

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

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Juan Cristóbal Castro

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO
Miguel Rocha Vivas

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Quisiera dedicar este trabajo a todas las culturas que diariamente luchan por un reconocimiento apropiado y que se abren lugar para que tengamos un mundo donde quepamos todos; aunque esto requiera fuertes sacrificios, negociaciones y compromiso. Asimismo quiero agradecer a Fredy Chikangana por su bella poesía y trabajos como oralitor que abren caminos a nuevos diálogos interculturales. También a Miguel Rocha por su asesoría, dedicación y ayuda para que esta investigación fuera posible. Y a mis padres y hermanos por sus apoyos y esfuerzos para poder realizar los estudios que he deseado. Gracias.

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 6 |
| | |
| CAPÍTULO I: Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, comunidad, palabra, canto y escritura..... | 11 |
| | |
| CAPÍTULO II: Lectura de algunos poemas de la oralitura de Fredy Chikangana en una propuesta de tres ejes temáticos..... | 44 |
| 2.1 Escritura, re-escritura y cambio de postura epistemológica..... | 45 |
| 2.2 Relación entre la noche y los saberes originarios..... | 50 |
| 2.3 Experiencia del oralitor en la ciudad..... | 61 |
| | |
| CAPÍTULO III: La Yachay Wassi / La casa del saber y la palabra y su relación con la obra de Wiñay Mallki / Fredy Chikangana..... | 67 |
| | |
| Conclusiones..... | 91 |

INTRODUCCIÓN

Después de asistir a uno de los recitales poéticos del 11 de julio de 2013, en la edición número 23 del Festival internacional de poesía de Medellín, donde escuché, entre otros poetas, a Rosa Chávez, compré con dinero prestado un libro de poesía indígena sin mayor motivo que la curiosidad. A finales del 2014 asistí a una conferencia en la Pontificia Universidad Javeriana sobre literaturas indígenas; ese día creí escuchar por primera vez el nombre de Fredy Chikangana. Sin embargo, ese mismo 11 de julio del 2013, escuché a Chikangana leer algunos de sus poemas sin saber que se trataba de él. En 2015, después de leer varios textos del poeta y definir las intenciones de dedicar este trabajo al oralitor encontré, debajo de otros, el libro comprado dos años antes en Medellín. Fue una gran sorpresa encontrarme con que era *El colibrí de la noche desnuda* de Fredy Chikangana, el único libro de su autoría que me faltaba dentro de la bibliografía y que llevaba buscando un tiempo sin encontrarlo. En una suerte de azar poético creo que, sin saberlo, desde mediados del 2013, cuando recién terminaba mi tercer semestre de universidad, se empezó a preparar esta investigación.

El presente trabajo es un acercamiento a la obra poética del oralitor colombiano Fredy Chikangana / Wiñay Mallki originario de la comunidad indígena yanakuna mitmak. El trabajo está conformado por tres capítulos. En el primero se describe la procedencia del término “oralitura”, su llegada al continente gracias a la labor del poeta chileno mapuche Elicura Chihuailaf y su arribo al contexto colombiano, donde Chikangana es uno de los mayores representantes de esta metodología y concepción poética. En el segundo capítulo plantean lecturas de una selección de algunos textos del oralitor mencionado a través de tres ejes que son de suma importancia en su obra. Las tres temáticas que articulan el segundo capítulo son: escritura, re-escritura y cambio de postura epistemológica; relación entre la noche y los saberes originarios; y, experiencia del oralitor en la ciudad. El tercer capítulo es una aproximación a un trabajo específico nacido del propio pueblo yanakuna donde convergen esfuerzos colectivos e individuales, como los de Fredy Chikangana / Wiñay Mallki. Gracias a los textos literarios del oralitor es posible construir un puente para presentar la Yachay Wassi o casa del saber y la palabra; una maloca localizada cerca a San Agustín, Huila, en territorio de la comunidad que se promete ser un centro de investigaciones sobre el mismo pueblo yanakuna. Esta estructura sustenta una propuesta donde se quiere evidenciar la lucha por la vida de los yanakunas marcada

por la evolución del autor y su oralitura de acuerdo a sus tareas personales, seguido por las resistencias que se practican desde la comunidad.

Aunque en esta investigación hemos usado diferentes propuestas teóricas y metodologías (Lienhard 2003; Mignolo 1999), han sido fundamentales y recurrentes los siguientes planteamientos teóricos (Chikangana 2014, Rocha 2012, Teuton 2014, Del Mar Abello 2015). De esta forma, la primera línea de indagación teórica ha sido la propia producción auto-reflexiva y metodológica de Chikangana con el propósito de evidenciar que los autores indígenas contemporáneos son a la vez productores, teóricos y críticos. De hecho, dentro de las producciones del autor se encuentran reflexiones teóricas sobre la oralitura, comenzando por un artículo en 1997 publicado en el diario El Espectador donde anunció la llegada de este nuevo movimiento literario al país, y especialmente el artículo publicado en el 2014 titulado “Oralitura indígena como un viaje a la memoria”. En este último Chikangana se apoya en palabras de Elicura Chihuailaf para afirmar que el trabajo del oralitor “surge desde la memoria de los abuelos que es la fuente primaria” (2014: 89). Para los oralitores es evidente la importancia de los mayores por ser los mensajeros de la memoria en la comunidad para que las nuevas generaciones puedan conocer las antiguas palabras y saberes de sus pueblos. Lo que quiero resaltar es el interés de Wiñay Mallki, y los oralitores en general, por rescatar las palabras pronunciadas en el pasado para que vuelvan a ser escuchadas en el presente. La memoria de los yanakuna está llena de luchas y amenazas culturales que no deben ser olvidadas; en tal sentido, la recuperación de las historias y palabras poéticas es una tarea importante para que el recuerdo no quede en el pasado fijo sin relación con el hoy, “sin marcas ni cicatrices” (Richard 2002: 193). “Pero, a la vez, hay que salvar a la memoria de su caída melancólica en la contemplación solitaria del recuerdo y, para eso, hay que trenzar nuevamente las marcas del pasado con narrativas en curso” (Richard 2002: 193)

Una segunda línea teórica recurrente son las investigaciones de Miguel Rocha, quien ha estudiado las literaturas indígenas contemporáneas en Colombia y en el continente. La necesidad de que la academia literaria se interese por estas literaturas se evidencia en algunas conclusiones de sus trabajos como en *Palabras mayores palabras vivas, tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia* (2012) donde escribe las siguientes palabras: “Los pasados y presentes procesos de las literaturas indígenas en el país están estrechamente ligados con los

movimientos políticos y culturales continentales. En el estado actual de las investigaciones puede sugerirse que 1992 fue el año clave en el inicio de la “visibilización” —no del surgimiento— de las literaturas indígenas en Colombia” (Rocha 2012: 218). Eso quiere decir que estamos entrando en el año 24 desde el giro en el cual nos percatamos de la vigencia de estas literaturas. Un cuarto de siglo es poco tiempo para realizar estudios literarios exhaustivos y más en temas tan grandes, con tantas vertientes y diferentes contextos como las propuestas de las literaturas indígenas.

Una tercera línea teórica proviene de los estudios de Christopher Teuton, crítico literario cheroqui. Hemos utilizado en particular su artículo “Geografía simbólica de las literaturas indígenas”. Aunque sus propuestas responden a trabajos específicos sobre narrativas indígenas de América del norte, algunos de sus conceptos se pueden adaptar a otros contextos, como lo intento hacer con sus nociones de centro simbólico, reserva simbólica y ciudad simbólica (definidos en el primer capítulo y utilizados a lo largo de este trabajo de grado). Lo que podemos anticipar es que Teuton relaciona la vida de los autores indígenas con los textos que producen, porque usualmente se refieren a las experiencias de los escritores indígenas en diferentes contextos y lugares de enunciación. Teuton afirma que “los patrones literarios se modelan con frecuencia desde la vida cotidiana” (2015: 267). De lo cual, podemos inferir que el estrecho vínculo entre vida y obra que determina algunas literaturas indígenas es un campo de estudio por explorar. Dichas motivaciones afirmaron el interés por estudiar la obra de Wiñay Mallki y la Yachay Wassi.

Carlos Vladimir Zambrano y sus estudios con los yanakuna marcan una cuarta línea de indagación teórica. Hemos utilizado particularmente los textos recogidos en *Hombres de páramo y montaña, los yanacunas del Macizo Colombiano* (1993) porque reúne trabajos de diferentes investigadores que otorgan visiones sobre distintas dimensiones de la comunidad. Si bien dichos trabajos derivan de trabajos antropológicos, han sido de gran utilidad porque han ampliado y complementado el marco contextual de la comunidad y del oralitor.

En la Pontificia Universidad Javeriana se presentó en el año 2015 la primera tesis de grado dedicada a estudiar la obra poética de Fredy Chikangana. Dicho trabajo fue expuesto por Gabriela

del Mar Abello; quien propuso una lectura de los textos del oralitor con el agua como cifra de resistencia simbólica y comunitaria. Asimismo, este trabajo constituye una quinta línea de aproximación dado que la investigadora analiza la forma en la cual los escritos de Chikangana aluden a diferentes temáticas como: resistencia cultural, reafirmación de tradiciones, territorio de la comunidad, etc. Este trabajo de grado que presento analiza diferentes cuestiones en diálogo con la tesis de Gabriela del Mar Abello en la medida que proponemos diferentes temáticas al momento de acercarnos a la oralitura de Wiñay Mallki. De igual manera tuvimos intereses distintos, por ejemplo: las selecciones de poemas para analizar difieren, es decir, nos han interesado otro tipo de textos. Además, Del Mar Abello aunque coincidan en algunos pocos y ella hace menciones a situaciones determinadas del país (como el conflicto armado interno) mientras que nosotros hacemos énfasis en los contextos comunitarios yanakunas. Tales razones son evidencia de que nuestros trabajos, sin importar que estudiemos al mismo autor, son acercamientos diferentes y al tiempo se complementan.

Para la realización de este trabajo, además de los materiales textuales ya mencionados, asistimos a un taller ofrecido por el propio Fredy Chikangana en septiembre del 2015 sobre su comunidad y su trabajo oraliterario. También tuve la oportunidad de escuchar lecturas de poemas y conferencias dictadas por él mismo con el fin de aproximarnos, desde su propia voz, a las labores que se ha propuesto como oralitor. Por otro lado, también, sostuvimos varias conversaciones con el poeta con el propósito de profundizar en su poesía y establecer el contacto para visitar la Yachay Wassi. Ahora bien, sé que estas metodologías son poco frecuentes dentro de los estudios literarios; sin embargo, fueron de mucha utilidad para acercarnos a la fuente principal que motivó este trabajo de grado. De igual manera, como se mencionó más arriba, encontramos apropiada la cercana relación propuesta por Teuton, entre vida, obra y espacios simbólicos como una temática muy interesante de las literaturas indígenas contemporáneas.

El trabajo de campo, resumido en el viaje a la Yachay Wassi, así como las conversaciones sostenidas con el autor, fueron vitales para esta investigación dado que se constituyen en el primer acercamiento en el contexto específico tanto de la comunidad como de la ciudad. De hecho, en varias ocasiones vi mencionada la casa del saber y la palabra sin ningún tipo de descripción o estudio; ejemplo de eso es la reseña que se le hace a Wiñay Mallki en la página

web del Festival internacional de poesía de Medellín, así como en la edición del 2010 del libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (donde en su última página también se publica un perfil del oralitor). En la tesis de Gabriela del Mar Abello también se menciona la Wassi sin mayores referencias.. El viaje a San Agustín fue el que más cambios sufrió en cuanto a la fecha, duración y posibilidad de adentrarse en la comunidad. Sin embargo, espero, que esto motive nuevos métodos, intereses o posibles aproximaciones dentro de los estudios literarios.

Dentro de algunas comunidades originarias existe un tejido social donde la literatura u oralitura es una porción sin fronteras definidas con otros estudios. No existe una especialización o disciplina que investigue solamente la palabra poética. Por tales motivos afirmo que, al intentar comprender contextos donde la oralidad tiene una gran importancia simbólica y la expresión poética se puede presentar en distintas formas, se deben proponer metodologías que complementen las teorías tradicionales de lectura e interpretación. Los pueblos originarios entretejen saberes tradicionales con nuevas situaciones y necesidades para configurar novedosas “orfebrería(s) de la palabra” (Chikangana 2014: 92).

Capítulo I

Fredy Chikangana/Wiñay Mallki, comunidad, palabra, canto y escritura.

Fredy Romeiro Campo Chikangana, su nombre completo, sufrió un cambio para que su tercer apellido pasara a ser el más representativo. Relegados los otros dos, ahora y desde hace un tiempo. El cambio de apellidos da testimonio de una decisión que asumió el poeta como una toma de responsabilidad con su comunidad. El poeta respondía a un llamado de su hado que esperaba por él, para convertirse en la “Raíz que permanece en el tiempo” como se traduce su segundo nombre adquirido: Wiñay Mallki.

Fredy Chikangana es un poeta de la comunidad Yanakuna Mitmak, un poeta bastante singular por la forma en la que ha logrado articular diferentes tensiones personales y colectivas, y fuerzas tanto orales como escritas que lo seducen. La oralidad al ser su fuente primaria de conocimiento; mientras que la escritura como herramienta para lograr sus objetivos como puente que comunica culturas. Es tal sentido, ha sido ese aquel que ha abierto caminos en tiempos de oscuridad¹. Aquel que con su poesía y sus proyectos ha logrado quitar el velo que cubría su comunidad, que la hacía aparentemente invisible, y, a su vez, ha logrado que la comunidad se re-conozca a sí misma desde la palabra de sus antepasados, desde esos “seres de la liana prodigiosa, la que cuelga del cielo y por donde bajan los muertos a pintar todos los sueños de los vivos” (Chikangana 2010: 49).

En este primer capítulo se recorre la poesía de Fredy Chikangana buscando dos temas en común. Primero, cuando el poeta habla desde una voz colectiva, o representa desde su voz una colectividad; y segundo, cuando los poemas se encuentran espacialmente ubicados en un

¹ La traducción del Quechua de Yanakuna Mitmak es: “Los que abren camino en tiempos de oscuridad”.

territorio particular. Esto se hace para mostrar dos de los diferentes roles que tiene Chikangana como persona: el de poeta y el de promotor cultural. A través de esos roles voy a analizar cómo ha trabajado y sigue trabajando en el empoderamiento de su comunidad. Para esto estableceré, a manera de diálogo con su poesía, relaciones con la cultura Yanakuna.

Antes de analizar su poesía es preciso mostrar que Chikangana se ha reconocido y hecho una de las cabezas fundamentales de la oralitura en Colombia. Este fenómeno funciona como un proyecto continental, porque empezó en Chile con el poeta mapuche Elicura Chihuailaf cuando retomó este neologismo africano de Yoro Fall (1992)².

El nuevo concepto de oralitura rápidamente se extendió por el continente, en dirección sur-norte, desde Chile hasta Estados Unidos y Canadá, donde varios de estos poetas han sido invitados a diferentes espacios y en múltiples momentos para hablar al respecto de este movimiento de la oralitura. En Colombia sus máximos representantes son Fredy Chikangana y Hugo Jamioy, a los que Chihuailaf se refiere como “sus hermanos oralitores de Colombia” (Rocha 2012: 265).

En palabras de Chikangana, la oralitura se sustenta en que “las culturas indígenas de América compartimos una misma espiritualidad, [...] unos imaginarios que nos siguen por donde quiera que vamos, y que a partir de la palabra los nombramos en cualquier lengua haciéndose muy similares” (2014: 75). Esto muestra una relación que solo la poesía puede dar. Lo nombrado da su nombre al que lo nombra. No es casualidad que los diferentes nombres que lo nombrado recibe sean familiares. Chikangana afirma que incluso en comunidades distantes o sin aparente contacto existen palabras que se utilizan para designar los mismos significados entre las que se pueden encontrar relaciones de sonido, origen, etc. De hecho, sin importar la lengua de la que provenga cada uno de los oralitores, la recuperación de la oralidad de sus antepasados les ha servido de fuente para establecer diálogos que permite sentir la misma “plenitud como igual vacío y soledad al momento de repensarnos” (Chikangana 2014: 75).

Asimismo, el propio Chihuailaf escribiendo a manera de prólogo para el libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* de Chikangana afirma que: “Mas el hecho de que estas palabras viajen desde el aire sur del continente a acompañar la aparición de esta obra en cielo y suelo Yanakuna, nos está diciendo que no somos solos, que no estamos solos” (2010: 15). Aunque cada

² Citado por Chikangana (pág 77) que a su vez lo cita de De Fierdman, 1997.

comunidad trabaja desde su autonomía se han creado puentes entre ellas que permiten la socialización de sus experiencias.

La oralitura implica “retos que se deben asumir para responder a las propias culturas y a la sociedad en general en un contexto donde la globalización aparece como una amenaza para las mismas comunidades” (Chikangana, 2014: 76). La oralitura implica un compromiso también de quien la lee y se acerca a ella, pues aunque esta categoría todavía se sigue poniendo en duda y algunas personas no la reciben con facilidad, desde sus planteamientos desafía la concepción tradicional de literatura, como lo explicaremos a lo largo de este trabajo.

Poemas como los de Chikangana ayudan a entender que es un sin sentido llegar a ignorar lo local con pretensiones, conscientes o inconscientes, de llegar a la universalidad. Como Miguel Rocha lo ha dicho para concluir su libro *Palabras mayores, palabras vivas*, “La literatura colombiana y continental ya no volverá a ser la misma, pues aún no ha sido lo que también es” (2012: 276). Pensar siquiera la literatura colombiana o universal sin preocuparse antes por éstas “literaturas alternativas” como las llama Lienhard (2003: 39), es caer en obviedades que ya han hecho mucho mal al seguir silenciando lo que se ha silenciado por mucho tiempo.

En palabras del propio Chikangana, el término oralitura: “retoma las expresiones, formas de nombrar el universo, los cantos y leyendas de origen nativo para que en una especie de híbrido mantengan la esencia en el mundo indígena y puedan llegar a la sociedad en general” (2014: 77).

El proceso mencionado es necesario para dar como resultado las palabras escritas e impresas en un papel, pues éstas marcan el recorrido tanto del poeta como de la comunidad. En realidad sus formas de composición no deberían tener que validarse frente a los otros, la cultura mayoritaria, mediante la escritura alfabética. Sin embargo, también se debe ser consciente de la forma en la que lo dicen y lo tienen que decir. Mediante estas escrituras pueden encontrar ojos y oídos que de otra forma sería imposible captar en sus posibilidades de receptores y lectores.

La apropiación de la escritura es un vehículo para lograr los fines de interrogación e interpelación. Aunque no nos sorprendamos de que los oralitores no sean los primeros en hacerlo. Lienhard nos recuerda que ya en 1570 en su carta-narración de 66 folios el Inca Titu Cusi Yupanqui lo hizo teniendo como destinatario el rey español Felipe II; así como en 1615 en su

carta-crónica de 1189 folios Guaman Poma de Ayala también lo hizo, teniendo como destinatario al mismo rey. Lienhard sigue:

Por vez primera aquí, los depositarios de la memoria de las conciencias colectivas dejan de ser los sempiternos *informantes* o los redactores de escritos al estilo europeo para convertirse en los autores materiales o al menos intelectuales, de un texto propio en el sentido cabal de la palabra, en sujetos de una práctica literaria radicalmente nueva. La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizá algo eufóricamente, como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual (2003: 51).

Si repensamos el concepto de literatura, también podemos cuestionar otros supuestos como el de la escuela. Chikangana nos dice que hay que sorprenderse si se piensa que la primera escuela en una comunidad es la orilla del fogón. Este lugar es un centro fundamental en su comunidad porque es donde se da el intercambio de palabras y el diálogo, es donde se da la transmisión, donde “permanece la vida de las lenguas indígenas y desde luego un sistema de pensamiento que se fundamenta en las comunidades indígenas...” (2014: 78).

Una de las características más importantes de la oralitura es que la escritura de los poemas la hace un solo individuo; sin embargo el poeta, guarda una relación muy fuerte con su comunidad. Muchos de los poetas oralitores escriben desde centros urbanos, desde la ciudad, como en el caso de Chikangana, pero de igual manera se sienten conectados a sus comunidades por un cordón umbilical simbólico que los sigue alimentando. Ese cordón es en gran parte la palabra poética.

El mismo Chikangana afirma que la oralitura es “como un viaje a la memoria” (2014: 75), o más extensamente, “la palabra es como un vehículo de escape y refugio para cantar; se crea desde la plenitud cultural pero también desde el vacío que otorga el estar lejos de la comunidad” (81)³. Esta cita también nos acerca a un pensamiento recurrente del poeta: el canto y la palabra como análogos de la poesía. En más de una ocasión el poeta utiliza ambas expresiones indeterminadamente, como en la siguiente cita: “se hace poesía en la cotidianeidad, en el trabajo de la tierra, en la elaboración de un tejido, en un canto de pago a la naturaleza, en los consejos que se dan a un hijo, etc.” (2014: 81). Para Wiñay Mallki la poesía no solo está en los libros o en la escritura. Para él la poesía también se da en las tareas diarias del campo, en la relación con la

³ Esta experiencia del poeta en la soledad que utiliza la oralitura como un medio y como un fin se analizará más adelante desde los propios poemas de Wiñay Mallki.

naturaleza y en la producción de elementos que expresan pensamiento. Chikangana y Chihuailaf vuelven a coincidir sobre la concepción de la poesía, pues el poeta mapuche (hablando en uno de sus poemas sobre su niñez) afirma que: “Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía/ las grandezas de la vida cotidiana, pero sobretodo sus detalles/ el destello del fuego, de los ojos, de las manos” (Chihuailaf en Chikangana 2014: 90).

Ahora bien, no hay que pensar que el poeta oralitor carece de creatividad en sus expresiones. “El oralitor toma elementos de la cultura oral pero no se conforma con transmitirlos como si fuera un estudio etnográfico, sino que los trabaja, hace la hibridación con la literatura y les otorga igual valor para entregarlas a un interlocutor que bien sea indígena o no, pueda comprender lo que está cantando” (88-89). Aunque el poeta oralitor sea un mensajero (chaski) entre las palabras de los antiguos y un nuevo público, sus textos no son exactamente las palabras de los mayores. Él las ha escuchado, han pasado por él y ahora vuelven a expresarse desde su subjetividad individual

Volviendo a la concepción de Wiñay Malki sobre la poesía y entrando en el análisis de sus poemas encontramos el texto titulado “Puñado de tierra”, donde el yo poético cuenta cómo le fue entregado un puñado de tierra junto al que se le dice “Ahí cultivarás, ahí criarás a tus hijos,/ ahí masticarás tu bendito maíz”, después de unos versos afirma “Todos los días le cantaba a ese puñado de tierra”. Con este pequeño ejemplo, como se verá también más adelante, empezamos a ver la fuerte relación que tiene la poesía y la literatura indígena con el espacio geográfico de su comunidad. En el último verso citado, corroboramos lo que antes se mencionaba sobre la correlación entre el canto, la palabra y la poesía; así como la poesía que se hace en lo cotidiano. El poema sigue, le quitaron su puñado de tierra y dice “Me quedé nuevamente solo/ con el cuenco de mi mano vacío;/ cerré entonces la mano, la hice puño y decidí pelear/ por aquello que otros nos arrebataron” (2010: 21).

Es interesante que si bien se venía narrando en primera persona, la voz del poema hablaba desde su propio yo, el poema sufre un cambio en el último verso. De hecho, es hasta el último verso que asume una voz colectiva en relación con la tierra y la decisión del yo poético de luchar por el bienestar de ese grupo que ahora representa. Esto último coincide con lo que Chikangana escribe en los agradecimientos del libro donde se incluye este poema: él es como “los que han sabido ganarse un lugar en este universo con aquella terquedad tan necesaria para lograr un mundo más justo y digno donde quepamos todos y todas” (2010: 10).

El texto expresa tanto la pérdida de la tierra que le fue dada al poeta para vivir, cuidar y criar a sus hijos, como la decisión que asume el yo poético de emprender la lucha para recuperarla. El poema muestra la decisión que asume el escritor en su viaje poético para afincarse en su tierra, y la de su comunidad, frente a constantes peligros de ser despojados de ella. Chikangana se autoriza a través de su escritura y de sus antepasados como legítimo ocupante de esa tierra.

