

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: AMANDA CAROLINA ZAMBRANO GONZÁLEZ

TÍTULO: “ACURRUCADOS EN LA MUJER FLORECEMOS MUNDO...” REPRESENTACIONES MÍTICAS DE LO FEMENINO EN LAS HONDONADAS MATERNAS DE LA PIEL, DE VITO APÜSHANA”

CALIFICACIÓN

APROBADO

JARVIN SIMANCA DE LA ROSA

Asesor

ESTEFANÍA RODRÍGUEZ ROZO

Asesor externo

SILVIA M. VALERO

Jurado

Cartagena, 11 de octubre del 2021

“ACURRUCADOS EN LA MUJER FLORECEMOS MUNDO...”
REPRESENTACIONES MÍTICAS DE LO FEMENINO *EN LAS HONDONADAS*
***MATERNAS DE LA PIEL*, DE VITO APÜSHANA**

AMANDA CAROLINA ZAMBRANO GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
CARTAGENA DE INDIAS, D. T. Y C.

2021

**“ACURRUCADOS EN LA MUJER FLORECEMOS MUNDO...”
REPRESENTACIONES MÍTICAS DE LO FEMENINO EN LAS HONDONADAS
MATERNAS DE LA PIEL, DE VITO APÜSHANA**

AMANDA CAROLINA ZAMBRANO GONZÁLEZ

Trabajo presentado como requisito para optar el título de Profesional en
Lingüística y Literatura

JARVIN SIMANCA DE LA ROSA

Asesor

ESTEFANÍA RODRÍGUEZ ROZO

Asesora externa

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

CARTAGENA DE INDIAS, D. T. Y

2021

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por haberme dado la fuerza de llegar hasta aquí.

A mi mamá por sus esfuerzos incansables para verme cumplir mis metas, por su amor incondicional.

A todas mis mamás en Cartagena, que abrieron las puertas de sus hogares para mí, señora Bernie, señora Irina, señora Ivis, gracias por ese amor inagotable que me dieron.

A mis amigas que también se convirtieron en mi familia, Dahl, Eris, Kari, Wigga, Nat. Porque me han acompañado desde el inicio de esta jornada y abrieron sus hogares para mí sin tener que hacerlo.

A mis tías que son unas segundas madres para mí.

A Estefanía, que fue una excelente maestra para mí y me enseñó más de lo que pudiese haber imaginado de la literatura indígena.

A mi asesor, Jarvin, por su paciencia para conmigo. A la profesora Silvia por todas las contribuciones que hizo para mi tesis y por todo lo que me enseñó en la carrera. A Rómulo, Raymundo, Wilfredo, Emiro, por el amor que me infundieron hacia la literatura.

A la profesora Hermelina, a la que siempre le guardaré aprecio.

A todos aquellos que me brindaron sin ellos saberlo una mano amiga, gracias.

Cartagena, D. T. y C., 2021

CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. LA LITERATURA INDÍGENA Y SU IRRUPCIÓN EN EL CAMPO	
LITERARIO COLOMBIANO.....	18
1.1 Transformaciones y desplazamientos en las letras referidas y producidas por indígenas en Colombia	19
1.2. Emergencia de la generación del ‘92’	24
1.3 Un movimiento literario más cercano a la fuente: la oralitura y su influencia en las letras indígenas colombianas	27
1.4 La literatura wayuu: una literatura transfronteriza que se erige sobre el mar Caribe.....	30
1.5 Miguelángel López: un escritor que ondula entre dos orillas, Vito Apüshana y Malohe	33
CAPÍTULO II. ACURRUCADOS EN LA MUJER FLORECEMOS MUNDO: LA	
CONFIGURACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN HONDONADAS	38
2.1 Una mirada preliminar al universo de la figura femenina y su relación con lo sagrado...	38
2.1.1 El rito y su relación con la identidad femenina	39
2.1.2 Pülowi y Mma: los ejes de <i>Hondonadas</i>	43
2.1.3 Las dimensiones del universo wayuu	45

2.2 Acurrucados en la mujer florecemos mundo: la configuración de la figura femenina en el poemario.....	47
2.3 Lo femenino: trascendencia de la presencia femenina en la construcción ficcional del poemario	49
2.4 Nuestra sed la calma lo sagrado: desde el deseo y la búsqueda de lo sagrado a través de la figura femenina	51
2.5 Reactualización (o no) del mito: El tejido entre lo sagrado y lo femenino.....	54
CAPÍTULO III. HONDONADAS MATERNAS, EL UNIVERSO POÉTICO DEFINIDO A TRAVÉS DE UNA FIGURA FEMENINA, EL ESPACIO MATERNO.....	59
3.1 Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno: el rol materno y su influencia en la voz poética	60
3.2 Caminando hacia la ranchería materna: diferencia entre las representaciones de la figura hiperfemenina (Pülowi) y materna (Mma).....	62
CONCLUSIONES.....	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72

RESUMEN

En 1991 se promulga la Constitución que reconoce a Colombia como una nación multiétnica y pluricultural. Esto contribuye a la visibilidad social de los grupos indígenas y a la protección intrafamiliar de la mujer indígena, ya que no existen precedentes legales que regularan su protección dentro de las tribus. Este cambio constitucional hace que la última década del siglo XX y la primera del XXI sean cruciales para los escritores indígenas colombianos, entre ellos Hugo Jamióy, Freddy Chikangana, entre otros, al generar un renovado interés en las editoriales, especialmente las institucionales. Estos perfilan sus estilos y proceden a la traducción de sus obras del castellano a sus respectivas lenguas nativas en el marco del proyecto de sensibilización constitucional del multilingüismo, diferenciándose de generaciones anteriores por la reelaboración de los imaginarios tradicionales del mito. Las representaciones de lo femenino aparecen así en sus obras en términos míticos de fertilidad, maternidad y deseo. En el poemario *Las hondonadas maternas de la piel* (2010), de Vito Apüshana, las representaciones de lo femenino aportan la singularidad étnica de la obra que busca reivindicar los valores de la nación Wayuu mediante un foco altamente positivo, exaltando su tradición matrilineal y con ello la fuerza femenina en el quehacer diario.

Palabras clave: Hiperfeminidad, sagrado, mito, materno, wayuu.

INTRODUCCIÓN

La literatura wayuu en Colombia tiene una trayectoria que en términos de publicaciones remite a comienzos de la mitad del siglo XX, sin embargo, su reconocimiento se vio opacado por las obras canónicas del tradicional campo literario colombiano que ignoraban las riquezas de las letras indígenas y centraban sus discusiones en las urbes del país. La literatura wayuu halla sus primeras luces en el panorama nacional gracias a la generación del 92, con la publicación en ese mismo año del poemario *Contrabando sueños con alijunas cercanos*, de Vito Apüshana, en la colección Woummainpa. Esto lo convierte en el primer poeta wayuu en editar. Antes de esto, “[...] hablar de poesía wayuu era casi que increíble para los que ignoraban la riqueza estética de este grupo; de hecho, se ponía en duda la existencia de una literatura wayuu y se mencionaba únicamente la tradición oral” (Ferrer & Rodríguez, 1998: p.113). Esto por evidentes razones ha dificultado el estudio crítico y la difusión de su obra.

La consecuencia de este desconocimiento sobre la literatura wayuu ha sido la escasa crítica literaria. Los críticos de la obra de Apüshana suelen centrar el análisis en la construcción formal de los poemarios, el concepto de identidad y las elaboraciones mítico-oníricas. Sin embargo, las representaciones de la figura femenina y su recurrencia en la literatura wayuu son ignoradas, aunque en autores como Ramón Paz Ipuana y Miguel Ángel Jusayú, pertenecientes a la primera generación de escritores wayuu, se observa una preeminencia de la figura femenina en su obra ficcional.

El poemario *En las hondonadas maternas de la piel* fue elegido para su estudio al ser la síntesis de las transformaciones de estilo, forma y contenido llevadas a cabo por la generación del 92 en sus obras. *Hondonadas* refleja las transformaciones del campo literario indígena en Colombia a través del cambio en los géneros textuales: en el caso de

Vito Apüshana, con la inclusión de la poesía breve, que tiene como objetivo acercarse al público mediante nuevos formatos que facilitaran su rápida difusión y la sensibilización de la población (Vivas, 2013). Por otro lado, el hecho más notable es la traducción de los textos a las lenguas de sus respectivas comunidades.

Este libro de Apüshana, además, ejemplifica cómo la sociedad matrilineal influye en la vida cotidiana, presenta la trascendencia de la presencia femenina en la cultura wayuu, donde inclusive los capítulos remiten a imágenes de lo femenino: “La Tranquilidad”, “La Fertilidad” y “La Infinitud”, así como los epígrafes en cada apartado que enuncian o sugieren la presencia de lo femenino. Tal recurrencia y reiteración llevó a cuestionar el papel que cumple la figura femenina y su representación dentro de la configuración del universo poético, y la relevancia casi nula de la categoría de lo femenino en la crítica que ha abordado la obra de Apüshana. Una excepción es el trabajo de Adriana Campos Umbarila (2010), que orienta su investigación hacia la sed de lo sagrado, y esboza a grandes rasgos lo hiperfemenino y lo materno en la obra del escritor Miguel-Ángel López.

En esta investigación se dialoga con la tesis de Campos Umbarila que aborda el espacio materno y la representación femenina en el poemario *Hondonadas*, y que explica cómo en la obra de Apüshana se evocan antepasados y espantos provenientes del *Pülasu*¹. Estos espantos polimórficos en su mayoría se transfiguran en seres femeninos, lo que explica que las transfiguraciones² dentro de la obra den respuesta a una sed de lo sagrado, de acercarse a ese espacio que en su calidad humana les es prohibido y puede presentarse también como algo peligroso.

¹ Espacio donde habitan Pülowi y sus agentes, se encuentra en lo Oculto-invisible.

² La *transfiguración* se entiende aquí como una transformación sagrada en la cual se produce un cambio de forma, el donde el ser que transfigura puede revelar su verdadera naturaleza y cultura o transformarse en una imagen distinta a lo que espera la voz poética.

En la obra de Apüshana se observa cómo la mujer wayuu acepta la identidad que le fue establecida por la comunidad. Los ritos relacionados con la entrada al mundo adulto, tales como el encierro, son observados desde un matiz positivo, lo que se relaciona con lo que Moncada (2010) señala sobre los estereotipos en las representaciones de las mujeres indígenas como seres sin narrativas que socializar sobre sus roles e identidades dentro de las comunidades. Así los ritos se instituyen como acontecimientos necesarios para la continuidad de la comunidad y de las tradiciones que los legitiman.

Se observa que el mundo poético de *Hondonadas* es definido a partir de una figura femenina, lo materno, en donde se sostiene y desarrolla el hombre wayuu. Además, las construcciones masculinas en los poemas son desplazadas a un segundo plano frente a la construcción de lo femenino, lo que demuestra una predilección hacia este género, y estas construcciones suelen ser orientadas hacia dos extremos: la fertilidad y el deseo. A partir de esta lectura del poemario nace una pregunta primordial: ¿Cómo se construyen y qué papel cumplen las representaciones de la figura femenina en el universo poético de Vito Apüshana? Asimismo, esta pregunta suscita otra serie de interrogantes: ¿cómo orienta lo femenino la relación con lo sagrado y qué relevancia tienen las transfiguraciones dentro de esto? ¿Por qué el mundo poético es definido como un espacio materno?

Para dar respuesta a estas preguntas, a continuación, se plantean los lineamientos conceptuales que permitirán analizar la obra de Apüshana. Con el objeto hablar de feminidad e hiperfeminidad en el poemario es importante tener en cuenta que cada comunidad construye y establece sus propias definiciones de género. Muchas veces estas categorías se crean de formas inconscientes y se transmiten de manera generacional en las comunidades. Estos conceptos por lo general pueden transformarse debido a factores culturales externos como las migraciones, transculturaciones, entre otros. Es por ello que

para entender la feminidad indígena debe contemplarse en su campo social, desde sus imaginarios culturales; todo ser humano pertenece a un contexto cultural específico, por lo que no debe ser concebido fuera de ese espacio de referencialidad (Jiménez, 2012, p.6).

Tradicionalmente, se entiende el concepto de género como “[...] una construcción simbólica e imaginaria que soporta los atributos asignados a las personas a partir de la interpretación cultural de su sexo: distinciones biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, afectivas, jurídicas políticas y culturales impuestas” (Jiménez, 2012, p. 6). Pero, ¿cómo se define el concepto de feminidad desde lo wayuu? Con el objeto de definir el concepto de mujer wayuu se tomará como base el trabajo de grado “Walekerü” El tejido wayuu como representación simbólica” (2015) de Alba Liliana Aguirre.

En esta investigación se explica que la mujer:

Es imagen de protección, renovación y permanencia, es metáfora de facultades para ocasionar y mantener la vida, a través de la maternidad, los oficios religiosos y artísticos que ella alcanza el máximo contacto sobrenatural con la vida.

En la comunidad wayuu la mujer desempeña un rol más importante que el hombre, pues su orden social se denomina como “matrilineal” (maternidad). La importancia de la mujer en esta comunidad se obtiene debido a que posee la capacidad de brindar a la comunidad la descendencia y los herederos los cuales cuando nacen viven con su madre como también llevan su apellido en vez que su padre. (p.36)

En otras palabras, en el pueblo wayuu, el rol y el concepto de mujer están directamente relacionados con la fertilidad ya que posibilita la existencia de la comunidad. Según Jaimes (2018) no existe un concepto de feminidad instituido entre los wayuu, sin embargo, hay ritos específicos para las mujeres que permiten identificar las diferencias

entre el género masculino y femenino en la comunidad. La mujer está encargada de la transmisión cultural y de educar conforme a las costumbres y morales a sus hijos.

Con respecto a la hiperfeminidad, en esta investigación se ceñirá a Murnen y Byrne (1991), unos de los primeros investigadores en profundizar el constructo de hiperfeminidad y proponer un conjunto de características en las cuales oscilaban las mujeres calificadas como hiperfemeninas. Para Murnen Byrne (1991) la hiperfeminidad se define cómo:

Hyperfemininity was defined as exaggerated adherence to a stereotypic feminine gender role. It was proposed that the hyperfeminine woman believes that her success is determined by developing and maintaining a relationship with a man and that her primary value in a romantic relationship is her sexuality; hyperfeminine women use their sexuality to obtain the goal of relationship maintenance. Hyperfeminine women were proposed to hold expectations that men will also uphold their part in a traditional relationship-- that of aggressive, sometimes forceful, initiators of sexual activity. (1991, p.480)³

Murnen y Byrne (1991) centran la dimensión de la hiperfeminidad en el uso de lo erótico por parte de las mujeres para obtener lo que desean de una relación. En el poemario se observa cómo lo femenino es asociado directamente con lo erótico, y este erotismo es utilizado para obtener lo que se desea de la voz poética. La definición de hiperfeminidad se deberá entender como la exagerada adherencia a un rol de género femenino estereotípico, una dimensión de lo femenino caracterizada por el uso de la sexualidad como herramienta

³ La hiperfeminidad se definió como una adherencia exagerada a un rol de género femenino estereotípico. Se propuso que la mujer hiperfemenina cree que su éxito se determina desarrollando y manteniendo una relación con un hombre y que su valor principal en una relación romántica es su sexualidad. Las mujeres hiperfemeninas usan su sexualidad con el objetivo de conservar la relación. Se propuso que las mujeres hiperfemeninas mantenían expectativas de que los hombres también mantendrían su parte en una relación tradicional: la de los iniciadores agresivos, a veces enérgicos, de la actividad sexual. (Traducción propia)

para conseguir los propósitos de mantener o conseguir una relación con un ser del sexo opuesto.

También se tomarán bases del concepto de mito propuesto por Mircea Eliade, mientras se le dinamiza para acercarlo a la literatura wayuu. En su obra *Mito y realidad* (1963) Eliade (1963) aborda el concepto de mito desde su estructura y función y compara mitología, ontología e historia; además enfatiza en la diferencia entre la memoria primordial y la memoria histórica. Este pretende estudiar el mito como lo comprendían las sociedades arcaicas, una historia sagrada que contiene dentro de sí el fundamento y justificación del comportamiento de una comunidad. Cabe aclarar que Mircea Eliade explica que no hay una definición ideal de lo que se entiende como mito, porque este es “[...] una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.” (1991. p.6), por esta razón no estipula ninguna definición de mito como perfecta y establece que la más cercana sería en la cual se establece al mito como una historia sagrada y por ende verdadera porque se refiere siempre a *realidades* que tienen su comprobante en el mundo empírico, un ejemplo es el mito cosmogónico, este es verdadero porque el mundo existe para comprobarlo.

Al hablar del concepto de mito, se hace necesario también establecer el concepto de lo sagrado. De acuerdo con Eliade (1957) el hombre conoce a lo sagrado porque se presenta como lo opuesto a lo profano. Un ejemplo en *Hondonadas* es el encuentro de la voz poética con las transfiguraciones de Pülowi. En el poemario se observa cómo hay una búsqueda constante de lo sagrado por parte de la voz poética, “[...] lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia” (Eliade, 1957, p.11). Este explica que una de las características del espacio en el cual se desarrolla lo sagrado es la heterogeneidad, pues existen dimensiones de ese espacio que son cualitativamente distintas, lo que se

mencionaba en párrafos anteriores sobre las diferentes dimensiones en las que ondula la voz poética en el poemario.

Eliade explica que “lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad” (Eliade, 1957, p.19), es por tanto lo absoluto, que cuando se manifiesta de manera apodíctica establece conductas u orientaciones. El deseo por tanto de alcanzar lo sagrado está ligado proporcionalmente con la búsqueda de encontrar lo *real*, fuera de las experiencias subjetivas. La búsqueda de lo sagrado de la voz poética en el poemario *Hondonadas* se hace a través de las figuras femeninas, con el objeto de establecer si esto se ve únicamente en el universo de Apüshana o si es un fenómeno de la literatura wayuu.

A partir de esto, se observa que en las producciones de Apüshana, así como de otros autores wayuu como Juan Ramón Paz Ipuana, se produce una reactualización del mito, es decir, se reescribe o reformula el mito en la literatura, aquí el mito se toma como señalaba Herrero (2006) como un intertexto de referencia que va a ser reescrito en un texto nuevo. Este texto nuevo o hipertexto adquirirá una connotación especial por la manera en cómo abordará el esquema narrativo del mito, el enfoque de la historia mítica en el cual centrará su reescritura. Los personajes de las historias míticas adquieren una nueva dimensión y relieve particular que depende de la situación en que el autor los ubique dentro de la trama.

Cuando el escritor recoge ese mito ancestral y lo adopta en un texto de acuerdo con su propia perspectiva, este pasa a convertirse en un “mito literalizado”, es decir, es apropiado por un texto literario específico en el cual el tema que caracteriza al mito ancestral se transmuta, ya no tiene un enfoque pedagógico-sagrado, ahora adquiere un enfoque narrativo y argumentativo propio. A su vez, esta apropiación del mito también

puede ser asumida por otros autores quienes pueden ubicar al texto en dimensiones distintas.

A partir de las teorías propuestas por Murnen & Byrne, Eliade y Herrero, se analizarán dos de las figuras centrales del análisis en el poemario, Pülowi y Mma. La imagen arquetípica de Pülowi es la de una gran madre que pare, nutre y devora (Villalobos, 2008). Esta es la esposa de Juyá⁴, asociados a la generación de vida, ella está ligada a la sequía, así como al arcoíris. Esta “[lleva] en su cuerpo el conocimiento secreto de la fertilidad, el crecimiento de la vida en toda su forma y su expresión y también de la muerte.” (Villalobos, 2008) Es por ello que como tierra es estéril, más como madre es fecunda, Pülowi es la Guajira. Las descripciones del Pülowi dentro del poemario *Hondonadas*, así como dentro de otros textos de autores wayuu, se ajustan a la definición de hiperfeminidad expuesta por Murnen y Byrne (1991). Mientras que Mma es el vientre que gesta a la nación wayuu, procreadora de todos los seres existentes, incluyendo animales y plantas. Es por ello que Maléiwa⁵ exige rendir tributo a Mma y a Juyaa. Tanto Pulowi como Mma son de la primera generación, esta última encargada de recibir a Juyaa y engendrar.

El propósito de esta investigación es contribuir a los estudios realizados sobre Vito Apüshana, ganador del premio Casa de las Américas de Cuba (2001), escritor indígena wayuu de notable relevancia en el panorama literario nacional e internacional, al poner de relieve un poemario bilingüe, promover su visibilidad y así ofrecer a los lectores más elementos para abordar la obra de Miguel-Ángel López. Particularmente, la importancia de este estudio radica en la contribución al estudio de la representación de la figura femenina

⁴ Esta palabra en wayuunaiki traduce literalmente lluvia. Este es una deidad masculina considerado como el padre de la lluvia es “El que llueve”.

⁵ Esta deidad es el dios supremo y creador de los wayuu, así como fundador de la sociedad.

en la literatura indígena. Uno de los mayores problemas de la crítica literaria indígena en Colombia ha sido el reducido estudio de las obras, que se centran en su mayoría en cómo son adaptados los géneros literarios tradicionales, la creación poética, el ingreso del mito y su disolución en las narrativas.

El objetivo principal de esta investigación es analizar la figura femenina en la configuración del universo poético en *Las hondonadas maternas de la piel* de Vito Apūshana a través de una lectura comparada con categorías orientadas hacia lo sagrado en la literatura wayuu contribuyendo así al estudio de la representación de la figura femenina en la literatura indígena nacional. A través de un análisis hermenéutico, se realiza un diálogo comparativo entre *Hondonadas* y otros autores de la literatura wayuu. Se estudia la obra mientras se le relaciona con otros textos de escritores wayuu como Estercilia Simanca, Ramón Paz Ipuana, Miguel Ángel Jusayú, entre otros, en cuyas obras muestran también esa recurrencia de lo femenino. Se analizan los patrones de representación, así como las singularidades que se encuentran en la obra de Apūshana.

Los capítulos se organizan de la siguiente manera: el primer capítulo de este proyecto de investigación se dedica a la contextualización histórico-literaria de *Hondonadas*. En este se aborda el estado de la literatura indígena en el país y su irrupción en el canon literario colombiano. Este capítulo explica cómo la literatura indígena nacional cambia sus formatos de reproducción con el fin de tener una mayor difusión en el territorio. Así mismo, aborda cómo, gracias a la generación del 92, a la cual pertenece Vito Apūshana, se inicia la publicación de las obras en las lenguas nativas de los escritores indígenas colombianos.

El segundo capítulo estudia la trascendencia de la presencia femenina en la construcción ficcional del poemario, esto a partir de la reiteración en el uso de la figura femenina e hiperfemenina en *Hondonadas* como una búsqueda de unidad en el poemario.

Se inicia por la construcción de lo femenino entre el deseo y la maternidad, y se sustenta a través la fluctuación de las representaciones entre la feminidad e hiperfeminidad.

El tercer y último capítulo aborda el universo poético definido a través de una figura femenina, el espacio materno. En este se estudia la manera en que la voz poética es ingresada al mundo y conocimiento mítico por medio del rincón materno. Se centra en la influencia que ejerce sobre la voz poética lo materno. En este capítulo se entiende al sostén materno como un desarrollador, potenciador y sostén de la voz poética.

1. LA LITERATURA INDÍGENA Y SU IRRUPCIÓN EN EL CAMPO

LITERARIO COLOMBIANO

“Un grito que nace desde las entrañas de la tierra”

Hugo Jamiroy (2020)

Con el objeto de ubicar a *En las Hondonadas maternas de la piel*, de Vito Apüshana, en el marco de las escrituras referidas a y producidas por autores de origen indígena, es necesario hacer un somero recuento histórico por los hitos que la antecedieron. Para ello, en este primer capítulo se estudia cómo gracias a los cambios políticos y constitucionales en el territorio colombiano, se permitió la afirmación de las literaturas indígenas que se encontraban al margen del campo literario colombiano, esto debido a la situación preferencial de los textos producidos por personas no indígenas, debido a los estigmas sobre las comunidades, incluso después de su reconocimiento en La Constitución de 1991; sus propios textos eran publicados aún de forma primordial en español, gracias al monolingüismo que primaba en el país a raíz de la colonización y evangelización. (Vivas, 2013, p. 765)

En el primer apartado se realiza una breve cronología desde las Crónicas de Indias hasta la oralitura para ubicarnos en el marco de cómo evoluciona, a través de las décadas, la visión sobre las comunidades indígenas en Colombia. En el segundo apartado se analiza la relevancia del movimiento de Abyala y cómo la oralitura influyó en las letras de los escritores indígenas nacionales. El tercer apartado centra su discusión en la literatura wayuu y su relevancia en el panorama nacional, al ser no sólo el grupo indígena con más población en Colombia, sino también por contar con un rico acervo de autores y publicaciones que en su mayoría fueron editadas en Venezuela. El cuarto apartado analiza los dos heterónimos de Miguel-Ángel López, sus encuentros y diferencias, así como los estilos y propuestas

literarias que plantean en su poesía. Por último, el quinto apartado estudia cómo se reflejan todas las transformaciones de la literatura indígena nacional en el poemario *Hondonadas*.

La literatura indígena según Miguel Rocha Vivas (2010), debe entenderse como:

[...] el conjunto de elaboraciones y composiciones especiales de la palabra, que por medios como los narrativos y poéticos, con fines colectivos frecuentemente rituales, y hoy en día con propósitos interculturales pertenecen al acervo oral y escrito de las comunidades originarias del continente [...]. (2010, p.14)

No obstante, esta literatura no se refiere únicamente “[...] a una producción textual en lenguas originarias, o basada en la “tradición oral”, sino más bien a obras de autores que en primer lugar afirman un posicionamiento o locus de enunciación indígena con base a orígenes lingüísticos, culturales y geográficos” (Del Valle Escalante, 2013. p.4). Las producciones de esta vertiente deben ser entendidas en su heterogeneidad, es decir, no todas las literaturas indígenas responden a un mismo esquema; tampoco el hecho de que un autor sea de ascendencia indígena significa que vaya a inscribirse dentro de esta rama, y mucho menos que todas las producciones se enfoquen en aspectos similares, pese a que estos son estereotipos promovidos por el campo editorial (Del Valle Escalante, 2013).

1.1 Transformaciones y desplazamientos en las letras referidas y producidas por indígenas en Colombia

La literatura referida a los pueblos indígenas nace casi al mismo tiempo que la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo. Ese encuentro con “el otro” y su entorno marcaron las letras de autores como el Inca Garcilaso (1539-1616), el Padre Bartolomé de Las Casas (1484-1566), Fray Bernardino Sahagún (1499-1590), entre otros. Ya en el siglo XVIII, con el Renacimiento, autores como Jean-François Marmontel (1723-1799) y François-René de

Chateaubriand (1768-1848) plantearon en sus obras nuevas formas de visualizar al indígena, las cuales promovían una visión utópica y exótica de este, que escondía sus realidades y visiones de mundo.

Esta imagen europea continuó en las letras hispanoamericanas a lo largo del siglo XIX, donde “[...] el indígena seguía siendo un mero personaje convencional y sin matices. Estas ficciones, denominadas indianistas, serán un ejemplo más del falseamiento de la realidad, de la mistificación y de la clara instrumentalización del indio.” (Bay, 2013, p.87) Si bien hubo intentos de reivindicar la posición del indígena durante esta época, no lograban despedirse enteramente de esta visión colonizadora.

A partir de la independencia de las distintas colonias en Latinoamérica a lo largo del siglo XIX, los países con mayor población indígena, empiezan a replantear sus conceptos de nación y a proponer nuevas formas sociales, políticas e incluso literarias que permitan pensar la situación del indígena dentro de la nueva realidad. Estos proyectos de independencia marcaron la entrada para una nueva etapa en la historia de las comunidades indígenas dentro de cada república.

Estos proyectos, así como otras situaciones de carácter político y social, que ayudaron al nacimiento de un nuevo enfoque con respecto al indígena “[...] que dio lugar a una forma renovada de creación literaria, denominada indigenismo, en la que sin desligarse en gran medida de los órdenes políticos generaron una actitud de acercamiento y de comprensión, de reivindicación y de protección del indio” (Bay, 2013, p. 88). Este movimiento de creación literaria, en el sentido crítico actual, fue utilizado por primera vez por José Carlos Mariátegui (1894-1930). En la literatura permitió la superación de la idealización romántica del indígena, cambió el tono costumbrista, el cual en Colombia tenía un temperamento conservador, de carácter burgués y de tipo descriptivo que tenía un fin didáctico y

moralizante (Cursio, 1957, p.82-83). Se transformó a uno naturalista más cercano a la figura del indígena y a sus preocupaciones., El naturalismo en el país fue contemporáneo del realismo y tenía como objeto el estudio de la conducta del hombre y plasmarla lo más cercano posible a la realidad (Cursio, 1957, p.99). Sus temáticas tendían a la reivindicación social y al conflicto entre el indígena y el explotador.

Manzoni (1939) hace la distinción entre la *literatura indianista* e *indigenista* de la siguiente manera: “[...] la primera se ocupa del indio en forma superficial, sin compenetrarse en su problema, sin estudiar su psicología, sin confundirse en su idiosincrasia” (cit. en Arismendi, 2012, p. 33). Al contrario, la literatura indigenista trata de acercarse a las realidades de las personas indígenas y ponerse en contacto con ellas; sin embargo, hay que rescatar, que esta no fue perfecta, ya que reincidió en muchos de los errores de la novela indianista, tales como el tratamiento superficial y simplista de la imagen y costumbres de las comunidades, así como la exageración de las características de lo que ellos consideraban era un indígena. Un ejemplo recurrente en estas solía ser la bondad del indígena en contraste con la maldad del colono explotador; así también el conflicto como manera de generar conciencia, las descripciones paisajísticas, y la reivindicación del pasado como un ideal para la América del momento.

Ahora bien, el “[...] debate ideológico, que tanto determinó y condicionó la literatura indigenista, la convirtió en estéril y, como consecuencia, en los años cuarenta era un modelo en franco declive” (Bay, 2013, p. 89). La literatura indigenista debería entenderse, por tanto, como el momento en la historia donde se buscó hablar de las condiciones y problemáticas del indígena con el objeto de su reivindicación social.

Antonio Cornejo Polar (2005) distingue varios momentos de la literatura referida al indígena: los manifiestos en las Crónicas de Indias, un indigenismo romántico, otro

modernista, uno psicológico y un último en «plenitud», de base étnica, que expresa los conflictos sociales. En el artículo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” (1978), Cornejo Polar explica citando a Mariátegui, que una de las mejores formas de comprender la literatura indigenista es como textos que buscan aproximarse al indígena pero son escritos por “mestizos”⁶, es por ello que se denomina indigenista y no indígena. Esta literatura no pretende ilustrar de manera rigurosa al indígena, sino que va a tender a idealizarlo y estilizarlo, ya que, al ser producida por personas no indígenas, no puede entregar una descripción exacta de sus visiones de mundo.

En Colombia la novela indigenista tuvo, en términos generales, el mismo desarrollo que en países como Ecuador y Perú, sin embargo, la crítica especializada dentro del país es escasa. Sus antecedentes se encuentran también en novelas indianistas como *Yngermina o la hija de Calamar* (1844), de Juan José Nieto o *El último rei de los muisca* (1864), de Jesús Silvestre Rozo. Estas novelas indianistas se construyeron sobre la base del exotismo y buscaron legitimar la dominación española. Uno de los primeros trazos del indigenismo colombiano se encuentra en el cuadro de costumbres publicado en *El Mosaico* por Eugenio Díaz Castro, titulado “María Ticince o los pescadores del Funza” (1860). Este relata las distintas adversidades que enfrenta una familia indígena para conseguir su sustento básico del río, la manipulación electoral del indígena, así como la parcelación de los resguardos.

En el siglo XX, entre el periodo de 1907 y 1924 se produce una disminución notable de la literatura de esta temática, es aquí cuando aparece *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, que retrata la explotación de distintas comunidades indígenas por la empresa cauchera La Peruvian en el Amazonas. Esta novela es emblema del indigenismo en Colombia. Después de esta vendrían otras obras como *José Tombé* (1942), de Diego

⁶ Término utilizado por Cornejo Polar dentro del artículo.

Castrillón Arboleda, que reclamaba en su texto la expropiación agraria de los blancos y la reivindicación de la tierra. Este movimiento literario sentaría los cauces para el nacimiento de otros tipos de literatura indígena en el país. A partir de los años setenta se produce una transformación en el rumbo de la literatura latinoamericana, gracias a los cambios sociales y políticos, tales como reformas, guerras civiles, dictaduras, entre otras, que definieron las realidades indígenas del siglo XX reflejadas en la literatura contemporánea. Para esta época aparece un vasto corpus de obras literarias de autoría indígena, lo que ayuda a poner fin a los indigenismos criollos y mestizos.

La primera colección literaria indígena fue realizada en 1978 por Hugo Niño, titulada *Literatura de Colombia aborígen*, dentro de la Biblioteca Básica Colombiana editada por Colcultura. Esta fue una “[...] compilación de mitologías tikuna, siona, murui, andoke, ufaina, siriano, guahibo, wayuu, kogui, embera, chami, paez, muisca y del pacífico afrocolombiano, a partir de la cual la aproximación a los mitos amerindios entablará un diálogo directo con los estudios literarios [...]” (Restrepo, Ferreira, & Sánchez, 2007, p. 10). El objetivo de Niño era llamar la atención sobre la invisibilización y desconocimiento de las tradiciones orales indígenas, debido a factores como prejuicios sociales y el silenciamiento de las comunidades. Niño recalcó especialmente el hecho de que los mitos y leyendas de las comunidades no estuviesen transcritos en el alfabeto occidental, pues ello dificultaba su transmisión dentro de la comunidad mestiza que desconocía los códigos que a los grupos indígenas les permitían leer sus historias mediante los tejidos, el diseño, la pintura, así como otras expresiones de la vida cotidiana.

Fornet (2006, p.11) señala que en el año 1959 se desató un interés sobre Latinoamérica que contribuyó al desarrollo de uno de los géneros literarios más importantes de la historia latinoamericana, el Boom, que se convirtió en una Bisagra al imaginario del continente.

Bajo la influencia del Boom se aglutinó un conjunto de características identitarias en las cuales debía leerse al continente y creó ante el mundo la literatura latinoamericana como género que, bajo su peso, ocultó el resto de producciones para fijar una literatura supralatinoamericana (Cortés, 1999). En Colombia el mayor exponente fue el escritor Gabriel García Márquez con novelas como *Cien años de soledad* (1969), la presencia indígena en este movimiento literario se verá reflejado en la reiteración sobre la herencia del pensamiento mítico (Yepes, 2020, párr. 5).

El desvanecimiento del Boom literario en Latinoamérica no sólo significó el desvanecimiento de una generación, sino el replanteamiento de un proyecto latinoamericanista (Fornet, 2006, p.10). En la actualidad, este deseo de crear una literatura que conjugase a toda Latinoamérica al eliminar las particularidades propias de cada país que representaba este movimiento ha desaparecido en su mayoría, además de haberse fortalecido la literatura desde las dimensiones nacionales, locales y regionales en el continente (Cortés, 1999).En esta fragmentación hay una búsqueda identitaria compleja, micro-comunidades que buscan, a través de su visión de mundo, dar una respuesta a la pregunta “¿quién soy?”, en lugar de “¿quiénes somos?”, una transición de lo público a lo privado (Cortés, 1999). Sin embargo, desde mi perspectiva, en algunos casos se da respuesta al “quiénes somos”, pero ya no como un principio aglutinador o totalitario, sino para presentar grupos que son marginados, como es el caso de la producción literaria indígena.

1.2. Emergencia de la generación del ‘92’

En la última década del siglo XX se produjo un cambio en el curso de la literatura indígena colombiana. En 1991 se promulga la *Constitución Política de Colombia* que

reconoce al país como una nación multiétnica y pluricultural. Esto contribuye a la visibilidad social de los pueblos indígenas y el reconocimiento oficial de sus derechos, además de la protección intrafamiliar de la mujer indígena, ya que no existen precedentes legales que regularan su protección dentro de los pueblos. La nueva Constitución fue traducida por vez primera en la historia nacional a siete lenguas indígenas: wayuunaiki, nasa yuwe, guambiano, arhuaco, inga, camëntsá y cubeo. Lo que contribuyó a un reconocimiento de al menos siete de las 68 lenguas nativas habladas por aproximadamente 850.000 personas en el país (Vivas, 2013, p.75). Es con el apoyo de esta constitución que la Ordenanza 01 de 1992 declara al wayuunaiki lengua oficial de la Guajira.

Este cambio constitucional hace que la última década del siglo XX y la primera del XXI sean cruciales para los escritores indígenas colombianos, entre ellos Hugo Jamioy, Freddy Chikangana, Vito Apüshana, entre otros, al generar un renovado interés en las editoriales, en especial en las institucionales.

En 1992 aparece lo que la crítica denominó “generación del 92”, la primera generación visible de escritores indígenas colombianos (Vivas, 2013, p. 78). Estos escritores irrumpen en el panorama literario nacional debido al ingreso de sus obras traducidas simultáneamente a las lenguas de sus respectivas comunidades. También cabe resaltar el cambio en los géneros textuales, la transición del testimonio y la novela (predilectos por las generaciones anteriores para escribir) a la poesía breve y los cuentos de corta extensión. Esto con el objetivo de acercarse al público mediante nuevos formatos que facilitarán su rápida difusión y la sensibilización de la población (Vivas, 2013).

Las obras de esta vertiente se caracterizan por su riqueza y diversidad, pues no sólo responden a diferencias temáticas, lingüísticas, históricas, sino también territoriales, culturales, estéticas e ideológicas (Del Valle Escalante, 2013). Estas obras, mediante su

estética y contenido, no se limitan únicamente a presentar la idiosincrasia de sus pueblos, sino que también “[...] expresan rigurosas críticas a los estado-nación modernos latinoamericanos. Sus instituciones, como en otras épocas, mantienen en vigencia políticas de marginalización a través de la ‘colonialidad del poder’” (Del Valle Escalante, 2013, p.4). Las críticas suelen ser empleadas por los escritores en distintos aspectos, ya sea para crear puentes entre el hombre occidental y la comunidad, como es el caso de Vito Apūshana, o para denunciar a las instituciones que ignoran las necesidades de sus pueblos.

En las obras de estos escritores indígenas no sólo se encuentra la memoria de los pueblos a los que pertenecen, sino su experiencia individual en la que abarcan los espacios de las comunidades y las conexiones entre las distintas dimensiones. Abadio Green Stocel (1993), en una charla señala que en la poesía de estos autores:

[...] detrás de cada elemento, detrás de cada sufijo y de cada prefijo están las comunidades indígenas, están sus luchas, está la historia milenaria y está el sufrimiento y cómo muchos millones de morfema han muerto ante los lexemas espada, cruz y cañón.» (Green Stocel, 2002, como se citó en Sánchez G. y Molina 2010)

El poder de la palabra se convierte también en el poder de la memoria. Así mismo, esta auto-representación y auto-determinación literaria se convierte en una forma de conferirse “soberanía intelectual” (Arias, Cárcamo-Huechante, & Del Valle Escalante, 2012). Estos autores “[...] mixturán además sus lecturas públicas con recursos sonoros, musicales, visuales y corporales provenientes de sus tradiciones rituales nativas, incluyendo aquellos lenguajes del entorno animal y natural.” (Arias, Cárcamo-Huechante, & Del Valle Escalante, 2012, p. 9) Lo que produce un cambio en los marcos categoriales y así mismo genera una invitación a la indigenización de la “ciudad letrada”, enriquecidas a su vez por

el préstamo de técnicas contemporáneas de *la performance*. Este estilo de performance es muchas veces usado por Vito Apüshana al momento de hacer sus lecturas públicas.

Se observa que los autores indígenas se apropian de las corrientes y movimientos literarios europeos y los dinamizan con recursos de sus propias comunidades, para crear su propio modelo conceptual y cultural: Abiyala⁷. Las literaturas pertenecientes a Abiyala representan un posicionamiento político y un lugar de expresión particular desde el cual el sujeto indígena es libre de exponer sus lenguajes y políticas. También supone un repensar de las metodologías interpretativas de la literatura indígena, formas diferenciadas de leer, ver y escuchar de acuerdo a los códigos de cada comunidad. Si bien Abiyala recoge múltiples autores indígenas de todas partes del continente, no busca crear una literatura indígena latinoamericana para el mundo, sino que contempla su heterogeneidad y se acepta como una en la que se producen distintos textos que tienen como objeto hablar de sus pueblos de una forma más cercana a la de sus respectivas culturas.

1.3 Un movimiento literario más cercano a la fuente: la oralitura y su influencia en las letras indígenas colombianas

Es importante hablar de la presencia de Elicura Chihuailaf, no sólo por la propuesta del término oralitura, sino por el ingreso del concepto de oralitura a la literatura indígena colombiana. Chihuailaf es un oralitor mapuche, y uno de los más importantes poetas chilenos. Este fue merecedor del Premio Nacional de Literatura de Chile en el año 2020. Su obra es en su mayoría bilingüe (en mapudungun y español). De acuerdo con una entrevista que realizó en el año 1994, su nombre, Elicura, significa "piedra transparente" y Chihuailaf "neblina extendida sobre un lago" (Memoria Chilena).

⁷ En idioma kuna significa "tierra en plena madurez".

El escritor mapuche admitió que quienes ejercieron mayor influencia en su producción literaria fueron sus abuelos, padres y tíos “[...] quienes cantaban a orillas del fogón como preparativo ritual, pues su abuelo era lonko⁸ de la comunidad” (Memoria Chilena). He ahí que Chihuailaf defina a la oralitura como “ir por la orilla de nuestros abuelos” como señalaba Freddy Chikangana en el conversatorio “Oraladuras: Homenaje a Elicura Chihuailaf” realizado en el año 2020. Chihuailaf presentó el término oralitura en el año de 1994 durante el Primer Encuentro de Escritura Indígena en México, y lo utilizó para hablar de la importancia de la palabra para los mapuches “[...] como sustento de la comunidad y de la comunicación con el espíritu y el corazón del otro, asumiendo el modo de expresión poética a través de la escritura” (Memoria Chilena). Para este poeta, la oralitura, y la tradición oral, son una voz colectiva que hace parte de los ritos y mitos.

Chihuailaf, en una entrevista para *Revista hispanoamericana de poesía* en el año 1997, confesaba su desacuerdo con el término de hablar de etnoliteraturas al momento de denominar a las literaturas indígenas, pues en sus palabras “[...] todos los grupos humanos vienen de grupos raciales, de grupos culturales distintos” (Chihuailaf, 2000, p. 50). Sin embargo, no se habla de una etnopoésía francesa, alemana o chilena, pero al hablar de lo mapuche se consideraba en el centro de lo etno, y confiesa que esas clasificaciones tienen dejos discriminatorios. Invita así a considerar a las producciones literarias por fuera del marco etnológico que puede convertirse en marginador.

Chihuailaf explica que “[...] lo que tiene que ver con la poesía es lo siguiente: ella es cantada en la fuente porque el Vi ⁹viene en que es canto” (Chihuailaf, 2000, p. 51). Es decir, la oralitura sería escribir al lado de la fuente, lo que sitúa el hecho escritural;

⁸ Es el jefe o cabeza de una comunidad mapuche.

⁹ Esto fue mencionado en una entrevista de Chihuailaf en la cual el autor, tampoco el entrevistador aclaró su significado, que puede venir de la lengua del mapuche.

Chihuailaf manifestó que todos los escritores indígenas escriben al lado de ella, lo que los convierte en oralitores, pues esta es precisamente la memoria de los mayores. Explica que la diferencia entre la oralitura y la literatura, es que la primera no se desvincula de la fuente, sino que la realza y recalca el hecho de que sus escrituras son fruto de la memoria de sus antepasados, que se recrea a partir de sus experiencias individuales. En otra entrevista Elicura expresó que el escribir al lado de la fuente no es imitar los cantos, mitos o ritos ancestrales, sino es escuchar con atención y darse cuenta de las tonalidades, ritmos, pausas y de las notas esenciales que son la pauta de la sabiduría de los antiguos; es decir, es escuchar para crear y recrear sin la pretensión de reemplazar, eso es lo que es ser oralitor (Chihuailaf, 2002).

Ahora bien, la importancia de Elicura Chihuailaf en la literatura indígena colombiana radica precisamente en el ingreso del concepto de oralitura. En los noventa los autores indígenas colombianos trabajaban en planes de acción del fortalecimiento de la lengua, más no dimensionaban la oralitura. Freddy Chikangana, uno de los mayores representantes de esta concepción poética, explica que es en Temuco (Chile), donde escucha por primera vez este término, más lo hacen de una manera aislada, sin el trasfondo añadido por Chihuailaf, únicamente con la comprensión de que era un término que pretendía la conjugación de lo oral y lo escrito.

No es sino hasta encuentros posteriores que estos empiezan a conocer el verdadero valor del término oralitura. Esto además permitió entablar diálogos en los cuales los escritores colombianos contraponían la escritura, con la oralidad, el tejido, entre otras formas de expresión de las comunidades. Este repensar les permitió una escritura más cercana a la de los mayores, más cercana a la fuente. “La poesía es la chakana que abre la posibilidad de configurar al poeta como un oralitor, es decir, escribir a «orillas de la oralidad de su gente.”

(Cárdenas, 2016, p. 48) La poesía se convirtió en el enlace entre la tradición oral y la tradición escrita, al mostrar la capacidad del lenguaje de trasladarse entre lo oral y lo escrito. La oralitura es por ende un viaje a esa fuente primaria, ese regreso a lo oral, a la memoria de la palabra en su diversidad. Esta crea así un puente intercultural entre lo oral y lo escrito.

1.4 La literatura wayuu: una literatura transfronteriza que se erige sobre el mar Caribe

La literatura wayuu cuenta con una herencia literaria amplia, que consta de diversos escritores como Estercilia Simanca (1975), Juan Ramón Ipuana (1937-1992), Glicerio Tomás Pana Uriana (1899-1930), Vicenta Siosi (1965), Ramón Paz Ipuana (1937), entre otros. Su comunidad está ubicada entre la península de La Guajira al norte de Colombia y el estado de Zulia, al noroeste de Venezuela, sobre el mar Caribe, esto se evidencia en la dimensión transfronteriza de su literatura.

La comunidad wayuu se caracteriza por su rica tradición oral que tiene una función primordial para los autores wayuu, pues es la fuente primaria o el punto de inicio de la creación ficcional para ellos. Actualmente, se encuentra en un tránsito hacia la escritura. Esta tradición oral se caracteriza por su concepción del mundo que “[...] acusa caracteres míticos, oníricos y orales, rasgos que sobresalen en la vida práctica, organizada en torno a la ritualización de eventos, comportamientos sociales, comunicativos y prácticas estéticas [...]” (Ferrer & Rodríguez Cadena, 1998, p. XIII). Los componentes de esa visión de mundo se ven recreados en las obras de estos autores.

Esta literatura goza de una riqueza de autores y textos importantes que permite hablar de dos vertientes propuestas por Ferrer y Rodríguez Cadena (1998). Una vertiente

“ficcionalada”¹⁰ pero con una relación directa con la tradición oral en la que están inscritos autores como Miguel Ángel Júsayu, Ramón Paz Ipuana y Ramiro Larreal y otra vertiente también “ficcionalada” que, aunque se nutre de los textos tradicionales, su relación es secundaria pues se orienta a la creación poética individual, ligada a la visión de mundo wayuu, es decir hay una relación indirecta con el mito, debido a que el autor configura sus experiencias personales en la obra que se nutren con las costumbres y creencias que comparte con la comunidad. Estas dos vertientes según Ferrer y Rodríguez Cadena (1998) se han desarrollado en dos géneros importantes: el narrativo y el onírico. En el primero están el cuento, la novela, el testimonio y el relato y en el último la poesía. En este se encuentra a Vito Apüshana.

Es importante mencionar las condiciones sociopolíticas que permitieron la emergencia de la literatura wayuu. Su auge en el panorama nacional, así como el de otras literaturas indígenas está ligado a eventos como la aprobación de la Constitución del 91 que acepta a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural. Así también la declaración del wayuunaiki como lengua oficial del departamento de la Guajira y la promoción de actividades culturales para promover la importancia de la cultura y su difusión entre la población. Una de ellas fue la publicación del poemario de Vito Apushana en 1992, titulado *Contrabando sueños con arijunas cercanos* (Duchesne, 2015, p.10). Si bien la literatura wayuu se desarrolla en dos territorios (Venezuela y Colombia), por restricciones materiales esta investigación se centrará en los autores wayuu nacidos en territorios colombianos, así como los materiales producidos dentro del país,

¹⁰ Término utilizado por Ferrer y Rodríguez Cadena (1998) en su libro *Etnoliteratura wayuu. Estudios De Literatura Colombiana* para hablar de las dos vertientes de la literatura wayuu.

La literatura wayuu no ha tenido mucha difusión a nivel nacional. Esto se debe, entre muchas razones, a que las editoriales comerciales priorizan otras clases de literatura y las editoriales que los publican por lo general son institucionales con corto alcance mediático; además, por lo general no se encuentran entre los temas de interés del lector promedio. Este desconocimiento tiene como consecuencia una limitada crítica, pese al esfuerzo realizado por instituciones como la Universidad del Atlántico, la Universidad de La Guajira, la Gobernación del Departamento de La Guajira, El Ministerio de Cultura, entre otros, por darla a conocer a la población a través de proyectos como la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, artículos y libros. Cabe resaltar que durante los años noventa, los epicentros urbanos de estas literaturas eran Riohacha, Leticia, Medellín y Bogotá (Vivas, 2013, p. 82).

A pesar de su corta difusión, la literatura wayuu según Miguel Rocha, constituyó un cambio en la visibilización de las letras indígenas en el país. Los escritores wayuu nacidos en territorios colombianos, debido al desconocimiento y la escasez de editoriales colombianas que quisieran publicar sus textos, empezaron a publicar en Venezuela. Las editoriales venezolanas descubrieron primero la literatura wayuu que tendría visibilidad en Colombia hasta la década de los noventa y la primera década del siglo XXI (Rocha, 2013, p.81). En Venezuela los epicentros de la literatura wayuu fueron Caracas, Maracaibo y el estado fronterizo de Zulia.

Este interés nació gracias al descubrimiento del público infantil y juvenil “[...] que disfrutó desde 1984 del cuento *Ni era vaca ni era caballo*¹¹..., de Miguel Ángel Jusayú” (Vivas, 2013, p. 81), obra ilustrada que fue publicada por la editorial Ekare de Caracas. Esta literatura que nace de una nación que se encuentra ubicada en dos territorios hace

¹¹ Cursivas del autor.

pensar en su dimensión transfronteriza, al nivel de que muchos escritores wayuu nacidos en Colombia publicaron sus obras en Venezuela.

Los dolores de una de raza (1956), de Antonio Joaquín López es un ejemplo de esa dimensión transfronteriza, ya que, a pesar de considerarse, según Rocha, el primer hito notorio en la literatura indígena colombiana, fue publicada en Maracaibo, Venezuela, en los años 50. *Contrabando sueños con alijunas cercanos* de Vito Apüshana es una de las obras que más impacto produjo en los noventa a pesar de su monolingüismo inicial. Para mitad de la década del noventa abundaban ya las creaciones literarias wayuu tanto en Colombia como en Venezuela. A pesar de que no alcanzó la popularidad de la literatura mapuche para ese momento en Chile, la literatura wayuu se erigió como un fenómeno regional que aún no alcanzaba un impacto nacional considerable.

Es por ello que el texto de Ferrer y Rodríguez Cadena en *Etnoliteratura wayuu. Estudios De Literatura Colombiana* (1998) sentó un precedente académico para el estudio y difusión de la literatura wayuu. A partir de esto se puede concluir que la literatura wayuu es aún un brote incipiente en el panorama nacional, a pesar de contar con autores reconocidos a nivel internacional, pues hay una evidente necesidad de difusión y crítica por parte de la comunidad académica y comercial.

1.5 Miguelángel López: un escritor que ondula entre dos orillas, Vito Apüshana y Malohe

Miguelángel López-Hernández es un poeta wayuu que nació en 1965 en el corregimiento de Carraipia en el departamento de la Guajira. A pesar de ser uno de los poetas indígenas con mayor prestigio a nivel nacional, además de haber ganado el premio

Casa de las Américas de Cuba en el año 2000, bajo su heterónimo¹² Malohe, no ha tenido mayor difusión en el país pues sus obras han sido poco estudiadas por parte de la comunidad académica. López a través de su poesía busca propiciar un mejor trato hacia su comunidad y establecer un diálogo con el *alijuna*¹³ desde el respeto.

Este diálogo con el alijuna busca presentarle a la comunidad desde un foco distinto, al mostrar la identidad del pueblo wayuu, su fuerza y sabiduría. La tesis *Pütchikalü Anachonwaa diálogo y reafirmación en la obra de Vito Apüshana* de Adriana María Campos Umbarila,¹⁴ centra su atención en la consolidación de la personalidad ficticia de Vito Apüshana, propone un acercamiento a su obra y contempla un problema que en aquel momento poco había interesado a los que estudiaban la obra de Miguelángel López-Hernández: las diferencias presentes entre sus identidades literarias ficticias, Malohe y Vito Apüshana. La autora explica que por un lado Malohe es “[...] la voz poética individual “yo”, presente junto a las otras voces en los poemas, es la voz autoral que invita a la lectura de la palabra de Abya Yala recreada en el libro” (Campos, 2010, p. 32). El escritor hace un viaje poético individual donde conecta con la memoria originaria a través de lo onírico.

Por otro lado que Apüshana “[...] se ubica en la poesía, denominada en wayuunaiki [...] Pütchikalü Anachonwaa¹⁵” o palabra bonita, asimismo se presenta como el nuevo portador de la palabra wayuu. Su voz poética habla desde la individualidad y colectividad al mismo tiempo, al incorporar las voces de los otros portadores de la palabra de la comunidad. Para

¹² El término de heterónimo es entendido aquí como el nombre que adopta un autor dependiendo de la identidad literaria de la que haga uso.

¹³ Es un término del wayuunaiki para determinar a la persona no wayuu.

¹⁴ Esta tesis fue presentada el mismo año de la publicación de *En las hondonadas maternas de la piel*. Cabe resaltar dos aspectos importantes acerca de esta publicación y su importancia dentro del estudio de la obra: el primero concierne al prólogo del poemario, que fue realizado por la autora de la tesis. Además, Miguel Rocha Vivas, coordinador de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia, fue el coordinador de la tesis, por lo cual resulta de suma importancia el estudio realizado en este trabajo.

¹⁵ De acuerdo con Campos Umbarila (2010), Pütchikalü Anachonwaa se traduce como “palabra bonita”.

Campos, en los poemas en los cuales Apüshana es la voz poética, puede observarse a través de la evocación y personificación de las voces de estos portadores de la palabra (2010, p.34). Es importante resaltar que esta tesis es crucial y será uno de los referentes para dialogar con Hondonadas en esta investigación, porque en su tercer capítulo aborda la representación del sujeto femenino comprendido desde el aspecto mítico y cómo es introducido dentro de los poemas a través de la transfiguración.

Los artículos “Malohe o Vito Apüshana: una poética de la reafirmación (I)” (2014) y “Malohe o Vito Apüshana: una poética de la reafirmación (II)” (2014), ambos escritos por Luis Carlos Ramírez Lascarro (2014), se centran en la figura de Vito Apüshana y exploran de qué modo recoge los discursos sociales para elaborar una poesía portadora de la tradición wayuu. Ramírez Lascarro explica que:

Miguel Ángel López, un poeta que se me presenta con dos actitudes comunicativas que no por diferentes se excluyen, sino todo lo contrario. Una de esas actitudes sitúa al poema y al poeta completamente dentro de su etnia, sirviéndonos de guía en su universo, descubriéndonos toda la riqueza cultural de su gente con sencillez y belleza. En la otra, ya el poeta sale de los límites geográficos y culturales de su etnia y de la relación de los colonos con esta, para ubicarse y ubicarnos en relación con los demás pueblos originarios de América dándonos una visión distinta de su etnia, del continente y del idioma mismo al rescatar, para nosotros, elementos de las culturas raizales que habían sido condenados por largo tiempo al olvido y al menosprecio. (Lascarro, 2014, párr. 3)

Estas diferentes actitudes comunicativas tienen como fin el diálogo y el encuentro que le permita reconocer al otro la pluralidad y multiculturalidad del continente y la importancia de la preservación de las comunidades originarias. Vito Apüshana será el foco de atención en esta investigación, al ser heterónimo bajo el que fue publicado *En las hondonadas*

maternas de la piel en el año 2010. Lascarro explica que Vito es la voz ancestral que abre el mundo onírico para Miguelángel. Esta voz es originaria de Jepira y es portadora de la palabra: entrega tanto en wayuu como español la visión individual del poeta que nace a partir de la oralidad de los mayores y se cimienta en los mitos, raíces e idiosincrasia de su comunidad.

En conclusión, se puede observar como Colombia, en la última década del siglo XX, como ya adelantamos, se produce un cambio en el curso de la literatura indígena con el surgimiento de la generación del 92, la primera generación visible de escritores indígenas colombianos (Vivas, 2013, p.85). Estos realizan una ruptura en cuanto a su visibilización en el panorama literario nacional y a la traducción de sus obras a la lengua de sus respectivas comunidades. Los formatos como el testimonio o la novela, predilectos al momento de escribir por las generaciones anteriores, se reemplazan por la poesía breve y los cuentos de corta extensión con el objetivo de acercarse al público mediante nuevos formatos que facilitaran su difusión y la sensibilización de la población (Vivas, 2013, p. 85).

El poemario *En las hondonadas maternas de la piel*¹⁶ fue publicado en el año 2010, dentro de la colección de la *Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia* por Miguelángel López-Hernández bajo su heterónimo Vito Apüshana. Esta colección fue un proyecto del Ministerio de Cultura colombiano que buscó ser un espejo de la realidad de las literaturas indígenas en el país (Moreno, 2010, p.9), además de buscar extender la visibilización de los pueblos indígenas, así como sus visiones del mundo y mostrar el permanente diálogo que mantienen las comunidades con el pasado y el presente.

A partir de esta contextualización histórica, se puede avanzar en el análisis del poemario *Hondonadas*, pues permite tener un mejor panorama sobre los cambios que sociales,

¹⁶ En adelante nos referiremos al libro como *Hondonadas*.

políticos y literarios que permitieron el nacimiento de la obra. En el siguiente capítulo se ahondará en la construcción ficcional del poemario a partir de la figura femenina. Además, se dará cuenta de cómo la recurrencia de la presencia femenina, da cuenta de una coherencia macro y micro estructural.

2. “ACURRUCADOS EN LA MUJER FLORECEMOS MUNDO”: LA CONFIGURACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN *HONDONADAS*

“Y a partir de entonces he venido descubriendo las plumas ocultas de las mujeres que nos abrigan.”

- Vito Apüshana (2010)

Con el propósito de estudiar el poemario *En las hondonadas maternas de la piel* desde una perspectiva más amplia, el objetivo de este capítulo es realizar un análisis de la representación femenina y las isotopías que se realizan a través de los poemas, mientras se dialoga con otros textos de la literatura wayuu para identificar los puntos encuentro. A través de un análisis hermenéutico, se realizará un diálogo comparativo entre *Hondonadas* y otros autores de la literatura wayuu, en el cual se pretenden establecer relaciones e intertextualidades. Escritores wayuu como Estercilia Simanca, Ramón Paz Ipuana, Miguel Ángel Jusayú, entre otros, serán los utilizados para comparar la recurrencia de lo femenino en la literatura wayuu. Por ello analizan los patrones de representación, así como las singularidades que se encuentran en la obra de Apüshana y los otros escritores.

En primer lugar, se realizan consideraciones preliminares que se utilizan como claves de lectura para guiar al lector a través del texto y justificar al mismo tiempo los conceptos utilizados para estudiar el poemario *Hondonadas*. En base a estas consideraciones, se estudia después la relevancia de la figura femenina en la construcción ficcional del poemario, cómo la recurrencia de la figura femenina da cuenta de no sólo una coherencia a nivel micro-estructural sino también macro-estructural.

2.1 Una mirada preliminar al universo de la figura femenina y su relación con lo sagrado

Para establecer los patrones de relación, así como las intertextualidades presentes en la obra *En las hondonadas maternas de la piel*, es importante relacionar los conceptos que se utilizan como claves de lectura para acercarse al texto y estudiarlos en conjunto a las imágenes presentes en los poemas de *Hondonadas*. Esto con el propósito de ofrecer al lector una mirada más amplia, así como justificar las nociones utilizadas para sustentar la investigación. La obra aquí se considera en su carácter polisémico y multidimensional, confrontado con obras de otros autores de la literatura indígena wayuu.

Campos Umbarila (2010) utiliza los planteamientos de Gerard Genette (2001) para señalar que la misma obra proporciona claves de lectura que condicionan o regulan al lector, sin embargo, la elección es en gran parte determinada “[...] por textos literarios, donde la reconstrucción de la intencionalidad depende de articular los sentidos arrojados por estrategias metatextuales, paratextuales e intertextuales, íntimamente ligadas con la propuesta estética de la obra” (pp.24). Campos Umbarila (2010) señala también que en la obra de Apūshana se aprecian distintos elementos paratextuales y metatextuales que manifiestan una intertextualidad con categorías del universo wayuu. Algunos de ellos tienen que ver con el campo conceptual que detallamos en la introducción. Tal es el caso de la representación de ritos míticos que permiten entender la identidad de la mujer wayuu al considerarla generadora de vida.

2.1.1. El rito y su relación con la identidad femenina

Cómo se había señalado en la introducción de esta investigación, en el pueblo wayuu, el rol y el concepto de mujer están directamente relacionados con la fertilidad ya que posibilita la existencia de la comunidad. Según Jaimes (2018) no existe un concepto de feminidad instituido entre los wayuu, sin embargo, hay ritos específicos para las mujeres que permiten identificar las diferencias entre el género masculino y femenino en la

comunidad. Estos ritos tienen soportes míticos que permiten entender la identidad de la mujer wayuu al considerarla generadora de vida, de ella también dependerá la reproducción de los saberes culturales, así como la reproducción de los ritos funerarios.

Un rito de especial importancia en la comunidad es “el encierro” o *sutapaulu*: “[el] simbolismo que contiene esta etapa del ciclo vital femenino se refleja en el complejo de actos rituales que se sacralizan y modelan la corporalidad femenina.” (Mazzoldi, 2004. pp.242). Estos se realizan a la llegada de la menarquia de la mujer en la cual se instruye a la niña, ahora mujer, en los deberes, quehaceres y responsabilidades dentro de la comunidad.

Este tiempo puede prolongarse hasta tres años (varía entre familias y tradiciones)¹⁷, en el cual la joven wayuu aprenderá el oficio de hacer mochilas, hará una dieta que será guiada por las mujeres mayores de la familia materna. En el poema “Jierü-mma” de Vito Apüshana, se observa como el encierro es retratado como un ritual de realización femenina, así como esencial para el ciclo de vida de la comunidad:

Mi hermana Mariietsa ha salido del encierro.

Ya es mujer;

pronto albergará el mundo en sus adentros.

Sonreímos:

ya sabe cómo la tierra acoge a las aguas de Aquel que Lluve.

(Apüshana, 2010, p.44)

Durante este ritual femenino a la pubertad se establecen dos fases: la primera es el encierro por la llegada de la menarquia y la segunda es la instrucción en los quehaceres diarios, la interpretación de sueños, los secretos de la fertilidad y el tejido por parte de una

¹⁷ Las razones por las que una joven wayuu no es encerrada durante la llegada de su primera menarquia van a depender de las creencias culturales que haya desarrollado la familia, así como el entorno en dónde viva, por ejemplo en ciudades donde es muy poco común ver estas prácticas (Mazzoldi, 2004).

maestra reconocida, esto es considerado por muchos crucial para la buena formación de la mujer (Mazzoldi, 2004). La experiencia y recepción del encierro de acuerdo con las entrevistas de Mazzoldi (2004), varían acerca de esta práctica ritual, esto se deberá a factores como la transculturación experimentada por la comunidad, es decir, ese encuentro con otras visiones de mundo y su irrupción en sus espacios; esto a su vez modificará el periodo en el que se extiende el encierro, así como los ritos llevados a cabo dentro de este.

Estercilia Simanca (2006) en su cuento *El encierro de una pequeña doncella* narra esta práctica ritual desde la perspectiva de la niña que está haciendo el tránsito a mujer debido a la llegada de su primera menstruación. Esta se pregunta “¿Cuánto durará este encierro que me hace sangrar?” (p.311). Esta introduce en el cuento alguna de las prácticas rituales llevadas a cabo durante el encierro, como cortar el cabello, al cual la protagonista resiente, ya que dejan su cabello demasiado corto, con el objeto de que la abuela materna pudiese hacer una mochila con él. La dieta de Iiwa¹⁸ durante el encierro consistía en chicha tibia y cerrera, esta fue guiada por la madre y las demás mujeres de la familia materna encargadas de llevar a cabo su encierro. La actitud de la protagonista hacia esta práctica ritual es de protesta y resignación, hay un ansia de salir al exterior mientras es cercada:

Quise salir a su encuentro, pero me lo impidió la vieja Yotchón agarrándome bruscamente por la cintura y arrojándome al piso de tierra del rancho. En esos momentos lo que sentí fueron unas ganas intensas de agarrar la vara de wararat que había en uno de los rincones y pegarle una limpia para desquitarme de sus burlas por mis grandes orejas y por ser tan bruta para aprender a tejer –como ella siempre me decía cuando me equivocaba en una puntada–; pero no pude. Yotchón era hermana de mi mamá Pitoria, mi abuela. Y así toda esa rabia se tradujo en un incontenible llanto que comenzó esa mañana y terminó al medio día con sollozos. (Simanca, 2015. p.312)

¹⁸ Protagonista del cuento *El encierro de una pequeña doncella* de Estercilia Simanca (2006).

Simanca alterna entre dos tipos de narradores, un narrador protagonista y un narrador omnisciente, esto con el objeto de entregar una mirada más amplia del encierro de Iiwa. Cuando la voz del narrador es tomada por ella se centra en los sentimientos, sensaciones, así como pensamientos que tiene durante el encierro, en especial la relación con su cuerpo y cómo experimenta los cambios llevados a cabo dentro de este periodo. Mientras que cuando el narrador es omnisciente, se utiliza para introducir a las otras mujeres que conducen a Iiwa dentro del encierro y sus prácticas.

La relevancia del tejido y de la araña para la comunidad es introducida aquí por medio del mundo onírico, los tejidos wayuu siempre se han caracterizado por la amplia gama de figuras geométricas que buscan representar los elementos que rodean la vida cotidiana wayuu y es una de las actividades llevadas a cabo por las mujeres que permite la interrelación del pensamiento con el medio ambiente y el mundo sagrado (Aguirre, 2015). El tejido suele ser transmitido a las mujeres durante el encierro. Este rito tiene su origen en el mito de Waleker (la araña), este mito fundacional del tejido cuenta con distintas variantes, pero todas ellas concuerdan en el encuentro de Waleker con un hombre que la encuentra abandonada y la rescata, ella en compensación empieza a entregarle regalos como chinchorros, mantas y diversos tejidos de forma anónima; el hombre al ver estas creaciones decide investigar quién lo hacía, al darse cuenta que es Waleker, esta se convierte en una araña y huye hacia los árboles dejando sus tejidos atrás, hay otras narraciones que dicen que ella hacía intercambios con mujeres wayuu por objetos valiosos a cambio de enseñarles a tejer y así llevar regalos a la casa de quién la había salvado.

Tanto Apūshana como Simanca se hace presente la importancia del tejido, en el caso de Apūshana, este suele usar el tejido y el entrecruzamiento como metáforas al referirse a la

interconexión presente en la wayuu. Ambos escritores muestran como es a través del mundo de los sueños que lo sagrado se encuentra con la voz poética o protagonista, en este caso el encuentro de Iiwa con Waleker (la araña tejedora) aquella que le enseñó a tejer a las mujeres wayuu. La relevancia de la araña y el tejido también aparecen en la poesía de Apüshana, en su poema “Vivir-morir”, la voz poética reflexiona sobre el lugar del wayuu en el mundo: “Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno” (Apüshana, 2010, p.68), el tejido es observado no sólo de esta manera como una forma de expresión cultural, sino que es una metáfora de los hilos formados alrededor de la familia materna.

2.1.2. Pülowi y Mma: los ejes de *Hondonadas*

En el poemario *Hondonadas* la figura femenina oscila entre dos polos, la madre, concebida como el abrigo y sostén de la comunidad, y la mujer seductora, la serpiente que persigue al hombre hasta que este se rinde a sus encantos, donde lo erótico se erige como medio para conseguir su meta de “atrapar” al hombre.

Por un lado, Campos Umbarila (2010) usa el concepto de hipperfeminidad para referirse a Pülowi, esta figura mítica y sobrenatural que utiliza lo erótico para atraer a la voz poética a rendirse a sus encantos, aquí categoriza a Pülowi¹⁹ y a la dimensión *Pulasü* donde ella reside, el plano de lo intangible e invisible, “[...] lo que está al otro lado de la vida cotidiana, sosteniéndola, amamantándola, regulándola y seduciéndola [...] Allí están: Pülowi y sus agentes (los espantos), las voces de los muertos (Yoluja), los sueños, Jepira (la tierra de los muertos)” (2010: p.74). De acuerdo a Perrin (1992) Pülowi, ser mítico hipperfemenino, habita en las profundidades de Mma²⁰ y Palaa²¹, es una deidad de la noche,

¹⁹ Pülowi es una deidad mítica femenina de los Wayuu. «el misterio», «el encantamiento». Su relación es femenina, generalmente se representa en una mujer joven y atractiva. Sitio temido. (Apüshana, 2010).

²⁰ Mma es una deidad mítica femenina de los Wayuu, esta es la tierra.

²¹ Es el mar, el océano; que para la comunidad apüshana es un sustantivo femenino. (Apüshana, 2010)

subterránea, relacionada con la madre tierra por su capacidad de nutrir y devorar. En el poema *Viaje-sueño II*, se observa la manera en que Pülowi, en una de sus múltiples formas, persigue a la voz poética hasta que se rinde ante ella.

Una serpiente jerüi
me persigue en la oscuridad.
Me escondo detrás de un árbol mapuua
y ella sube a sus ramas.
Nos entregamos silencios
y los ojos del cielo nos apaciguan los latidos.
Así transcurre la noche.
(Apüshana, 2010, p.72)

En este poema se observa cómo lo femenino es asociado directamente con lo erótico, y este erotismo es utilizado para obtener lo que se desea de la voz poética, el poeta es devorado por este ser hiperfemenino y nocturno. La definición de hiperfeminidad se deberá entender cómo se enunció en la introducción de este trabajo, una exagerada adherencia a un rol de género femenino estereotípico, una dimensión de lo femenino caracterizada por el uso de la sexualidad como herramienta para conseguir los propósitos de mantener o conseguir una relación con un ser del sexo opuesto.

Mma por otro lado, es la tierra, fija y única, es aquella que recoge a Juyaa y reproduce la vida desde sus entrañas. “Por ello/ la Madre es fija y única (como Mma) y es el soporte de la organización social/ y transmisora de la herencia de la cultura” (López-Hernández, cit. en Campos, 2010, p.52). Esta es la segunda mujer de Juyaa, a la que conoció después de Pülowi y la fecundó. El mito cosmogónico *Los hijos de la lluvia / Nuchonni huja* explica la relación de estos tres entes.

Hace años, milenios, solo existía el viento, la oscuridad, el frío, la Tierra –Mma–, el Lluvia –Juyá–, y su mujer –Pülowi–. Juyá en sus andanzas conoció a Mma, la Tierra, y se enamoró de ella y entonces también la hizo su mujer. La fecundó y así nacieron los primeros hijos de la Tierra, que son todas las plantas que hoy existen, grandes, medianas, pequeñas.

Juyá volvió a fecundar a Mma y dejó a un lado a Pulowi. Cada vez que nacía un nuevo hijo se escuchaba una voz del interior de la tierra.

La voz decía:

–Tú serás Uriana, tú serás Epiayu, tú serás Pushaina.

O sea, nombraba todos los grupos familiares, clanes que hoy existen. Así aparecieron las personas. Luego algunas sufrieron una transformación: se convirtieron en animales. (Vivas, 2010. p. 220)

Mma es el vientre que gesta a la nación wayuu, procreadora de todos los seres existentes, incluyendo animales y plantas. Es por ello que Maléiwa²² exige rendir tributo a Mma y a Juyaa. Tanto Pulowi como Mma son de la primera generación, esta última encargada de recibir a Juyaa y engendrar.

2.1.3. Las dimensiones del universo wayuu

Es importante establecer las distintas dimensiones en las que habita la voz poética, como se ha observado en los poemas, debido a que lo femenino no se limita al plano de lo Natural-visible. De acuerdo con Campos Umbarila (2010) este también fluctúa entre las líneas de lo Remoto-origen y lo Oculto-invisible, muestra de su trascendencia dentro del universo ficcional. Para establecer un contexto, lo Remoto-origen refiere al nacimiento de la cultura wayuu, el punto en el cual se crean los elementos, “[...] está presente en la

²² Esta deidad es el dios supremo y creador de los wayuu, así como fundador de la sociedad.

permanente evocación de los ancianos en los días tristes, en la cercanía de la muerte, en los relatos que explican los mitos, que explican el orden social de los wayuu” (Campos Umbarila, 2010a, p.14). Es aquí donde se encuentra la dimensión de los antepasados, así como la justificación del ser colectivo.

Por otro lado, lo Oculto-invisible, como se mencionaba en párrafos anteriores es aquello invisible e intangible que está al otro lado de la vida cotidiana y cuyo trabajo es regular, amamantar y sostenerla. En esta dimensión se encuentran Pülowi y sus agentes, así como el mundo de los sueños y las voces de los muertos. Los seres que fluctúan entre lo Remoto-origen y lo Oculto-invisible o tienen contacto con lo sagrado en el poemario *Hondonadas*, son por lo general femeninos, y en la mayoría de los casos se encuentran transfigurados, es decir, se produce una transformación en la cual hay un cambio de forma, en la cual el ser que transfigura puede revelar su verdadera naturaleza o transformarse en una imagen distinta a lo que espera la voz poética. Por último, se encuentra la dimensión Natural-visible, la cual es el mundo cotidiano, Umbarila explica que “[...] es el producto final de lo Remoto-origen y de lo Oculto-invisible” (Campos Umbarila, 2010a. p.14). Aquí se condensa la organización territorial, social, así como las costumbres y la lengua.

En los poemas de *Hondonadas* las dimensiones: Remoto–origen, lo Oculto–invisible y lo Natural–visible no se encuentran desligadas, están en constante fluctuación. Sería Levi-Strauss (cit. por Herrero, 2006, p. 59), quien afirma que: “El valor intrínseco atribuido al mito proviene del hecho de que estos eventos se supone que tienen lugar a la vez, también forman una estructura permanente. Se relaciona simultáneamente con el pasado, presente y futuro”. Esto significa que el mito se sitúa encima del tiempo histórico, por lo tanto, es eterno. Herrero (2006) afirma que el mito es la primera expresión artística plasmada en la oralidad y luego en la escritura, que responde a los interrogantes profundos de la

humanidad y, debido a su estructura permanente, puede ser reformulado a través del tiempo.

2.2 *Acurrucados en la mujer florecemos mundo: la configuración de la figura femenina en el poemario*

El poemario *En las hondonadas maternas de la piel (Shinalu'uiruashiiruaawulii)*, de Vito Apüshana, se estructura en tres partes tituladas “La tranquilidad”, “La fertilidad” y “La infinitud”, que comprenden un total de 24 poemas, y presentan al lector, en términos macro-estructurales, la transición espiritual de una voz poética que en las hondonadas maternas encuentra la conexión con lo sagrado. Este poemario invita a un encuentro entre el alijuna y la comunidad. La poesía de Apüshana, de acuerdo con Ferrer y Rodríguez Cadena (1998), establece un diálogo desde la sensibilidad, el respeto y la proximidad. De acuerdo a Campos Umbarila (2020) se debe leer a Apüshana como un mediador intercultural entre el *alijuna* y el wayuu. Este libro pertenece al conjunto de obras que se escriben desde la *palabra*, lo que se definía en el primer capítulo de esta investigación como un regreso a esa fuente primaria en la cual reside la memoria de los ancestros y por ende también la oralidad.

Este poemario expone la interconexión presente en el mundo wayuu, no sólo a través de las dimensiones que lo atraviesan de forma constante, sino también a través de las ritualidades y del tejido de la sangre, que de acuerdo con Umbarila (2020) es la vinculación ontológica entre todos los seres vivos. La importancia de la familia materna y el rol de la mujer en la comunidad, así como en el encuentro con lo sagrado, que se da partir de los relatos leídos por el alaüla, Pülowi y sus apariciones frente a la voz poética, además del mundo onírico. Se observa en estos poemas una edificación de lo onírico, el mundo de los sueños adquiere una importante significación al ser el espacio donde la voz poética entra a

lo sagrado, donde se encuentra con aquellos que han muerto y entra en contacto con seres míticos. La razón por la que los sueños y la muerte se relacionan es que Lapü²³ es hermano de la muerte. Los sueños no son considerados como imágenes aisladas del inconsciente, sino que deben ser obedecidos y sometidos a interpretación, son lenguaje y voz (Campos Umbarila, 2020, p.31).

Es el mundo de los sueños la dimensión que le permite a la voz poética saciar esa sed de lo sagrado, pues hay una constante búsqueda a través del poemario por residir en esa otra dimensión, la dimensión Oculto-Invisible, el *Pülasu*, y redimir ese deseo constante de alcanzarlo. En el poema Viaje-sueño de *Hondonadas* se observa el ingreso a esta dimensión por medio de los sueños:

Viaje-sueño

La música nocturna del monte nos complace.

Jouai, el viento del este, suave nos cierra los ojos.

El tío mayor narra su viaje

hacia los dominios de Jepira...

y nos llega un canto del ave waakawaa:

Waaka... ya' o, waaka... ya' o...

Aparece un perro blanco... enorme;

veo al tío mayor cabalgándolo,

me grita:

«Tú continuarás el viaje... el adiós». (Apüshana, 2010, p.70)

El sueño se convierte, de esta forma, en la puerta al mundo de los espíritus, de los muertos, es lo que Campos Umbarila (2010) señalaba como el dominio nocturno. Ahora, esto no sólo

²³ Deidad mítica encargada de designar y ser la fuente de los sueños (Campos Umbarila, 2020).

se observa en la poesía de Apüshana, este encuentro con lo sagrado a través de los sueños es recurrente en la poesía Wayuu, en el poema Sueños de Livio Suárez Urariyuu (2007), se observa como la voz poética entra al mundo de sus ancestros a través de los sueños:

En los confines de la
noche sueño
vivo entre sueños.
Vivo y duermo en los
rincones de los sueños
de mis ancestros. (Apüshana, 2010, p.395)

La dimensión onírica es relevante en esta investigación por ser el espacio en el que la voz poética se encuentra en su mayor parte con la figura femenina en sus distintas transfiguraciones, así como por ser la dimensión en la cual residen entes importantes para la voz poética como lo es la abuela materna.

2.3 Lo femenino: trascendencia de la presencia femenina en la construcción ficcional del poemario

Para entender la trascendencia de lo femenino dentro del poemario es importante aclarar que la mujer es entendida como el soporte de la organización, de ahí que se consideren una comunidad matrilineal. También es esta la encargada de transmitir la herencia cultural: el trabajo del tejido que es aprendido durante el encierro, por ejemplo, tiene una especial significación en la vida de la comunidad pues en estas se plasman los sueños y son legado de Waleker (la mujer araña).

Las tres partes de *Hondonadas* –como ya dijimos, tituladas “La tranquilidad”, “La fertilidad” y “La infinitud”-, remiten a imágenes de lo femenino, así como los epígrafes en cada uno de ellos enuncian o sugieren su presencia. Se puede observar una coherencia

macro-textual en este aspecto, pues no sólo el título de la obra *En las hondonadas maternas de la piel* enuncia la presencia de la figura femenina, sino que la configuración de la obra en términos macro-textuales ya da cuenta de la importancia de lo femenino en la construcción ficcional del poemario.

Al ser las mujeres y la familia materna guardianes del saber ancestral, son ellas también las encargadas de instruir a la voz poética durante su recorrido en la dimensión onírica, además de ayudar a interpretar las imágenes y seres que se presentan ante el poeta;. En el poema “Mujeres-aves” en *Hondonadas*, es la madre de la voz poética quien interpreta su sueño y le entrega un sentido trascendente.

Jierü-shotii, la mujer-lechuza, acechaba desde el fuego de sus ojos al hombre deseado; jierü-chünü’ü, la mujer-colibrí, renovaba las flores de los sueños olvidados... y muchas aves y muchas mujeres; jierü-kaarai, la mujer-alcaraván, allá, henchida de presagios en cada latido de su corazón; jierü-wulu’ui, la mujerturpial, repartía el agua fresca de la risa; jierü-iisho, la mujercardenal, sostenía el entorno en sus alas rojicenizas.

Al despertar, le conté el sueño a mi madre... y sonrió sin mirarme: «¡Aaa, ella es una wainpirai!»... una mujer-sinsonte. Y a partir de entonces he venido descubriendo las plumas ocultas de las mujeres que nos abrigan. (Apüshana, 2010, p.46)

Al ser la mujer la guardiana del saber ancestral, también se convierte en la encarnación de los misterios con los que cobija al resto de la comunidad “[...] para hacerlos renacer en los misterios de lo Oculto-Invisible: el sueño, el tejido y los presagios. Su saber vivenciado hace circular la vida y define al Mundo-Visible en relación con los otros mundos” (Campos Umbarila, 2010, p.66). Campos Umbarila (2010) propone que este poema se presenta como una alegoría a todos estos misterios conjugados en la mujer

wayuu, representados a partir de aves relacionadas como las dimensiones Remoto-Origen y lo Oculto-Invisible.

Cada ave representa uno de los misterios de la mujer wayuu: la mujer anzuelo que representa el arte del tejido, la mujer-tórtola es la maternidad, la mujer-lechuza es la seducción, la mujer-colibrí representa el conocimiento e interpretación de los sueños, la mujer-alcaraván es los presagios; la mujer-turpial es la alegría. La última es la mujer-cardenal, Campos Umbarila (2010) explica que esta es la metáfora menos explícita. En el poema la mujer-cardenal “[...] sostenía el entorno en sus alas rojicenizas” (Apüşhana, 2010, p.46), lo que según la investigadora se devela a partir de la concepción del cardenal como hijo de Juyaa, lo que podría interpretarse como que sostiene a aquel que llueve.

Esta evidente reiteración de la figura femenina oscila entre dos polos de representación en el poemario *Hondonadas*, lo materno y lo erótico. La fertilidad juega un papel importante aquí pues estos dos polos nunca son desvinculados de la función de gestar vida, sino que es la fertilidad el punto en donde confluyen ambos extremos. Es importante recordar que esto es fundamental, ya que el rol de la figura femenina en la comunidad está ligado con la capacidad de crear vida.

2.4. “Nuestra sed la calma lo sagrado”: desde el deseo y la búsqueda de lo sagrado a través de la figura femenina

En este apartado la dimensión en la que se ahondará es lo Oculto-Invisible o *Pulasü*, la dimensión que, como se señalaba en apartados anteriores, es el espacio de “[...] lo intangible, lo invisible, lo que está al otro lado de la vida cotidiana, sosteniéndola, amamantándola, regulándola y seduciéndola” (Campos Umbarila, 2010, p.74). El interés en esta dimensión se debe a que es aquí donde reside Pülowi y sus agentes, un lugar prohibido y poderoso que seduce por el misterio y peligro que lo envuelven. Pülowi es definida como

un ser mítico hiperfemenino. En la obra de Apüshana generalmente se le representa transfigurada o como una mujer joven y atractiva, capaz de cautivar a la voz poética. Pülowi es un ser polimórfico y al habitar en lo Oculto-Invisible está relacionada con la muerte ya que Jepira²⁴ también habita en el Pülasu, otra razón está asociada porque se dice que esta devora a sus presas. Su presencia en el poemario es recurrente.

Esa capacidad polimórfica le permitirá acercarse a la voz poética en *Hondonadas*. La transfiguración en los agentes de lo Oculto-Invisible es bastante común en la literatura wayuu, es la forma en como lo sagrado puede entrar en contacto con la vida cotidiana. En el poema “Viaje-sueño II”, se observa cómo en este encuentro onírico la voz poética es seducida y finalmente “devorada” por Pülowi en una de sus formas:

Una serpiente jerüi
me persigue en la oscuridad.
Me escondo detrás de un árbol mapuua
y ella sube a sus ramas.
Nos entregamos silencios
y los ojos del cielo nos apaciguan los latidos.
Así transcurre la noche. (Apüshana, 2010, p. 72)

La voz poética se rinde a los encantos de *Pülowi*, no sólo por la seducción que esta ejerce sobre él, sino por ese deseo que habita en el wayuu de habitar en el *Pülasu*. Hay una sed que se calma a través del encuentro con lo sagrado a partir de la dimensión onírica y de la figura femenina transfigurada. En el poema “El viaje al más allá. Eurídice guajira” (1980) de Michel Perrin se describe el perfil terrible asociado con la muerte de Pülowi:

No te acerques,
pues es allí donde vive ella.

²⁴ La tierra de los muertos

–Su esposa era Pulowi.

Püloui nierüin Juya, münüshii:

Pulowi es la esposa de Juya, dicen los guajiros–.

Juya se alejó.

[...]

Esa sangre no se pierde.

Se la lleva a Pulowi,

para que ella la beba.

Pulowi no come nunca con él.

Ella se alimenta de la sangre de los indios–. (Perrin, 1980, p.151)

Aquí el carácter devorador y terrible de Pülowi es evidente, así como el peligro que representa y la prohibición de acercarse a sus territorios. Ramón Paz Ipuana en el cuento *La leyenda de Waleker* (1972) también menciona brevemente ese temor del wayuu hacia Pülowi: “El joven, sorprendido ante aquello que veía, creyó que estaba en un PULOWI de extraños maleficios” (p.209). Aquí el protagonista pretende huir frente a la posibilidad de estar frente a uno de estos agentes y por ende en peligro. Miguel-Ángel López Hernández en el poema *E’raa (Visión)* alude a esta imagen de Pülowi e interpela que esa no es su naturaleza y la sublima:

nosotros, la gente, somos ligeros y

para no abusar del mundo, está pülowi –el misterio,

la devoración–, pülowi no es mala... pülowi es tu miedo...

es tu vergüenza... es la flor que se hace visible en la noche. (p.369)

A partir de la mirada a estos fragmentos de autores wayuu y Perrin se puede dar cuenta sobre las distintas concepciones de esta deidad mítica hiperfemenina. Sin embargo, todos confluyen en la aniquilación que ejerce Pülowi y sus agentes sobre el wayuu, y cómo es al mismo tiempo una entrada a esa dimensión sagrada que está prohibida para aquellos

que habitan en lo Natural-Visible, lo que la convierte en una llave o tal vez una puerta a esa dimensión de lo Oculto-Invisible.

2.5. Reactualización (o no) del mito: el tejido entre lo sagrado y lo femenino

En la obra de Apüshana se evocan a distintos seres míticos, ya sea en el mundo onírico o trasfigurados en lo Natural-Visible como el Epeyii²⁵. Todos estos pertenecen a lo Oculto-Invisible, el Pülasu, al que la voz poética ansía llegar y sólo se acerca a través de experiencias oníricas. Esta sed de lo sagrado enunciada por la voz poética lo lleva, de esta manera, a estar en una relación constante con los agentes del Pülasu. Si bien en el mundo wayuu las dimensiones no están desligadas sino en constante fluctuación, se ve como hay un miedo al Pülasu a pesar del misterio que atrae hacia él. En el poema “Mar” se observa como la voz poética espera ansiosa recibir a su abuela fallecida entre sus sueños, ya que el mundo de los sueños y el de los muertos están interconectados y ambos habitan en lo Oculto-Invisible:

Palaa se derrama en mi llanto... en la orilla de los vivos.

Así despido a mi abuela acompañante,
que ha dejado sus huesos cerca de las olas.

Ahora me preparo para recibirla en los sueños. (Apüshana, 2010, p.56)

La muerte se convierte en la entrada a esa otra dimensión oculta. El poeta es consciente de ella como una fase natural del ciclo vital, pero también que significa una transición hacia al Pülasu donde su abuela ahora habita, ese lugar prohibido para el hombre wayuu. Su fallecimiento de esta manera no es una partida rotunda sino otra forma de saciar ese deseo de habitar en lo sagrado. El wayuu de esta forma no muere, sino que su espacio

²⁵ Nombre para identificar al jaguar-hombre, símbolo del poder masculino; perteneciente al mito wayuu. (Apüshana, 2010, p.87)

cambia, y entra en el terreno de lo prohibido, donde sólo podrá reunirse con quienes ama a través del Jepira. Esto es reafirmado en el poema “De un alaüla de Alemasahua”:

y nos encontraremos mirando hacia Jepira,
en donde los espíritus se harán uno solo,
para el viaje definitivo. (Apüshana, 2010, p.74)

El encuentro con la muerte en el poemario no es fatídico o trágico, se podría tal vez describir como nostálgico, pero no muestra imágenes de arrepentimiento, se acepta como una fase natural del ser humano y sus ciclos vitales. El hombre es entendido en relación con un todo, es decir, hay una interconexión entre cada ser vivo, no se contempla de manera aislada. En el poema “De un alaüla de Toolünare”, se observa como el alaüla o tío materno explica esa vinculación:

Talhua, alaüla de Toolünare, nos ha contado
que también provenimos de otros mundos...
que acumulamos un saber antiguo creador de otros llantos,
de otros sueños, de otros pasos...
que nuestra sonrisa se extiende en otros labios
más allá de esta orilla de la mar.
Como nuestra sangre hay un río invisible
que nos recorre a todos... donde viajan
la misma risa y el mismo silencio.

Talhua, alaüla de Toolünare, duerme con las manos abiertas. (Apüshana, 2010, p.76)

En este poema se puede ver cómo la vida se postula de una forma interconectada y pluridimensional, donde ese saber antiguo creador está presente, y es que al ser los wayuu hijos de lo Remoto-Origen (Juyaa y Mma) la presencia de los ancestros está siempre en sus pasos, en los poemas “Vivir-morir” y “De un alaüla de Alemasahua” se tematiza esa presencia ancestral en los pasos recorridos por los wayuu dondequiera que vayan:

Creemos, como árboles, en el interior
de la huella de nuestros antepasados. (Apüshana, 2010, p.68)

Que no desespere tu pie en hacer la huella,
pues ya los viejos pasos de los ancestros están en el nuevo tuyo. (Apüshana,
2010, p.74)

Es esta presencia ancestral la que permite que toda acción llevada a cabo por la voz poética en lo Natural-visible se relacione de forma directa con las otras dimensiones y, por ende, con lo sagrado. Un ejemplo es el encuentro masculino y femenino: en el poema “Hombre-mujer”, el poeta reflexiona sobre el deseo erótico del hombre hacia la mujer y su origen:

Kalauna, la ouutsü de Palastou’u,
conoce cómo se origina la fiebre del hombre por la mujer.
Dice que proviene de un miedo y de un olvido.
Kalauna nos asegura que esa fiebre no tiene *sheyuu*
y es tan invencible como la mirada de la lechuza
como la flor de la tuna
como la torcedura del árbol *kute’ena*
y como el llanto de un sueño... que viaja, definitivo, hacia Jepira. (Apüshana,
2010, p.54)

Es decir, toda acción ya fue habitada y tiene un origen ancestral, en este caso “de un miedo y de un olvido”. La fuerza de este deseo es comparada con los viajes de los sueños hacia el Jepira. Otro ejemplo donde se evidencia esa presencia mítica es en el poema “Alenor” con la presencia del Epeyüi:

Ha llegado el momento de volver a escucharle la historia de aquel
antepasado que se convirtió en *epeyüi*, jaguar-hombre, y que
aún sigue vivo tras el olor de las mujeres-señoritas:
«El jaguar-hombre es aliado del viento y atrapa el aroma de la

sangre virgen desde lo inalcanzable. Nuestra tía abuela de Tapulamana no conoció otro hombre distinto al *epeyüi*, y aún podemos ver sus pequeñas huellas entre los cerros de Aliema y Jalesapatu. Ahora, en su muerte, una de nuestras sobrinas la reemplazará... y nada se puede oponer a la fiebre encendida del *epeyüi* por la mujer».

Así nos dice Alenor... y una nostalgia gigante nos cubre al mirar a nuestras mujeres en flor. (Apüshana, 2010. p.50)

Es la presencia femenina y el olor de sangre virgen lo que atrae a este ser mítico a saciar su hambre desde lo inalcanzable. Es importante detenerse en la palabra “inalcanzable” que menciona el poeta, este ser habita en el Pülasu, de esta manera el Pülasu debe entenderse como aquello que se encuentra fuera de las posibilidades y es por ello que cuando la voz poética se encuentra con alguno de estos agentes se rinde, en un afán de calmar su sed. Con respecto a Epeyüi, su sed es inacabable y es por ello que alguien debe ocupar su lugar ante la muerte de la tía. En el poema “Las Huellas Del Waneetuunai” de José Ángel Fernández Silva, este también menciona esa hambre y devoración ejercida por este ente:

Por el contorno del montículo de A'yajuui
nacen los riachuelos
que desembocan en el abrevadero de mi linaje,
donde rugen felinos desesperados
tras las huellas del Waneetuunai.

Una nube viajera ha sido la perfecta cómplice
para que el Epeyüi consuma sólo el corazón de su presa. (Fernández, 2007, como se citó en Duchesne, 2015, p. 344)

Aquí se hace más evidente esta faceta terrible del Epeyüi, debido a que en la poética de Apüshana los seres míticos tienden a ser resemantizados o sublimados. El mito del Epeyüi (jaguar-hombre) es recurrente en las narrativas de poetas como Ramón Paz Ipuana (1973) y Miguel Ángel Jusayú (1986,1989) (Campos Umbarila, 2010).

En los apartados “Lo femenino: trascendencia de la presencia femenina en la construcción ficcional del poemario” y ““Nuestra sed la calma lo sagrado ””: desde el deseo y la búsqueda de lo sagrado a través de la figura femenina” se hizo un especial hincapié en cómo la transfiguración se asociaba a la mujer-wayuu, a los misterios que esta encarnaba y por ende a su relación con lo sagrado. En el caso de Pülowi es la devoración que ejerce sobre el poeta y como a través de ella se ingresa a esa dimensión sagrada, convirtiéndola en una llave o tal vez puerta al Pülasu. Mientras que con los otros seres femeninos se representaba como la mujer wayuu soportaba la comunidad y se encargaba de transmitir al mismo tiempo la herencia cultural.

Después de haber analizado la presencia de lo sagrado a través del encuentro con la presencia femenina y su trascendencia en la construcción ficcional del poemario, se hace relevante explorar el papel de la figura femenina desde lo materno. Como se ha señalado en esta investigación desde un inicio, la madre y la familia materna en la comunidad wayuu son los encargados de la transmisión del saber cultural y también sirven de guías a la voz poética. En *Hondonadas* se utilizan distintas metáforas para referirse al espacio materno, todas ellas relacionadas con su capacidad de soportar a la comunidad y generar descendencia, en el último capítulo de esta investigación se ahondará sobre la figura materna y la forma en cómo influye en la voz poética.

3. HONDONADAS MATERNAS, EL UNIVERSO POÉTICO DEFINIDO A TRAVÉS DE UNA FIGURA FEMENINA, EL ESPACIO MATERNO

La dimensión materna en el poemario *Hondonadas* está ligada a la memoria ancestral, esta es la más cercana a la voz poética, pues es la encargada de amamantar, sostener y regular el mundo poético. Es importante recordar que la comunidad wayuu es matrilineal, lo que significa que posee un sistema de descendencia que se determina por la línea materna; he ahí que la figura de la madre y su familia sean tan importantes para el desarrollo de la voz poética, y también es la razón por lo que la familia paterna y la figura del padre no tienen una mayor trascendencia en el poemario.

Un ejemplo es el alaüla o tío materno que representa una autoridad tradicional en la familia, este es mencionado de forma recurrente para hablar de la palabra antigua, así como para explicar cómo lo sagrado ingresa en la cotidianidad y dar cuenta de la organización social wayuu. Al retomar el poema “De un alaüla de Toolünare” se observa que es el tío materno quien acerca a la voz poética, a través de sus relatos, al conocimiento mítico:

Talhua, alaüla de Toolünare, nos ha contado
que también provenimos de otros mundos...
que acumulamos un saber antiguo creador de otros llantos,
de otros sueños, de otros pasos...
que nuestra sonrisa se extiende en otros labios
más allá de esta orilla de la mar. (Apüshana, 2010, p.76)

En este poema se observa la reiteración del wayuu como un caminante cuyos pasos no cesan, sino que se extienden en otros, una concepción de la vida cíclica que no cesa. Al ser los wayuu hijos de Juyaa y Mma están en constante condición de hijos al ser fruto de la unión de estos dos seres provenientes de lo Remoto-Origen, que se sostienen a través del

abrigo materno. En el poema “De un alaüla de Alemasahua” se hace referencia a esta condición de hijos: “hijo de gente, / hijo del sudor de la lluvia»” (Apüshana, 2010, p.74).

En el poema “Vivir-morir” la voz poética menciona “Crecemos, como árboles, en el interior / de la huella de nuestros antepasados. / Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno” (Apüshana, 2010, p.68), es decir, el mundo poético se define como un espacio materno en el cual habita el saber ancestral y en donde los pasos de las nuevas generaciones ya han sido habitados. El poeta menciona: “Que no desespere tu pie en hacer la huella, / pues ya los viejos pasos de los ancestros están en el nuevo tuyo” (Apüshana, 2010, p.74). El wayuu crece en el espacio materno conforme al conocimiento y saber ancestral que ha dejado su huella desde lo Remoto-Origen, y son instruidos en él por medio del alaüla y la familia de la madre. Es por esta razón que Campos Umbarila (2010) en su investigación señala: “Es por ello que el espacio poético es simbolizado en el título —En las hondonadas maternas de la piel: un espacio visceral, inscrito en la piel, en las profundidades del ser colectivo, construido en el sostén y abrigo de la madre wayuu y la ancestral” (p.68).

El mundo poético es por tanto un espacio materno sostenido a través del saber ancestral proveniente de lo Remoto-Origen y Oculto-invisible que se transmite a través de la familia materna, se introduce al misterio. Es por ello que el epígrafe del capítulo “La fertilidad”, la voz poética enuncia lo siguiente: “En las hondonadas maternas de la piel / Acurrucados en la mujer florecemos mundo... / Florecemos aliento entre la claridad y el misterio” (p.42).

3.1 “Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno”: el rol materno y su influencia en la voz poética

En *Hondonadas* la familia materna tiene una influencia importante sobre la voz poética. Como se mencionó en el apartado anterior titulado “Lo materno: *Hondonadas maternas*, el universo poético definido a través de una figura femenina, el espacio materno”, es a través de lo materno que se ingresa al conocimiento mítico y al saber ancestral. En el poema “Mujeres-aves” se observa cómo la voz poética recurre a su madre para interpretar el significado del sueño que tuvo:

Al despertar, le conté el sueño a mi madre... y sonrió sin mirarme: «¡Aaa, ella es una wainpirai!»... una mujer-sinsonte. Y a partir de entonces he venido descubriendo las plumas ocultas de las mujeres que nos abrigan. (Apüshana, 2010, p.46)

La madre no sólo ingresa a la voz poética en este conocimiento mítico, sino que también lo guía para que pueda continuar descubriendo las claves que dan muestras de ese enlace de lo sagrado con lo cotidiano. El lazo con la madre es la relación más estrecha de la voz poética con respecto a las otras figuras y seres en el poemario pues, a diferencia del *alaüla*, no se limita a relatarle al poeta, sino que conversa con él y escucha. En el poema “Viaje a Karo’uya (Sinamaica)” se puede observar el vínculo que hay entre ambas partes:

Mi madre me ha despertado antes del amanecer para conversar.
Tomamos café caliente.
Al salir la claridad viajaré con mi primo Oulitsema a Karo’uya,
llevaré razones al anciano Kausinala y tabaco dulce a mi tío
Servando.
De regreso traeré tres piedras de tu’uma para el largo collar de su corazón. (Apüshana, 2010, p.28)

La madre es no solo transmisora del saber ancestral, sino que es también la que guía, cuida y escucha a la voz poética. El *alaüla* o tío materno se encargará de transmitir los

relatos que contienen el conocimiento que los habita desde los orígenes, ese saber antiguo que han acumulado y traído de otros mundos. Es aquel que debe explicar a la voz poética la familia extendida y cómo “[...] hay un río invisible/ que nos recorre a todos... donde viajan / la misma risa y el mismo silencio” (Apüshana, 2010, p.76), porque el wayuu está entrelazado con otros caminos y sangres que fluctúan constantemente. En el poema “Ranchería / Hemos llegado del pastoreo” se establece una imagen que podría conjugar la influencia materna sobre la voz poética:

Hay música de türompa en la ranchería
Nuestras hermanas han terminado el tejido del día
Regresa la noche
El tío Kato’u nos contará algo sobre el saber de los animales
Nuestra madre ya nos alivia
Tomamos mazamorra humeante. (Apüshana, 2010, p.32)

Es el lado materno quien guía a la voz poética por los senderos en los cuales los ancestros ya han dejado su huella, mientras lo alivia, amamanta, regula y sostiene. Al ser la entrada al conocimiento mítico, también es una puerta a lo sagrado pues es quien introduce al poeta al misterio. Se debe resaltar el lazo con la madre que mantiene la voz poética: no sólo hay una relación de respeto sino también existe una intimidad en la cual esta guía al poeta.

3.2 Caminando hacia la ranchería materna: diferencia entre las representaciones de la figura hiperfemenina (Pülowi) y materna (Mma)

A través de la lectura detenida del poemario *Hondonadas*, se observan diferencias claves en las representaciones de las figuras hiperfemeninas y maternas. La forma en la que son dibujadas en la trama permite realizar una comparación en las isotopías presentes en las

imágenes de cada una de estas. Como se explicó en la Introducción, se entiende por hiperfeminidad la exagerada adherencia a un rol de género femenino estereotípico, una dimensión de lo femenino caracterizada por el uso de la sexualidad como herramienta para conseguir los propósitos de mantener o conseguir una relación con un ser del sexo opuesto; mientras que lo materno engloba propiedades tales como el aliviar, amamantar, regular y sostener (Campos, 2010, p.74).

En este apartado se tomarán como imágenes centrales las representaciones de Mma y de Pülowi. Mma, según Barbara Kazianka en “Transformaciones en la relación entre los wayuu y Yolujaa a causa de las creencias cristianas evangélicas” (2020), es la tierra, fija y única, es aquella que recoge a Juyaa y reproduce la vida desde sus entrañas, mientras que Pülowi es un ser mítico hiperfemenino, una deidad de la noche, subterránea, relacionada con la madre tierra por su capacidad de nutrir y devorar. Como ya se ha reiterado, las transfiguraciones son importantes dentro del mundo wayuu, en el caso de Pülowi, esta se transforma en distintas figuras con el fin de alcanzar a la voz poética, como es el caso de la serpiente *jeriüi*, esta imagen de Pülowi remite a esa devoración que ejerce sobre el wayuu, ella convierte al poeta en su presa, lo persigue y seduce hasta que se rinde ante él.

No es Apüshana el único autor que subraya esa capacidad seductora de esta entidad hiperfemenina. Estercilia Simanca en su cuento *Pulowi de Uuchimüin* (2013) hace alusión a ella cuando menciona: “Yo soy una Pulowi de Uuchimüin, no me seducen los cantos de seres mitológicos, sino los míos propios” (p. 321). A pesar de que Simanca no habla el wayuunaiki, busca regresar a esa fuente primaria, a la oralidad, sin ubicarse en el movimiento que representa Abiyala. En este caso cuando se menciona a Pülowi es para referirse a la capacidad de los textos de Simanca de seducir no sólo a lectores wayuu, sino también a aquellos que se encuentran fuera de la comunidad. En el poema “La Pulowi de

Matujai” (1980) de Perrin, se describe a esta deidad nocturna con apariencia joven y con buen olor, como lo hacen todas las pülowis, como recalca la voz poética. En este texto se encuentra la isotopía de la devoración, que es recurrente al referirse a esta deidad:

Ella lo arrastró a su casa de piedra...
allá separó las piernas,
quería unirse con él.
Al principio él no quería,
luego se echó sobre ella
y la hizo su mujer.
Las esposas de Juyá son todas así...
[...]
Por segunda vez
Pulowi lo tragó.
No regresó nunca más. (Perrin, 1980, p.251)

Esta es la imagen y faceta de Pülowi que se presenta como una constante en los textos de autores wayuu y no wayuu que se han analizado. Esta deidad se representa como un ser que usa las transfiguraciones para seducir al wayuu; es una mujer, la mayoría de veces joven y portadora del misterio, es peligrosa y persigue incesantemente a su presa hasta someterlo para luego devorarlo.

En el caso de las figuras maternas y Mma, las transfiguraciones no son tan recurrentes como son con Pülowi. Su aproximación a la voz poética es más orgánica, generalmente la voz poética en *Hondonadas* es quien se acerca a ellas con el objeto de buscar respuestas o descansar. Mma es considerada el vientre gestor de la nación wayuu, la madre tierra. Esto es importante debido al rol central que ocupa la fertilidad en torno a la concepción de mundo wayuu. Para esta comunidad el valor más importante de la mujer está relacionado a

su capacidad de generar vida, pues garantiza la descendencia y la permanencia de la comunidad.

En el poema “Madre Tierra” de José Ángel Fernández Silva, que es parte del libro *Jayeechii rua jee Ojutuuirua Sümiünjatü tü eii kaa mma Cantos y pagamentos a la Madre Tierra (2007) (Selección)*, se resalta ese valor de esta deidad femenina y la necesidad de contribuirle a quien los cobija y alimenta: “¡Madre Tierra! He aquí nuestros pagamentos / provenientes de jornadas colectivas. / He aquí nuestros corazones vertidos en ellos. / He aquí el misterio de la palabra soñada, / el poder pacífico de la palabra acordada” (p.342). La capacidad creadora de esta deidad la convierte en una de las deidades más importantes dentro de las figuras míticas wayuu.

En *Hondonadas*, las figuras maternas son representadas de forma similar, sus imágenes son se presentan en medio del mundo Natural-visible como expresiones de lo sagrado. El poeta se refiere a la madre como un ser sabio que lo nutre y acompaña en su camino hacia el misterio. Esta y la familia materna son las que proporcionan las claves para darle el ingreso al mundo mítico, el poeta se nutre en el lado materno. La isotopía más importante en la representación materna es el del refugio, lo materno es asociado de forma recurrente al cobijo, a la ranchería, el tejido del rincón, aquellos espacios que equivalen a un espacio seguro capaz de resguardar. Lo materno representa un lugar al cual siempre se regresa, donde están las raíces que permiten que el wayuu florezca mundo. En el poema “Raíces” de *Hondonadas* aparece este retorno a la ranchería materna y la realización del círculo de la vida en que habitan los wayuu:

Caminando hacia la ranchería materna
escuchamos una voz de lejanos lugares
que solo entiende el corazón sereno,

y recibimos una mirada
que únicamente veremos en el sueño,
y sentimos una presencia de infinitos ancestros
que nos impide abandonar la piedra y el polvo
de este sendero nuestro. (Apüshana, 2010, p.66)

La imagen de la madre de la voz poética también mantiene estos rasgos en su representación. En la poesía de Apüshana no hay una descripción de su apariencia física sino sólo de su rol en el mundo poético, el cual es guiar y aliviar al wayuu. Por ejemplo, en el poema “Ranchería / Hemos llegado del pastoreo” se observa que a la llegada de los hombres del pastoreo, la madre es la que se encarga de darles calma -“Nuestra madre ya nos alivia / Tomamos mazamorra humeante” (2010, p.32)-, tranquiliza su espíritu, los nutre y sostiene. En el poema “Mujeres-aves” se explicita esa función de guía espiritual: “Al despertar, le conté el sueño a mi madre... y sonrió sin / mirarme: «¡Aaa, ella es una wainpirai!»... una mujer-sinsonte. / Y a partir de entonces he venido descubriendo las plumas / ocultas de las mujeres que nos abrigan” (2010, p. 46). Por último, está la intimidad presente entre el poeta y la madre, que se evidencia en el poema “Viaje a Karo’uya (Sinamaica)”: “Mi madre me ha despertado antes del amanecer para conversar. / [...] De regreso traeré tres piedras de tu’uma para el largo collar de su / corazón” (2010, p. 28). Aquí se da cuenta que la relación entre el poeta y la madre no es únicamente de respeto y guía, sino que hay una confianza entre ambas partes, lo que la convierte en el único ser con el que la voz poética conversa, pues con los demás personajes se limita a escuchar o llevar razones.

A partir de este estudio de las representaciones de las figuras hiperfemeninas y maternas, se puede inferir en primera instancia, el hecho de que en la poesía de Apüshana

no hay descripciones físicas detalladas de los personajes y seres de Hondonadas, sino que se centra en los roles que cumplen sobre el yo poético. La diferencia más importante entre ambas imágenes es la función que cumplen dentro del mundo poético: mientras las figuras hiperfemeninas son descritas como seres que persiguen al poeta para someterlo y devorarlo, las figuras maternas son detalladas como refugios en los cuales se sostiene y calma a la voz poética. A pesar de las diferencias entre ambas, en el mundo poético su función principal es la misma, acercar al poeta al misterio, introducirlo a lo sagrado.

CONCLUSIONES

En la última década del siglo XX se produjo un cambio en el curso de la literatura indígena colombiana gracias a la promulgación de la Constitución Política de 1991, al reconocer al país como una nación multiétnica y pluricultural. La nueva Constitución contribuye a la visibilidad social de los pueblos indígenas y el reconocimiento oficial de sus derechos y la protección de los mismos. Esta además se tradujo por vez primera en la historia nacional a siete lenguas indígenas: wayuunaiki, nasa yuwe, guambiano, arhuaco, inga, camëntsá y cubeo. Es debido a la constitución del 91 que la Ordenanza 01 de 1992 declara al wayuunaiki lengua oficial de la Guajira.

Este cambio constitucional tiene repercusiones también en el campo literario, pues convierte a la última década del siglo XX y la primera del XXI en cruciales para los escritores indígenas colombianos, entre ellos Hugo Jamioy, Freddy Chikangana, Vito Apüshana, entre otros, al generar un renovado interés en las editoriales, en especial en las institucionales. Para el año 1992 aparece lo que la crítica denominó “generación del 92”, la primera generación visible de escritores indígenas colombianos (Vivas, 2013, p. 78). Los cuales irrumpen en el panorama literario nacional debido al ingreso de sus obras traducidas simultáneamente a las lenguas de sus respectivas comunidades.

Estos escritores de la generación del 92 realizan también transformaciones de tipo formal en sus obras, con respecto a las generaciones anteriores de escritores indígenas, pues se realiza incluso un traslado en los géneros textuales, se empieza una transición del testimonio y la novela (predilectos por las generaciones anteriores para escribir) a la poesía breve y los cuentos de corta extensión. Esto con el objetivo de acercarse al público mediante nuevos formatos que facilitarán su rápida difusión y la sensibilización de la población (Vivas, 2013).

Las obras de estos escritores se caracterizan por su riqueza y diversidad, pues no sólo responden a diferencias temáticas, lingüísticas, históricas, sino también territoriales, culturales, estéticas e ideológicas (Del Valle Escalante, 2013). Pues sus obras mediante su estética y contenido, no se limitan a presentar la idiosincrasia de sus pueblos, sino que también “[...] expresan rigurosas críticas a los estado-nación modernos latinoamericanos. Sus instituciones, como en otras épocas, mantienen en vigencia políticas de marginalización a través de la ‘colonialidad del poder’” (Del Valle Escalante, 2013, p.4). Las críticas suelen ser empleadas por los escritores en distintos aspectos, ya sea para crear puentes entre el hombre occidental y la comunidad, como es el caso de Vito Apüshana, o para denunciar a las instituciones que ignoran las necesidades de sus pueblos.

En las obras de estos escritores indígenas no sólo se encuentra la memoria de los pueblos a los que pertenecen, sino su experiencia individual en la que abarcan los espacios de las comunidades y las conexiones entre las distintas dimensiones. El poemario *En las hondonadas maternas de la piel* de Vito Apüshana, publicado en el año 2010, dentro de la colección de la Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia por Miguelángel López-Hernández bajo su heterónimo Vito Apüshana, se articula con estas transformaciones literarias, políticas y culturales que sucedieron en el territorio nacional. En este se pueden observar las transformaciones realizadas por la generación del 92 en la literatura indígena nacional, cambios como las temáticas y formatos que facilitan su difusión y la sensibilización de la población

El propósito de *Hondonadas* es extender la visibilización de los pueblos indígenas, así como sus visiones del mundo y mostrar el permanente diálogo que mantienen las comunidades con el pasado y el presente. Los poemas de Apüshana como se ha mencionado ya a través de la investigación, tienen como objeto entablar un diálogo con el

alijuna y presentarle desde un foco distinto, la identidad del pueblo Wayuu. Este poemario no ha tenido mucha difusión a nivel nacional, debido al escaso interés de las editoriales comerciales sobre las literaturas indígenas. Este bajo alcance mediático tiene como consecuencia una limitada crítica acerca de los textos producidos por los autores de esta rama de la literatura indígena.

A través de este trabajo, se ha realizado un énfasis especial en los escasos estudios de la figura femenina en la literatura indígena nacional, en especial en la wayuu, donde su recurrencia es evidente debido que, al ser una comunidad matrilineal, tienen una importante influencia de la familia materna. En *Hondonadas* las representaciones de la figura femenina en el poemario están dispuestas como articuladoras de sentido, a través de ellas se establece un hilo conductor en los poemas, que responde a una búsqueda de unidad con la cual se crea una coherencia macro-textual.

Asimismo, éstas responden a una visión de mundo mediada por lo sagrado, influenciada por las concepciones del mundo wayuu que está construido como una sociedad matrilineal donde se privilegia el espacio materno. En el poemario, se establecen dos figuras importantes, las figuras hiperfemeninas y maternas. Las primeras son descritas como seres que persiguen al poeta para someterlo y devorarlo; las segundas son detalladas como refugios en los cuales se sostiene y calma a la voz poética. Sin embargo, ambas cuentan con la misma función de ingresar al yo poético a lo sagrado.

Lo femenino no se limita al plano de lo Natural-visible. De acuerdo con Campos Umbarila (2010), este fluctúa entre las líneas de lo Remoto-origen y lo Oculto-invisible, muestra de su trascendencia dentro del universo ficcional. Su rol principal corresponde en el poemario a ser soporte, abrigo, protección y transmisor del saber ancestral. Los seres que

fluctúan entre lo Remoto-origen y lo Oculto-invisible o tienen contacto con lo sagrado, son por lo general femeninos, y en la mayoría de los casos se encuentran transfigurados.

En *Hondonadas* hay una sed de lo sagrado por parte de la voz poética y son las figuras femeninas quienes lo acercan a este propósito. Es por esto que el mundo poético en su conjunto es definido a partir de una figura femenina. “Las hondonadas maternas” son el espacio en donde se ingresa al conocimiento del mundo mítico y el misterio en el cual está envuelto. El mundo poético es por tanto un espacio materno sostenido a través del saber ancestral proveniente de lo Remoto-Origen y Oculto-invisible que se transmite a través de la familia materna, se introduce al misterio

Esta investigación, por esa razón, centró su estudio en las representaciones míticas de lo femenino en el poemario, con el objeto de dar muestra de la reiteración de la figura femenina como generadora de sentido a nivel micro y macro estructural, mientras se dialogaba con la crítica y con otros textos de distintos autores wayuu, para comparar las concepciones y referentes culturales albergados por cada autor y contrastarlos con la visión de mundo de Apüshana.

Gracias al diálogo que se realizó entre *Hondonadas* y otras obras de autores wayuu, se evidenció que la presencia femenina y su trascendencia en la construcción ficcional, no se produce de forma aislada en Apüshana, sino que pueden establecerse isotopías con respecto a la representación de lo femenino y la influencia que mantiene sobre la visión del mundo plasmada en el texto; por lo que se hace necesario un estudio más ampliado, con un mayor grupo de autores wayuu para así poder proponer una teoría crítica base para el estudio de la figura femenina en la literatura wayuu. Además, con respecto a la figura de Pülowi, al ser este un ser polimórfico, nocturno y que habita en el Pülasu, lo prohibido, es un ser con distintos matices en el que se podría ampliar más su aspecto terrible como lo retrata Perrin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba Zero*. (2 de abril de 2015). Obtenido de Mitología Wayúu (4): “Maléiwa, Dios Creador”: <https://albazero.wordpress.com/2015/04/02/mitologia-wayuu-4-maleiwa-dios-creador/>
- Aguirre Saavedra, A. L. (2015). “*WALEKERÜ*” *EL TEJIDO WAYUU COMO REPRESENTACION SIMBOLICA*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Apüshana, V. (2010). *En las hondonadas maternas de la piel*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Arias, A., Cárcamo-Huechante, L. E., & Del Valle Escalante, E. (2012). “Literaturas de Abya Yala”. *LasaForum*, 7-10.
- Arismendi, J. C. (2012). “La crítica de la novela indigenista colombiana: objeto y problemas”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 31-54.
- Bay, C. A. (2013). “La narrativa sobre el indígena en América Latina. Fases, entrecruzamientos, derivaciones”. *Acta Literaria*, 85-99.
- Campos Umbarila, A. (2010). Prólogo. En V. Apüshana, *En las hondonadas maternas de la piel* (págs. 13-19). Bogotá: Ministerio de cultura.
- Campos Umbarila, A. (2010). *Pütchikalü anachonwaa: Diálogo y reafirmación en la obra de Vito Apüshana* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Campos Umbarila, A. (2020). “El contrabando de sueños y el tejido de sangre: una lectura ontológica de la poesía de Vito Apüshana”. *Visitas al patio*, 14(2), 24–41. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.14-num.2-2020-2778>

- Cárdenas, J. (2016). *Aproximación ontológica a la poética latinoamericana*. En E. Bolaños, J. Cárdenas, J. Cepeda H, V. Chicazuque, & C. A. Moreno. *Estamos siendo. Ontología en poetas latinoamericanos* (pág. 208). Bogotá: Ediciones USTA.
- Chihuailaf, E. (marzo de 2000). "Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo". (V. d. Campo, Entrevistador)
- Chihuailaf, E. (2002). "¿Hablar o escribir acerca de la Oralidad?" (P. Bernal, Entrevistador)
- Cornejo Polar, A. (1978). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 7-21.
- Cortés, C. (1999). La literatura latinoamericana (ya) no existe. *Cuadernos hispanoamericanos*, 59-65.
- Curcio Altamar, A. (1957). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cuando se manifiesta lo sagrado. (1957). En M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (págs. 10-12). Madrid: Guadarrama.
- Duchesne, J. (2015). *Hermosos invisibles que nos protegen*. Antología wayuu. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Fagua, Doris y Padilla, D. (2019). "Propuesta para un diagnóstico sociolingüístico de poblaciones minorizadas en Cartagena. Aproximación a su diversidad lingüística y sociocultural." *Visitas al patio* 13(1), 61–80. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.13-2019-2315>
- Ferrer, G. A., & Rodríguez Cadena, Y. (1998). *Etnoliteratura wayuu: estudios críticos y selección de textos*. Barranquilla: Ediciones Universidad del Atlántico.

- Fornet, J. (2006). Uno. En J. Fornet, *Los nuevos paradigmas Prólogo narrativo al siglo XXI* (p. 9-53). Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Guerrieri, K. (2020). "Traducción onto-epistémica: literatura, integración nacional y autonomía wayuu en Estercilia Simanca Pushaina y Philip Potdevin". *Visitas al patio*, 14(2), 4–23. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.14-num.2-2020-2777>
- Herrero Cecilia, J. (2006). El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çédille. Revista de estudios franceses*, 58-76.
- Jaimes, C., Sánchez, B., Sierra, V., & Tarazona, M. (2018). El mito y el rito en los procesos identitarios femeninos en la cultura wayuu. *Contextos*, 1-18.
- Jiménez, A. R. (2012). Masculinidad y feminidad: ¿De qué estamos hablando? *Revista Electrónica Educare*, 5-13.
- Kazianka, B. (2020). Transformaciones en la relación entre los wayuu y Yolujaa a causa de las creencias cristianas evangélicas. *Tabula Rasa*, 247-266.
- Lascarro, L. C. (25 de marzo de 20014). "*Malohe o Vito Apiushana: una poética de la reafirmación (I)*". Obtenido de La Cola de Rata: <https://www.lacoladerata.co/cultura/malohe-o-vito-apushana-una-poetica-de-la-reafirmacion/>
- Memoria Chilena. (s.f.). "Elicura Chihuailaf Nahuelpan", en: Elicura Chihuailaf (1952-). Recuperado el 25 de enero de 2021, de Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96835.html>

Memoria Chilena. (s.f.). "Oralitura", en: Elicura Chihuailaf (1952-). Recuperado el 5 de febrero de 2021, de Biblioteca Nacional de Chile: Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93536.htm>

Mitología Wayúu (5): Juyá, nuestro abuelo. (6 de abril de 2015). Obtenido de Alba Zero: <https://albazero.wordpress.com/2015/04/06/mitologia-wayuu-5-juya-nuestro-abuelo/>

Moncada Acosta, A. (2016). LITERATURA DE MUJERES INDÍGENAS Y ESCRITORAS WAYUU: DESDE LAS PROFUNDIDADES DEL E'IRUKUU. *Mundo Nuevo*, 163-181.

Murnen, S. K., & Byrne, D. (1991). Hiperfeminity: Measurement and Initial Validation of the Construct. *The Journal of Sex Research*, 479-489.

Ramírez Lascarro, L. C. (2014). Malohe o Vito Apūshana: una poética de la reafirmación (I). La Cola de Rata.

Ramírez Lascarro, L. C. (2014). Malohe o Vito Apūshana: una poética de la reafirmación (II). La Cola de Rata.

Restrepo, L. F., Ferreira, A. M., & Sánchez, J. G. (2007). Bogotá. *Cuadernos de literatura*, 8-17.

Rocha Vivas. M (comp.) (2010). *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá.* Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Tomo 3. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Rocha Vivas, M. (2013). “Oralidades y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de la constitución de 1991 a la ley de lenguas de 2010”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 74-107.
- Rodríguez, D. (2012). *Un viaje por el mundo de Vito Apüshana. La Raíz Invertida*.
- Sánchez Moreano, S. (2019). “Repertorios lingüísticos y representación de la diversidad lingüística en Leticia(Colombia) y su periferia”. *Visitas al Patio*, 13(1), 12–36.
<https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.13-2019-2313>
- Simanca, E. (2015). *El encierro de una pequeña doncella* (2006). En J. D. Winter, *Hermosos invisibles que nos protegen Antología Wayuu* (pág. 519). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Villalobos, M. (2 de junio de 2008). *ADEPAC*. Obtenido de Pulowi, deidad mítica femenina de los Wayúu (Guajiros) – Magaly Villalobos:
<http://www.adepac.org/inicio/pulowi-deidad-mitica-femenina-de-los-wayuu-guajiros/>