y algunas cosas de la cultura mientras otros también están aprendiendo de nosotros.

Me parece que cada uno de nosotros, miembros de la comunidad inga, somos responsables de lo que somos nosotros y de lo que vamos a dejar de nuestra cultura. Últimamente, uno está viendo profesionales ingas en todas las ramas, y me parece que para mantener la cultura viva cada uno puede poner de su parte: todos podemos hacer un trabajo y sacar provecho de nuestros conocimientos. De cada profesión y de cada área podemos aportar: la medicina se puede ver desde las dos culturas, la de nosotros los ingas y la de occidente, los lingüistas, los antropólogos, todos podemos aportar desde nuestra profesión. Es difícil, pero se puede hacer, aunque el conocimiento quedaría fragmentado y para nosotros los conocimientos no están divididos, todo es una cadena. Para nosotros el que sabe debe saber de todo, que sea de manera integral. De pronto, hay alguno más experto en algo y sería muy bueno

que cada uno, desde su profesión, pudiera compartir esos conocimientos en las dos culturas y así hacerlo más integral. Sin embargo, todavía hay ese recelo por parte de muchos de dar a conocer la cultura. Piensan que hay gente que saca provecho de la información y por eso muchas personas no dan a conocer la cultura. Lastimosamente, mientras se mantenga así, la cultura inga se va a ir perdiendo, porque los abuelos y abuelas tienen ese recelo a compartir la cultura, y que nuestra cultura muera sería muy triste. Quiero invitarlos a que investiguen un poco más de los ingas, somos pocos, pero estamos en diferentes territorios en Colombia y fuera de Colombia. Nuestro pueblo es fuerte en la medicina tradicional, manejamos las plantas medicinales y las artesanías. Los invito a que nos conozcan un poco más, que conozcan nuestra historia, los invito a investigar y que se enteren de mucho más que seguramente los va a impresionar.

L. A. C.

A continuación, Francelina nos comparte una breve reflexión sobre la literatura indígena y la oralidad en su cultura.

F. M.

Para nosotros, los pueblos indígenas, la literatura como tal no la conocemos o no la llamamos así porque nuestra expresión ha sido y sigue siendo la oralidad y la artística de generación en generación, en los diferentes espacios, tiempos y fechas. En la actualidad, la mayor parte de la población indígena tiene acceso a la educación nacional pública, en la que nos preparamos para salir del “analfabetismo”. Este proceso nos ha llevado a descuidar lo nuestro, las prácticas de nuestras culturas y pueblos. En mi cultura la expresión de la oralidad se iniciaba desde los sueños. Los padres de familia incluían a los niños en esta práctica del diario vivir que era el primer tema de conversación antes de levantarnos. Esa era nuestra proyección del diario vivir. Las chagras son otros lugares de la expresión y transmisión oral en las que el tema es la alimentación y la salud, regida por las fases de la luna. Hay varios lugares que son muy especiales en nuestra cultura. A continuación, expondré algunos:

**Ninatambu** [“rancho del fuego-cocina”]. Un lugar donde aprendemos a preparar los alimentos y las conservas para tiempos de invierno y verano. También nos enseñaban los mitos y leyendas, principios y valores, compartían las hazañas de las cazas y pescas. Allí compartimos los alimentos en familia.

**Playatambu** [“rancho de playa”]. Las playas eran lugares especiales para observar las constelaciones. Cada una de ellas indicaba el calendario de nuestras vidas, aprendíamos a observar y reconocer su significado. Eran trasnochos agradables con los abuelos.

**Sachukutambu** [“rancho en el monte”]. El rancho para la caza. En estos lugares nos enseñaban a escuchar a los animales nocturnos y el canto de las aves en los atardeceres y amaneceres. Aprendíamos a cazar animales. Para esto debíamos conocer los frutos, flores y lugares donde se bañaban los animales.

**Ambiupadirutambu** [“rancho para el ritual del yagé”]. El lugar más respetado por la comunidad, donde solo el médico tradicional invita a su ritual. Allí escuchamos los cantos, los instrumentos musicales que amenizan la noche, acompañado de las historias que narran los taitas con su gente.

**Ungudiritambu** [“espacio para la mujer en tiempos de ovulación o parto”]. Es un lugar donde la mujer se refugia para cuidarse, ser atendida y tratada con plantas medicinales, según lo requiera.

Así podría enumerar muchas más, pero nuestra expresión general del pueblo es el día del atunpuncha o calusturinda. Es un día de expresión cultural, inicio de año, compartimiento de comida y bebida con todos, saludo con pétalos de flores, cantos espontáneos de la mujeres y hombres, niños haciendo parte de la gran fecha.

Para nuestra cultura, lo difícil es pasar del pensamiento a la escritura. Eso para las culturas indígenas es peligroso porque la palabra es circular en el pensamiento, la escritura es un pensamiento lineal, son estructuras diferentes. Por lo tanto, llevarlo a la escritura cambia la visión cultural.

### **Sobre la entrevistada**

Francelina Muchavisoy Becerra es una poeta inga y licenciada en Lingüística y Educación Indígena. Fue gobernadora de la Organización Regional Inga del Sur Colombiana (ORISUNC) en 1990. En 1992 fue la coordinadora del área de educación de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). Actualmente, se desempeña como docente en colegios del distrito y en la Universidad Nacional de Colombia.

### **Sobre la entrevistadora**

Laura Alejandra Charry Aldana es estudiante de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus intereses se encuentran la promoción de lectura, la escritura creativa y las literaturas orales, especialmente, los relatos de la familia lingüística tukano oriental. Ha participado en proyectos de promoción de lectura y escritura. Adicionalmente, acompañó la organización y el desarrollo del Festival Internacional de Literaturas en Lenguas Originarias en el año 2021.



*Traducciones*



## El muerto y las aves<sup>1</sup>

Laura Ataide

Yapú, Vaupés, Colombia

**N**e jïco numið nijaco cð manɐ mena nijacufo cð manɐ mena niri iña cð manɐ día veo coajaqui cðre día veori iña, cð manɐ diaveocoajacɐ diaveori iña diaveori utígome tiva mũ ijacɐ cð manɐ, tero ĩ cðre ti yua diarijiro mɛre terora ñe waí jecũricu nicðricu ijacɐ cẽ watí, catigɐbiri bicðricu yɐ cðre cẽ nɛmo niricore.

Iñara fonafetijacɐ watibokɐ, iñara fona cɛtiri iña tero mɛre catigɐre bigɐra mɛre waí jñaca ticðnicgẽda yɐ: dajiá, waí jejð nɛnɛa vagɐda yɐ ijacɐ cðre. Cẽ ĩri iña bayiró aɐa funirĩ iña fetá fɛ bɛava cð fonamena waí vefaja, waí vefajari iña dajiá cðcã vajari iña, umú jotoafɐ jefeo jacɐ cẽ: dajiá, afɛara ñivã fðroã ĩricarã jefeojacɐ cẽ watibokɐ. ¿Biri iña ñi vẽno jefeoti cẽ? ĩjacufa cẽ fona cðre facore. Mɛja facɐ watí niqui, watí, watí tijaqui ĩjacufo cð fonare, jẽ ĩjojacufa.

Cẽja jũ ĩ terora cẽja cãre je mava doa eca cɛjare tirucujacufome tiri iña tero aferɛmɐ terora cðre ticðnijacɐ umú jotoafɐ jefeo: dajiara, afɛara, waí tijacũ. Aferɛmɛterora, aferɛmɛterora aferɛmɐ cẽjaca vaari iña jitátufarifere ɛtacũjacɐ cɐ, ɛtacũri iña ĩjacufo te cẽ ɛtacũriquere iñari ĩjacufo nɛmo nirico catigɐrebirora vagɐda yɐ mɛcã ĩricaro birora anð ɛtacũtimẽ, ĩjaco, watirena vade mẽ baú gɐmerena vadecðamẽ ĩjana cẽ fona, cẽjaca tero ĩri iña, ajiacɐ cẽ, ajiá ticðri yua cẽjare ñe barique cẽjare ama jɛobatijaco cð yua cẽjare vimarare yua terora aɐa boari iña cẽjare tutí buené tijðricujaco ti iña, tero ti mẽ vimarare ĩ yua cẽ watibokɐ yua díquea, ĩja dajiá cẽ ĩriquere tinɛnɛa wajacɐ omacẽ jacɐ yua dajiá jibirara, jejajãcɐ, añara, fequeara, eriana tijacɐ cẽjare jejã fetojã, fetojã, fetojã ofabafɐ yua fetojã, fetojã jotoare wai feojacɐ cẽ yua, waí jefeo cða.