En el poema no sabemos quién le da la tierra; puede ser uno de sus ancestros o una experiencia mítica en la que le fue dada la tierra al hombre por primera vez. No obstante, el yo poético hace parte de un ciclo en el que él entregará la tierra a sus hijos, quienes serán los legítimos herederos. El texto hace referencia a los despojos de tierra que su comunidad tuvo que sufrir en el pasado y que pueden volver a ocurrir. Es un tema que para el poeta no ha perdido vigencia, así los tiempos sean diferentes.

Después de este poema podemos introducir otra definición de oralitura en la cual el poeta añade más elementos, donde también volvemos a encontrar la relación entre canto y poesía: “Se canta desde esa nostalgia individual pero con la mirada y el corazón danzando entre lo colectivo” (2014: 81). El proceso de la escritura se da en solitario. Es el momento del poeta para volver sobre experiencias personales y comunales desde su subjetividad. Chikangana, como otros oralitores, escribe cuando está lejos de su territorio. Escribe cuando está en la ciudad y cuenta con el tiempo y el espacio para hacerlo. En los momentos que se encuentra en su comunidad disminuye lo escrito porque todo lo abarca la oralidad; todas sus relaciones se desarrollan con la palabra hablada y los textos dejan de ser necesarios.

Gilles Deleuze y Félix Guattari publicaron en 1975 el estudio *Kafka, por una literatura menor*. En dicho estudio estos teóricos propusieron el término de “literatura menor”, con la que creo que la Oralitura comparte algunos principios; no obstante, como se mencionó anteriormente, Lienhard (2003) propuso otro nombre con el que también se puede relacionar, “literatura alternativa”. En su estudio Deleuze y Guattari le atribuyen unas categorías a la literatura de Kafka con los que los poemas de Chikangana también se pueden reconocer. Ellos afirman que “La literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor [...], (donde) el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (28). En el caso de Wiñay Mallki la desterritorialización se da por exigir a esa lengua mayor en

razón de su lengua nativa; como también utilizar esa lengua del “enemigo” como herramienta para invertir la escena y que sea él quien hable.

Algunas ocasiones Chikangana escribe el español, otras en quechua. Aunque presente este doble registro, la experiencia en el momento de la escritura no es igual. El poeta se siente más cómodo escribiendo en quechua porque afirma que en este idioma la relación entre el nombre y lo nombrado es más fiel que en el español. Para explicar esto, da un ejemplo: al momento de decir nina, que se traduce como fuego, no se designa una sola forma del fuego. Su enunciación abarca todas sus posibilidades junto a la fuerza de su espíritu. Entre estas están: el padre fuego, el fuego sagrado alrededor del cual se cambia pensamiento, el fuego para cocinar, etc. Para los yanacunas, los fenómenos de la naturaleza también tienen fuerza y espíritu, y al momento de enunciarlos se están reproduciendo sus características.

Ahora bien, la mayoría de las publicaciones de Fredy Chikangana son en versión bilingüe quechua-español. Sin embargo, en su lectura se evidencia un español poco cómodo. En las traducciones al español se altera la disposición del texto porque se está pensando desde otro lugar de enunciación poco conocido. Chikangana afirma que en quechua no hay signos de puntuación, por lo que en las versiones en español de sus poemas se obvian comas y otros recursos que le implican al español una exigencia poco acostumbrada.

En tal sentido, a manera de introducción del poeta, Miguel Rocha afirma que “en el suroccidente colombiano, los mecanismos ancestrales de resistencia voltean una vez más la situación, vehiculando sus ideas renacientes por medio del español, ese *verbo ajeno* en palabras de Fredy Chikangana, poeta Yanakuna mitmakuna del Cauca” (2012: 39).

En la oralitura podemos ver la creación y la palabra de un individuo perteneciente a una comunidad sin intermediarios. En los textos nos encontramos con lo que él o ella han decidido dar en la medida y cifra que eligen. De esta forma han dejado de ser los informantes de estudios etnográficos de los que usualmente no recibieron reciprocidad. Ahora, y desde hace un tiempo, son ellos los que pronuncian el discurso mostrando solo lo que desean. Chikangana nos dice al respecto:

Si bien es cierto que existen investigaciones antropológicas, también es cierto que las comunidades han guardado en el silencio lo mejor de sus saberes y concepciones por el

temor que el desafortunado encuentro con el otro y por la falta de ética de algunos investigadores que utilizaron a las comunidades y traicionaron la palabra y ese respeto que debe darse entre las comunidades. (93).

Deleuze y Guattari afirman que:

La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. En las “grandes” literaturas, por el contrario, el *problema individual* (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o trasfondo; [...]. La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (1975: 29).

Esta dimensión política es evidente en textos de Chikangana como “puñado de tierra”, donde es el poeta quien toma la decisión de luchar por la tierra que le pertenecía a él y a su comunidad. Desde su individualidad, siendo una de las voces más representativas, es quien abre nuevas posibilidades. Así, cuando se lee y/o se escucha al poeta oralitor, actos que pueden darse en el mismo momento, es él quien nos lleva de la mano en su viaje de regreso a su memoria desde su subjetividad propia. Este viaje nos puede revelar experiencias en diferentes momentos del poeta en relación con su comunidad, pues siempre vuelve sobre ella. Al respecto, Fredy Chikangana nos dice:

La oralitura además de lo oral contiene la creación de un individuo miembro de una comunidad indígena que en esta época contemporánea y tras otras experiencias de contacto con lo urbano ha encontrado una forma de expresarse, un forma de plasmar a través de la palabra escrita lo que es su mundo, lo que tiene que ver con el viaje de regreso a su propia memoria y que lo hace desde su lengua y desde la lengua de la sociedad mayoritaria [...], que no le pertenece pero con la que convive diariamente y con la que también logra redescubrir una serie de imaginarios que le posibilitan dar una mirada desde otro ángulo a la comunidad de origen [...] (79-80).

Las relaciones anteriores pueden analizarse en el poema “Cantos de la tierra” (109), incluido en el libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010):

De maíz son mis cantos y de agua mi esencia.

Canto hoy como antes cantaron
como terca semilla que se niega a la muerte,
así como gota que alimenta la fuente.

De maíz: cantos, agua, esencia...

Vivo hoy con la siembra de ayer,
como espiga madura que florece en la tierra.

En este poema encontramos la voz del poeta hablando de sí mismo. Sin embargo, podemos proyectar esa voz a un nivel de comunidad en la que no solo se define y hace evidente su esencia agrícola, sino que muestra la continuación de la lucha que empezó en el poema “Puñado de tierra”. También notamos la semejanza que para el poeta tiene la poesía y el canto; y a su vez, el acto de cantar como resistencia a la muerte, tema que seguirá tratando en otros poemas.

Asimismo, evidenciamos en el cuarto verso, “así como gota que alimenta la fuente”, la relación entre el poeta y su colectividad. El yo poético se identifica como una gota individual que vuelve a su comunidad a darle nueva vida, a su vez el principio del poeta. De hecho, el viaje del poeta a alimentar la fuente es un viaje de retorno; es esa “mirada desde otro ángulo a la comunidad de origen” —que se mencionó anteriormente— después de sus experiencias individuales.

Hay que resaltar que el segundo verso, “canto hoy como antes cantaron”, hace referencia a esas palabras mayores que el poeta ha escuchado formando parte de un ciclo que no termina, pero que tampoco se repite cada vez que vuelve a empezar. Las palabras de los ancestros han pasado por el poeta que ahora devuelve su canto a la comunidad. Así, el poeta vive con las palabras del ayer. A través de sus poemas plantea que la comunidad no morirá, que continuará viva gracias al hoy del canto del poeta.

En otro escrito Chikangana afirma que el oralitor ha tenido que “lograr descifrar a partir de la voz de los mayores la esencia de su transmisión oral, lo más cercana a los orígenes” (2014: 91). Con todo, no hay que creer que lo que se intenta en el trabajo del oralitor es llegar a la “pureza” de su comunidad. Él sabe sobre los procesos que ella ha pasado, su búsqueda no se trata de un indigenismo; se refiere a su deseo de acercarse lo que más pueda al origen para rescatarlo, para que hable desde su silencio y reanime este nuevo contexto. El poeta busca las palabras de los

mayores porque cree que todavía tienen que ser escuchadas hoy. Cree que esas palabras no han afectado al mundo en la forma que debió hacerlo. Entiende que el tiempo ha pasado pero cree que se siguen necesitando para entender el presente. Chikangana cuenta que en ocasiones vuelve a su comunidad y comparte sus escritos para motivar nuevos diálogos con los abuelos y abuelas, así como para volver sobre temas o inquietudes para construir nuevos conocimientos. Así se completa otra vez el ciclo ya mencionado, el círculo da otra vuelta ya que el texto se completa con esta reciprocidad con la comunidad. Puede que el texto lo escriba una sola persona, pero todo el colectivo actúa sobre él. Volver a la comunidad a compartir lo escrito es volver a calentar⁴ el pensamiento, es iniciar una nueva jornada de tejer la palabra para acercarse a ese origen que *abre caminos en tiempos de oscuridad*⁵.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, Wiñay Mallki desarrolla varios roles. Se dijo que se ahondaría en dos, el poeta oralitor y el promotor cultural. Estas dos dimensiones se mezclan, se tejen tanto en su poesía como en sus prácticas. Durante el mes de septiembre del año 2015, Fredy Chikangana dirigió un taller sobre la oralitura y sobre su comunidad con el fin de acercarla a nuevos oídos, a nuevos públicos que de otra forma no podrían llegar a ella. Chikangana ayuda como puente, como *chaski* (mensajero) entre su comunidad y la sociedad mayoritaria. Así, “en lo que denominamos creación, existe un ligamento con lo comunitario que hace que el individuo no sea un protagonista solitario sino más bien un mensajero del quehacer de su pueblo indígena” (Chikangana 2014: 78).

En tal sentido, él no trabaja solamente hacia fuera de su comunidad, también trabaja dentro de ella; así, en un plan de tres fases busca ayudar a las generaciones por venir: “primero, plena conciencia de su procedencia; segundo, a saber profundizar y tejer para el fortalecimiento y transmisión de las lenguas; y tercero, a saber desenvolverse para acompañar los procesos de resistencia que asumen nuestras culturas y la forma de crear una conciencia de identidad” (Chikangana 2014: 95-96).

⁴ Calentar el pensamiento o calentar la palabra hace referencia al momento en que la comunidad se reúne alrededor del fuego para dialogar. Este fuego es ceremonial y no se mezcla con otros, así como tampoco se utiliza para otras tareas. En este acto se mamea hoja de coca que, según la comunidad, facilita el intercambio de la palabra. Asimismo, la palabra asume varias metáforas como la de hilo. De esta forma se completa una escena en la que gracias al intercambio, y la participación de todos, se teje pensamiento.

⁵ Ver la nota número 1.

Así, y para continuar, en palabras de Miguel Rocha, “la oralitura de Fredy es un *p’achacamac*, un infundirle nueva vida a la tierra, al lugar de origen. Sí, la obra de Wiñay Malki es más que una poética de reivindicación cultural; es una ofrenda de la palabra en el preciso momento en que la *huaca*, lo que es bello y profundo, comienza a despertarse. [...] En el territorio originario todo está vivo, pero la gente no es lo único, ni lo más importante” (178). Lo que constatamos en el siguiente poema titulado “Raíces” (63) publicado en el libro 2010:

Aroma de poleo en la montaña (1)⁶

Nariz (2)

Consejo de taitas en el fuego (3)

Boca (4)

Caballos a la orilla del maizal (5)

Ojos (6)

Susurros en la noche oscura (7)

Oídos (8)

Palabras de tabaco y koka (9)

Pensamiento (10)

Huellas sobre huellas en el bosque (11)

Extraños (12)

Silencio de los hombres y mujeres (13)

Muerte (14)

Sangre en la tierra (15)

Raíces (16)

Cuerpo (17)

Raíces (18)

⁶ La enumeración de los versos no aparece en el poema original. Se hace para una fácil ubicación al momento de su análisis y se seguirá utilizando este sistema a lo largo de este trabajo.

En este poema vemos la importancia del territorio en el imaginario del poeta, en el mundo de su pueblo. Recordando las palabras de Rocha, en el territorio originario todo está vivo, pero no solo eso. Todo está vivo y desarrolla un rol, una función en la configuración del mundo de la comunidad. La unión del espacio físico, sumado con todos sus elementos, más el colectivo humano funcionan como un solo cuerpo, cada parte es un órgano que se articula dentro del sistema para que todo sea un solo ser vivo, pues “el territorio es la raíz de la identidad indígena” (Rocha 2012: 92).

Además de nombrar los principales medios de percepción de los sentidos en los primeros versos pares, en el poema “Raíces” hay una descripción del lugar que se va dando al lector dosificadamente. En esto, resalta el consejo de los taitas junto al fuego, una escena muy importante y simbólica por sus características espaciales y temporales para los Yanacona. Las palabras de los mayores se comparten alrededor del *nina*⁷ que se encuentra en el centro de la casa como su pilar fundamental. También debe destacarse la relación con la boca como medio para lograr expresar, para llevar al exterior lo que se lleva “preso” dentro, y compartirlo con la comunidad. Asimismo, también es importante resaltar los versos nueve y diez, que se relacionan con la palabra y con la hoja de koka. Esto es importante porque los Yanacona se reivindican como seres de maíz y de koka. En el poema “Raíces”, así como en “Cantos de la tierra”, se ha mencionado el maizal. En un mito, que se trabajará más adelante, sobre el origen de los Yanacona veremos la importancia de la hoja de koka, aunque por ahora se anticipe la importancia que tiene al momento del diálogo, es decir en el momento de intercambiar palabra que se da alrededor del fogón porque es la hoja la que permite calentar el habla para tejer pensamiento.

Ahora bien, los versos trece y catorce de “Raíces”, guardan una relación con el analizado anteriormente, “Cantos de la tierra”, ya que en ese texto se mencionó el vínculo entre el canto y la poesía, y entre estos la resistencia a la muerte. Pues bien, en “Raíces” se afirma la correspondencia entre el silencio y la muerte. En tal sentido, por oposición, argumentamos la asociación de la palabra, del canto y de la poesía con la vida. Es necesario que exista la palabra para que haya vida. La comunidad perdería su identidad y su autonomía si perdiera su canto. La poesía de Chikangana es saludable para su pueblo porque en ella encuentra sus fundamentos⁸, así

⁷ Como se ha mencionado anteriormente la traducción de Nina es: Fuego.

⁸ Entre estos encontramos: relatos de origen, labores diarias agrícolas, una legitimación en el espacio que ocupan, etc.

como una reanimación para el hombre y la mujer yanakuna⁹ actual. Wiñay Mallki se traduce como “Raíz que permanece en el tiempo”. El oralitor es una de esas raíces con las que cierra el texto. El poeta es una raíz afincada en su territorio para continuar con la vida de su comunidad.

Otra herramienta que será de suma importancia para analizar la poesía de Wiñay Mallki es el artículo de Christopher Teuton titulado “Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas” (2015), en traducción de Félix Ceballos. Este texto trabaja con una serie de conceptos con definiciones precisas como: *Geografía simbólica*, *Centro simbólico*, *Ciudad simbólica*, *Reserva simbólica*, *Narrativas de supresión* y *Narrativas de Retorno*. Se trabajará con estos conceptos por lo que se definen a continuación.

Teuton le da una gran importancia a la experiencia del escritor indígena para la elaboración de su narrativa. Antes se mencionó el arduo proceso que el escritor indígena pasa para llegar a desarrollar su poesía. Sin embargo, Teuton desarrolla su estudio para escritores de prosa en los Estados Unidos. En este trabajo utilizamos algunas de sus categorías para analizar el contexto específico de Fredy Chikangana y de su comunidad. Aquí se comenta este viaje de autodescubrimiento en otras experiencias y en algunas de las etapas planteadas por el estudioso cheroqui. Así pues, para Teuton, “la geografía simbólica [...] conceptualiza las formas en que las narrativas indígenas se constituyen unas a otras, constituyendo así al entendimiento, no solo de las literaturas indígenas, sino, también, de la experiencia indígena misma” (252).

El Centro simbólico hace referencia al espacio físico de un pueblo indígena, que a su vez, tiene un nivel inherentemente psíquico. Se refiere al territorio en el que se encuentra el origen de la comunidad indígena, donde el mito tiene su lugar, aunque ya no el momento. Alude al espacio que la comunidad reclama como suyo; pues es ahí mismo donde se encuentra la identidad y la definición del pueblo “a través de patrones específicos de pensamiento cultural [...]. (Así, el centro simbólico), es una matriz de procesos culturales que describe de modo colectivo una tradición crítica tribal que puede dar cuenta del crecimiento, el cambio y la continuidad de una comunidad dentro de ambientes y lugares específicos” (252). Esta categoría nos permite

⁹ Hasta el momento se ha utilizado yanacona y yanakuna. Ambos términos se refieren a la misma comunidad. Sin embargo, el primero es una versión más españolizada del segundo. Tanto Chikangana como su pueblo prefieren la segunda forma por estar más cerca de su origen.

acercarnos a un poema de Chikangana titulado “Las montañas” (101) del libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010):

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

El texto nos enuncia un espacio geográfico que parece específico para el poeta, un lugar de referencia directa con algo que conoce. No parece que se esté refiriendo a *unas* montañas; en contraste nosotros como lectores (que no contamos con los mismos referentes culturales) no sabemos con exactitud cuál es ese lugar que nombra.

También es importante resaltar que las montañas se enuncian, no se describen de ninguna forma. Solo se dice que ahí han estado, están y estarán. No obstante, no es lo único que ellas hacen. Las montañas miran a la comunidad en su tiempo continuo, en su tiempo cíclico que reemplaza una generación con otra de la misma familia. Las montañas dan cuenta y justifican la presencia de los ancestros de estos hombres y mujeres, de su presente y de su futuro en ese territorio específico.

Por otro lado, la *ciudad simbólica* “es el espacio cosmopolita literal y/o figurativo en el cual los valores dominantes de la cultura colonial occidental se manifiestan y privilegian” (252). Pero también tiene otra dimensión, un segundo nivel que se ve no solo en la experiencia del poeta sino en los textos que este escribe: “En los mundos narrativos de las literaturas indígenas, la Ciudad simbólica se expresa donde y cuando los personajes se encuentran con el colonialismo de occidente y sus valores de modernidad” (254).

Para ver la influencia de la ciudad simbólica en un ejemplo claro se recurre al cuento “No era vaca ni era caballo” del escritor wayuu Miguel Ángel Jusayú. Este cuento narra la historia de un joven indígena wayuu que en la búsqueda de una oveja que había estado a su cargo, pero que extravió, se encontró con un camión sin saber que era un camión. Su primera reacción fue pensar que se trataba del espíritu de un wayuu ya muerto que suele presentarse en los sueños. Al volver a su comunidad y contar lo sucedido, en burla le contaron lo que es un camión. Uno de sus primos le explicó el uso que tiene cada parte en términos generales, resaltando la importancia de la

gasolina que es lo que hace que se mueva más allá de su chofer. El primo, hablando sobre el camión y sus desarrollos superiores frente a las tecnologías de su comunidad afirma: “Es veloz, no se cansa. No come, no bebe agua como un animal doméstico. [...] ¡Qué bueno es el camión! – le dije a él” (2010: 49). Con esto, y con la siguiente cita, queda en evidencia el trato que se le da a los *arijunas* o no indígenas, como más desarrollados o superiores.”El alijuna sí es inteligente que fabrica semejante cosa” (2010: 50). Se exalta a los hombres capaces de crear tecnologías así, se les coloca por encima del narrador en su admiración. Tanto así que anhela volver a encontrarse con el camión, para lo que decide tomar el burro viejo, castrado, cansado y de paso lento de una de sus abuelas y encenderlo en llamas con gasolina esperando que alcanzara la misma emocionante velocidad del camión.

El cuento termina de forma trágica para el personaje que, agobiado por la vergüenza que siente hacia su familia, decide huir de ella para terminar en un pueblo de alijunas donde sin saber la lengua (un aspecto fundamental para la supervivencia) no encuentra otra forma de vivir más que la de ser prácticamente un esclavo en una casa: “Pues bien, cuando yo ya era un poco mayorcito, era sirviente, de los alijunas. A mí me hacían trabajar a cambio de lo que comía; lavaba las ollas, platos, cubiertos, etc.; barría toda la casa, daba de comer a los perros y gallinas. Me daban un vestido de vez en cuando” (2010: 53-54).

Por otro lado la Reserva simbólica “es un espacio de intersección indígena en el cual las relaciones históricas entre el empuje del colonialismo occidental y las aserciones de soberanía cultural indígena desempeñan un rol muy importante en la vida y las experiencias cotidianas de los miembros de la comunidad” (254). La reserva simbólica es el banco de valores autóctonos al cual acude el sujeto en medio de las experiencias de tensión entre la asimilación a los valores de la cultura occidental y el ataque a los valores tribales. Se acude a la reserva simbólica con sentido de supervivencia personal cuando se está lejos de la comunidad de origen, aunque bien pueden ser la misma.

Teniendo las herramientas ya mencionadas vamos a analizar un poema de Wiñay Malki que es fundamental para comprender la experiencia del poeta oralitor. Se titula “Breve tiempo”, y pertenece al libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010: 33):

La candela devora los troncos

y luces multicolores de su cuerpo surgen.

Se desliza la brasa con su boca ardiente.

Hay cenizas en el atardecer.

Sentado en un banco viejo

yo pienso

en el tiempo, en el amor, en la muerte.

La escena o momento que el poema nos narra es la del poeta pensando frente al fuego. Hay que recordar que sentarse alrededor del fuego es un momento y un espacio de suma importancia para la comunidad Yanacona. Alrededor del fuego es que la palabra se calienta, se intercambia y se teje pensamiento. En el poema “Raíces”, antes mencionado, hay un verso que hace también referencia a este momento: “Consejo de taitas en el fuego”.

Así, el texto puede darse desde la clara soledad del oralitor haciendo un viaje de retorno a ese momento tribal de su comunidad. En el poema, el fuego funciona como medio para hacer el viaje a la memoria y darle la posibilidad a ese yo poético de hacer el diálogo alrededor del fuego de forma psíquica. De esta forma, aunque en el momento de la escritura puede estar en la ciudad simbólica, gracias al impulso del fuego vuelve a su reserva simbólica en su experiencia de soledad. El fuego logra transportarlo; es un catalizador que lleva al poeta a ese momento de intercambio con los mayores.

Fredy Chikangana pasa la mayor parte de su tiempo en la ciudad de Bogotá, en diferentes movimientos y eventos se destaca su participación activa en el desarrollo de proyectos como el de la Kokasana con el cual busca la reivindicación de la hoja de coca como un recurso natural sagrado y fundamental para algunas comunidades indígenas en Colombia, como la yanakuna. Asimismo, desarrolla cursos y proyectos como el mencionado más arriba en la biblioteca El Tunal en septiembre de 2015. También hace parte de la Fundación indígena Sol y Serpiente de América, por lo que estos viajes de retorno mediante estos catalizadores, y mediante la oralitura en general, son recursos del poeta por seguir física y espiritualmente en su comunidad.

Con la Fundación Sol y Serpiente de América, Fredy ha publicado varios textos, entre ellos un folleto para promover y dar a conocer la Yachay Wassi, o la Casa del saber y la palabra, la cual

se encuentra ubicada en el sur del departamento del Huila. Lugar que precisamente será el eje central alrededor del cual se trabajará en el siguiente capítulo.

Wiñay Mallki es un oralitor que “salió” con el propósito de llevar a cabo tareas de fortalecimiento de su comunidad. Si bien Chikangana es un *superviviente articulado* con su pueblo, —de acuerdo con los conceptos de Teuton—. Los viajes de retorno no son siempre exitosos; dependen de las experiencias del sujeto que emprende la aventura. Estos viajes pueden ser beneficiosos o perjudiciales para la comunidad puesto que el individuo puede perder sus valores colectivos en el nuevo contexto.

Teuton afirma que hay dos tipos de supervivientes en relación con su comunidad de origen. Los supervivientes son aquellos miembros de una colectividad que emprenden un viaje a manera de “exploradores” saliendo de su territorio y entrando en espacios propios de la ciudad simbólica. Estos viajeros entran en estos nuevos estados tanto física como psíquicamente. El superviviente es aquel capaz de articular una voz.

