

Citación bibliográfica: VIVAS HURTADO, Selnich. «Nóinui Jitóma y la enseñanza del *Finórae*, un canasto múrui-múina para la vida en el bosque». *América sin Nombre*, 32 (2025): pp. 33-50, <https://doi.org/10.14198/AMESN.27525>

Nóinui Jitóma y la enseñanza del *Finórae*, un canasto múrui-múina para la vida en el bosque

Nóinui Jitóma and the teaching of *Finórae*, a Múrui-Múina basket for life in the forest

SELNICH VIVAS HURTADO

Universidad de Antioquia, Colombia

selnich.vivas@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-3221-0534>

Fecha de recepción: 02/05/2024

Fecha de aceptación: 21/07/2024

Resumen

El estudio del arte verbal múrui-múina es un campo reciente dentro de las investigaciones literarias. Hasta ahora predominan las monografías antropológicas o etnográficas con resultados valiosos como la compilación de relatos y cantos orales, publicados en ediciones bilingües, miníka-español o miníka-alemán. No obstante, todavía no existe, por fuera de la comunidad, una comprensión amplia de la poética del pueblo múrui-múina. Al contrario, se llega a ideas equivocadas de que sus formas expresivas corresponderían a fábulas, mitos y leyendas o a cantos aburridos con agotadoras repeticiones. Para superar esta violencia epistémica colonizante comentaremos un canto danzado y cantado colectivamente, partiendo de la experiencia directa en el bosque y de su lengua ancestral miníka. El canto elegido, *Finórae*, hace parte de la ceremonia del *yadiko*, el ritual sobre la sabiduría del cosmos. En este caso la interpretación postula varios retos metodológicos. Entre otros, el aprendizaje de la lengua miníka, la participación en sus ceremonias en calidad de cantador y danzador, el diálogo crítico con el maestro Nóinui Jitóma, uno de los mayores cantores de la comunidad, y la validación del peligroso proceso de textualización del canto oral

El autor declara que no hay conflicto de intereses.

© 2025 Selnich Vivas Hurtado



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

empleando un sistema de escritura occidental. El abismo epistémico se evidencia en las formas occidentales de leer la poesía como un objeto puramente textual.

Entre los múrui-múina la poesía, los *onóra kirígaiiai*, canastos de conocimiento, se refiere menos a una actividad individual, por gusto, condena o pasatiempo, y más a un tejido de vidas, en el que el lenguaje guarda memoria ancestral de esas relaciones interespecies. Ninguna especie existe en sí misma y su origen, por el contrario, depende de la vida de millones de otras. Dejarse habitar por el bosque, por ejemplo, y convivir con sus seres son actos de rebeldía frente a la invasión de las máquinas, el alcohol y las drogas. Este ejercicio quiere aportar a la apertura de cursos en torno a la sostenibilidad en maestrías y doctorados en Colombia, para que no se siga aplazando el estudio de una tradición poética muy rica y diversa. Colombia sigue viendo con desdén el aporte científico de las lenguas ancestrales y todavía no se cuenta con programas que las enseñen en las universidades. Nuestro artículo puede ayudar a despertar interés en este campo de investigación en tiempos del calentamiento global.

Palabras clave: Amerindio; poesía; Colombia; bosque; ritual, Amazonas.

Abstract

The study of Múruí-Múina verbal art is a recent field of literary research. So far, anthropological or ethnographic monographs predominate, with valuable results such as the compilation of oral stories and songs, published in bilingual editions, Miníka-Spanish or Miníka-German. However, there is still no comprehensive understanding of the poetics of the Múruí-Múina people outside the community. On the contrary, there are misconceptions that their expressive forms correspond to fables, myths and legends or to boring songs with tiresome repetition. To overcome this colonising epistemic violence, we will comment on a song danced and sung collectively, based on direct experience in the forest and on their ancestral Miníka language. The chosen chant, *Fínórae*, is part of the *yadiko* ceremony, the ritual about the wisdom of the cosmos. In this case, the interpretation poses several methodological challenges. Among others, the learning of the Miníka language, the participation in their ceremonies as a singer and dancer, the critical dialogue with the master Nóinui Jitóma, one of the greatest singers of the community, to validate the dangerous process of textualisation of the oral chant using a western writing system. The epistemic chasm is evident in Western ways of reading poetry as a purely textual object. Among the Múruí-Múina, poetry, the *onóra kirígaiiai*, baskets of knowledge, refers less to an individual activity, for pleasure, condemnation or pastime, and more to a web of lives, in which language holds ancestral memory of those inter-species relations. No species exists by itself, and its origin, on the contrary, depends on the lives of millions of others. Letting oneself be inhabited by the forest, for example, and living with its beings are acts of rebellion against the invasion of machines, alcohol and drugs. This exercise aims to contribute to the opening of courses on sustainability in master's and doctoral programs in Colombia, so that the study of a very rich and diverse poetic tradition does not continue to be postponed. Colombia continues to view the scientific contribution of ancestral languages with disdain, and there are still no programs that teach them in universities. Our article may help to awaken interest in this field of research in times of global warming.

Keywords: Amerindian; poetry; Colombia; forest; ritual, Amazonas.

Financiación: Esta investigación contó con el apoyo del Semillero en Diversidades y Saberes Ancestrales y de la Estrategia de Sostenibilidad 2023-2024 del GELCIL de la Universidad de Antioquia

Nóinui Jitóma y el *Finórae*

Nóinui Jitóma, también conocido como Ever Kuiru Naforo, nació en Puerto Milán, Colombia, en 1978, a orillas del río Kótue [Igarapará], uno de los afluentes del río Kudúmani [Putumayo]. Hijo de Nóinuiyi y de Yíanuigiza, desde muy niño recibió de papá y mamá el legado de la tradición oral que, gracias al canto y a la danza, había salvado la lengua y conservado la sabiduría del bosque, a pesar del genocidio de la cauchería que durante más de cien años diezmó la población de numerosas culturas en el mundo, entre ellas la de su cultura, los múrui-múina¹. Nóinui Jitóma se inició como cantor del clan Jitómagaro, los descendientes del sol, en las ceremonias de la comunidad y muy pronto dio muestras de tener una memoria prodigiosa que custodia miles de cantos en diversos formatos y con múltiples funciones comunicativas. En lengua miníka, su nombre significa hijo del sol preparado para compartir el conocimiento ancestral. Se trata del cantador y danzador vivo con mayor conocimiento e investigaciones sobre la cultura múrui-múina. Su labor pedagógica abarca diez años de enseñanza de la lengua miníka en espacios universitarios por fuera de la comunidad. Su labor académica comprende estudios sobre varios géneros y conceptos: *buiñua*, *jágiyi*, *zikii*, *jágai*, *komúiya úai* (2019a, 2019b, 2019c, 2024). Su práctica cantora y dancística dentro de la comunidad supera los treinta años y cubre las cuatro carreras ceremoniales antiguas: *yadiko*, *yuai*, *zikii* y *menízai*. Este abuelo, huérfano de padre y madre, sin hijos ni hijas, cazador, sembrador, constructor, porta la memoria musical del bosque y, gracias a sus plantas maestras, activa el canto cada vez que la vida le pide recordar los consejos de las gentes del origen, quienes, según su experiencia, perviven y acompañan en todo instante, no importa que, lejos de casa, viaje en el metro o que, de vuelta al hogar, navegue en su canoa por los caños más serenos.