---

1 Transcripción y traducción de Lubio Lara de Trinidad, Tiquié, Vaupés. Lengua: bará (*waimaja* o *waifnofona*). Grabación, edición y notas por Laura Almandós. Video: [https://www.youtube.com/watch?v=WWH9q31hpul&ab\\_channel=CentroEditorialFCH](https://www.youtube.com/watch?v=WWH9q31hpul&ab_channel=CentroEditorialFCH)

Había una vez una mujer que vivía con su marido. Un día el marido murió. Pero él, en vida, le dijo que cuando muriera no lo llorara porque iba a estar con ella como si estuviera vivo. Él le llevaría pescado y todo lo que necesitara.

La mujer tenía tres hijos con el señor *watibokú*.<sup>2</sup> Por eso, *watibokú*, el espíritu, iba a estar pescando y enviándole camarones y pescado con frecuencia. Un día, tuvieron mucha hambre y la señora bajó al puerto con los tres niños. Allí pescaban y comían camarones. Cuando el espíritu del esposo vio que ella estaba pescando y recogiendo camarones, él también recogía cangrejos y camarones y los ponía en un palo caído, al lado del río. Los niños veían que aparecían esos cangrejos y camarones y le preguntaron a la madre quién ponía los pescados sobre la madera. Ella respondió que tal vez era el espíritu del papá o era un espíritu, un muerto.

Los niños recogieron toda la pesca del padre, se fueron para la casa y la madre cocinó y dio de comer a los niños. Cada vez que ella iba al río a recoger camarones, el *watibokú* le dejaba los pescados sobre un lugar que ella viera, como la madera de los árboles caídos. Un día, cuando ella fue a buscar los pescados, él hizo lo de siempre: dejar los camarones sobre los palos. Esa vez, la playa del río quedó con la huella del espíritu. La mujer, al ver la huella, les dijo a los niños como si estuviera hablando con él: “estás cumpliendo lo que me dijiste antes de morir”. Entonces, los hijos al escuchar esto le preguntaron a la mamá por qué hablaba con muertos invisibles, como reprochándole que estuviera loca. Entonces, el espíritu, padre de los niños, escuchó lo que los niños decían y se enojó. La mamá también enfureció y no les volvió a dar comida a los niños. Ella dejó de ir a pescar y de conseguir comida. Solo los rezongaba y los enviaba al puerto. El espíritu *watibokú* vio que ella hacía eso, entonces él les conseguía caloches,<sup>3</sup> camarones, como había prometido en vida. Dejaba esa comida para los niños. También cogía serpientes cazadoras<sup>4</sup> para ellos y las envolvía en hojas y las dejaba en un catarijano<sup>5</sup> y encima ponía los pescados.

---

2 *Watibocú* es el espíritu o espectro de un muerto y el muerto mismo. Muchas veces, en el territorio del Vaupés, se vierte al español como “diablo”, término que hemos evitado por las connotaciones religiosas que tiene en nuestra lengua que no son las del uso en la selva.

3 Tipo de pescado del Vaupés. *Gymnotus* cf. Tiquié.

4 Las serpientes cazadoras no son comestibles en la vida cotidiana del Vaupés.

5 Canasto para cargar comida que se lleva en la espalda.



Ñamí naĩ cumurite, ñe jãva jacε cε nεmo fεtofε, nεmonirico fεtofε yua vimara, naĩ ñacumuriterena, vimara caniraja mεja, ijacufο facò, tero ñri iña canicoaricujana. Aferimε terora cεjare içojaco. Ñri iña dero tigo manirē tero ñafeticò manifaco, manifacε jirorire ijacufa. Tero ñri jicε yua caniatigεra yua cεjare duti iñajacε. Watí jãvacε yua ofa baa vεcamena ti umajãvajacε cε, umajãvari iña, cεre iña.

“Caní, caní” ijacε. “Caní, caní, caní”, ijaco. Còcã canicoama cεjame vimarã ijacufο. Tero ñri jãva ñe cεjare joe ecajaco còa yua cεre yua añurabadore cεre yua watibokεre joe eca ti, cε fona nericãra fera yua fεquea ñja yεca ñjara, cεjare fεe ecajacufο yua, ñenore manire ecajòri tero bire ti ti cò.

Ñ yua jεticoajana bεri cεja, jεti cεja εnaricaburifε iñaravajana yua, tofε ofacoríi una baterique nijato: aña cajerí, añanēñē, fequea. Teroticò ñeno ñivē no niti cεja ñ, ajiajana cεja te iñajòri ñenoo ñivñnore manεcεticòri tiafe yoqueoti cò yoqueti cò ijacufa yua còfona yua, ñ ajiajacε nijεogε ajia iña jacε duticorí còre, iñajacε cε yua, wejé va coajaco wejé wa quí duá tuado ñuca fio ti, día cãdo jee ticòri cεre tiãjacufο cò cεre watibokεre, cεja fera ocomena fio ayiorique mena ti ifitiatirije cεjare tía tijaco fonare.

Tiri iña tero ticomò cò manirē ñ, ñivēnore tiãti cò ñjana, tía jãrada ñra yua ñe tijacufa cεja yua watibokεre, ti ñe wejé va ti utijacufa cεja cεjacã, utiri iña yua, cεjare bafe acubuenecòa tijaco bueri terire yua aεa boara utirucujana, cεfe comena caniricujacε yua watibokε fe yua cεre viti vajato ira, cεjare vimarare bafe acuviene vεaraja, vεaraja, vεaraja cεjare ijacufο cò faco.

Còcã ñri vεara buaba jicε vεatigura ni εmamadori iña iña dutijacε cε, watire watibokεrena ñe viti vajato ñra bafe acuviene manire titi cò, ñañagòfeti ijacε iri iña mava cò ca wejé vari iña cεjaca yua.

El espíritu llegaba en las tardecitas a la casa de la mujer. Ella mandaba a los niños a dormir temprano y ellos obedecían. Día tras día pasaba lo mismo: ella los mandaba a dormir y ellos dormían. Ellos se preguntaron un día: “¿por qué nuestra propia mamá nos hace eso, después de haber muerto nuestro padre?”. Una tarde, el hermano mayor no durmió y se quedó escondido para ver qué pasaba. Desde su escondite vio que un espíritu llegaba con un catarijano, tejido de palma fresca de wasaí,<sup>6</sup> en la espalda.

El espíritu antes de entrar a la casa gritaba: “caní caní, caní” que es como una contraseña para saber si los niños estaban durmiendo y él podía entrar. Ella contestaba: “caní, caní, caní”, para aprobar la entrada del espíritu. El espíritu, una vez adentro, le daba lo que traía a la mujer y ella le preparaba la mejor comida a él y dejaba la que no era tan buena a los niños. A ellos les daba las serpientes cazadoras, y la muñica<sup>7</sup> la preparaba con serpientes, no con pescados. Ellos se preguntaron un día qué era lo que la mamá les daba de comer.

Los hijos encontraban la comida fea y, cansados, quisieron averiguar qué era y se fueron a mirar sus propias heces y se dieron cuenta de que allí había escamas de serpientes cazadoras. Los niños, al entender lo que pasaba, se enojaron y se preguntaron quién era el amante de su madre que llegaba todas las noches. El hermano mayor se volvió a esconder para identificar al visitante nocturno. Ella salía de la casa, iba a la chagra y, cuando traía la yuca, le preparaba al espíritu la mejor manicuera,<sup>8</sup> la más dulce y pura, y a los niños les daba una insípida y rebajada con agua.

Los niños se preguntaban a quién le daba la manicuera dulce y pura la mamá. Averiguaron esto para envenenar al *watibocú* al que ella le daba la mejor comida y bebida. Un día fueron a la chagra y allí lloraron, delante de su madre. Ella los golpeó con un palo, los golpeó con el movimiento del golpe de machete. Con hambre ellos lloraban todos los días. El *watibocú* siempre dormía con la mujer y ella sacaba a los niños de la casa, por la mañana, antes del amanecer para que ellos no lo vieran. Cuando los hijos salían, el *watibocú* abandonaba la casa.

---

6 Wasaí o asaí: palma amazónica cuyo fruto es comestible. Hoy la pulpa es apetecida por el mercado norteamericano. *Euterpe precatoria*.

7 Caldo que se prepara con pescado y mucho ají para mojar el casabe.

8 Bebida que se prepara con el agua del filtrado de la yuca y se hierve varias horas. Antes de cocinarse el líquido es venenoso.

