

Una lectura interactiva en la *oralitura* de Fredy Chikangana. Ética y estética en cuatro de sus poemas

En alguna parte, André Gide afirmó que “con buenos sentimientos se hace mala literatura”. Más que una aseveración, parece un aforismo que condensa buena parte de lo que no se debe hacer en esta expresión artística. No obstante, surge una pregunta: ¿qué es la literatura?

El libro de Jean-Paul Sartre que intenta explicarlo es hartamente consultado, y se sigue utilizando como material de estudio y reafirmación o refutación de teorías. De Sartre se ha dicho mucho (Tzvetan Todorov lo atiende bastante bien en su libro *Crítica de la crítica*); pero, en cambio, de la pregunta “qué es literatura” hay todavía mucho por disertar, pues esta no solo equivale a aquella forma de expresión que nos impregnaron cuando éramos libres del sesgo que impone todo canon.

De entrada, es posible afirmar que el concepto de las “prácticas literarias” es menos estrecho de lo que dictan los manuales. Por fortuna, hay un panorama más amplio, que conversa e indaga sobre otras maneras de articular la palabra. Una de estas formas es la *oralitura*¹ (comunicación personal con Miguel Rocha en 2021).

Lo ético y lo estético son elementos fundamentales en esta expresión, sobre la cual es interesante interactuar desde adentro, desde su propia naturaleza, desde su originalidad impulsiva. Pero antes de continuar, es necesario formularse otra pregunta: ¿qué es oralitura?

Elicura Chihuailaf, poeta mapuche reconocido por darle un nuevo color y contenido al término, responde: “[...] es escribir a orillas de la oralidad, a orillas del pensamiento de nuestros mayores y, a través de ellos, de nuestros antepasados” (Chihuailaf, 2005).

Dicha definición es alimentada, desde su propio haber, por Fredy Romeiro Campo Chikangana (1964), ganador de varios laureles literarios y representante de la comunidad yanakuna-mitmak (pueblo yanacona), quien también resalta la función colectiva que representa lo oral y afirma algo todavía más interesante: “[...] la creación en el arte y la belleza de la palabra es un acto que solo puede entenderse desde lo colectivo” (Chikangana, 2014, p. 79).

Interesante, digo, porque desdibuja la noción particular de la literatura. No se habla de un escritor (de un individuo)

que crea una obra (individual) sin la necesidad de meditar qué puede despertar en el lector (lo colectivo). Todo lo contrario: es preciso pensar en grupo.

Ahora, así como es imprescindible abarcar la teoría fundamentada desde el seno, lo es la consulta de lo que teóricos occidentales consideran sobre ello; y lo concebido por Chihuailaf y Chikangana, en ese sentido, es complementario por oposición a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron “literatura menor”.

No deja de ser curioso que el análisis de los franceses se desprenda de la obra de un autor con reconocimiento universal: Kafka. Pero como el escritor de *El castillo* no es pertinente para el caso, no queda más que traer las tres características que, según estos críticos, hacen menor a esa literatura: el idioma, su talante político, y la que me parece más importante (por ser tan polémica y debatible): que todo adquiere un valor colectivo.

En efecto, precisamente porque en una literatura menor no abunda el talento, por eso no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, que sería la enunciación de tal o cual “maestro”, y que por lo tanto podría estar separada de la *enunciación colectiva*. Y así esta situación de escasez de talento resulta de hecho benéfica; y permite la creación de algo diferente a una literatura de maestros: lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha minado cualquier enunciado. (Deleuze y Guattari, 1978, p. 30)

Visto así, es una perspectiva angosta en otras posibilidades de la articulación literaria. En ella se reúne el prejuicio de lo que la hegemonía discursiva concibe consciente o inconscientemente como esas otras formas de escritura, pues parecería que la “literatura mayor” es aquella en la que se privilegia la enunciación individualizada. Afirmación rebatible: en la llamada “mayor” han brotado obras que en su composición estética poco o nada aportan (la lista sería infinita); y desde la enunciación colectiva han nacido otras que merecen atención, pero por su carácter y actitud carecen de medios y puentes para llegar al gran público.

En todo caso, esta percepción deja en evidencia el sesgo con que el canon occidental desecha lo que no cabe en sus predilecciones. Así también lo advierte Carlos Pacheco, en su libro *La comarca oral*, cuando dice:

El prejuicio letrado, característico del etnocentrismo occidental moderno, es ilustrado claramente por la tendencia a referirse a tales sociedades y culturas por medio de términos negativos, tales como “iletrado”, “analfabeto” o “ágrafo”. Sin embargo, por haber desarrollado –en ocasiones de manera asombrosamente eficiente– las potencialidades de la oralidad, ellas no deberían ser descritas en realidad como carentes de escritura, sino como relativamente independientes de ella, ya sea porque existieron antes de la invención y difusión del alfabeto (como las de la Grecia homérica), ya porque aun hoy día han tenido muy escaso contacto con ella (como algunos grupos tribales de la Amazonia). (Pacheco, 1992, p. 28)

1. El concepto de *oralitura* proviene de una comunicación personal con el profesor Miguel Rocha durante el Seminario de Escrituras Indígenas, Maestría de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, primer semestre de 2019.

En este caso no se trata de “ágrafos”, sino de algo más despectivo, pues se desconoce que la literatura puede ser un *a través* que funciona para rescatar saberes, recuperar memoria, difundir una cosmogonía. Un medio, digamos, más que un fin.

Afirma Juan Duchesne Winter, un estudioso de estos temas, que

Los escritores amerindios no necesariamente responden a las expectativas de entretenimiento y goce estético depurado de compromisos tan acendradas en la literatura convencional, pues según atestiguan sus obras y sus declaraciones, les guía un deseo de afirmar un modo de vida y los valores que sostiene. (Duchesne Winter, 2015, p. 38)

De hecho, Chikangana es elocuente al señalar que para los pueblos indígenas lo oral cobija mitos, cantos ceremoniales, ritos cotidianos de vida, consejos y mandatos: “[...] todo esto conforma un cuerpo de símbolos y gestos que dan vida a la propia historia y a la permanencia cultural por generaciones” (2014, p. 77).

¿Sería acertado rotular de “menor” a una pretensión tan honda y a la vez tan honesta en la limitación de sus alcances?

La consideración de los franceses es inquietante y digna de discusión, entre otras cosas porque congrega el pensar de muchos lectores del mundo. Lectores que, probablemente, ignoran lo que ellos plantean en su ensayo, aunque esto no niega la posibilidad de que muchos adopten posturas similares: no con Kafka (no hablo aquí de iconoclastas), pero sí con otros escritores –como Chikangana–, que sin haber sido leídos son descartados, porque la educación sentimental de la mayoría tiene sus bases más sólidas en el concepto de literatura convencional y condescendiente con el orden ya establecido. (Se hace necesario enfatizarlo: lamentablemente, este aspecto no suele trascender las aulas, las revistas especializadas y las facultades de las academias de letras.)

Pero venía diciendo que vale la pena seguir ripostando, porque si bien en la oralitura la expresión se ciñe a lo colectivo, no por ello el individuo desaparece, o está aislado de su propia lectura de lo que es la vida, las experiencias, el mundo.

Chikangana lo explica:

[...] la oralitura además de lo oral contiene la creación de un individuo miembro de una comunidad indígena que en esta época contemporánea y tras otras experiencias de contacto con lo urbano ha encontrado una forma de expresarse, una manera de plasmar a través de la escritura lo que es su mundo, lo que tiene que ver con el viaje de regreso a su propia memoria y que lo hace desde su lengua nativa y desde la lengua de la sociedad mayoritaria –en este caso el castellano–, que no le pertenece, pero con la que convive diariamente y con la que también logra redescubrir una serie de imaginarios que le posibilitan dar una mirada desde otro ángulo a la comunidad de origen, lengua con la que también se puede interactuar e interrelacionar para pervivir y aportar a ese entendimiento universal tan necesario. (2014, p. 79)

Lo que plantea una considerable apuesta: una mirada desde adentro hacia afuera, y desde afuera hacia adentro. Una simbiosis cuya observación se nutre no ya de su

comunidad, sino de *la* comunidad. Una voz que se hace necesaria, pues la preponderancia es constante en una dirección: escuchar lo que piensan los no indígenas sobre ellos. Con esto, en cambio, es lo que los indígenas piensan sobre los que no hacemos parte de su comunidad.

Por razones como esta, lo más acertado sería hablar de lo que Martin Lienhard llama literatura escrita alternativa: “[...] todas ellas se caracterizan por la tendencia a articular, de un modo o de otro, la escritura o cultura gráfica occidental con los universos discursivos indígenas o mestizos, hasta hoy predominantemente orales” (Lienhard, 1990, p. 95).

Todo lo anterior permite pensar que aquí lo ético está relacionado con la responsabilidad que tiene el escritor al hablar por su pueblo: la representación debe ser sincera y recoger el saber colectivo, sin abstraer por ello la propia voz, la propia mirada, la propia doxa.