El *Finórae* [energía y disciplina de la preparación] es muy especial para el clan Jitómagaro. Es un canto ancestral, colectivo y danzado, que sirve de entrada a la ceremonia del *yadiko*. Nóinui Jitóma lo escuchó cantar por primera vez en 1989, durante unas sesiones de enseñanza que el abuelo Nóinuiyi hacía para motivar a

1. Aunque hay una lista larga de novelas en torno a la industria del caucho, *Kautschuk. Roman in 15 Erzählungen* de la austriaca judía Vicki Baum (1945) es la obra más ambiciosa, pues narra las conexiones económicas y los crímenes de lesa humanidad cometidos por las multinacionales del caucho en el Amazonas, Congo, Malasia e Indonesia a favor de banqueros y fabricantes de armas, autos y aviones en Europa y Estados Unidos.

los jóvenes a conservar la tradición y la lengua. Nueve años después, Nónui Jitóma lo cantó con su propia voz. Lo acompañó su familia en una ceremonia organizada por uno de los vecinos de la cultura bora, José Fernando Teteye. Desde entonces, no lo ha vuelto a cantar en contexto ceremonial, pero sí lo ha enseñado en espacios académicos (Nónui Jitóma 2021), siguiendo las enseñanzas de sus padres: para que futuras generaciones y culturas también lo cuiden y apliquen. De esta mediación pedagógica proviene la propuesta de aprender el canto y luego textualizarlo y, a partir de allí, analizarlo, teniendo en cuenta tanto los elementos ceremoniales conocidos por la relación íntima que tenemos con la cultura y la participación en los rituales de la comunidad de los investigadores y las investigadoras del Semillero en Diversidades y Saberes Ancestrales de la Universidad de Antioquia.

Contexto del Finórae

Algunos datos escuetos revelan la singularidad del ejercicio que compartimos. En primer lugar, se trataría de analizar desde la lengua *miníka* una obra oral de una cultura muy antigua, con una población muy pequeña, quizá apenas de siete mil personas, cuyo origen se remonta a doce mil años, si se tiene en cuenta los datos arqueológicos sobre la domesticación de la yuca (Chirif, 2014), una de las plantas sagradas de los *múruí-múina*. Esa obra ha sido elaborada y conservada por la memoria colectiva gracias a la práctica del *ráfue*, ceremonia de agradecimiento y celebración de la vida bosquecina (Gasché Suess, J.; Vela Mendoza, N. & Jong, W., 2011). El bosque es un organismo vivo e inteligente. Su sabiduría corresponde al tejido de experiencias acumuladas por energías, bacterias, vegetales, animales y minerales que participan en la configuración de los fenómenos climáticos, energéticos, ecosistémicos y cósmicos. De tal modo que el canto y la danza, dos formas del saber milenario, no son expresiones exclusivamente humanas. Todo lo contrario, el bosque es fruto del intercambio de informaciones y experiencias de especies que conviven y se cuidan entre sí.

En segundo lugar, debemos aclarar que esa sabiduría del bosque ha sido registrada por los *múruí-múina* en numerosos *onóra kirígaiai* (Nónui Jitóma, 2024a), es decir, en canastos de conocimiento. En términos occidentales, cada canasto de conocimiento correspondería a un género discursivo particular (Bajtín, 1998), con características léxicas, sintácticas, estructurales, musicales, dancísticas y comunicativas. Hablar de los *onóra kirígaiai* es afirmar que existe una estética de la creación verbal de base biocéntrica, la cual concibe a la acción social y comunicativa como una forma de estructuración del conocimiento heredado y compartido por todas las especies. No solo los académicos occidentales han teorizado sobre los géneros discursivos y sus formas de expresar la experiencia humana en el planeta. Fuera de Europa, antes y después de Platón y Aristóteles, hubo géneros poéticos y elaboraciones

teóricas valiosísimas, que fueron invisibilizadas por la academia durante los dos últimos milenios. Pocas investigaciones se han atrevido a superar la domesticación colonial y han emprendido el estudio de los géneros poéticos indígenas americanos desde sus propias lenguas y conceptualizaciones. Son pocas, pero muy serias como para ningunearlas (León-Portilla, 2013; Espino, 2007; Estermann, 2015; Rivera Cusicanqui, 2023; Meke, 2020). En el caso múrui-múina, bastaría mencionar las más recientes publicaciones para darnos cuenta de la fecundidad y rigurosidad de este campo de investigación (Enokakuiodo; Román y Echeverri, 2020; Candre, 2024, Berrío Moncada, 2024).

En tercer lugar, el *Finórae* elegido para este análisis hace parte de uno de los cuatro *ráfue* de la cultura múrui-múina, el de *yadiko*. El de *yuai* [las pepas, las semillas y los frutos] y el de *zikii* [el bambú], han sido los más estudiados hasta hoy. Del *menízai* [tortuga] y del *yadiko* son escasas las referencias a su narrativa, a sus diversos tipos de canto y a las características léxicas, rítmicas. Del *yadiko* se ha dicho que es la danza de la anaconda o del madero (Preuss, 1921), lo que es por supuesto una simplificación enorme. Ese detalle solo haría referencia a que se baila sobre un gran madero ahuecado que es decorado con símbolos que aluden a la boa. La descripción de Preuss no deja de anunciar otras relaciones que son más amplias y necesarias para entender de qué se habla cuando se prepara un *rafue* de *yadiko* o cuando se canta un *zijina* como el *Finórae*. En palabras de Preuss, siguiendo las indagaciones de Riazéyue, uno de sus coinvestigadores: «Der Tanzbaum wird nun auf der nicht ausgehöhlten Seite bemalt, und zwar bringt man der Länge nach in der Mitte eine Wasserschlange *nuio* an, auf der viele Schmetterlinge sitzen, die den Körper angeblich belecken. Auf das eine kürzere Ende, den Anfang, kommt das Gesicht einer Frau, auf andere längere, die Spitze, ein Alligator» (Preuss, 1921, p. 137). La información que le suministraron las sabias y los sabios múrui-múina a Preuss hace más de cien años es reveladora. El profesor alemán la entendió a su modo, pero conservó rasgos de la complejidad del pensamiento ancestral: «El madero sobre el que se danza es pintado en el lado que no ha sido ahuecado, y en el centro se traza a lo largo una serpiente de agua *nuio*, sobre la que se posan muchas mariposas, que supuestamente lamen el cuerpo. La cara de una mujer se dibuja en un extremo más corto, el principio, y un caimán en el otro extremo más largo, la punta».

