



**CAMINANTES DE LA PALABRA. Emergencia del sujeto poeta indígena en la poesía  
indígena colombiana**

**OLGA VIVIANA VILLANUEVA AGUIRRE**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES  
BOGOTÁ D.C.**

**2021**

**CAMINANTES DE LA PALABRA. Emergencia del sujeto poeta indígena en la poesía  
indígena colombiana**

**Trabajo de grado para optar al Título de Magíster en Estudios Sociales**

**OLGA VIVIANA VILLANUEVA AGUIRRE**

**Directora**

**MAGNOLIA SANABRIA ROJAS**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES**

**BOGOTÁ D.C.**

**2021**

*“Si en un descuido me pierdo, y se  
extingue en mí el fuego. No dejes de  
golpear, una contra otra, las piedras.  
Inventa luces y luciérnagas, que me  
sirvan de señales en medio de las  
tinieblas.”*

*Pedro Ortiz*

## DEDICATORIA

*Dedicado a todas y todos los poetas indígenas que inspiraron este trabajo*

## AGRADECIMIENTOS

*Agradezco a Dios y a la Madre Divina por el soplo de vida que me permiten estar en este momento presente escribiendo estas letras*

*A toda mi familia, en especial a mis abuelos Ana Morales y José Joaquín Aguirre, por tenerme siempre en sus oraciones y por su amor incondicional. A mis padres Juan Isidro Villanueva y Olga Lucía Aguirre por darme la vida, en especial a mi madre por su corazón bondadoso y por impulsarme en cada paso que he dado. Y, a mi hermano Juan Manuel Villanueva por secundar siempre mis locuras y acompañarme en esta travesía*

*A mi compañero de vida Leonardo Montoya Rodríguez, por ser mi apoyo y cómplice en todo momento y por construir conmigo otros mundos posibles*

*A mi tutora Magnolia Sanabria por su calidez humana, que se vio reflejada en sus enseñanzas y paciencia conmigo*

*Al poeta Pedro Ortiz por sus palabras, por compartir su obra y por su colaboración en este trabajo*

*A la Fundación Francisca Radke por becarme y permitirme estudiar esta Maestría*

*No lo hubiera logrado sin ustedes*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1: PANORAMA DE LA POESÍA INDÍGENA EN COLOMBIA EN EL PERIODO  
COMPRENDIDO ENTRE 1990 Y 2020

CAPÍTULO 2: EMERGENCIA DEL SUJETO POETA INDÍGENA

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA OBRA “SAMAI” DE PEDRO ORTIZ

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

*“A quién llaman analfabetas,  
¿a los que no saben leer  
los libros o la naturaleza?  
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”  
Hugo Jamióy (2010)*

A lo largo de la historia, desde la época moderna se ha mantenido la idea estereotipada de que los pueblos indígenas son sinónimo de pueblos ágrafos, sin escritura ni memoria, que es incompatible con su cultura la escritura tanto por su *minoría de edad* como por su incapacidad y falta de sensibilidad para crear arte, escribir literatura y poesía. Incluso desde las primeras crónicas que hicieron los españoles sobre los nativos americanos se les catalogó como *bárbaros* e *incivilizados*, incapaces de desarrollar las capacidades de la escritura y hasta del mismo lenguaje, y que servía de sustento para creer que debían ser gobernados por *hombres de razón*, al respecto Vargas evidencia cómo los indígenas eran representados en las crónicas de la época colonial:

“afirmaban que los “indios” “letras ninguna tenían” (Pérez de Oliva, 1991). Los versos los aprenden de memoria, “pues nunca han conocido las letras” y “no tienen letras ni conocimiento de ninguna ciencia” (Anglería, 1964); “les faltan letras, é suplir con sus areytos é sustentar su memoria é fama” (Oviedo, 1851); en sus romances o cantares les queda memoria de sus “acaecimientos”, “aunque carecen de letras”. “Como estos indios no tienen letras, no cuentan sus cosas sino por la memoria” (Cieza de León, 2005); y “no usaban moneda, teniendo tanta plata, oro y otros metales; ni letras, que mayor falta y rudeza era” (López de Gómara, 1979, p. 281). Según los europeos, el carecer de escritura alfabética era uno de los factores principales del “bestialismo” y la “incivilidad” de los pueblos prehispánicos.” (2016, p. 265)

Es así como a partir de estos relatos se fue construyendo una imagen de los pueblos originarios, como una población inferior en la escala de clasificación social, que durante los siglos XVII y XVIII ni siquiera eran considerados como seres humanos, sino como bestias o salvajes, desprovistos hasta de alma, por lo que era menos posible que tuvieran algún tipo de lenguaje, ciencia, conocimiento o civilización propia. Esos pueblos homogenizados bajo el rótulo peyorativo de *indios*, va a cambiar por el de *indígenas*, a quienes se les reconoce su humanidad siempre y



cuando empiecen a estar bajo la tutela de los poderes coloniales (Iglesia y Corona) para su conversión y proceso de civilización.

Estos mecanismos históricos de exclusión necesitan el dispositivo racial para justificar su lugar de privilegio dentro de las nacientes naciones latinoamericanas. No obstante, desde los planteamientos de Rita Segato (2007) esa categoría de raza no es siempre la misma y para los siglos XIX y XX va a cambiar, poniendo ya no el énfasis en lo genético, sino en los rasgos culturales de la población, dando paso a un racismo cultural. Así, esa idea de clasificación e inferioridad de los indígenas se mantuvo dado que no era solamente por cuestiones biológicas o genéticas, sino por sus hábitos, lenguas, costumbres y cultura como tal, la cual se podía modificar a través de la educación, la colonización, homogenización, etc.

Bajo los discursos de la modernidad y el racismo se ha desconocido históricamente el papel activo y los aportes de los cuerpos racializados (no blancos) como sujetos de conocimiento. Postura que desde el siglo XX y recientemente, es cada vez más puesta en entredicho, toda vez que se ha comenzado a incidir en la historia y los cánones de conocimiento oficiales, para mostrar el protagonismo de esos *otros* que antes eran excluidos. Específicamente en el tema de la literatura que aquí nos convoca se empieza a reconocer la existencia de textos, lenguajes y poéticas presentes de los pueblos originarios, poniendo en entredicho el paradigma que le niega a las poblaciones no-blancas sus contribuciones a la historia mundial y su capacidad de hacerlo hoy en el presente, idea que termina convirtiéndose en la hegemónica hasta ahora.

En este orden de ideas esa visión hegemónica que se construyó desde las crónicas coloniales no fue algo anecdótico, sino que es constitutivo de un sistema que se basa en unas relaciones desiguales de poder, que continúan hasta el día de hoy. Por ejemplo, en Colombia no es sino hasta 1991 con la elaboración de una nueva Constitución que se cambia la denominación y el trato que desde la ley se daba a los pueblos originarios. Antes de esta nueva Carta magna regía en Colombia la *‘Ley 89 de 1890 por la cual se determina la manera como deben ser gobernados los salvajes que se reduzcan a la vida civilizada’*, si desde los altos estamentos del poder así eran tratados los indígenas, la consideración que se tenía en los demás aspectos no difería mucho, por ejemplo, sus lenguas y formas de escritura eran consideradas inferiores e incluso inexistentes, por lo que debían ser reemplazadas por el español, aprender a escribir y a leer los textos escritos alfabéticamente, ya que esta era la manera *civilizada* de hacerlo, como lo ilustra Rocha:

“antes de 1991 son cuantiosos los testimonios de nativos que coinciden al afirmar que a muchos miembros de las comunidades les daba vergüenza identificarse como

indígenas, y en tal sentido el ámbito de las lenguas originarias no era comúnmente público sino doméstico, así como de uso generalmente comunitario e intracultural. Las lenguas indígenas usualmente no se hablaban fuera de las comunidades, a menos que se tratara de asuntos relacionados con la comunicación personal o organizacional entre los migrantes que habían salido y seguían saliendo hacia los pueblos y grandes ciudades. Además, quienes publicaban estas lenguas fuera de las comunidades eran con frecuencia investigadores, generalmente lingüistas, misioneros y antropólogos. Los investigadores solían contar con la ayuda de informantes nativos, quienes desde los ochentas venían convirtiéndose en autores y coautores con nombre propio, como Alberto Juajibioy (camëntsá), Floresmiro Dogiramá (empera) e Hipólito Candre (okaina-uitoto)” (2013, p. 76)

En este orden de ideas, después de 1991 con la declaración del país como pluriétnico y multicultural se empezó a reconocer la existencia de diversos pueblos originarios y de sus propias lenguas, prácticas, costumbres, formas de conocimiento y pensamiento. El espacio ganado en la Asamblea constitucional y la inclusión de los pueblos originarios tanto en la Constitución como en la construcción de una idea de nación, fueron un gran avance producto de las largas luchas del movimiento indígena en el país.

De esta manera la década de los 90 va a representar un proceso de transición y visibilización de los pueblos indígenas, razón por la cual se enmarca esta investigación desde el año 1991. Dentro de los muchos cambios que se dieron, se resalta la apertura y reconsideración de los cánones artísticos y literarios, empiezan a visibilizarse una serie de escritores poetas indígenas que poseen un matiz distinto, ya que más allá de recopiladores o informantes, son creadores de obras propias, que si bien pueden partir de la tradición oral de sus comunidades empiezan además a crear, traducir, interpretar, dar nuevos sentidos a los hechos, hacer autobiografías, crear puentes de diálogo intercultural, plantear otros temas en las obras, etc. Esos nuevos artistas que empiezan a ser visibilizados en el escenario van creando también un movimiento a nivel nacional y latinoamericano principalmente, en el que se definen como tales, como escritores, poetas, u *oralitores*, de esta manera:

“se propone una categoría que surge de la iniciativa del poeta mapuche Elicura Chiuailaf al reconocerse como “oralitor”, a la cual se adhiere un grupo de autores indígenas contemporáneos colombianos que aluden en sus obras a su herencia cultural procedente del mundo oral a través de una exploración de temáticas y “textualidades oralitegráficas” comprendidas como textos poéticos donde se reafirman y redefinen subjetividades (Vargas, 2020, p. 237)

Si bien estas formas de nominación de lo indígena perviven en cierta medida en el imaginario de la gente, se han dado cambios ya que las clasificaciones e identidades que se habían establecido sobre los pueblos originarios se han puesto en entredicho y las denominaciones de *salvajes*, *iletrados*, *analfabetas*, dejan de ser exclusivas para dar paso a otras consideraciones como las de escritores, poetas, autores, escritores u oralitores. En esa misma

medida, se empiezan a tener en cuenta sus obras dentro del ámbito literario y crítico, llegando a ser considerados interlocutores válidos, productores de conocimiento y hasta sujetos de estudio.

Esta nueva generación de escritoras y escritores indígenas ha incursionado en espacios y prácticas diferentes a los tradicionales, han presentado sus obras de forma bilingüe (castellano y lengua indígena), ya no son solo de tipo etnográfico sino autobiográfico, parten de la oralidad de sus comunidades pero imprimen sus inquietudes y visiones personales, además de hacer una apropiación de la escritura no como arma de dominación sino de expresión y diálogo intercultural; así lo plantea Del Valle Escalante:

“las nuevas generaciones de escritores indígenas han perfeccionado las lecciones de sus predecesores y en sus obras yacen nuevos ejercicios por recuperar y reescribir la historia. Es decir, están plenamente conscientes de que el pasado no es una simple reserva de material, sino más bien el escenario de intensas luchas discursivas y conceptuales; luchas de reescrituras y reinterpretaciones que en cada momento han involucrado constantes auto-modernizaciones para regenerar al mundo indígena” (2013, p. 6)

Estas transformaciones han despertado un creciente interés en el mundo académico y hacen que se abra un nuevo campo de acción de difícil clasificación, van emergiendo categorías como literatura indígena, poesía indígena, oralitura, poesía de Abya Yala, literaturas del cuarto mundo, entre otras.

Estas categorías recientes que empiezan a establecerse buscan alejarse precisamente de otras denominaciones que se habían utilizado anteriormente como *mitologías* o *etnoliteraturas*, que implicaban posturas coloniales de poder y de subordinación de unos sujetos y textos sobre otros. La apuesta por poner sobre la mesa nuevas categorías que permanentemente se están debatiendo y redefiniendo, buscan reconocer el valor estético, literario y cultural de las *literaturas indígenas* que se ha desconocido históricamente.

Es importante aclarar que la cuestión no consiste en un cambio de estatus, donde se busque pasar de unas categorías o niveles a otros para poder hacer parte del canon oficial, sino poner en debate ese canon como tal, para así poder ver de otra manera y dar espacio a una gran variedad de autores, obras, lenguas que no son tan reconocidos.

Teniendo en cuenta lo anterior se evidencia la existencia de un espacio de creación literaria con unos sujetos y unas obras que pueden ser estudiadas y analizadas; vale la pena hacer un acercamiento a la poesía indígena en el país y preguntarse: ¿cuál es el panorama de la poesía indígena contemporánea en Colombia y cómo ha sido el proceso de emergencia del sujeto poeta indígena, en el período comprendido entre 1991 y 2020?

Para poder elaborar dicho panorama, el trabajo se compone de tres partes. En el primer capítulo se realiza una contextualización de la poesía indígena en Colombia, en el período comprendido entre 1991 y 2020, esta contextualización se elaboró con base en diversos documentos que dan cuenta de esta poesía en el país, principalmente desde el ámbito académico y desde las voces de los mismos poetas.

En el segundo capítulo, se dirige la mirada hacia los protagonistas de esta historia, por ello se describe el proceso de emergencia del sujeto poeta indígena, que ha sido uno de los aspectos claves de este movimiento literario, dicha descripción se construyó a partir de las reflexiones teóricas y las trayectorias de algunos poetas que se tuvieron en cuenta.

Por último, en el tercer capítulo se analizó la obra “Samaí” del poeta inga Pedro Ortiz, con el fin de dar un acercamiento al universo de la poesía indígena contemporánea, en el sentido de ilustrar y contrastar las reflexiones y teorías sobre el tema con una obra y un autor específicos, además de entender los conocimientos y visiones de mundo que expresa el escritor a través de sus poemas.

Para dar respuesta a la pregunta planteada anteriormente, se investigó un total de 15 tesis y 42 artículos académicos entre los años 2010 a 2020, que se recolectaron de bases de datos de Universidades e Instituciones de Educación superior del país; en la siguiente tabla se observan las Instituciones que se consultaron, como criterio de inclusión de éstas se consideró que contaran con programas de pregrado o posgrado en literatura, estudios literarios o afines y que tuvieran cierto nivel de acreditación.

De las Instituciones de Colombia se encontraron 15 tesis: 13 de ellas de programas de maestría en literatura o estudios literarios (Universidad del Valle, Universidad Javeriana, Universidad Nacional, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Universidad de Cartagena, Instituto Caro y Cuervo), 1 de la maestría de investigación social interdisciplinaria (Universidad Distrital) y 1 del programa de doctorado en estudios amazónicos (Universidad Nacional), dichas tesis se relacionan en la Tabla 1.

*Tabla 1 Tesis consultadas para esta investigación*

	<b>AÑO</b>	<b>UNIVERSIDAD</b>	<b>TÍTULO DE LA TESIS</b>	<b>AUTOR</b>
1	2010	DEL VALLE	EL JAGUAR EN LA LITERATURA KOGI Análisis del complejo simbólico asociado con el jaguar, el chamanismo y lo masculino en la literatura Kogi	Fabio Gómez Cardona
2	2015	JAVERIANA	Antigua y nueva palabra en la obra de Hugo Jamioy Juagibioy	Jerónimo Salazar Molano

3	2015	NACIONAL	El lenguaje mítico-literario en la conformación de los valores simbólicos territorio, memoria, autonomía y cultura en la antología "Antes el amanecer."	Alfredo Sánchez Aguilar
4	2015	JAVERIANA	La poética del agua en la poesía de Wiñay Mallki / Fredy Chikangana: una aproximación a la Oralitura indígena del Macizo Colombiano	Gabriela del Mar Abello
5	2015	JAVERIANA	Fredy Chikangana, poesía, mito y negociación	Félix Andrés Ceballos
6	2016	BUCARAMANGA	Oraliteratura kankuama: tejiendo la memoria de un pueblo desde su legado oral	Carolina Guerra
7	2016	JAVERIANA	Mai Ro : saberes ancestrales y zonas de contacto a través de la web	María Paula Casas Rodríguez
8	2016	JAVERIANA	Un acercamiento a la oralitura de Fredy Chikangana / Wiñay Mallki y su relación con la casa del saber y la palabra / Yachay Wassi en San Agustín, Huila	Mateo Rodríguez Marroquín
9	2016	DISTRITAL	Visiones de mundo de tres poéticas indígenas a propósito de memoria, territorio y resistencia : los casos de Fredy Chikangana, Miguel Ángel López-Hernández y Hugo Jamioy	Cristian Eduardo Gómez
10	2017	CARTAGENA	Las configuraciones del arquetipo de la gran madre en los cantos de espíritu de pájaro en pozos del ensueño, de Fredy Chikangana	Angélica María Acevedo Marrugo, Matalías Torres Doria
11	2017	JAVERIANA	Entender, practicar, enseñar : los ciclos de la oralitura en danzantes del viento	Dania Viverly Amaya Gómez
12	2018	INSTITUTO CARO Y CUERVO	Lo indígena en tabaco frío, coca dulce de Juan Álvaro Echeverri e Hipólito Candre Kinerai (1930 – 2011) : preservación de los ritos y memoria de los mitos para recuperar la identidad indígena uitoto	Diana Marcela Vallejos Bautista
13	2019	NACIONAL	Anastasia Candre: Una construcción atravesada por el canto y la chagra	Andrea Guerra Losada
14	2019	JAVERIANA	Binybe oboyejuayëng/Danzantes del viento : tejido oraliterario de memoria y tradición camëntsá	Daniela Arenas González
15	2020	NACIONAL Y LA SORBONA	Poéticas que germinan entre la voz y la letra: itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamioy y Anastasia Candre	Camilo Alejandro Vargas-Pardo

Las preguntas que guiaron el ejercicio de sistematización fueron en qué ámbito o campo disciplinar están surgiendo los trabajos sobre poesía indígena, cuáles son los problemas de investigación que se están trabajando, cuáles son los objetivos de dichas investigaciones, cuáles son los objetos de estudio escogidos, en qué poblaciones y comunidades se han concentrado los trabajos, desde qué enfoques teóricos y metodológicos se han hecho, cuáles han sido los resultados obtenidos en estas investigaciones y específicamente se rastrearon las categorías centrales de esta tesis: poesía indígena y sujeto indígena.

Con este ejercicio de sistematización se logró reflexionar sobre el panorama crítico a propósito de la poesía indígena contemporánea en Colombia, evidenciando las tensiones entre conceptos como oralitura, etnotexto, literaturas indígenas, canon literario, etc.; todos ellos intentos por nominar esta nueva producción literaria. Cada vez son más los investigadores que han abierto el diálogo desde la literatura o las ciencias sociales a pensar en otras formas no hegemónicas de la literatura.

En cuanto a los artículos académicos, éstos se encontraron en los repositorios digitales y en revistas indexadas que hacen parte de diversas Universidades, como se muestra en la Tabla 2:

Tabla 2 Artículos académicos consultados en esta investigación

	AÑO	UNIVERSIDAD	TÍTULO	AUTOR
1	1982	NACIONAL	Literatura indígena colombiana	Oscar Castro
2	1990	VALLE. Revista MOPA	Relaciones entre la etnoliteratura y la narrativa latinoamericana: a la búsqueda de los orígenes	Laura Lee Crumley (U Valle)
3	1998	JAVERIANA	Poética indígena: diáspora y retorno	Hugo Niño
4	2003	DISTRITAL. Revista Enunciación	De la oralitura al etnotexto	Rodrigo Malaver (UN, UD, UPN)
5	2005	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	La fe indígena en la escritura y la imagen: asimilación y resistencia en los Andes coloniales	Rocío Quispe- Agnoli (U Michigan)
6	2006	NARIÑO	Literatura indígena en México: contextos y realidades	Luz María Lepe Lira
7	2007	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Paisajes encantados: memoria, sentido de lugar e identidad en la narrativa yaqui	Kirstin Erickson (U Arkansas)
8	2007	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Poesía indígena contemporánea: la palabra (tzij) de Humberto Ak'abal	Guillermo Sánchez (PUJ)
9	2007	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Poetizas mayas: subjetividades contra la corriente	Gloria Chacón (U California)
10	2007	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Tengo los pies en la cabeza de Berichá, los u'wa y los retos de la cultura del reconocimiento	Luis Fernando Restrepo (U Arkansas)
11	2007	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Noción de escritura en los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas de Manuel Quintín Lame	Ana María Ferreira (PUJ)
12	2007	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Once motivos arquetípicos en Antes el Amanecer	Miguel Rocha (U Externado)
13	2009	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborígen	Selnich Vivas (U Antioquia)
14	2010	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Fernando Urbina: el arte de la sabiduría indígena	Sergio Andrés Sandoval (PUJ)
15	2010	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Miguel Ángel López y Hugo Jamioy: Poéticas de lo imposible	Juan Guillermo Sánchez (PUJ)
16	2011	Antioquia. Revista Estudios de literatura colombiana	Oralitura y tradición oral colombiana. Revisión de materiales sonoros	Diana Carolina Toro (U Antioquia)
17	2011	NARIÑO	Literatura indígena prehispánica y univ[er]sidad	Óscar Castro García
18	2012	SAN BUENAVENTURA. Revista científica Guillermo de Ockham	La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima - Colombia	Nancy Ramírez (U Barcelona)

19	2012	VALLE. Revista La manzana de la discordia	Encuentros y desencuentros en los espacios de la interculturalidad. El caso de Esperanza Aguablanca. Berichá	Fabio Gómez Cardona (U Valle)
20	2013	Antioquia. Revista Estudios de literatura colombiana	Tras los ecos de la semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia	Camilo Vargas (U Paris)
21	2014	ANTIOQUIA. Revista Lingüística y literatura	Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales	Diana Carolina Toro (U Antioquia)
22	2014	NACIONAL. Revista Mundo amazónico	Anastasia Candre Yamacuri: cantora de vida, mujer de palabra	Miguel Rocha (U Carolina del Norte)
23	2014	NACIONAL. Revista Mundo amazónico	¿Quiere saber quién es Anastasia Candre? Amigo lector, aquí estoy.	Anastasia Candre. Editado por Juan Echeverri
24	2014	NACIONAL. Revista Mundo amazónico	Anastasia Candre y otros creadores indígenas	Editorial de la Revista
25	2014	NACIONAL. Revista Mundo amazónico	Tinuango moniya uai. La palabra de abundancia de Anastasia Candre Yamacuri	Selnich Vivas (U Freiburg, Alemania)
26	2015	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas	Christopher B. Teuton (U Washington)
27	2015	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	"Nunca vayas a creer que estás abarcando la totalidad" una entrevista a Daniel Caño	Juan Guillermo Sánchez (U Ontario)
28	2015	JAVERIANA. Cuadernos de literatura	Presentación Literaturas afrolatinoamericanas e indígenas	Graciela Maglia (College EEUU), Miguel Rocha (Carolina del Norte), Juan Duchesne (Pittsburgh)
29	2015	NACIONAL. Revista Maguare	Arco y fuego: representación ritual y memoria en la poesía de Jaime Huenún y Bernardo Colipán	Andrea Echeverría (Wake Forest University, North Carolina)
30	2015	NACIONAL. Revista Maguare	"Los esbirros no han logrado apagar la luz de la luna" Rayen Kvyeh	Juan Guillermo Sánchez (West Virginia University)
31	2015	NARIÑO. Revista Taller de escritores	Etnoliteratura, oralitura o semiosis colonial	Javier Rodrizales (U Nariño)
32	2016	Antioquia. Revista Estudios de literatura colombiana	Inquietudes coloniales: literatura e historiografía literaria de "Colombia"	Michael Palencia- Roth
33	2016	SANTO TOMÁS	Ontología poética indígena colombiana	Julián Cárdenas (Uniminuto)
34	2017	ANTIOQUIA. Revista Mutatis mutandis	Domingo Rogelio León: un tejedor entre lenguas chaima- español. Auto- traducción e imaginarios en constante creación	Digmar Jiménez Agreda (U Federal Santa Catarina)
35	2017	CENTRAL. Revista Nómadas	Poéticas indígenas de resistencia y reconstrucción plural de comunidad	Sandra Camelo (U Londres, PUJ)
36	2018	CARTAGENA. Revista Visitas al patio	Ontologías poéticas diferenciadas en la literatura amerindia: "Braconaje" y decolonialidad	Nicolás Beauclair (U Montreal, Canadá)

37	2018	NACIONAL. Revista mundo amazónico	El hombre canasto. Reflexiones sobre una construcción del ethos amazónico	Vito Apūshana
38	2018	NACIONAL. Revista mundo amazónico	Los escritos de objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa	Ernt Halbmayr (U Marburg, Alemania)
39	2018	NACIONAL. Revista Literatura: teoría, historia, crítica	Traful: una propuesta de estudio de la auto traducción en poesía mapuche	Melisa Stocco (U Nal. de Cuyo, Argentina)
40	2018	NACIONAL. Revista mundo amazónico	El concepto de taypi ch'ixi xomo aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe	Melisa Stocco (U Nal. de Cuyo, Argentina)
41	2020	NACIONAL. Revista Literatura: teoría, historia, crítica	Pluralidades de un diálogo trascendente: desplazamientos de la poesía mística en Colombia	Alejandra María Toro y Daniel Clavijo Tavera. (U EAFIT, Medellín)
42	2020	SANTO TOMAS	Sentipensar ontológico. La poesía indígena como fundamento de la ontología latinoamericana	Julián Cárdenas (Uniminuto) y Juan Cepeda

En este rastreo de información se encontraron también 13 tesis de Universidades del exterior y más de 100 artículos académicos en relación con el tema, provenientes principalmente de Chile, México, Ecuador y el Norte de América, aunque se puede decir que se encontró una variedad de producción académica en todo el continente es aún un tema poco estudiado, categorías como la de poesía indígena son difíciles de rastrear. Si bien estas últimas tesis y artículos no constituyeron el centro de análisis de esta investigación, sí se tuvieron en cuenta para poder complementar el panorama de la poesía en Colombia y relacionarlo en un contexto más amplio, a nivel regional y continental.

Además de estas fuentes académicas se consultó la Biblioteca básica de pueblos indígenas del Ministerio de Cultura, 8 tomos (2010) y las publicaciones de Libro Al viento de la Alcaldía de Bogotá, Pütchi Biyá Uai Precursores - Vol. 1 y Pütchi Biyá Uai Puntos aparte - Vol. 2 (2010).

Por último, se consultaron fuentes de información digital, entre ellas blogs, páginas web, conferencias, videos de eventos organizados sobre el tema y publicaciones independientes de poetas y sus colectivos.

Es importante señalar que estos diversos documentos (tesis, artículos, publicaciones, blogs, etc.) se rastrearon exclusivamente de Internet, ya que en la actualidad es el mayor repositorio de búsqueda, que además permitió tener una mirada de la información que circula por la red sobre el tema y a la que la mayoría de gente está teniendo acceso.



Vale la pena aclarar que este proceso de revisión y análisis documental se realizó principalmente desde el mundo académico de las Universidades, por ello el panorama presentado no pretende abarcar la totalidad, sino dar cuenta de los procesos de construcción, consolidación, cambio y formas de representación de la poesía indígena como objeto de estudio dentro del mundo académico, pues es desde allí que ha logrado abrir un espacio importante de crecimiento y difusión.

Iniciemos pues este camino, no sin antes conjurarlo con las palabras de Vito Apüshana (2010, p. 64) de su poema "Miedo alijuna":

*Mañana llegarán nuevamente los alijuna  
y traerán más preguntas acerca de nosotros,  
y nada sabrán si no escuchan el silencio de nuestros muertos  
en cada sonido de nuestras vidas...  
y nada se llevarán si no cuelgan sus miedos en el interior de las  
mochilas familiares  
y reciban, de nuestro temblor, el asombro de la madrugada...  
junto al temor de los espantos.*

## CAPÍTULO 1: PANORAMA DE LA POESÍA INDÍGENA EN COLOMBIA EN EL PERIODO COMPRENDIDO ENTRE 1990 Y 2020

*“Cuando vengas a nuestra tierra,  
descansarás bajo la sombra de nuestro respeto.  
Cuando vengas a nuestra tierra,  
escucharás nuestra voz, también,  
en los sonidos del anciano monte.  
Si llegas a nuestra tierra con tu vida desnuda  
seremos un poco más felices...  
y buscaremos agua  
para esta sed de vida, interminable.”  
Vito Apūshana (2010)*

### **Antecedentes**

Para iniciar este recorrido es necesario puntualizar algunos aspectos del canon literario que se construyó en América Latina siguiendo los criterios europeos, tales como: homogeneidad, monolingüismo, uso de una sola lengua oficial (en nuestro caso el español), singular, ligado a un relato nacional e identitario, bajo una idea monocultural de nación.