Siempre por la mañana ella les decía a los niños que fueran a bañarse<sup>9</sup> y ellos escuchaban la orden y obedecían. Un día uno de ellos, sin bañarse, subió corriendo y a escondidas vio que la mamá salió cogida de la mano del espíritu. Entonces, el niño se percató de que la madre los enviaba afuera porque estaba con el *watibocú*. Ella no les daba de comer y les pegaba. Entonces, los niños pensaron que tenían una mala madre.

Wejé wari iña tere iña ticōri ñe ñuca cōcā fiori iña tiri manire to ti afemo ĩ eyu fīa tijacomani ĩjacufa, eyu fīa día vado cějaca tiricarō cōro tere díara jīnifeticōa eyure faabo fiocōa to ti vaga nīricarō cōro tija cufa cēja cōricā tiri iña cēre jīari gara watibokere jīarigara, ticōa iñadutijacē.

Ñuca ñe, ejačoajarī to ija cē: “sajā, saja, saja”, ĩjacē. “Saja, saja, saja”, ĩjaco cōfeca. Jaticoajūto ñuca ĩjaco, jatia tiafa to, bayirō ñe bito ĩjacē. Cē ĩri: “sari, sari, sari” cē iriña ñe te cē ĩri jinocōjojacē cē yua te ĩriña bēcoaja cē yua diagē yua.

Boeritefu yua bēvaricē fē nijofē cē yua, cō jucubiro fe cēre canija cūfo cō jōcōtujacūfo. bēvaricē cēcā niri iña cēre vācō mijaco, vācātijoja cē, tiri iña cēre ñe tirigo yua ami vienerigo cēre, cēja vimararē bafee acē vienejacūfo bia vie cēre tijacūfo, v̄araja cējare ĩ bafe acū buenecō, ticōa cějaca bēavari iña, cēre ami juene amī viene tiri fecabu docafē cēre cē, cōcā cūri cē niri cēre ami viene ticōri fivē borocafē cēre amijā vacoāūfo va veje, vejeotofē va, batigē jarofē cēcojaco cēre watire, watibokere.

Cōca cūri iña ñivēnore omava cēti cō ĩ iñavaja cē cōmacē nijōgē. Ñacoa cēcā iñagū vari iña nijato cōcā cēri caté butuaga je ñacoajato jaro cōcā turicate jimidōgūjarovēca cōcā fititiricē. Weje otore te tigē butuaga nicuto ñirica, jīmiogē jaro ñe niritere o tutu bēcē tutuniritere wejé otorire nicuto butuaga ñirica.

---

9 Bañarse implica bajar hasta el río.

Un día, ellos subieron a la casa y ella se fue a la chagra. Los niños vieron que ella hacía manicuera y se preguntaron por qué les hacía eso de darles la manicuera aguada. Entonces, planearon sacar barbasco<sup>10</sup> y se fijaron hasta dónde la mamá había llenado la cuya del espíritu. Bebieron de la cuya del espíritu y prepararon el barbasco y rellenaron la parte de la cuya que ellos habían bebido, con el veneno. Ellos querían matar al *watibocú*. Después de poner el veneno, el hermano mayor se escondió, para ver qué pasaba.

Al rato llegó el diablo y preguntó a la mujer si ya estaba lista la manicuera. Él decía: “sajá, sajá, sajá” y ella le respondía: “sajá, sajá, sajá”, que significaba que ya estaba lista la manicuera. El espíritu se dio cuenta de que el olor no era de la manicuera bien preparada y afirmó que la bebida no estaba bien cocida. Ella insistió que ya estaba lista para tomar diciendo: “sarí, sarí, sarí”. Él tomó toda la cuya. En la noche quedó rígido porque estaba muerto. Por la mañana amaneció inmóvil. Pasó la noche sin que ella se percatara de lo que había pasado: el *watibocú* estaba muerto. Ella lo quería despertar, pero él no despertaba.

La mujer tenía que sacar el cuerpo de la maloca, entonces, primero, como siempre, sacó a los niños a golpes. Quemó ají para que ellos salieran más rápido y ella poder hacer algo con el cadáver. Ellos bajaron al puerto y, entonces, ella sacó el cuerpo que había escondido debajo de la leña, lo metió en un canasto grande y viejo y lo llevó a una chagra abandonada y, empezando a rastrojarse, y dejó el cuerpo junto a un tronco grande de yapurá.<sup>11</sup>

El hermano mayor siguió a la mamá y vio de lejos que algo dejaba. Se preguntó: ¿qué dejó mamá ahí, al lado del tronco? Cuando él llegó hasta el lugar solo había un nido de comején grande. En ello se había convertido el *watibocú*. Por esta razón, en los rastrojos de chagra crecen los montículos de comején negros donde quedan los troncos de yapurá o de otros árboles.

---

10 Veneno proveniente de la raíz cubé, barbasco. *Lonchocarpus utilis*.

11 Árbol de cuya fruta se extrae la exquisita mantequilla de la selva. Esta mantequilla se le puede agregar a la quiñapira. *Erismia japura*.

Biri iña cějare ajiá ti tuadojacu fo, tuadó cějare tutí tija cufo me tero bi ɛtaganijafo cđ yua watibokɛre yua watibokɛyaga yafigo yua ɛtaga nicđri iña, cěre wejè fɛ vacoaricuja cufo, cějare tutí tutí vacoaricuja co, tero iri iña fonafetijaco, fonafetiri iña cěcā bauari iña, ɛmɛaro fɛ wifɛ ɛmɛaro multe fɛto fɛ cɛre jia yoja cufo ñivě ñama ñama joāgě, ñama joāgě cěre jiyacōda, ti weje vacoari cujacufo, cđcā vari iña amidio ofajanirđ ti janija ticđri cěre afericu jacufa cějja, bufua afe bufua afe ti vimagě cěca cě niri, tero ti cđcā tuadojatijɛgoro iña cěre jiyacōda tijanacějja, amidio cěre ɛfɛoricu jacufo, tero vado tirucujaco. Cđcā varijiro, cěre amidio afe amidio afetiri, tero ti yua jicarimɛ cějja amidioafe bɛcɛa vagɛ yua, cějaca aferi iña bujucđ viti vajacɛ yua, buju vitiva faco fɛtofɛ cđcā niri te fɛ, biavo fɛra eajojacɛ ñama joāgě ea bajacɛ. Bari iña ajia, aquí vademijě yɛ me, aferame tiva cějare imijě yɛme, ija cěre dujafa i, cějare tuado tuti. Titera yua cějja tutiricarā, vaja cufa cějja vimara yua, cđfona yua.

Va, bafea acū viene tiri iña va, va yaicoaricāra ñamifɛ vado eacđricujana, vacoari cara mefɛ vacoari cara ñami fɛ vado, bi ofa oferi coara coara tiricujana cějaca nijatere coamañra cějja manirđ ñami fɛ tuaeara, cějja baio bayiro vimagđ utiricufđ vimagđ tějago, cđcā utiri iña ñeno funiti, coca ñe ɛtā jifaoferi coca coarique amocajeri jita jārique ɛtā ñe cđcā coarique niri bayiro cđre te vigiogo uti ñamiri fetiricujacufo. Ñeno iġo utiti cđ mɛ baio i jañaja cufo, tero icogđ timoafeyeno nicu cđre ijacɛ, aferɛ mɛ mefɛ vacoari cujana, aferimɛ mefɛ bari mera bari mera viti yaicoaricujana. Ti jicarimɛ tuadoo bijacufa, biri iña, yoqueri maja nima cějā, yoquera dora tiufāra bɛri cđre.

Que dɛfɛri ijeri, yutā, vārđjoa cějaca vamajate jevajacufa cějja yua itīara fura jevá ti, vamajate wɛ ñacđa ti, cějja que dɛfɛri ticđa, vevororibirije ñe ticđa wɛ ñacđa, aũ to i, ewá ije jɛririje cějja ñe tijate vamajatere jevajacufa, wɛ ñacđa, viré biro bireje iġaco i, ijacufa cějja, utirimera iñā mě imijacufa cějja baiore, cđre yoqueradora vi dɛfɛafɛ eafea eafea: “watibokɛre maigđ jāre tutimđđ”, iġacufa.

Jicatira i añuro, añurora iřicumɛ iġacufa cđ jđɛ vimagđre, jav iġaco, utirime iñā mě cđre imijacě. Vi ñafeagora cějaca iřicora yua: “watibokɛre maigđ jāre tutiġo biavemđ” iġđjacufo. “Jđđ” icđjaco, yoquego iġacufo, mecɛaca binɛnēa vajatere iġo.