De la descripción que le hicieron a Preuss del madero del *yadiko* y de nuestra traducción al español se infieren poéticas que superan el pensamiento binario. Antes que un objeto con comienzo y final, en el *yadiko* hay diversidad, complejidad y multiplicidad de relaciones concomitantes entre el crecimiento de las plantas y el alimento de los animales, la abundancia de insectos y la polinización. El tronco sobre el que bailan algunos de los hombres que participan en la ceremonia no es o no representa apenas el tronco del árbol *ziórai*. Es tronco, canoa e instrumento

musical. Es mujer, agua, anaconda, mariposas, caimán. Si dijéramos que el madero del *yadiko* es mujer, entonces, en lengua *miníka* haría referencia a *Éiño*, es decir, a la madre del origen. Del mismo modo, la *nuio* sería el camino del agua, el *nu* de *nóide* [bañar en agua] y de *io* [camino]. El camino que se mueve es el río. El caimán, a su vez, es el *zikínaima*. De donde se entiende que *zi* es *zúde*, lo que está puesto. *Ki* de *kióde*, lo que ve o mira o se deja mirar. *Nái* indica que viene de un pozo y *ma* que tiene fuerza, *máiride*. Además aparecen las mariposas. *Titirungo* es la palabra para mariposa. En ella se esconden varios sentidos: *ti* de *titáde*, que es arrancar algo o desprender y *rúngo*, que es una astilla pequeña de un árbol. Por increíble que parezca, el madero del *yadiko* no solo está pintado. Es una juntanza de sabidurías, en pocas palabras, otra forma de biblioteca en la que se pinta, danza y canta. Los seres dibujados establecen con y desde el árbol relaciones de mutua convivencia. Son a la vez parte integrante del árbol y el árbol los contiene. El tronco cortado, ahuecado y tallado concuerda con la fuerza [caimán], con la flexibilidad [anaconda] y con la delicadeza [mariposa]. Estos atributos son, sin duda, características de la danza que acompañan los cantos de la ceremonia del *yadiko*.

En cuarto lugar, el estudio y la práctica del *yadiko* se divide a lo largo de la vida de una comunidad en cuatro grandes ceremonias: «Yadiko ráfue figo ámanide: Nédiko, Fíoriya, Finórae iémo Jíoyae» (Nóinui Jitóma, 2024b). Cada uno de estos momentos indica un estadio en la preparación y la formación de la comunidad y de sus representantes. En el *Nédiko* se empieza a limpiar el cuerpo, a educarlo en disciplina y cuidado. En esta fase por primera vez se saca un madero para la danza y se inician las prácticas dancísticas. En el *Fíoriya* se danza durante dos noches. La exigencia corporal durante la danza y el canto coinciden con la idea de cuidar el saber. La palabra *fíoriya* expresa exactamente «onónafuiairi fíórite» (Nóinui Jitóma, 2024b), es decir, sumergirse en el conocimiento. En tal caso aprender y práctica dancística son parte del mismo proceso. Prepararse en sabiduría es lo mismo que entrenar el cuerpo individual y cuidar el cuerpo de la comunidad y del territorio. En el *Finórae* se espera que la comunidad en su conjunto y sus abuelas y abuelos organizadores del *ráfue* hayan alcanzado un nivel de conocimiento y respeto por los consejos legados desde el origen de las gentes antiguas. En esta fase se pinta el madero y los estantillos que sostienen la casa del conocimiento para recordar que cada momento de vida presente es al mismo tiempo el comienzo de la vida en su totalidad. Y en el *Jíoyae*, la última fase del estudio de los saberes del *yadiko*, se habla de la maduración del conocimiento, de la capacidad para alcanzar la humildad frente al saber de la vida. En este momento los sabios y las sabias les entregan «yadiko onóra kirígai ja íe finódoga jitókomemo» (Nóinui Jitóma, 2024b), los canastos de conocimiento a las y los jóvenes que han preparado, para que a lo largo de su vida puedan seguir custodiando y preservando los saberes del bosque. El canto que analizamos más abajo pertenece a la etapa del *Finórae* y su contenido musical y su

función ético-social coincide claramente con la idea de la preparación espiritual de la comunidad humana en relación con la vida concomitante en el bosque. En estas coordenadas podríamos ubicar la función y el sentido del *Finórae*, antes de presentarlo en sus detalles.

El canto del *Finórae*

En 2021 fue la primera vez que el *Finórae* se cantó fuera del bosque originario y en un contexto universitario. Hoy es la primera vez que se transcribe en *miníka* con la ayuda de un alfabeto latino. La autorización fue concedida a Nóinui Jitóma. El resultado ha sido acogido y revisado por la familia Jitómagaro. Compartimos, a continuación, una versión de la transcripción realizada en el Semillero Diversidades y Saberes Ancestrales:

Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni
 Ána kai ráiñuba moo oma Nóinui Finorá Buínaimana, Buínaimaani níbai nuane
 fino nuáni
 Nóinui finora Buináima nano o iyáko ero, Nóinui Finorá ráiyairina, ráiyairini níbai nuane fino nuáni
 Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni
 Nóinui Finora rayai emódo Nóinui Finorá tóiniaina, tóiniaaini níbai nuane fino nuáni
 Nóinui Finora toiniái úyeko Nóinui Finorá nákubairina, nákubairini níbai nuane fino nuáni
 Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni
 Nóinui Finora toiniái emódo Nóinui Finora zorozi náfaiyairina, náfaiyairini níbai nuane fino nuáni
 Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni
 Ána kai ráiñuba komini Nóinui Finorá Buínaizaina, Buínaizaaini níbai nuane fino nuáni
 Nóinui Finora Buináizai dainadi benóna inidi kai raiñoyi Jitómagaro Jitómagaruuu, níbai nuane fino nuáni
 Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni
 Jitómagaro jizáje kai raiñoyi moo omá Nóinuiyina Nóinuiyini níbai nuane fino nuáni
 Ímieka nano o iyako ero, Nóinui Finorá ráiyairina, ráiyairini níbai nuane fino nuáni
 Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni
 Nóinui Finora ráiyai emódo Nóinui Finorá tóiniaina, tóiniaaini níbai nuane fino nuáni
 Nóinui Finora toiniái úyeko Nóinui Finorá nákubairina, nákubairini níbai nuane fino nuáni
 Níbai nuane fino nuáanii níbai nuane fino nuáni

Nóinui Finora toiníai omáda Nóinui Finora zorozí náfaiyairina, náfaiyairinií níbai nuane fño nuáni
Níbai nuane fño nuániii níbai nuane fino nuáni.