Esta perspectiva cerrada del canon universal, europeo y occidental establece unas esencias transhistóricas, ideas fijas y homogéneas que solo conciben una forma de ver, leer y escribir en el mundo. Bajo esta perspectiva se consolidaron además estereotipos culturales que por ejemplo limitaron la definición de literatura indígena a la literatura precolombina (fijada exclusivamente en la oralidad, los relatos míticos, la ancestralidad y en oposición a la escritura, lo verdadero, lo moderno y lo actual).

En palabras de Sánchez (2007) esto tiene que ver con los malentendidos que se han creado sobre el tema, uno de ellos, designar las lenguas indígenas como dialectos y no como idioma y el otro, la exclusión de los textos indígenas del canon literario occidental, por equívocos y tensiones entre la oralidad y la escritura, por ejemplo, afirmar que la escritura solo se refiere a la letra y que como literatura viene de letra, letra, solo puede incluir lo que se redacta y pone en el papel con palabras. Por ello la necesidad de nuevos criterios para definir lo literario, más allá de la letra; la oposición escritura/oral es inadecuada para el caso de las expresiones literarias de América.

Este canon oficial que fue viable hasta hace algunas pocas décadas empieza a atomizarse por discusiones políticas e ideológicas que se dan en el marco de los contextos propios de cada país, así como a la apertura de la nación a lo multicultural y pluricultural (como el caso de la Constitución de 1991 o la Ley de Lenguas de 2010 en nuestro país).

Es así como la literatura indígena contribuye a un cambio del canon oficial, los autores y textos (de los escritores indígenas como tal, así como de los críticos y estudiosos del tema) empiezan a transgredir y ampliar ese canon en varios sentidos, como se verá a continuación.

Walter Mignolo plantea valiosos aportes que posibilitan una relativización del concepto de 'literatura', en tanto es un término poco adecuado para ser aplicado a las producciones discursivas amerindias (fundamentalmente orales) y a sus producciones escritas (fundamentalmente picto-ideográficas) las cuales no se ajustan a la definición de escritura canónica occidental. Mignolo advierte que la introducción de la escritura alfabética a la tradición de las comunidades o la combinación con la oralidad no fue suficiente para convertir relatos orales, picto-ideográficos o tejidos (como los quipus) en literatura. Mignolo resalta en su estudio la negación histórica de cualidades literarias a la producción discursiva amerindia, por eso propone modificar los criterios mediante los cuales reconocemos o categorizamos la "literatura" y, sobre todo, contextualizarla, ver la práctica regional y europea como tal, como un modo específico y no como el concepto universal de literatura al que todas las formas y culturas debieran aspirar. Así Mignolo afirma que la literatura es:

“un concepto regional, culturalmente dependiente y no un universal de la cultura. Por lo tanto, mi juicio sobre las producciones semióticas (orales, picto-ideográficas, textiles y también alfabéticas) no es una negación o una identificación de lo que no tienen (como encontramos en los juicios de escritores europeos durante el siglo XVI), sino un reconocimiento enfático de la diferencia de lo que tienen” (2005)

Es así como los planteamientos de Mignolo contribuyen a desestabilizar un concepto homogéneo y eurocéntrico de literatura para considerar otro tipo de producciones, como las indígenas que no se limitan solo al uso de la escritura alfabética o el castellano sobre el papel.

En este orden de ideas para esta investigación se hace la apuesta por otras formas de concebir la literatura y lo indígena; es así como se retoma la noción de *literaturas indígenas*, planteada por Arias, Cárcamo y del Valle Escalante (2012), entendidas como las obras de autores que afirman un posicionamiento o lugar de enunciación indígena con base en orígenes lingüísticos, culturales o geográficos; dejando de estar atadas a criterios como la lengua originaria, la tradición oral de una comunidad, la nación o una época remota. Dentro de estas literaturas se encuentra la poesía indígena, entendida como una de las tantas manifestaciones literarias de los pueblos indígenas y en la cual nos centraremos en este estudio.

Cada vez más investigadores desde diversos ámbitos abren el diálogo a otras formas no hegemónicas de la literatura (Brotherston, Mignolo, Salomón, Rocha), para trascender el modelo tradicional que ubica a las literaturas indígenas en el pasado y transformar la visión de que este

fenómeno contemporáneo de la poesía indígena se generó sin antecedentes, o que solo hasta ahora escriben los pueblos indígenas, precisamente no es ni lo uno ni lo otro.

Frente a esto, Vivas H. (2009) plantea que las culturas indígenas no tuvieran una escritura alfabética no significa sin embargo que sus prácticas expresivas no estuvieran hacia 1492 a la altura estética de las elaboraciones artísticas del mundo o que ellas no participaran después de esta fecha de los recursos literarios del mundo europeo. Siempre ha existido una literatura extraordinaria en América, porque antes de que los europeos supieran de la existencia de Abya Yala<sup>1</sup>, los pueblos originarios cultivaban con esmero su literatura, establecida por una larga tradición oral (Salazar, 2015).

Precisamente, la emergencia de un número considerable de obras literarias de autoría indígena en la época contemporánea representa un fenómeno cultural importante que no ha pasado desapercibido en el continente americano. Retomando los planteamientos de Arias, Cárcamo y del Valle Escalante (2012), se asume este fenómeno como un proyecto lingüístico, epistémico, estético y político; en tanto se reconfiguran las subjetividades indígenas y se cuestiona la hegemonía de las *literaturas nacionales*. Las luchas por la autonomía y la soberanía tanto en el territorio físico como en el campo de la cultura y el conocimiento se están llevando a cabo también en el terreno de la literatura.

Sin embargo, en el caso colombiano no se ha hablado de la literatura indígena como parte del desarrollo de la literatura nacional, la literatura indígena ha desempeñado más un papel social y cultural; es escasa su presencia en la cultura reconocida oficialmente, por eso resulta muy significativa la visibilización de un grupo de escritores indígenas en la escena literaria, aunque hasta ahora se han realizado pocos estudios sobre el tema. Existe alguna información sobre algunos autores indígenas y se han llevado a cabo algunos procesos de recopilación y publicación de algunas obras, pero aún falta mucho por avanzar.

### ***Periodización***

Entrando de lleno al universo de la poesía, se pueden rastrear tres momentos de la poética indígena según Niño (1998). Un primer momento de exclusión y subalternización, que se caracterizó por el sometimiento cultural, dado por la hegemonía del modelo alfabético y la

---

<sup>1</sup> Término proveniente de la lengua cuna tule. Literalmente significa tierra en plena madurez o tierra de sangre vital, denominación que han propuesto los pueblos originarios para referirse al continente, en oposición a la marca impuesta por los conquistadores de “nuevo mundo”.

ideología europea como se venía explicando en el apartado anterior. Según el autor lo que asombra no es la persistencia del acallamiento, sino la resistencia poética que ha permitido que reaparezca con más fuerza aún después de tantos años.

El segundo es el de repliegue y enmascaramiento, momento en el que la poética indígena retrocede. Ese repliegue tiene varias manifestaciones, entre ellas el ocultamiento, el sincretismo, el indigenismo o el exotismo. Y el tercer momento, es el de resurgimiento y trascendencia, la poética indígena en el caso particular de Colombia retorna ahora a los contextos abiertos de circulación, incluidos los ámbitos académicos, con voz propia y con el rigor contenido por varios cientos de años.

En el mismo sentido, Rocha plantea una periodización compuesta de cuatro períodos: el precolombino, que hace referencia a un largo ciclo que se entendería hasta la llegada de los españoles y que se caracteriza por la infinitud de escrituras tradicionales (pintura, tejido, danza, etc.); el período crónico, centrado en los años de la colonia y que incluye a los cronistas, líderes y mestizos que registraron hechos y reclamos de la época; el período etnoliterario, ubicado en la última década del siglo XIX y que se extendería hasta hoy, caracterizado por la mirada etnolingüística y etnográfica, con producciones de informantes y colaboradores indígenas que empiezan a hacer publicaciones bilingües; y por último, el período oraliterario, en el que “surgen y se visibilizan los escritores y escritoras indígenas en sí, a manera de autores de identidad colectiva que suelen resaltar su vinculación con el arte verbal oral de sus comunidades y de sus mayores” (Rocha, 2010, p. 55).

Rocha plantea que desde la última década del siglo XX se dio un cambio de actitud frente a la voz indígena, se empezó a reconocer un panorama de esta literatura en Colombia y de la producción literaria de varios autores autodenominados como indígenas. Vale resaltar que este cambio no fue un proceso exclusivamente de este país, sino que se presentó a lo largo del continente a raíz de las múltiples luchas y movilizaciones indígenas, tanto en el aspecto político, como social, económico, cultural, epistemológico, entre otros; por ello se entiende la similitud con la periodización propuesta por Cocom Pech, escritor maya, para el caso mexicano, en el que se mencionan también cuatro períodos: prehispánico, indianista, indigenista y oralitor (Sánchez, 2007). Se observan así puntos de encuentro y diferencia entre las periodizaciones, pero lo que dejan ver es que tanto Colombia como México hacen parte del mismo movimiento o fenómeno literario contemporáneo.

La Constitución de 1991 marca un punto paradigmático en este proceso ya que con la declaración de Colombia como país pluriétnico y multicultural, se reconocía por primera vez la existencia de una diversidad étnica y cultural que debía ser también protegida. A partir de esta

fecha emerge una gran cantidad de obras poéticas con nombre propio, auto etnográficas, bilingües y de difícil clasificación; razón esta última por la cual se empezaron a cuestionar los modos tradicionales de definir lo literario y lo indígena, dándose una apertura y reconsideración de los cánones artísticos y literarios. Es importante resaltar que esta periodización propuesta por Rocha es la que sirve de base en esta investigación; es decir, el período de tiempo escogido para realizar este panorama comprende este último período oraliterario. Hasta ese momento los estudios que se habían hecho sobre la literatura indígena en el país eran muy pocos, encontrándose los de Hugo Niño, Jorge Zalamea, Teresa Arango, Jorge Montoya y Ernesto Cardenal (Castro, 1982).

### ***Surgimiento de un nuevo objeto de estudio***

Aunque el período establecido para la investigación va desde 1991 a 2020 la primera tesis que se encontró sobre el tema fue del año 2010, de esta manera se podría decir que en el país el tema como tal de la poesía indígena empezó a aparecer como objeto de estudio en el ámbito académico en el 2010. La producción poética indígena que existía desde antes de los 90 se ve catapultada por la declaración de la Constitución de 1991, luego de lo cual empiezan a visibilizarse y aparecer en el escenario este tipo de creaciones; y, durante la última década de los 90 y la primera del nuevo milenio aumenta (no es que hasta ahora aparezca) la producción y publicación de obras de autoría indígena, lo cual dará lugar también a un aumento de los estudios dedicados a estas obras, la disposición cada vez mayor a acercarse y estudiar estas obras irá configurando un nuevo campo u objeto de estudio, ya no solo en el ámbito antropológico o etnográfico, sino en el literario también. Durante esta década, en el año 1997 es que en Chile se lleva a cabo el Taller de Escritores en Lenguas Indígenas, donde se plantea el nombre de oralitura a este fenómeno literario de las Américas, por Colombia fueron Fredy Chikangana y Hugo Jamioy, quienes impulsaron este movimiento en nuestro país. Es a partir de este encuentro que empiezan a visibilizarse sus nombres y obras, el reconocimiento en el país se da con la publicación de sus obras en la década siguiente y con la invitación a cada vez más eventos literarios como la Feria Internacional del Libro de Bogotá o al Festival Internacional de Poesía de Medellín.

El aumento de tesis encontradas en el campo de la literatura contrasta con el período anterior (etnoliterario) en el que lo relacionado con los pueblos indígenas era objeto de estudio principalmente para la antropología o la etnografía, tal como señala Diana Carolina Toro que “en los estudios literarios colombianos, la tradición indígena ha sido escasamente estudiada, pero ha sido, por el contrario, un importante objeto de estudio para antropólogos e investigadores del

folclor” (2014), a pesar de las recopilaciones e investigaciones que se han realizado en Colombia de las expresiones y narrativas indígenas, tales materiales no habían sido reconsiderados en el sistema literario (Rodríguez, 2015); de forma similar lo expresa García Canclini citado por Ferreira:

“El estudio de los textos indígenas busca incluir las expresiones literarias de grupos culturales cuya producción artística ha sido siempre encasillada como artesanía o folclor, entendidos estos términos, obviamente, como expresiones culturales menores, dentro de una cultura hegemónica que desconoce y, en esa medida, desprecia al otro” (2007)

Sin embargo, se evidencia que a partir de la década de los 90 se convierte en un objeto de estudio privilegiado también para la literatura, lo cual implica que las manifestaciones literarias indígenas empiezan a considerarse literatura como tal y no solo como narraciones míticas.

Además, se evidencia cada vez una mayor disposición al estudio de las literaturas indígenas que van configurando un campo en el escenario académico, las tesis se encontraron principalmente en los programas de Maestría, resulta interesante que se den en este nivel en el que se puede hacer la profundización en un tema que tal vez no se incluye o se vio de manera básica en el pregrado.

En este punto es pertinente mencionar la conformación de un grupo de académicos que abren el camino al estudio de las literaturas indígenas en Colombia en la primera década del nuevo milenio, principalmente desde las Universidades Javeriana y Nacional. Este grupo conformado por Miguel Rocha, Juan Guillermo Sánchez, Selnich Vivas, Luz María Lepe Lira, Ana María Ferreira, Diana Carolina Toro, Camilo Vargas, entre otros, son quienes más se han dedicado a investigar el tema en las últimas décadas en el país, por eso sus nombres aparecen como referentes de la mayoría de tesis y artículos consultados.

Varias tesis consultadas fueron dirigidas por Miguel Rocha Vivas, profesor de literatura en la Universidad Javeriana, quien se ha dedicado al estudio y visibilización de las literaturas indígenas, fue el editor de la colección de la Biblioteca básica de pueblos indígenas en Colombia y compilador de Pütchi Biyá Uai una antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea colombiana. Como profesor universitario, creó y enseñó en el Programa Literaturas Indígenas de América, dirigió en los programas de Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana varias tesis a propósito del tema y en el seminario de Literatura indígena. La apertura de un espacio para el estudio de la literatura indígena dará lugar a un aumento en la producción sobre el tema y se empezarán a establecer puentes de diálogo y trabajo entre esta Universidad y otras de varios países así como entre escritores indígenas y profesores de varias latitudes. En este punto vale la

pena resaltar el reconocimiento e interés por el tema de varios profesores e investigadores del Norte del continente en la denominada Isla Tortuga<sup>2</sup>, además de los documentos encontrados en las Universidades del país, se encontraron también trabajos de las universidades de Arkansas, Michigan, California, Washington, Ontario, Pittsburgh, Carolina del Norte, Virginia o Montreal, lo cual no es una cosa menor; este hecho implica la existencia de un movimiento continental, que ha logrado incluso romper paradigmas y fronteras inimaginadas.

De esta manera podemos ver como la poesía y la literatura indígena fue ganando un espacio en el ámbito académico, ya no solo en el terreno de la antropología o la etnografía, sino en el literario principalmente. Las tesis encontradas que abarcan una década, desde el año 2010 al año 2020 se pueden ver como el resultado de un proceso cada vez mayor de reconocimiento y visibilización de los pueblos indígenas y de sus formas de ser, pensar y actuar en el mundo; proceso que a su vez es antecedido por décadas de lucha y movilización indígena, que en el país logró incluso reconocimiento institucional como se evidenció con la Constitución política de 1991 y la Ley de lenguas del año 2010. Este tipo de reconocimientos no deben verse como el culmen de la lucha de los pueblos indígenas, sino que marcan apenas el inicio para poder llevar a cabo un cambio en el paradigma en la forma de representación de lo indígena y de lo nacional, ya no solo en el ámbito político, sino en el cultural y literario, entre otros.

Al poner en cuestión el canon de la literatura se empiezan a considerar otro tipo de creaciones que habían sido ignoradas o marginadas como las de los pueblos indígenas, que en su heterogeneidad incluyen diversas formas, temas y géneros. El estudio de las expresiones de las comunidades indígenas que se limitaba a la tradición oral, las narraciones míticas o los testimonios etnográficos, se diversifica y a partir del año 2010 aparecen nuevos problemas de investigación centrados en obras específicas, en autores con nombre propio que empiezan a ser los más referenciados como Hugo Jamioy, Fredy Chikangana, Vito Apūshana o Anastasia Candre (ya que antes se consideraban las producciones de autoría comunitaria) y en nuevas categorías (como la oralitura) y modos de pensar la literatura indígena. Casi todos los documentos consultados parten de enfrentar el problema del desconocimiento y poco estudio que se ha hecho de las literaturas indígenas en Colombia y en el continente en general, por lo cual los objetivos de las investigaciones se encaminan en este sentido.

En este sentido, los objetivos de los trabajos analizados evidencian un cambio con respecto a los anteriores, que se dedicaban en parte a buscar, recopilar y traducir narraciones

---

<sup>2</sup> Denominación con la que los indígenas algonquinos del noreste norteamericano han empezado a re significar lo que se dio en llamar “Norteamérica”; similar a la noción de *Abya Yala* que se mencionó antes.



tradicionales de las comunidades, en el intento también de salvaguardarlas y protegerlas de la extinción. Estas colecciones y antologías, algunas que ya estaban desde antes (como los trabajos de Hugo Niño) y otras más recientes como la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas del Ministerio de Cultura que se publica en el año 2010 precisamente, empiezan a ser consultadas, leídas y analizadas, generando un gran interés en cuanto permite acercarse a las comunidades indígenas y a sus saberes, pero también por su valor literario. Estas primeras antologías en las que se incluían producciones indígenas permitirán contar con un acumulado susceptible de ser analizado y servirán de abono para incentivar nuevos estudios como los que nos presentan los documentos analizados, así como también la edición de nuevas obras, debido al interés cada vez mayor del mundo académico y literario.

Como se puede ver, la publicación de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas que se publicó en el año 2010 en el marco del Bicentenario de la independencia de Colombia, marca un punto importante en el proceso de visibilización y estudio de las literaturas indígenas en Colombia, logrando su objetivo de generar una discusión alrededor de la interculturalidad y la diversidad etnolingüística de la nación y contribuyendo al reconocimiento del patrimonio de los pueblos indígenas, así como a la visibilización de sus expresiones culturales y saberes tradicionales. Esta Biblioteca reúne dos antologías de relatos y poesía pertenecientes a pueblos indígenas a todo lo largo y ancho de Colombia, una antología de mitos uitotos, textos y manifiestos del movimiento indígena del último siglo, y la obra bilingüe de Vito Apüshana, Hugo Jamioy y Fredy Chikangana, tres poetas que escriben respectivamente en wayuu, camëntsá, quechua y español.

Cinco años después, en el 2015 es cuando empiezan a estudiarse las obras que se publicaron en esta colección, en ese mismo año se encuentran publicadas cuatro tesis y hasta el año 2019 se encuentran seis tesis más, además de varios artículos académicos. Profesores como Miguel Rocha y Juan Guillermo Sánchez, quienes trabajaron en la recopilación y publicación de la Biblioteca y al mismo tiempo desde la Universidad Javeriana generaron varios espacios de estudio y discusión de las obras (como las Jornadas Andinas de Literatura que se llevaron a cabo en Bogotá en el año 2007, el Seminario de Literatura Indígena de América o el Encuentro Nacional de Escritores y Escritoras Indígenas - Festival de las Lenguas 2011 en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, coordinado por Miguel Rocha), darán un gran impulso no solo a la visibilización de autores y obras, sino a su inclusión en el ámbito académico como objeto de estudio desde los programas de Literatura.

La diversificación de objetos de estudio de las investigaciones que se empiezan a hacer en el país permitió el acercamiento con poblaciones y comunidades indígenas diversas, entre ellas la kogui y kankuama, ambas ubicadas en la Sierra Nevada de Santa Marta; wayuu, ubicada en la península de la Guajira; yanakuna, del suroccidente del país entre los departamentos de Cauca y Huila; camëntsá del Putumayo; uitoto del Amazonas; y por último, una comunidad que poco se ha estudiado como lo es la comunidad virtual.

Estos cambios de paradigma y la diversificación de objetos de estudio también trajeron consigo el cuestionamiento y uso de diversos métodos para estudiar las literaturas indígenas. Las tesis consultadas aplicaron las siguientes metodologías: trabajo teórico; análisis literario, acercamiento etnográfico, etnografía virtual, hermenéutica y metodologías mixtas, entre la investigación histórica y el trabajo de campo etnográfico.

Como se puede ver, no hay un método definido o establecido para el análisis de las literaturas indígenas; sino que existen múltiples enfoques que se fueron utilizando y adaptando de acuerdo a los objetivos de investigación y a los contextos. Si se reconoce la heterogeneidad de las literaturas indígenas se entiende que no son un corpus homogéneo que pueda ser estudiado de manera estandarizada, lo cual no es un problema, sino una posibilidad de construir constantemente nuevas herramientas para poder realizar otras lecturas. Como se mencionó más arriba, los objetivos de investigación de los documentos consultados son múltiples y no se limitan a un análisis literario formal, sino que incluyen el estudio de varias cuestiones como la identidad, la memoria, la cultura, entre otras, por lo que no bastan métodos específicos de la literatura o la antropología, sino que es necesario un enfoque interdisciplinar.

Frente a este asunto de la metodología, se evidencia el vacío de herramientas metodológicas para acercarse a estas literaturas y por ello la necesidad de análisis multidisciplinares que hagan uso de herramientas literarias, antropológicas, históricas, artísticas, etnográficas, entre otras, para poder abarcar la complejidad de estas obras. Frente al riesgo de utilizar referentes del contexto de quien interpreta y no del autor o de la comunidad con la que se relaciona, se resalta la pertinencia de realizar una contextualización y un acercamiento a la comunidad (en términos del conocimiento de sus referentes culturales) para leer y poder entender las literaturas indígenas. De esta manera, los nuevos estudios que se realizan sobre el tema apuestan no a la descripción sin interpretación, sino ante todo a la contextualización y conocimiento de las obras en el marco más amplio de las cosmovisiones y el conocimiento con los que se relacionan.

## ***Múltiples denominaciones***

En las tres últimas décadas han aparecido múltiples denominaciones en relación con el tema; todas estas tentativas por denominar estas producciones literarias heterogéneas dan cuenta de un cambio en la noción de lo literario, un cambio que busca ensanchar las posibilidades y horizontes múltiples a la hora de pensar las literaturas de los pueblos indígenas de Colombia en particular y de América en general.

Nos encontramos en el momento de la revalorización de las literaturas étnicas y otras marginales y del afinamiento de categorías críticas que intentan dar razón de ese enredado corpus. Sánchez (2010) hace una revisión de categorías en toda Abya Yala y encuentra varias denominaciones: *literatura transcultural* (Rama), *literatura otra* (Bendezú), *literatura diglósica* (Ballón), *literatura alternativa* (Lienhard), *literatura heterogénea*, opciones que en parte podrían relacionarse con los conceptos de *cultura híbrida* (García Canclini) o de *sociedad abigarrada* (Zavaleta), y que —de otro lado— explican la discusión no sólo del “cambio de noción de literatura” (Rincón) sino del cuestionamiento radical, al menos para ciertos períodos, del concepto mismo de literatura (Mignolo, Adorno, Lienhard).

Específicamente, en el caso colombiano las denominaciones más usadas hasta entrados los años 90 eran la de *textos nativos*, *etnoliteratura* (Niño, Friedemann) y la de *poesía etnocultural* (Carrasco). Las denominaciones más tradicionales que se habían dado a las manifestaciones indígenas, se relacionaban principalmente con el folclor indígena, folclor literario, como arte de narrar o haciendo énfasis en la lengua, denominándose así *literaturas en lengua nativa*. Estas denominaciones se enfocaban más en el valor antropológico y cultural de las manifestaciones indígenas, que en el valor literario; además resaltaban el carácter exótico que las podía diferenciar y se ubicaban allí principalmente a las producciones de los pueblos indígenas antes de los procesos de conquista y colonización del continente.

Se relacionó como la poesía de las épocas primitivas, cuyos principales rasgos eran la ritualidad, las fórmulas mágicas, las plegarias y oraciones. Pero de ningún modo, las literaturas o la poesía indígena deben ser reducidas a las literaturas o poesía precolombinas, este tipo de producciones contemporáneas no se deben confundir con los relatos del pasado, porque se deja de lado el componente creativo que las caracteriza.

De forma paralela, se utilizaron términos como *mitologías* y *tradiciones mítico-literarias*, que se centraban en una parte de las producciones indígenas como son los mitos, pero que no

se reducía sólo a éstos. Estas producciones se caracterizan por estar compuestas de símbolos y por ser una creación de carácter colectivo, más que individual; lo cual marcará una gran diferencia con las literaturas contemporáneas en las que se reconocen autores con nombre y voz propia.

Desde el ámbito antropológico y etnográfico, se estableció un término como la *etnoliteratura*, entendida como todas las manifestaciones literarias de los pueblos, en este caso indígenas. Se estableció como un concepto fundamental que incluso dio nombre a un período de las literaturas indígenas en Colombia, como se mencionó antes, y que se encontró en la mayoría de trabajos sobre el tema. Junto a éste, vinieron otros conceptos como *etnotexto* (propuesto por Hugo Niño) *literatura étnica oral transcrita*, *etnopoesía*, *literatura etnocultural*, *poesía etnocultural* (propuesta por Iván Carrasco) y *literatura transcultural* (de Ángel Rama). A pesar de las transformaciones que trajo el concepto de etnoliteratura al reconocer la existencia de producciones literarias dentro de los pueblos indígenas, no se consideraron literaturas como tal y siguieron estando en un nivel de folclor; el principal avance en este sentido, es reconsiderar producciones que no se habían tenido en cuenta y que quedaban marginadas de todo análisis.

Posteriormente, a finales de la década y luego del Encuentro de Escritores indígenas realizado en Chile en 1997, se empieza a utilizar el término de *oralitura*, traído principalmente por el escritor Fredy Chikangana y que la denominaba como la palabra alternativa que servía de puente entre las dos miradas de lo oral y lo escrito, lo pasado y lo presente, lo individual y lo comunitario (Sánchez, 2007). Junto a esta denominación aparecieron otras como *oraliteratura* y *literatura oral*. Es importante señalar que la oralitura debe ser entendida más como forma y método, diferente a las diversas expresiones a las que da lugar como el cuento, poesía, narrativa, mitología, etc. Éste no es un concepto teórico ya estipulado, se ha venido forjando a nivel colectivo, como apuesta de los mismos escritores indígenas por re significar su obra y exaltar la base oral de sus literaturas.

La oralitura ha sido uno de los conceptos más utilizados para referirse al tema en las últimas décadas, por lo que vale la pena detenerse en ésta un poco. Como plantea Casas (2016) la consolidación de este término se debió a que conceptos como “literaturas indígenas” son problemáticos porque vienen de afuera, de configuraciones desde el pensamiento europeo; por lo que resulta más apropiado el de oralitura, ya que es una propuesta en la que convergen ambas culturas y pensamientos, lo interno, lo externo, lo propio, lo oral y lo escrito. Los mismos escritores como Chikangana y Jamióy la han propuesto como un modo de reafirmación, como se mencionó antes. Asimismo, se convierte en un lugar de convergencia o en una zona de contacto donde se dan procesos de negociación cultural. De esta manera, estas expresiones literarias no deben

verse como la reafirmación de una identidad, sino más bien como espacios de construcción de identidad, en los que se da la articulación de diferentes perspectivas y relaciones en donde realmente se manifiesta la interculturalidad y la posibilidad de vivir y pensar en la diferencia, de allí su importancia y la lucha desde muchos ámbitos por consolidar este término.

Sin embargo, se evidencia al mismo tiempo un cambio en este discurso que se venía consolidando sobre la oralitura, planteando que las literaturas indígenas no se pueden limitar a la oralitura, incluso hay varios escritores que no se reconocen como tal, en tanto tienen otras búsquedas y expresiones (Rodríguez, 2016). Del mismo modo, Arenas (2019) plantea que la oralitura no es un género que permee toda la literatura indígena, si bien es una parte importante, no puede reducirse a ella, ya que se dejan de lado muchas otras textualidades oralitegráficas.