De acuerdo con las experiencias de cada uno de los sujetos que realiza este viaje, así como dependiendo de sus intereses, hay varios finales posibles que acarrearán diferentes consecuencias. Primero, así como vimos en el cuento de Miguel Ángel Jusayú, el personaje se perdió a sí mismo. Perdió todo contacto con su comunidad además de perder también toda posibilidad de retorno. Así bien, si en su caso el personaje sufrió esa pérdida, de alguna forma voluntaria, por la vergüenza que sentía, no se niega que otras fuerzas que lo sobrepasaron actuaron sobre él para tomar la decisión. Una de esas fuerzas externas es la incapacidad de dominar la nueva lengua dominante y la imposibilidad de acción en un nuevo sistema de valores que desconocía. Al final del cuento, el mismo personaje afirma que ahora ya no se puede bajar del camión al que antes tanto temió¹⁰.

El personaje de este cuento es el tipo de las *narrativas de supresión*. Es aquel que se desprende de su reserva simbólica (o no vuelve a ella) y es absorbido por los valores de la ciudad simbólica. Este sujeto tampoco vuelve a su centro simbólico; se queda en la ciudad simbólica perdido

¹⁰ La estructura de este cuento es típica de la picaresca. Se trata de un relato narrado por el propio personaje desde una edad avanzada contando su juventud con las trasgresiones que hizo y sus debidas justificaciones, así como también cuenta las penas que pasó para pagar, de alguna forma, por esos errores y su nuevo estado, que si bien no se ahonda en él en el cuento, se puede tener la sensación que es mejor por el hecho de ahora ser capaz de hablar la lengua de los arijunas.

buscando sobrevivir en medio de ese nuevo contexto. Su lengua ya no le sirve y debe aprender un nuevo sistema de valores donde prevalece la individualidad en un sentido que no experimentó en su comunidad. Por el contrario, existen las *narrativas de retorno*, que se refiere a los personajes que salen de la comunidad e intentan re-integrarse a ella. Este tipo de relatos tiene dos posibles vertientes.

El primer final posible de estas narrativas de retorno es el del *superviviente desarticulado* de su comunidad. Este sujeto aunque ha dominado la lengua, y algunos de los valores de la ciudad simbólica, se pierde a sí mismo. Pierde su voz porque no logra comprender las nuevas dinámicas a las que se enfrenta. Aún así, el superviviente desarticulado no renuncia a su viaje de retorno. No obstante, este viaje puede que no sea beneficioso para su comunidad; sino que, por el contrario, sea perjudicial para ella. El superviviente desarticulado ha perdido la capacidad de diferenciar entre los valores de la ciudad y de su centro simbólico; por lo cual puede atentar contra la unidad de su pueblo originario.

Ahora bien, por el contrario, el *superviviente articulado* con su comunidad goza de haber alcanzado el equilibrio necesario para conseguir el éxito de compenetrar "las influencias que el conocimiento aprendido ejerce sobre su persona con las experiencias nuevas que obtiene en el Centro simbólico" (Teuton, 2015: 260). De esta forma el superviviente articulado logra "la reintegración satisfactoria [...] a la Reserva simbólica (gracias a) su capacidad para deshacerse de los valores individuales de la Ciudad simbólica" (2015: 265). Este personaje es capaz de "dejar" el Yo que adquirió en ese nuevo espacio, y aparta su nombre individual para conseguirle un mayor beneficio comunal a su centro simbólico. Estos viajeros, en el ciclo de salida, confrontación, y retorno exitoso, son vitales para sus comunidades; ya que diagnostican, re-animan y re-articulan las estrategias para resistir a la ciudad simbólica.

Los supervivientes articulados son importantes porque anulan la posibilidad de un encierro hermético de sus comunidades. Lo anterior conllevaría a que su colectivo quedara en un tiempo detenido sin relación con el mundo fuera de él. Los viajeros en sus experiencias de retorno exitosas reportan el estado de su comunidad frente a nuevas dinámicas del mundo. De esta forma el centro simbólico no queda en un pasado temporal expuesto sin herramientas para resistir y enfrentar nuevos peligros provenientes de la ciudad simbólica.

Estos sujetos permiten que los centros simbólicos crezcan y muten. “Allí radica su poder, y en medida en que lo hacen, deben tomar conciencia total del mundo que las comunidades experimentan, aprovechando de esta manera la experiencia tribal en su totalidad” (2015: 267). La importancia de que la oralitura sea un proyecto continental, es que crea una red en la cual diferentes sujetos de múltiples comunidades indígenas pueden dialogan y compartir sus experiencias y procesos independientes. De esta forma, lo que se vive y se aprende en momentos y espacios determinados por sujetos de una comunidad puede proyectarse para iluminar otros procesos si bien no iguales, similares, que pueden seguir esas otras experiencias.

En tal sentido, el centro simbólico no depende solamente de los conocimientos y experiencias de sus supervivientes articulados. El centro cuenta con el apoyo de otras comunidades que viven procesos análogos en el mismo tiempo de los cuales puede aprender. No obstante, la principal estrategia de resistencia y renovación es el ciclo que viven sus viajeros asumiendo que “la Reserva simbólica se arriesga a perder su soberanía cultural y política” (2015: 266). Ahora bien, si el centro simbólico sólo dependiera de sí mismo, implicaría el riesgo de que sus viajeros se desprendan de él, y así perder definitivamente la lucha frente a la ciudad simbólica.

Los conceptos utilizados por Teuton son una propuesta para personajes de textos indígenas narrativos. Teuton estudia las literaturas indígenas en Norteamérica. Sin embargo, tanto en la poesía de Chikangana como en su experiencia personal como oralitor se evidencia este proceso cíclico de viaje de salida de la comunidad, entrada en la ciudad simbólica y desplazamiento de retorno exitoso. La voz del yo poético en algunos de sus poemas va a su centro simbólico por medio de objetos catalizadores o por recuerdos personales como en “Breve tiempo” analizado más arriba. En otros de sus textos prevalece la voz colectiva asumiendo un tono general que abarca toda su comunidad. Mientras que, por el contrario, en otros escritos una clara voz en primera persona asume el protagonismo para hablar de su experiencia en la ciudad, como en “Soy un cantor” (2014: 111)¹¹ donde afirma: “Soy un cantor en esta tierra\ y busco palabras en el lago que me atraviesa.\ También persigo silencio entre las calles\ y miradas perdidas en los cuerpos de rosa...”

¹¹ Este poema se encuentra publicado en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010) y en *Voces originarias de Abya Yala* (2014), donde comparte textos con Hugo Jamioy y Vito Apūshana. La versión que se cita es de este último libro mencionado.

Wiñay Mallki en sus escritos puede volver psíquicamente a su comunidad como en el poema “Nosotros, la noche y el cielo infinito” (2014: 89), donde vuelve a su niñez corriendo entre sol y páramo, así como a otras escenas como el “ir y venir de polillas negras sobre la luz de un mechero”. No obstante, también vuelve con cierta frecuencia de manera física, entre otras cosas, para compartir sus textos. Pues afirma que “leer lo escrito ante la comunidad ha dado como resultado la corrección, la admiración o la complementación por parte de los abuelos y abuelas” (2014: 94). De esta manera, corroboramos que en relación con el texto vamos a otro nivel de influencia del poeta: su praxis. Concepto que, apoyándonos en Nelson Osorio Tejada, entendemos como: "una integración consciente del momento teórico-crítico a nuestro quehacer cultural" (2008: 75), como: "la práctica consciente, vale decir, la actividad humana operando sobre la realidad conforme a fines, incluyendo, por tanto, su momento teórico o cognoscitivo. La praxis es, pues, la unidad dialéctica entre práctica y teoría, en la que ésta es concebida como momento de la primera" (Almeyda en Osorio Tejada 2008: 75)¹². En el momento de la escritura de sus textos, y en las demás actividades personales que desarrolla Chikangana con sentido responsable de su comunidad, se demuestra su praxis como unidad de acción en razón de teoría.

Con respecto a lo anterior vemos que una de las fuentes de Chikangana es Manuel Quintín Lame¹³, a quien sigue en pensamiento descolonizador y en acción porque “los de hoy tenemos una responsabilidad con los de ayer”¹⁴. No obstante, Wiñay Mallki lo hace como oralitor, *chaski* y promotor cultural. En el libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* Chikangana le dedica un poema al autor del libro *Los pensamientos del indio que se educa en las selvas colombianas*, titulado “El alto vuelo de Quintín Lame” (2010: 25):

Trepando montañas entre el sol y la lluvia
con pasos firmes y ojos inquietos
hiciste camino, taita Quintín;
tu cuerpo prestaste

¹² Esta segunda referencia del texto de Osorio Tejada es una cita de Clodomiro Almeyda en una nota a pie de página.

¹³ (1880-1967) Fue un líder indígena caucano que luchó por el reconocimiento de los derechos de los indígenas y la restitución de sus tierras. Luchó en la guerra de los mil días, dirigió un levantamiento en el Cauca y participó en el movimiento pijao del Tolima. Su vocación fue autodidacta y sus conocimientos sobre códigos y leyes lo llevaron a presentar numerosos litigios. Es considerado uno de los líderes indígena más importante del siglo XX en Colombia.

¹⁴ Esta cita la tomo de la sesión del 16 de septiembre de 2015 del taller sobre oralitura dictado por Chikangana en la biblioteca pública Gabriel García Márquez.

a un espíritu hijo del trueno
y labraste la tierra para sentir sus entrañas.
De ahí nacieron tus luchas,
que son nuestras luchas,
y del dolor de ser cautivo en tu propia tierra
te liberaste.
Rasgaste las vestiduras del sometimiento,
sentiste las vergüenza de ser terrazguero
y así marcaste el camino
para liberar a tu gente.
Las montañas saben de tus pasos firmes
y el viento conoce de tus largos vuelos,
el río Cauca es testigo
de la sangre vertida de tu pueblo indio.
Quizá la luna que te cogió despierto
en las altas horas de la noche
sepa reconocer los dolores profundos
que masticaste a solas.
Así continuaste la huella
y de tus aguas de indio
brotó el mar de tu pensamiento;
gato montés fuiste ante el peligro y la injuria,
ante la calumnia y la infamia
fuiste sol en la oscura noche.
Abriste tu camino
y te hiciste guerrero incansable.
Tus huellas que levantaron

el polvo de los caminos quedaron eternas en la memoria.

El yo poético con una voz colectiva se identifica como heredero de la lucha de Lame, además de hacerle un elogio. Reconoce a Lame como el primero que empezó el camino, el primero que con su praxis y escritura luchó por el reconocimiento de la vigencia del pensamiento indígena. De esta forma, —como dice Ana María Ferreira— "El simple acto de escribir, como afirma Spivak, independientemente del mensaje que transmita, es un ejercicio de poder que ilumina lo invisible, del que aparentemente no existe" (2007: 150). Chikangana con su poesía y con su praxis pretende seguir abriendo ese camino para hacernos entender que el saber indígena no pertenece al pasado; que todavía está vivo y se sigue cultivando en las comunidades.

Sin embargo, en la relación entre Wiñay Mallki y Quintín Lame analizamos dos diferencias. Primera, Fredy Chikangana sí practica la escritura. Es él quien en momentos individuales escribe su poesía. Lame dictó su libro de *Los pensamientos del indio que se educó en las selvas colombianas* a su secretario Florentino Moreno. No se piense que Lame no apropió la escritura en su proyecto. Todo lo contrario, la escritura facilitó su presencia en distintos espacios para que se escuchara su voz y se esparcieran sus pensamientos entre indígenas y campesinos. Segunda diferencia, el proceso de Fredy pasa por el diálogo con los mayores y por la experiencia de la escritura en solitario. Ahora bien, ambos coinciden en varios aspectos como darle una gran importancia a la oralidad. Así, Ana María Ferreira nos dice —refiriéndose al libro de Lame, resaltando que la siguiente afirmación también se puede hacer sobre la poesía de Chikangana— "permite acercarse a lo postulado por Derrida en que el pensamiento se distancia de la escritura como herramienta imperfecta y se acerca más a la voz, —hasta el punto de proponer que pensar es hablar mentalmente con uno mismo (Bennington y Derrida, 68) de ahí que el libro de Quintín Lame está más cerca de sus preocupaciones epistemológicas que de la elaboración formal del texto escrito" (2007: 143).

Con lo anterior, Ferreira (2007: 147) ha demostrado que Lame se vale de la escritura como una herramienta útil para quitar el velo; en palabras de Teuton, para invertir el orden del discurso; y para "reemplazar el velo con narrativas alternativas que subviertan o como Du Bois lo entiende, lo trasciendan" (2015: 256). Lame utiliza el poder que otorga la escritura para inscribirse en un mundo donde puede llegar a más personas. Asimismo, Chikangana en el poema "Verbo ajeno" afirma que no es él quien habla: "Sobre mi gente\ hablo y no soy yo,\ escribo y no soy yo"

(2010:295-296). De esta manera evidenciamos la incomodidad en la expresión desde una lengua extranjera. Sin embargo, se reconoce como mensajero de palabras anteriores a él.

En aspectos formales la poesía de Chikangana carece de signos de puntuación que en algunos momentos parecerían necesarios; de esta suerte se pueden presentar ambigüedades al momento de la lectura. Sin embargo argumenta que en el quechua no los hay. Las traducciones al español de sus textos escritos originalmente en quechua tienen funciones prácticas como la difusión a un mayor público. En la mayoría de sus poemas sólo encontramos una o dos comas, tal vez otros dos puntos cuando pareciera que se necesitan más de estos recursos para organizar el texto. En tal sentido, corroboramos que la poesía de Fredy tiene sus orígenes en la oralidad y en el quechua. Una lengua donde, como ya se explicó más arriba, la relación entre el significante y el significado es más profunda que en español. De esta forma, el recital es el modo mediante el cual Chikangana organiza sus poemas. Wiñay Mallki ha sido invitado al festival internacional de poesía de Medellín en repetidas ocasiones para compartir su oralitura; en el 2008 utilizó esta ventana como espacio para dar a conocer su primer libro de poemas¹⁵. De la misma forma en que el libro de Lame "se sabe que inmediatamente después del año 39 se difundió entre las comunidades indígenas y campesinas de manera oral" (Ferreira 143). Con razón de lo anterior, el oralitor ha contado con el festival internacional de poesía de Medellín como puerta para dar a conocer su poesía; además de su participación en innumerables recitales.

El siguiente poema, "En verbo ajeno", (2010: 295-296), también ha sido publicado en *Antes del amanecer, antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta, parte 1*. Libro incluido en la primera Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia. Un impulso del Ministerio de Cultura en el año 2010 para reunir y dar a conocer diferentes literaturas que se habían producido y que se estaban produciendo en el país para ese momento:

¹⁵ Fredy Chikangana ese mismo año ganó el premio Nosside de Poesía Global otorgado en Italia. Ahora bien, no hay que pensar que hasta esta fecha Wiñay Mallki era un poeta no publicado. Si bien en el 2008 aparece *El colibrí de la noche desnuda* como su primer libro de poemas, antes había publicado otros textos en el Magazín del Espectador, en el Magazín de El Tiempo, en la Casa de Poesía Silva y en medios internacionales de Suecia, Dinamarca y en una antología de literatura indígena de América publicada en Chile en 1998.

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 tiempo, 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.

El poema en la versión citada cuenta con una nota a pie de página que resume el sentido poético de Fredy Chikangana: "Sentirse marginado y buscar una voz colectiva que represente al colectivo" (2010: 295). El texto es el reconocimiento del yo poético de su responsabilidad como mensajero (*Chaski*) para que esas palabras que tenían que ser dichas y escritas ahora puedan ser comunicadas. Wiñay Mallki reconoce que sus poemas son el lenguaje de algunos otros que ahora pasan por él. Esos otros pueden ser hombres y mujeres que ya han muerto o algunos seres que no pueden elevar su propia palabra, como se explicará más adelante. De esta forma, para lograr ser el puente entre culturas, el oralitor ha recurrido a dominar dos herramientas que no son propias ni

de él ni de su comunidad, pero que se articulan y operan a su favor. Estas son: la escritura y el español. Dos instrumentos que en la ciudad simbólica tienen gran reconocimiento y valor porque organizan su sistema y en un tiempo atrás llegaron a “suplantar la veracidad de la expresión oral” (Rocha 2012: 80) en lenguas indígenas.

En tal sentido, Mary Louise Pratt, siguiendo a Liz Grosz, afirma que "Los recursos para superar las formas de dominación, coerción y opresión, es decir, para producir nuevas relaciones sociales y políticas y nuevos valores de cultura, solamente se encuentran en las producciones excesivas del pasado, la fuerza vital que yace todavía inmanente en el presente pero sin desarrollar" (Grosz en Pratt 2008: 56). En el texto “Verbo ajeno”, el poeta se aleja de sí mismo para darle paso a esas voces mayores, que vivieron en lunas ya pasadas. Voces que en las expresiones del oralitor hablan, cantan y siembran el presente.

Es importante resaltar el objetivo que tienen los cantos que el poeta eleva. La lucha del oralitor no está declarada a un contrario definido. Encontramos que se ha liberado de posibles rencores y fuerzas externas para realizar una búsqueda más significativa. Para buscar a su gente y buscarse a sí mismo. La lucha de resistencia a favor de su pueblo ha superado los señalamientos y se concentra en el autoconocimiento. El texto es el reconocimiento de grandes procesos históricos que ha pasado la comunidad del poeta. En tal sentido, este busca no olvidar para llegar a entender de qué forma está su pueblo en el presente. Chikangana escribe con la mirada en el pasado porque es lo único que puede llegar a conocer mediante su estudio. El futuro no lo puede saber, razón por la cual le da la espalda, y se concentra en las posibilidades del presente, volviéndole a dar voz al pasado.

De la misma manera, en el poema “Todo está dicho” (2014: 109), analizamos que Wiñay Malki vuelve a prestar su canto para que sean otros seres los que hablen. Para que esas otras voces digan lo que tienen que decir, sabiendo que de otra forma no serían escuchadas. De esta manera, el poeta calla su voz y abre las válvulas para invocar las palabras de esas otras fuerzas que piden hablar, aunque a veces sea más fuerte guardar silencio:

No tengo nada que decir
sobre el tiempo y el espacio que se nos
vino encima.

Todo está dicho.

Que hablen los ríos desde su agonía,
que hablen las serpientes que se arrastran
por ciudades y pueblos,
que algo digan las palomas desde sus
ensangrentados nidos;
[...] Esos soles transcurridos
también algo tendrán en su memoria,
aquellas lunas que lloran con la lluvia
algo tendrán en sus recuerdos de amargura,
los árboles, los peces,
el último arcoíris venerado
Tendrán algo entre sus quejas; [...].

“Fredy (nos dice Elicura Chihualiaf) es sin duda un oralitor, escribe a orillas de la oralidad de su gente. Desde y en el conocimiento de sus antepasados y de sus mayores sostiene su voz personal” (Chikangana 2010: 14). En “Todo está dicho”, ha retirado esa voz propia para prestar su canto a otros que lo necesitaban más. La voz del oralitor dentro de sus textos es variable. De esta forma, como ya se mencionó más arriba, en un texto como “Breve tiempo” prevalece una voz marcadamente individual. Mientras que, por el contrario en “Al caer la noche”, como se verá más adelante, su voz es comunal. Con esto, Chihuailaf continúa diciendo que: “Somos presente porque somos pasado y solo por ello somos futuro; no es posible escindir el tiempo, que es un círculo [...]. No es posible el olvido. Por eso en su oralitura está la conversación con las abuelas y los abuelos” (Chihuailaf en Chikangana 2010: 14). Los oralitores estudian el pasado de sus comunidades para evitar su fijación en un tiempo sin relación con el presente. Entienden que la situación actual deriva de esos procesos que tienden a olvidarse. El presente es consecuencia de la relación que se tiene con el pasado. En tal sentido hay que volver a él para desentrañar todas sus posibilidades.

Chihuailaf resalta la relación de la oralitura con las abuelas y los abuelos. Sin embargo, en el texto “Todo está dicho” no están tan solo ellos. El mundo para los yanakuna es un sistema complejo donde todos los objetos y fuerzas que en él interactúan tienen un espíritu y de alguna forma comunican lo que tienen que decir. El hombre, mediante la contemplación, puede llegar a descifrar los lenguajes en los que hablan dichos espíritus. El colibrí, por ejemplo, es un ave muy importante para los yanakuna porque es la forma en la que vuelven algunos hombres después de abandonar su forma humana. De esta forma, con su vuelo y su actitud, el colibrí le puede hablar al hombre que lo sepa entender¹⁶.

Ahora bien, la oralitura privilegia el diálogo con las abuelas y los abuelos; sin embargo, en “Todo está dicho”, Chikangana invita a que otras voces poco usuales narren sus experiencias. El oralitor no puede representar las voces del sol, la luna o los ríos; pero sí los puede llamar para que no solo el conjunto humano, sino todos los espíritus que cohabitan en el centro simbólico, eleven su canto.

“Todo está dicho” nos evidencia, además, la estrecha convivencia que la comunidad del oralitor ha llevado con los demás seres no humanos desde tiempos incontables. Una relación que hombres y mujeres por fuera de la comunidad sólo podemos llegar a percibir; un vínculo que posiblemente no vivamos por el diferente sentido con el que hemos comprendido la vida humana en relación con la vida de la naturaleza.

Creemos que es muy importante estudiar la relación entre el hombre yanakuna y la naturaleza porque sustenta su forma particular de entender el mundo. En tal sentido, para un estudio completo del centro simbólico es necesario ahondar en este vínculo. Ya que, siguiendo a Mary Louise Pratt, “reconocemos que para entender la actuación de los seres humanos en el mundo es esencial saber cómo se imaginan el mundo, en qué narrativas se ven insertos, qué futuros ven como posibles o imposibles, probables e improbables” (2008: 49). Proponemos viajar a la comunidad para acercarnos a este imaginario de mundo que defiende la comunidad yanakuna. Si bien esto se tratará en el segundo y tercer capítulo, seguimos con un poema en voz comunal que resume la intención de Chikangana y de su gente; “Al caer la tarde” (2008: 33), en el libro *El colibrí de la noche desnuda*:

¹⁶ Estas afirmaciones son de Fredy Chikangana en una de las sesiones del taller ofrecido en septiembre del 2015 en la biblioteca Gabriel García Márquez de Bogotá.

Al caer la tarde
nosotros hijos Yanakunas
en tiempo de flores
de frutos anticipados
hablando en ausencias
haciendo narrar estos días,
estos años, eternamente.
Nosotros hijos Yanakunas
al entrar la noche
seguimos cantando.

En el poema encontramos la importancia del canto para la comunidad. La comunidad canta en abundantes momentos. El Yanakuna está cantando en todas las labores cotidianas que realiza en su vida. Es así como volvemos al vínculo entre el cantar y el narrar. Algunos de los poemas de Wiñay Mallki llegan a ser narrativos, como: “Aún tenemos vida en esta tierra”, donde se cuenta la entrada de la noche en un día de celebración de la vida; o “Nosotros, la noche y el cielo infinito” donde se recuerda la niñez del poeta en varias escenas junto al día presente con sus tareas de abrir camino a los humanos “en tiempos de duro amanecer” (2010: 43). Asimismo el canto, o la poesía, se hacen en los deberes diarios: cultivando, junto al fuego, en un diálogo con los abuelos, desyerbando maíz, etc. De esta forma en el poema “Al caer la tarde” consideramos la intención de seguir cantando; con la cual volvemos a la relación mencionada más arriba entre el canto y la vida. Mientras la comunidad cante, estará viva. Ahora bien, no hay que olvidar que el hecho de cantar, el hecho de narrarse a sí mismo impide que alguien más lo haga en su representación. Lo anterior implica un empoderamiento del yanakuna al no autorizar a nadie más a cantar por él.