Ñaa... ñii.. yii.. rabaji jeu... jeuu...

Íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji ána kai ána kai ráiñuba móoma Nóinui Finorá Buínaimani, Buínaimani,
Buínaimani
Ji Nóinui Finora Buináima náno o iyako érube Nóinui Finorá ráiyairini, ráiyairini,
ráiyairini
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji Nóinui Finora ráiyai émodo Nóinui Finorá tóiniaini, tóiniaini, tóiniaini
Ji Nóinui Finora toiníai úyeko Nóinui Finorá nákubairini, nákubairini, nákubairini
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji Nóinui Finora tóiniaí ómada Nóinui Finora zorozí náfaiyairini, náfaiyairini,
náfaiyairini
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji ána kai ána kai ráiñuba kómini Nóinui Finorá Búinaizaini, Búinaizaini,
Búinaizaini
Ji Nóinui Finora Buinaizái dáinadi bénona ínidi kai ráiñoyí Jitomagaróo,
Jitomagarúo, Jitomagaróo
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji Jitomagaróo jíjaje kai ráiñoyí moomá Nóinuiyí, Nóinuiyí, Nóinuiyí
Ji ímieka náno o iyako érube Nóinui Finorá ráiyairini, ráiyairini, ráiyairini
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji Nóinui Finora ráiyai émodo Nóinui Finorá tóiniaini, tóiniaini, tóiniaini
Ji Nóinui Finora tóiniaí úyeko Nóinui Finorá nákubairini, nákubairini, nákubairini
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí
Ji Nóinui Finora tóiniaí ómada Nóinui Finora zorozí náfaiyairini, náfaiyairini,
náfaiyairini
Ji íe níbai úeriyí íe fño úeriyí íe níbai úeriyí (Nóinui Jitóma, 2021, pp. 1-2).

El *Finórae* hace parte del género poético *zijina*; es decir, es un «táinia rúa» (Nóinui Jitóma, 2024b), canto de inicio, un canto colectivo de entrada. Puede ser presentado por uno de los grupos invitados al *ráfue*. Como en otras ceremonias múrui-múina, las y los danzantes se distribuyen en el espacio interior de la *anáneko* [casa madre], cumpliendo varias funciones importantes para la presentación en vivo. Sobre el madero se ubican los hombres que van a indicar la base vocal; su pierna derecha golpea al ritmo del canto la parte superior del madero, percutando sonidos que recuerdan las conexiones con el cosmos, los árboles, el río y las especies relacionadas. La comunidad, a veces más de trescientas personas, se ubica frente al madero. Allí aparecen mujeres y hombres de todas las edades que se sienten convocados a cantar y a danzar. Los pasos, lentos en la primera parte, *írua*, y, luego, rápidos en la segunda parte, *áiñua*, avanzan de izquierda a derecha y regresan antes de llegar

a los costados de la *anáneko*. El resultado de la danza y el canto es una confluencia de sonidos del bosque y de voces humanas que se alternan y acompañan sin parar hasta terminar. La duración del canto depende de las repeticiones que se hacen y puede llegar a media hora. Las voces de las mujeres alcanzan siempre una octava más arriba que la voz de los hombres; por eso, su canto es más agudo y resuena fuera de la casa madre a varios kilómetros de distancia.

Hasta cierto punto, se podría afirmar que la estructura del *Finórae* es sencilla de percibir para una persona ajena a la cultura. Tanto desde el aspecto visual de la *kuega* [textualización] como desde el componente sonoro se capta su imagen. Se trata de dos partes que se miran en un espejo. Los veinte *itófeniai* [versos] de la primera parte reaparecen en la segunda, cumpliendo con el principio poético de la cultura múrui-múina. Los versos son esquejes que se siembran, brotan y germinan. El esqueje de una planta sirve para gestar otra planta idéntica. Entre las dos partes hay un momento de transición marcado por un cambio de ritmo y por un juego sonoro que se utiliza en todos los *zijina* de *yadiko*: «Ñaa... ññ.. yñ.. rabaji jeu... jeuu...». La indicación no es léxica, sino pragmática, pura música, diríamos. Una vez que termina la primera parte lenta, se invita a los asistentes a prepararse para cantar y danzar la parte rápida. Es algo así como «ya cantamos lo lento, prepárense porque viene la sabrosura». Esta transición no es menor en términos de exigencia física durante la presentación. El *irua* y el *áiñua* tienen casi el mismo contenido léxico, pero no la misma semántica musical ni dancística. No se trata apenas del cambio en los pasos. Más bien el movimiento, en ambas partes, recupera una forma de ser de los procesos vitales. Al ritmo de la vida, en sus matices más íntimos, se lleva la danza.

No podemos explicar por qué son veinte *itófeniai* en cada parte del *Finórae*; solo podemos recordar que en esta cultura el veinte constituye un número perfecto. El sistema numérico llega hasta veinte, la sumatoria del número de dedos de las manos y de los pies. De tal suerte que el veinte es, de un lado, la persona humana, y, de otro, la totalidad del entorno. El cosmos es un canasto que ha sido tejido con veinte fibras que se entrecruzan hasta dar forma a la vida. Para entender cómo funciona ese relacionamiento interecosistémico, el canto emplea recursos musicales muy elaborados, la repetición y la variación. En la transcripción que hemos hecho, se percibe la repetición de un segmento específico en cada parte. «Níbañ nuane ñño nuáanii níbañ nuane ñño nuáani», suena en el *irua*. En el *áiñua*, se repite el «Íe níbañ úeriyíí íe ñño úeriyíí íe níbañ úeriyíí». El material musical repetido sostiene el canto y construye una percepción auditiva y una emocionalidad particular. Permite que se conserve el ritmo y que haya coincidencia con la danza, pues refresca constantemente el movimiento que se debe realizar. El ir y volver marca una huella mnémica en el cuerpo individual y colectivo, con tal grado de efectividad que después de los primeros pasos se torna automático y contagioso, natural.