Este cambio de discurso se debe al reconocimiento explícito de que los escritores dejan de ser informantes para convertirse en productores de conocimiento, autores de un texto propio, sujetos de una práctica literaria nueva, se les otorga incluso el calificativo de intelectuales, pues reflexionan y hacen crítica literaria de sus propias obras.

Abierta la posibilidad de repensar los conceptos y frente a los desafíos de las producciones indígenas contemporáneas, se encuentra otro grupo compuesto de conceptos novedosos. Según Rocha (2007) estas múltiples denominaciones se deben a que algunos enfatizan el carácter preminentemente oral (*oralitura y literatura oral*), otros enfatizan la pertenencia lingüística (*literaturas en lenguas indígenas*), en algunos casos se llama la atención sobre los orígenes étnicos (*etnoliteratura, textos nativos, literaturas aborígenes*), mientras que muchos prefieren hablar de *mitologías* o *cosmovisiones*. Otras denominaciones que se encontraron fueron: *literaturas ancestrales, literaturas sapienciales* o, simplemente, *palabras, canciones y consejos de origen*. Como plantea Rocha, hablar de *literaturas indígenas* es referirse a sus orígenes étnicos y a sus valores literarios, escritos, orales, en continua relación con la creación, recreación, transmisión y, sobre todo, lectura, en el sentido amplio de la práctica; planteamiento que se acerca al propuesto por Arias, Cárcamo y del Valle Escalante (2012), que se mencionó más arriba.

Para Sánchez (2007), ha resultado apremiante para los propios escritores indígenas y para los estudiosos instaurar un nombre con el que se pueda reconocer este fenómeno. El interés no es definir de forma definitiva y fija los conceptos, sino la apertura de perspectivas en las cuales tengan cabida otros conceptos y formas de pensar estas literaturas; en la misma medida, se busca re significar otros conceptos como indígena, identidad, América, entre otros.

A lo largo de este período de análisis se ha visto la aparición, permanencia y cambio de muchas de estas denominaciones. Castro (1982) menciona que antes de este período de estudio, una de las categorías utilizadas era la de *literatura aborígen colombiana*, entendida como el producto de una comunidad indígena, que asume la palabra como muestra de lo colectivo, expresión de la vida y la cultura, de la relación con la naturaleza y de la experiencia ritual. No obstante, para Sánchez (2015) la mención del componente racial en estas denominaciones no debe verse como una visión esencialista, sino más bien como expresión de reflexiones en torno a la nación cultural, en tanto estas literaturas indígenas son manifestación de la alteridad y la heterogeneidad.

Ya para los años 90, Lee Crumley (1990) señala que se empezó a utilizar la expresión *literatura indígena escrita por autores indígenas*, relacionada con lo sagrado de la palabra y los valores culturales de las comunidades, en este momento se empieza a replantear la relación con la literatura hegemónica, incluyendo temas del mundo cotidiano y de los problemas sociales recientes, lo cual en palabras de Lepe (2006) significa que esta literatura no solo representa la tradición oral de los pueblos, sino que contiene la relación del indígena con el mundo.

De otro lado, en el estricto sentido de su actitud política, de sus evidentes denuncias, de su explícita defensa de la raza indígena, se le ha denominado *Literatura de resistencia* (Castro, 1982). Esta noción se relaciona con la de *literaturas alternativas*, planteada por Lienhard (Vivas H., 2009), según la cual las literaturas nacen no de la simple aceptación de la escritura alfabética europea impuesta a los pueblos originarios, sino del choque entre esa tecnología comunicativa foránea y las propias. Lienhard comprobó que existe una literatura indoamericana, escrita en varios idiomas indígenas y europeos que, aunque emplean la letra también utilizan otras tecnologías comunicativas no occidentales.

Para Candre (2014), una de las poetisas indígenas de este período, esta poesía vive un período de abundancia en Colombia, un renacimiento de la palabra ancestral, por lo que ella planteó el término *palabra de abundancia*. En oposición a esta visión, un mamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, planteó que las “literaturas indígenas” no existen, primero por el origen despectivo y colonialista de la palabra *indígenas* y segundo, porque antes de la llegada de los españoles, no se había necesitado una escritura alfabética (Vivas H., 2009).

En un sentido más amplio, la emergencia de esta poesía indígena forma parte de las reivindicaciones contemporáneas de la cultura y de las identidades indígenas, por lo que según Valle Escalante se empiezan a denominar estas literaturas como indígenas, porque las obras

empiezan a tener un autor con nombre propio, que además afirma un posicionamiento o lugar de enunciación indígena con base en orígenes lingüísticos, culturales o geográficos (Halbmayer, 2018).

Recientemente, ha empezado a surgir el término de *poesía nativo-migrante*, que es consecuencia de la experiencia del exilio, que han afrontado históricamente los integrantes de los pueblos indígenas. Esta poesía al contrario de perder la conexión con el territorio ancestral, está todo el tiempo en expansión de ese mismo territorio (Sánchez, 2015).

Vito Apūshana (2018) menciona que no se debe olvidar que la noción de poesía no se refiere solamente al arte verbal de las narraciones míticas, sino al sentido de *envolvimiento poético* (planteado por Ingold, 2000) que pueden tener los canastos, mochilas, canciones, historia y diseños. Apūshana plantea que existe entonces una poesía icónica e indexical que va más allá del simbolismo de los humanos, la poesía de los canastos y mochilas yukpa por ejemplo, los signos o escritos que llevan, disponen de una poesía basada en índices e íconos, es decir una relación poética con el medio ambiente en la cual “los escritos” de los artefactos participan. Esta poesía se relaciona con y al mismo tiempo es diferente a una poesía simbólica, que se encuentra en las narraciones míticas de los yukpa.

Este planteamiento se acerca a lo propuesto por Vivas H., en tanto la escritura es incapaz de abarcar la poesía, aunque le sirva de medio; la poesía emerge antes de la palabra, es decir, más que palabras, letras o poemas, la poesía abarca la visión de mundo, la atmósfera, la forma de ser y actuar, por ello los mayores de las comunidades son los primeros poetas, el trabajo cotidiano, en la chagra, etc., son poesía, lo cual exige otras formas de lectura y estudio, más allá de lo lingüístico y literario.

En este mismo sentido, Vargas (2020) también hace énfasis en el concepto de *poética*, que en el caso indígena no se restringe a la escritura alfabética, sino que se visibilizan otros sistemas de representaciones y exploraciones creativas, como se evidencia en el uso de múltiples textualidades oralitegráficas, noción planteada en los trabajos más recientes de Rocha (2016).

También se encuentra un grupo de denominaciones más recientes y que son propuestas por los mismos escritores indígenas para referirse a sus propias obras; entre ellas encontramos la *palabra-acción* ‘rafue’ de Yenny Muruy y la *palabra bonita* ‘botamán biya’ de Hugo Jamioy. Con estos conceptos los escritores indígenas hacen también un proceso de estudio y autorreflexión de su obra, como se verá en el segundo capítulo.

Por último, es importante mencionar que es problemático generalizar con expresiones como “literatura indígena”, “literatura indígena colombiana” o “cultura indígena”, sobre todo por los múltiples tonos de las historias locales y personales. Además, es complejo hablar de poesía indígena cuando las editoriales no publican estos libros (debido a su desconocimiento) y escasa difusión; aunque se ha ido avanzando en este sentido, son pocas las obras publicadas y presentadas al público en general.

Este movimiento de las literaturas indígenas contemporáneas ha creado un corpus que se fue saliendo de lo marginal, del indigenismo, etnocentrismo y el folclore, para generar un espacio propio de fortalecimiento de lo oral y cultural y para la formación de un núcleo intercultural y multilingüe; de esta manera, el florecimiento de la palabra indígena se da por medio del acto de escribir poesía.

A pesar de las múltiples denominaciones y las tensiones entre los conceptos es evidente la vigencia de estas literaturas, que no son cosa del pasado, sino que sirven para reflexionar sobre problemáticas sociales actuales. Este corpus de literaturas que se ha venido formando ha ido convirtiéndose cada vez más en un objeto de estudio, si bien los estudios han aumentado, todavía son pocos y responden a unos contextos muy específicos.

De esta manera, se puede concluir que nociones como *etnotexto*, *oralitura* y *literaturas indígenas*, que son las más utilizadas, corresponden a una mirada crítica en torno a las manifestaciones literarias indígenas, que buscan enriquecer el debate sobre las manifestaciones literarias y dejar de reproducir los prejuicios instalados sobre los pueblos indígenas, que priman en los estudios literarios y antropológicos basados en la lógica occidental. Tal como planteó Vargas (2020) nos encontramos ante un corpus en constante redefinición, en el que cada una de estas denominaciones aporta a la construcción de una historia más inclusiva y coherente con el reconocimiento del país como un Estado pluriétnico y multicultural. Más allá de la aparente multiplicidad de denominaciones y aunque se presentan varios términos sin relación aparente, terminan siendo lo mismo, más cercanos que distantes.

### ***Epicentros culturales***

Analizando los estudios que se han hecho desde el año 1990 empiezan a sobresalir cuatro escritores indígenas que se convertirán en referentes importantes de la poesía indígena en





Además de ser puntos extremos del país, estos cuatro puntos del territorio nacional se caracterizan por ser zonas de frontera o de contacto entre varios pueblos, no solo indígenas, Vito Apūshana los denominara como los espacios de cruce en que “se contrabandean sueños con alijunas cercanos”. Además, estos departamentos que son conocidos por su gran biodiversidad empiezan a ser considerados también como territorios con una riqueza cultural y literaria importante, transformando esa mirada exótica y estereotipada de estos puntos como lugares exuberantes, casi deshabitados y si es que están habitados es principalmente por comunidades indígenas que además son analfabetas.

Esta visión choca con el mapa que vemos, porque son justamente estos territorios marginados los que se convertirán en centros simbólicos para varios autores y sus obras, y que abrirán paso al reconocimiento y estudio de muchos otros autores y comunidades. Además de esto, el descentramiento de los objetos de estudio y las poblaciones con que se trabaja ha permitido poner en cuestión la visión homogénea que se tiene de las comunidades indígenas y de sus expresiones, razón por la cual es más adecuado hablar de literaturas y poesías indígenas en plural.

Si bien ha aumentado el estudio de estas literaturas en la última década y se encontraron estas 15 tesis y más de 40 artículos, aún es un campo muy incipiente y son muy pocos los estudios teniendo en cuenta que solo se contemplan seis comunidades indígenas (camēntsá, wayuu, yanakuna, kogui, kankuama, uitoto) de las 106 que son incluidas por la ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia). Es impactante evidenciar el analfabetismo (retomando el poema de Jamioy) que tenemos con respecto al conocimiento de los pueblos indígenas y sus literaturas. Por esta razón es pretensioso hablar de una literatura indígena colombiana o de un panorama de la misma a partir de estos pocos estudios, cuando aún faltan muchas comunidades por conocer y más estudios por hacerse; esto último también encierra una gran posibilidad de acercarse a un campo inexplorado, del que apenas estamos teniendo conocimiento.

### ***Características***

Siguiendo con las características, es importante advertir que no todos los rasgos que se van a mencionar son constantes en todas las poesías, ya que éstos varían según cada cultura;

no obstante, se van configurando puntos en común y permanencias que permiten ir distinguiendo un objeto de estudio determinado.

La poesía específicamente, es uno de los géneros más usados por los escritores indígenas, porque ésta brinda muchos recursos de expresión y posee cierta continuidad con los géneros tradicionales de las comunidades, como las canciones y los proverbios (Gómez, 2016). Complementando esto, Chacón (2007) plantea que la poesía, por ser una forma literaria más introspectiva e individual que los relatos transcritos de la tradición oral, lleva a los poetas a contrarrestar convenciones culturales y discursos dominantes desde sus subjetividades. También Vargas (2013) menciona que resulta característico el modo en que se conjugan los poemas tradicionales orales y la creación literaria; la poesía en particular vincula el canto, la adivinanza, los consejos, propios de contextos rituales al ámbito del poema. En palabras de Chikangana: “la poesía es la fuerza transformadora del espíritu y solo busca tocar el corazón humano para rescatar la capacidad de asombro por el mundo, para aportar a esa transformación” (citado por Cárdenas, 2016).

Las literaturas indígenas se caracterizan por contar con textualidades múltiples que las constituyen, no solo se manifiestan en textos escritos alfabéticamente, sino que se componen de cantos, oralidad, representaciones gráficas, etc., lo cual exige nuevas formas de escritura y lectura; parten de reconocer la naturaleza heterogénea del texto, el lenguaje y la escritura. El horizonte de referencia común de estas literaturas son las palabras mayores, es decir, las enseñanzas de los mayores quienes transmiten dicho conocimiento de generación en generación y que se preserva como patrimonio de la comunidad, estas palabras serán la base y el referente para muchos de los escritores.

Los poetas indígenas contemporáneos articulan las palabras mayores, los ejercicios de memoria y el enriquecimiento de las palabras con el lenguaje literario, para lograr que el lector se deje permear por la cultura indígena, un lector intercultural que se acerque a los contextos de las comunidades, que no desconozca a los pueblos indígenas, pero que tampoco los exotice.

La palabra enmarcada en la tradición oral de los pueblos indígenas, recoge la voz del conocimiento que han construido a través del tiempo los mayores. Cada vez que se pronuncia una palabra, se recrean las enseñanzas del pasado en el presente, es decir, la palabra proporciona la actualidad del pensamiento indígena.

En relación con lo anterior, la oralidad será una característica importante, en tanto las fuentes orales vivas son uno de los recursos privilegiados de los escritores contemporáneos, de

donde obtienen hechos, información, consejos, conocimientos, etc. (Lepe, 2006). Estos escritores indígenas que empiezan a aparecer en escena con nombre propio dan cuenta del paso del informante al autor y escritor indígena como tal; aun así, para Sánchez (2007) estas obras son mixtura de las palabras mayores, los saberes del pueblo y la creación individual. Restrepo (2007) las definirá como textos híbridos y fragmentados. Al respecto, Stocco (2018) plantea que en grados variables, todas las performances verbales estudiadas, ya sean orales, textualizadas o escritas, son mixtas, híbridas; ninguna es “pura” o, estrictamente hablando, “autónoma”. En particular, esta poesía es una práctica intercultural.

Por su parte, los escritores indígenas han re apropiado varios elementos para elaborar sus obras tales como la escritura, el español o los libros; elementos que en un primer momento fueron utilizados como parte de la dominación bajo la estructura colonial, hoy son utilizados para recuperar y re significar relatos orales, historias y narraciones de las comunidades desde el presente, además han servido como forma de resistencia y preservación de la memoria para elaborar sus propias obras. Un ejemplo de ello es la adopción del español y la escritura, que fueron impuestos en un inicio, pero tal como advierte Bolívar E. (2011) por medio del *ethos* (forma de ser, estar y relacionarse con el mundo) de los pueblos dominados se reapropio para decir otras cosas y mantener ciertos saberes; es decir, el colonizador podía haber impuesto la escritura por ejemplo, pero de lo que no tenía control era de lo que escribieran y como lo escribieran los indígenas, transformando así una forma de dominación en una de resistencia y oposición. En relación con esto, el poema “En verbo ajeno” de Chikangana (2010), nos ilustra perfectamente:

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  
sólo buscando un rincón a mi canto dormido,  
a la voz de mi gente  
desde un verbo prestado.

En este sentido, Malaver (2003) define a la poesía como espacio de lucha, es el terreno ideal donde se puede evidenciar la lucha por la hegemonía, tanto en lo social como en lo cultural; además en los textos se evidencia una ruptura interdisciplinaria.

Estos textos de origen indígena hacen parte de un proceso de transculturación, o de reetnización de los escritores indígenas (en el intento por recuperar una identidad, como es el caso de Fredy Chikangana y su proceso de identificación con la comunidad yanakona, por citar un caso), de hibridación cultural en palabras de Canclini o manifestación de un *ethos barroco* según los planteamientos de Bolívar Echeverría; en últimas lo que quieren señalar estas denominaciones es que al asumir su posicionamiento los escritores indígenas cuestionan las identidades fijas y generan una ruptura con los imaginarios puristas que se tienen sobre los indígenas, incluso ni siquiera hay un grupo homogéneo o una identidad que pueda ser definida, tanto la cultura como la identidad son dinámicas y están en constante proceso de construcción. Debido a ello, son recurrentes en estas literaturas los ejercicios de autorreflexión y auto representación, por lo que aparecen también los testimonios y las autobiografías dentro de este corpus literario.

A su vez, estos procesos de negociación se enmarcan en el contexto del surgimiento y expansión del proyecto decolonial de América, en el que los pueblos indígenas buscan visibilizarse, dialogar y actualizar prácticas acordes a la transformación de un orden colonial que se pone en cuestión. Si bien con los cambios expresados en la Constitución política de 1991 hubo avances y se marcó un punto importante en el reconocimiento político y cultural de los pueblos indígenas, no son suficientes para alcanzar la autonomía y preservar la cultura, que se logran más es en las prácticas cotidianas y en las manifestaciones culturales como por ejemplo, en la literatura. De igual forma Beauclair (2018) señala que esta poesía se inscribe en la decolonialidad del saber, por lo que lo más representativo es la visibilización de otras formas de relación con el mundo y los seres que lo habitan.

Según Vargas (2013), estos procesos de negociación presentes en la poesía indígena tienen que ver con ser una *literatura de frontera*, que invita al lector a construir puentes para el encuentro, y por eso también la importancia del bilingüismo, necesario para el diálogo intercultural. Esto tiene que ver con el sentido de lugar planteado por Erickson (2007) ya que las historias que construyen el pasado cuentan realidades del presente y atan significados a los lugares. La identidad cultural de los pueblos originarios está basada en ese tipo de discurso que trata sobre los lugares, la gente está conectada a la tierra como un lugar donde las experiencias

están apegadas; el sentido de lugar también figura en el proceso de dotar de sentido al presente y posibilita que la gente localice espacialmente y mentalmente los hechos, más que telón de fondo los lugares participan esencialmente en la construcción de la experiencia.

Por otra parte, las obras de estos escritores se caracterizan por ser textos breves, hacen un uso preferencial por los poemas y cuentos cortos; en la poesía específicamente utilizan recursos como la metáfora, la paradoja o el oxímoron. Y aunque sean textos breves, lo que buscan éstos es manifestar ampliamente visiones de mundo, más que una universalidad plantean el encuentro con una pluriversalidad de pensamientos. En cierta forma, el fin de los textos es preservar la memoria indígena, los saberes y a la comunidad misma.

Por esta razón, muchas de las obras se vuelven referentes o materiales educativos para los procesos de formación en las comunidades, adquiriendo un carácter didáctico; pese a ello, también se debe decir que muchas de las obras son más escritas para un público externo porque a veces hay mayor recepción y apoyo afuera que dentro de las mismas comunidades, donde además hay pocos lectores. A pesar de esto, lo más importante de este fenómeno es el descentramiento de la recepción y la inclusión de estos textos en la investigación contemporánea, según Sánchez (2007).

Frente a la dificultad de la difusión y publicación, los escritores han utilizado las herramientas tecnológicas como el Internet para difundir sus obras por medio de blogs principalmente, pero también por medio de páginas web y redes sociales, con las que se logran mayor difusión y acceso a las obras por parte del público en general, en este sentido, los avances de la tecnología propios de esta etapa de la globalización de alguna manera han beneficiado la diseminación de la poesía indígena (Chacón, 2007).

Casas (2016) señala que no se debe dejar de lado que actualmente se presentan nuevas formas de difusión y publicación que utilizan hoy los escritores indígenas, quienes hacen uso del blog como un medio valioso para recuperar la multiplicidad de registros que tiene una cultura; en el caso de las literaturas indígenas se reconoce que éstas están compuestas de múltiples textualidades y que son multimediales, es decir que pueden incluir textos escritos, videos, audios, representaciones gráficas, entre otros, los cuales tienen cabida dentro de un blog, a diferencia de un libro o una grabación que permiten un solo tipo de registro. Además de esto, el blog como medio virtual permite transformar la manera de mostrar y representar/se la cultura indígena, los discursos, imaginarios y estereotipos. Los blogs e Internet son asumidos como zonas de contacto con diversas discursividades, representaciones, problemáticas que entran en contacto con otros

contextos e interpretaciones y es allí donde se pueden generar otros encuentros, diálogos y negociaciones. De esta manera, Internet se asemeja a un canasto del conocimiento, tejido por muchas hebras y líneas, que al entrar en contacto forman una estructura compleja.

Con el uso de otros medios como los blogs se rompe el monopolio y la unidireccionalidad en el conocimiento de las culturas, ya no es solamente la editorial o la comunidad académica desde su posición privilegiada estudiando a las comunidades indígenas, sino que en doble vía, éstas también estudian a otras comunidades (sea la académica o la virtual) para poder mostrar su riqueza y establecer un diálogo cultural. El enfrentamiento de estas comunidades en las zonas de contacto como Internet, da lugar a otras negociaciones, en las que los sujetos que no tenían el poder tradicionalmente, tienen más capacidad de elección sobre la adopción o no de determinadas herramientas, prácticas o discursos; que antes ni siquiera se negociaban sino que se imponían a la fuerza.

La década del 90 es un punto importante de quiebre en cuanto al reconocimiento de la diversidad étnica y cultural de Colombia; aunque en la práctica esto no se reflejaba del todo, puesto que la producción de estos años seguía siendo en español, y muy pocas publicaciones se hacían en lenguas indígenas. Desde el año 95 empiezan a crecer paulatinamente las publicaciones y antologías de obras de autoría indígena. Para el siglo XIX el indígena era marginado de 'la ciudad letrada'; en contraste con el fin del siglo XX y principios del XXI en los que el indígena hace parte del proceso del mundo letrado a través de sus creaciones.

Como resultado de este proceso se ha venido configurando un campo denominado poesía indígena contemporánea, entendida como el conjunto de creaciones que va formando un objeto de estudio que puede ser visto desde diferentes disciplinas y que dio origen a los documentos analizados en esta tesis. Ese estudio no debe estar orientado a la búsqueda de una identidad que iguale estas literaturas con el canon occidental, sino al reconocimiento de esa alteridad, con sus características y posibilidades propias.

### ***Importancia y riqueza***

A pesar de los pocos estudios o publicaciones sobre el tema, se resaltan las múltiples posibilidades que ofrecen las literaturas indígenas contemporáneas. En la mayoría de tesis y artículos se destaca el papel que han cumplido estas literaturas en los procesos de recuperación

de la cultura, fortalecimiento y como actos de resistencia cultural, esto debido a la fuerza de la palabra que se ha convertido en un arma fundamental para los pueblos indígenas.

Frente a la pérdida de la cultura se hace necesario recordar nuevamente, para lo cual la literatura se ha convertido en práctica de la memoria, no solo en su guardiana sino en su activadora. Esto ha permitido la reactualización de las palabras, nombres e historias, a través de ejercicios como los de la arqueología de la palabra, propuestos por Chikangana que consiste en redescubrir las lenguas indígenas y renombrar el mundo. El trabajo con la memoria también permite reconciliarnos con el pasado indígena, con la Gran Madre y con el resto de seres humanos.

En este sentido, las literaturas indígenas y la poesía allí incluida, se han convertido en un medio revolucionario de contestación, posicionamiento y resistencia. Este proceso de transformación hemos visto que ha empezado con la crítica a la visión etnocentrista de la escritura, el libro y hasta de la misma literatura, entre otros; para posicionar al pensamiento otro como singularidad crítica frente al proyecto moderno/colonial, así como repensar los límites que separan la literatura de la oralidad, o la escritura de la literatura, la pintura, los cantos y bailes, etc. La noción de textualidades oralitegráficas que se ha empezado a considerar en los estudios sobre el tema desafía el canon de la literatura alfabética occidental y da cabida a múltiples textos y lecturas.

Parte importante de ese proceso es fortalecer el sentido de comunidad, por lo que las literaturas han permitido comprender y afirmar orígenes e identidades compartidas, así como visibilizar los sentidos que cobran vida en los territorios y visibilizar las luchas de los diferentes pueblos que componen el país; recuperar esa capacidad de asimilar la realidad de forma integrativa y múltiple en búsqueda de la totalidad, no para homogenizar, sino para entender. Parte de reconocer la naturaleza variable y heterogénea de estas literaturas posibilita tener experiencias de comunicación intertextual y el reconocimiento de la otredad, lo cual permite la existencia de un verdadero diálogo intercultural.

En ese diálogo intercultural, estas literaturas también han servido para la traducción de visiones de mundo desde conceptos de diferentes culturas, ya que ofrecen herramientas en cuanto a lo expresivo, para poder transmitir y comunicar; en este sentido, han permitido que la selva, el agua, los animales hablen, lo cual trae consigo la posibilidad de otras formas de entender el mundo, la naturaleza y las relaciones; esa visión de mundo diferente implica desarrollar nuevos sentidos y lecturas. Es así como el performance de la poesía indígena se ha convertido en un



vehículo transformador y comunicador de saberes y experiencias. Así lo menciona Jamioy (2010) en el siguiente poema:

**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 los leños viejos.  
La poesía  
es el fermento de la savia para cada época;  
los mensajeros llegan, se embriagan y se van  
danzando con el viento.

Otro aporte importante de estas literaturas es la autonomía que da a los sujetos indígenas a partir de finales del siglo XX y hasta el día de hoy, diferente a los sujetos marginados y dependientes del siglo XIX. Dicha autonomía se extiende a la misma comunidad en el sentido que estas literaturas surgen como propuesta de las mismas comunidades en su proceso de autodescubrimiento y descolonización de la cultura y los sujetos que la constituyen. En este mismo sentido, permite a las comunidades pensar las problemáticas sociales actuales, desde dentro de las comunidades, no solo desde fuera.

Dicha autonomía se debe entre muchos otros factores al uso de herramientas como Internet y los blogs, que se empiezan a estudiar también como parte del campo de las literaturas indígenas hoy; existe en los blogs una ruptura de nuestras expectativas sobre las comunidades indígenas. Estos medios además de ser útiles para preservar, difundir, narrar, cantar e iluminar a sus propias comunidades, a ellos mismos o a otros espectadores, permiten la difusión y publicación de obras por parte de los mismos autores, sin intermediarios como las editoriales; posibilitan la accesibilidad a un público más amplio, sin exclusiones de género, etnia o nacionalidad; y, logran establecer un diálogo o contacto directo entre los escritores y los lectores en cualquier lugar del mundo y en cualquier momento.

Desde los primeros estudios que se han hecho se ha resaltado la importancia de esta poesía en diversos ámbitos. Niño plantea que estos textos son importantes en tanto son una expresión de contestación frente a la noción de “unidad cultural” u de “identidad nacional” que se busca establecer en el país (Malaver, 2003). Complementando lo anterior, Sánchez (2007) afirma que desde los estudios literarios palabras como literatura, escritura, lengua o mundo se han replanteado a partir del intercambio cultural con los pueblos indígenas.

A pesar de este rasgo de renovación y contestación, la poesía también permite retornar al mito en su plenitud, lo cual permite recuperar la parte más esencial de las culturas y los legados de estos pueblos (Sandoval, 2010).

En este orden de ideas, la relación con la memoria es un aspecto fundamental. La poesía empodera este saber indígena y cuestiona la “historia oficial”, al proponer una concepción no-lineal del tiempo, señalando que, más allá del olvido y los silencios de sus propios habitantes, los lugares mismos preservan la memoria (Rodríguez, 2015). También, la poética indígena en algunos casos, cuenta los levantamientos de los pueblos contra los hechos históricos de explotación hacia el indígena, dejando entrever la voz de los líderes indígenas, que son retomadas para dar fuerza a las luchas del presente, que aún continúan.

El ritmo y la imagen de la poesía no son solo asuntos estéticos, sino instrumentos para la movilización social, pero es una lucha que se da a través de la palabra, la cual conmemora momentos coyunturales del caminar indígena. Frente a las políticas de homogenización cultural, resisten las enseñanzas de los mayores y los caminantes de la palabra, por lo que aún hoy se mantiene en pie el pensamiento indígena, para este caso, por medio de la poesía (Cárdenas, 2016).

En el mismo sentido, Cárdenas y Cepeda (2020) afirman que la poética indígena aparece como una forma de enunciar el estar indígena a través de múltiples formas de resistencia, una de ellas es la poesía. La poética en el pensamiento indígena parte del reconocimiento de la memoria colectiva de los pueblos que a pesar de las situaciones coyunturales durante la conquista, la colonia y la formación de las repúblicas latinoamericanas mantienen vigente procesos de resistencia que evidencian su estar en el territorio.

Chacón (2007) por ejemplo, resalta la importancia de la poesía para las mujeres indígenas, que han encontrado en este espacio un campo abierto para experimentar con subjetividades multidimensionales y salir de los roles tradicionales que se les han asignado históricamente como amas de casa únicamente.