El componente estético en cuatro poemas de Chikangana

Antes de continuar, valdría la pena señalar que los cuatro poemas a los que hago referencia no obedecen más que a una elección motivada por mi propio goce. Hay poemas de los libros *El colibrí de la noche desnuda* (2008) y *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (2010) que no tocan mi sensibilidad, y por lo tanto están desligados del placer de que hablaba Paul Valéry: la estética.

Y aunque parezca fácil determinar qué poemas son dignos de esta categoría y cuáles no, el ejercicio se dificulta si se tiene en cuenta que hay versos que representan poco, pero cuyas bases quizás se circunscriban a la cosmogonía representada por Chikangana. Es decir: un poema puede no despertar placer desde la lectura occidental, a pesar de que para una comunidad indígena subyazca allí algo valioso y vital; así como otros versos pueden resultar bellos, a pesar de que desde la lectura colectiva no sean nada distinto a una expresión.

La línea que separa lo individual de lo colectivo entra en conflicto cuando se considera lo dicho en el anterior párrafo. Lo mismo ocurre con la atribución estética que se haga a uno de estos poemas; pues si para mí están en armonía con el sentido poético, para otros puede que no. La disputa entre lo objetivo y lo subjetivo de la estética es histórica y ha variado de acuerdo con el momento, lo cual está muy bien analizado por el polaco Wladyslaw Tatar-kiewicz en su libro *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

Para no dilatar más el paréntesis, es suficiente decir que me parece que los sentidos y las emociones se educan. La educación es un proceso cuyo despliegue está condicionado por muchos aspectos: no es lo mismo un juicio de valor de un lector desprevenido que uno proveniente de un lector que conversa y discute con los libros, por poner un ejemplo obvio.

Y, sin embargo, creo que algo de razón tiene David Hume cuando dice que “la belleza de las cosas reside simplemente en la mente que las contempla” (1980, p. 184). Lo cual es complementado por Valéry cuando reconoce que hay una una forma de placer que no se explica:

[...] que no se circunscribe; que no se acantona ni en el órgano del sentido en el que nace, ni siquiera en el dominio de la sensibilidad; que difiere de naturaleza, de

intensidad, de importancia y de consecuencia, según las personas, las *circunstancias*, las épocas, la cultura, la edad y el medio. (1990, p. 65)

Dejando esto aparte, pasemos al primer poema de nuestro autor:

Sonido del viento

El sonido del viento trae la voz de los muertos
La voz triste y ausente
La que se mete por las hendijas de la puerta
Astillada
La voz que atraviesa mi corazón y recuerda
Desde lo más lejano
Lo mucho y lo poco que soy
La leve agua de la vida y la ausencia
(2008, p. 47)

No sé el lector, pero considero que no es necesario hacer parte del pueblo yanacona (yanakuna-mitmak) para sentir el susurro melancólico impregnado en estas palabras. La futilidad de la existencia, como contraparte de la gravedad de la muerte, engendra una composición que levanta interrogantes sobre el sentido de la vida.

Minga

Con el pie sobre la Madre Tierra
somos uno para todos sobre el ancho cielo.
Venimos del sol
pero también somos seres de la noche
del relámpago y el trueno;
aquí estamos como si fuéramos racimos de maíz,
bajo el humo espeso de la indiferencia.
Estamos cada día curtiendo nuestros cuerpos
en el trajinar de las horas,
retoñamos en minga
nos amarramos a la tierra
y como pájaros elevamos vuelo
hacia los sueños de la gente que indaga
en esta misma fuente.
(2010, p. 31)

El poema “Minga” define lo individual y lo colectivo para Chikangana. En los versos se logra reconocer la fraternidad que gravita sobre las comunidades indígenas cada que levantan su voz al unísono. Es una expresión que se vale de lo poético para manifestar con las formas y las palabras el sentir de etnias que han tenido que padecer la opresión y el estigma de un Estado y una ciudadanía que aún no valoran sus ancestralidades (a veces parecería que se avergüenzan de ellas).

Nada

Nada será como antes
Nada
Y nuestros pasos de niño
Habrán de llorar nuestra partida
(2008, p. 49)

La tentación nihilista y el existencialismo vuelven a tocar las fibras del bardo. En pocas palabras, y de la manera más sencilla, Chikangana rescata una verdad que parece obvia, pero en realidad es honda. Tanto así que para resaltar la profundidad se remonta a la infancia, que como

decía alguien es la patria del ser humano. Nada será como antes. En eso también consiste estar vivo.