La repetición de sonidos y pasos en la danza colectiva provoca un magnetismo inconjurable. La variación, por otro lado, se percibe en los cambios melódicos y rítmicos. Un mismo significante se canta distinto dentro de un mismo *itófe*, por ejemplo: «Níbaí nuane» y «Íe níbaí úeriyí». Aunque se repitan al final de cada *itófe*, no suenan igual al material musical previamente presentado. Otro caso de variación se presenta cuando enunciados completamente diferentes, con material verbal claramente distinto, que, antes que ajustarse a los patrones del sistema de la lengua, se acomodan a las necesidades rítmicas y varían su tono, su duración o su acentuación. Los versos del *Finórae* son larguísimos y se requiere de práctica, como hemos aprendido en las clases de canto en el Semillero de Investigación Diversidades y Saberes Ancestrales, para administrar el aire, cantar y danzar. La clave está en la dosificación del aire y en las casi imperceptibles pausas para respirar, las cuales coinciden con el ritmo. Mantener el ritmo, aunque el enunciado sea diferente, es el reto de quienes cantan y danzan. El verso 3 del *írua*, uno de los más largos de esta parte, mantiene el ritmo del verso 1, el más corto, así: «Nóinui fínora Buináima nano o iyáko ero, Nóinui Fínorá ráiyairina, ráiyairinií níbaí nuane fíno nuáni». Para ajustar la extensión verbal a la realización sonora, este *itófe* alarga, frena y resalta ciertos detalles fónicos. Los acentos marcados con tilde (´) no tienen una función ortográfica, solo prosódica, pues muestran dónde se sube el tono de la voz y a la vez se realiza una pausa diminuta, sin que se parezca al silencio. Las duplicaciones de vocales indican el alargamiento del sonido: «ráiyairinií», «nuáni». El *itófe* tres del *áinua* funciona con el mismo principio, pero a una gran velocidad: «Ji Nóinui Fínora Buináima náno o iyako érube Nóinui Fínorá ráiyairini, ráiyairinií, ráiyairini». El mismo *itófe* incluye una partícula apelativa, «Ji», que provoca una respuesta inmediata: subir el ánimo, ganar alegría, celebrar la vida que se canta. Aquí, durante el canto y la danza, es experienciable el valor de la música para la cultura múruí-múina. El conocimiento del bosque y sus modos de vida, en lentitud y velocidad simultáneas, en sus ramificaciones miceliales, se transmiten a través de la música ritual que nos devuelve al estado concomitante de seres tejidos, de memoria sonora, tomados de las manos.

Interpretar el *Finórae*

Durante décadas de docencia universitaria, hemos insistido en que el análisis poético no puede reducirse al estudio de los elementos formales de un texto, al conteo de sílabas métricas o al establecimiento de rimas o al listado de figuras literarias. Tampoco a la biografía de autoras o de sus instituciones literarias. Esta cosificación de la poesía y su reducción a una materialidad medible, empobrece la comprensión de su necesidad biológica. La poesía proviene de la interconexión y el mutualismo de seres de órdenes naturales distintos. La poesía, como el viento, el agua y la luz,

es siempre una obra colectiva, cantada y danzada. Aunque haya abismos culturales entre las tradiciones europeas y las tradiciones múrui-múina, cuando participamos de un *ráfue* en la comunidad o practicamos los cantos en la universidad, nosotras percibimos un origen común a las diversas tradiciones poéticas. La capacidad de revelación de la poesía está íntimamente ligada a los aspectos visibles e invisibles del mundo natural, a los fenómenos químicos, físicos y geofísicos. La poesía habita el asombro de los procesos vitales, misteriosos e incomprensibles. La poesía es una expresión de los procesos germinativos de la vida que influyen en los sistemas perceptivos, representacionales y emocionales del entorno. Y, en tal sentido, la poesía hace parte constitutiva de los seres presentes, pasados y futuros, porque es creación, autogénesis, conocimiento, vivencia, memoria del devenir. La poesía es metabolismo, tejido, organismo. O, también, recipiente para organismos. En *miníka* lo podríamos decir en una sola palabra: *kirígai* [canasto]. La poesía no sería el texto escrito sobre el papel, sino el *textum* que contiene la memoria de lo vivido y lo viviente. Es un canasto, un utensilio, tejido con las fibras de otros seres o del propio ser, si se hace con el cabello, que sirve para conservar, cargar y transportar conocimiento. Más arriba le llamamos *onóra kirígai*, canasto de conocimiento. La corteza es un tejido que sirve para tejer un tejido que conserva y cuida saberes. Los cantos múrui-múina son también formas elaboradas de producir, procesar y transmitir el conocimiento legado por eras geológicas muy antiguas².

¿De qué nutrientes habla el *Finórae*? De los nutrientes para la preparación de la vida: el agua, los lípidos, las vitaminas, los minerales. Sin mencionarlos explícitamente, el canto nos recuerda que no hay que olvidarlos, pues se pondría en riesgo la vida y la continuidad de la vida. «Níbaí nuane [ruane] fño nuáanii [ruane]», dice explícitamente: «por eso cantamos, para prepararnos cantamos». Una expresión singular. Cantar y danzar son pedagogías que enseñan y forman para la vida material y espiritual en el bosque. El decir es un cantar, un melodiar la palabra. No es una repetición léxica de la palabra. Por eso no dice «ruane» [el cantar], sino «nuane» [el cantar hecho canto, la invención sonora en su más alta pureza]. Esa educación requiere de herramientas, «raiyai emódo», encima del madero, del

2. Esta versión del origen de la civilización y de la poesía pondría el acento, según Ursula K. Le Guin (1986), lejos del relato patriarcal del macho iracundo que inventó armas para matar, obtener alimento y adquirir poder. Lo más humano sería, por el contrario, «to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf [...] and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it» (p. 168). Poner algo útil, comestible o hermoso en una bolsa o en un canasto o en un trozo de corteza u hoja enrollada para luego llevártelo a casa, siendo el hogar otro tipo de bolsa o recipiente más grande, un contenedor para personas, y sacarlo y comerlo o compartirlo correspondería al primer gran poema canasto fruto de la generosidad y el cuidado mutuos.