Hoy constituyen más que nunca pueden constituir un lugar de reencuentro con el otro, más allá del reconocimiento jurídico que ya se ha ido ganando (Camelo, 2017).

### ***Logros y funciones***

Uno de los logros de la poesía ha sido servir de antídoto contra los radicalismos religiosos de ciertas iglesias y ante la ignorancia de quienes repiten estereotipos sobre el chamanismo y las espiritualidades indígenas, asimilados con brujería o expresión de salvajismo. En palabras de Malaver (2003) la poesía ha servido de base para conceptualizar otra visión de la selva, del progreso, etc.

Dentro de las funciones de la poesía indígena, se encuentra interpretar la realidad, además la denuncia, la negociación o la reconciliación. De igual manera, la poesía indígena reivindica las voces amerindias y las posiciona como una vía paralela y alternativa a lo occidental; reconociendo además la importancia del diálogo intercultural. La poesía ha servido como una de las estrategias para visibilizar la cultura (Sánchez, 2007). Frente a las múltiples violencias, las prácticas narrativas permiten la recreación de tradiciones, tejidos comunitarios y afectos, y facilitan, además, la reconstrucción de comunidades, sus éticas y formas de vida (Jiménez, 2017).

La práctica de los escritores indígenas de adoptar para sí la escritura ha servido como un modo de resistencia a estructuras y prácticas foráneas que amenazan las tradiciones culturales de las comunidades. En este sentido, no solo se está alfabetizando por ser un requisito de ingreso a la “ciudad letrada”, sino para formar escritores, indígenas que sean capaces de asumir diversos roles sociales que les permitan a su vez reclamar derechos y pervivir en el mundo globalizado (Quispe-Agnoli, 2005). Con la poesía y la palabra los indígenas han logrado crear un respeto y un espacio para ellos en Colombia (Sánchez, 2015).

Representa entonces un instrumento de lucha, resistencia y reivindicación de una identidad lingüística y cultural que configura su propia alteridad, y que a la vez permite el traslado de lo oral a la textualidad de lo escrito, allí se produce un significado estético y etnográfico que posibilita caracterizar el mecanismo creativo de la auto traducción (Jiménez, 2017).

## ***Dificultades y retos***

En cuanto al análisis de las literaturas indígenas como tal, empezaremos señalando algunas dificultades que se presentan en este ámbito y que se mencionan en los documentos. Pese al aumento de obras y estudios publicados en los últimos años en relación con el tema, aún se evidencia un desconocimiento de las literaturas indígenas en el país; son escasos los textos publicados por escritores indígenas que hayan tenido difusión regional o nacional. Otra dificultad que se evidencia es que muchas veces los textos son estudiados por antropólogos, etnógrafos, sin tener en cuenta su carácter literario; los estudios literarios siguen siendo escasos y han privilegiado la región de Mesoamérica, los Andes o el Caribe dejando regiones como el Amazonas al margen de estos estudios. Otro aspecto es la difícil categorización, es difícil incluir obras en los géneros literarios; además de la dificultad de la traducción, el registro en dos lenguas (indígena y español) es difícil, a veces es inexistente la traducción porque no se cuenta con estudios sobre la lengua indígena, y en algunos casos la publicación bilingüe aparece como un elemento accesorio, permaneciendo ajena a los lectores.

Al respecto, Sánchez (2007) menciona que uno de los grandes retos es superar los peligros del exotismo o la sobrevaloración, considerar que la poesía es buena solo porque es indígena. En este mismo sentido, Restrepo (2007) menciona que el reto es buscar la solidaridad y el diálogo intercultural, sin caer en las trampas de la victimización, el amarillismo o peor aún, la anulación del otro.

Para terminar este primer apartado, se puede decir que el panorama de la poesía indígena en Colombia durante las tres últimas décadas ha estado marcado por un ejercicio constante de redefinición y consolidación de las literaturas indígenas en el mundo académico y a nivel general. Este proceso ha tenido cada vez un mayor impulso y es prometedor en cuanto ya hay un sustrato importante que lo compone, existe un terreno ya abonado para que los poetas sean cada vez más reconocidos como productores de conocimiento y sean tenidas en cuenta sus obras, así como para que los investigadores desde el mundo académico sigan abriendo cada vez más rutas de acercamiento y diálogo con los pueblos indígenas. Por último, es importante resaltar que con la poesía indígena como una estrategia afirmativa de maneras diferentes de vivir y estar en el mundo, surgen interpelaciones y se promueve una heterogeneidad que nos enriquece a todos.

## CAPÍTULO 2: EMERGENCIA DEL SUJETO POETA INDÍGENA

*“Soy un cantor  
Soy un cantor en esta tierra  
y busco palabras en el lago que me atraviesa.  
También persigo silencios entre las calles  
y miradas perdidas en los cuerpos de rosa.  
Yo hablo con las luciérnagas  
soy el labrador sin tierra  
el hacedor de huertas con olor a fruta;  
soy el que guarda la semilla del ensueño  
para sembrarla en el surco del corazón humano”  
Fredy Chikangana (2010)*

En los trabajos sobre poesía indígena anteriores a la década de los 90 es común encontrar que se nombra a la comunidad como autora colectiva de las narraciones y los textos; sin embargo, desde finales de esa misma década y hasta el día de hoy, ya se mencionan autores con nombre propio y se empiezan a reconocer los principales protagonistas y creadores de este tipo de producciones. Este cambio tiene que ver con el proceso de emergencia y reconocimiento del sujeto poeta indígena, conocido también como artista, intelectual, investigador, traductor, entre otros.

Esto a su vez hace parte de un proceso de reetnización o reindianización iniciado en la década de los 80´ e impulsado en los 90´, contrario al proceso histórico de desindianización iniciado desde los tiempos de la Colonia. Frente a la pérdida cultural varios pueblos originarios, han iniciado un proceso de reetnización por medio de la escritura que al igual que el tejido contribuyen en la construcción de la memoria (Salazar, 2015).

Las nociones de reindianización (reconocerse como indígena desde el yo y desde fuera) y reetnización (parte del reconocimiento previo como indígena para asumirse como miembro de un pueblo originario), planteadas por la Corte Constitucional, y que se aplica a comunidades que tienen procesos recientes de recuperación de su identidad étnica y que se auto reconocen como comunidades indígenas, se pueden evidenciar en pueblos como los kankuamos de la Sierra Nevada de Santa Marta o los yanakuna del suroccidente del país, solo por mencionar dos casos (Guerra, 2016).

El propósito de estos procesos es construir una identidad individual y colectiva como indígenas, resultado del paso del tiempo y la movilización social; en este sentido, algunas comunidades logran consolidar no solo la auto identificación de sus miembros como indígenas, sino la apropiación de territorios, la recuperación de la cultura, la lengua, etc. También es posible que luego de este proceso la colectividad desaparezca o decida abandonar su pretensión de ser

reconocida como comunidad étnica; lo cual evidencia los procesos de transformación y construcción constante de la identidad.

Antes de la Constitución de 1991 “lo indígena” parecía no ser algo contemporáneo del país (aunque esta realidad no ha cambiado), el reconocimiento constitucional y las luchas del movimiento indígena, han permitido avanzar un poco en este sentido. En este proceso en construcción los intelectuales indígenas tienen una labor y es la de llamar la atención pública mediante nuevos discursos y medios de comunicación. Los diálogos con el gobierno y la representación política no bastan, se debe sensibilizar a la gente, para lo cual la oralitura, la poesía, los cuentos breves, se convierten en los medios privilegiados de esta nueva generación de escritores indígenas (Rocha, 2013).

Con base en la periodización planteada por Rocha, actualmente nos encontramos en el cuarto período que es el oraliterario, que se ha caracterizado por ser el momento de visibilización definitiva del indígena como titular de una voz, dejando su labor accesoria; el indígena-oralitor se convierte así en un autor, artista, creador, quien ya no solo consigna el universo que lo rodea, sino que plantea su manera de entender y aprehender el mundo tanto interior (individual, subjetivo) como exterior (comunidad, país, mundo). Esta ascensión paulatina del yo indígena se manifiesta en la importancia de no seguirse ocultando tras el plural de la comunidad o la voz reflexiva de un discurso científico; además de ubicarse entre la colectividad y la individualidad.

En este orden de ideas, una característica fundamental de las literaturas indígenas contemporáneas es que los escritores se desmarcan de ser identificados sólo por la pertenencia a un territorio o comunidad, dando lugar a cuestionamientos sobre la identidad y el sujeto.

Muchas de las experiencias de colonialismo que mediante campañas de educación y castellanización han llevado a muchos indígenas a perder el idioma; no implican necesariamente una pérdida de identidad, sino el desarrollo de una conciencia indígena con base en otras formas de identificación asociadas con lo cultural, territorial, político, entre otros, como se verá más adelante en cuanto a la cuestión de la formación de un sujeto indígena que se reconoce como poeta, escritor, artista u oralitor, y en el que confluyen varias identidades que se creían contradictorias y opuestas. Vargas (2020) concluye que los textos de estos autores indígenas son el espacio en el que se construyen subjetividades, se reafirman identidades, se traduce y se negocia.

## ***La cuestión del sujeto***

Varios poetas indígenas (Chikangana, Jamioy, Apüshana, Candre, Simanca) y autores desde la Academia (Quijano, Echeverría y Glissant, entre otros) han permitido una nueva forma de pensar capaz de descentrar las preguntas y respuestas que se han vuelto un lugar cómodo y común dentro de las teorías sociales. Para citar un ejemplo pensemos en la cuestión de la dominación, la cual ha sido explicada principalmente desde categorías como clase, imperialismo, colonialismo, entre otros; sin embargo, allí no se agota la cuestión como lo han planteado diversos enfoques que han introducido otras discusiones como la de la representación, raza, colonialidad, etc. Así entendida, la dominación no consiste en una simple relación del dominador sobre el dominado sino que en ella se articulan toda una serie de relaciones, prácticas, discursos, representaciones, incluidas la literatura y la poesía como tal.

En este sentido, Aníbal Quijano (2014) llama la atención en que el poder no se reduce a las relaciones de producción o de autoridad, sino a los lugares y roles de las gentes en el control del trabajo, los recursos, productos, subjetividad, sexo, etc.; es en este marco que tiene cabida la discusión de la literatura, de lo que se da en llamar “literatura nacional”, “literatura indígena” y de los sujetos que las producen; de esta manera el centro del análisis de la literatura no se queda solo en las obras y formas lingüísticas como tal, sino que empieza a desplazarse a los sujetos, por lo que la cuestión de la identidad tomará un nuevo lugar.

Los planteamientos de estos autores que se mencionan son compatibles con la discusión que emerge en el marco de la crítica literaria y cultural latinoamericana sobre la marginación y silenciamiento de lenguas, saberes, creencias, lenguajes simbólicos, imaginarios, etc. En este orden de ideas, Aníbal Quijano (2014) plantea que la ‘colonialidad del poder’ se ha expresado en la jerarquización de unos conocimientos y literaturas sobre otros. La ‘colonialidad del poder’ es entendida como el establecimiento de una estructura de poder constituida por diferentes mecanismos de control y que se funda en una clasificación racial y étnica de la población mundial. En el despliegue de ese poder se fueron configurando las nuevas identidades sociales (blancos, indios, negros, amarillos, mestizos, etc.) y las ideas de progreso, desarrollo, modernización y libre mercado que establecen una oposición entre sujeto-objeto, cultura-naturaleza, occidente-oriente, desarrollo-subdesarrollo, civilización-barbarie, escritura-oralidad, etc.

Esta perspectiva decolonial, permite develar cómo se han establecido definiciones ‘universales’ a partir de las cuales se clasifica el mundo y, dentro de este, a los seres que lo

habitan. Así, se determinan definiciones y clasificaciones hegemónicas que implican extirpar, silenciar y oprimir otras formas de pensar, sentir, hacer y ser en el mundo. Esta colonialidad no es más que la continuación de ciertas estructuras coloniales hasta nuestros días como el racismo o la diferencia cultural.

Ese canon literario que se construyó en América Latina siguiendo los criterios europeos, tales como homogeneidad, monolingüismo, uso de una sola lengua oficial (en nuestro caso el español), singular, ligado a un relato nacional e identitario, bajo una idea monocultural de nación; establece unas esencias transhistóricas, ideas fijas y homogéneas que sólo conciben una forma de ver, leer y escribir en el mundo. Bajo esta perspectiva se consolidaron además estereotipos culturales que por ejemplo limitaron la definición de literatura indígena a la literatura precolombina (fijada exclusivamente con la oralidad, los relatos míticos, la ancestralidad y en oposición a la escritura, lo verdadero, lo moderno y lo actual).

Este canon oficial que fue viable hasta hace algunas pocas décadas empieza a atomizarse por discusiones políticas e ideológicas que se dan en el marco de los contextos propios de cada país, así como a la apertura de la nación a lo multicultural y pluricultural (como el caso de la Constitución de 1991 en nuestro país). Es así como la literatura indígena contribuye a un cambio del canon oficial, los autores y textos (de los escritores indígenas como tal, así como de los críticos y estudiosos del tema) empiezan a transgredir y ampliar ese canon en varios sentidos.

Al respecto Quijano (2014) plantea que la dominación colonial interrumpe los modos de autorepresentación de los pueblos dominados, los cuales rechazan la plena asimilación al modo cultural que les han asignado los dominadores, pero privados de mejores condiciones, reelaboran elementos propios dentro de esos códigos dominantes, produciendo una recreación cultural que es tensa, inestable, conflictiva, que puede ser aceptada con resignación o desafío.

Los pueblos indígenas se encuentran así en la encrucijada entre no ser reconocidos como indígenas y por tanto sin posibilidad de hablar o ser reconocidos como tal pero sin poder hablar tampoco ya que se nombra y *habla* desde la lógica del “otro” que lo define. Así lo describe Glissant: “los pueblos visitados y conquistados fueron obligados a la larga y dolorosa búsqueda de una identidad que deberá, en primer lugar, oponerse a las desnaturalizaciones provocadas por el conquistador. Variante trágica de la búsqueda de la identidad” (2017, p. 51)

Sin embargo, frente a este cruce de caminos, no se puede “encontrar una fórmula única que sirva a todos los pueblos en todos los tiempos: sus soluciones son siempre estratégicas, contextuales, históricamente específicas e, inevitablemente, provisionales” (Chatterjee, 2007, p.



80), como lo veremos a continuación, a la luz de las estrategias llevadas a cabo por algunos escritores indígenas que se mencionan en los documentos relacionados con el tema.

En el caso de Fredy Chikangana (nación yanakuna) y de buena parte de escritores (como Hugo Jamioy, Abadio Green, entre otros) sus obras deben ser entendidas desde el marco cultural en el que nacen, de los mitos, narraciones de origen y palabras de su lengua para poder tener un sentido. Muchos de estos escritores han adoptado la representación que se ha hecho del universo indígena y se mueven dentro del discurso de la madre tierra y los principios del buen vivir andino, que al menos ya no es menospreciado en la sociedad mayoritaria, sino al contrario reconocido y que hoy por hoy causa tanto interés, llegando a ser absorbido hasta por el mercado o visto como la esperanza si se quiere salvar la vida en el planeta.

Desde diversas posturas esta adopción representa su apuesta política como tal, ya que el hablar de la madre tierra sustenta las reivindicaciones por la tierra, la cultura, la autonomía indígenas. Para otros consiste en un uso más estratégico de la identidad para posicionarse dentro de la sociedad. Así también es considerada como la única posibilidad de poder hablar que tiene el sujeto indígena para que pueda ser entendido por el “otro”. Sin embargo, el meollo del asunto es que se convierte en un diálogo que ya está determinado de antemano, en el que se fijan las posiciones sobre lo que está permitido y lo que no puede hablar el indígena. Incluso en el caso del esencialismo estratégico es una ilusión creer que se habla “desde lo propio” ya que lo que en verdad sucede es responder al lenguaje del otro y ésta es precisamente la dominación (como subrayan Echeverría o Glissant).

También quisiera traer a este análisis el caso de Pedro Ortiz, poeta de ascendencia inga (cuya obra se analizará con más detenimiento en el capítulo 3), quien reconoce la raíz de su obra en las historias contadas en su comunidad, pero que no vacila en reconocer su poesía como tal; sin más no considera que deban crearse más dicotomías y clasificaciones, simplemente su obra es poesía. No necesita reivindicar la oralidad de los pueblos indígenas para sustentar su obra y su especificidad, su valor literario no se haya en ser indígena o en ser traducida a una lengua, sino que es una manifestación artística con una estética y procesos específicos. Otro caso parecido será el de la escritora wayuu Estercilia Simanca Pushaina, conocida por su cuento “Manifiesta no saber firmar”. Nacido el 31 de diciembre”, se ubica en un lugar contrario al común defendido por los escritores indígenas.

“Mis personajes, a los que les doy mi voz, mantienen una lucha contra el Estado, mientras que ellos [los poetas indígenas] se reencuentran con la luna, la madre tierra, la lluvia y con el sol. Mi literatura no regresa a la madre tierra convertida en lluvia y tampoco emprende ese viaje en espiral hacia el cosmos. Mi literatura sale de ella, de la rabia de la

madre tierra, de los cambios de la Luna, del calor del Sol, del golpe de la brisa en el rostro de la marchanta que trae en su espalda 80 kilos de sal marina en la explotación del wayuu por el wayuu y de éste por el hombre blanco” (Simanca, 2018)

En su obra no se encuentra el discurso de la madre tierra y no porque defienda el colonialismo sino porque intenta escapar a las representaciones que se han hecho de los indígenas y de sus obras. Su intención se aparta del proceso de “refundar Abya Yala donde todos son poetas”, menos ella que reconoce su literatura como una literatura latinoamericana, que ni siquiera es indígena porque en su comunidad no la leen. Además busca liberarse de marcas como la de “literatura indígena” en la que se habla de pureza, de lengua madre, de escribientes y hablantes, que conlleva al aislamiento y la profundización de diferencias que no se hacen más que para dominar.

De esta forma se puede advertir que asumiendo una mirada más compleja y si se quiere interesante del tema, nos alejamos del sujeto indígena de derechos planteado en la Constitución que se presenta como un universal, como una esencia que puede ser definida por ciertos rasgos, porque tienen el mismo pensamiento, la misma concepción de tiempo, de apego al pasado y de proyectos futuros lo cual contrasta con los ejemplos citados anteriormente. La reflexión de Estercilia llama la atención en cuanto a lo étnico que lejos de estar minimizado, está sobredeterminado por unos discursos, prácticas, rasgos y por qué no también oralidades que aunque puedan tener la intención de mostrar lo propio de la cultura terminan ocultando una vez más lo que el indígena en verdad quiera decir.

En este punto aparece una categoría que es importante, la de ‘heterogeneidad’ esta categoría es uno de los recursos conceptuales más poderosos con que América Latina se interpreta a sí misma, ya que pone sobre la mesa la discusión sobre la complejidad socio cultural de América y el uso de las categorías que se aplican en nuestro contexto. Esta categoría de ‘heterogeneidad’ permite pensar la diversidad y entrecruzamiento conflictivo de diversas realidades sociales y culturales de América; además porque pone en cuestión las visiones homogeneizadoras de identidad limitadas a una nación o a un grupo, por ejemplo el de ‘indígenas’, que tal como anota Quijano es una denominación colonial con la que se agrupó a la diversidad de pueblos y culturas que habitan el continente, borrando todas sus diferencias y particularidades para crear esa esencia indígena a partir de la cual se construyó la diferencia cultural, basada en motivos primero raciales y luego culturales.

Esta categoría se complementa con los planteamientos de Quijano y de la escritora hopi Mikow Wendy Rose quienes plantean que la producción indígena debe ser entendida en su

‘heterogeneidad’, entendida como una diversidad vivencial, temática, lingüística, geográfica, cultural, estética e ideológica. Rose desde los años 80’ cuestionaba la idea reduccionista de literatura indígena basada en estereotipos de editores o académicos que la definían como algo homogéneo, idéntico a la oralidad, ancestralidad, tradicionalidad y que constituía un género aparte. Sin embargo Rose plantea que no hay una sola literatura, hay varias, tanto como hay variedad de escritores y pueblos; cada escritor tiene diferente biografía, posiciones políticas y forma de escribir. En el contexto actual se ha diversificado la producción literaria por lo que se empieza a hablar de un campo heterogéneo.

Esta categoría de heterogeneidad histórico estructural de la que habla Quijano, se encuentra con los planteamientos de Bolívar Echeverría: “la población latinoamericana presenta una pluralidad tan amplia de usos y costumbres, de lógicas de comportamiento, que resulta difícil hablar de una sola identidad latinoamericana; que dicha pluralidad llega incluso a mostrarse como una in-compatibilidad cultural. Al mismo tiempo, sin embargo, paradójicamente, esa misma pluralidad parece desplegarse como la afirmación de una ‘unidad’ sui generis” (2011, p. 241)

Bolívar Echeverría, quien va más allá del proyecto decolonial, plantea que los sujetos racializados toman la técnica europea para intervenirla, para crear obras con rostros indígenas, negros, etc., lo cual sería una interpelación y contaminación del canon europeo, la literatura sería un ejemplo de ello: la escritura que sirvió para dominar a los pueblos originarios, va a ser interpelada desde las literaturas indígenas y se convertirá en un arma de resistencia, preservación de la cultura y reafirmación identitaria en muchos casos. Esta nueva mirada a la modernidad resalta la agencia de los sujetos, que no solamente reaccionan o sufren una realidad, sino que son creadores, proponen, inventan, calculan, negocian, es decir son sujetos activos, constructores de historia y no un resultado de lo que otros han hecho sobre ellos por determinadas condiciones históricas.

En este orden de ideas es posible que el sujeto reflexione, autorreflexione, invente, se sorprenda, innove, lo cual permite mirar de otras maneras la identidad y la cultura, unas identidades menos esencialistas, fijas y acabadas. En el caso que nos ocupa, tradicionalmente se colocó en polos opuestos la oralidad de la escritura, lo tradicional de lo moderno, lo indígena de lo literario, como si fueran excluyentes, pero el asunto es más complejo; los pueblos originarios están reafirmando el uso de la escritura, los libros, la poesía, entre otros, como parte de su identidad, no como armas de homogeneización o destrucción cultural.

No se trata de que los pueblos originarios retornen a una 'cultura originaria' sino a la reconfiguración revolucionaria y subversiva de la sociedad, donde cada cultura sea recreada y reconfigurada por medio de la intervención por fin de los dominados. "La identidad no se reproduce ni se cultiva en la medida en que es protegida como una herencia que puede averiarse, sino por el contrario, en la medida en que es puesta en juego o en peligro, en que es cuestionada en su validez intrínseca y en su actualidad" (Bolívar Echeverría, 2011, p. 248)

Como se ilustró con los casos de estos escritores indígenas contemporáneos que se mencionaron, lo identitario es muy problemático, pero Quijano, Echeverría y Glissant aportan para pensarlo y se encuentran en el sentido de criticar la identidad como una raíz o característica esencial que se encuentra en el fondo de algo, que es además universal y generalizante y proponen más bien pensar la identidad como una relación. Bolívar Echeverría definirá que "el hecho de poner en peligro la propia identidad para cultivarla o reproducirla, implica necesariamente un momento de interpenetración con otras identidades sociales, es decir, de aceptación de la validez de sus modos diferentes, alternativos, de haber enfrentado situaciones similares." (2011, p.248), Glissant por su parte propondrá una Poética de la relación, con la cual la pregunta necesaria no es quiénes somos o cuál es nuestra identidad, sino cómo nos relacionamos con los otros.

La posibilidad de pensar en diversas modernidades (como lo sugiere Bolívar Echeverría) y de superar en parte la dicotomía modernidad/colonialidad permite pensar en una modernidad que presenta una tensión permanente (entre el mundo de la cultura y la economía) que aún existe, esta tensión abierta e inacabada permite también pensar en la autonomía y creatividad que existen desde los márgenes, desde la periferia, desde las diversas modernidades que se yuxtaponen en el mundo.

Es así como a lo largo de 500 años los investigadores de afuera han dicho lo que son, piensan y creen los indígenas, pero con estos escritores tenemos la posibilidad de acercarnos a través de sus propios protagonistas, a un universo que aún desconocemos. Suprimidos del escenario el informante, el transcriptor, el traductor; los poetas contemporáneos son conscientes de la responsabilidad con su pueblo y de la dimensión de su voz y su canto (Sánchez, 2007).

Retomando los planteamientos de Camelo (2017) las lenguas y los sujetos indígenas son definidos en la actualidad en el marco del modelo multicultural. A pesar de estos avances, el modelo multicultural es violento, no sólo protegen o celebran la diferencia, sino que también la producen, y en dicha medida los pueblos indígenas y otros grupos étnicos son reindigenizados y

reetnizados. Ahora que los pueblos indígenas han sido redefinidos como sujetos de derechos, se espera que no sólo defiendan sus tradiciones, sino que también encarnen la misión ecológica global que se les ha adjudicado (Ulloa, 2007), muy similar a las concepciones de los pueblos indígenas como “buenos salvajes” planteada por Escobar.

Como menciona Sánchez (2015) el debate por venir, en torno a las literaturas nativo migrantes acaso esté llegando a un punto más allá de las producciones mismas y los debates étnicos, históricos y sociopolíticos que se han dado. En efecto, las reflexiones más recientes giran en torno al “lugar de enunciación” y “la ética de la posicionalidad”, así como a los modos en que los lectores y las lectoras y los autores y las autoras entendemos el ser, el lenguaje, el tiempo y el espacio, etc.

En este orden de ideas, Cárdenas (2016) afirma que la poética indígena aparece como una forma de enunciar el estar indígena a través de múltiples formas de resistencia, una de ellas es la poesía. La poética en el pensamiento indígena parte del reconocimiento de la memoria colectiva de los pueblos, que a pesar de las situaciones coyunturales durante la conquista, la colonia y la formación de las repúblicas latinoamericanas mantienen vigente procesos de resistencia que evidencian su estar en el continente.

La poesía será apropiada como una forma de estar, en tanto que aquella posibilita tejer historias, pensamientos y emociones a través del acto liberador de la palabra, la cual es la semilla que evidencia la memoria de los mayores y de pueblos llamados a ser los defensores de la vida. El poeta Elicura Chihuailaf Nahuelpan, lo decía de la siguiente manera: “¿De qué sirve la palabra poética si uno no la asume como un modo de vida?”. En Cárdenas (2016) se señala que más allá de ver la poética indígena como una riqueza, lo que se devela es una forma de ser.

La memoria mantiene vivas las diversas maneras de ser y estar en el mundo, por medio de la escenificación de las conversaciones con las abuelas y los abuelos y de aprender a escuchar los mensajes que ofrece la naturaleza.

Teniendo en cuenta los planteamientos de Halbmayer (2018) la emergencia del sujeto indígena a partir de los años sesenta, y con una mayor visibilización a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, acompaña, la reconfiguración de las subjetividades indígenas y cuestiona la hegemonía de las identidades llamadas nacionales y de los estereotipos que se han establecido históricamente en el país con respecto a los indígenas.

Este movimiento de “auto representación y autodeterminación literaria indígena” (Arias, Cárcamo y Valle, 2013), implica la construcción de un espacio de enunciación donde cada autor

articula su proyecto literario, lingüístico y político, el hecho de que se escriba en muchos casos de forma bilingüe no es casual ni menor.

### ***Diversos roles***

Al igual que las expresiones literarias, los escritores indígenas contemporáneos han asumido diferentes denominaciones y roles dentro del desarrollo de esta poesía. Desde la época de la colonia, el escritor actúa como una notaría, el manejo de la escritura se presenta como la mejor defensa que tienen las comunidades indígenas (Quispe-Agnoli, 2005). Según Chacón (2017) el estatus de los escritores se da por la participación en múltiples eventos, las obras a veces se publican primero en el exterior y mucho después en el país o comunidad a la que pertenece el poeta indígena.

Los escritores poseen un potencial para transformar la tradición; en este sentido Restrepo menciona (2007) que se evidencia una interpelación de los intelectuales indígenas a la cultura letrada; esta sin embargo es contradictoria porque se busca la validación de la cultura oral y las formas de saber nativas a través de la cultura que los ha negado en la ciudad letrada.

Por su parte, Malaver (2003) plantea que el escritor puede también ser un etnógrafo, su trabajo puede estar entre las orillas de la historia y la literatura, lo cual rompe con las barreras entre ficción y verdad, entre objetividad y subjetividad; lo cual pone en evidencia que por los márgenes de las disciplinas se pueden conectar campos comunes.