Con todo lo anterior, en los últimos cinco versos del poema “Sembrar” (2008: 25), publicado en el mismo libro *El colibrí de la noche desnuda*, encontramos la naturalidad y la inseparable necesidad del canto con las labores más vitales como el cultivo del alimento. En este texto podemos entender el alimento como el maíz, uno de las cosechas más importantes en la alimentación de los yanakuna, o también podemos entender la palabra como alimento de la

comunidad. Lo anterior como metáfora de la palabra en su vínculo con la vida, relación que se ha estudiado más arriba. El poema en su primera parte describe un día de arduo trabajo en el campo donde el sol calienta la espalda y la sangre del personaje. Los versos que se citan son un cuestionamiento que se hace a sí mismo el yo poético con razón de su propia actividad:

[...] Sembrando canto
y no sé cantar si no es sembrando
las huellas se van borrando entre la hierba
por eso yo pregunto:
¿de dónde brotan las palabras? (2008: 25)

El poeta nos da la clave sobre cómo entiende el canto y la poesía. Como se ha mencionado anteriormente, los entiende en su práctica entrelazada con las labores diarias que se desarrollan en su centro simbólico. De esta manera, así el oralitor escriba desde el espacio urbano, vuelve sobre estas tareas (sembrar, caminar, cantar, cosechar) en las cuales encuentra su mundo poético. En tal sentido, la oralitura existe en lo cotidiano con un sentido profundo más allá de la aparente simpleza del desarrollo de la tarea física del sembrar. Pues es allí donde el poeta encuentra su equilibrio debido al balance de las fuerzas de los diferentes seres que encuentra en su territorio. Claro está que estos espacios no son armónicos ni ideales, tienen retos singulares de desarrollo y sostenibilidad; pero la presencia de centros sagrados de conocimiento como la Yachay Wassi en San Agustín, Huila, impulsa a la comunidad y al poeta.

Ahora bien, “Sembrar” termina con una pregunta que se hace el yo poético a sí mismo. La pregunta también se le hace al lector o al receptor del texto, que como se detallo más arriba también puede ser la comunidad del poeta. De esta forma, el oralitor motiva el diálogo, promueve la reflexión y la creación de nuevo conocimiento. Esta poesía puede despertar preguntas en el lector en el momento de la lectura. Ahora bien, puede que estas preguntas no se resuelvan en el texto o que el poeta tampoco las pueda responder; no obstante, invitan a seguir leyéndola para calentar la palabra¹⁷.

¹⁷ Ver la nota a pie de página número 4.

Continuando con el análisis de los textos de Chikangana, el poema “Pequeña ruana” (2008: 27), del mismo libro donde encontramos los últimos dos citados, nos amplía el concepto de pensamiento y de intercambio entre la comunidad:

Dónde estará mi ruanita,
Me pregunto,
aquella que deshilé con los dientes
la que cabalgó en la yegua bizca
la ruana por la que el perro me correteaba
y cuyo color se desvaneció con el tiempo.
Ella la pequeña ruana
la que arrastraba por los maizales
nunca volverá a mi cuerpo.
Ruana mía, ruana de todos los niños
pequeña guerrera en el páramo bravo y la tierra
negra
ayer caluroso tejido y pensamiento de abuelita
hoy sé que lloras conmigo la partida en ese río oscuro y pedregoso
que nos regala un hilo a la memoria.

La ruana, así como el río que menciona el poema o el fuego en “Breve tiempo” son catalizadores porque son elementos o fuerzas que motivan al oralitor en el roceso de su acción. Lo impulsan en el viaje a la memoria y en el desarrollo creativo que implica su escritura. Estos catalizadores son, como dice el texto, hilos que llevan a la memoria, que no permiten el olvido del que hablaba Chihuailaf más arriba. Si bien la ruana de la niñez no volverá y está físicamente perdida, ha logrado su sentido como protectora del pensamiento de la abuela. Esta relación entre la ruana y el pensamiento se da gracias a que para diferentes pueblos originarios no hay una sola forma de plasmar conocimiento. Es claro que de algún tiempo hacia el presente han encontrado la utilidad de expresarse en la letra alfabética; sin embargo sabemos que los *chumbes*, o fajas tejidas, guardan pensamiento, así como los quipus fueron una forma de escritura a base de nudos, o las

mochilas provenientes de la península de la Guajira guardan un sistema de significado ideográfico. La ruana es el tejido producto de una cifra que la abuela en su elaboración escogió de manera particular.

Ahora bien, el yo poético proyecta su ruana a todos los niños. Y aunque el texto habla de una ruana particular; la ruana funciona como una metáfora del tejido de pensamiento que se da en el pueblo yanakuna. Elaborada por una persona mayor de la comunidad, el tejido se regala a los niños como transmisión de conocimiento. Este escrito evidencia las formas tradicionales por las cuales se conserva el pensamiento al interior de la comunidad. Por contraste, encontramos que se trata de una forma que varía de las formas hegemónicas de enseñanza. Se ha mencionado más arriba que la primera escuela de los hijos de la comunidad se encuentra alrededor del fogón escuchando a los mayores hablar. Chikangana tuvo esta misma experiencia antes de salir de su centro simbólico para estudiar en una escuela del gobierno. En ese encuentro descubrió el choque que marcaría su destino poético al practicar la escritura alfabética como medio para volver imaginariamente a su reserva simbólica.

Para finalizar vamos a estudiar los últimos siete versos del poema “Minga” (2010: 31), que se encuentra en el libro *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Este texto resalta dos aspectos. Primero, la voz comunal que se utiliza en toda la extensión del poema. El yo poético siempre habla en *nosotros*; y, aunque, no simula una escena de una minga¹⁸, el título es significativo porque sí representa ese sentido colectivo de la comunidad que se evidencia en un trabajo colaborativo. Y segundo, la importancia de esta reunión comunitaria y la consciencia grupal que hace renacer en cada minga a la comunidad.

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,

¹⁸ “Reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común”. Según el diccionario de la Real Academia Española.

bajo el humo espeso de la indiferencia. (7)
Estamos cada día curtiendo nuestros cuerpos
en el trajinar de las horas,
retoñamos en minga
nos amarramos a la tierra
y como pájaros elevamos vuelo
hacia los sueños de la gente que indaga
en esta misma fuente.

La primera parte del poema que finaliza en el verso 7 concluye con un diagnóstico de la comunidad. Un estado que oculta su existencia y que hace invisibles sus procesos. Sin embargo, más allá de su reconocimiento, o la falta de él, el pueblo yanakuna vive bajo el velo (en palabras de Teuton) que se le impuso¹⁹. Uno de los objetivos de Chikangana es desvanecer ese humo espeso de la indiferencia para que su comunidad sea vista como actual. Uno de los errores más comunes y peligrosos es pensar a las comunidades indígenas en el pasado. Wiñay Mallki es una voz en la que hablan muchas otras para expresar la vigencia de su pensamiento.

Volviendo al poema, encontramos la resistencia del pueblo en sus actividades más tradicionales. En las acciones que más refuerzan su identidad para introducir a los jóvenes, desde edades tempranas, en la lucha colectiva que trasciende las individualidades. El texto, además, hace evidente la necesidad de la instrucción y la práctica diaria de esa resistencia y “larga lucha que congrega a diferentes culturas con un mismo fin: la libertad y autonomía de sus pueblos” (Abello 2015: 29); sumado a la defensa del territorio como pilar principal del centro simbólico.

Las categorías que Teuton planteó para personajes de narrativas indígenas se pueden ampliar a experiencias de poetas indígenas, como se ha intentado demostrar. Esto incluye el viaje de salida, la experiencia en la ciudad simbólica y los posibles desenlaces con sus correspondientes consecuencias. Propongo que el mejor resultado es el viaje de retorno como superviviente

¹⁹ Si bien Teuton estudia narrativas indígenas de América del norte, especialmente estadounidenses, propongo que el concepto de “velo” también describe el contexto particular de las yanakuna. Teuton afirma que “el velo se encuentra contenido por discursos dominados por las narrativas euroamericanas que definen y categorizan [...] (2015:256). El reto está en identificar y entender las narrativas que apoyan estos discursos de injusticia” para dar paso a nuevas voces que los superen.

articulado a la comunidad. Lo que pretendo en el siguiente capítulo es ver este proceso desde otra perspectiva. Desde las experiencias de la comunidad. Esto se hace por varias razones; la oralitura está fuertemente arraigada en la comunidad de origen del poeta, pero: ¿de qué forma ve la comunidad al poeta? Para esto visito el resguardo de donde Wiñay Mallki proviene, donde también se encuentra La casa del saber y la palabra o Yachay Wassi .

Pocos saben cómo surgió la Yachay Wassi y su proceso de construcción. A petición del poeta, y por empeño personal, se intenta poner por escrito esta memoria para que alcance nuevos ojos y oídos. De esta forma, se incluirá el recorrido que la casa ha llevado en su vida como centro de conocimiento. Se quiso ir a esa fuente, hacia esos sueños y esas palabras en las que la comunidad renace cada vez, reconociendo que es imposible llegar a conocer todas las formas en las que la literatura puede existir para la comunidad. Como un agente externo a ella no es posible comprender los imaginarios que sustentan al pueblo yanakuna. No obstante, quiero acercarme a ese origen para intentar comprender una historia con mucho pasado por descubrir, y por tanto igual presente y futuro.

Capítulo II

Lectura de algunos poemas de la oralitura de Fredy Chikangana en una propuesta de tres ejes temáticos.

En el capítulo anterior se analizaron algunos poemas de Wiñay Mallki como introducción a sus textos. En ellos pudimos evidenciar diferentes tópicos como: Primero, la variabilidad de voces donde encontramos la voz personal, la voz colectiva y su silencio para dar paso a otras voces como las voces de los mayores o voces de otras fuerzas como los ríos. Segundo, el viaje psíquico de retorno a la comunidad mediante catalizadores²⁰ mientras se encuentra en la ciudad simbólica. Lo anterior gracias a elementos de su niñez como su ruana o elementos de gran valor simbólico para la comunidad como el fuego. Tercero, resaltamos el constante diálogo con las palabras de los mayores (aquí incluimos abuelos, abuelas y antepasados). Por último nos acercamos a la apropiación de la escritura por parte del oralitor.

No obstante, los textos de Chikangana van más allá de las características hasta el momento estudiadas; razón por la cual a continuación se presenta un análisis de una selección de poemas tomados de: *El colibrí de la noche desnuda* (2008), *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010) y *Voces originarias de Abya Yala* (2014).

Los poemas seleccionados se relacionan en tres grupos para su análisis. Lo anterior se hace porque cada uno de ellos desarrolla una temática específica que atraviesa la obra escrita del oralitor. La propuesta es:

2.1: Escritura, re-escritura y cambio de postura epistemológica.

2.2: Relación entre la noche y el conocimiento originario.

²⁰ Con este término nos referimos a elementos que por su importancia simbólica para el poeta o para la comunidad estimulan ese viaje de retorno. La presencia física o el recuerdo de estos elementos activa un proceso de memoria que desemboca en un viaje mediante la escritura hacia la comunidad, el territorio o el pasado.

2.3: Experiencia del oralitor en la ciudad.

2.1: Escritura, re-escritura y cambio de postura epistemológica

Esta sección es muy interesante porque evidencia la madurez del oralitor con el paso del tiempo. Se analizan dos poemas, ambos titulados de igual manera aunque incluidos en libros diferentes. Se titulan “Pachamama”/“Madre Tierra”. El primero hace parte del libro publicado en 2008 gracias a recursos propios del poeta. El segundo está publicado en la compilación del 2010 como tomo VII de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas en Colombia.

Pachamama / Madre Tierra.

Madre, perfecta maravillosa
me pariste al mundo y me amamantaste
a ti, alimento sagrado, mujer:
a tus pies me inclino.

Humilde hoja soy
y en tu frondoso cuerpo soy árbol,
soy tierra de tu tierra
semilla de tu inmensa cosecha.

Ahora respiras el aire que yo respiro,
miras lo que yo miro,
sientes lo que yo siento;
ahora quizá te mueres conmigo
mientras alguien llora nuestra muerte. (2008: 39)

El poema parece ser una alabanza a la tierra por parte de la voz poética que enuncia el texto. Sin embargo, está dividido en tres partes en las que la primera estrofa es el reconocimiento de la tierra como madre alimentadora, como responsable y dadora, en resumen, como inicio y fin de la

vida. Asimismo, el último verso de la primera estrofa, “a tus pies me inclino”, es la posición reverente del yo poético ante la tierra como un ser sagrado. Un posicionamiento que se conecta con el sentimiento de humildad que se presenta explícitamente en el primer verso de la segunda estrofa.

La segunda estrofa es la identificación del yo poético como una parte del gran sistema que supone la tierra en su compleja magnitud. De esta manera, la voz se manifiesta como un ser orgánico, un ser vivo, producto de la “cosecha”; en fin, afirma tener la misma esencia que su Pachamama.

Ahora bien, si en la tercera estrofa se continúa con la idea de pertenencia del poeta al organismo de la tierra, el texto termina con un sentimiento mutuo que se acerca a la muerte de ambos, tanto de la voz que enuncia el texto como de la tierra. El final de este poema termina con la idea de la pronta muerte de ambos seres. Se habla en un tono resignado en el cual, aparentemente, no hay nada que hacer para salvar la vida.

Con todo, aunque todo el poema está escrito en tiempo presente, los dos últimos versos son especiales porque se concluye con una continua actitud de resignación en espera de la muerte; como si esta fuera imposible de evitar. Lo anterior genera el efecto de la actualidad del texto en cada una de sus lecturas; es decir, cada vez que el poema es leído por cualquier lector se reproduce la permanente sensación de agonía del yo poético y de la tierra. Este recurso utilizado por Chikangana se traduce en una sorpresa y en un impacto para el lector, que después del inicio vivo y humilde del poema, se encuentra con la presunta muerte de ambos seres. El sentido de sorpresa e impacto puede hacer del lector ese “alguien que llora nuestra muerte”.

A continuación analizamos el otro poema titulado “Pachamama” – “Madre Tierra”, éste incluido en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010):

Pachamama / Madre Tierra.

Madre, perfecta e indescriptible

me concibes al mundo y alimentas

a tu sustancia,

a tus pechos de mujer,

a tu arcilla negra
me inclino con el corazón.
Hoja soy
en tu cuerpo soy árbol
hierba de tu piel
semilla de tu siembra.
Ahora respiramos el mismo aire
mientras las evaporadas huellas de animales
bajo una lluvia brava y esquiva
nos hablan en secreto.
Somos ese mismo camino
el agua, el fuego
el canto que sacude,
la raíz de hierba
que protege contra la muerte. (2010: 57)

Este poema se trata sin duda de una re-escritura del que se analizó anteriormente. En la última versión citada, publicada en el 2010, encontramos elementos que se han repetido del primer escrito. Otras evidencias de la re-escritura son volver sobre palabras pasadas que ahora cambian. Lo anterior supone una contradicción con la forma convencional de entender la escritura como un estado fijo, inmóvil o perpetuo del pensamiento. El oralitor, como hace en la oralidad, vuelve sobre palabras pasadas para re-articularlas al presente donde cree que son necesarias nuevamente²¹.

²¹ En relación con lo anterior, afirmo que si Chikangana vuelve a re-escribir alguno(s) de su(s) poema(s), este estudio no será inválido. Este documento es una puerta de entrada a la poesía de Chikangana y algunas reflexiones de su comunidad; y en dado caso de nuevas escrituras solamente perderá alguna vigencia frente a las nuevas versiones de los textos. El estudio que aquí se hace está sujeto a los escritos presentados hasta el momento por Wiñay Mallki. Para nuevas versiones o re-escrituras, este análisis, espero, pueda servir como uno de los primeros acercamientos a esta poesía, sumado a los trabajos expuestos por Gabriela del Mar Abello y Félix Ceballos; ambos ejercicios presentados

Volviendo al poema, encontramos que el inicio de los textos es el mismo, una invocación a la “Mama” seguido del calificativo de “perfecta”; dos elementos que el oralitor no cuestiona, de los cuales no duda. El texto es en su primera parte un canto, una enunciación de una voz que invoca mediante el llamado a la tierra a recibir su alegoría.

A diferencia del primer texto citado, encontramos que la segunda versión de “Pachamama” no está fragmentada en tres estrofas. No obstante, sí existen cuatro partes claramente diferenciadas por los puntos que articulan el poema. En la primera parte continúa la idea de humildad del yo poético ante su creadora (inclinándose ante ella), aunque no se haga explícita la palabra “humilde” que sí se utiliza en el primer escrito; en la segunda versión se obvia la categorización de “humilde” con la imagen de la reverencia. De igual manera, es preciso resaltar la diferencia en la disposición del verbo *parir*. En la versión del 2008, el verbo se encuentra en pretérito indefinido, lo que establece el nacimiento del yo poético como un acontecimiento del pasado ya finalizado. Por lo contrario, en el poema publicado en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* el verbo está en presente, lo que evidencia la continuidad del nacimiento de la voz que enuncia el texto; su nacimiento no ha terminado, es constante o se re-crea como esta segunda versión de “pachamama”. Idea que se reafirma en la segunda parte cuando ahora se escribe “semilla de tu siembra” (2010: 57) en lugar de “semilla de tu inmensa cosecha” (2008: 39). El cambio de *siembra* es más coherente en el sentido de la re-creación del yo poético; ya que, de esta manera se acentúa la condición del poeta en su posibilidad de volver a la tierra para volver a nacer. De forma que se inscribe en el ciclo natural y orgánico del mundo en oposición a ser una cosecha terminada ajena a este proceso.

En relación con lo anterior, también notamos que hasta este punto se han eliminado, en la versión más reciente, elementos que *podrían sobrar*. Se trata de las palabras: “sagrado”, “humilde”, “frondoso” e “inmensa”; todas adjetivaciones que es usual evitar o eliminar si el texto no las necesita; como se hace en la publicación del 2010.

como trabajos de grado en estudios literarios y como trabajo de grado en maestría en estudios literarios, respectivamente, en la Pontificia Universidad Javeriana.

En la tercera parte del poema, la identificación entre el yo poético con la “Mama” es continuo aunque ahora se incluya un diálogo que sólo ellos pueden establecer con otros seres, con otros caminantes del mismo territorio: “Ahora respiramos el mismo aire\ mientras las evaporadas huellas de animales\ bajo una lluvia brava y esquiva\ nos hablan en secreto” (2010: 57). En ambos textos la identificación antes mencionada se da por verbos como respirar; sin embargo, existen diferencias. En la versión del 2008 analizamos que se respira en la espera de la muerte definitiva tras el agonizar. Mientras que, en la del 2010 la acción del diálogo supone la actividad y la vida. De esta forma, llegamos al final del poema, donde a diferencia del primero, no sólo no se está muriendo con un sentimiento resignado; sino que por el contrario, la tierra y el yo poético viven para proteger la vida. Viven para asegurar la vida de los que vienen detrás de ellos, son el “camino” que recorrerán las nuevas generaciones. Viven porque sus “cantos no tienen más pretensión que lograr que perduren las enseñanzas de los abuelos, tocar el corazón de las nuevas generaciones y ayudar a construir una sociedad multicultural...” (Chikangana 2014: 91).

Ahora bien, como se mencionó en el primer capítulo, Wiñay Mallki, traduce “Raíz que permanece en el tiempo; raíz que en el poema cuida la vida junto a la tierra, raíz que lucha desde varios frentes por medio de sus diferentes roles para mantener en movimiento a su gente, para evitar nuevos colonialismos culturales con su literatura; es, en fin, raíz “que protege contra la muerte” (2010: 57) de su identidad.

Para finalizar esta temática de escritura, re-escritura y cambio de postura del poeta, encontramos que en relación con la primera versión, el texto publicado en el 2010 ha dado un giro vital. Un giro en defensa de la vida y el re-nacimiento del hombre yanakuna. Recordemos que esta poesía también es política (como vimos con Deleuze y Guattari en el primer capítulo), así que este texto es un re-posicionamiento del oralitor y de su comunidad por no estar resignados a la derrota en la lucha contra la muerte o la desaparición. Este escrito es una voz que se reafirma en la vida y que se actualiza en cada una de sus lecturas gracias a los lectores; ya que, si bien en la lectura de la primera versión del poema el lector acompaña al yo poético y a su “Mama” en su sentido de resignación y espera de la muerte, en la segunda versión el lector reafirma ese canto por la vida en cada una de las lecturas de las palabras que componen el poema.

El acto de la lectura hace que esas palabras no mueran; la lectura de la segunda versión del poema hace que los cantos que allí se guardan amplíen sus posibilidades al llegar a nuevos

espacios y a diferentes momentos. En esta poesía el lector puede jugar un papel muy importante al re-actualizar las palabras de los mayores, al ser un mensajero para que encuentren nuevas dimensiones espacio-temporales.

2.2: Relación entre la noche y los saberes originarios

Esta temática que agrupa cuatro poemas es especial porque evidencia cómo en el momento de la noche se valida el conocimiento tradicional de la comunidad en contraposición al conocimiento hegemónico de la ciudad simbólica. Los textos que se presentan a continuación entran en diálogo con formas de pensamiento de la ciudad y posiciona a los productores de los saberes ancestrales como sujetos de conocimiento. Lo anterior supone un levantamiento de la comunidad ante concepciones históricamente consolidadas que ve a los pueblos indígenas como seres informantes sin capacidad de producir pensamiento propio; o concepciones de subestimación frente a esos otros saberes que categoriza como inferiores²².

La noche como momento en el cual el pensamiento se practica dentro de algunas comunidades indígenas se estudiará en cuatro poemas; tres de Chikangana y uno de Hugo Jamioy²³ (un oralitor del pueblo camëntsá ubicado en el putumayo al sur de Colombia).

Con el siguiente poema, “Aún tenemos vida en esta tierra” (2010: 59), entramos en las dimensiones simbólicas de la noche, luego con dos textos estudiaremos lo que sucede en ella para finalizar con un escrito sobre la madrugada y entrada del día. De esta forma en el siguiente poema “despedimos al sol” para volver a él en “Gota de la noche” (2010: 67), después de analizar “Del fuego” (2010: 69) y “Analfabetas” (2014: 127).

Aún tenemos vida en esta tierra (2010: 59)

²² Esto se puede ver en el primer capítulo de la tesis de Gabriela del Mar Abello: *La poética del agua en la poesía de Wiñay Mallki / Fredy Chikangana: una aproximación a la Oralitura indígena del Macizo Colombiano*; donde se resume la problemática entre el “mundo impuesto” y el “mundo negado” que expone Chikangana en su tesis de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia: *Yo Yanacona, palabra y memoria* (1997).

²³ Ha publicado los libros de poesía *Mi fuego y mi humo, mi tierra y mi sol* (1999), *No somos gente* (2001) y *Danzantes del viento* (2005, 2010). Este último con una primera versión en el 2005 y con una segunda publicación con más poemas como uno de los tomos de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas en Colombia. Asimismo, una selección de sus poemas se encuentran en la colección *Voces originarias de Abya Yala* (2014) que comparte con Fredy Chikangana y con Vito Apüshana, escritor wayuu.

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».

El poema tiene dos partes claras que son: la escena de las labores diarias, que en este caso cumplen las mujeres, y la entrada y posicionamiento en la noche. Antes se ha mencionado la relación entre el canto y la poesía (una vez más presente en este texto). Al respecto, Edmundo Bendezú nos dice, hablando de Andrés Alencastre Gutiérrez,²⁴ que:

“el uso que hace de la palabra taki es como poema y no en su acepción original de canto acompañado de música [...]. (Lo anterior) parece ser todavía parte del sentido funcional

²⁴ Andrés Alencastre Gutiérrez o Kilku Warak`a (1909-1984) fue un poeta cuzqueño autor de tres libros de poemas escritos en quecha. Fue el primer poeta en esta lengua en asumir la autoría individual de los textos. Sus libros son: *Taki Paura* (1955), *Taki Ruru* (1964) y *Yasnar Para* (sin año de edición).

de la literatura quechua oral, el canto no va solo, va acompañado de una función necesaria; no es que la literatura va a servir para algo ni que tenga un propósito utilitario, sino que ella es parte de un todo, es útil tanto es parte de ese todo, no es un instrumento para algo, es un elemento importante de una función o de un conjunto de funciones que están en juego simultáneamente” (1986: 58-59).