instrumento musical, se imitan y recuperan los movimientos de los organismos y sus sonidos. Somos los «Nóinui Finorá tóiniaina», las mascotas de la interacción del agua. Nombrar los seres, las cosas y los fenómenos es invocarlos para que participen nuevamente en la gestación. Cada ser, sea caimán, boa, mariposa, maní, maíz, se manifiesta a través de sus «toíníai úiyeko», figuras, de sus lenguajes. Imitar sus saberes, es decir, «nákubairiiníi», es tallarlos, para que se entienda por qué cantamos y de qué modo se ha formado nuestro ser. Las astillas que salen al tallar la madera recuerdan que nosotras somos igualmente astillas de varios seres que se juntaron hasta crear energía, materia, forma y disposición. Una vida es el conjunto de «toíníai omáda», conocimientos de varias mascotas. La relación con las mascotas se entiende en términos de parentesco. Somos a la vez mascotas de otros seres. Ellos son nuestros parientes. De ellos deviene nuestra existencia. La familia de las «toíníai» origina la «náfaiyairina», la totalidad que, de acuerdo con la partícula «nana», no es una abstracción ni de la materia ni del tiempo. Al contrario, es una ratificación de que la materialidad es su propia temporalidad. En nuestra materia anida la historia del cosmos. El verbo que antecede en el canto a «náfaiyairina» es «zorozite» e indica que la materia es en sí misma unión, tejido, conexión. Ningún cuerpo existe aislado, por fuera de las conexiones. Dicho de otro modo, los cuerpos existen porque hay coexistencia. En el universo observable y en el no observado aún, los cuerpos celestes orbitan alrededor de otros y se transfieren energía.

Cantar y darzar el *Finórae* nos enseña la humildad y la gratitud. No somos dueños de nada, somos menesterosos de todos. Seres en contingencia cooperativa que participan en la germinación de la vida en su totalidad. «Ána kai ráinuba komini Nóinui Finorá Buinaizaina», desde el origen hemos sido sentipensadas como personas indispensables, como hijas e hijos de las sabidurías del agua que se han mezclado para preparar la vida. La «Nóinui Finorá», la preparación de Nóinui, es un proceso de millones de años. Preparar la energía que se baña en el agua para hacer posible que otros vivan implicó un entendimiento y una colaboración de muchísimos seres y condiciones ambientales, energéticas, químicas. Las partículas diminutas de la vida son los elementales. Allí aparecen el oxígeno, el carbono, el hidrógeno, etc. De la formación de la materia, el canto pasa a la formación de cuerpos particulares. Les llama «Jitomagaro», hijos e hijas del sol. El sol produce energías lumínicas y temperaturas diversas. Cada organismo encuentra en esa variedad una temperatura óptima para el buen funcionamiento biológico. La suma de esos organismos da lugar a los ecosistemas, a los territorios del aire, del agua, del bosque, del calor, del frío. Decir que los humanos son los habitantes de un territorio sería desconocer que ellos mismos son emergencias del territorio. Emerger es salir de la tierra. En miníka, lo hemos dicho muchas veces, la palabra *abi* es a la vez cuerpo y territorio. Conocer bien el cuerpo, *abína ñue onóiyeza*, es conocer el territorio, es devenir territorio. Ser cuerpo en territorio es vivir. Cuerpo sin territorio no existe.

Los que «benóna ínidi», duermen en este lugar, son inseparables del lugar, pues el lugar no existe sin ellos. Por consiguiente, es imposible imaginarse un territorio ancestral sin la presencia de uno de sus seres que lo ha hecho posible, gracias a su capacidad para almacenar, producir o cuidar la temperatura del agua, por ejemplo. Eliminar especies para el beneficio humano o por rentabilidad económica, es romper la mutualidad de la existencia. Lo que afecte al territorio afectará de manera directa a los cuerpos humanos y no humanos. Sin el equilibrio proporcional entre oxígeno y dióxido de carbono, los procesos respiratorios y la fotosíntesis serían imposibles.

Los clanes dentro de la cultura múrui-múina se nombran por su íntima relación con otras especies. Así, Jitómagaro son herederos del sol. Kuegáro son la gente que conoce los tintes naturales de las plantas y de las piedras. Por eso preservan la pintura y los símbolos. Nuigáro son la gente que conoce el saber de la *nuiio*, la boa. Juzígaro son la gente de la yuca brava. Su ancestralidad implica el cuidado de la yuca, el sembrío y la preparación de los alimentos. Nombrar estos clanes en un *rafue* dignifica el saber transmitido. Los clanes cantados dignifican su origen solo en relación con otras especies. No lo que somos en distingo de otros, sino lo que nos hace parientes. Por eso, en clase cantamos y danzamos, «ñno nuaani», para prepararnos. Cada especie es, en sentido estricto, «jizáje», descendiente de otras especies. Nunca seres únicos, idénticos; siempre en tránsito desde y hacia otras especies. El origen de la vida no se puede entender como un evento único, aislado y estático, sino como un proceso continuo de cambio y evolución, donde los seres vivos están constantemente interactuando y aprendiendo a partir de y hacia otras formas de vida. Desde esta perspectiva, la vida no surge de manera independiente, sino que está intrínsecamente conectada con otras formas de vida y en constante transformación. El origen de la vida se repite a cada instante, en las más variadas posibilidades. El «moo omá» y el «eíño», las energías primigenias que hacen posible el origen de la vida, no son un padre creador o una madre creadora, ni tampoco una entidad metafísica, ajena y lejana a los cuerpos. Es la unión de seres lo que hace posible la vida a cada instante. Por eso, hay que nombrarla, cantarla, danzarla, para que no lo olvidemos: venimos de otros seres y daremos lugar a otros seres.

La energía primigenia que promueve la unión de los seres habita un lugar imperceptible, «nano o iyako ero», la casa del origen. En su interior se alojan los saberes mínimos y las condiciones de temperatura y los elementos químicos para la gestación de la vida. En la semilla más diminuta hay sabiduría de futuro, hay «ráiyairiinññ», datos del conocimiento. Esos datos testimonian el cómo ha llegado a ser, el cuándo ha llegado a ser, el qué llegará a ser. La materia, en este segmento del canto, se expresa como interioridad y espiritualidad. No hay dualismo, no hay separación entre materia y espíritu, entre cuerpo y esencia. Por el contrario, los múrui-múina no distinguen entre *náie*, materia, sustancia, y *jágíiyi*, aliento de

vida. El mundo material y el mundo espiritual son aspectos complementarios de la existencia. Todos los seres somos mascotas de esa existencia cósmica. Nada nos es ajeno, nada nos es propio. Solo la manera de nombrarla, la manera de representarla, es diferente. Por tanto, cada ser, cada especie, aporta una parte importante de la información indispensable para la comprensión de la existencia. La ceiba y la palma son tan sabias como las avispas, y estas a su vez tan sabias como el fósforo y las larvas.