Bi biarɛ baradoya mějja ñenore i nucɛyujura ñañarofeti titi mějja cějare iġacufo cđ, ɛtafericaro joacđri cějare baradoya imijacufo, ñucafiyari joaricaro vɛca cějare

ami vitivari baradoya cẽjare ĩ omanẽnẽ jemifacufo, vɁbatecoajana vɁbateri iña dero ti majĩati, cẽja ñe tiva ri iña utí, ba ñe Ɂtafericarore ñera jubia ñeti diacoafofõ cõ jĩ. Cẽja nicuma cẽja ẽtawijeri fere.

Entonces, la mujer, luego de dejar el cadáver, se enojó de nuevo con los niños y los rezongó otra vez. En ese tiempo, ella estaba embarazada del *watibocú*. Todos los días regañaba a los hijos y se iba para la chagra. Después tuvo el hijo. Nació el niño que era un venado rojo. Ella se iba a la chagra, luego de dejar al hijo en el techo de caraná.<sup>12</sup> Lo colgaba del techo y se iba. Los niños bajaban al venadito de arriba, lo encerraban en un cerco y jugaban con él. Lo hacían saltar y estaban contentos con el venadito rojo, cuando era pequeño. Antes de que la madre regresara, los niños lo volvían a subir a donde lo había dejado ella. Todos los días los niños jugaban con el venadito. Ella llegaba de la chagra, bajaba al bebé y le daba teta. Un día los niños lo bajaron y se pusieron a jugar, pero el venado había crecido y pudo saltar el cerco y salió de la casa y se puso a correr fuera de la maloca.<sup>13</sup> Llegó enseguida a donde estaba la mamá en la chagra y se fue al sembrado de ají y empezó a comer las hojas. Cuando ella se dio cuenta, se enojó mucho y recordó que ella les había dicho a los niños que no jugaran con él. Ella pensó que eran los niños los que lo habían soltado. Llegó de la chagra, los rezongó y les pegó como siempre y, desde ese regaño, ellos decidieron irse de la casa porque no querían vivir más con ella.

Los niños salían temprano y regresaban de noche. Iban a escarbar en unos huecos donde iban a vivir. Hacían su casa. Eso era lo que hacían todo el día. En las noches, la hermanita menor lloraba de dolor. La madre se preguntaba por qué lloraba la niña. Lo que pasaba era que le dolían los dedos y las uñas de tanto escarbar la tierra. La mamá le preguntó a uno de los hermanos por qué lloraba la niña y ellos evadieron la pregunta diciendo que de pronto a ella algo le pasaba. Al otro día salieron temprano sin comer. Un día regresaron a la casa. Estaban a punto de convertirse en coconucos.<sup>14</sup> Ya iban a hacerle mala señal o mal agüero a la madre.

---

12 Hoja de una palma que se usa para techar las viviendas. *Lepidocaryum tenue*.

13 La vivienda.

14 Estas son aves amazónicas consideradas de mal agüero. *Nothocrax urumutum*.

Los niños comenzaron a hacer sus alas para volar con cumare.<sup>15</sup> También se pintaron la cara con carayurú,<sup>16</sup> con las figuras que tiene ahora el pájaro. Los tres llevaban esas pinturas y las alas. Luego de construir sus alas, las probaron y encontraron que funcionaban bien. El color amarillo lo fabricaron de *ewá*,<sup>17</sup> con el que se hicieron las marcas que tienen los coconucos. Los tres hermanos acordaron decir algo cuando llegaran a la casa de la madre. Prepararon a la hermana menor para que dijera las palabras convenidas sin llorar. Llegaron a hacer mala seña a la mamá. Los hermanos se pararon encima de la puerta de la casa y dijeron: “ella por proteger y cuidar ese *watibokú* nos maltrataba”.

A pesar de que los hermanos le habían advertido a la niña que no llorara al recitar las palabras que habían convenido decirle a la madre, a ella se le hizo un nudo en la garganta cuando estaba arriba de la casa y, en el momento de decir: “ella por proteger y cuidar ese *watibokú* nos maltrataba y nos echaba ají en los ojos”, dijo: “*Jōō, Jōō*”. Desde entonces, los niños se convirtieron en pájaros coconucos. Estos pájaros hoy emiten ese sonido que es de mala seña porque con esa intención le salió a la hija.

La madre les rogó que comieran lo que ella había preparado, pensando que ellos estaban pasando malos momentos. “¿Por qué andan haciendo eso?”, les preguntó. Les llevó casabe de venado mojado<sup>18</sup> con quiñapira de ñucafiyarí,<sup>19</sup> pero los niños convertidos en coconucos salieron volando y nunca regresaron. Estas aves viven en los huecos de las elevaciones rocosas y en los tepuyes.<sup>20</sup>

---

15 Fibra proveniente de una palma que sirve para elaborar prendas de vestir, bolsos y cabuyas. *Astrocaryum aculeatum*.

16 Tintura roja de origen vegetal. *Fridericia chica*.

17 Barro que cuando se esparce por una superficie pinta de amarillo.

18 Casabe amarillo.

19 El ñucafiyarí es una quiñapira (agua, ají y pescado, básicamente) que se hace del jugo de yuca (manicuera) hervida y reducida por varios días. Es dulce y de color marrón por la reducción.

20 Montaña o morada de los dioses, meseta con paredes altas y verticales de formación rocosa, geológicamente las más antiguas del planeta.







*Reseña*



**Olivieri-Godet, Rita. *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*. Rio de Janeiro, Makunaima, 2020, 138 págs.**

**U**NO DE LOS EFECTOS QUE ha tenido la pandemia del covid-19 en nuestros días es que nos hizo conscientes a todos de que su propagación es cuestión de horas en un mundo interconectado. Lo que en siglos anteriores demoraba años, ahora se realiza en unas pocas semanas. Es la consecuencia de habitar un mundo intercomunicado que permite trasladarse de un continente a otro en unas pocas horas, lo que facilita también el viaje del virus a todas las partes del mundo. Si añadimos a este hecho físico, geográfico, la proliferación de medios efectivos de comunicación en el mundo contemporáneo, podemos constatar cuánta razón le asistía a Marshall McLuhan para hablar de la “aldea global” en la que se convertiría el mundo. En verdad, el mundo se ha empequeñecido y esto hace posible que lo que antes parecía un imposible hoy en día lo veamos como algo completamente natural. Esta reflexión es suscitada precisamente por un título que une el mundo indígena del Brasil con la provincia de Quebec desde la mirada de las mujeres.

El libro de Olivieri-Godet se inicia con un verdadero *tour de force*, el ensayo “Vozes a territorialidades ameríndias no Brasil e no Quebec”, más que una presentación, es un sumario de las ideas principales que se exponen y comprueban con los análisis de la escritura de autoras específicas. La primera constatación que hace la ensayista es que el estudio de la producción literaria de las minorías ameríndias se ha hecho en el ámbito del inglés tanto en Canadá como en los Estados Unidos, pero no en el ámbito de las culturas indígenas francófona de Quebec y lusófona de Brasil. De ahí la justificación de un acercamiento a la producción literaria de mujeres tanto en Canadá como en Brasil que ha sido invisibilizada doblemente: primero, por darse en una minoría subyugada por el poder blanco de los europeos y sus descendientes; y, segundo, por ser la discursividad de un grupo relegado al silencio dentro de la misma comunidad indígena. Se levantan con firmeza



las voces de “mujeres-territorios” (8)<sup>1</sup> que, a partir de su propia experiencia de vida como mujeres amerindias plantean, interrogantes sobre el modo de habitar un lugar y sobre las representaciones simbólicas y las lógicas territoriales establecidas a nivel comunitario y nacional. Realmente, este fenómeno ha irrumpido con fuerza tanto en el escenario quebequense como en el brasileño y merece ser estudiado.

La escritura de estas autoras amerindias tiende a buscar formas de articulación de los diferentes espacios para que circulen libremente las ricas experiencias culturales de cada pueblo indígena. Su función es la de guardar la memoria de los ancestros y de las luchas traumáticas que implicó la presencia del “otro” en sus territorios. Por supuesto, sus voces también recogen las novedosas formas de integración social de las comunidades amerindias en el presente y sus propuestas para establecer una relación dialógica con las sociedades nacionales.

Desde el título del libro se hace énfasis en la oralidad como la prístina manifestación de las voces femeninas amerindias. Ese es el punto de partida que conducirá, a través de diversas manifestaciones discursivas, a los textos narrativos y poéticos del presente y, quizá, incluso a una especie de *regressus ad uterum* con las producciones audiovisuales y musicales contemporáneas. El paso oralidad–escritura–oralidad implica el deseo de establecer un diálogo con la cultura hegemónica en cada nación, pero al mismo tiempo conlleva una autoafirmación del sujeto amerindio como constructor de su propia historia.

De hecho, desde los años setenta, An Antane Kapesch en Quebec y Eliana Potiguara en Brasil producen los primeros textos con una actitud vanguardista. Quieren dar a conocer cómo se ha desarrollado el proceso de construcción de su propia identidad como sujetos-actores en sus contornos sociales. Pero, además, quieren enfatizar su deseo de expresar la subjetividad femenina y su emancipación tanto social como literaria. Con la publicación en 1976 de *Je suis une maudite sauvagesse*, “la autora indígena An Antane Kapesch, de la etnia *innue*, asume el estereotipo de las representaciones de los amerindios para poder destruirlo mejor” (13). Por su parte, Eliana Potiguara en 1975 daba a conocer su poema “Identidade Indígena” como militante del movimiento indígena brasileño. Desafiante, su voz implicaba “denuncia, resiliencia y

---

1 Esta y todas las traducciones del portugués son mías.

combate, memoria de la exclusión y palabra liberadora” (13). Su palabra ilustra con certeza el papel de la mujer como guardiana de la memoria ancestral y como factor actualizador del saber de los pueblos aborígenes.

La hipótesis que pretende argumentar Rita Olivieri-Godet es que el “carácter innovador de esa producción se debe principalmente al hecho de que estas escritoras sacan provecho de su situación liminar: enraizadas en una herencia ancestral y, al mismo tiempo, abiertas a las formas artísticas de una contemporaneidad inmediata” (12). Efectivamente, el lector tiene que captar que se trata de una praxis escrituraria que conlleva la asunción de una postura política de resistencia cultural y de autoconstrucción ontológica y antropológica de la mismidad, es decir, del sujeto que, a partir de su propia historia personal, puede conscientemente construir formas de resistencia colectiva frente a la violencia y los traumas que han sufrido los pueblos amerindios. En realidad, esta lucha de las mujeres amerindias se inscribe en un contexto mayor que ha llevado a asumir una postura política militante en pro de una descolonización del imaginario occidental que perdura hasta nuestros días. Se busca articular la relación entre la literatura y la crítica a una sociedad que aún no logra desligarse de los parámetros coloniales establecidos por los países conquistadores.

En esta tarea, la imagen de la mujer-anfibia es muy ilustrativa. Efectivamente, la condición anfibia hace referencia a “su capacidad de habitar varios espacios, de reinventarse” (19), tanto en el plano de su propia vida personal como en la construcción de sus propias poéticas de escritura.

Precisamente, los cuatro capítulos que vienen a continuación del ensayo inicial están dedicados a presentar y analizar la obra de las escritoras brasileñas Eliana Potiguara y Graça Graúna y la de las quebequenses Naomi Fontaine y Natasha Kanapé Fontaine. *Metade cara, metade máscara* (2004) de Potiguara se presenta como obra paradigmática de las nuevas formas temáticas y literarias de la literatura amerindia. Mediante el análisis de esta obra, se pretende resaltar su hibridismo, la politextualidad en su composición y la originalidad de las estrategias empleadas para expresar la visión de la mujer indígena como sujeto consciente del despojo de tierra sufrido por los pueblos indígenas y de la imperiosa necesidad de luchar en defensa de sus derechos. La máscara alude a las “metamorfosis del sujeto de la enunciación en su itinerario de vida” (35). En su poesía también aparece ese problema de identidad de la mujer amerindia en la sociedad brasilera. Quizá la pareja

conformada por Jurupiranga y Cunhataí y su historia de amor le permite a la autora expresar poéticamente dolores, luchas y conquistas, ya que toda su vida ha estado “permeada por la cuestión ética, racial y de género” (45). Sin recelo alguno se destaca el aporte de la escritura de Potiguara al proceso de descolonización de las letras brasileñas.

La segunda autora que se presenta y analiza es Graça Graúna, profesora universitaria, culturalmente mestiza, autora de la primera obra académica consagrada a la literatura indígena en su país: *Contrapontos da literatura indígena contemporânea brasileira* (2013). Escoge como seudónimo (no como nombre artístico) la palabra tupí *graúna* por su referencia a un territorio específico, el nordeste brasileño, y por su connotación literaria, ya que aparece en *Iracema*, la obra indianista romántica de José de Alencar. En su producción creativa se destaca la obra *Tear da palavra* (2007) como el espacio propuesto para sobrevivir, resistir y autoconstruir su relación con el mundo:

Yo canto el dolor  
desde el exilio  
tejiendo un collar  
de muchas historias  
y diferentes etnias.<sup>2</sup> (63)

El siguiente capítulo está dedicado a la escritora amerindia quebequense Naomi Fontaine (1987). Se destaca la importancia de su novela *Kuessipan* (2011) en la que se refleja la vida diaria en la Reserva de Uashat y se narra el destino trágico de su pueblo condenado a perder día a día su territorio y sus costumbres ancestrales. Para Naomi Fontaine, la reserva es un gueto que obliga a vivir aislados y de donde es muy difícil entrar y salir. En la práctica, es la anulación de toda opción para los *innus*. Olivieri-Godet destaca que *Kuessipan* es un texto híbrido compuesto de “poesía, cuento, esbozo de ensayo y autobiografía”, y concluye que su escritura refleja nítidamente los rasgos fundamentales que identifican a su pueblo y proyecta un acto de resistencia, de reconstrucción y de transmisión hacia el futuro (98).

El último capítulo está dedicado a Natasha Kanapé Fontaine (1991). Es tal vez la más conocida en nuestro medio por haber participado en el Hay

---

2 El poema está originalmente en castellano.

Festival de Cartagena y Medellín en el 2017. Allí fue presentada como poeta innu, actriz, artista visual y activista por los derechos de los pueblos indígenas y por la conservación del medio ambiente. La obra analizada es *Bleuts et abricots* (2016) y quiere resaltar la presencia de un sujeto poético dislocado al verse enfrentado al espacio de la alteridad. Efectivamente, el título hace alusión al hecho de que los arándanos y los albaricoques no saben lo mismo en Montreal que en su región de origen, el *Nitassinam innu*, el *Côte-Nord* quebequense. Natasha Kanapé Fontaine no presenta su libro como una colección de poemas dispersos, sino como una estructura muy bien definida en los dos movimientos que lo componen. En el primero, presenta el mundo amerindio antes de la llegada del europeo a sus territorios, es decir, presenta la cosmovisión original de su pueblo *innue*. En el segundo, la voz poética se torna mucho más política y combativa frente a las injusticias que su pueblo ha sufrido con el proceso de colonización. Deben salir de las reservas como seres “anfibiaos nuevos” en busca de un mundo descolonizado que permita la reconfiguración del territorio americano.

El libro de Olivieri-Godet es una invitación a la lectura de las obras aquí presentadas y constituye, sin duda alguna, una puerta de entrada a la escritura de mujeres amerindias. Tanto en su historia de vida como en su creación artística, estas mujeres-creadoras buscan ser sujetos conscientes de su papel en la conservación de culturas soslayadas por el poder colonial y promover la participación de los amerindios como seres anfibiaos capaces de trabajar en la tarea de una reconfiguración material y simbólica del territorio en cada nación.

**Diógenes Fajardo Valenzuela**

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*





# Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 24 – 2022

Número	Páginas	Autor y título
1	165-185	<p>Amaral, Lara Luiza Oliveira y Willian André</p> <p>“Lázaro: eu sou a tua morte”: imagens de Lázaro em Sylvia Plath e Hilda Hilst <i>“Lázaro: eu sou a tua morte”: imágenes de Lázaro en Sylvia Plath y Hilda Hilst</i> “Lázaro: eu sou a tua morte”: Images of Lazarus in Sylvia Plath and Hilda Hilst</p>
1	131-163	<p>Arnaut de Toledo, Luis Marcio</p> <p>A (des)figuração da dramaturgia de Tennessee Williams a partir da obra de Yukio Mishima <i>La (des)figuración de la dramaturgia de Tennessee Williams a partir de la obra de Yukio Mishima</i> The (Des)figuration of Tennessee Williams’ Dramaturgy from Yukio Mishima’s Works</p>
1	13-47	<p>Belousova, Anastasia</p> <p>Traducir a Dante otra vez: traducciones argentinas y rusas recientes de la <i>Commedia</i> (2015-2021) <i>Translating Dante Again: Recent Argentine and Russian Translations of the Commedia (2015-2021)</i> Traduzindo a Dante novamente: traduções argentinas e russas recentes da <i>Commedia</i> (2015-2021)</p>

- 2**            **25-53**        **Castillo Guzmán, Elizabeth y Juan Diego López Fernández**
- Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy: palabras mayores, lucha ancestral y poética indígena  
*Wiñay Mallki and Hugo Jamioy Juagibioy: Palabras Mayores, Ancestral Struggle, and Indigenous Poetics*  
Wiñay Mallki e Hugo Jamioy Juagibioy: grandes palavras, lutas ancestrais e poéticas indígenas
- 1**            **187-208**        **Durão Akcelrud, Fabio y Camila Peruchi**
- Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado  
*Sobre el realismo socialista brasileño de Jorge Amado*  
On Jorge Amado's Brazilian Socialist Realism
- 2**            **139-165**        **Favaron, Pedro y Chonon Bensho**
- Rao-bewa*: los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo  
*Rao bewa: The Medicinal Songs of the Shipibo-Konibo People*  
*Rao bewa*: As canções medicinais do povo Shipibo-Konibo
- 1**            **75-107**        **Grossi, Bruno**
- La perversión generalizada. Alain Robbe-Grillet reconsiderado desde el punto de vista del mal  
*Widespread Perversion. Alain Robbe-Grillet Reconsidered from the Point of View of Evil*  
Perversão generalizada. Alain Robbe-Grillet reconsiderado do ponto de vista do mal

**2**      **167-200**      **Iubini Vidal, Giovanna**

*Tinkuy de la palabra y la imagen: migración estética e imaginarios visuales en la neovanguardia andina*

*Tinkuy of the Word and the Image: Aesthetic Migration and Imaginary View in the Andean Neo-avant-gard*

*Tinkuy da palavra e da imagem: migração estética e imaginários visuais na neo-vanguarda andina*

**2**      **237-265**      **Libro, Maria Fernanda**

*Epew, xampurria y kawin en la narrativa de Graciela Huinao y Javier Milanca Olivares*

*Epew, Xampurria, and Kawin in the Storytelling of Graciela Huinao and Javier Milanca Olivares*

*Epew, xampurria e kawin na narrativa de Graciela Huinao e Javier Milanca Olivares*

**1**      **237-264**      **Luna Chávez, Marisol**

*Violencia en confinamiento: metáforas obsesivas en la obra de Amparo Dávila y Leonora Carrington*

*Violence in Confinement: Obsessive Metaphors in the Work of Amparo Dávila and Leonora Carrington*

*Violência em confinamento: metáforas obsessivas na obra de Amparo Dávila e Leonora Carrington*

- 1**            **55-85**        **Molano Martínez, Astrid Paola**
- Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng* de Hugo Jamioy como obra-semilla: un acercamiento a algunos procesos colectivos de producción y edición  
*Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng, by Hugo Jamioy, as a Work-Seed: An Approach to Some Collective Production and Editing Processes*  
*Danzantes del viento/Bínÿbe Oboyejuayëng, de Hugo Jamioy, como obra-semente: uma aproximação de alguns processos coletivos de produção e edição*
- 2**            **109-130**        **Mosquera, Mariana Ernesto**
- El *impasse* entre la necesidad y la indiferencia. Un ejercicio metacrítico de “El artificio, la locura, la obra”, de Jacques Rancière  
*The Impasse Between Necessity and Indifference. A Metacritic Exercise of “El Artificio, la Locura, la Obra” of Jacques Rancière*  
*O impasse entre a necessidade e a indiferença* Um exercício metacrítico de “El artificio, la locura, la obra” de Jacques Rancière
- 2**            **87-112**        **Niño Vargas, Juan Camilo**
- El motivo del gran árbol en las tradiciones chibchas  
*The Motif of the Great Tree in Chibchan Traditions*  
O motivo da grande árvore nas tradições chibchas

- 1**            **49-73**        **Pastoriza, Malena**
- De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: la ilegibilidad como alegoría  
*From Las patas en las fuentes to Responso: Unreadability as Allegory*  
De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: ilegibilidade como alegoría
- 1**            **265-295**       **Pilshchikov, Igor**
- Formalismo cuantitativo “viejo” y “nuevo” (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)  
*“Old” and “New” Quantitative Formalism (The Moscow Linguistic Circle and the Stanford Literary Lab)*  
Formalismo cuantitativo “velho” e “novo” (O Círculo Lingüístico de Moscou e o Laboratório Literário de Stanford)
- 1**            **209-235**       **Rosas Martínez, Alfredo**
- La mitificación de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti  
*The mythification of Santa María in La vida breve, by Juan Carlos Onetti*  
A mitificação de Santa María em *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti

- 1**            **297-318**    **Salinas Moraga, Íñigo**
- La muerte como elemento catalizador de la novela de Miguel Delibes  
*Death Acting as the Catalyst for Miguel Delibes' Novel*  
A morte como catalisador do romance de Miguel Delibes
- 2**            **113-138**    **Vargas Pardo, Camilo Alejandro**
- Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos  
*Weaving of Words, Body, and Territory Between Three Andean-Amazonian Indigenous Worlds*  
Tecido de palavra, corpo e território entre três mundos indígenas andino-amazonianos
- 2**            **201-236**    **Villalba Rojas, Rodrigo Nicolás**
- Poesía guaraní de *entrelugar*. De la(s) lengua(s) a las articulaciones del mito nacional en el cancionero *Ocara potÿ* de Narciso R. Colmán  
*Guarani poetry of In-between Places. From the Language(s) to the Articulations of the National Myth in the Songbook Ocara potÿ by Narciso R. Colmán*  
Poesía guaraní de *entre-lugar*. Da(s) língua(s) às articulações do mito nacional no cancionero *Ocara potÿ* de Narciso R. Colmán



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

## CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura  
de la Universidad Nacional de Colombia*

## NUMERO MISCELÁNEO

vol. 26, n.º 1 (2024)

**Fecha límite para envío de artículos: 31 de mayo del 2023**

**Lanzamiento de la publicación: 1 de enero del 2024**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, además de artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos originales y traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los textos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (.doc y .docx) al correo electrónico [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Pautas de presentación**

Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés, portugués o francés. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de SCIELO: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Cronograma y envío**

La recepción de trabajos para este número misceláneo estará abierta hasta mayo 31 del 2023. Los trabajos serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación de los pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos al correo electrónico oficial de la revista: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número misceláneo a dicho correo.





# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

## **CALL FOR PAPERS**

*Journal of the Department of Literature  
of the Universidad Nacional de Colombia*

## **MISCELLANEOUS EDITION**

vol. 26, no. 1 (2024)

**Deadline for submitting: May 31, 2023**

**Date of publication: January 1, 2024**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.doc and .docx files) to the email address [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Presentation Guidelines**

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English, Portuguese, or French. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the *MLA* citation system. This information can be found on the journal's SCIELO web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Timeline and Submission**

The deadline for submitting articles for this for this miscellaneous issue is May 31 2023. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this miscellaneous issue, please send them to the journal's e-mail address.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

**EDITAL**

*Revista do Departamento de Literatura da Universidade  
Nacional da Colômbia*

**NÚMERO VARIADO**

vol. 26, n.º 1 (2023)

**Data limite para envio de artigos: 31 de maio de 2023**

**Data da publicação: 1 de janeiro de 2024**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .doc e .docx) ao e-mail [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Normas de apresentação**

Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês, português ou francês. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação mla. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de SCIELO: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Cronograma e envio**

A recepção de trabalhos para este número variado estará aberta até maio 31 de 2023. Os trabalhos serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

## APPEL AUX CONTRIBUTIONS

Revue du Département de Littérature de l'Université  
Nationale de Colombie

## NÚMERO MISCELLANÉE

vol, 26, n.º 1 (2024)

Date limite d'envoi des contributions: le 31 mai 2023

Lancement de la revue: le 1er de janvier 2024

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



La revue *Literatura: teoría, historia, crítica* est une publication académique du Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, paraissant tous les semestres, et qui a pour objectif principal la diffusion de travaux de recherche en littérature. Toutes les contributions abordant avec rigueur des sujets relatifs à la théorie, à la critique et à l'histoire de la littérature sont les bienvenues. Dans le passé, la revue *lthc* a publié des essais et des articles signés par des universitaires et des critiques comme Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado et Vladimir Just, ainsi que des articles et des entretiens de Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria et Roberto Burgos Cantor.