De esta forma es evidente que en “Aún tenemos vida en esta tierra” se vuelve al rescate de la tradición que entiende *taki* como canto acompañado de música. Lo narrado en el poema muestra una escena en la que la comunidad vuelve sobre la concepción tradicional del *taki* (canto acompañado de música en conjunto con otras funciones sociales) mientras lo presenta en la acepción de *taki* como la entendió Andrés Alencastre Gutiérrez, es decir, como poema escrito sobre papel en escritura alfabética con una autoría personal. Con todo, vemos la dualidad de pensamiento que se desarrolla en los textos de Chikangana gracias a la confluencia de interpretaciones sobre un concepto que marca la vida de su pueblo. La comunidad Yanakuna tiene una serie de celebraciones a lo largo del año donde se ha mantenido la práctica del canto acompañado de música. Una muestra de esto es el Kapaq Raymi Yura Kmayu (o fiesta grande del sol) que toma lugar del 18 al 21 de diciembre; como esta hay otras fiestas dedicadas a la mujer (21 de septiembre), al florecimiento de la vida y la madre tierra (21 de marzo) y la fiesta de pagos y ofrendas donde se preparan para la cosecha del maíz (21 de junio).

Ahora bien, “Aún tenemos vida en esta tierra” podría asociarse con la última celebración mencionada por los elementos que muestra: la molienda del maíz cosechado y el ambiente festivo en toda la comunidad. Pero más allá de si asociación es correcta o no, el texto es una conmemoración por la vida que es posible gracias al alimento cosechado, a la tierra y al territorio específico en el cual viven. Con lo anterior, este texto muestra la independencia del pueblo yanakuna representado frente a un sistema de gobierno más grande, como el nacional. La comunidad no “necesita” del gobierno o de otros agentes externos para continuar con su vida. Mientras se comparte con su gente y tengan su cosecha y su territorio, la vida de la comunidad está asegurada y puede continuar.

Asimismo hacemos evidente la característica de la noche como un vehículo que lleva a la memoria y al lugar donde habitan los muertos. La relación del territorio con la comunidad va más allá de ser un lugar para vivir o para cosechar. Su territorio es el espacio donde habitan sus

antepasados; romper con ese vínculo es un daño irreparable a la comunidad. El poema es claro desde el título en que celebra la vida de la comunidad en *esta* tierra. Mama Rosario es directa al decir que viva *la tierrita* que los calienta; de la misma manera en la cual el último verso (de donde se deriva el título) es evidentemente la aclaración de que es posible la vida de su pueblo en su territorio. En la noche es posible celebrar la vida del pueblo mediante canto, danza y risa; de la misma manera, en la noche se puede estar con los muertos (los antepasados) y los abuelos y abuelas, es decir, en la noche se está cerca del origen gracias a la presencia de los mayores muertos y de los mayores vivos.

En relación con lo anterior, también hay que resaltar la metáfora de la noche como “ombligo tibio”. La noche, si volvemos a los poemas “Madre Tierra” que analizamos más arriba, también es la conexión con la madre de la cual nació el oralitor y la comunidad. En la noche es posible que la gente yanakuna vuelva a su origen y a sus saberes tradicionales (como el taki en su primera acepción); ir al fondo de la tierra es ir al fondo de la memoria del pueblo, como se verá en los siguientes textos.

Ahora bien, como en el poema anterior ya hemos entrado en la noche como lectores, estudiamos “Del fuego”, publicado también en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*:

Ninamanta \ Del fuego

Es de noche y en las montañas
las puertas se iluminan y tiemblan
con el resplandor del fuego;
las rendijas y las ventanas son esas líneas
que cruzan la oscuridad para calentar nuestro corazón. (5)

Los hombres y las mujeres yanakunas,
que son gente que se asiste en tiempos de oscuridad,
hablan, lloran y ríen en un río de humo espeso.

En el fuego está el tiesto de barro
y en el tiesto de barro negro (10)
la hojita de koka que gira en círculos

como gira el tiempo.

El abuelo tuesta la hoja y atiza el fuego,

luego lleva tres hojas a la boca y

mambea mirando hacia las cenizas; (15)

ofrenda tres hojas tiernas al fuego,

pasándolas por encima de su cabeza.

«Hay que compartir», dice,

«ellos también quieren mambear»,

brotando del fuego un hilo de humo y dando vueltas sobre la cocina (20)

mientras toma su camino al cielo.

Pregunta el corazón de la abuela:

«¿Qué será lo que dijo el fuego?».

Hay un silencio que se rompe

con el crujir de la leña seca. (2010: 69)

El poema empieza ya en la noche mientras que en el anterior, en “Aún tenemos vida en esta tierra”, estábamos entrando en ella como lectores. Algunos de los textos de Chikangana utilizan esta estructura, empiezan con una puesta en escena donde se describe un lugar y un momento para introducir al lector; después, el desarrollo de cada uno se da por su singularidad. En este caso el poema la concentración está en tres características: la noche, el abuelo que actúa y el humo espeso.

En tal sentido, la noche es el momento ideal para el desarrollo de una práctica muy importante para la comunidad yanakuna. Se trata del proceso o el tratamiento que se da a la hoja de koka para mambear. Una práctica que es bien conocida en el sur del país donde las comunidades cultivan la hoja para su consumo. El tratamiento de esta hoja no se da solamente en la noche; durante el día sus propiedades energéticas son apropiadas para labores como la cosecha. Lastimosamente, el cultivo y el consumo de esta planta ha caído en señalamiento y represalias por parte de agentes de control ajenos a las comunidades que tienen a esta planta en un concepto de droga ilegal. La hoja de koka es un alimento frecuente en la dieta de los yanakuna ya que

además de tener propiedades orgánicas y funciones en el cuerpo de quien la consume, tiene un sentido trascendental. Es un elemento de valor simbólico clave en la forma en que conciben el mundo. Como se explicó en el primer capítulo, la hoja de koka ayuda a calentar la palabra en los momentos simbólicamente importantes para la comunidad.

“Del fuego” bien parece contextualizar un momento previo a mambear la coca para “calentar” la palabra. El sentido ritual es claro en la actitud del abuelo que tuesta la hoja, mambea tres hojas y ofrece otras tres hojas al fuego pasándolas sobre su cabeza. De aquí creo importante resaltar que es el abuelo quien oficializa la reunión. Es una persona mayor la que guarda los saberes y la que procede en los momentos en que se ponen en práctica. De esta forma, cada vez que se efectúa la ceremonia se actualiza el pensamiento de la comunidad en la medida que se vuelve a hacer pensamiento en la experiencia de la práctica. Razón por la cual la abuela desde su interior se cuestiona sobre las palabras veladas para ella y que emite el fuego: “Pregunta el corazón de la abuela: \ «¿Qué será lo que dijo el fuego?».\ Hay un silencio que se rompe\ con el crujir de la leña seca” (2010: 69).

En relación con lo anterior, analizamos que también cada vez que se representa esta práctica en los poemas se hace en relación con los que “también quieres mambear” pero que no están presentes físicamente. Encontramos dos interpretaciones en las cuales el abuelo que ofrece las hojas se dirige al fuego para establecer contacto con los hombres y mujeres yanakunas antepasados y/o ofrece las hojas a otros espíritus que están presentes en el mundo yanakuna.

Ahora bien, en dos oportunidades el poema habla de un humo. Cuando dice: “hablan, lloran, y ríen en un río de humo espeso”, y “brota del fuego un hilo de humo y da vueltas sobre la cocina”, los versos 8 y 20, respectivamente. Recordemos que en el primer capítulo se habló sobre un “humo espeso de la indiferencia” en el poema “Minga” (2010: 31). Al comparar estas dos referencias al humo encontramos que son muy diferentes. El humo de “Minga” es un humo que oculta la existencia de la comunidad. Es una metáfora que utiliza el oralitor para dar el sentido de amenaza en el cual vive la comunidad frente a peligros colonizadores u homogeneizantes; mientras que el humo de “Del fuego” es un humo producto de la gente yanakuna en una de sus prácticas más simbólicas. Es un humo que, como dice el poema, “toma su camino al cielo”; como una muestra de la vida de la comunidad.

Por último evidenciamos el diálogo entre el abuelo que ofrece las hojas, la abuela que desde su corazón pregunta el significado del humo y la aparente respuesta del fuego en su crepitar. Más arriba se ha referido que en esta poesía hay preguntas que no tienen una respuesta clara; de la misma manera la réplica al cuestionamiento del corazón de la abuela es incierta. No sabemos lo que recibe a cambio de su pregunta, sólo podemos analizar que en el mundo yanakuna existe esa respuesta.

En relación con lo anterior, inferimos que ese tipo de réplica no es extraña, y que si bien lleva una cifra, esta respuesta hace parte del diálogo. En el próximo poema vamos a encontrar una relación similar en la que una persona mayor de la comunidad lee o decodifica una hoja, no de un libro, sino de la naturaleza. Se trata de un texto de Hugo Jamiy Juajibioy publicado en el libro *Danzantes del viento*²⁵ (2005-[2014]).

Ndosertanëng \ Analfabetas

A quién llamas 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 nada sabía.

Por las noches

se sentaba junto al fogón,

en sus manos

²⁵ *Danzantes del viento* fue publicado por primera vez en el año 2005; sin embargo, en el año 2010 una versión ampliada fue publicada como un tomo de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas en Colombia. Asimismo, una selección de los poemas que en él se publicaron fueron retomados en el libro *Voces originarias de Abya Yala* (2014), de donde se toma la versión que aquí se cita.

giraba la hoja de coca
y sus labios iban diciendo
lo que en ella miraba. (2014: 127)

Este poema de Jamioy es más directo al receptor del texto que los analizados anteriormente de Chikangana, porque desde la primera estrofa establece un destinatario o un lector esperado gracias a la interpelación y la pregunta de los primeros tres versos como un canal de comunicación para establecer una conversación con él. Este destinatario al que me refiero es una persona que se encuentra fuera de las comunidades indígenas que, además, no entiende diferentes formas de saberes o distintos modos de lecturas. Se trata de un lector de la ciudad simbólica que reproduce el libro, la escritura y la lectura alfabética como único código (o el sistema superior) de transmisión de conocimiento.

La siguiente dupla de versos en el poema, la segunda estrofa, es un llamado del oralitor por establecer la diferencia y las posibilidades de los saberes. Interpretamos que con los llamados “Unos y otros” (verso 4), el poeta, su puede estar refiriendo tanto a los posibles lectores que manifestó en la primera estrofa con su sistema de conocimiento, como también a las personas de las comunidades indígenas con sus propios sistemas de pensamiento y transmisión. Jamioy no pretende establecer ningún saber por encima de otro; cree en la heterogeneidad, y en las dos estrofas restantes del poema nos dará un ejemplo de esto. En el verso 5 afirma que dependiendo del punto de partida, desde que sistema de conocimiento, se esté pensando, los “unos” poco sabrán mientras que los “otros” sí conocerán mucho. Por igual motivo, si por el contrario cambiáramos la perspectiva o el sistema desde el cual se piensa se invertiría la relación y los “unos” mucho sabrían mientras que los “otros” pasarían por ignorantes o analfabetas.

Mencionando el anterior vínculo entre el sujeto que piensa y su contexto específico volvemos a la pregunta de la primera estrofa donde se oponen radicalmente diferentes tipos de saberes. Por un lado están los que saben leer los libros y por otro los que saben leer la naturaleza. Una posible interpretación es pensar que Jamioy está desestimando a los que sólo saben leer los libros porque cree que es más importante leer la naturaleza. Con todo, es evidente que pretende desraizar la concepción de *analfabeta* de los que no saben leer los libros pero que saben leer otro tipo de

textos. Incluso invierte la categoría al sugerir que el que solo sabe leer los libros pero no la naturaleza es, finalmente, otro tipo de *analfabeta*.

La idea de analfabeta con la que se ha relacionado a los indígenas por no compartir un sistema de conocimiento ha establecido históricamente un jerarquía en la que son, de alguna manera, inferiores a los que sí entienden y manipulan ese sistema que se encuentra sus pilares en la escritura y en la lectura alfabética. No obstante, al inicio del poema encontramos una ampliación en las posibilidades del verbo “leer”; el autor propone la lectura de la naturaleza. Un principio que nos recuerda a Quintín Lame, su libro *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* y las reflexiones de Ana María Ferreira (2007) alrededor de él. Recordemos que Lame habla de la naturaleza como su educadora, no en algún sentido metafórico, sino en un sentido literal. De la misma forma, ahora Jamioy trata a la naturaleza como una forma legible que guarda conocimiento.

Ahora bien, como hemos visto en “Aún tenemos vida en esta tierra” y en “Del fuego”, la noche es el momento donde se pueden expresar esos conocimientos originarios de las comunidades que durante el día están velados por el “humo espeso” que no los deja ver. Durante la noche se invierten en un movimiento *pachakuti*²⁶ los saberes para que la comunidad vuelva a su memoria y a su pensamiento en la oportunidad de su práctica. De la misma forma en “Analfabetas” de Jamioy se vuelve a dar este revolcón del espacio-tiempo donde se opone el día (donde se le entregó un libro a su abuelo y le dijeron que no sabía nada) a la noche (donde se demuestra que el mismo abuelo tiene unos conocimientos incomprensibles para el sistema que ordena en el día).

En relación con lo anterior, es interesante resaltar cómo en el poema, Jamioy, evita la conjugación del verbo “leer” en el momento en que su abuelo interpreta lo que ve en la hoja de coca. El autor es cuidadoso al elegir sus palabras porque sabe la asociación que existe entre el verbo *leer* con la concepción hegemónica del libro (que él mismo ha utilizado en la pregunta de la primera estrofa) que lleva a pensar en la forma de conocimiento de la ciudad simbólica. Si el autor del texto utilizara *leyendo* en lugar de *diciendo* en los siguientes versos: “en sus manos\

²⁶ Pachakuti es: “un revolcón de tierra semejante al que realiza el sembrador al remover el terreno con su *chaquitacla*, o arado de pie. La tierra de la superficie queda abajo. Y la tierra de lo profundo vuelve a respirar arriba, vuelve a ver el sol y la luna; y en tal sentido, también representa un nuevo amanecer. Con todo el *pachakuti* es literalmente un revolcón del espacio-tiempo” Miguel Rocha (2014: 103)

giraba una hoja de coca\ y sus labios iban *diciendo*²⁷\ lo que en ella miraba”, se podría malinterpretar el poema al perder la coherencia que logra en la idea de diferentes sistemas de conocimientos, ya que estaría usando uno de los pilares de la forma hegemónica de pensamiento (el leer), para justificar la forma tradicional u original de su comunidad que valida en el texto.

No hay que pasar por alto la similitud de la escena que Jamióy presenta en la tercera estrofa de su texto: “Durante el día\ a mi abuelo le entregaron\ un libro:\ le dijeron que no sabía nada” y el famoso Encuentro de Cajamarca que tuvo lugar una tarde de noviembre de 1532. En dicho encuentro cuyos protagonistas fueron el Inca Atahualpa y el fray Vicente de Valverde se presentó un malentendido especialmente simbólico que ayudó a desatar la conquista en territorio andino por las tropas de Pizarro²⁸. Lo mencionado anteriormente es un mínimo resumen de lo sucedido sin presentar las diversas versiones que hay alrededor del Encuentro. Además, existen múltiples interpretaciones que giran en torno al episodio de Atahualpa y Valverde²⁹ que en el momento no creo de suma importancia reproducir. Lo que me interesa resaltar es la referencia no explícita de Jamióy al encuentro de Cajamarca y la actualización del tema de la subordinación de los saberes tradicionales como parte de una lucha de resistencia y reconocimiento del pensamiento de las comunidades originarias cinco siglos después del episodio entre el Inca y el fraile español. La referencia al encuentro de Cajamarca viene seguida de una presentación que demuestra la sabiduría del hombre que antes fue tratado como un analfabeta. Una representación que viene de uno de los integrantes de estos pueblos originarios.

Para finalizar la lectura de este poema, quiero citar las palabras de Miguel Rocha, “tildados por siglos de analfabetas, ahora son ellos (los escritores de los pueblos originarios) quienes estaban (y están) en capacidad de llamar analfabetas a los americanos de sociedades hegemónicas” (2012: 64).

²⁷ El resaltado es mío para evidenciar la idea que propongo. Se puede ver la versión original en la cita completa del poema más arriba.

²⁸ Véase la siguiente nota a pie de página para la fuente de este resumen.

²⁹ Para mayor información sobre esto léase el artículo: “La chicha y Atahualpa: El Encuentro de Cajamarca en la *Suma y Narración* de los Incas de Juan Diez de Betanzos”. Publicado por Iván R. Reyna en la revista *Perífrasis*. Vol. 1, Núm. 2. Jul-dic, 2010 pp 22-36 de la Universidad de los Andes, Bogotá. Dicho artículo hace un resumen de las interpretaciones de este episodio. Rescata, por ejemplo que Sabine MacCormack resalta la presencia del libro en el Encuentro como “emblema de la identidad española”, o que Patricia Seed evoca el episodio de Cajamarca como el valor que le da la cultura occidental a la escritura como símbolo de superioridad sobre las culturas nativas, o la interpretación de Cornejo Polar del episodio como la oposición entre la escritura (representada por el libro) y la oralidad (representada por el Inca y su traductor).

Para cerrar la lectura de estos poemas, después de entrar en la noche con “Aún tenemos vida en esta tierra” y pasar por la noche con “Del fuego” y “Analfabetas”, terminamos volviendo a la noción de la madrugada para volver al día con “Gota de la noche”; poema de Chikangana publicado en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010: 67):

Suttuy tutakunamanta – Gota de la noche

En aquella gota de agua cristalina
que se desprende de una hoja al amanecer
se van las preguntas y enigmas de la noche,
los amores escondidos,
los susurros y poemas de algún enamorado
que se creía solo
bajo la luz de la luna.

Aquella gota de agua cristalina
rueda sobre una verde piedra
y toca mi alma roja
de donde brota una flor de color de firmamento.

Aquella gota de la noche
es mi alegría y mi pena
es la niña que cuido;
en ella vive la flor
que acompaña estos silencios.

Este poema muestra cómo con la entrada del día, el orden de la noche vuelve a quedar escondido. De la misma forma como las preguntas que surgieron del corazón de la abuela en el poema “Del fuego” sobre el humo que ascendía al cielo, la llegada del día oculta la chicha, la risa y la danza que veíamos en “Aún tenemos vida en esta tierra”. Pero no pensemos que es de alguna forma “malo” volver al día. Recordemos que, cómo vimos en el poema “sembrar”, el oralitor y la comunidad cantan en las labores diarias bajo el sol: “sembrando canto\ y no sé cantar sino es sembrando” (2008: 25).

No obstante, en relación con lo anterior, notamos que en “Gota de la noche” se transmite la sensación de que el oralitor prefiere la noche porque en ella se acerca al “ombligo tibio” (2010: 59) que lo lleva a la memoria y a la presencia de sus antepasados; una de las más intensas de sus búsquedas.

Resaltamos también la presencia de la gota de agua como símbolo de la vida en la cultura del poeta. El pueblo yanakuna está fuertemente relacionado con el agua porque su territorio está vinculado con los principales nacimientos de agua del país. El territorio de la comunidad yanakuna está en el macizo colombiano. El sistema montañoso de los andes colombianos que conforma el macizo es la cuna de importantes fuentes hídricas que recorren el país. En él nace el río Magdalena y Cauca que atraviesan de sur a norte la extensión nacional, el río Patía que se abre camino hacia el occidente para desembocar en el pacífico y los ríos Putumayo y Caquetá que llevan sus cauces hacia la cuenca amazónica.

Por último damos una especial importancia al trato que el oralitor le otorga a la última gota de la noche. El poeta guarda una relación muy cercana con ella, denominada en varios fenómenos como el tacto entre ella y su alma, o cómo esa gota que es su alegría y pena, o cómo es su guardián. Gracias a lo anterior considero que en los últimos versos de “Gota de la noche”, el oralitor, reconoce su esencia en el agua que lo ha acompañado a él y a su comunidad desde tiempos incontables. Gabriela del Mar Abello en su tesis resalta que “La comunicación con el agua no se limita únicamente a un manantial, al agua lluvia, o a cuerpos de agua ubicados en el plano físico; ésta requiere también el reconocimiento de las aguas internas, aquellas que fluyen como sangre, sudor, lágrimas: fluidos que nos recuerdan que estamos conformados por dos tercios de agua que componen al cuerpo humano” (2015: 74). Como hemos estudiado, la noche y el agua guardan un vínculo vital que ha sustentado su forma de comprender el mundo. Más adelante, en el siguiente capítulo, expondremos y estudiaremos relatos que tratan la creación de los seres humanos para los yanakuna; en ese momento volveremos sobre el agua y su relación con la vida de estos hombres y mujeres.

2.3: Experiencia del oralitor en la ciudad

Esta última temática de poemas de Fredy Chikangana trata sobre la experiencia personal que el poeta vive o vivió en algún momento en la ciudad simbólica. Hay que recordar que la salida de la

comunidad actúa en varias dimensiones en el poeta. No solo deja su comunidad sino que deja también el territorio donde encuentra el equilibrio representado en bienestar físico y psíquico. Los dos poemas que se presentan a continuación han sido seleccionados porque creo que cada uno de ellos representa un estado o una forma diferente de estar en la ciudad que el autor ha vivido.

Primero se estudia el texto “Espacio” publicado en *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010: 85), donde encontraremos el inconformismo con el lugar que se habita y la añoranza de un lugar conocido en el cual ya no se está más que psíquicamente. Por el contrario, el otro escrito es “Soy un cantor” (2010: 107) publicado en el mismo libro que el anterior, donde encontraremos no solo una aceptación del lugar de residencia sino una tarea que se ha impuesto el propio poeta como objetivo.

Tucuy pacha \ Espacio

Adoro el apacible silencio de los árboles
el bambolear de sus ramas
y el jugar de los niños;
pero este espacio es cruel y me devora
hace trizas mi corazón y acorralla mi sonrisa;
por eso lloro con los árboles (7)³⁰
pienso con las hojas (8)
y hago que los niños crean en la felicidad. (2010: 85)

El texto evidencia el mal-estar del autor en un lugar donde extraña lo que podemos interpretar como su territorio. De la misma manera, podemos inferir que el espacio donde se encuentra en tal estado de enfermedad emocional es, por oposición: la ciudad. Sabemos que Fredy Chikangana habita parte de su vida en la ciudad donde no encuentra el mismo silencio o es imposible escuchar a los árboles o ver el mismo jugar de los niños al que está acostumbrado en su territorio.

³⁰ Esta numeración es propia y se hace para su rápida ubicación porque serán importantes más adelante.

Ahora bien, si el poeta se encuentra en ese estado donde sufre tanto, el escrito parece transmitir una sensación positiva o de esperanza gracias al último verso. Si bien no espera cambiar el entorno donde se encuentra, sí tiene una tarea que le permite sobreponerse a sus sentimientos de tristeza. En numerosas ocasiones, los talleres oraliterarios que Chikangana lleva a cabo en Huila, Cauca y demás territorios están dirigidos en especial al público infantil; esto se debe a que el poeta ha expresado la importancia de las nuevas generaciones en los procesos históricos que deben asumir por el bien general de la comunidad en el futuro próximo.

Es importante resaltar el vínculo con la naturaleza que expresa el autor a lo largo del texto. Los elementos naturales articulan el texto en representación de un territorio mayor que es más próximo para el poeta que el lugar donde se encuentra físicamente en lo escrito. Los versos 7 y 8 demuestran un cuidado especial en el trato de la palabra al hacer énfasis en la proposición *con*. Este trato especial es afortunado porque logra dar el sentido de acompañamiento además de utilizar la preposición en su sentido más convencional que implica la instrumentalización de un objeto. Es decir, que el poeta logra no utilizar los árboles y las hojas para llorar y pensar sino que se acompaña con ellos. Él llora con el ser vivo árbol y piensa gracias y acompañado de las hojas. Estudiar lo anterior es importante por lo que se mencionó en el capítulo pasado cuando se trató sobre la concepción de sistema-mundo que guardan los yanakuna. Se dijo que cada ser del mundo físico está vivo, y tiene una fuerza y un espíritu no visible, que así como el ser humano hace parte del sistema orgánico ordenado de la *Pachamama*³¹. De esta forma, logra tomar más fuerza el argumento del poema que contrapone el lugar psíquico al lugar físico. En el primero de estos cada parte del mundo tiene su espíritu y fuerza y ayuda a la composición del mundo; cada uno tiene su razón y aporte. Mientras que, en el segundo, encuentra esterilidad, sentimientos negativos y vibraciones que lo están llevando a la muerte: “pero este espacio (la ciudad) es cruel y me devora\ hace trizas mi corazón y acorrala mi sonrisa” (2010: 85). El yo poético se encuentra con la crueldad y su *devoración* personal, que la podemos entender como una metáfora de su extinción por parte de la ciudad.