El poeta también puede ser un traductor de diversas voces. El traductor que es un sujeto histórico, político y social cuya pertenencia a una sociedad distinta a la que traduce le otorga un papel como intermediario cultural, entre la cultura oral y la escrita (Toro, 2014) o entre el conocimiento de occidente y los conocimientos indígenas (Sandoval, 2010). Con relación a esto, Sánchez (2010) menciona que este sujeto (errante, viajero, poli residencial) al moverse entre diferentes geografías desborda lenguas, fronteras y nociones de identidad. Para Jiménez (2017) el poeta-traductor goza de una doble condición. Por un lado, encarnará siempre una voz colectiva, como mensajero de una lengua-cultura ancestral de América. Al mismo tiempo que es un creador con un potencial individual. Aquel escritor se transforma en traductor de sí mismo y se hace conscientemente doble creador. La auto traducción de los escritores indígenas se manifiesta como una forma de subversión estética en la que los autores aprovechando el prestigio del

español en el mercado global de las lenguas elaboran y proponen nuevas obras e incluso nuevos géneros que le permitan reivindicar la pluralidad lingüística y la diversidad de saberes.

La enunciación del poeta, quien se reinterpreta y (auto) traduce en la medida que expone la huella de una memoria herida, construye así la voz de una subjetividad heterogénea que habla desde la cicatriz de la herida colonial, causada por la situación de olvido a la que se condenó a la lengua y al conocimiento de un pueblo originario del cual también fue parte y al que estuvo atado toda su vida.

Los artistas reflexionan sobre su trabajo, su memoria personal, su experiencia como artistas e indígenas, y también sobre el pensamiento y modo de vida de sus pueblos; por lo que terminan asumiendo el rol de investigadores; tal es el caso de Anastasia Candre, quien asumió la labor de recopilar e investigar los cantos del ritual de las frutas, para que la gente los conociera, en especial para que los aprendieran y cantaran los niños y jóvenes de su comunidad.

“Yo investigo como mujer, mujer okaina, lo que es canto ritual de frutas de la cultura uitoto. Fui muy criticada, porque en la cultura uitoto las mujeres no cantan ni pueden investigar. Entonces soy la primera indígena que investiga y canta, porque soy artista, bailarina también; canto y bailo para enseñar a nuestros jóvenes y a los investigadores, los que quieran conocer como colombianos”. (Candre, 2014)

Esa preocupación por la pérdida de prácticas y conocimientos locales, impulsa a los autores a recuperar en su escritura, la memoria de su pueblo, el conjunto de saberes tradicionales, historias locales, mitos y ritos, como una forma de resistencia cultural. En este sentido, Echeverría (2015) afirma que la memoria es el camino y la brújula que permite la salida del mundo urbano (la sombra, la ciudad), para descubrir y redescubrir, para encontrar y reencontrar en forma constante los elementos de la historia perdida y de la identidad latente. En otras palabras para Carrasco, la memoria podría ser la reserva simbólica de la que hablaba Teuton (2015). El poeta advierte que, cuando el sujeto habita el tiempo de la memoria, se vuelve inmune a los ataques de la soledad y del olvido, por lo que entra en contacto con lo más sagrado de sí y de la comunidad. Como respuesta a esa nostalgia y sensación de pérdida, el sujeto poético propone regresar a un orden alternativo, mediante el ritual, por cuya virtud se propicia una reconfiguración del mundo, alrededor de un nuevo eje dador de sentido.

En este sentido, los poetas adquieren también un lugar importante como activistas y gestores culturales (Sánchez, 2015). Para otros, esto podría ser definido como un intelectual orgánico (Restrepo, 2007) situados en un espacio intersticial que no es natural ni fijo, sino construido históricamente, los escritores se reconocen y dialogan no como víctimas sino como

interlocutores válidos. Vivas H. (2014) añade que a las mujeres se les ha negado aun mas esta función intelectual, no obstante, Candre logró ser reconocida como mujer de sabiduría uitoto.

Para los poetas asumir nuevos roles implica que cuando están fuera de sus comunidades se vuelven mediadores entre diferentes mundos y conocimientos; y, si están dentro de ellas, se tornan constructores y comunicadores de nuevas palabras y conocimientos venidos de los mayores, conocimientos que se están perdiendo, que al expresarlos hoy se mantienen en el futuro presente del instante y no se pierden en el pasado.

### ***Nuevas identidades***

En el proceso de emergencia de un sujeto poeta indígena se han puesto en cuestión las nociones tradicionales de identidad y se han redefinido, los mismos escritores se preguntan a qué se refieren con ser un indígena de verdad. Sánchez (2015), propone repensar el significado de la poesía más allá de la estética, la autoría y los discursos académicos sobre la identidad y la “diferencia cultural”. La poesía así entendida ha sido un espacio contradictorio en el que tratan de negociar los intelectuales nativos con los otros tipos de saberes con que se cruzan y confrontan en su ejercicio diario.

En cuanto al concepto de identidad, se tiene en cuenta el carácter colectivo de ésta para los pueblos indígenas y se entiende como una recordación de lo que fueron, de aquello que parece perdido, de lo que han venido a ser, pero aún no logran ser del todo, porque es una manera de ver que está en constante reconstrucción. En ese movimiento reconstructivo se da un ejercicio de la memoria, de construyendo lo que son en el presente y en busca de que serán con la recuperación del pasado.

Tal y como plantean Rocha, Maglia y Duchesne, más allá de las determinaciones racistas existe la necesidad de trascender las imágenes estereotipadas de lo étnico, es más es:

“una necesidad común y humana puesto que se trata de quitarnos la camisa de fuerza que produce esa gama epidérmica pre-determinada en “lo negro o lo indígena” como lo oscuro, lo negativo, lo primitivo, y toda la serie de asociaciones que replica: oral, analfabeto, folclórico, subdesarrollado, etc.” (2015)

En este sentido, Sánchez (2015) cita a Eigenbord, quien plantea que no son los sentidos geocéntricos, las cuestiones biológicas o raciales las que constituyen la identidad, sino que son



las experiencias de vida sustentadas en historias personales y colectivas y en responsabilidades adquiridas con lugares y comunidades específicas. Esta noción de ética de la posicionalidad de Eigenbord, es similar a la poética de la relación desarrollada por Glissant; es por ello que existe una profunda relación entre la naturaleza y la resistencia, es decir, la lucha por hacer respetar el territorio ancestral y su modo tradicional de “estar en el mundo”. En las obras se aclara el compromiso del poeta con su pueblo; el reto está en poder acercarse a esa otra posibilidad de literatura, trascender idealizaciones y malentendidos, reconociendo más allá de los autores y obras una forma de “estar en y con el mundo” (Sánchez, 2007).

Los pueblos indígenas no son culturas extintas o mudas o piezas de museo, sino presentes con una posición determinada (Sánchez, 2007). Stocco (2018) cita a Meritxell Hernando Marsal: “[I]a identidad originaria es contemporánea y se teje en las infinitas transformaciones cotidianas. No está fija ni petrificada [...] y se recrea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo contemporáneo”. Teuton (2015) plantea que las literaturas indígenas contemporáneas no retratan el centro simbólico de los poetas como una forma culturalmente “pura” o inalterada, ya que las culturas indígenas cambian con el tiempo.

Tomando en cuenta los planteamientos de Ferreira (2007) el juego que proponen los escritores es invertir si se quiere la dicotomía, así, ser indígena supone lo verdadero, mientras que ser “blanco” está asociado a la falsedad, todo esto con el objetivo de re significar el ser indígena y valorizar sus modos de vida y conocimientos. Esto se relaciona con la noción de visiones de cabeza planteada por Rocha (2016), entendidas como el tipo de producciones ideosimbólicas que tienden a subvertir y exponer las miradas convencionales, estereotipadas, dominantes o hegemónicas sobre los pueblos indígenas; ejemplo de ello es el poeta Analfabetas de Hugo Jamioy, en el que los analfabetas no son quienes no saben leer o escribir con letras, sino aquellos que no saben leer la naturaleza, en ese orden de ideas los analfabetas no serían los indígenas, subvirtiendo así un estereotipo que se ha construido históricamente desde el orden colonial, también encontramos esta noción en el siguiente poema suyo:

**“Los pies en la cabeza**  
Siempre es bueno  
tener los pies en la cabeza,  
dice mi taita,  
para que tus pasos nunca sean ciegos.”

Al igual que en el caso de cualquier comunidad móvil y dinámica, las comunidades indígenas son heterogéneas y dependiendo de la región, el estatus socioeconómico, la edad, el

género, la educación y el compromiso político, cada miembro ha desarrollado diferentes estrategias para pertenecer a algún tipo de comunidad.

La tensión engendrada por la emergencia de una voz poética que no siempre arraiga en los símbolos ancestrales tradicionales o en parte de los reclamos culturales da lugar a la construcción de subjetividades múltiples (Chacón, 2007). Por ejemplo, en el caso de Candre y las mujeres escritoras, que son atadas a identidades marcadas por la exotización o por la imagen tradicional de la ama de casa, empiezan a oponerse a estas imágenes y plantean un sinnúmero de subjetividades, como madre, profesional, investigadora, artista, curandera, bruja, entre otras, para rehusar esa definición totalizadora.

Los temas que resaltan en la poesía reflejan múltiples lugares de enunciación y diferentes maneras de entender y vivir sus subjetividades, más allá de la tradición. Así, la voz poética deshace estereotipos y esquemas binarios, contrarrestando la vinculación de lo indígena con el analfabetismo, la inferioridad o el salvajismo.

Si bien Sánchez (2015) plantea que es cierto que la identidad no se fija a un territorio, tampoco quiere decir que éste no sea importante para los sujetos; ya que la realidad social, la memoria cultural y la propia identidad están ancladas a la tierra (Erickson, 2007). Al respecto, se debe tener mucho cuidado, ya que afirmar la desconexión al territorio podría traer consigo la expropiación de los mismos y al contrario lo que se busca es expandir ese centro simbólico de las comunidades.

La emergencia de este sujeto indígena se relaciona con la lucha histórica de los movimientos indígenas, aunque no esté determinado por él, se relacionan en la medida que la lucha por el reconocimiento jurídico se complementa con la lucha en otras esferas como la cultural, simbólica. Estos movimientos indígenas que son transnacionales (en palabras de Jean Jackson y Kay Warren, citados por Restrepo, 2007) buscan la construcción de una interculturalidad, para lo cual es necesaria la colaboración con otros movimientos sociales. Las acciones colectivas no son de sujetos fijos, sino que están en constante transformación, creativa y dinámica para formular demandas políticas y culturales, ejemplo de ello pueden ser hoy los indígenas del pueblo Misak, quienes han adelantado en los últimos años acciones de reflexión y construcción de otra memoria histórica como la resignificación de lugares con el cambio de nombres, el juicio a personajes históricos y el posterior derribo de los monumentos que se les erigieron. Es importante señalar este punto de los movimientos indígenas porque el proceso

colectivo no está aislado de la historia personal; es la historia colectiva la que da sentido a la historia individual.

De manera similar, la poesía indígena ha permitido un espacio de lucha para las mujeres, los trabajos más recientes han empezado a fijarse y estudiar este ámbito que había sido casi que olvidado en la historia de la poesía y las literaturas indígenas. Como plantea Chacón (2007), las condiciones socioeconómicas que históricamente imposibilitan a los hombres indígenas a desempeñarse como escritores son más agudas para las mujeres, pero ellas aportan y vigorizan este movimiento con sus trabajos literarios, aun cuando representan los índices más altos de analfabetismo.

En el caso de las poetas indígenas como Anastasia Candre, Yenny Muruy o Berichá (que son las más conocidas en el escenario público) criticaron el uso folclórico de la mujer que no toma en cuenta sus habilidades creativas. Los roles están inmersos en ideas de tradición que limitan a las mujeres a sus papeles sociales de esposas, madres, cocineras o tejedoras, pero se les niegan el de escritoras.

Frente a los estereotipos de que el ejercicio de escribir es de hombres, las mujeres poetas han re significado la relación entre mujer e idioma, por medio de las historias tradicionales en que los ancestros adjudicaron el idioma directamente a la mujer. También el tejer se revaloriza por medio de la poesía escrita por mujeres, como una forma de creación y manifestación del conocimiento, el tejido se valora en su sentido estético y manual, pero representa otros tipos de textualidades, como por ejemplo, el chumbe para los camëntsá, que es escrito por mujeres, a través de las representaciones gráficas de los símbolos que se tejen se cuenta historias, se transmiten enseñanzas y se reproduce la cultura. A pesar del valor de los tejidos, se puede ver que no produce trabajos de investigación, o muy pocos, porque es una actividad hecha por mujeres. Aunque es un escenario incipiente de estudio, las escritoras indígenas contemporáneas han logrado articular y enfatizar múltiples subjetividades, que se oponen a los discursos establecidos sobre los roles de género dentro y fuera de las comunidades.

También es importante advertir que estas búsquedas no pretenden establecer de vuelta un nuevo purismo de lo “propio”, lo “tradicional” o lo “verdaderamente indígena”, ya que no todos los escritores se sienten identificados con el grupo de oralitores o de poetas o de literatura indígena, tal es el caso de la escritora Estercilia Simanca o de Pedro Ortiz que se mencionaron en un apartado anterior.

Sobre las múltiples denominaciones que se mencionaron en otro apartado, como la oralitura o la literatura indígenas las posiciones de los escritores no son únicas, no se puede esperar que todos entren en defensa de determinadas categorías para reafirmar las teorías de los académicos, sino que dependiendo de cada sujeto y contexto se adaptan a una u otra. Siguiendo el caso de Estercilia, ella fue contundente en no ser definida como oralitora o poeta indígena:

“Mi trabajo que parte de la realidad del pueblo Wayuu en algunos casos, no son conocidos en mi comunidad, ni en La Guajira misma. Mis textos no se dialogan en mi comunidad y mucho menos son leídos por el analfabetismo. Como te comento mi trabajo parte de la realidad del pueblo Wayuu, de la interminable sequía, de los cedulados un 31 de diciembre, de los que manifiestan no saber firmar, del hambre, de las necesidades, no de la luna, ni de las estrellas, ni del sol. La indígena soy yo, mi literatura no. No obstante los estudiosos insisten que si, yo los dejo.” (E. Simanca, comunicación personal, 7 de noviembre, 2015)

En este mismo sentido, Camelo (2017) plantea que las comunidades y construcciones identitarias necesitan ser pensadas desde una perspectiva que reconozca el desacuerdo, las tensiones y la multivocalidad que las atraviesan. Para ilustrar lo siguiente, muestra el caso de los indígenas coyaimas, quienes actualmente no hablan una lengua materna, no usan traje propio, no practican rituales exóticos, y por esto han llegado a concluir de manera tajante algunos investigadores (a cargo de los estudios culturales, étnicos y antropológicos) que los coyaimas ya no son indígenas. Con esta perspectiva se ha abandonado la tarea de comprender la realidad cultural de estos indígenas del siglo XXI.

Plantear lo indígena como aquello que corresponde exclusivamente a la tradición cultural de raíz hispánica es tratar de reconstruir un indígena que comenzó a desaparecer desde el inicio de la dominación española y que, desde luego, ya no existe con tal pureza de características. Como plantea Glissant, el problema con la identidad es tratar de querer encontrar una raíz que no existe. Asimismo, esto se relaciona con el concepto de negritud de Césaire, asociado al de indianidad, que a su vez hace parte de una creolidad, definida como “una visión del mundo que articula las culturas en un incesante diálogo, en una relación en la que interactúan diversas memorias ancestrales” (Césaire (1991) citado por Maglia, 2015). Este concepto permite cuestionar el asunto de la identidad sin caer en los peligros de los reduccionismos biológicos o el ideal de la pureza racial, por lo que sería más pertinente pensar en términos de una poética de la relación, en palabras de Glissant.

Aunque se evidencia la existencia de una literatura indígena en Colombia y de unos sujetos que ponen en juego varias cuestiones, la definición de poesía indígena colombiana no

está circunscrita a las fronteras nacionales; la aproximación entre la tradición oral, la escritura tradicional y la escritura fonética y la consideración de otras formas de entender la literatura y la poesía, que emergen pasan por un proceso más amplio de reconocimiento del pensamiento indígena como tal, de sus lógicas, temporalidades, memorias, narraciones e historias.

### ***Sujeto Nativo Migrante***

El poeta al abandonar su territorio, comienza la migración hacia la ciudad, no sabe exactamente en qué momento empieza el uno y en qué momento empieza el otro, simplemente se entrelazan esos dos mundos.

Con base en los planteamientos de Sánchez (2010) es en la frontera entre esas dos culturas, que los poetas dibujan la encrucijada, ya que reconocen la voz de los mayores de la comunidad como palabras necesarias para la sociedad en general, al mismo tiempo que expresan su nostalgia y la visión de los hechos que los arrastran lejos de su tierra, hacia otros lugares e historias. Este rasgo es enunciado en el siguiente poema de Vito Apūshana, donde se manifiesta la llegada reciente de los “antiguos” indígenas a los espacios como la ciudad:

#### **Antiguos recién llegados**

Por el camino a Parausain, cerca de Porshina,  
los conejos bailan una yonna secreta con las culebras Kashiiwano...  
y los niños pastores ahuecan sus manos para inventar los silbidos:  
¡Maayu'ui, Maayu'ui!... Nua... Waira... Nua...Waira  
y el monte se descubre en mil senderos:

el de la piedra y el polvo... el agua y la sombra...  
el sueño y la risa... la huella y la palabra...  
la trampa y el temor ... la mujer y la fiesta.

Por el camino a Parausain, cerca de Outu'usūmana,  
los Wanulū beben chicha en los ranchos abandonados...  
y el silencio trae el diálogo oculto de los muertos...  
reiniciando la siembra de los elementos.

Así vemos que nuestro antiguo mundo  
es, aún, sonriente aprendiz de la vida.

- Somos como eternos recién llegados –“

Gracias a esa posición, el poeta consigue una visión singular de su propia cultura, puede tomar distancia para hacer observaciones y valoraciones, pero no lo suficiente como para perder contacto con la tradición.

Según Stocco (2018) la ampliación de esta condición fronteriza e híbrida del sujeto, en donde se da la intersección de dos culturas, situados en un espacio de fronteras difusas donde dos idiomas y culturas se traslapan, emergen nuevas identidades que toman la forma de mestizajes múltiples, dinámicos, subversivos y dolorosos a veces.

En este sentido, es pertinente recordar la noción de lo ch'ixi de Rivera Cusicanqui (citada por Stocco, 2018), quien afirma que “la identidad originaria es contemporánea [...]. No está fija ni petrificada, tiene rostros y máscaras disímiles y se recrea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo contemporáneo”. Esa identidad ch'ixi que es la identidad manchada, es una identidad donde “lo indígena está manchado de blanco y lo blanco está manchado de indígena”, y es en contacto cultural que se puede dar lugar a espacios de descolonización. Sánchez (2010) coincide al señalar que al transitar por una zona de frontera, la poesía indígena, consigue trazar un puente intercultural, que permita lugar al diálogo, pero para el que es fundamental la traducción realizada por los mismos poetas.

### ***Proceso de construcción del sujeto poeta indígena***

Los poetas llevan a cabo un proceso de creación, que empieza con su propia identidad. En palabras de Camelo (2017) nombrase a sí mismo, al territorio y a la vida en la comunidad hace parte del camino de transformación que han escogido los poetas para sí mismos y su pueblo. Restrepo (2007) plantea que al principio es un proyecto individual para recuperar la identidad y luego pasa a ser un proyecto colectivo; ante la pérdida cultural se configura un nuevo sujeto que se afirma a partir de un proceso de recolección de la memoria proyectada hacia el futuro.

El proceso es similar en varios poetas, las historias de vida con todos sus matices son similares: son sujetos educados fuera de sus comunidades, primero son informantes de otros investigadores, luego de la experiencia en la ciudad recobran un interés por aprender la lengua propia de su pueblo y empiezan así su ejercicio de memoria e investigación sobre las historias y tradiciones propias de su cultura de origen. Al conocer la lengua y sus orígenes familiares, los autores empiezan con un proceso de re significación de sí mismos, empezando por su nombre,

por ejemplo Miguel Ángel López crea varios heterónimos para reconocerse, uno de ellos es Vito Apūshana; Esperanza Aguablanca se convierte en Berichá y lo mismo sucede con Fredy Chikangana quien da paso a Wiñay Mallki.

En la propuesta del yo yanakuna se encuentran los dos mundos, el mundo que ha sido negado y el que ha sido impuesto, el tránsito en los dos mundos deja huellas en la memoria, las cuales van a servir luego para revitalizar la cultura, esto también es mencionado por Amaya (2017). Este movimiento entre diferentes espacios y culturas se debe a la condición de emigrante del oralitor, al reconocerse como emigrante da cuenta del desgarramiento que produce el abandonar su territorio.

Este desgarramiento entendido como una desconexión con el territorio y la comunidad hace parte de la realidad histórico-social de muchos pueblos; pero a la vez, permite a los sujetos asumir un nuevo rol que es el de rescatar la historia, memoria, lengua de sus comunidades, estando en la ciudad, lejos de su tierra, los oralitores siguen mirando a su comunidad, aprendiendo y trabajando en pro de ella desde diferentes ámbitos.

Con base en los planteamientos de Teuton (2015), dicha desconexión da lugar a un individuo desarticulado de su territorio, que se ha desplazado a la ciudad simbólica. Con el regreso a la reserva simbólica (su territorio de origen) inicia una transformación del ser, debe emplear y compartir su conocimiento de la ciudad simbólica que empieza a habitar, a la vez que reaprende las costumbres del centro simbólico que deja atrás.

Acevedo y Torres (2017) mencionan que en los primeros escritos de los poetas se refleja su sentir como migrante, este es el primer paso para alzar la voz colectiva como oralitor y resignificar la memoria que se hace desde la ciudad.

### ***Representantes***

Hoy en día, cada vez se reconocen más numerosos escritores indígenas que a lo largo y ancho del continente han tomado tanto la escritura alfabética como la lengua dominante para hacer visibles sus voces en calidad de textos literarios de gran fuerza poética (Gómez C, 2012).

Además de los escritores indígenas contemporáneos más conocidos: Fredy Chikangana, Vito Apūshana y Hugo Jamioy Juagibioy, Vargas (2013) menciona los siguientes escritores:

Antonio Joaquín López, Alberto Juajibioy Chindoy, Miguel Ángel Jusayú, Esperanza Aguablanca, Vicenta María Siosi Pino, Yénny Muruy Andoque, Estercilia Simanca Pushaina, Anastasia Candré Yamacuri y Efrén Tarpués Cuaical. Estos autores quienes han contado con la fortuna de publicar sus obras, son leídos tan solo en circuitos reducidos, así como también siguen siendo desconocidas de manera generalizada sus realidades, sus culturas y sus discursos.

En diversos documentos se rastrean otros trece creadores indígenas: Marisol Calambás, Rember Yahuarcani, Benjamín Jacanamijoy, Ruysen Flores, Santiago Yahuarcani, Enrique Casanto, Kindi Lljatu, Jaider Esbell, Pablo Taricuarima, Paolo del Águila, Brus Rubio, Fabián Moreno y Abel Rodríguez. Abel Santos, Yesenia Santos, los cuales apenas son mencionados pero cuyas obras no se encuentran publicadas, no han contado con las condiciones o los aliados necesarios para poder dar a conocer su obra, sea en publicaciones o invitaciones a eventos.

A continuación se presenta a algunos de estos poetas:

- ***Hugo Jamioy:***

La obra de Hugo Jamioy es una de las más estudiadas, construida a partir del tejido entre la nueva y la vieja palabra; al igual que la oralitura indígena contemporánea la fuente primigenia es la oralidad del pueblo, lo que aquí se denomina 'vieja palabra' o las palabras mayores en términos de Miguel Rocha. Por otra parte, Jamioy se desmarca de la etnografía literaria (basada en la recopilación de historias) para crear una oralitura propia.

En su primera obra no se reconocía como oralitor, luego del encuentro con varios escritores indígenas a finales de la década de los noventa, empieza a formar parte de este movimiento de oralitores. Es así como se observa un esfuerzo del artista por encontrarse con su mismidad, por construir un ethos cultural (como un modo de ser) con unos valores culturales propios. Además de oralitor se reconoce como artesano, tejedor y músico. La influencia para su obra se encuentra en la tierra, los mayores de la comunidad y los sueños.

Su obra "Bínýbe Oboyejuayëng. Danzantes del Viento" publicada en el año 2010 se entiende como el resultado de un contrapunteo entre la memoria de la comunidad y la creación personal, entre la antigua y la nueva palabra. De Jamioy se resalta específicamente su ejercicio constante de reflexión y de conversación intergeneracional con sus mayores, como se puede ver en el siguiente poema:

**La historia de mi pueblo**  
La historia de mi pueblo  
tiene los pasos limpios de mi abuelo,



va a su propio ritmo.  
Esta otra historia va a la carrera,  
con zapatos prestados  
anda escribiendo con sus pies  
sin su cabeza al lado,  
y en ese torrente sin rumbo  
me están llevando.  
Solo quisiera verme  
una vez más en tus ojos, abuelo.  
Abrazar con mis ojos tu rostro,  
leer las líneas  
que dejó a su paso el tiempo,  
escribir con mis pies  
solo un punto aparte  
en este relato de la vida.

Esta obra también se denomina como un chumbe-libro, es decir un libro tejido como las fajas tradicionales (chumbes) de las mujeres camëntsá, en las que además de su uso práctico se consignan palabras e ideas que definen el pensamiento de la comunidad. Teniendo en cuenta lo anterior, se observa cómo confluyen en la obra de Jamioy la oralidad, la escritura y lo visual, razón por la que se habla de textualidades oralitegráficas (noción propuesta por Rocha, 2016), las cuales requieren de un intercambio textual y una lectura polifacética de la obra. Además del chumbe-libro se encuentra el cuerpo-tejido, entendido como un cuerpo en el que se expresa el arte verbal presente en las ideas iconográficas de los tejidos; asimismo, la organización ideográfica da cuenta del sistema simbólico de la tradición camëntsá.

Además de esto, Amaya (2017) distingue dos características principales no solo en la obra de Jamioy, sino en el fenómeno literario de los escritores indígenas contemporáneos, las cuales son: el movimiento oscilatorio temporal propio del funcionamiento de la memoria a la manera de un péndulo en ese proceso entre la evocación del pasado hacia el futuro en el tiempo presente y la materialización de un efecto de espejo, que permite visibilizar y enfrentar las tensiones entre culturas e interpelar al lector que se ve reflejado a través de los textos que lee.

Hugo Jamioy se fue convirtiendo en uno de los principales referentes en cuanto a la poesía indígena contemporánea, su obra posibilita múltiples lecturas que permiten analizar diversas cuestiones, no solo en el plano literario sino en el cultural y social, y no solo a nivel de la comunidad sino nacional. En cuanto al análisis se puede evidenciar cómo ha cambiado el énfasis que se ha dado al carácter de las obras, ya que en un primer momento se basó en el concepto de oralitura y paulatinamente fue dirigiéndose hacia el de textualidades oralitegráficas, lo cual implicaba una lectura ya no solo de los poemas como tal, sino de la obra en su conjunto. Este

cambio en la discusión, se manifiesta ya que al principio se centraba en la cuestión entre la oralidad y la literatura, superada la visión dualista que las opone se da lugar a otras preguntas y problemáticas. Cada vez más los poetas y sus obras rompen con las imágenes que se habían impuesto sobre ellos y dejan entrever otras formas de representación.

El sujeto cultural por medio del trabajo oraliterario crea un espacio de reflexión sobre su ser cultural en medio de una situación de conflicto que muchas veces se resuelve en choque y diálogo intercultural. Además se hacen presentes en este autor ejercicios de autorreflexión sobre su propia poesía (metapoesía), lo cual le conferirá el valor de ser también crítico literario de su propia obra y de la de otros.

Desde su reflexión y formación académica Jamioy planteó que a los relatos tradicionales hacía falta darles un “toque estético” que conservara el patrón original, pero que respondiera a la necesidad de un proceso de recreación de los relatos para que se mantengan vivos y se enriquezcan de las otras culturas y perspectivas con que interactúan. Estos relatos orales deben recrearse para que no se pierdan o petrifiquen; en ese tránsito de la oralidad a la oralitura se actualizan las expresiones literarias indígenas. Proceso en el que por medio de redes, eventos, congresos se crean redes interculturales de escritores originarios. Los tres momentos de la creación artesanal de Jamioy que son la contemplación, el diálogo y la recolección de insumos para crear su propia obra.

Para el caso de Jamioy se ha utilizado la categoría de sujeto migrante, propuesta por Cornejo Polar, que explica el proceso por el cual el sujeto literario estructura un discurso múltiple, descentrado, heterogéneo, en cuanto el sujeto migra entre dos o más territorios y culturas.