El *Finórae* empieza con una pregunta, para qué cantar, y nos lleva por los procesos de formación de la materia, de los seres y los cuerpos, para luego volvernos a la totalidad, a la juntanza de seres. Al final de la primera sección, vuelve a la misma pregunta, «níbai nuane fíno nuaani», y nos anuncia que el proceso comenzará de nuevo esta vez a una velocidad mayor. De tal suerte que la preparación física y espiritual no se reduce a un automatismo; se refiere a la persistencia de ritmos diversos. Cada ser danza la vida a su ritmo. Y esto se refiere también a la alimentación. El *áiñua* agrega un elemento nuevo a la relación simbiótica entre *náie*, materia, sustancia, y *jágiyi*, aliento de vida. El primer *itófe* del *áiñua* dice lo siguiente: «Ée níbai úeriyii íe fíno úeriyii». ¿Por qué se cocina? Para prepararlo hay que cocinarlo. Así canta el *áiñua*. Aunque la estructura del *írua* se repite en el *áiñua*, esta segunda parte amplía la comprensión de la preparación para la vida. La vida depende del alimento preparado. Pero en ningún momento se limita a los alimentos que elige cada especie para obtener los nutrientes que necesita para sus funciones metabólicas básicas. Esa idea está incluida, se infiere. El detalle particular tiene que ver con el verbo «úede», del cual se deriva la inflexión imperativa «úeriyii», cocine, cocinemos. *Úede* hace referencia a que el cuerpo mismo debe ser formado, equilibrado, a partir de la relación entre las necesidades metabólicas y la disciplina de vida. La actividad, el movimiento, el aprendizaje, la vida activa, la vida mental, requieren de un alimento que se corresponda con un comportamiento coherente. Cocinar el cuerpo es ponerlo en su lugar para que no exceda sus deseos, no desborde sus necesidades. El cuerpo debe ser alimentado en cantidad y calidad adecuadas para que el cuerpo no se enferme ni enferme el cuerpo de otros seres. Ahora el mensaje es directo: te debes alimentar bien, sin robar el alimento y el territorio y las fuentes de vida a otras especies. De lo contrario, tu cuerpo se enfermará, nunca estará preparado para aprender la sabiduría del bosque, según la cual todos somos uno. Cada organismo –desde las plantas más pequeñas hasta los animales más desconocidos, desde los páramos a las algas marinas– contribuye de alguna manera al equilibrio y la salud del ecosistema en su conjunto. Aunque cada ser vivo tenga su propia forma de vida y sus propias necesidades, todos los seres están conectados y dependen unos de otros para su supervivencia y buen vivir. Si el cuerpo humano destruye las relaciones mutuales y el equilibrio de los seres que conforman el territorio, el cuerpo humano padecerá la enfermedad, la ignorancia y pulsión de las guerras. El enfrentamiento por el alimento y la acumulación caracterizará la vida humana, separada de las otras

especies. Si el jaguar nunca extingue a otras especies, ¿por qué la especie humana sí lo hace? La deforestación, la caza excesiva, la contaminación, la minería, la vida urbana, son algunas de las actividades humanas que contribuyen a la extinción de millones de especies.

Para qué enseñar a cantar el *Finórae*

Las informaciones que tenemos sobre quiénes cantaron este *Finórae* en su última presentación en 1989 en la casa madre de la abuela Yíánuigíza y del abuelo Nóinuiyi, invitan a una lectura socioambiental. Yíánuigíza es la hija transmisora de los saberes registrados en los olores, en los aromas. Niña huérfana de la cauchería, fue educada por monjas católicas que intentaron a toda costa alejarla de su cultura y de sus tradiciones. Su capacidad para liderar y organizar a las mujeres de la comunidad le sirvió para sostener la tradición y recuperar los saberes que había olido en su infancia. «En esa época Nóinuiyi era el líder de los Jitómagaro. Él aprendió de la enseñanza de su padre Nónuigído» (Nóinui Jitóma, 2024a, p. 29). Que Nóinuiyi haya aprendido la enseñanza de su padre significa que, a diferencia de lo sucedido durante la cauchería, época cruel de exterminio y desequilibrio, el canto y la danza restablecieron la relación con sus vecinos, personas humanas y no humanas.

La maestra Fieragíza (2024) nos habla de los terribles capataces indígenas de la cauchería, a quienes los múrui-múina llamaron *muyai*. «Los *muyai* eran muchos indígenas entrenados para cazar a las personas de su propio pueblo» (p. 37). Eran asesinos y violadores, enfermos obsesionados hasta el disfrute con la crueldad y el sadismo ante el dolor y el sufrimiento de sus parientes. Este tema es delicado, pues resquebraja la memoria colectiva de la comunidad. Se sabe que muchos de los sobrevivientes del exterminio cauchero eran *muyai* o descendientes de ellos. Es decir, la complicidad con el invasor y la violencia los privilegió y les permitió vivir.

La herencia que dejó la cauchería (Vicki Baum, 1945; Sebastián Díaz Ángel, 2024) —organizada por las empresas multinacionales Fordlandia, Goodyear, Casa Arana, The London Rubber Company, The Iquitos Amazon Company, Peruvian Company, Casa Leonardo Cabrera, Casa Elías Reyes y Hermanos, entre muchas otras— se continuó con el ingreso de las iglesias católicas y protestantes, la explotación maderera, la caza indiscriminada de fauna y flora, la minería, el narcotráfico y los ejércitos, la guerrilla y los paramilitares. En ese momento de nuevas violencias, se canta el *Finórae* para conjurar y neutralizar el desastre, para retomar la senda de las gentes antiguas que habían cuidado el bosque durante miles y miles de años. La cauchería y sus herederas, las armas y las máquinas, enseñaron a destruir el bosque en pocos días. El desarrollo tecnológico y la rentabilidad de los negocios ilegales volvieron a someter a las poblaciones múrui-múina y a sus vecinos a la explotación y a la guerra.

Organizar un *ráfue* de *yadiko*, el sueño de Nóinui Jitóma, y enseñar en la universidad el *Finórae*, son actos políticos revolucionarios en contra de la colonización. Con la expansión del capitalismo y del cristianismo, por lo general, se desprecian los saberes locales. Los empresarios y los sacerdotes no creen en la sabiduría de las culturas ancestrales. Las entienden como un obstáculo para el desarrollo.