Otro punto que refuerza lo anterior mencionado es cómo el autor siente acorralada su sonrisa. Volvemos al trato delicado de las palabras para entender que “acorralar” funciona en dos sentidos

³¹ Estas explicaciones sobre los seres vivos, sus espíritus y el sistema orgánico ordenado fueron proporcionadas por Chikangana en conversaciones con él y exposiciones en los talleres realizados en septiembre del 2015 en la biblioteca pública del Tunal.

dentro del poema. Primero, vuelve a la oposición entre espacios, entre el que añora y en el cual está; ya que, el territorio de donde viene el autor es totalmente abierto, y una mirada al frente puede terminar en el horizonte o en montañas; mientras que una mirada al frente en la ciudad alcanzará pocos metros por todos los obstáculos que enfrenta. Y segundo, en el sentido que ayuda al sentimiento de asfixia que vive el escritor en la ciudad que lo está llevando a perder su sonrisa (o su vida) frente a la libertad, felicidad o sensación de vida que puede sentir en su territorio.

Por último analizamos el poema “Soy un cantor” (2010: 107) donde solo encontramos una referencia explícita a la ciudad. Sin embargo, encontramos una gran diferencia en la actitud del autor frente al espacio físico que recorre. El texto es el siguiente:

Nuqa taki – 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.

El poema empieza con el auto-reconocimiento del oralitor como cantor siempre en la búsqueda de la palabra precisa. Es un autor en constante búsqueda porque tiene un objetivo claro que nos define en los últimos versos de este escrito. Se trata de entregar y desarrollar el *ensueño* en los seres humanos. El ensueño es entendido como el estado consciente del ser humano en su relación con el mundo y con los demás seres que lo comparte. Esto significa hacer real para los hombres y las mujeres la posibilidad de otro mundo en el que convivimos todos sin un orden jerarquizado que define a los seres; así como un respeto por la naturaleza que se asume como mamá. El ensueño es un mundo ideal donde se resume la lucha de Chikangana; se trata de un lugar

multicultural compenetrado donde los diferentes pueblos logran un “mundo más justo y digno donde quepamos todos y todas” (2010: 10) como afirma Chikangana en la dedicatoria de su libro.

Al autor se da la tarea de ser el puente entre culturas en el espacio de la ciudad, por fuera de su territorio, para lograr su cometido de encontrar nuevos oídos a las palabras tapadas históricamente de su comunidad, de sus ancestros. Es importante, a su vez, el campo semántico de la metáfora que utiliza hacia el final del poema: labrador, tierra, huerta, semilla, sembrar y surco. Todo un espectro de vocabulario asociado con el campo y el cultivo; lo que refleja su origen relacionado con la tierra. Dimensión que también resalta en la metáfora que utiliza para denotar su corporalidad, en el segundo verso, y en el diálogo con las luciérnagas; animales que traen luz en tiempos de oscuridad, como puede ser él creando el espacio para un diálogo intercultural

Como bien estamos evidenciando, el poema desarrolla varias temáticas y cuenta con distintas entradas para su análisis. Una más de ellas es la referencia a que se encuentra fuera de su territorio y la referencia a su labor en las calles, lo que nos hace pensar en la ciudad. De esta forma estudiamos un estado diferente del autor en este texto en relación con su estado en el poema “Espacio” (2010: 85), ya que en él encontramos una sensación triste, enferma y cercana a la muerte por la influencia de la ciudad. Por el contrario, en “Soy un cantor” analizamos que busca en la ciudad los silencios que añoraba de los árboles mencionados en el texto “Espacio”.

El autor ha re-significado su estancia en la ciudad para desarrollar el objetivo que se ha planteado. Se ha sobrepuesto a los sentimientos de asfixia o acorralamiento para encontrarse buscando en el mismo lugar como un mensajero con algo que decir a los humanos. Wiñay Mallki ha devenido en un ser que no sólo es guardián de la vida junto a la pachamama como en “Madre tierra” (2010:57) nos lo hizo hacer entender: “Somos ese camino\ [...] que protege contra la muerte”. Fredy Chikangana también abre nuevos caminos para el hombre y la mujer de la ciudad. Les entrega una nueva³² posibilidad en las formas de entender el mundo y en las posibles relaciones que se puede establecer *con* él, con la tierra, el planeta.

³² Nueva para estos hombres y mujeres. No obstante, se trata de un conocimiento que se ha tejido desde hace mucho tiempo.

Con lo planteado anteriormente, sostengo que aunque “Espacio” (2010: 85) se haya publicado en el mismo libro que “Soy un cantor” (2010: 107), este último fue escrito en una etapa más madura del autor en la cual definió su tarea como oralitor. “Espacio” fue escrito en un momento de choque y aceptación a un nuevo lugar al que logró sobreponerse y en el cual logró y encontrarse como *cantor*.

Capítulo III

La Yachay Wassi / La casa del saber y la palabra y su relación con la obra de Wiñay Mallki / Fredy Chikangana

En los capítulos anteriores se hizo tanto un acercamiento a la oralitura en general como a la poesía de Fredy Chikangana. El primer capítulo hace un recorrido por el surgimiento de la oralitura en nuestro continente y un énfasis en el trabajo de Wiñay Mallki; a su vez, evidencia cómo los poetas que se definen a sí mismos como oralitores han pensado su quehacer. Razón por la cual volvemos sobre escritos del propio Chikangana así como menciones o sentencias de Elicura Chihuailaf. Ese mismo primer capítulo empieza con la aclaración de que Wiñay Mallki no es solamente poeta; es un sujeto con múltiples roles donde resalta el de promotor cultural de su comunidad. Lo anterior se refiere a las labores que el poeta ha adoptado en su responsabilidad como una autoridad para pensar y reflexionar sobre los procesos sociales, económicos, culturales, políticos y educativos de su comunidad.

En los textos que los oralitores producen encontramos un sentimiento de arraigo profundísimo con sus comunidades de origen, así ahora repartan su tiempo trabajando para la comunidad desde diferentes espacios como la ciudad. Lo significativo es que sin importar su lugar de residencia o donde se encuentren, estos oralitores enfocan sus tareas para llevarles el mayor beneficio a sus pueblos. Estos provechos mencionados no son homogéneos, son fluctuantes y es difícil ver los resultados en un corto plazo. Los beneficios son conseguidos a modo de luchas que se traducen en recuperación y práctica de saberes tradicionales, apropiación y legitimación de su estada en el territorio, recuperación de diferentes expresiones como cantos, bailes, lenguas, etc, así como incentivar el reconocimiento por parte de la “cultura mayoritaria”.

Todas las actividades diarias de Chikangana en proyectos como Kokasana³³, los talleres para dar a conocer su comunidad con algunas de sus características principales (como el referido más arriba en septiembre del 2015 en la biblioteca Gabriel García Márquez de Bogotá), y las conferencias o charlas en colegios o en universidades, son luchas por el empoderamiento y reconocimiento de su comunidad y de los pueblos originarios en general. Son esfuerzos que sólo personas específicas pueden realizar por su experiencia personal. La singularidad de Chikangana implica promover un tejido de muchos intereses que le permiten, desde su individualidad, buscar y conseguir un beneficio colectivo.

Dentro de los intereses mencionados podemos resaltar su predilección por los rasgos culturales de su pueblo. En los que se dedica, especialmente, a hacer “arqueología de la palabra” como él mismo afirma. Estas investigaciones, que suponen volver sobre palabras de los antiguos, implican un trabajo exhaustivo de constante diálogo con los mayores de la comunidad, así como bastante movimiento físico para conocer a fondo su propio pueblo que se encuentra distribuido demográficamente en los departamentos de Cauca, Valle del Cauca, Huila y Quindío. Tales circunstancias dificultan la continuidad de trabajos que además de no figurar en la nómina, son iniciativas que en Colombia todavía no se apoyan más que en contadas oportunidades, como en el 2006 cuando Hugo Jamióy recibió la beca nacional de investigación en literatura; trabajo que dedicó al estudio de la oralitura en Colombia.

Ahora bien, en el caso de Chikangana los resultados de sus trabajos los podemos ver dentro de su poesía, una de las razones por las cuales en el segundo capítulo se hizo la selección y el análisis de los poemas escogidos. En ese capítulo se hizo la propuesta de tres categorías en las cuales se quiso hacer énfasis en la experiencia individual de Fredy Chikangana en su estancia en la ciudad, como uno de los momentos más importantes de su vida, el cual definió su singularidad y le permitió conseguir una visión tanto como interna como externa de la comunidad. De la misma forma se quiso estudiar el tiempo de la noche donde los saberes originarios se reviven y vuelven a practicar frente a la tensión que se puede vivir en el día con las imposiciones de la “cultura

³³ Un proyecto cuyo fin es reivindicar la visión que un público general puede tener sobre esta planta medicinal en la comunidad Yanakuna y en otros pueblos indígenas. A la hoja de coca se le suele asociar con la cocaína por lo cual se crea un referente equívoco de que los que cultivan su planta son, de alguna forma, productores o comercializadores de droga. Kokasana es una iniciativa en la que se hacen diferentes productos con base en la hoja y sus propiedades medicinales, el más reconocido es un té o una infusión. Este proyecto quiere desmontar esas visiones sobre la hoja de coca y sobre la comunidad, al mismo tiempo que impulsa trabajos económicamente remunerados para personas de la comunidad.

mayoritaria”. Por último, también se analizó la evolución del poeta en el tiempo a partir de la re-escritura de alguno de sus textos. Con todo se quiso evidenciar la forma en la que un individuo de la comunidad yanakuna se puede re-articular de acuerdo con sus necesidades personales; pero, en especial, de acuerdo a las necesidades de su colectividad.

En relación con lo anterior, y volviendo sobre la poesía de Wiñay Mallki, presentamos el texto que resume el sentimiento del oralitor frente al renacer de su pueblo, de su territorio y de su mundo:

Causay – Vivir

Tiene vida nuevamente
el pajonal untado
de mis sueños

Tiene vida nuevamente
el pájaro gorrión
desterrado de su nido

Tiene vida nuevamente
la dulce palabra
de noche florecida

Tiene vida nuevamente
la duda del hermano.

Algún día
hablaré (diré)
no estoy solo entre nosotros
estoy aquí a la vista buscando el pajonal
y en los cantos del pájaro gorrión,
desnudando dulces palabras en la noche
despertando al desmemoriado
floreciendo,
floreciendo,
floreciendo...(2008: 11-13)

En un sentido general, el poema es un aliento de buen sentimiento frente a las tareas que se a dado el oralitor. Un alto en el camino de sus trabajos para mirar hacia atrás y darse cuenta del trabajo realizado, como se presenta en las primeras cuatro estrofas. De esta forma, el texto continúa con una reflexión en la última estrofa sobre la labor que se plantea y que realiza sin

descanso; esta permanente dedicación se logra gracias a la conjugación de los verbos utilizados, así como la reiteración: desnudando, despertando, floreciendo, floreciendo, floreciendo.

De igual manera, es especial la tercera estrofa donde se reconoce la importancia de la palabra recuperada en el momento de la noche. Con esto, volvemos al segundo capítulo, al segundo apartado, donde se resalta la noche como el tiempo propicio para recuperar y practicar los saberes tradicionales. Así bien, en el texto “Vivir” (2008: 11) se celebra el renacimiento de la palabra y el momento de la noche; lo que tiene como consecuencia que tenga “vida nuevamente\ la duda del hermano” de la misma manera como en “Del fuego” (2010: 69): “pregunta el corazón de la abuela: \ «¿Qué será lo que dijo el fuego?»”. El cuestionamiento es importante porque motiva el intercambio de palabra y el diálogo; la pregunta ayuda a “calentar la palabra” como se ha mencionado más arriba.

Finalmente es necesario resaltar el territorio representado en el poema como “pajonal” (un terreno anegadizo propio de los lugares húmedos): “Tiene vida nuevamente\ el pajonal untado\ de mis sueños”. El texto celebra la nueva vida del territorio y la ilusión que su nuevo despertar conlleva. El espacio físico de la comunidad es muy importante, como se verá en este capítulo, porque motiva la continuidad del pueblo en todas sus dimensiones: política, económica, educativa, cultural, social, etc. Ya que, gracias a la seguridad de un espacio, como dice el poema “Minga” (2010: 31), “nos amarramos a la tierra\ y como pájaros elevamos vuelo\ hacia los sueños de la gente que indaga\ en este misma fuente”.

Las anteriores reflexiones, sirven para introducir en este capítulo un proyecto de la comunidad. Un plan que nació desde el mismo pueblo Yanakuna y que ha conseguido la continuidad necesaria para consolidarse como un centro físico y simbólico de la misma gente. Se trata de La Yachay Wassi o La casa del Saber y la Palabra ubicada cerca al casco urbano de San Agustín, Huila.

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, la importancia del territorio para las comunidades indígenas es vital. El espacio de su asentamiento tiene raíces que los llevan desde sus abuelos y abuelas, pasando por sus antepasados, hasta la creación de su mundo. El hecho que desde hace unos años exista un centro autónomo y propio de conocimiento dentro del territorio de

la comunidad es una forma de renacer, de retoñar desde ese “ombbligo tibio”, como nos recuerda el poema “Aún tenemos vida en esta tierra” (2010: 59).

Asimismo, antes de entrar en La Yachay Wassi, es importante resaltar otra evidente similitud entre textos totalmente diferentes. Se trata de una imagen que utiliza Vladimir Zambrano en 1993 hablando sobre la comunidad Yanacona y algunos versos de Chikangana publicados en el 2010. Ya en el segundo capítulo, en el segundo apartado, se planteó la diferencia entre los diferentes tipos de humo que se le imponen a la comunidad, o que ella misma crea: la diferencia está entre los poemas “Minga” (2010: 31) “aquí estamos (refiriéndose a su pueblo) como si fuéramos racimos de maíz, bajo el humo espeso de la indiferencia”. Y el texto “Del fuego” (2010: 69) “brota del fuego un hilo de humo y da vueltas sobre la cocina mientras toma su camino al cielo”. Recordemos que esta imagen hace parte de una escena donde varios integrantes de la comunidad se han reunido alrededor del fuego a mambear la hoja de coca en un círculo de la palabra. Ahora bien, las palabras de Zambrano en la introducción del libro *Hombres de páramo y montaña, los Yanacona del Macizo colombiano* (1993: 21) son las siguientes: “es preciso correr la nube que no dejaba verlos”. Lo sorprendente es la similitud lograda tanto por las metáforas usadas por Chikangana como la usada por Zambrano. Siendo dos fuentes diferentes y aparentemente tan distantes entre sí, la concepción que tenían al momento de escribir era la misma. El *humo espeso* del que habla Chikangana en su poema es la misma *nube* que oculta(ba) a la comunidad que Zambrano escribió diecisiete años antes.

A su vez, en “Los invisibles del páramo” (1993) Zambrano nos recuerda que “uno de los rasgos de mayor importancia en la consideración de la pertenencia a un pueblo son sus apellidos autóctonos [...] (Se hace a manera de listado un recuento corto de los apellidos más recurrentes que encontró en sus investigaciones de donde resalto los siguientes) Anacona, Cuca, Criollo, Chicangana, Chasoy, Chitito, etc.). En un folleto sobre La casa del Saber y la Palabra publicado por la Fundación Sol y Serpiente de América, se rescatan los siguientes apellidos recurrentes de la región y de la comunidad Yanakuna en la misma asociación con el territorio: Quinayas, Anacona, Itaz, Astudillo, Omen, Buesaco, Papamija, Watapu, Mamian, Imbachi, Chikangana y Piamba. Claro está que si tal folleto sobre la Casa titulado *Escuela del saber y pensamiento amawtico*, resaltó los apellidos mencionados y su enraizamiento con el territorio de la comunidad, es porque su importancia es tan grande como significativa.

Asimismo, en el estudio hecho por Zambrano se nos dice que la población yanacona³⁴ alcanzaba los 20.000 habitantes; no obstante, en una conversación con Wiñay Mallki en septiembre del 2015, el poeta afirmó que los yanakuna pdían ascender a los 35.000 habitantes en la actualidad. Sin entrar a debatir las afirmaciones ni de Zambrano ni del poeta, porque no tengo los recursos para hacerlo, si en un periodo de 22 años que es el tiempo entre lo que publicó el primero y lo que afirma el segundo, la población de la comunidad incrementó de esa forma es porque, contrario a desaparecer, el pueblo yanakuna está creciendo rápidamente. Claro está que no podemos tomar ese incremento como homogéneo en ninguna forma. El pueblo yanakuna está organizado en diferentes cabildos y no podemos esperar que ni siquiera demográficamente se desarrollen de igual manera. Por tales motivos se encuentran diferencias y singularidades dentro del mismo pueblo yanakuna; aquí trataremos una, la casa del saber y la palabra en San Agustín.

Al estar tan repartida la comunidad es una ilusión pensar que la yanakuneidad se vive de la misma forma a lo largo de las diferentes regiones donde habitan. Con esto nos referimos a facilidades para la subsistencia, posibilidades de cultivo, educación y medicina propia, reconocimiento por entidades locales o regionales de gobierno, etc. La Yachay Wassi se encuentra cerca a San Agustín, y desde allí alumbra a la comunidad en general porque su sola presencia ha dado evidencias de la resistencia cultural del pueblo yanakuna, así como ha ayudado a su reconocimiento. Sin embargo, puede funcionar como un faro de guía el cual cuanto más cerca de él te encuentres más te ayuda; los yanakuna del Huila son reconocidos por entidades departamentales de educación y por los pobladores en general gracias a la Wassi y al proyecto educativo al que se inscribe. Con todo, quiero decir que el efecto de la Wassi en localizaciones lejanas, o en lo profundo del Cauca o Valle del Cauca, es menor al que recibe la comunidad que vive cerca a ella porque cuentan con mayores dificultades para asistir a las celebraciones, encuentros, asambleas y demás actos que allí se desarrollan.

El territorio de la comunidad en general es bastante extenso. Hay familias yanakunas en Cauca, Valle del Cauca, Quindío y al sur del Huila como se ha mencionado anteriormente. Sin embargo, existen zonas con mayor importancia simbólica; dentro de estos están el macizo colombiano y el páramo de las papas, específicamente, donde nace el río Magdalena, considerado el más

³⁴ Zambrano y el libro en general se refiere a la comunidad como Yanacona. Sin embargo, Chikangana y la comunidad prefieren la denominación Yanakuna porque está más cerca a su origen; yanacona es una variación hecha por los españoles que tenía connotaciones despectivas de servilismo.

importante de país. Aunque no es el único, el macizo constituye una estrella fluvial por ser el nacimiento de importantísimos ríos y lagunas. De esta forma, los yanakuna han desarrollado un vínculo muy estrecho con este recurso natural por su constante presencia en su territorio. Al agua se le denomina en quechua: yaku. Sin embargo, la comunidad suele referirse a ella como mamayaku, es decir, madre agua.

La relación del pueblo yanakuna con la madre agua es tan importante que una de sus formas (el vapor) toma un papel fundamental en sus relatos de origen del mundo y de los seres humanos. Este pueblo se considera hijo (no como metáfora sino literalmente) del agua³⁵. El territorio de la comunidad es muy variado aunque se caracterice por ser bastante montañoso. De esta forma los climas también son diversos. Lo anterior ha definido las relaciones sociales del pueblo con otras poblaciones campesinas o mestizas. Claudia López (1993) estableció estas diferencias en un estudio titulado “Fríos y calentanos, vecinos en este mundo”. Dicho estudio analiza las interacciones sociales de acuerdo a la zona donde se encuentren los asentamientos de los pobladores. De ello deriva que la denominación de fríos se asocie con la comunidad indígena yanakuna, acostumbrada al frío y a vivir en zonas elevadas con las consecuencias que ello implica, como restricción en los cultivos o vivir en zonas más alejadas de centros urbanos; mientras que con calentanos se refiere a los campesinos que viven próximos a los resguardos indígenas; los calentanos disfrutaban de temperaturas más amables, su cultivo es más variado y sus labores son más diversas así como también se encuentran más cerca de los mestizos.

Más arriba se ha mencionado que al pensar la yanakuneidad, no podemos imaginar un grupo homogéneo. De hecho, los pobladores dentro de los reconocidos territorios indígenas, quienes viven hacia las zonas bajas, es decir, cerca de los calentanos, no se identifican como yanakunas propiamente aunque guarden y practiquen algunas de sus tradiciones. Como lo evidencia Zambrano: “no se consideran indígenas mucho menos yanacunas, pero mambean, crían cuyes y mantienen vivas tradiciones que los ligan con los habitantes de los resguardos. Otras poblaciones principalmente las cabeceras municipales son habitadas por blancos y mestizos que comparten los mismos valores culturales de la gente” (Zambrano 1992: 24; en Abello 2015: 41).

³⁵ Para ampliar este tema y las relaciones del agua con la poesía de Chikangana puede leerse la tesis de Gabriela del Mar Abello que explora en *Wiñay Mallki* una poética del agua. Ese trabajo se presentó como requisito para obtener el título de profesional en estudios literarios en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá en enero de 2015.

Volviendo al territorio de la comunidad, recordemos el poema “Raíces” (2010: 63) expuesto en el primer capítulo, donde analizamos el complejo sistema del mundo que experimentan los yanakuna. En dicho texto se enuncian diferentes componentes del mundo como los abuelos alrededor del fuego, la noche, las montañas, el tabaco y la koka, los hombres y mujeres, etc. A cada una de estas partes integrantes se les asigna una parte significativa de un cuerpo humano para que su suma cree la imagen de un solo ser orgánico y vivo.

Sin embargo, dentro del territorio hay unas denominadas zonas *bravas*³⁶, es decir zonas prácticamente inaccesibles para los seres humanos salvo contadas excepciones. Los que pueden entrar a estas llamadas zonas bravas son personas preparadas física y espiritualmente, ya que allí se encuentran espíritus muy poderosos con los cuales no cualquier persona se podría relacionar. Asimismo, en estos lugares vedados se encuentran antiguas wakas³⁷ que pueden ver en la esencia de las personas si llevan intenciones codiciosas. Estas zonas bravas, aunque dentro del poema “Raíces” no se encuentran explícitamente, también hacen parte del territorio que pertenece a la comunidad y que esta se propone cuidar y preservar.

En oposición a las llamadas zonas bravas, se encuentran las zonas mansas. Estas últimas se refieren a las partes del territorio que el ser humano ha logrado dominar para usarlas a su disposición, es decir, para su cultivo y/o su asentamiento.

Los territorios bravos cuentan con una voluntad propia. Por ejemplo, en las partes más altas de los páramos hace un frío fuera de lo normal que ataca a los hombres que intentan penetrar en él. El frío entra en el cuerpo del caminante y lo empieza a paralizar. Así también, hay “lugares de miedo” como lagunas donde hay testimonios de apariciones que asombran a los visitantes. Las zonas mansas, por el contrario, el hombre las ha vuelto a su voluntad “paisaje cultural” (Muñoz 1993: 54).

³⁶ Estas categorías de las *zonas bravas* y *mansas* se encuentran en el trabajo de Richard Marino Muñoz Molano titulado “Amansar lo bravo para quedarse” (51-58); incluido en *Hombres de páramo y montaña, los yanakuna del macizo colombiano* (1993).

³⁷ Antiguos sepulcros que todavía contienen los restos de los antepasados. En ellos también se encontró oro y otras riquezas que fueron asaltadas por los españoles; por lo que los espíritus ahora juegan con la mente de los codiciosos dejando ver las pulseras doradas para después ocultárselas. Estas historias también operan como moralizantes en la medida que intentan ajustar el comportamiento de los pobladores y de los visitantes frente a estas tumbas también consideradas de gran valor simbólico.

No obstante, en la actualidad se tiene una visión positiva sobre el territorio recuperado y en el cual la comunidad ha encontrado las mejores condiciones para seguir creciendo. En el folleto sobre la Yachay Wassi, Wiñay Mallki nos dice:

Hoy día hay mayor apropiación y valoración sobre el territorio en su conjunto, damos gracias por la bondad de la madre tierra, pues ella nos da conocimientos y así cada día sembramos comunidad, por eso decimos que territorio es todo, es el agua, el alimento, las plantas sagradas, los árboles, las piedras, los espíritus, el gobierno propio, nuestras guardias indígenas, nuestras chagras, lo que usamos para vestir, los caminos y hasta nuestro propio cuerpo es territorio, por eso debemos defender si queremos seguir siendo comunidad. (2011: 14)

Ahora bien, la relación que el territorio ha desarrollado con sus habitantes se remonta a mucho tiempo atrás. Zambrano habla de una historia de asentamiento de los antepasados de los yanakuna que se remonta hasta 3000 años atrás (1993: 24). A esto Chikangana se refiere con cuatro épocas de la historia que son las siguientes: un periodo antes del Tahuantinsuyo, otro durante los periodos del Inca, otro con lo españoles y uno último, bastante actual, después de los españoles³⁸.

Si bien del primer periodo al que se refiere Chikangana no hay documentos o registros; del segundo periodo sabemos que el Tahuantinsuyo estuvo dividido en cuatro regiones, también representadas en símbolos como la chakana³⁹. Estas cuatro regiones eran: Condensuyo hacia el sur-occidente de Cusco, Qollasuyo al sur, Andesuyo al este y nor-este y Chinchaysuyo⁴⁰ al norte de la capital de imperio. Es claro que el territorio yanakuna estuvo ubicado en la última de estas cuatro regiones, en el Chinchaysuyo.

De ese periodo de tiempo sabemos que los yanakuna, que se definen como “gente que se asiste en tiempos de oscuridad” recordando el séptimo verso del poema “Del fuego” (2010: 69), fueron personas que asistieron en algunas tareas al Inca. Asimismo, hay que recordar que Fredy

³⁸ Esta información de las cuatro épocas referidas por Chikangana fue suministrada por él en una conversación. No hizo referencia a ningún documento.

³⁹ La chakana es un símbolo de las comunidades andinas en forma de cruz que representa la relación del hombre con el cosmos. En el folleto sobre la Escuela del saber y pensamiento amawtiko se le ha definido como “cruz estelar”. No obstante, también se le asocia con las cuatro partes que alguna vez conformaron el Tahuantinsuyo. Hoy aparece en la portada del libro *Voces originarias de Abya Yala* (2014) donde se publica a Fredy Chikangana, Hugo Jamioy y Vito Apüshana.

⁴⁰ Esta división del imperio es tomada del estudio “El Tawantisuyo” de Catherine Tulien incluido en *Historia de América Andina* (1999: 435-497); cuyo coautor y compilador es Luis Guillermo Lumbreras.

Chikangana se reconoce a sí mismo y a su gente, como yanakuna mitmakuna. Esto último es significativo en relación con lo que nos dice Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz: “En cuanto a los medios para imponer el quechua en los territorios conquistados, por un lado los mitimaes eran factor multiplicador de la lengua general; y por otro, los hijos de los señores de las provincias conquistadas fueron educados en el Cusco donde se les enseñaba también el quechua” (1999: 506).

Hoy en día una de las tareas más importantes que se ha propuesto tanto Fredy Chikangana como la comunidad es re-descubrir el quechua para mantenerlo vivo dentro de la gente yanakuna. Es por esto que Fredy Romeiro Campo Chikangana se ha ido transformando con el tiempo para llegar a ser Fredy Chikangana y Wiñay Mallki; por las mismas razones dentro de la Yachay Wassi se habla quechua y en su escuela a los estudiantes también se les enseña como una asignatura más en el horario de clases.

Estas tareas de recuperación y apropiación implican también luchas que se dan en diferentes lugares y en distintos momentos. El reconocimiento de un territorio propio de y para la comunidad es un punto clave en estas necesidades porque al tener la certeza de un espacio para su desarrollo, el pueblo puede generar resistencia para una autonomía educativa, económica y social. Pero esto, también la organización de entidades políticas ordenadas desde la comunidad, como los cabildos, es muy importante ya que, como nos recuerda Zambrano: “en la actualidad los cabildos indígenas son un instrumento de transformación social que aglutina a la comunidad, afirma sus costumbres, fortalece sus instituciones, defiende y estimula su cultura, controla sus tierras y recupera las ilegalmente usurpadas” (1993: 29).

Asimismo, dentro de las proyecciones de vida de la comunidad, hay un factor al cual se le da una importancia especial. Se trata del alimento del cuerpo porque se afirma, en palabras de Chikangana, que el pensamiento fluye de acuerdo al alimento. El maíz es el cultivo más importante para el pueblo yanakuna; su cultivo y cosecha organiza el calendario en cuatro fiestas distribuidas a lo largo del año donde también se festeja a la mujer, al hombre, al sol y al agua. No obstante, las maneras de preparación del maíz dan como resultado una gran variedad de productos y bebidas que alimentan a la comunidad. Nada del maíz se desperdicia, desde la base de la mata hasta las hojas que recubre al maíz encuentran algún oficio dentro de los pobladores. El maíz también promueve y organiza las relaciones sociales en la medida en que se convocan

mingas para el apoyo entre familias para su cultivo y cosecha. Dentro de la comunidad es usual la minga colaborativa con tales fines donde el favorecido “paga” con maíz a sus ayudantes. Miguel Rocha también define la minga como “espacios comunitarios para compartir la palabra y promover el encuentro intergeneracional” (2015: 104).

Ahora bien, el maíz no es el único cultivo de los yanakuna, quienes se han abierto a nuevas posibilidades con algunos fines comerciales para complementar alguna entrada económica para satisfacer otro tipo de necesidades. Al respecto, Carolina Hernández Salazar afirma que:

Mientras el cultivo del maíz es esencialmente para el consumo familiar, el trigo ha estado siempre presente en las ventas comerciales. La venta del trigo fue desde que entró a circular el dinero en el mercado para comprar el vestido (una vez que se empezaron a desplazar los trajes tradicionales confeccionados en la región, los alimentos y otros elementos). Además la cosecha del trigo casi nunca se realiza a través de mingas, sino mediante el pago a peones (1993: 42).

Lo anterior demuestra que el cultivo del maíz es simbólicamente más importante que los demás cultivos para los yanakuna. El maíz provoca la socialización y la reunión en mingas para el beneficio de las colectividades. De igual manera, el maíz no se comercializa mientras que sí se comercializa el trigo y algunas aromáticas que trabajan algunas mujeres en los patios de sus casas (Hernández 1993: 42). El maíz cuenta con ese tono de alimento sagrado que fortalece a la comunidad.

Ahora bien, de la misma manera como hay algunos yanakunas que se han abierto al cultivo de otros productos como el trigo, al interior de la comunidad ha habido algunas apropiaciones o re-articulaciones para adaptarse a nuevos tiempos o nuevas necesidades. El ejemplo más claro de esto es la apropiación de la escritura como herramienta para el empoderamiento personal y colectivo. Wiñay Mallki es el mejor ejemplo al hablar de este tema. De igual forma, gracias a la escritura se han logrado diferentes reconocimientos como la identificación de una escuela bilingüe entre una escuela municipal y una escuela de la comunidad. A su vez, la escritura ha servido para dar fuertes críticas o levantar voces comunales en busca de un mismo fin, como el Pronunciamento de Guachicono, donde se reafirma la actualidad y la vida de la comunidad:

Estamos creciendo como los ríos que a medida que trazan su cauce se alimentan de afluentes que les brindan salud y los fortifican en su rumbo. Al igual que el río, los yanakunas sabemos que necesitamos afluentes (organizaciones indígenas, instituciones gubernamentales y estatales, organizaciones no gubernamentales, pactos y convenios internacionales) que nos permitan una educación propia, salud, autonomía, pensamiento propio, reconocimiento de los que somos y de los que aspiramos. (1993: 88)

Este mismo pronunciamiento expone algunas máximas ante la opinión pública para hacer saber que (solo resalto dos): “La sociedad colombiana entienda que muchos pueblos existimos aunque no lo hayan enseñado en los colegios y en los libros”. Y “Tenemos una voz propia que nace de nuestras necesidades y aspiraciones presentes, con proyección futurista” (1993: 89).

Doy especial importancia a esas dos sentencias porque la primera es una reclamación clara, por la falta de reconocimiento, a dos instituciones de la cultura mayoritaria. La primera es el colegio, un espacio donde si bien no se puede dar todo el conocimiento, se reclama una mención mínima a los yanakuna para empezar a disipar ese “humo espeso” que menciona Chikangana o esa “nube” que describe Zambrano que no los deja ver. El segundo elemento que cuestiona es el libro como elemento respetado en la ciudad simbólica. Aquí la crítica no se hace al libro en sí mismo, sino a los productores hegemónicos de él, que lo han hecho desde un solo punto de vista, ejerciendo el poder de la escritura para mantener el estado de invisibilidad de la comunidad. Por otro lado la cuarta afirmación del pronunciamiento consiste en una arenga para demostrar una voz viva que sale de la comunidad hacia Colombia y el mundo con el fin de dar testimonio de su presencia territorial y su actualidad.

Ahora bien, la escritura no es la única herramienta de la cual se han apropiado y re-significado los yanakuna. Dentro del territorio yanakuna del Cauca existen imágenes católicas de diferentes vírgenes representadas en estatuas de mediano tamaño que se cargan en hombres de cuatro personas en las celebraciones con el fin de que estas vírgenes recorran el territorio. No obstante, estas imágenes han sufrido un cambio e incluso cumplen funciones sociales al interior del territorio.

Vladimir Zambrano y Claudia Leonor López afirman que:

Las vírgenes del macizo colombiano son reconocidas como las *patronas* de las comunidades donde aparecieron; son motivo de veneración y respeto por parte de sus habitantes, quienes generan comportamientos sociales en torno a ellas. Las imágenes o íconos corresponden a la virgen María; no obstante, las comunidades del macizo colombiano han reapropiado las imágenes y sus significados y hoy están lejos de constituir un elemento cultural hispano, vale decir, con la carga y connotaciones históricas y épicas de esa tradición. (1999: 44)

El estudio de Zambrano y López se centra en tres características o funciones que las vírgenes cumplen al interior de la comunidad. Lo anterior sirve a manera de introducción para argumentar sobre las re-significaciones de la comunidad frente a símbolos que les fueron impuestos en periodos anteriores.

La primera función que llevan a cabo las vírgenes es como fundadoras de pueblos, “la aparición de las imágenes marca el paso de la *naturaleza* a la cultura: las vírgenes dan sentido al espacio físico, humanizándolo para convertirlo en territorio, escenario de acontecimientos sociales de los pueblos que los habitan” (1999: 46). Estos íconos operan como una herramienta para *amansar* los territorios bravos y hacerlos “paisajes de cultura”. Este artículo de Zambrano y López cuenta con una fotografía de unas personas que cargaban en sus hombros una de estas vírgenes mientras caminaban por el territorio. Andar los espacios de la comunidad con la imagen a cuestas es una de las formas de validar su autoridad, de hacer suyo el territorio sobre el que se camina, *humanizándolo*.

La segunda característica de estos íconos es que las vírgenes son solucionadoras de conflictos. En este sentido funcionan como objetos moralizantes ya que guardan dos connotaciones, la de conceder milagros o la de figuras temidas; ya que son capaces de “secar los pozos (que según testimonios) *lo han hecho*” (1999: 47). El miedo a que se sequen las fuentes hídricas es grande por la relación que se ha explicado más arriba entre los yanakuna y este recurso. La pérdida o agotamientos de estos nacimientos se pueden asociar con una agresión a la mamayaku, es decir, la madre agua.

Finalmente, la última de atribuciones que se les da a estas figuras es que están vivas. “La virgen de Caquiona viste como una mujer de la comunidad: vestido ancho, faja a la cintura, enaguas,

trenzas y sombrero [...] la virgen posee tierras, casas, ganado, bienes que son administrados por el síndico y cuidados por la comunidad a través de trabajos colectivos” (1999: 48). Las vírgenes organizan las relaciones sociales en cuanto que promueven el trabajo colectivo para velar por algunas tierras que al ser de la virgen son tanto de nadie como de todos los habitantes de la comunidad.

La capacidad de re-invenición de los hombres, y tanto la apropiación como transformación de los elementos que los rodean, sin importar de qué tradición o simbología provengan, son las cualidades que permiten nuevas relaciones entre ellos y nuevas oportunidades de vida para que una comunidad se pueda proyectar hacia el futuro; así como el pronunciamiento de Guachicono pretendió, en su enunciación el 21 de marzo de 1992, dando testimonio de su actualidad y vigencia de saberes. Dichas apropiaciones con sus debidas adaptaciones, como la escritura o la reinterpretación de las vírgenes con funciones sociales, aseguran la facultad de adaptabilidad de una comunidad para que logre superar los cambios que pueda enfrentar con el paso del tiempo.

Ahora bien, después de haber expuesto algunas de las adaptaciones y re-significaciones de los yanakuna en los últimos tiempos, es preciso evidenciar el relato que nace de la misma comunidad sobre la creación del mundo y de los hombres. El relato se titula: “Los yanakonas y la koka”⁴¹:

En el origen, cuando se creó el mundo, los *tapukus* que eran de vapor de agua, deambulaban en la noche, sin lugar, ni tiempo de descanso. Cierta día un *tapuku* hembra tuvo el deseo de tener compañía y se sentó a pensar, mientras pensaba, el padre *waira* (viento) puso en sus manos tres hojas de *koka* y una semilla. El *tapuku* hembra tomó las hojas e hizo una bolita frotándolas sobre una roca y las quiso comer, pero no podía porque los *tapukos* no tienen ano y se podía indigestar. Metió la bolita en la boca y empezó a mambear; mientras mambeaba, el pensamiento se fue calentando, lo que atrajo la presencia del Sol. Al escupir se hizo la presencia del *K’uichi* (arco iris); este se enamoró del *tapuku* hembra y ella de él. Procrearon a la gente yanakona y la hembra entregó la semilla de *koka* a los hombres para ser germinada, también les dejó su saliva en una roca para calentar pensamiento y palabra, para procrear en la Tierra (Chicangana, 1998).

⁴¹ Este relato se toma de del segundo tomo de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas en Colombia titulado: *Antes del amanecer. Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la sierra nevada de Santa Marta*. (2010: 292).

Como vemos, este escrito evidencia a los creadores de los hombres yanakunas junto a algunas herencias que estos padres les dejaron. No obstante, primero es importante resaltar que los *tapukus* son seres hechos de vapor de agua; recordemos, también, que en el quechua cuando se enuncia una palabra como *yaku* (agua), se están aludiendo todas sus posibilidades, como también el vapor lo es. De esta manera, encontramos que las alusiones a la mamayaku no es una exageración en ningún sentido. Los yanakuna reconocen (literalmente, no como una metáfora) al agua como su madre; razón por la cual podemos empezar a entender la relación entre este pueblo y este líquido vital. De igual forma, este relato, que identifica a la gente yanakuna como hijos del agua, justifica su presencia en el territorio específico que ocupa. El macizo colombiano es el lugar de los nacimientos de las principales fuentes hídricas del país, los mismos lugares que este pueblo ha manifestado querer proteger y cuidar.

Volviendo al relato, encontramos la presencia del sol. Recordemos que en los círculos de la palabra, donde se intercambia pensamiento y los mayores comparten sus saberes, siempre está presente el fuego alrededor del cual todos se ubican. El fuego ceremonial es una representación del sol, del taita Inti, que, al estar ubicado en el centro de la casa, organiza el espacio en el cual la comunidad se sienta a calentar la palabra.

Ahora bien, no olvidemos que el título del relato es “Los yanakonas y la koka”. Una de las características más importantes del texto es la presencia de la hoja de koka como facilitadora del encuentro entre la hembra *tapuku* y *K’uichi*; a su vez es la principal herencia que reciben los nuevos hombres y mujeres de sus progenitores. Además es un regalo que se ve en la poesía de Chikangana y que tiene un valor simbólico muy importante dentro de la comunidad. Con este relato encontramos la justificación de la presencia de la hoja de coca en las prácticas de calentar la palabra, que se han referido en los capítulos anteriores, ya que jugó un papel muy importante al estar en el momento originario, en el momento de la creación de los hombres y mujeres yanakunas. De igual manera, este relato establece a la hoja de coca como una planta sagrada para la comunidad; lo que debería ayudar al reconocimiento y legitimidad de sus cultivos por parte de los yanakuna.

La “sagrada hojita de koka”, como Chikangana se refiere a ella, cumple un rol muy importante al interior de la comunidad. La fuerza simbólica de la hoja (como elemento que promueve la reunión de las personas) junto al espacio ideal para su práctica, el fogón, ha hecho que el pueblo yanakuna haga “escuela del saber en físico y en pensamiento, mirando hacia las generaciones,

repensando el territorio, la identidad y el sentido de comunidad, de igual manera en seguir caminando hacia los saberes ancestrales, hacia el fortalecimiento espiritual y construcción de sueños junto a otros pobladores en el territorio como son los campesinos, los habitantes de San Agustín y amigos de otros lugares” (Wiñay Mallki, 2011: 6-7).

La creación de la Yachay Wassi ha tenido un impacto favorable tanto para la comunidad yanakuna como los campesinos vecinos y los habitantes del casco urbano del municipio. La Wassi es el resultado de una gran minga de dos años que se propuso hacer una casa de pensamiento: “con la unidad se hacen trabajos grandes. Con esfuerzo colectivo se transportó a hombro la madera, la piedra, la arena, la guadua, se sacó la tierra y otros trabajos” (Wiñay Mallki, 2011: 5). Las siguientes fotografías⁴² demuestran la vida del proyecto:



La construcción se hizo en varias fases donde la primera fue una toma de ayawaska por parte de los mayores de la comunidad con el fin de establecer un diálogo con otros espíritus para decidir sobre el lugar de construcción, los materiales, etc. Uno de los seres a los que se pidió especial asistencia fue la luna, que ayudó a establecer un calendario en el cual se dio la programación de acuerdo al mejor estado de los materiales.

⁴² Estas fotografías fueron tomadas por mí en una visita que realicé a la Wassi en diciembre del 2015.

“Como una indicación de los grandes espíritus se alistó piedra del río, se participó en mingas para sacar la tierra, la madera [...] ¿cómo construían los más antiguos abuelos? fue la pregunta, luego de la mano de un conocedor de arquitectura (Germán Montenegro) y así fue como se armó un diseño y con palabra de los mayores presentes se avanzó en el trabajo” (Wiñay Mallki, 2011: 4-5).



La Wassi es una maloka con dos puertas, una que sirve de entrada y otra que sirve de salida. La primera está alineada con el oriente para que los hombres utilicen la misma entrada que utiliza el taita Inti; la segunda, la de salida, se encuentra en el lugar opuesto de la casa, es decir, alienada con el occidente, para que los visitantes se despidan por donde se oculta el sol.

Tuve la oportunidad de realizar una visita a la Yachay Wassi en diciembre del 2015. Aunque no conté con la suerte de presenciar una actividad desarrollada al interior de la Casa, sí hablar con Alirio Córdoba, el actual rector de la escuela.

Para llegar a la Wassi es necesario llegar al municipio de San Agustín, al sur del departamento del Huila. Se puede llegar en automóviles particulares o en buses que arriban desde diferentes puntos de Colombia. Desde Bogotá el recorrido puede demorar entre diez u once horas. Una vez en el municipio, se puede tomar un taxi o un servicio de bus con destino al Parque Arqueológico de San Agustín. Una vez allí, frente a la entrada al parque hay que dirigirse a un camino que sube

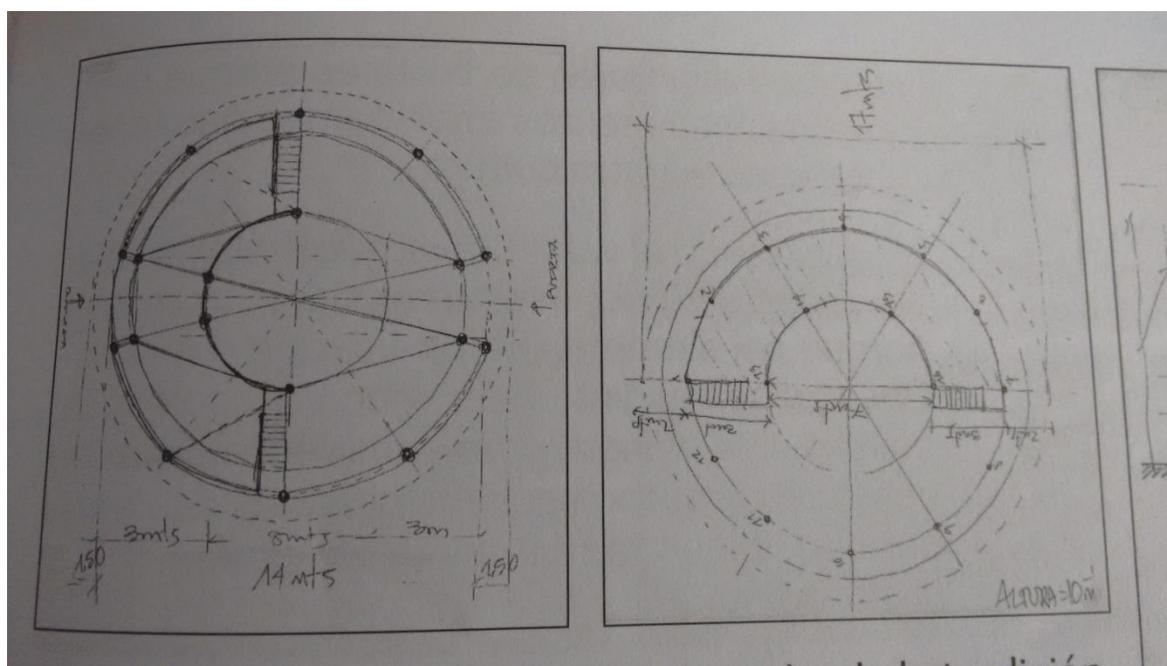
una colina hacia el sur-oriente. Una caminata de 10 minutos por este sendero, que tiene abundante vegetación a ambos lados, lleva a la Wassi después de pasar debajo de un arco que funciona a manera de puerta para abrir un espacio totalmente diferente. El sendero se bifurca al encontrar la Casa del Saber y la Palabra.

En este lugar donde está ubicada la Casa encontramos dos formas de imaginar el mundo, que aunque generen tensiones diariamente, han aprendido a desarrollarse juntas para crecer. Se trata de un lugar específico donde desde la arquitectura encontramos cómo colindan dos formas de ver el mundo. Me refiero a que la Wassi comparte espacio con salones de cuatro paredes con un tablero y pupitres donde se reproducen formas hegemónicas de educación. La escuela hace dos años cuenta con el reconocimiento de una escuela municipal como cualquier otra. Esto significa que está dentro del sistema educativo colombiano, por lo que debe cumplir ciertos deberes y cuenta con algunos derechos; dentro de estos últimos existe un reconocimiento para crear un plan de estudios que explore tanto saberes de la cultura mayoritaria como saberes autóctonos de la comunidad.

Ahora bien, estos salones de cuatro paredes han sufrido un vuelco en cuanto a los contenidos que se desenvuelven en sus interiores. Las paredes están pintadas, a modo de re-nombramiento y apropiación por parte de la comunidad, con chakanas, arcoíris y murales que representan el territorio y tradiciones yanakunas. De esta forma, “en cuanto a la lengua indígena se ha hecho memoria sobre nuestras raíces Quechuas, recordando palabras, cantos, formas de nombrar, saludos, lugares, dichos, etc.” (Wiñay Mallki 2011: 16) Dentro de los dichos y formas de saludar, Chikangana recuerda el siguiente: Ama shua, ama quella, ama llulla; que se traduce como “no seas mentiroso, no seas perezoso, no seas ladrón”. El poeta afirma que este dicho moralizante y guía de comportamiento fue muy utilizado como saludo entre los quechua-hablantes en diferentes momentos.

Las diferencias epistémicas existen desde la arquitectura y la disposición de los espacios. Alirio Córdoba afirma que él prefiere trabajar en la Wassi porque al ser circular permite la fluidez del pensamiento; mientras que en los salones cuadrados la palabra choca con las paredes. A esto último se le intenta evadir haciendo clases en mesa redonda.

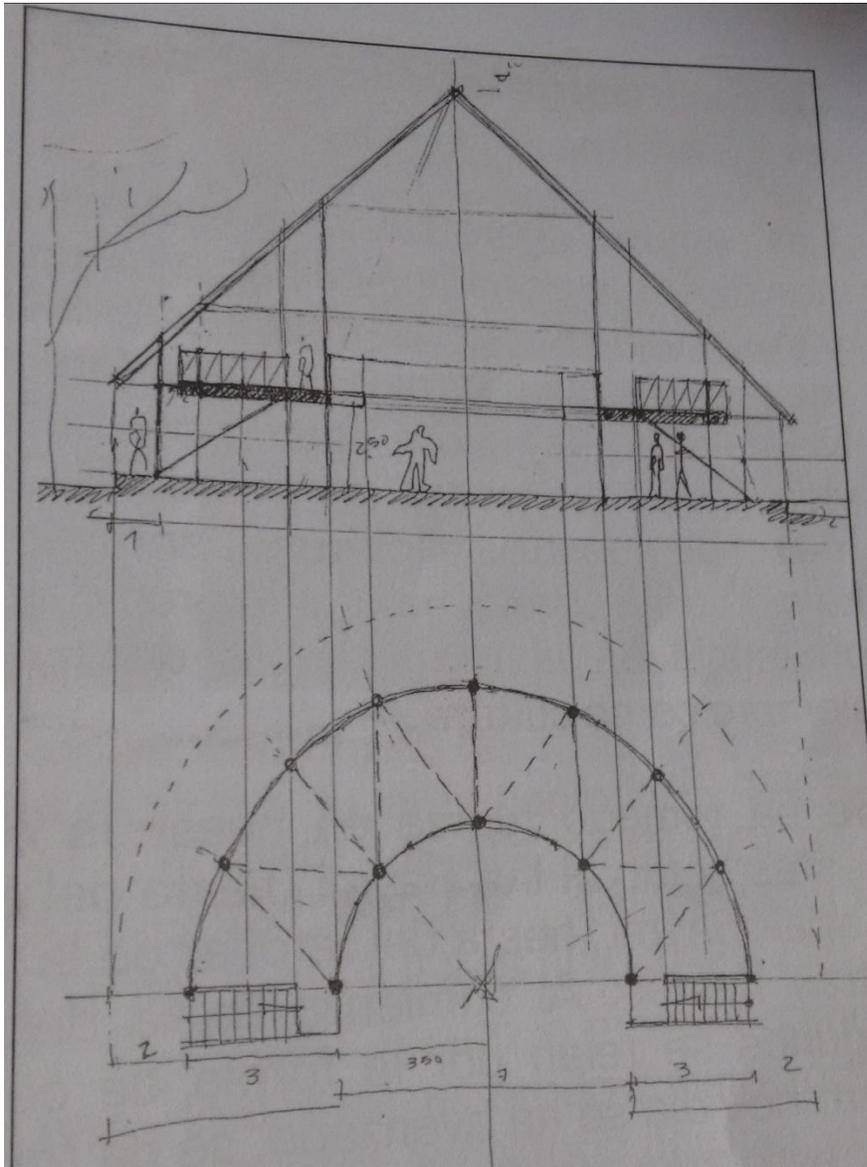
La arquitectura de la Wassi es simbólica desde su estructura. El lugar sobre el que se levanta fue excavado 2.5 metros para crear tres niveles. El más bajo que está por debajo del nivel de la tierra, uno intermedio y uno alto. En su interior hay cuatro pilares fundamentales que sostienen la estructura; Chikangana aclara que estas cuatro columnas representan los cuatro elementos que sostienen, a su vez, el mundo: Waira (aire), Allpa (tierra), Yaku (agua) y Nina (fuego). Estas cuatro estructuras verticales forman un cuadrado en cuyo centro siempre está el fuego que representa al taita Inti, al padre fuego. En los momentos de actividad de la casa, el fuego está encendido, mientras que cuando la casa se encuentra en reposo, aunque no estén las llamas, se dejan las cenizas que evidencian su constante presencia. Este centro preciso se afirma que es el ombligo de la Wassi. De esta manera, una vez más podemos volver sobre los versos de Chikangana en el poema “Aún tenemos vida en esta tierra” para encontrar una referencia a este centro específico: “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 viven los muertos” (2010: 59). A continuación se presentan dos fotografías de los planos con los que fue posible la construcción de la maloka⁴³:



⁴³ Estas fotografías son tomadas del folleto *Escuela del saber y pensamiento amawtico* publicado por la Fundación Sol y Serpiente de América en el año 2011.

Aquí evidenciamos la planeación de las puertas de acuerdo a los puntos cardinales, junto a las escaleras que permiten el acceso a los niveles superiores. De igual manera, las medidas que constituyen las dimensiones actuales de la Casa, lo que nos sirve para establecer una imagen de su extensión.

La Wassi es una representación de la cosmovisión de la comunidad en cuanto que sus tres niveles están destinados a una relación especial con sus visitantes.



El nivel superior de la Wassi representa el Hananpacha; es decir el cosmos. Este espacio está propuesto para que el hombre establezca su relación con el cielo, los astros y los espíritus referentes a esta dimensión.

En la zona media encontramos el Kaypacha; es decir, el espacio físico de la tierra, donde los hombres y mujeres se relacionan entre ellos, con los espíritus de la naturaleza y de los animales que, a veces, guardan mensajes de los antepasados.

Por último, en la zona más baja, encontramos el Ukupacha, es decir el primer piso. Aquel que se encuentra 2.5 metros por debajo del nivel de la tierra. En este lugar es donde se transforma el ser;

es el espacio más amplio de la casa donde se realizan las asambleas con los mayores, donde se planean y se discuten los temas de la comunidad. A su vez, es donde está el fuego ceremonial y donde se realizan exposiciones y muestras artísticas.

Los estudiantes de la Escuela varían entre indígenas yanakuna, campesinos y mestizos. Es una mezcla de la cual se crea una población de 85 estudiantes repartidos en tres sedes. La más grande es la que se encuentra cerca al parque arqueológico de San Agustín, donde está la Wassi; las otras dos sedes, más pequeñas, están en veredas cercanas, una en Isnos y la otra en Palestina.

El plan de estudios de la Escuela incluye la enseñanza de danzas tradicionales de la comunidad yanakuna, así como en la sección de idiomas incluye español, inglés y quechua. En el diálogo que sostuve con Alirio Córdoba pregunté si todos los estudiantes reciben la misma educación; su respuesta fue afirmativa. Lo anterior significa que niños y jóvenes campesinos y mestizos están recibiendo instrucción en quechua y un énfasis en estudios yanakunas. Es más, Alirio Córdoba cuenta que para recibir el grado de la escuela, los estudiantes deben hacer un trabajo final a manera de investigación sobre la comunidad; es decir, sobre medicina tradicional, danzas, cantos, el runashimi ⁴⁴, etc. Estos trabajos de grado también los deben hacer los estudiantes campesinos o mestizos que estudian en la Escuela del saber y pensamiento amawtico.

Con todo, es sumamente significativo que una propuesta nacida de la misma comunidad, con fines de autodescubrimiento y descolonización de pensamiento, se esté extendiendo hacia personas por fuera de la gente yanakuna y ahora incluya campesinos y mestizos. Sin embargo, más allá del lugar de procedencia de cada estudiante, es importante resaltar que llegar a diferentes personas ha logrado que ahora un pueblo indígena eduque a seres humanos provenientes de centros urbanos de la cultura mayoritaria. Lo anterior se resume en un pachakuti educativo donde la comunidad retoña gracias a pensarse a sí misma incluyendo nuevos personajes.

Ahora bien, Alirio es claro con los objetivos que la Escuela se propone. Uno de ellos es hacer crecer más las sedes en Isnos y en Palestina para poder relegar algunas actividades de la sede principal hacia ellas. En la sede en Isnos está en construcción una nueva Wassi de menor tamaño que la actual pero con igual sentido simbólico. Lo anterior es una meta para que la sede principal, donde se encuentra La casa del saber y la palabra, se convierta en un centro de investigaciones

⁴⁴ Este es el nombre de la lengua quechua, y se traduce como “lengua de los hombres”. La denominación quecha suele ser errónea porque con esta se refiere a todo el sistema de valores culturales, no solo a la lengua.

yanakunas sobre la misma comunidad. La importancia de la presencia de la Wassi en este lugar es muy importante ya que proporciona las condiciones ideales para el intercambio de pensamiento y el estudio de la memoria; porque, como afirma Fredy Chikangana: “Los de hoy tenemos una responsabilidad con los de ayer”⁴⁵.

Otro de los objetivos principales de la Escuela es la continuidad en el estudio por parte de los estudiantes. Alirio Córdoba, en el momento de la visita, se encontraba apoyando a diferentes estudiantes en sus procesos de inscripción tanto a la Universidad Nacional como a la universidad del Cauca. Si bien el número de estudiantes que cuentan con estas aspiraciones y posibilidades es muy reducido todavía, desde la misma comunidad se están apoyando estos procesos para que cada vez sean más los estudiantes que puedan continuar con sus estudios. Sin embargo, recordemos que ir a la universidad implica salir del territorio yanakuna para enfrentarse individualmente al sistema de valores de la ciudad simbólica. Al respecto, Chikangana nos advierte que:

En realidad uno no ve lo que tiene en su propio mundo mientras alguien no se lo haga ver o en su caso mientras no salga un poco de su espacio habitable y mire desde lejos lo que no podía ver por estar adentro. Por ello considero que el paso por la Universidad es uno de los elementos de gran importancia en el futuro de nuestros Pueblos; desde luego que para que se haga mucho más valioso necesitamos hermanos indígenas que sepan discernir entre lo que toman y lo que dejan para aportar luego a sus pueblos. (Chikangana, 1997, pp. 202-203)⁴⁶

La anterior cita nos recuerda lo propuesto por Christopher Teuton sobre los supervivientes articulados a su comunidad; esos individuos pertenecientes a una comunidad indígena que salen de su territorio, viajan a la ciudad simbólica y vuelven a su pueblo en una “reintegración satisfactoria [...] (que) depende de su capacidad por deshacerse de los valores individuales de (ella)” (2015: 265).

La universidad y los viajes a la ciudad simbólica por parte de integrantes de la comunidad es otra de las apropiaciones que está desarrollando el pueblo yanakuna. En años anteriores, cuando

⁴⁵ Esta frase Chikangana la pronunció en la sesión del 16 de septiembre de 2015 en el taller realizado en la biblioteca El Tunal de Bogotá.

⁴⁶ Esta cita es tomada de la tesis de la Gabriela del Mar Abello (2015: 34). Quien la tomó de la tesis como requisito para optar por el grado en Antropología presentada por Fredy Chikangana en 1997 en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

muchos indígenas salieron de sus territorios para vincularse “ciegamente” a la ciudad perdieron sus valores comunales. Sobre este tema, Gabriela del Mar Abello afirma que “irse (salir de la comunidad) equivalía a morir para la colectividad en aras de conservar, de alguna manera, cierta exclusividad de quién salía y quién entraba. Los cambios en esta dinámica han generado, indudablemente, un debilitamiento en el núcleo social de los yanakuna, otro factor que deviene en carencia espiritual/material” (2015: 27-28). No obstante, ahora que, además de la primera escuela que consiste en sentarse alrededor del fuego para escuchar a los mayores, los jóvenes yanakunas poseen un espacio que defiende sus tradiciones y saberes y donde pueden consolidar su identidad; cuando salgan a estudiar a la universidad cuentan con la actitud reflexiva que Chikangana resaltaba en la última mención: la capacidad de decidir qué tomar y qué dejar de la ciudad para llevar de vuelta a su comunidad para su mejoramiento. Esta es una de las principales características tanto de la Escuela del saber y pensamiento amawtico como de la Yachay Wassi.

La salida a la universidad de jóvenes yanakunas preparados anteriormente en su comunidad funciona como una estrategia para la reinvencción del pueblo mismo. Estos estudiantes son exploradores que viven la ciudad simbólica para volver a su territorio con su gente para actualizar los mecanismos de defensa y para evitar y resistir nuevos colonialismos. La Escuela del saber y pensamiento amawtico ya es una propuesta que invierte el colonialismo intelectual incluyendo alumnos que no pertenecen a la comunidad.

Me gustaría cerrar este capítulo con las palabras de Miguel Rocha respecto a la escritura de poetas provenientes de comunidades indígenas como una nueva puerta por explorar: “Las aproximaciones creativas entre artes verbales orales, escrituras tradicionales y escritura fonética bilingüe, son uno de los grandes aportes de parte de la generación de escritores y escritoras indígenas que continúo creando a comienzos del nuevo milenio en Colombia” (2015: 97). La oralitura no se escribe en el artificio de la palabra, se trabaja desde el fundamento oral de la comunidad.

Ahora bien, no hay que pensar que las literaturas indígenas se resumen en la oralitura. Este movimiento nacido en 1997 ha tomado mucha fuerza en los Andes, desde Chile hasta Colombia; sin embargo, hay otros poetas tanto en Colombia como en toda América Latina que no se reconocen como oralitores, que tienen otro tipo de búsquedas y expresiones. El mismo término de oralitura ha ayudado a encontrar puentes entre diferentes sujetos y culturas; no obstante, en su

interior cada poeta cuenta con una singularidad especial por el motivo de su relación con su comunidad. Con todo, sin importar estas diferencias, estas conexiones han empezado a disipar ese “humo espeso” del que se ha hablado más arriba; han ayudado a un nuevo amanecer tanto de las literaturas indígenas en general como de los diferentes pueblos originarios que aquí habitan.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos enunciado y contextualizado la oralitura en general de Fredy Chikangana mediante lecturas de sus poemas a partir de tres ejes temáticos. Asimismo hemos estudiado las relaciones entre la Yachay Wassi y la obra literaria en cuestión. Este proceso ha sido impulsado por la importancia de “recuperar (una de) las “otras” versiones y voces de la historia, y los “otros” testimonios y códigos con los que también se ha generado arte y literatura” (Sánchez 2007: 79). Con lo anterior no pretendo afirmar que mediante este trabajo de grado se haya recuperado la cosmogonía y resistencia del pueblo yanakuna, ni que se haya hecho una lectura definitiva de la obra poética de Wiñay Mallki. Intento decir que este trabajo es uno de los primeros acercamientos a la oralitura, el trabajo poético de Fredy Chikangana y la iniciativa colectiva de su comunidad.

En el último capítulo quisimos profundizar en el proyecto de la Wassi para resaltar su importancia en un modelo tanto educativo como cultural propio de la comunidad. Iniciativas como la Wassi dan testimonio de la vigencia del pensamiento de los pueblos originarios; por lo cual, en este trabajo me ocupé en parte sobre este proyecto en particular, aunque sea específico de los yanakunas. De esta forma, desde el primer capítulo se hicieron evidentes los diferentes roles de Chikangana para relacionar su trabajo de oralitura en paralelo con otras “misiones” que le ha dado la colectividad. Con todo, y gracias a tantos esfuerzos reunidos, la comunidad sigue buscando una identidad de acuerdo a las re-articulaciones que una larga historia de diferentes colonialismos le han implicado afrontar. A causa de lo anterior, han sabido adoptar varias herramientas, como la escritura alfabética, y han recuperado otras como las palabras de los mayores, que cada vez se entrelazan más para crear resistencias tan bellas y novedosas como la poesía de Wiñay Mallki.

Es una necesidad reconocer la vigencia de las literaturas indígenas contemporáneas porque con ellas podemos reflexionar sobre problemáticas sociales y estéticas que nos han preocupado desde la llegada de los españoles; las siguientes palabras de Miguel Rocha, refiriéndose al relato wayuu *Manifiesta no saber firmar* lo confirman: “Estercilia Simanca y sus personajes habían destapado “tamaño problema”; el de la colonización por los nombres que inicio con Colón mismo, y justamente en el Caribe” (Rocha 2015:104).

Asimismo, los poetas y oralitres indígenas del continente, que en muchas ocasiones son a la vez sus productores, críticos y teóricos, reflexionan sobre la actualidad y problemas que sus textos deben confrontar. Al respecto, Juan Guillermo Sánchez nos recuerda que Jorge Miguel Cocom Pech “en un seminario que ofreció en el Convenio Andrés Bello en Bogotá, (explicó que) otro de los problemas que ha tenido que afrontar la nueva palabra indígena ha sido el de trascender el modelo tradicional que ubica la literatura indígena en el pasado” (2007: 82).

La realización de este trabajo contó con varias limitaciones, que aunque fueron retos y obstáculos, en algunas ocasiones también implicaron muchas barreras que hay que superar con trabajos que quedan por realizar. En primera medida, no hay material analítico suficiente sobre la obra poética de Fredy Chikangana. Las investigaciones dedicadas sobre su oralitura son pocas en número aunque, las que hasta el momento se tienen, sean altamente llamativas por las impresiones y particulares intereses de sus autores. Si bien es cierto que en los últimos años ha aumentado la disposición a realizar estudios sobre diferentes literaturas indígenas contemporáneas desde la academia, también debemos decir que esos trabajos son todavía “pocos” y que tienden a responder a contextos específicos, como el que se presenta en esta investigación. Dentro de poco tiempo (si no es que ya lo es) serán necesarios productos más teóricos que se aventuren a reunir conclusiones particulares en proyectos que llamen a un reconocimiento mayor de estos temas dentro de los estudios literarios. Un ejemplo de lo mencionado es que esta investigación es uno de los primeros, sino el primer trabajo realizado con especial interés sobre los contextos sociales y territoriales específicos en la producción poética de Chikangana (Wassi, ciudad). Con todo, también reflexionamos sobre los problemas por los cuales deberían interesarse los estudios literarios y también nos preguntamos sobre la forma en la que entendemos la literatura, oralitura o literaturas orales; ya que evidenciamos que las oralituras son una producción individual con responsabilidad colectiva y no responde a un ejercicio enteramente personal. Con este trabajo hemos entendido la literatura como parte de un tejido social donde las fronteras entre las disciplinas son difusas; lo cual nos cuestiona sobre las metodologías para el estudio literario y el acercamiento a contextos culturales ajenos para el investigador.

La permanente ocupación de Wiñay Mallki, y su poco tiempo libre, también tuvo como consecuencia otra limitación: la dificultad de coincidir con él en espacio y tiempo para llegar a una de las fuentes primarias, la comunidad y la Wassi. No obstante, tales motivos me llevaron a

la decisión de realizar el viaje solo y realizar un primer acercamiento que abre las posibilidades para continuar trabajando con el oralitor y con la comunidad. De hecho, uno de los proyectos por realizar en los próximos meses es volver a visitar la Wassi para presentar este trabajo ante la comunidad como muestra de agradecimiento y retribución. El viaje realizado para esta investigación solamente aplaza un viaje en las condiciones apropiadas para el futuro. Esa nueva visita podrá contar con una extensión más apropiada donde también se resalten las necesidades de la comunidad en cuanto a preocupaciones culturales, artísticas y sociales.

Finalmente, me gustaría decir que este fue mi primer acercamiento a una serie de temas a los que llegué casi que por casualidad; de lo general a lo específico, los temas se resumen en: las literaturas indígenas contemporáneas, la oralitura, la obra poética de Fredy Chikangana / Wiñay Mallki y la Yachay Wassi. Asimismo, debo decir que este acercamiento ha sido especialmente significativo porque me ha permitido conocer nuevas personas, colectividades y espacios que viven una lucha diaria por su vida y reconocimiento. De igual manera porque estas problemáticas alertan sobre discursos de nuevas colonialidades que amenazan a estos pueblos; así como también cuestionan otros discursos políticos o culturales nacionalistas donde Colombia solo es una definida por una hibridación positiva. Además, cuestiones sumamente importantes como la lucha por la tierra, o las políticas de educación, surgen en la lectura de las literaturas indígenas actuales, por lo que afirmo que son temas que deben preocupar tanto a los estudios literarios como a las ciencias sociales y humanas.

Bibliografía:

Abello, G. (2015) *La poética del agua en la poesía de Wiñay Mallki / Fredy Chikangana: una aproximación a la Oralitura indígena del Macizo Colombiano*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

Bendezú, E. (1986) *La otra literatura peruana*. México D.F. Fondo de cultura económica.

Chikangana, F. (2008) *Kentipay Llattantutamanta: el colibrí de la noche desnuda*. Bogotá. Colección Catapulta de poesía.

Chikangana, F. (2010) *Samay piscocok pponccopi muschcoypa: espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Chikangana, F. (2014) *Oralitura indígena como un viaje a la memoria*. (p.75) En: Lepe, L. M. (2014) (Ed.) *Oralidad y escritura: experiencias desde la literatura indígena*. México D.F. Palabras de vuelta.

Deleuze, G y Guattari, F. [1975] (1990) *Kafka por una literatura menor*. México D.F. Ediciones Era, S A. de C. V.

Dedenbach, S. (1999) *Las lenguas andinas* (p. 499) En: Lumbreras, L. G. (1999) (Ed.) *Historia de América Andina*. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar.

Fundación Sol y Serpiente de América. (2011) *Escuela del saber y pensamiento Amawtico*. Bogotá. Gráficas Pasfor.

Ferreira, A. (2007) *Noción de literatura en Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas de Manuel Quintín Lame* (p. 136). En: Cuadernos de Literatura. Vol. 11, N. 22: enero –junio de 2007. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

Hernández, C. (1993) *Memorias en la montaña* (p.35). En: Zambrano, C.V. (1993) (Ed.) *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura, PNR.

López, C. (1993) *Frianos y Calentanos, vecinos en este mundo* (p.65). En: Zambrano, C.V. (1993) (Ed.) *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura, PNR.

López, C y Zambrano, V. (1993) *De aquí no nos mueven, virgencita* (p. 43). En: Zambrano, C.V. (1993) (Ed.) *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura, PNR.

Lienhard, M. (2003) *La voz y su huella*. México. Ediciones Casa Juan Pablos y Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Marino, R. (1993) *Amansar lo bravo para quedarse* (p. 51). En: Zambrano, C.V. (1993) (Ed.) *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura, PNR.

Osorio, N. (2008) *Estudios latinoamericanos y nueva dependencia cultural (apuntes para una discusión)* (p. 67). En: *Literatura, prácticas, críticas y transformación cultural. Jalla 2006* (tomo 1). Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Pratt, M.L. (2008) *Entre la diferencia y transformación cultural. ¿Cómo cambiar las lógicas culturales sin morir en el intento?* (p. 49). En: *Literatura, prácticas, críticas y transformación cultural. Jalla 2006* (tomo 1). Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Reyna, I. (2010) *La chicha y Atahualpa: El Encuentro de Cajamarca en la Suma y Narración de los Incas de Juan Diez de Betanzos* (p.22). En: *Perífrasis*. Vol. 1, N. 2: julio-diciembre de 2010. Bogotá. Universidad de los Andes.

Richard, N. (2002) *La crítica de la memoria* (p. 187). En: Cuadernos de Literatura. Vol. 8, N. 15: enero-junio de 2002. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

Rocha, M. (2010) *Antes el amanecer. Antología de las literaturas indígenas de Los Andes y La Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Rocha, M. (2010) *Literatura indígena contemporánea Vol. 1*. Bogotá. Ministerio de Cultura.

Rocha, M. (2012) *Palabras Mayores, Palabras Vivas. Tradiciones míticoliterarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus Alfaguara S.A.

Rocha, M. (2014) *Palabras de vueltas (Ora)literaturas indígenas contemporáneas en Colombia y algunas de sus conexiones continentales* (p. 99). En: Lepe, L. M. (2014) (Ed.) *Oralidad y escritura: experiencias desde la literatura indígena*. México D.F. Palabras de vuelta.

Rocha, M. (2013) *Oralituras y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010*. En: *A Contracorriente, una revista de historia social y literatura en América Latina*. 10.3 (2013): 74-107. Web. 20 Dic. 2014

Sánchez, J. (2007) *Poesía indígena contemporánea: La palabra (tzij) de Humberto Ak`abal* (p. 78). En: Cuadernos de literatura. Vol. 11, N. 22: enero-junio de 2007. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

Teuton, C. (2015) *Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas* (p. 248). En: Cuadernos de literatura. Vol. 19, N. 38: julio-diciembre de 2015. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

Tulien, C. (1999) El Tawantinsuyo (p. 435). En: Lumbreras, L. G. (1999) (Ed.) *Historia de América Andina*. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar.

Varios. (1992) *Pronunciamiento de Guachicono* (p.85). En: Zambrano, C.V. (1993) (Ed.) *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura, PNR.

Varios. (2014) *Voces originarias de Abya Yala*. Bogotá. Icono.

Zambrano, C.V. (1993) *Introducción* (p. 17). En: Zambrano, C.V. (1993) (Ed.) *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura, PNR.