- ***Fredy Chikangana:***

De este autor se analiza su propuesta reivindicativa del yo yanakuna. Luego de su estadía en la ciudad, lejos de su comunidad, empieza un proceso de autorreflexión, investigación y auto reconocimiento como indígena, cambia su nombre por uno en quechua, Wiñay Mallki, que significa raíz que perdura en el tiempo. Con sus primeros escritos ganó el Premio Poesía y Humanidad en 1993 y el Premio de Poesía de la Universidad Nacional en 1995. En 1997 presenta su tesis de grado en antropología de la Universidad Nacional, que consistió en una etnografía autobiográfica.

Desde 1997 que se encontró con otros escritores indígenas e inician el movimiento oralitor en el continente, Chikangana se ha dedicado a impulsar mingas de la palabra, en las que se construye conocimiento a partir del encuentro y el diálogo con el otro, para poder labrar el camino de la poesía indígena se necesita del trabajo comunitario, no puede ser un trabajo en solitario; en relación con esto su poema Minga:

Con el pie sobre la madre tierra  
somos uno para todos sobre el ancho cielo  
venimos del sol  
pero también somos seres de la noche  
del relámpago y el trueno  
aquí estamos como si fuéramos racimos de maíz  
bajo el humo espeso de la indiferencia  
cada día curtiendo nuestros cuerpos  
en el trajinar de las horas  
retoñamos en minga  
nos amarramos a la tierra  
y como pájaros elevamos vuelo  
hacia los sueños de la gente que indaga  
en esta misma fuente.

Se identifica como oralitor yanakuna, más que como poeta o escritor indígena, puesto que su trabajo se basa más en la palabra. Como oralitor forja en su escritura un lugar de enunciación desde el cual exterioriza su sentir yanakuna.

Chikangana así como otros poetas de este fenómeno pueden ser vistos como sobrevivientes articulados, haciendo uso de las categorías propuestas por Teuton (2015), es decir, indígenas que pertenecen a la comunidad así no estén dentro del territorio ancestral y que han sobrevivido al contacto con otras culturas; es más, su lejanía del centro de la comunidad no les impide su articulación con la misma, al contrario, se refuerza el vínculo.

Chikangana es un claro ejemplo de ese proceso, al salir del territorio no se desarticula de la comunidad, sino que por el contrario, busca recrear la cultura al lugar donde llega, empezando por sí mismo, razón por la que adopta su nombre en lengua indígena Wiñay Mallky. De igual manera, empieza a investigar más acerca de su propia comunidad para poder resignificar las palabras, recordar historias y darle nuevos sentidos a su obra, la cual termina convirtiéndose en una herramienta educativa para los procesos de fortalecimiento cultural en diversos espacios como la escuela o la Yachay Wassi, una casa de la palabra y el saber de la comunidad yanakuna en San Agustín.

Uno de los aportes de Fredy Chikangana es su propuesta de la Poética del agua entendida como una forma de manifestar el lenguaje de la naturaleza mediante el lenguaje poético, es decir, personificar al río, la luna, las montañas, etc., otorgándoles una voz enunciativa. De esta manera, se define la poesía de Chikangana como una poesía que cede voz a lo inanimado de la naturaleza; y que a su vez exige otra guía de lectura para entenderla, con otras categorías de estudio como la noche, los sueños, los antepasados, el maíz, la minga, la resistencia cultural, entre otros.

Continuando con la obra de Chikangana, Ceballos (2015) plantea que la principal característica de esta poesía indígena es la militancia política con una apuesta por la construcción de la cultura, razón por la cual se convierte en un espacio de negociación y que a su vez implica también una disposición y un ethos para negociar. La poesía se convierte así en el lenguaje privilegiado para la negociación, desde la cual Chikangana presenta otras realidades y voces para motivar al diálogo intercultural.

Como se puede ver, la obra de Chikangana se convertirá en un referente infaltable de la poesía indígena en Colombia, este autor que empieza a escribir poesía desde los años 90, tendrá un acumulado de experiencias y participaciones importantes por lo que su obra y su nombre es más conocido, su trabajo por la consolidación de la oralitura como categoría para pensar de otra manera la literatura indígena le permitirá entrar en diálogo con el mundo académico y su obra se convertirá en un objeto de estudio, principalmente desde el ámbito literario, es el poeta con mayor cantidad de publicaciones, sus obras han sido recogidas en varias antologías a nivel nacional, la primera tesis que se encontró sobre este autor fue del año 2015 y hasta la fecha es uno de los poetas más publicados y mencionados en los artículos de investigación y noticias sobre el tema.

Chikangana, junto a Vito Apushana y Hugo Jamioy, son los 3 poetas indígenas más reconocidos en Colombia, sus obras además hacen parte de la Biblioteca básica de pueblos indígenas y que aparecen en las pocas Antologías que se encuentran sobre el tema, una de ellas titulada "Voces originarias de Abya Yala" (2014) se centra nuevamente en estos tres autores.

La conformación de esta tríada no es casualidad, aunque son de culturas y puntos geográficos muy diferentes los une su trabajo literario y su propuesta por retornar a las palabras y relatos tradicionales, pero por medio de un ejercicio de memoria, no de repetición, sino de dar un nuevo sentido desde el presente. También tienen en común su labor dentro de los procesos organizativos de las comunidades, con una fuerte defensa de la cultura; su formación académica en Universidades lo cual enriquece y pone en diálogo su cultura con otros referentes; la

experiencia de salir y retornar constantemente a la comunidad; así como su ubicación en zonas de contacto o de frontera entre varios pueblos, lo cual les ha permitido tener conocimiento de varias lenguas, culturas y prácticas que entran en contacto, diálogo y negociación, ellos mismos y su poesía han sido definidos como puentes interculturales. Este posicionamiento que generan los poetas indígenas fractura las ideas de subordinación con que se les categorizaba, y se les reconoce ahora por sus posturas críticas y por descubrir otras visiones de mundo.

*Imagen 2: Los poetas Hugo Jamioy, Vito Apüshana y Fredy Chikangana respectivamente*



*Nota: Voces originarias de Abya Yala. (2017, 27 diciembre) El Espectador. URL: <https://bit.ly/3kFp1jd>*

- **Anastasia Candre:**

Por el lado de Anastasia Candre se destacan las múltiples intersecciones del entramado que constituyó su canasto del conocimiento expresado en sus obras poéticas, pinturas, autobiografías, investigación, performance, entre otros, lo que serían las denominadas textualidades oralitegráficas.

Guerra (2019) define la obra poética de Candre como experiencia, que es inseparable de la pintura, el baile o la tradición. La obra de Anastasia Candre que se basa en la palabra-acción (Rafue) ha causado bastante interés por su variedad y ha puesto en aprietos a los estudiosos del tema en tanto es una obra de difícil clasificación, ya que se encuentra entre la autoetnografía, las reinvencciones y las reinterpretaciones. Candre fue informante etnográfica, pero también hizo una reelaboración poética y performática de sus experiencias y de las tradiciones de su comunidad. Su trabajo es resultado de una toma de conciencia, investigación, experiencia, visión y voz

personal. Candre también permitió repensar las múltiples identidades, en tanto en su obra no solo se resaltó su pertenencia a una comunidad indígena, sino también su papel de mujer, madre, investigadora, oralitora, artista y educadora.

Frente a la desaparición de su cultura empezó a estudiar, investigar y recopilar los conocimientos y narraciones de su cultura, los cuales transformó en pintura, poesía, baile. En su obra confluyen varios saberes, los de sus comunidades de origen, okaina y murui, también los de la Academia, ya que estudió Lingüística en la Universidad Nacional y los de muchas otras culturas que visitó.

Su proceso de construcción de identidad fue similar al de Chikangana que se mencionó antes, en tanto su performance comienza desde su interior, Anastasia era el nombre con el que fue bautizada fuera de la tradición; pero ella recordó y asumió nuevamente el nombre que había recibido de su padre, que era Fátiku y que significa canasto para recoger frutos, su nombre en Murui fue Tinuango, canasto; de esta manera, Candre se convirtió en ese canasto, cuya misión fue recoger las palabras de los mayores, que sirvieron como alimento del espíritu y ofrecerlas a quien las quiso escuchar. En eso consistió el performance que fue Anastasia Candre, ser portadora de conocimiento y experiencias por medio de la escritura, la pintura, los bailes, las ceremonias. No se trataba de ponerse una máscara o representar a un personaje, sino que era la encarnación de los saberes tradicionales hechos experiencia.

Candre comenzó como investigadora en su familia y comunidad, recopiló y tradujo los cantos rituales de frutas, pero además realizó con ellos un estudio etnolingüístico, ya que además de consignarlos, los describió detalladamente y los interpretó. Realidades que atravesaron su comunidad como el colonialismo, las caucherías, narcotráfico, violencia y las nuevas formas de dominación, también atraviesan su obra; estos procesos que han tenido que enfrentar las comunidades y que las han puesto contra la pared, sirvieron de impulso para que Candre decidiera ser vocera de su comunidad y llegara a los más jóvenes, así como darla a conocer al mundo en general, con el objetivo de contribuir a los procesos de resistencia cultural.

Sin embargo, esta decisión implicaba romper con muchas tradiciones y salirse del papel que tenía asignado, ya que por ejemplo mambear o acceder a los cantos rituales está prohibido para las mujeres, es un conocimiento reservado solo a los hombres. Esto sirvió de motivo para que Candre tratara un tema que no se había tocado mucho que era sobre lo femenino y la mujer murui; en varios de sus poemas se hace presente esta cuestión:

## Soy mujer-sueño

Como un sueño me engendraron  
soy el sueño de mi madre soy mujer  
Cuando era pequeña soñaba palabras bonitas  
y la palabra que escuché amaneció  
Cuando ya era joven dormía dulcemente  
mi sueño se hizo realidad no era sólo un sueño  
Soy mujer de despertar verdadera mujer  
soy mujer dulce mujer de yuca dulce  
mi corazón es como el zumo dulce de la yuca  
a las palabras malas las endulzo  
como en un sueño  
Mi palabra es serena palabra sanadora  
Soñé de curaciones y me curé  
me fui curando y dormí dulcemente  
Amaneció y me desperté alegre  
Me sané y pensé en mi trabajo  
es mi sueño que se está realizando  
No hay persona que no sueñe  
toda persona sueña  
esos sueños se transforman en abundancia  
La palabra de la abundancia  
hace trabajar, hace sembrar, no deja dormir  
ya no es sueño ya es una realidad  
Verdadera mujer madre de las criaturas  
soy mujer y mi corazón es dulce  
a nadie hago mal  
Me despierto bien  
con buenas palabras amanezco  
sigo adelante con buen corazón  
y regreso bien otra vez  
Fui bien plantada  
tuve buen retoño  
crecí bien  
florecí bien  
di buenos frutos  
me cosecharon bien  
finalicé en abundancia  
Así es mi palabra nunca terminará  
no muere perdurará como el viento

A pesar de su compromiso por preservar su cultura, Candre fue rechazada dentro de su comunidad por romper algunas de las reglas de la tradición y por revelar muchos de los conocimientos que antes eran secretos y no se podían compartir, y mucho menos con personas que no fueran de la comunidad.

Como se puede ver, la vida de Candre atravesó toda su obra, pero aún así no se puede catalogar como autobiografía o autoetnografía, ya que fue creada con intenciones creativas y artísticas; si bien los elementos de su cultura son fundamentales en la construcción de la obra, no se limitan a la reconstrucción de una historia personal, sino que implican procesos creativos y artísticos más elaborados para expresar múltiples conocimientos, visiones y apuestas.

Específicamente sobre la obra de Candre, posee elementos auto etnográficos aun cuando no es este el propósito de la misma, está compuesta de cantos, que contienen exclamaciones, descripciones y gran cantidad de onomatopeyas que imitan los sonidos propios de la selva; Candre tomó elementos de la naturaleza, los cantos, los rituales, las repeticiones, entre otros, para la elaboración de sus poemas. De esta manera, la poesía de Candre toma elementos rituales y tradicionales como recursos expresivos y creativos, pero no pretende ser una transcripción de lo ritual o un documento etnográfico.

Además del contenido y la estructura de sus poemas, también se deben tener en cuenta los espacios en los que Candre leyó sus poemas al público, como su presentación en Casa de Poesía Silva en el 2003, la Feria Ulibro de la UNAB en el 2011 y la FILBO en el mismo año. En estos eventos Candre no solo leía sus poemas en voz alta, sino que también cantaba, bailaba, transportaba el auditorio a un espacio ritual y espiritual de celebración y canto. Es así como los poemas de Candre se dotan más de significado cuando se acompañan del acto performático. De Candre vale la pena explorar también en las otras textualidades, por ejemplo en su trabajo pictórico que es una fuente valiosa de conocimiento.

*Imagen 3: Anastasia Candre pintando en su casa. Leticia, 2013 (fotografía de Ricardo Mojica).*



*Nota: Anastasia Candre pintando en su casa (2014) Tomada de: <https://bit.ly/2YbUkuu>*



## ***Proceso creativo***

Otra característica que empieza a distinguir a los oralitores es la creación individual, aunque partan de relatos de carácter colectivo, las obras se elaboran desde la experiencia personal al enfrentarse a los nuevos territorios a donde llegan, generalmente ciudades, factor que comparten muchos oralitores, emigrantes de sus tierras.

Esta búsqueda por el rescate y reconocimiento de los valores culturales, se hace desmarcándose en algunos casos del indigenismo o el activismo político; se asumen más como creadores y puentes, el indígena asume otro papel, no el de informante, pasa de ser el investigado a ser protagonista, toma conciencia de su cultura, de los saberes y posibilidades que tiene para ser autor y puente entre la colectividad y el individuo, entre la comunidad indígena y los otros pueblos.

Como poseen condiciones de formación académica que les permiten realizar trabajos creativos relacionados con la investigación cultural de sus propias comunidades, han creado propuestas como la de Chikangana de la Arqueología de la Palabra, trabajo encaminado a recorrer la memoria y los relatos de los mayores para darles un orden, conservando los ejes centrales. Este proceso consiste en rescatar nombres originales de personajes, lugares, cosas, acciones, que presentan a los mayores, ellos los reconocen y recuerdan en la memoria ancestral para que luego el oralitor los pueda reconstruir y recuperar, por último, éste lo da a conocer al público en general, para que se difunda la cultura y no se pierdan las palabras.

Esta arqueología se manifiesta en el hecho de rebautizar territorios y nombres como una forma de apropiación identitaria, como en el caso de Chikangana que cambia su nombre por el de Wiñay Mallky o la palabra yanacona (utilizada por el colonizador para referirse a estas comunidades) que es reemplazada por yanakuna-mitmakuna (definición propia de los indígenas, yanakuna hace referencia a “servirnos los unos a los otros en tiempos de oscuridad” y mitmakuna “esparcir”; el sentido de estas palabras significa que los ancestros tenían como misión llevar la palabra, esparcirla durante la época del Tawantinsuyu, que sería semejante a la labor que cumplen hoy los escritores y oralitores). De esta manera, el objetivo es transformar una memoria e identidad marcadas por la mitificación, la confusión y el olvido, por una identidad ancestral original, resignificada desde el presente. Jamiyoy (2010) lo dice de esta manera, se debe retomar la lengua para poder ser reconocidos en la comunidad, pero también para entender todo el universo que ella encierra:

“Vístete con tu lengua  
En cada fiesta del viajiy<sup>3</sup>  
los taitas van llegando,  
vienen susurrando su canto.  
Vístete con tu lengua.  
Pueda que a su paso  
no te reconozcan...”

La arqueología de la palabra es una propuesta de investigación que supone volver sobre las palabras de los mayores, implica tiempo, diálogo y movimientos por el territorio, lo cual supone contar con recursos, que generalmente los escritores indígenas no tienen y además son trabajos que no se apoyan, por lo que su labor resulta siendo difícil pero valiosa.

En el proceso creativo también se incluye la producción autorreflexiva y metodológica, los autores indígenas contemporáneos se asumen a la vez como productores, teóricos y críticos. En esa reflexión sobre la actualidad y los problemas que sus textos confrontan, se puede establecer una relación entre la vida de los autores indígenas y los textos que producen; éstos se refieren a las experiencias de los escritores en diferentes contextos, los patrones literarios se modelan desde la vida cotidiana (Teuton, 2015). Aun así el vínculo entre la vida y obra que determina las literaturas indígenas es un campo por explorar. Se menciona también que aunque el poeta-oralitor sea un mensajero (chaski) entre las palabras de los mayores y el nuevo público, sus textos no son una copia de dichas palabras, el oralitor las escucha, transforma y recrea desde su subjetividad. Por tomar elementos de la cultura oral no quiere decir que los poetas carezcan de creatividad.

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta el momento, se puede decir que en la construcción del concepto de lo indígena desde las obras literarias contemporáneas se busca transformar esa mirada romántica y primitivista que se tiene de los pueblos originarios, y más bien, reconocerlas como naciones autónomas; de esta forma, se logra cuestionar el purismo estético que ha impedido la entrada de otras formas de expresión, sin caer en el exotismo. En este mismo sentido, el compromiso de los autores con su comunidad es aportar al cambio de imaginarios en torno a los pueblos originarios, que son desconocidos y exotizados en Colombia.

Se puede ver la importancia de la cuestión del sujeto dentro del análisis de las literaturas indígenas contemporáneas, en tanto es un ámbito que no se relaciona solo con los estudios de las manifestaciones literarias, sino que implica la pregunta por el sujeto; en este caso se puede

---

<sup>3</sup> Ceremonia de yagé

decir que las literaturas indígenas han cuestionado las ideas estáticas de identidad y cultura, se han opuesto a los estereotipos establecidos sobre los pueblos indígenas y les han permitido a los escritores asumir otros roles y otras formas de construcción de su identidad, más allá también de lo étnico y comunitario.

A manera de conclusión se puede decir que las literaturas indígenas pueden ser entendidas como búsquedas expresivas de los escritores indígenas, quienes forjan sus estrategias de representación, reafirmación cultural y construcción subjetiva. Estos autores, reconocidos ya como tal y no como informantes o recopiladores, expresan a través de sus obras visiones de mundo, propuestas estéticas, reivindicaciones identitarias y apuestas políticas.

Las obras de estos autores controvierten las clasificaciones y dicotomías occidentales, que fijan la oralidad a algo estático y 'tradicional' y que cuestionan la 'autenticidad' de sujetos o expresiones cuando asumen otros roles o estrategias, por ejemplo cuando se incorporan tecnologías recientes. De esta manera, los autores a través de sus discursos, prácticas y textos, plantean una mayor comprensión de las dinámicas culturales que se encuentran en constante tensión, cambio y reafirmación.

### CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA OBRA “SAMAI” DE PEDRO ORTIZ

*“La palabra que cura, la palabra que ayuda, la del abrazo,  
la del corazón, la de la emoción, la de la canción” Pedro Ortiz*

Para complementar el panorama de la poesía indígena en Colombia durante las tres últimas décadas se realizará el análisis de la obra “Samai” del escritor Pedro Ortiz, quien hace parte de este conjunto de poetas indígenas de nuestro país y cuya trayectoria y obras reflejan muchas de las situaciones y reflexiones que se mencionaron en los capítulos precedentes. El acercamiento a esta obra no se hace para elaborar un análisis lingüístico o antropológico, sino para entender la poética, las cosmovisiones y pensamientos que subyacen en la obra y que se relacionan con el autor y el contexto en el que está inmerso. Para la elaboración de este capítulo se realizó un ejercicio de interpretación de la obra y se complementó con un acercamiento etnográfico a la comunidad y al autor, se tuvieron varias conversaciones con Pedro para profundizar en sus palabras y en los sentidos del texto.

Como se pudo evidenciar en los capítulos anteriores, existe en nuestro país un importante fenómeno literario contemporáneo dentro del cual la poesía ha tomado un lugar sobresaliente; a pesar de esto solo conocemos a algunos poetas de los muchos que pueden existir en el territorio. Si bien se ha avanzado en el tema y cada vez más hay personas dedicadas al estudio de las literaturas indígenas, aún son muy pocos los estudios y registros que se encuentran sobre éstas, los estudios hasta el momento se han centrado en algunos epicentros culturales (Guajira, Cauca, Putumayo, Amazonas, por ejemplo), quedando muchos pueblos indígenas (la gran mayoría) fuera del análisis. Además del poco estudio del tema en Colombia muchos de estos poetas tal vez no han tenido la suerte o los contactos necesarios para darse a conocer en el país, sus obras no han sido publicadas ni han sido invitados a los eventos literarios; por ello la necesidad de seguir acercándose a las comunidades para abrir espacios de encuentro y diálogo con otras literaturas.

En esta ocasión, nos acercamos al epicentro del Alto Putumayo, donde se encuentra Pedro Hernán Ortiz Narváez, poeta originario del Valle de Sibundoy y autor del libro *Samai*. Pedro nació el 28 de septiembre de 1988 y cursó estudios en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Nariño. En el 2016 fue reconocido por la Revista Correo del Sur como el poeta más destacado del Suroccidente colombiano. En el 2017 el Municipio de Sibundoy le otorgó

la Medalla al Mérito “José de las Casas” en el grado de ciudadano distinguido por su aporte a la cultura. En el 2019 obtuvo la beca de Colciencias y de la Gobernación del Putumayo para estudiar una Maestría en Desarrollo Rural en la Universidad Javeriana de Bogotá, título que acaba de obtener en el año 2021.

*Imagen 4. Participación de Pedro Ortiz en el Festival Internacional de Poesía de Medellín en 2017*



*Nota: Participación de Pedro Ortiz en el Festival Internacional de Poesía de Medellín 2017 (2017, 15 julio) Página oficial del Festival de Poesía de Medellín. URL: <https://bit.ly/38p3FBd>*

Pedro empezó a escribir desde muy joven y estando en el Valle de Sibundoy ha recorrido el camino de la poesía junto con Hugo Jamioy, han compartido en el Bëtskнатé (Carnaval del Perdón) y en los escenarios de eventos como el Festival Internacional de Poesía de Medellín. Como ya se ha mencionado Jamioy es poeta de la comunidad Camëntsá, ya tiene su trayectoria y su recorrido. Cuando Pedro era pequeño lo llevaron de Vichoy a vivir a Sibundoy y da la coincidencia que vivió los primeros años de su infancia en la casa de Hugo Jamioy, con la mamá de él, mama Pastora, compartieron unos buenos años y los unió el gusto por la literatura y la cultura, de ahí Jamioy primero y luego Pedro se convierten en escritores.

Pedro además es fundador del Festival de Literatura del Putumayo, que empezó en el año 2008 y hoy va en su versión número XIII. Este Festival es el más importante del Putumayo, ha contado con la participación de artistas nacionales como Hugo Jamioy, Fredy Chikangana o Abadio Green, confirmando el trabajo conjunto de los poetas para fortalecer el movimiento en el país.

Imagen 5. Afiche del Festival de Literatura del Putumayo 2021



Nota: Afiche del XIII Festival de Literatura del Putumayo. [Festival de Literatura del Putumayo] Programación 28 de agosto 2021. [Publicación de Facebook]. Recuperado de: <https://bit.ly/3sX8T00>

El Festival por lo general tiene dos partes: una primera compuesta de talleres de escritura, de promoción de lectura, clases de teatro, danza; y una segunda, de presentación de autores y obras, junto con los recitales, hay cuentería, poesía y música. Uno de los objetivos del Festival es dar a conocer a los nuevos escritores e impulsarlos en su labor creativa, así como acercar a la población del Putumayo a otros poetas que se encuentran alrededor del país.

Este es el evento literario que mayor impacto tiene en el Putumayo, está patrocinado por el Ministerio de Cultura, cada año cuenta con una mayor participación y en cuanto al número de

asistentes es de los más grandes del país junto con el Festival Internacional de Poesía de Medellín.

Para difundir su obra, Pedro ha creado también su propio canal de Youtube ([https://www.youtube.com/channel/UCe587UE\\_XbEZLLxuU\\_QqF\\_Q](https://www.youtube.com/channel/UCe587UE_XbEZLLxuU_QqF_Q)) (y su blog (<http://samaipedrortiz.blogspot.com/2017/>)) en el que se encuentran publicados varios de sus poemas en español, inglés y francés. El objetivo de Pedro es explorar en varios medios de expresión, además del alfabético, por eso ha elaborado videopoemas, inspirados en sus escritos, pero acompañados de sonidos e imágenes tradicionales de su comunidad, lo cual se relaciona con la noción de textualidades oralitegráficas planteada por Rocha (2016), entendidas como las vinculaciones textuales entre propuestas orales, fonético literarias y gráficas ideo-simbólicas.

Como promotor de lectura y escritura ha trabajado con niños y niñas de la zona rural de su departamento, produciendo una cartilla de cuentos titulada *Vientos de Paz*, y un audiolibro en la voz de sus autores ambientado con música de la región. También lanzó un CD en el 2017 junto con el músico Jaime Tisoy, inspirado en su poesía. Recientemente, en agosto de 2021 lanzó junto a El Madrid Rap Latino la canción Laguna del Colibrí, inspirada en el poema que tiene el mismo título y que se analizará más adelante.

La poesía de Pedro además de ser un homenaje a la Pacha Mama - Madre Tierra, es un documento histórico cargado de muchos hechos y vivencias tanto del individuo como de la comunidad en general. Pedro nos acerca a la riqueza cultural de Colombia y comparte con nosotros el *Samaí*<sup>4</sup> que nos permite recorrer este camino para conocer, aprender, recordar y sentir la poesía indígena de nuestro país. En esta obra la palabra es fundamental, posee una ritualidad y un valor sagrado en tanto es capaz de aliviar, sanar, conjurar, acompañar, etc.; además hace parte del principio de hablar bonito (suma rimai) que rige la cosmovisión del pueblo inga, junto al pensar bonito (suma iuiái) y al vivir bonito (suma kaugsai).

En cuanto a su proceso creativo y a su formación como escritor ha sido empírica, no ha cursado estudios relacionados con la literatura o la poesía. Pedro afirma que su maestro ha sido el yagé, tomando yagé fue que pudo encontrar su estilo, porque en el arte esto es fundamental para no hacer lo mismo que están haciendo otras personas o pretender ser quien no se es. Como

---

<sup>4</sup> “Palabra designada para significar el aliento o la respiración, con un gran valor espiritual para las comunidades indígenas del Putumayo, pues se considera al samai la forma de transmitir poder y conocimiento. Esta comunicación nos conecta con los espíritus de cada ser que habita la Tierra. De esta forma se puede aprender de las personas, de los animales y de las plantas. Cuando logramos el samai quedamos con la energía de los demás en el corazón, lo que significa alcanzar la armonía espiritual con la Alpa Mama o Madre Tierra.” (Ortiz, 2015, p.85)

ya se ha mencionado, Pedro tenía un referente muy grande que era Hugo Jamioy pero no quería ser una copia suya, ambos hablan desde y sobre el Valle de Sibundoy, pero no podía repetir lo que él decía o incluso tener el mismo estilo. Entonces Pedro emprendió su proceso de descubrimiento, demoró cinco años encontrándolo, tomando yagé, haciendo preguntas, hasta que un día ya encontró el camino que buscaba. Al respecto Pedro manifestó lo siguiente:

“le pedí mucho a la tierra y al universo que yo quería escribir y que quería hacerlo de la mejor manera con mucho respeto y que de verdad quería transmitir unas emociones bonitas a la gente. Hay mucha tristeza, el pueblo andino es como la *Malegría* que dice Manu Chao, es una tristeza teñida de felicidad, o como el *Trilce* de Cesar Vallejo, la tristeza es la alegría y uno está en medio de esos contrastes siempre; pero de lo que se trata no es de que cuando uno está triste o estamos pasando malos tiempos escribir eso, y que la gente que lea o escuche se sienta mal o se sienta peor de lo que uno está viviendo, sino que la idea es transformar eso en algo que ayude a las personas. Por ejemplo el Samai es un poema difícil, en verdad tiene un contexto duro, pero la metáfora del Samai es esa, que se aplica para cualquier momento de la vida que uno este atravesando, cualquier dificultad. Y entonces la idea no es seguir hablando de ese dolor, de esa dificultad, sino transformarla en este caso en una oración y de esa manera crear en la gente que lea el poema, que lo escuche, un sentimiento bonito, como de paz, de alegría, de que las cosas no están tan mal, que dé alivio, porque si estoy enfermo entonces hablo es de alivio y eso es lo que hice yo, ese es mi estilo...” (P. Ortiz, comunicación personal, 5 de junio de 2020)

El yagé se comunica con Candre (2014) por medio del siguiente poema, el cual coincide con la visión de Pedro:

### El yagé

Yo soy el yagé  
Nadie puede decirme quién soy  
Soy tu abuelo boa  
Así me presento  
Mi presencia es miedosa  
Yo soy el yagé  
También, soy como el jaguar, que me siento, con mi piel pintada  
No te asustes de mi presencia  
¡Abrázame!  
Sólo es un sueño  
No me diga, ¿quién eres? soy el abuelo yagé  
Soy el espíritu que permanece de pie  
Yo soy la sanación  
El dios de los sueños maravillosos  
Cuántas enfermedades he quitado con mi soplo  
Mi palabra es de vida y de saberes  
Maldigo aquellas personas burlonas  
Si me piden perdón, perdono  
He existido desde un principio  
Y ningún ser se burla de mí  
Yo soy el bejuco de la ciencia de los saberes  
De mí, mi gente tuvo conocimiento  
Soy el dios yagé



Aunque lo duda un poco, por la carga del título, Pedro se reconoce como poeta y en su proceso de formación se ha dado cuenta que la lengua inga es muy poética, por eso su trabajo va encaminado a la creación poética, entendida no solamente como escritura sino como la voz misma, la meditación, el canto y la pintura, razón por la cual explora no solo en la escritura alfabética, sino en la música, el video, la fotografía, etc. Pedro da un lugar privilegiado en su obra a las palabras de los mayores y a la medicina tradicional, pero incluye también los cuestionamientos y las búsquedas personales que tiene, a continuación se presenta el análisis de algunos poemas seleccionados de su libro.