Raíces

Aroma de poleo en la montaña
Nariz
Consejo de taitas en el fuego
Boca
Caballos a la orilla del maizal
Ojos
Susurros en la noche oscura
Oídos
Palabras de tabaco y koka
Pensamiento
Huellas sobre huellas en el bosque
Extraños
Silencio de los hombres y mujeres
Muerte
Sangre en la tierra
Raíces
Cuerpo
Raíces
(2010, p. 62)

“Raíces” es un poema que a mi modo de ver aún de manera astuta la forma y el contenido. Su lectura se puede concebir de comienzo a fin y de fin a comienzo; cada una de las oraciones y las palabras están ponderadas. Una composición que atiza aspectos de la vida y la comunidad, en un inteligente experimento que también es reconocible en “Poema” y “Del vacío” (los cuales son atribuibles a la categoría de poegrama).

Considero que en estos cuatro poemas es posible reconocer lo ético y lo estético en la apuesta poética de Chikangana. De él se pueden seguir conjeturando posibilidades, pero suele ser preciso y lúcido cuando manifiesta sus motivaciones:

La palabra *oralitura* para nosotros quiere decir lo que junta lo oral con la escritura. Y por eso a veces estamos haciendo oralitura a la orilla del fuego, en la montaña, a la orilla del río, en el diálogo con las aves [...]. Hoy en día nosotros, los nuevos creadores, retomamos de la memoria de los abuelos una palabra: somos seres *chakaruna*. Es decir, somos puentes. Puentes entre la memoria de nuestros abuelos y estas sociedades [...]. Pareciera que a veces las lenguas dominantes son las únicas que tienen el dominio y el poder para nombrar; pero nuestros pueblos también han tenido lenguas frescas con las cuales han infundido el canto y la poesía y han tenido la posibilidad de hacer ver nuevos mundos. (TEDx Talks, 2016)

A la luz de estas precisiones, se puede matizar el acento y la dialéctica de las prácticas literarias materializadas en la oralitura.

Como bien señala Lienhard:

El déficit estético que neutraliza o anula muchos testimonios escritos, conviene enfatizarlo, no tiene nada que ver con la hipotética “incultura” de sus informantes. La cultura verbal de los sectores populares, como cualquier otra, tiene sus propias exigencias estéticas. Una narración

oral puede constituir un texto tan elaborado y denso como un cuento de Borges. El problema está, más bien, en las dificultades que plantea el traslado de la narrativa oral a la escritura. (Lienhard, 2000, p. 193)

Por todo lo dicho anteriormente, creo que, dada las aristas que circundan su creación, esta poesía debe leerse de una forma distinta a la acostumbrada. Para este caso en particular, se trata de una escritura hecha con la fuerza de la resistencia –vencedora de la opresión–, cuya principal motivación es hablar por las ancestralidades.

Parafraseando a Mallarmé, es el lenguaje, no el autor, el que habla. Parecería que debe ser así, pero para valorar de manera acertada lo que abarca la oralitura es necesario reconocer la historia que ha implicado su gestación. Se trata de un proceso al que le hace falta establecer una tradición, y que, como si fuera poco, navega a contracorriente de los prejuicios acentuados en el océano del imaginario común.

En una posición pragmática –que reconoce la dificultad de la situación–, me aventuraría a decir que para efectos de acercar el público a este proceso es preciso adoptar un concepto de Lienhard: literatura alternativa. De esta manera, se podría estimular a los lectores para un primer acercamiento con una práctica literaria a la que se hace necesario llegar –e interactuar con ella– bajo el filtro de sus más intrínsecas pretensiones.

Jair Villano

Referencias

- Chihuailaf, E. (2005). *Los mapuches continuamos con nuestros sueños*. Disponible en: <https://mapuche.nl/espanol/cultura.html>
- Chikangana, F. (2008). *El colibrí de la noche desnuda*. Bogotá: Catapulta.
- Chikangana, F. (2010). *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura. Disponible en: https://siwarmayu.com/wp-content/uploads/2022/11/SPAN_Chikangana.pdf
- Chikangana, F. (2014). Oralitura indígena como un viaje a la memoria. En L. M. Lepe, *Oralidad y escritura: experiencias desde la literatura indígena* (pp. 75-98). México D. F.: Palabras de Vuelta.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Duchesne Winter, J. (2015). *Caribe, Caribana: cosmografías literarias*. San Juan (Puerto Rico): Callejón.
- Hume, D. (1980). *La norma del gusto. Ensayos de estética*. Valencia (España): Universidad de Valencia.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lienhard, M. (octubre-diciembre, 2000). Voces marginadas y poder discursivo en América Latina. *Revista*

Iberoamericana, LXVI (193). Disponible en: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.2000.5816>

Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.

TEDx Talks (2016). *Conectando puentes*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bvOoToMYfW8>

Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.