Nous recevons uniquement des articles inédits et des traductions importantes pour le champ des études littéraires. Les textes peuvent être des résultats de projets de recherche, des notes de réflexion ou des articles académiques en littérature. Le comité de rédaction désignera deux évaluateurs appartenant à des universités colombiennes ou étrangères pour évaluer les articles et recommander ou non leur publication. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous acceptons les contributions écrites en espagnol, français, portugais ou anglais. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions en format de texte (.doc et .docx) au courrier électronique : [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

## **Normes de présentation des travaux**

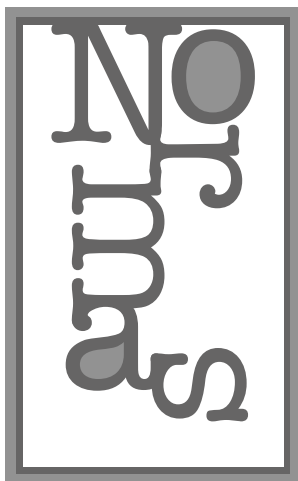
Le comité éditorial de la revue *Literatura: teoría, historia, crítica* recevra uniquement des travaux inédits et originaux écrits dans une des langues officielles de notre publication (espagnol, français, portugais ou anglais). Nous publions également des traductions en espagnol de travaux importants, et peu connus dans notre milieu universitaire, qui abordent les thèmes traités dans le numéro. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous demandons aux auteurs intéressés, avant de soumettre leurs contributions au processus d'évaluation, de bien vouloir consulter les politiques et les normes de présentation de la revue sur son site web: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

## **Calendrier pour l'envoi des contributions**

Le comité éditorial de la revue recevra les contributions pour le prochain numéro à thématique libre jusqu'en mai 31 2023. Les contributions seront soumises immédiatement au processus d'évaluation académique de double relecture anonyme (le cas échéant).

Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) ou au travers de la plateforme *Open Journal System* (voir [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)). Le comité éditorial ne recevra aucun travail envoyé en version imprimée.

Pour toute information complémentaire à propos de ce numéro, n'hésitez pas à nous contacter. Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Alcance y política editorial**

*Literatura: teoría, historia, crítica* (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

**Servicio a la disciplina.** La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

**Estructura editorial.** La revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

**Gestión y edición.** La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a evaluación.

**Proceso de arbitraje.** Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

**Conflicto de intereses.** La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

**Confidencialidad.** Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

**Financiamiento y costos de publicación.** La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

**Acceso a los contenidos.** Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el DOI



(identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter\_fchbog@unal.edu.co).

**Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados.** Si después de la publicación de un texto, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

**Ética.** La Revista cuenta con un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics (COPE)*, en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

## **Forma y preparación de manuscritos**

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

**Artículos.** Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una posición personal y crítica con respecto a este. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

**Notas.** Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico

de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

**Reseñas bibliográficas.** Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación de la reseña. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

**Traducciones.** Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

**Entrevistas.** Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

**Originalidad.** Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la Revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

**Idiomas.** La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés.

**Formato.** Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos JPEG.

**Envío de los trabajos.** Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter\_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de

*Open Journal Systems* de la revista ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

**Información de los autores.** Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

### *Ejemplo*

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co)

**Título de los trabajos.** El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

**Resúmenes y palabras clave.** Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

**Cuerpo del texto.** La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez

el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

**Tablas y figuras.** Las tablas y figuras que se incluyan en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

**Notas al pie.** El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

**Agradecimientos.** Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

**Estilo de citación y referencias.** La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

## ¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaron a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)  
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango

de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

## ¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

### **Libro**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

### **Capítulo de libro**

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

### **Artículo de una revista**

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, págs. 79-122.

### **Artículo electrónico**

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

## Consideraciones éticas

### *Autores*

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

**Pautas y cuidado de los textos.** La Revista tiene normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

**Exclusividad en la postulación.** Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

**Plagio.** No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

**“Refritos” o “autoplagio”.** No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

**Coautoría.** La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo

motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

**Diligencia.** Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

**Contribución de los trabajos.** El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

### ***Evaluadores***

**Idoneidad.** Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

**Independencia.** El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

**Enfoque de los conceptos.** Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar



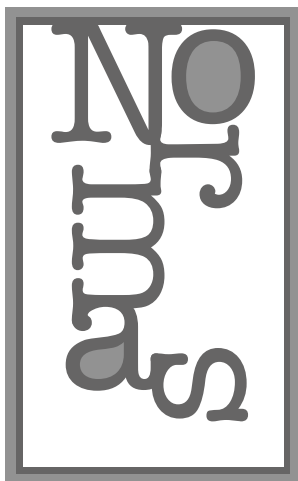
una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

**Diligencia.** Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

**Seguimiento.** Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

**Suplantación.** El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

**Uso de información.** Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

**Service to the discipline.** The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

**Editorial structure.** The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

**Management and editing.** The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

**Peer-review process.** All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

**Conflict of interest.** The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

**Confidentiality.** The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

**Publication costs.** The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

**Access to our contents.** The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)).

**Retractions, corrections and withdrawal of published texts.** If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

**Ethics.** The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

## Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

**Articles.** The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

**Notes.** These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

**Bibliographical reviews.** These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

**Translations.** The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

**Interviews.** These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

**Originality.** The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

**Languages.** The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

**Format.** Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

**Submissions.** Authors must submit their work by email (revliter\_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

**Information on the authors.** Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

### *Example*

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

**Title of the work.** The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

**Abstracts and key words.** Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

**Body of the text.** The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

**Tables and figures.** The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

**Footnotes.** The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

**Acknowledgements.** If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

**Citation and reference style.** The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

### **In-Text citations**

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)  
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

## Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

### **Book**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

### **Book chapter**

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.



### **Journal article**

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

### **Electronic article**

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

## **Ethical Issues**

### **Authors**

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

**Guidelines and care of the texts.** The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

**Exclusivity in the submission.** Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

**Plagiarism.** The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

**“Self-plagiarism”.** The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not

acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

**Co-authorship.** The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

**Diligence.** Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

**Contribution of the work.** The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

### *Reviewers*

**Suitability.** Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

**Independence.** The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

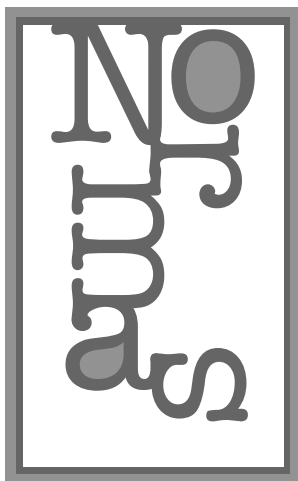
**Content of the evaluations.** Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

**Diligence.** Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

**Follow-up.** Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

**Substitution.** The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

**Use of information.** The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Escopo e política**

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

**Serviço à disciplina.** A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

**Estrutura editorial.** A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

**Gestão e edição.** A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

**Processo de arbitragem.** Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

**Conflito de interesses.** A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

**Confidencialidade.** Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

**Financiamento e custos de publicação.** A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

**Acesso aos conteúdos.** Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter\_fchbog@unal.edu.co).

**Retratações, correções e retirada de textos publicados.** Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

**Ética.** A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

## **Forma e preparação de manuscritos**

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

**Artigos.** São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

**Anotações.** São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

**Resenhas bibliográficas.** São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

**Traduções.** As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

**Entrevistas.** São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

**Originalidade.** Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

**Idiomas.** A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês.

**Formatação.** Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em.jpeg.

**Envio dos trabalhos.** Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter\_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

**Informação dos autores.** No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

### *Exemplo*

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

**Título dos trabalhos.** O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

**Resumos e palavras-chave.** *Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas:*

Qual é o propósito do artigo?

2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo?

3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo?

4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

*As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.*

**Corpo do texto.** A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

**Tabelas e figuras.** As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.



**Notas de rodapé.** O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

**Agradecimentos.** Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

**Estilo de citação e referências.** A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

### **Como citar no texto?**

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)  
(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

## Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

#### **Livro**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

#### **Capítulo de livro**

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

#### **Artigo de revista**

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

#### **Artigo eletrônico**

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

## **Considerações éticas'**

### ***Autores***

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

**Pautas e cuidado dos textos.** A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

**Exclusividade.** Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

**Plágio.** O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

**Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”.** A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

**Coautoria.** A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

**Diligência.** Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

**Contribuição dos trabalhos.** O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte

de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

### *Avaliadores*

**Idoneidade.** Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

**Independência.** A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

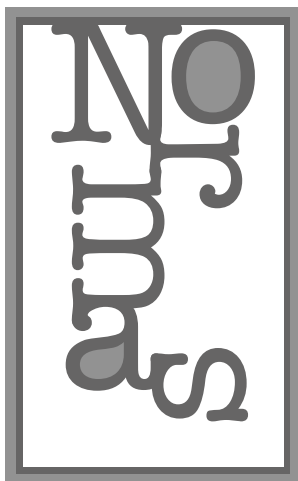
**Enfoque dos conceitos.** Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

**Diligência.** Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se, no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

**Seguimento.** Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

**Suplantação.** O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

**Uso de informação.** Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Portée de la publication et politique éditoriale**

La revue LTHC a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

**Service à la discipline.** Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

**Structure éditoriale.** La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

**Gestion et édition.** La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

**Processus d'arbitrage.** Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

**Conflit d'intérêts.** Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

**Confidentialité.** Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

**Financement et frais de publication.** La revue LTHC est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

**Accès aux contenus.** Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis



des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter\_fchbog@unal.edu.co).