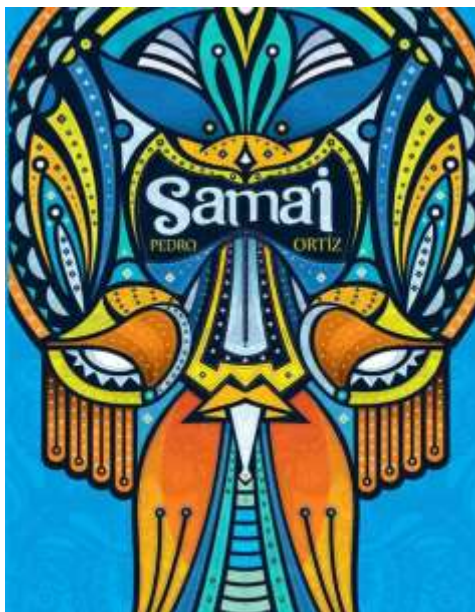
### ***“Samai”***

Es la primera obra publicada de Pedro Ortiz en el año 2015, no fue publicada por ninguna editorial ni contó con el apoyo de ninguna institución, es una publicación totalmente independiente, de esta primera edición se imprimieron 1000 ejemplares, los cuales difundió y vendió el propio autor por medio de las redes sociales principalmente y en los eventos culturales de su departamento; se encuentra también una segunda edición en formato digital del año 2020, en la que se incluyen además los poemas en inga, traducidos por el Taita Luis Guillermo Jacanamijoy. Aunque en la primera edición del libro solo están los poemas en español, acá se incluirá la traducción en inga, ya que contamos con la segunda edición que si los tiene.

Este es uno de los rasgos que comparte Pedro con los otros poetas indígenas que se han mencionado, empiezan escribiendo en español, generalmente luego de los procesos de salida de su comunidad, por motivos de estudio o trabajo; y en ese proceso de memoria y nostalgia por su centro simbólico se acercan de nuevo a su comunidad con un interés mayor por aprender la lengua tradicional y retomar palabras, expresiones y narraciones, que harán parte de su proceso creativo y se reflejarán en los poemas. Para Pedro su lengua madre es el español pero la lengua que lo ata a su pueblo y la que hablan sus padres es el inga, por lo que empieza un proceso de reconocimiento e identificación como parte de la comunidad, lo cual implica un cuestionamiento de su identidad y sus prácticas, iniciando así el proceso de arqueología de la palabra que mencionaba Chikangana.

El libro está compuesto de 4 capítulos: *Atún - puncha, Amarun, Putumayo Haiku y Sol y Tierra*. Como todos los poemas tienen un contexto de palabras muy específicas de la lengua inga, al final del libro el autor incluyó un glosario para poder entender la obra, lo interesante de este glosario es que ofrece una definición profunda y con base en el contexto de la comunidad. Además, los poemas vienen acompañados de imágenes y símbolos relacionados con el contenido de la obra y que se basan indudablemente en la iconografía tradicional del pueblo inga, incluye imágenes de personajes, paisajes, elementos, entre otros, que dan fuerza y profundidad al texto, una de estas imágenes se puede apreciar en su portada:

*Imagen 6. Portada del libro "Samai" de Pedro Ortiz (2015)*



*Nota: Portada del libro Samai de Pedro Ortiz. (2016, 17 octubre) Blog Poetas Siglo XXI. URL: <https://bit.ly/3zvxxV3>*

*Samai* que da nombre al libro es una palabra de derivación quechua, de donde proviene el inga. Como había definido Pedro, *Samai* significa aliento o respiración, es una palabra dada por los mayores, quienes enseñan que a través del *Samai* se puede aprender de las personas, de los animales y de cada ser que habita el mundo. Cuando se logra el *Samai* es esa conexión universal con las demás personas, con los demás seres, en otras palabras *Samai* es quedarse con esa energía bonita de los demás en el corazón de uno.

De esta manera el poema con el que empezamos este análisis es un poema ritual, de oración, un poema para todos los aspectos de la vida, si se parte de reconocer que todo momento de la vida debería ser un ritual. Específicamente Pedro escribió este poema en uno de los rituales

más importantes para su comunidad que es la toma de yagé. Al respecto Pedro comenta: “cuando uno toma yagé o remedio sucede que le da muy duro y uno necesita como una ayuda de alguien que lo proteja, que lo cure, y así este es un poema de curación, ese es su sentido”. Samai (2015) dice así:

### Samai

Sóplame, que te respiro;  
sopla más, y haz que arda mi espíritu.  
Crea la música, y llámame al oído.  
Crea la música, y llámame al oído.

Sopla, y no te detengas.  
Sopla tanto como puedas;  
pero enseña a mis raíces,  
a aferrarse fuerte de la tierra.

Si en un descuido me pierdo,  
y se extingue en mí el fuego,  
no dejes de golpear, una contra otra, las  
piedras,  
inventa luces y luciérnagas  
que me sirvan de señales en medio de las  
tinieblas.

Reanuda en mí la magia,  
y háblame del relámpago,  
del Hijo del Trueno,  
del rayo que provocará el incendio.

En esta hora,  
no apartes de mí tu boca;  
y sopla,  
y aviva mis llamas,  
y sálvame con tus palabras;  
tráeme alivio con tu waira\*,  
y quédate conmigo,  
y más nunca te vayas.

### Samai

Pukuwai, imata samai kachakuiki;  
Achka pukui, i raurachii nukapa wairata.  
Rurai sug tunai, i kaiawai rinrillapi.  
Rurai sug tunai i kaiawai rinrillapi.

Pukui, i mana saiarikui.  
Pukui kam masa pudiskasina;  
Pir iachachii nukapa angukunata,  
alpapi suma apirichu.

Nuka diulpilla chingarigpi,  
i nina nukapagpi wañuchu,  
Mana sakingui wagtai, sug paipura,  
rumikunata,  
rurai punchakuna, i ninakurukuna  
chasa nuka pudisami kawangapa chi  
iantutapi.

Ikuti salamanga kallari nukawa,  
i rimawai rilampagumanda,  
truwinupa wambaramanda,  
chi rallu ninaiachii rurangapakaskamanda,

kunaura,  
mana karuiakungui nukapa simimanda;  
i pukui,

i kaugsachii nukapa nina,  
i michawai kamba rimaikunawa;  
askaiai apamuai kamba wairawa,  
i nukawa kidarii,  
i ñimaura man rikungui.

En este poema aparece un personaje que es el Hijo del Trueno: “Reanuda en mí la magia, / y háblame del relámpago, / del Hijo del Trueno, / del rayo que provocará el incendio”. El Hijo del Trueno fue un cacique, él murió hacia el año de 1700, fue un cacique inga que unió a los dos pueblos, a los Inga y a los Camëntsá en ese tiempo; fue muy importante esa unión porque había un conflicto entre las dos comunidades que habitaban en Valle de Sibundoy. Y este taita los logró unir y como estaba la Corona española que ya les había arrebatado gran cantidad de tierra, entonces lo que hizo fue reunir un dinero y comprar esas tierras, se la compró a la Corona española y cuando él falleció dejó un testamento y le heredó el Valle de Sibundoy a los Inga y a los Camëntsá.

Pedro recuerda y le da un lugar en su poema a este importante ser que hace parte de la mitología de las dos comunidades. El conocimiento de este personaje lo obtuvo a través de la tradición oral, que será el punto de partida y la inspiración para muchos de sus poemas. Aunque hace parte de la mitología, este ser fue un personaje histórico real, llamado Carlos Tamabioy, quien nació un día en que la neblina negra y la neblina blanca se juntaron en el Valle de Sibundoy y lo cubrieron, entonces se escuchó un trueno muy fuerte y cuando la comunidad se acercó a ver qué sucedía encontraron a un niño llorando, razón por la cual le dieron el nombre de Hijo del Trueno, podemos ver como se encuentran y entrelazan elementos mitológicos con eventos históricos para construir el relato. También la palabra trueno es fundamental en esta cosmovisión, por lo que aparece en muchas historias y se repite varias veces en el libro.

Además sobresale en este poema una palabra que está en inga, *waira*. Ésta tiene dos significados: *waira* como viento, pero también hace referencia al conjunto de hojas que utilizan los taitas en los rituales de sanación. Aquí en el poema tiene los dos significados, por eso dice “tráeme alivio con tu waira, y quédate conmigo, y más nunca te vayas”.

Siguiendo con la ritualidad, el poema Atún Puncha, trata de la ceremonia más importante que tiene el pueblo Inga, y que significa “El Gran Día”. Este es un momento que expresa otra cronología del tiempo más conectada con los ciclos naturales, es una fiesta donde los ingas se unen en pensamiento, danza y canto para festejar el fin y el inicio de un nuevo año y para agradecer a la Alpa Mama; esta celebración se realiza antes del miércoles de ceniza, para los Camentsa es similar esta celebración y se conoce como Bëtskнатé o Carnaval del Perdón. Dentro del poema podemos rastrear algunas palabras como *bututos*, que son unos instrumentos que se hacen con los cuernos del ganado vacuno, que la comunidad los utiliza para el Carnaval, para convocar a las reuniones del cabildo o a las mingas. Este poema es una imagen de lo que es el pueblo inga y de cómo celebra:

## Atun Puncha

Sonaron los tambores,  
bututos y cascabeles anuncian la llegada  
de todos los exiliados de la nostalgia.  
Ya es tiempo de las flores,  
de abrir los corazones,  
de reunir los pasos errantes,  
los pasos perdidos en ciudades distantes,  
y armonizarlos en un solo baile...  
Calmaremos con chicha la sed del viaje,  
comeremos en el mismo plato los frutos  
salvajes  
y dejaremos en el equipaje —olvidadas—  
nuestras hambres personales.  
¡Que la alegría se extienda por el parque!  
¡Que la alegría sea de niños y ancianos!  
¡Que la alegría contagie por igual a propios y  
extraños!  
Que tu espíritu esté dispuesto a perdonar y  
ser perdonado,  
porque hemos llegado, danzando, al día  
esperado.  
Será la música, serán los cantos milenarios,  
será el grito de los antepasados,  
serán tus manos lanzando las semillas,  
nuestra forma de decir gracias a la tierra por  
la vida.  
¡Que la alegría se extienda por el parque!  
¡Que la alegría sea la constante  
en todos los hombres y mujeres  
que hunden sus pies en el Valle!  
Porque hemos llegado, bailando, al Día  
Grande.

## Atun Puncha

Bumbakunami uiariskakuna,  
Bututukuna i kaskabilkuna willanaku  
chiamugta  
tukui irkimanda iugsichiitukuskakuna  
ñam tuktukuna iugsii puncha ka,  
i sungukuna paskai,  
puridurkuna tandaringapa,  
chingaska purinakuska sug karu llagtanigta  
i allillaichisunchimi sug muiuriwa...  
asuawa iakunai anchuchisunchi  
samuskakunata,  
chi k Allanallapita mikusunchimi  
sachukumanda mikuikuna  
i sakisunchimi malitakunapi- kungariska-  
nukanchipa iarkaikuna.  
Imata kusikuikuna jundachu parkipi!  
Imata kusikuikuna kachu uchullakunapa i  
rukitukunapa!  
Imata kusikuikuna chasaitata apichui  
kaimandakunata i sugnimandakunata!  
Imata kamba waira munachu pasinsiangapa i  
pasinsiangapa,  
Chasami chaiaskanchi muiurispa kai puncha  
suiaskata.  
Kanchar tunai, kanchar achalakunapa birsiai,  
kanchar ñugpamandakunapa kaparii,  
kanchar kamba makiwa tarpudiru muiukuna  
bulachii,  
chasami ka nukanchipa painii alpata kaugsai  
karaskamanda.  
Imata kusikuikuna jundachu parkipi!  
Imata kusikui mana puchukarichu  
tukui karikunapi i warmikunapi  
Imata chakikuna suma saruska pambapi!  
Chasami chaiaskanchi, muiurispa, atun  
punchama.

Por otra parte, este poema refleja también la condición de nativos-migrantes que se puede rastrear en la expresión “todos los exiliados de la nostalgia”, allí se muestra que muchos indígenas tienen que salir de su territorio, pero siempre vuelven al Día grande de su comunidad, de volver al territorio para “reunir los pasos perdidos en ciudades distantes”.

La poesía de Pedro tiene muchos orígenes, todos anclados al Valle de Sibundoy, en las vivencias y experiencias del autor, de su participación en los rituales y celebraciones de la comunidad, en los conocimientos que ha heredado de sus mayores, pero también de lo que ha ido descubriendo y creando por su cuenta, el autor parte de muchos elementos para inscribir, no hay una única fuente.

En el caso de Pedro, la historia será uno de los elementos claves, su poesía sirve para recordar los hechos del pasado, dándoles nuevos sentidos a través del recordar en el presente; esto se hace evidente en el siguiente poema. Por ejemplo, hacia el año de 1907 en el Valle de Sibundoy la población era netamente indígena, Ingas y Camëntsá, hacia la primera década del siglo anterior empezó el proceso de colonización y evangelización. El Valle de Sibundoy es un lugar que había sido de muy difícil acceso, en realidad, aún hoy lo es, pero hace un siglo era imposible por el terreno fragmentado, los precipicios, las duras condiciones del páramo y de los ecosistemas de alta montaña. La única forma de entrar al Valle de Sibundoy era cargado por indígenas, es decir, los Inga y los Camëntsá pasaban a la gente cargadas en sus espaldas, por un camino antiguo, pasando por el Alto Putumayo, el páramo e incluso por los lados de Pasto. Este hecho reflejaba las inhumanas condiciones de tortura, explotación y dominación a que eran sometidos los indígenas, esto lleva a que hacia 1907 se suiciden más de 400 indígenas en un solo año. Este suceso impactante ha quedado guardado en la memoria del pueblo y ha sido un detonante para hacerse muchas preguntas en el presente, cuestionarse realmente qué estaba pasando y cómo fue el proceso de evangelización y colonización de estas comunidades.

Todos estos métodos de dominación y de tortura contra los indígenas tenían como objetivo, no solo el control sobre los cuerpos, sino la aculturación de los sujetos, para que dejaran su modo de pensar, su cosmovisión, sus prácticas rituales y ancestrales de pensamiento y espirituales; y además para que entregaran sus tierras a la Iglesia. Entonces la Iglesia se apodera de las mejores tierras del Valle y a los indígenas los reducen a la parte baja, donde son los terrenos inundables, además porque el Valle de Sibundoy era una laguna antes. Cuando entraron los conquistadores a principios del anterior siglo todavía había mucha agua, lo que hicieron fue canalizar esa agua por un distrito de drenaje para controlar y dominar también el territorio. Además de tener que ser cargueros se vieron sometidos a castigos como el latigo, el cepo, entre otros y debido a todas esas prácticas es que algunos indígenas antes de ser invadidos del todo deciden internarse en lo profundo de la selva y otros toman la decisión de quitarse la vida, otros más dicen que subieron al cielo por las crepitaciones del fuego y ascendieron, y que sus ojos son las estrellas, ahí está esa historia, que se transmite tradicionalmente en la comunidad.

Con base en estas frases: “y que sus ojos son las estrellas”, “ellos subieron al cielo por las crepitaciones del fuego y que sus ojos son las estrellas”, que hacen parte de la historia camëntsá e inga, es que Pedro escribió “Luciérnagas”, este poema es un homenaje a esas 400 personas; pero también busca recuperar del olvido todos esos relatos que constituyen la historia no autorizada del Putumayo, ya que estos hechos no se mencionan en ningún libro, no hay ningún registro histórico del hecho, solo ha pervivido en la memoria y la voz de los mayores. Sobre el departamento se encuentran algunos textos como “Siervos de dios y amos de indios” de Víctor Daniel Bonilla o “El libro rojo del Putumayo” de Norman Thomson / Co. Salvaje, que son infaltables para entender la historia del Putumayo, no contienen las otras “historias”, las cuales pervivieron pero en la tradición oral y en la memoria, memoria que nos recuerda a estas 400 personas:

### Luciérnagas

Hoy no sonaron las flautas.  
 Al tambor le creció una flor en la barriga.  
 El maíz se quedó en la ceniza.  
 ¿Quién hará el mote?  
 ¿Quién hará la chicha?  
 ¿Quién le robó a la niña la sonrisa?

Dicen que el campo era una dicha;  
 hacer estallar las semillas,  
 ceder el paso a las hormigas,  
 compartir la comida, la lluvia, la minga.  
 ¿En qué manos la tierra,  
 y en dónde están los que se enamoraron de ella?

¿Estarán, tal vez, meciendo a Dios en sus espaldas?,  
 ¿o cambiado sus flechas por alas?,  
 ¿o llenando sus pulmones del aliento universal  
 que sanará al pueblo de su mal?  
 ¿Volverán envueltos en una tormenta?,  
 como en aquella vieja leyenda.  
 ¿Vendrán pronto a iluminar lo que dejaron?  
 Como luciérnagas que se anuncian en la noche inmensa.  
 Llenos de fuerza y pureza,  
 como una luna nueva.

### Ninakurukuna

Kunapuncha manima flautakuna  
 uiariskakunachu.  
 Bumbata sug tugtumi wigsapi  
 wiñaska.  
 Sarag uchpapimi kidaska.  
 Pitag muti ianunga?  
 Pitag aswa ianunga?  
 Pitag wariwambrituta sisaska asiita?

Ninkunami chagrapi allillasi kaska;  
 tugiachidur kaska tarpudiru muiukuna,  
 añangukunata sakidurkaska ialingapa,  
 karadur kaskakuna, mikui, tamia, maki  
 manchinakui.  
 Ima makipita alpa?  
 i maipitag kankuna paita munagakuna?

Kankunachar, ianim, munaspa  
 taitikupa wasapi  
 u chukanakunch tugsidirukunata  
 alaswa?  
 u jundachirinakunch suma alpamanda  
 samai  
 puiblu unguita ambingapa?  
 Kutimungakunach maituriska jiru  
 wairapi?,  
 imasami ñugpamanda parlu tia chasa,  
 ligiruch samungakuna  
 punchaiachingapa sakiskata?  
 Imasami ninakurukuna willankuna  
 atun tutapi.

Como el nacimiento del río Putumayo.  
Como un cielo claro  
herido por el vuelo de un guacamayo.

Los instrumentos siguen donde quedaron,  
pero la ausencia no ha sido en vano:  
las hormigas y los pueblos se han  
organizado.  
Y el sabio camëntsá ha enseñado:  
que seguir las estrellas, es nunca olvidarlos.

Acha kurintiwa i allilla.

Sug musu killasina.  
Imasami iaku iugsi kai llagta awaladu  
Puiu awaladusina puncha  
Kuchuska wiritu wairallapi  
rikugmanda.

Uiachidirukuna maipi sakiskapimi  
tianskuna

Pir kam man kaskamanada man  
kaskachu ianga:

Añangukuna i puiblukuna sumami  
tandariskakuna.

I iacha atun puiblumanda iachachimi:  
ki istrillakunata katichii, kam man

kungaringapa

Entonces “seguir las estrellas es nunca olvidarlos” ya que los indígenas ascendieron al cielo por las crepitaciones del fuego, si uno mira a las estrellas, está mirando los ojos de los antepasados. Cuando expresa: “¿Estarán, tal vez, meciendo a Dios en sus espaldas?” es precisamente porque los que se presentaron como dioses en esa época, es decir, los conquistadores y los padres de la Iglesia católica entraron al territorio sobre la espalda de los indígenas, que como se mencionó antes era la única forma en que se podía entrar al territorio.

El siguiente poema hace parte de las oraciones andinas del Valle de Sibundoy, el *Amarun*, que en lengua inga significa serpiente, es el dragón andino, es la serpiente alada que según cuentan las leyendas existieron en el Valle de Sibundoy. Amarun es importante para el pueblo inga porque según la historia esta serpiente se convirtió en puente para que ellos pudieran entrar al Valle de Sibundoy. De esta historia quedan algunos vestigios en forma de piedra que se encuentran entre los municipios de Santiago y el corregimiento de San Andrés. Por la zona de Santiago hay varios petroglifos, piedras que han sido talladas por los antepasados y en las que se encuentra la figura del Amarun del dragón andino. Relacionado con este hecho, las mamitas que son curanderas, parteras, sobanderas, afirman que en determinadas noches de luna salen a estos campos y posan sus manos sobre estas piedras que alumbran en unas épocas específicas del año, y dicen que eso contribuye a mejorar sus prácticas sanatorias, eso hace parte de la cosmovisión, de la medicina y del tratamiento inga. El poema es el siguiente:

#### **Taita Amarun**

*Amarun* puente-conexión,

#### **Amarun**

Amarun chaka- ialingapa



pido licencia para respirar contigo sanación.

*Amarun* sembrado en la tierra,  
esta noche de luna llena,  
déjame reposar sobre tu vientre de piedra.

*Amarun* guardián,  
permíteme beber el agua que hay en tu cima,  
para que mi palabra vuele alto  
y viaje protegida.

*Amarun* padre,  
tú que dispusiste un lugar para la tribu,  
aleja mis pasos del olvido.  
y haz que nunca me sienta perdido.

*Amarun* generoso,  
recibe mis ofrendas,  
ruego que nuestras cosechas  
nuevamente sean buenas.

*Amarun* puente-conexión,  
no dejes entrar la ambición.  
Que los que vengan al Valle de Sibundoy,  
traigan vida y no destrucción.

Gracias, taita *Amarun*,  
y que tu fuego ilumine siempre  
el corazón de mis hermanos.

Mañanimi lisinsia kanwa alliachiikuna samai  
kachangapa.

*Amarun* tarpuska alpapi,  
Kai atun killa tuta,  
sakiwai samangapa kamba rumi wigsapi.

*Amarun* michadur,  
sakiwai iaku upiangapa kam awaladu tiaskata,  
nukapa rimai awa rinchu  
i michaska risami.

*Amarun* taita,  
Kam maskasangui sug luar aillukunamanda,  
anchuchipuai kungariimanda saruikuna.  
I rurai mana nuka chingaska kangapa.

*Amarun* alli,  
chaskii nukapa kamarikukuna,  
ruasaki nukanchipa pallaikuna  
ikuti suma kachukuna.

*Amarun* chaka ialingapa,  
mana sakii ialingapa jirukuna  
kai llagta pamba alpama,  
apamuchukuna kaugsai i mana puchukaikuna.

Pai, taita *Amarun*,  
i kamba nina punchaiachichu imaurapas  
nukapa wagkikunapa sungu.

Este poema al Taita *Amarun*, refleja la permanente conexión con los elementos de la Madre Tierra, representa también un canto de agradecimiento y una ofrenda por todos lo concedido, incluso incluye también una plegaria contra el olvido, como se puede ver hay una preocupación constante por la pérdida de las tradiciones y cultura, por eso en todo momento se conjura para que la memoria perviva, ya sea en las historias, piedras, tejidos, cantos, imágenes e incluso en los mismos rostros y cuerpos de los ingas.

En el siguiente poema se recuerda la época en la que el Valle de Sibundoy era una laguna, desde antes y hasta el día de hoy se le conoce como Kindi Cocha, que en inga quiere decir la laguna del colibrí. Este poema está dedicado a la abuela y bisabuela de Pedro, Pastora y Mercedes Jansasoy quienes viven en una vereda que se llama Vichoy, cerca de Santiago. Este poema es como una declaración de amor al Valle de Sibundoy:

## Laguna del Colibrí

A Pastora y Mercedes Jansasoy,  
En Vichoy.

No traje el canto de estas aves.  
No surqué tu cielo en raudo vuelo.  
Únicamente soy quien te contempla:  
el aspirante a lo eterno, a bosque, a fuego.  
A verde complemento.

Sobre las huellas del jaguar  
anduvo mi infancia.  
Arroyos cristalinos besaron mi alma.  
Y así descubrí el amor,  
mientras jugaba a ser mejor.

Pudo más tu canción que mi silencio,  
y desde entonces voy con mi estrépito de  
sueños  
contagiando cada universo.  
Tu cuerpo que es remedio,  
es también alimento.

Agradezco la fuerza de tu ternura,  
el primer instante en tu llanura.  
Tus mañanas de sol y de tormenta.  
El arcoíris en la puerta,  
la sonrisa de mi abuela.

Es en mí tu armonía natural,  
salir por tus senderos,  
es dirigirme a mis adentros.  
Y aunque me aleje,  
de ti no me desprendo.

A tu vientre acuden mis versos,  
por mí pasa cuanto eres,  
tierra húmeda, tierra fértil,  
laguna del colibrí,  
viento sin fin.

No te sorprendas si me quedo quieto,  
si me convierto en bosque,  
si soy de fuego.  
Es que solo quiero,  
ser tu complemento

## Kindi Cocha

A Pastora y Mercedes Jansasoy,  
en Vichoy.

Man apamuskanichu kai piskukunapa birsiai.  
Man puriskanichu kacharsika puiu awaladu.  
munakunimi nukalla kamta kawangapa:  
kangapa imaurapas, sachuku, nina.  
Sacha pangasina iapachingapa

Sacha misitu saruskanigta  
puriskani uchulla kaura.  
Uchulla puncha iakukuna muchaska nukapa  
animasta.  
I chasa shachiskani munai,  
pugllakunkama allilla kangapa

Pudiskami kamba tunai nuka upalla  
kaskamanda,  
i chiuramanda rini nukapa uiarii muskuiwa  
ialchispa tukui atun llagtapi.  
Kamba kuirpu nukapa ambi,  
Chasaitata nukapa mikui.

Paininimi nukapa kuiaska fuirsa,  
musuglla sugratu kaskani kamba pambapi.  
Kamba pakariikuna indi i jiru puncha.  
Imata kuichi pungupi,  
nukapa mamasiñurapa asii.

Pai kami nukapa iacharidu kaimanda kagsina,  
iugsingapa kam puridiru nigta,  
kan ringapa nukapa chiukuma.  
I ña nuka karu rigpipas,  
kamanda man pitirinichu.

Kamba wigsukuma rinkuna nukapa parlukuna,  
nukapagtami iali imasa kam kaskasina,  
jukusu alpa, suma alpa,  
kindipa kucha,  
waira man puchukari.

Mana kangui tuntiadusina nuka kasilla kidagpi,  
nuka sachuku tukugpi,  
nuka ninasinami kani.  
Imata nuka munakunimi,  
kamba kagsina kangapa.

En este poema se observa el retorno constante al centro simbólico de la comunidad, “Y aunque me aleje, de ti no me desprendo” puede interpretarse como un símbolo del viaje a la ciudad, que si bien lo aleja del territorio, no lo desconecta de él, al contrario mantiene más fuertes que nunca las conexiones con la tierra, a la que siempre querrá volver, así le toque surcar cielos en raudo vuelo. De esta manera, emergen continuamente referencias a la situación de migrante del poeta, a la nostalgia por la distancia, a la vez que dialoga con los elementos y la naturaleza misma.

En “Tiempos modernos” se menciona al Taita Domingo Cuatindioy de Sibundoy, uno de los médicos tradicionales y artistas más importantes en el Valle, así dice el poema:

### **Tiempos modernos (Abya Yala 2013)**

Para conquistar la montaña,  
habría que ser amigo del agua.  
Para posar las manos sobre la hierba,  
antes hay que caminar sobre las primeras  
huellas.  
Para escuchar la quena,  
se debe compartir el silencio de la floresta.  
Para descubrir el amor,  
hacia falta respirar en Vichoy.  
Húmeda la tierra, tiene olor a granadilla este  
poema.  
Las manos de mi abuela aún me peinan,  
y las manos de mi bisabuela aún siembran.