Jáe báina digá namáki yadiko ráfueña finókana bitímaki Nofkomo: bóraima, muináma, okáina, múrui-múina, ádoki. Áfe ráfue rákuiyai dúkina yezíka afémaki rairúika, féitataga, fiétaga afémaki onóinafuaiaina yófueyena (Nóinui Jitóma, 2024b).

Desde tiempos muy antiguos muchas culturas venían realizando la ceremonia del *yadiko* en La Chorrera: Bora, Muináne, Okáina, Múrui-múina, Andóque. Esa ceremonia, cuando llegaron los acumuladores [caucheros], fue prohibida, querían hacerla olvidar, que se abandonara para que ellos pudieran imponernos sus conocimientos.

Desde la perspectiva múrui-múina, la llegada de la cultura occidental marcó el comienzo del abandono de la tradición ancestral. El concepto utilizado por Nóinui Jitóma para identificar esa cultura invasora es «rákuiyai», los acumuladores. Esta expresión ilustra de manera sencilla el cambio brusco entre la mentalidad ecosistémica y biocéntrica del *Finórae* y la mentalidad acaparadora del capitalismo y del cristianismo. Estos últimos coinciden con un proyecto de dominación sobre culturas no occidentales, bajo el principio de que ellos son portadores de la verdad y del modo de vida apropiado para todos los seres, humanos y no humanos. Los occidentales «rairúika» [prohiben], «féitataga» [para que se olvide], «fiétaga» [para que se abandone]. Estas estrategias del modelo colonial no desaparecieron de la colombianización del territorio múrui-múina en los siglos xx y xxi. Los colombianos obligaron a los sabios y las sabias a olvidar sus cantos para imponerles los saberes de la ciudad, de escuelas y sus interpretaciones dogmáticas de la religión. Por eso, cada vez menos niños hablan la lengua miníka, cada vez menos jóvenes se interesan en las explicaciones del cosmos consignadas en los cantos, aunque sean mucho más reveladoras de la importancia de vivir en el bosque.

Aprender de niño el *Finórae* en 1989 en las cercanías de Nofko para luego enseñarlo en 2021 en Medellín, una ciudad símbolo de la imposición económica y cultural, constituye un acto rebelde en contra de la política de exterminio que promueve el poder del Estado-nación que necesita una lengua oficial y una población uniformizada. El *Finórae* es un canto de sanación a través de la sabiduría. Una ciencia que habla de la formación de la vida y de la necesidad de cuidarla. Se sirve de alargamiento de vocales, de repeticiones de palabras. Maneja los énfasis y la expresividad de la voz y el movimiento del cuerpo. Transmite emociones intensas que convocan a la reconexión con el entorno y el cosmos. La experiencia colectiva del *ráfue* reestablece la experiencia del tejido con el cosmos, haciendo comprensible

la superación de las diferencias y las jerarquías. Por eso cantamos, por eso danzamos, para llevar a casa en nuestro canasto la vida en su plenitud y poderla compartir. Para agradecer a la vida cantamos. A las abuelas múrui-múina que tejieron el canasto y nos trajeron las semillas, cantamos.

Referencias

- BAJTÍN, M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. (pp. 248-290). Siglo Veintiuno Editores.
- BAUM, V. (1945). *Kautschuk. Roman in 15 Erzählungen*. Stockholm, Bermann-Fischer.
- BERRÍO MONCADA, M. (2024). «*Komuiyakuri uai*». *El vientre sonoro del cosmos y la palabra inicial del zikii rafue*. Universidad de Antioquia.
- CANDRE, A. (2024). *Polifonía amazónica para el mundo*. Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes – Biblioteca Nacional de Colombia.
- CHIRIF, A. (2014). *Pueblos de la yuca brava. Historia y culinaria*. Ore, Nouvelle Planète, Instituto BIEN COMUN. Encuentros y saberes, IWGIA.
- DÍAZ ÁNGEL, S. (2024). Fronteras selváticas. *Gaceta*. Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Año 1, Número 1, pp. 60-63.
- ENOKAKUIODO [Óscar Román JITDUTJAAÑO]; ROMÁN, S. y ECHEVERRI, J. (2020). *Iairue nagini. Aiñiko uruki nagini. Aiñira uruki nagini. Halogeno – Halofita. Sal de vida*. Universidad Nacional de Colombia – Sede Amazonia. Instituto Amazónico de Investigaciones (Imani).
- ESPINO, G. (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos Perú]. Cybertesis. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/2277>
- ESTERMANN, J. (2015). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Abya Yala.
- FIERAGIZA [Wendi Andrea KUETGAJE MUÑOZ] (2024). Tras los pasos de mi bisabuela Boracoño: el miedo a llorar su dolor. *Gaceta*. Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Año 1, Número 1, pp. 36-38.
- GASCHÉ SUESS, J.; VELA MENDOZA, N.; JONG, W. (2011). *Sociedad bosquesina. Ensayo de antropología rural amazónica, acompañado de una crítica y propuesta alternativa de proyectos de desarrollo*. Tomo I. Instituto de Investigaciones de la Amazonia Peruana.
- KEME, E. (2020). *Le Maya q'atzil / Nuestra palabra maya. Poéticas de resistencia y emancipación en Iximulew / Guatemala*. Casa de las Américas.
- LE GUIN, U. K. (1986). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: The Women's Press.
- LEÓN-PORTILLA, M. (2013). *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. Fondo de Cultura Económica.
- NOINUI JITÓMA (2019a). *Jagáiai iemo zikii rúa. Narraciones y cantos zikii*. Compilación, traducción y edición Noinui Jitóma, Maribel Berrío y Selnich Vivas Hurtado. GELCIL.
- NOINUI JITÓMA (2019b). *Uai ñue onóyena afedo yadiko rafue meineyena. Buiñua: palabra de sanación y de consejo en la tradición ancestral de los Jitómagaro* [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia Medellín]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia. <https://hdl.handle.net/10495/19140>

- NOINUI JITÓMA (2019c). Jágiiyi: Aliento y aire de vida. *Revista Universidad de Antioquia*, Edición 336, p. 42-43. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/340469>.
- NOINUI JITÓMA (2024b). *Yadiko rafue*. GELCIL, Universidad de Antioquia. [Comunicación personal]
- NOINUI JITÓMA. (2021). *Finorae. Zijjina yadiko*. Audio. GELCIL, Universidad de Antioquia.
- NOINUI JITÓMA. (2024a). *Dióna komuiya úai*. Edición bilingüe miníka / español. GELCIL, Universidad de Antioquia.
- PREUSS, K. Th. (1921-1923). *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem indianerstamm in Kolumbien, Südamerika*. Vandenhoeck & Ruprecht.