**Rétractations, corrections et retrait de textes publiés.** Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

## Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue LTHC:

**Articles.** Les articles (entre 8 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

**Notes de réflexion.** Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

**Compte-rendu d'œuvres.** Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

**Traductions.** Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

**Entretiens.** Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

**Originalité.** Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue LTHC. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

**Langues.** La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, français, portugais et anglais.

**Format.** Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

**Envoi de contributions.** Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter\_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

**Information pour les auteurs.** Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

### *Exemple*

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co)

**Titre des travaux.** Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

**Résumés et mots-clés.** Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

**Corps du texte.** L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

**Tableaux et figures.** Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

**Notes de bas de page.** L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

**Remerciements.** Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

**Style de citation et de références.** La revue LTHC suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

## Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

### **Comment construire la liste de références?**

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

#### *Livre*

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

#### *Chapitres de livre*

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

#### *Article d'une revue*

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

#### *Article numérique*

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

## Quelques remarques éthiques

### *Auteurs*

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

**Normes de présentation et soin des textes.** La revue LTHC a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

**Exclusivité au moment de la postulation.** Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

**Plagiat.** L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes MLA. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue LTHC.

**Autoplégat.** Le comité de la revue LTHC n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue LTHC espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

**Cotitularité d'une œuvre.** La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

**Promptitude.** Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

**Apport scientifique des travaux.** L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

### *Académiques chargés de l'évaluation*

**Compétence.** Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

**Indépendance.** L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements



éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

**Approche des concepts.** Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

**Promptitude.** Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

**Suivi du processus.** Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

**Usurpation d'identité.** L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue LTHC lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

**Utilisation de l'information.** Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

**perífrasis** Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

**perífrasis** hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

---

*Editora general:* Francia Helena Goenaga

*Asistente editorial:* Margarita Pérez

*Comité Editorial*    *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VTULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

# Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la  
Facultad de Filosofía y Humanidades de la  
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,  
SCIELO, MLA, entre otros.

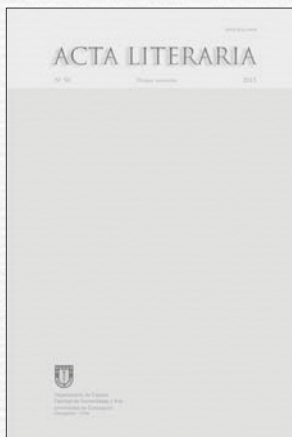
Contiene secciones de estudios, notas,  
documentos y reseñas.

[www.revistaliteratura.uchile.cl](http://www.revistaliteratura.uchile.cl)

Para su suscripción y envío de contribuciones:  
[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

# ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno  
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones  
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library  
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y  
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language  
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

---

#### ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile  
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196  
E-mail: sroa@udec.cl

#### SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío  
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

# anclajes

Revista del Instituto  
de Investigaciones  
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

**Directora:** Graciela Salto

**Codirector:** José Maristany

## **Redacción y administración:**

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,  
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



**ILyD**

Instituto de Investigaciones  
Literarias y Discursivas



# ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

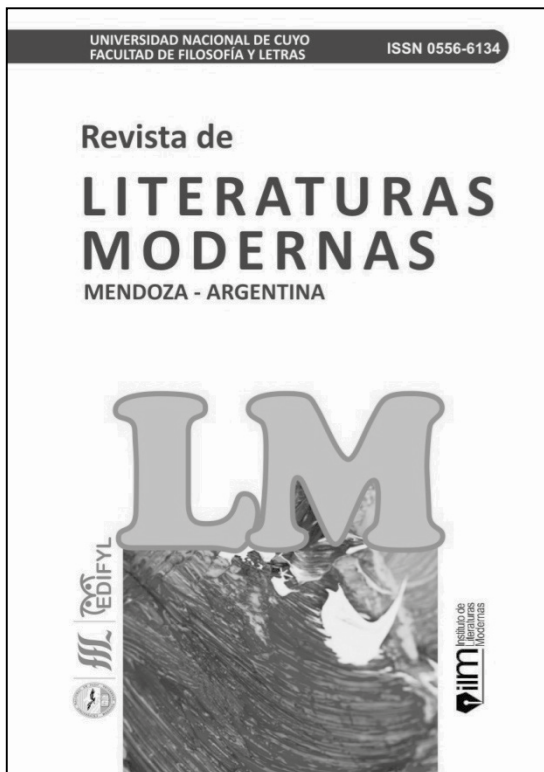
**ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.**

---

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

---

**Suscripciones y envío de manuscritos**  
**[revistaalpha@ulagos.cl](mailto:revistaalpha@ulagos.cl)**



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en [revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar](http://revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar)

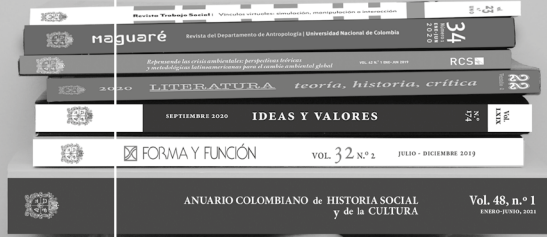
Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)







# NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

[www.revistas.unal.edu.co](http://www.revistas.unal.edu.co)

## PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 25, N.º 1 • Enero-junio 2023  
Departamento de Lenguas Extranjeras  
[www.profile.unal.edu.co](http://www.profile.unal.edu.co)  
[rprofile\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:rprofile_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Colombiana de Psicología

Vol. 32, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Psicología  
[www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co)  
[revpsico\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revpsico_fchbog@unal.edu.co)

## Forma y Función

Vol. 36, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Lingüística  
[www.formayfuncion.unal.edu.co](http://www.formayfuncion.unal.edu.co)  
[fyf\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:fyf_fchbog@unal.edu.co)

## Cuadernos de Geografía:

### Revista Colombiana de Geografía

Vol. 32, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Geografía  
[www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co](http://www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co)  
[rcgeogra\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:rcgeogra_fchbog@unal.edu.co)

## Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 50, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Historia  
[www.anuariodehistoria.unal.edu.co](http://www.anuariodehistoria.unal.edu.co)  
[anuhisto\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:anuhisto_fchbog@unal.edu.co)

## Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 25, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Literatura  
[www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

## Ideas y Valores

Vol. LXXII, N.º 179 • enero 2023  
Departamento de Filosofía  
[www.ideasyvalores.unal.edu.co](http://www.ideasyvalores.unal.edu.co)  
[revideva\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revideva_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Maguaré

Vol. 36, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Antropología  
[www.revistamaguare.unal.edu.co](http://www.revistamaguare.unal.edu.co)  
[revmag\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revmag_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Colombiana de Sociología

Vol. 46, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Sociología  
[www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co)  
[revcolso\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revcolso_fchbog@unal.edu.co)

## Trabajo Social

Vol. 25, N.º 1 • enero-junio 2023  
Departamento de Trabajo Social  
[www.revtrabajosocial.unal.edu.co](http://www.revtrabajosocial.unal.edu.co)  
[revtrasoc\\_bog@unal.edu.co](mailto:revtrasoc_bog@unal.edu.co)

## Desde el Jardín de Freud

N.º 22 • enero-diciembre 2022  
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura  
[www.jardindefreud.unal.edu.co](http://www.jardindefreud.unal.edu.co)  
[rpsifreud\\_bog@unal.edu.co](mailto:rpsifreud_bog@unal.edu.co)

## Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 15 • enero-diciembre 2022  
Departamento de Lenguas Extranjeras  
[www.revistas.unal.edu.co/index.php/male](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/male)  
[revlenex\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revlenex_fchbog@unal.edu.co)

## PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá Plazoleta de Las Nieves • Calle 20 N.º 7-15 • Tel. 3165000 ext. 29494 | Campus Ciudad Universitaria Edificio Orlando Fals Borda (205) • Edificio de Posgrados de Ciencias • Humanas Rogelio Salmona (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040  
[www.unalibreria.unal.edu.co](http://www.unalibreria.unal.edu.co) | [libreriaun\\_bog@unal.edu.co](mailto:libreriaun_bog@unal.edu.co)

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

## CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141  
[editorial\\_fch@unal.edu.co](mailto:editorial_fch@unal.edu.co) | [www.humanas.unal.edu.co](http://www.humanas.unal.edu.co)

*Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 24, n.º 2 / 2022



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL SAS