Nuestras semillas son eternas,  
cada uno viaja con ellas.  
Así lo enseñaron los ancestros,  
y aquí nunca la comida faltó.  
Por eso a Monsanto dijimos No.

Nos enfrentamos a nosotros mismos con el  
remedio,  
lloramos y reímos al perder el miedo.  
Luego vino el arte y la paz,  
el taita Domingo pinta la vida y alivia con su  
aliento,  
al amanecer el inga le canta al universo.

No hay conflicto con la muerte,  
preparados estamos,  
la chagra está sembrada  
y la chicha fermentada.

### **Suma punchakuna (Abya Yala 2013)**

Sachuku munangapa,  
Chaiakumi iacharidu kangapa iakua.  
Makikuna ugsapi ialchingapa,  
ñugpami chaiaku puringapa maipi  
saruskakunapi.  
Flauta uiangapa,  
Chaiami uiansaringa sachukukunapa  
upallaita.  
munaita shachingapa,  
chaiaskami samai kachanga vichuipi.  
Alpa jukulla, granadillasina pasa iuka kai parlu.  
Nukapa mama siñurapa makikuna charami  
ñagchachiwankuna,  
i nukapa achala mama siñurapa makikuna  
charami tarpunaku.

nukanchipa tarpudiru muiukuna kam  
diltudupa,  
tukuimi paikunawa rinkuna.  
Chasami iachachinkuna achalakuna,  
I kaipi ñimaura man pisiskachu mikui.  
Chi nispami Munsantuta niskanichi mana.

Nukanchikipurami mana allilla pasangapa  
munaskanichi ambisitua,  
wakaskanichi i asiskanichi manchai sakispa.  
Nispa samuskami iachaikui i allilla,  
Taita Domingo sumaiachimi kaugsaita i  
alliachimi paipa samaiwa,  
pakariurag pai birsiami atun llagta alpata.

Man tianchu llakichinakui wañuiwa,  
Allichiskami kanchi,

Los sueños crecieron con el maíz,  
se aliaron con los animales  
y echaron raíces con los árboles,  
un ave gigante los arrastró hacia el centro del  
valle,  
fueron arcoíris y serpiente,  
truenos en septiembre,  
lluvia y río que crece,  
bosque que florece.  
Beso que envuelve,  
magia y misterio,  
viento en el tiempo.

No hay conflicto con la muerte,  
preparados estamos,  
la vida está sembrada  
y la chicha fermentada.

De nuestro pecho, lo nuevo.  
De nuestra sangre, la savia,  
de nuestros huesos, las flautas.  
De nuestras palabras el recuerdo,  
y de nuestra lucha, el ejemplo.

chagra iam tapuska ka  
i aswa pukuska.

Muskuikuna wiñaskakunami sarawa,  
maltakunawami suglla tukuskakuna  
i kachariskakuna angukuna sachakunawa,  
sug atun pisku aliuska chagpi pambasinama,  
kaskakunami kuichi i man alliwaska,  
siptimbripa truwinu,  
tamia i iaku wiñankuna,  
sachuku tugturimi.  
Maituwami muchai,  
salamanga i ñima,  
waira punchapi.

Man tianchu llakichinakui wañuiwa,  
Allichiskami kanchi,  
Kaugasai iam tapuska ka  
i aswa pukuska.

Nukanchipa pichumanda, musu.  
Nukanchipa iawar manda, iakusu,

Nukanchipa tullumanda, flautakuna.  
Nukanchipa rimai iuiaikuna,  
I nukanchipa makai, iachachii.

De este poema sucede que en los pueblos originarios hay diferentes momentos para la palabra, por ejemplo cuando se iba a la guerra se preparaban unas palabras para la guerra, una suerte de canción para la guerra; cuando se va a una fiesta se preparan palabras para la fiesta, una canción para el Atún Puncha; cuando se va a visitar a alguien querido se llevan palabras de amor; las palabras acompañan al ser en todo momento. Este poema lo escribió Pedro en un tiempo que estaba muy preocupado por la muerte, lo escribió para conjurar la muerte, por eso dice: “no hay conflicto con la muerte, preparados estamos, la chagra está sembrada y la chicha fermentada”. Pedro ha intentado de alguna manera tratar de entender que la muerte es eso, que no es el fin, sino que es el camino que continua la vida. Este poema junto con el anterior de la Laguna del colibrí se encuentran en este sentido y tratan de eso: “no te sorprenda si me quedo quieto”, se hace una referencia a la muerte, así como en “si me convierto en bosque, si soy de fuego, es que solo quiero, ser tu complemento”, esa es la idea de muerte, que la energía no se crea ni se destruye, sino que se convierte en complemento, así el poema alivia ante la incertidumbre y el dolor de muerte. También acá se menciona: “De nuestro pecho, lo nuevo. De nuestra sangre, la savia, de nuestros huesos, las flautas. De nuestras palabras el recuerdo, y de

nuestra lucha, el ejemplo”, como impulso para seguir caminando siempre. Pedro comenta que esa es su manera de conjurar, porque cuando uno escribe hace eso también, conjurar sus propios temores y tratar de armonizarlos.

Con base en estos poemas seleccionados se puede establecer que una de las principales características de la poesía de Pedro Ortiz es el naturalismo, dada la importancia del contexto natural en el desarrollo de la obra literaria, el espacio resulta importante no solo como escenografía de los hechos, sino como protagonista de los mismos. Otra característica importante es la nostalgia por la pérdida de lo ancestral y de la identidad de los pueblos indígenas inga y camëntsá, esta añoranza emerge del contraste entre la ciudad y el territorio propio, por lo que es recurrente encontrar en los poemas expresiones como: recordando, volveré, retornaré, entre otras. Es recurrente mostrar en la obra el contraste entre lo cotidiano de la vida en comunidad y el ritmo de vida urbana. Esta añoranza se da principalmente por el hecho de perder la comunicación con las deidades y que en esa medida no se pueda transmitir el conocimiento y las tradiciones de la cultura inga.

Otro rasgo distintivo es que se basa en la tradición oral, la figura del poeta se asume como similar a la del juglar, cuya labor es ser un caminante que permite que las palabras y las historias viajen, noción parecida a la planteada por Chikangana, cuando los yanacona pasaron a ser los Yanakuna-Mitmakuna:

“Etimológicamente hablando, yanakuna significa, según Fredy, “servirnos los unos a los otros en tiempos de oscuridad” y mitmakuna, definido como esparcir, es la raíz de donde proviene su legado incaico. Los mitmak, según Chikangana, eran los ancestros que tenían como misión llevar a pueblos lejanos la palabra, la cultura y el arte, de esparcirla durante la época del Tawantinsuyu; muy a propósito de la misión que él —como poeta de su generación— tiene al cargar con la palabra, al hacer florecer el quechua entre su gente” (Del Mar Abello, 2015, p. 86)

Para convertirse en ese caminante de la palabra, Pedro utiliza un lenguaje coloquial, de fácil entendimiento, el poeta realiza la adaptación de la tradición oral y la cultura inga en un lenguaje que podamos entender, sirviendo de traductor cultural y de puente entre dos mundos.

En los poemas se evidencia el uso de las figuras retóricas como la alegoría, ya que la obra está llena de elementos simbólicos, tales como el jaguar o el colibrí que representan deidades. Otra figura que se utiliza es la personificación, dado que a los animales y a la naturaleza en su conjunto se le atribuyen características humanas para poder hablar con ella, el poeta le habla a la naturaleza, pero a la vez el jaguar, el colibrí, las luciérnagas, y todos los demás seres también se comunican, en este punto se puede entender la noción de “poética del agua”

propuesta por Chikangana y otros estudiosos, quienes plantean que por medio de la poesía el agua habla, el río habla, la mar, la lluvia. En esta obra, Pedro realiza una exaltación del Río Putumayo como uno de los principales protagonistas de sus narraciones, dado que es el centro del territorio y la cultura. La relevancia de los seres y animales es evidente en tanto representan a los espíritus de la naturaleza que intervienen en la poesía. También se utiliza la metáfora, como comparación simbólica y la reiteración, con la que se busca la consonancia de los poemas.

Asimismo está muy presente en la obra la ritualidad inga, lo ritual permite precisamente la comunicación con la naturaleza y las deidades, por ejemplo el tomar yagé o chicha, constituyen prácticas fundamentales para poder beber del elixir vital y lograr la conexión con los otros seres, todos estos rituales tienen una connotación sagrada, como la palabra misma, que no se dice por decir, sino que responde a un orden más sagrado, dependiendo del contexto en que se diga y el propósito de la misma.

En cuanto a la estructura narrativa, se pudieron evidenciar dos tipos de rimas: las consonantes y las asonantes. En el primer grupo de las rimas consonantes, los versos riman a nivel fonético, ya que los versos siguen la cuaderña vía, y es en estos versos que se presenta un mayor énfasis por lo que se presentan para hablar de la nostalgia o la añoranza natural, como se puede ver en la siguiente estrofa del poema "Ilusión":

"Viene la oscuridad, viene la claridad,  
tus pies tocan el valle de la felicidad.  
Viene el sueño, viene la ilusión,  
has llegado pueblo, a mi corazón"

En el segundo grupo de las rimas asonantes se rompe la estructura tradicional de los versos, lo cual da mayor libertad para jugar con el lenguaje y tratar otros temas como el amor, el contraste ciudad/naturaleza, tal como se ve en el siguiente ejemplo, del poema "En lengua propia":

"Cae la lluvia sobre la ciudad;  
la noche acontece así, siempre igual:  
Carros, luces que encandilan los ojos,  
estudiantes que corren de un lado a otro.  
El hombre que anda por los restaurantes,  
realizando un monólogo de sus desdichas,  
y al final extiende la mano  
por un plato de comida para él y su familia.  
El perro que duerme en el andén,  
esperando que algún vecino se apiade de él.  
Las noticias en el televisor de la tienda,

que la gente mira y por costumbre comenta:  
“Aquí siempre es la misma mierda... nunca pasa nada”.

Como se puede ver en el poema anterior, el poeta explora también las situaciones y los problemas del presente, toca temáticas que no son tradicionales y que responden a sus cuestionamientos, para reflejar esto en su obra rompe así con la estructura acostumbrada de los versos y plantea también otros órdenes.

Para finalizar, es importante mencionar que en la obra Samai, se evidencia una gran preocupación por cómo se van a transmitir los conocimientos propios, como los de los pueblos indígenas, ya que frente a la racionalidad occidental, las tradiciones y saberes culturales han quedado en un segundo plano, cuando no han sido eliminados que es aún más grave. Se puede ver en la obra una crítica directa al orden mundial y a los sistemas que lo sostienen, sea el sistema político, económico, religioso, educativo, cultural, etc., si se tiene en cuenta la ignorancia, la infelicidad, el vacío existencial, no se puede decir que se haya logrado el tan anhelado progreso que prometió la primacía del mundo de la razón. Pero para hacer frente a este estado actual de cosas Pedro propone volver la vista a la naturaleza, a la comunidad, a subvertir el orden impuesto en la sociedad para transformar las estructuras. Pedro concluye que todavía tiene mucho por cantar y por transformar, porque “mientras haya sueños, habrá vida dicen en el sur” (Ortiz citado por Echeverri).

## CONCLUSIONES

***Aún tenemos vida en esta tierra***  
*Mientras ellas muelen el maíz amarillo sobre la piedra*  
*nosotros cantamos con flautas y tambores de venado*  
*reímos y nos embriagamos sin prisa*  
*despedimos al sol que huye entre las montañas.*  
*Reímos y danzamos con flautas entre las manos*  
*nos vamos metiendo hacia el fondo de la tierra,*  
*por ese ombligo tibio que arrastra y nos lleva*  
*a la memoria*  
*a ese espacio donde habitan nuestros muertos,*  
*que nos reciben con alegría:*  
*«¡Bebamos!», dice taita Manuel, «y que viva el maíz».*  
*«¡Bebamos!», dice mama Rosario, «y que viva la tierrita que nos*  
*calienta».*  
*Y mientras danzamos sobre los surcos,*  
*reímos y cantamos con nuestros muertos,*  
*con flautas ahuyentamos las penas*  
*y con chicha endulzamos las noches.*  
*«¡Bebamos sin pena!», gritan,*  
*«que aún tenemos vida en esta tierra».*  
*Fredy Chikangana (2010)*

Como se ha visto hasta el momento, la poesía indígena empezó a tener una mayor visibilización a partir de la década de los 90, llegando incluso a convertirse en un objeto de estudio privilegiado, ya no solo desde la antropología sino desde la literatura también. Su estudio ha representado importantes aportes en el campo de la literatura y de los estudios sociales en su conjunto.

En síntesis, se puede afirmar que el campo de la poesía indígena en Colombia es un campo diverso, interdisciplinar; que se estudia desde diferentes ámbitos y con fines diversos. Fue posible explorar este campo por medio de la revisión documental y la producción académica que se ha hecho en el país en las tres últimas décadas, no obstante, es un trabajo preliminar que puede seguir desarrollándose.

Este recorrido tuvo como punto de partida los textos que se han elaborado desde el mundo académico sobre la poesía indígena en Colombia, para descubrir en ellos la formación de un nuevo campo de estudio y para entender la complejidad de un universo vasto e inexplorado; desde esa perspectiva académica no pretende abarcar la totalidad ni invisibilizar a los escritores que no hayan sido mencionados. Se hizo el énfasis necesario en los documentos encontrados, pero reconociendo siempre la limitación existente, en realidad es pretencioso anunciar un panorama de la poesía indígena en Colombia cuando solo se tuvieron en cuenta 6 pueblos indígenas de los más de 100 que existen en el país.



Con todas las limitaciones del caso y los estudios consultados, se pudo establecer la existencia de un movimiento o fenómeno literario de poetas indígenas contemporáneos, con unas características y rasgos específicos.

Aunque el estudio de la gran variedad de textos indígenas ha sido relegado a folclor, tradición oral o mitología, en el período comprendido entre 1991 a 2020 la tendencia ha cambiado y se pudieron rastrear trabajos que visibilizaban las expresiones literarias indígenas desde otras posiciones más abiertas al diálogo académico e intercultural.

Se resalta la riqueza y el alcance que han tenido las ediciones bilingües que se han editado de algunos textos de poesía indígena contemporánea, porque no solo contribuyen en la preservación de las lenguas indígenas, sino porque sirven como un puente intercultural, que involucra a un público en general, sea indígena o no.

Pese a los esfuerzos de publicación por parte de algunos escritores e investigadores, resulta curioso que el nivel de receptividad que tienen estas obras fuera de sus territorios, e incluso fuera del país, es alto en comparación con lo que sucede al interior de las comunidades indígenas, donde hay pocos lectores como tal. Para adentrarse en su lectura se requiere un cambio de lector y de mirada, capaz de adentrarse en la cultura, el sistema de pensamiento y el contexto del autor.

Teniendo en cuenta el campo abonado por los poetas e investigadores que han abierto el camino a la poesía indígena en Colombia, queda abierta la posibilidad a muchos otros estudios que se pueden realizar en relación con el tema como por ejemplo: el papel de las mujeres en el mundo de la poesía desde una perspectiva de género, la reinención de los espacios, la relación entre la vida y obra de los poetas, la exploración de otros territorios y comunidades en busca de sus poetas y obras, aún faltan por analizar muchos de los textos que aparecen en las publicaciones que ya se encuentran; también falta realizar estudios comparativos entre grupos culturales frente a un mismo tema o hacer nuevas recopilaciones de textos no conocidos hasta ahora, o de grupo o regiones poco estudiados; teniendo en cuenta lo que anteriormente se había mencionado.

Se concluye así, que la poesía indígena en Colombia recibió un gran impulso con los cambios derivados de la Constitución de 1991, durante esa década y hasta los primeros años del nuevo milenio aparecieron en el escenario literario varios poetas como Fredy Chikangana, Hugo Jamioy, Vito Apüshana y Anastasia Candre, quienes tuvieron una gran producción poética, logrando consolidarse en el campo literario con la publicación de sus obras dentro de la Biblioteca Básica de los pueblos indígenas luego de la Ley de lenguas del 2010.

En la década siguiente, desde el año 2010 al 2020 ha continuado un período de reconocimiento y consolidación de algunos poetas ya consagrados, tal vez pareciera que la producción literaria ya había alcanzado su culmen en la década anterior, pero lo que ha ocurrido es que han ido apareciendo otros escritores de una nueva generación, cuya obra está diseminada por varios medios, ya no solo se debe rastrear en los libros, sino que ahora aparece en blogs, canales de youtube, redes sociales, radio, etc.

Dentro de esta nueva generación que va emergiendo se encuentran poetas como Pedro Ortiz, cuya obra "Samai" se analizó en el capítulo 3, también está Alexis Forero del pueblo Misak, a quien conocí en el Recital Internacional de Escritores en Lenguas Originarias en el año 2017. Alexis junto con otros jóvenes indígenas universitarios crearon el Colectivo Memorias Originarias Muksu que es un colectivo cultural literario, dedicado a promover las memorias originarias como parte de la responsabilidad que tienen como jóvenes de seguir fortaleciendo en los espacios urbanos los saberes que traen desde sus territorios.

Veo con esperanza a esta nueva generación de jóvenes como los encargados de seguir aprendiendo y enseñando toda la sabiduría que poseen los pueblos indígenas, comunidades que por tanto tiempo han sobrevivido y que tienen en sus manos el relevo de los poetas que abrieron el camino para que se siga recitando, escribiendo, cantando, danzando, porque aun tenemos vida en esta tierra, como escribió el poeta Fredy Chikangana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abello, G. d. (2015). La poética del agua en la poesía de Wiñay Mallki / Fredy Chikangana: una aproximación a la Oralitura indígena del Macizo Colombiano. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Acevedo Marrugo, A. M., & Matalias Torres, D. (2017). Las configuraciones del arquetipo de la gran madre en los cantos de espíritu de pájaro en pozos del ensueño, de Fredy Chikangana. UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.
- Agreda, D. J. (2017). Domingo Rogelio León: un tejedor entre lenguas chaima- español. Auto-traducción e imaginarios en constante creación. *Revista Mutatis mutandis*. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.
- Amaya Gómez, D. V. (2017). Entender, practicar, enseñar : los ciclos de la oralitura en danzantes del viento. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Apūshana, V. (2010). En las hondonadas maternas de la piel: poesía bilingüe = Shiinalu'uirua shiirua ataa . Bogotá: Ministerio de Cultura. Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia; Tomo 5.
- Apushana, V. (2018). El hombre canasto. Reflexiones sobre una construcción del ethos amazónico . *Revista mundo amazónico*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA .
- ARIAS, C. D. (2012). Literaturas de Abya Yala. Lasa Forum: Volumen XLIII. <https://bit.ly/3gVcpDO>.
- BARRAGAN, L. (2016). Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura político-cultural.
- Beauclair, N. (2018). Ontologías poéticas diferenciadas en la literatura amerindia: "Braconaje" y decolonialidad . *Revista Visitas al patio*. UNIVERSIDAD DE CARTAGENA.
- Camelo, S. (2017). Poéticas indígenas de resistencia y reconstrucción plural de comunidad . *Revista Nómadas* . UNIVERSIDAD CENTRAL.
- Cardenas, J. (2016). Ontología poética indígena colombiana . UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS.
- Cardenas, J., & Cepeda, J. (2020). Sentipensar ontológico. La poesía indígena como fundamento de la ontología latinoamericana . UNIVERSIDAD SANTO TOMAS .
- Cardona, F. G. (2012). Encuentros y desencuentros en los espacios de la interculturalidad. El caso de Esperanza Aguablanca. Berichá. *Revista La manzana de la discordia*. UNIVERSIDAD DEL VALLE.
- Casas Rodríguez, M. P. (2016). Mai Ro : saberes ancestrales y zonas de contacto a través de la web. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Castro, O. (1982). Literatura indígena colombiana. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA .
- Ceballos, F. A. (2015). Fredy Chikangana, poesía, mito y negociación. UNIVERSIDAD JAVERIANA.

- Chacón, G. (2007). Poetizas mayas: subjetividades contra la corriente . *Cuadernos de literatura*. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Chatterjee, P. (2007). La nación en tiempo heterogéneo y otros ensayos subalternos. Lima: IEP, CLACSO, SEPHIS.
- Chikangana, F. (2000). Woumain, poesía indígena y gitana contemporánea de Colombia. Bogotá: Suport Mutu, Onic, Prorom, p. 102.
- Chikangana, F. (2010). Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos de ensueño. Bogotá: Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia; Tomo 7.
- DEL VALLE ESCALANTE, E. (2013). Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: Introducción. *Revista A contra corriente*. Vol. 10, No. 3, Spring 2013. <https://bit.ly/3DFvpjb>.
- Echeverri, A. C. (2014). ¿Quiere saber quién es Anastasia Candre? Amigo lector, aquí estoy. . *Revista Mundo amazónico*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Echeverri, J. ( s.f.)). "Mientras haya sueños, habrá vida", Pedro Ortiz. *El Espectador*. URL: <https://bit.ly/2WI8Rh0>.
- Echeverría, A. (2015). Arco y fuego: representación ritual y memoria en la poesía de Jaime Huenún y Bernardo Colipán . *Revista Maguare* . UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Echeverría, B. (2011). Crítica a la Modernidad Capitalista. Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional.
- Erickson, K. (2007). Paisajes encantados: memoria, sentido de lugar e identidad en la narrativa yaqui . *Cuadernos de literatura*. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Ferreira, A. M. (2007). Noción de escritura en los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas de Manuel Quintín Lame . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- García, Ó. C. (2011). Literatura indígena prehispánica y univer [sal] idad . UNIVERSIDAD DE NARIÑO.
- Glissant, É. (2017). La poética de la relación. Universidad de Quilmes.
- Gómez Cardona, F. (2010). EL JAGUAR EN LA LITERATURA KOGI Análisis del complejo simbólico asociado con el jaguar, el chamanismo y lo masculino en la literatura Kogi. UNIVERSIDAD DEL VALLE.
- Gómez, C. E. (2016). Visiones de mundo de tres poéticas indígenas a propósito de memoria, territorio y resistencia : los casos de Fredy Chikangana, Miguel Ángel López-Hernández y Hugo Jamioy . UNIVERSIDAD DISTRITAL .
- Guerra Losada, A. (2019). Anastasia Candre: Una construcción atravesada por el canto y la chagra. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Guerra, C. (2016). Oraliteratura kankuama: tejiendo la memoria de un pueblo desde su legado oral. UNIVERSIDAD DE BUCARAMANGA.

- Halbmayer, E. (2018). Los escritos de objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa. *Revista mundo amazónico* . UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- JAMIOY, H. (2010). Danzantes del viento: poesía bilingüe = Bínÿbe Oboyejuayëng. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- János, P. (1992). Lenguaje poético y poesía.
- Lee Crumley, L. (1990). Relaciones entre la etnoliteratura y la narrativa latinoamericana: a la búsqueda de los orígenes. *Revista MOPA* . UNIVERSIDAD DEL VALLE.
- Lepe Lira, L. M. (2006). Literatura indígena en México: contextos y realidades . UNIVERSIDAD DE NARIÑO.
- M., R. V. (2010). Pütchi biyá Uai. Precursores. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Maglia, G., Rocha, M., & Duchesne, J. (2015). Presentación Literaturas afrolatinoamericanas e indígenas . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Malaver, R. (2003). De la oralitura al etnotexto. *Revista Enunciación*. UNIVERSIDAD DISTRITAL.
- Mignolo, W. (2005). LA SEMIOSIS COLONIAL: LA DIALÉCTICA ENTRE REPRESENTACIONES FRACTURADAS Y HERMENÉUTICAS PLURITÓPICAS. The University of Duke. AdVersuS, Año II,- Nº 3, agosto 2005.  
<http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>.
- Niño, H. (1998). Poética indígena: diáspora y retorno. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Ortiz, P. (20015). Samai. Publicación independiente.
- Palencia-Roth, M. (2016). Inquietudes coloniales: literatura e historiografía literaria de "Colombia". *Revista Estudios de literatura colombiana*. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.
- Quijano, A. (2014). Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Quispe, R. (2005). La fe indígena en la escritura y la imagen: asimilación y resistencia en los Andes coloniales . *Cuadernos de literatura*. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Ramírez, N. (2012). La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima - Colombia. *Revista científica Guillermo de Ockham*. UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA.
- Restrepo, L. F. (2007). Tengo los pies en la cabeza de Berichá, los u'wa y los retos de la cultura del reconocimiento . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Revista, E. d. (2014). Anastasia Candre y otros creadores indígenas. *Revista Mundo amazónico*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA .
- ROCHA Vivas, M. (2010). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rocha Vivas, M. (2010). Püchi Biyá Uai Puntos Aparte. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea 2. Alcaldía de Bogotá.

- ROCHA Vivas, M. (2013). Oralituras y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010.
- ROCHA Vivas, M. (2016). Mingas de la palabra: Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas. Fondo Editorial Casa de las Américas. Disponible en: <https://bit.ly/2WM4hi1>.
- Rocha, M. (2007). Once motivos arquetípicos en Antes el Amanecer . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Rocha, M. (2014). Anastasia Candre Yamacuri: cantora de vida, mujer de palabra . *Revista Mundo amazónico* . UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA .
- Rodríguez Marroquín, M. (2016). Un acercamiento a la oralitura de Fredy Chikangana / Wiñay Mallki y su relación con la casa del saber y la palabra / Yachay Wassi en San Agustín, Huila. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Rodrigales, J. (2015). Etnoliteratura, oralitura o semiosis colonial . *Revista Taller de escritores*. UNIVERSIDAD DE NARIÑO.
- Salazar Molano, J. (2015). Antigua y nueva palabra en la obra de Hugo Jamioy Juagibioy. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Sánchez Aguilar, A. (2015). El lenguaje mítico-literario en la conformación de los valores simbólicos territorio, memoria, autonomía y cultura en la antología "Antes el amanecer.". UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Sánchez, G. (2007). Poesía indígena contemporánea: la palabra (tzij) de Humberto Ak'abal . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Sánchez, J. G. (2010). Miguel Ángel López y Hugo Jamioy: Poéticas de lo imposible. *Cuadernos de literatura*. UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Sánchez, J. G. (2015). "Los esbirros no han logrado apagar la luz de la luna" Rayen Kvyeh . *Revista Maguare*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Sánchez, J. G. (2015). "Nunca vayas a creer que estás abarcando la totalidad" una entrevista a Daniel Caño. *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Sandoval, S. A. (2010). Fernando Urbina: el arte de la sabiduría indígena . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Segato, R. (2007). La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Simanca, E. (2018). Pulowi de Uuchimüin. <https://bit.ly/3jFFrZC>.
- Stocco, M. (2018). El concepto de taypi ch'ixi xomo aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe . *Revista mundo amazónico*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Stocco, M. (2018). Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche. *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- TEJADA, D. (2017). Viaje a la literatura indígena. Revista Semana, disponible en <https://bit.ly/3taTTMH>.

- Teuton, C. B. (2015). Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Toro, A. M., & Clavijo Tavera, D. (2020). Pluralidades de un diálogo trascendente: desplazamientos de la poesía mística en Colombia. *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.
- Toro, D. C. (2011). Oralitura y tradición oral colombiana. Revisión de materiales sonoros. *Revista Estudios de literatura colombiana*. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.
- Toro, D. C. (2014). Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales . *Revista Lingüística y literatura* . UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.
- URRACO Solanilla, M. (2006). La metodología cualitativa para la investigación en Ciencias Sociales: una “mediografía” orientativa. Recuperado de <https://bit.ly/3zKhyWA>.
- Vallejos Baut, D. M. (2018). Lo indígena en tabaco frío, coca dulce de Juan Álvaro Echeverri e Hipólito candre kinerai (1930 – 2011) : preservación de los ritos y memoria de los mitos para recuperar la identidad indígena uitoto. INSTITUTO CARO Y CUERVO.
- Vargas, C. (2013). Tras los ecos de la semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia . *Revista Estudios de literatura colombiana*. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA.
- VARGAS, M. (2016). Los indígenas en las crónicas de Indias. Una aproximación a su comprensión desde los estudios críticos.
- Vargas-Pardo, C. A. (2020). Poéticas que germinan entre la voz y la letra: itinerarios de la palabra a partir de las obras de Hugo Jamioy y Anastasia Candre . UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA Y LA SORBONA.
- Vivas, S. (2009). Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborígen . *Cuadernos de literatura* . UNIVERSIDAD JAVERIANA.
- Vivas, S. (2014). Tinuango moniya uai. La palabra de abundancia de Anastasia Candre Yamacuri . *Revista Mundo amazónico*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA .