

La palabra florida: trazos de la poesía indígena contemporánea

Gonzalo Espino Relucé*
Universidad Mayor de San Marcos, Perú

FECHA DE RECEPCIÓN: 20-05-2016 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 27-09-2016

Resumen

Este trabajo reflexiona en torno a la poesía indígena contemporánea, sostiene que las exploraciones discursivas de poesía indígena contemporánea han alcanzado una altísima formalización que oscila o trasiega la comprensión de sus saberes ancestrales y la complejidad de aprendizajes -críticos- de la ciudad letrada. Estas realizaciones poéticas provienen principalmente de la segunda mitad del siglo XX (en especial, la década del noventa) y no dejan de llamar la atención porque desafían su propia marginalidad y esa perversa manera de pensarlas como culturas ágrafas. En este entronque, entonces, se asocia la modernización poética con el saber ancestral en la comprensión de la poesía.¹

Palabras claves

Poesía indígena - poesía amerindia - retórica - formas poéticas

The word "florida": traces of contemporary Indian poetry

Abstract

This work reflects on contemporary Indian poetry, argues that the discursive exploration of contemporary Indian poetry has reached a high formalization or racking ranging understanding of their ancestral knowledge and the complexity of the legal -críticos- learning city. These poetic achievements are mainly from the second half of the twentieth century (especially the nineties) and leave to draw attention because it challenges their own marginality and that perverse way to think of them as preliterate cultures. At this junction, then poetic modernization is associated with the ancient wisdom in understanding poetry.

¹ Este artículo forma parte del proyecto desarrollado en el IIH-FLCH UNMSM (2015) y corresponde al proyecto Fondecyt N° 1141007, cuya investigadora responsable es Claudia Rodríguez, en el que he participado como colaborador internacional.

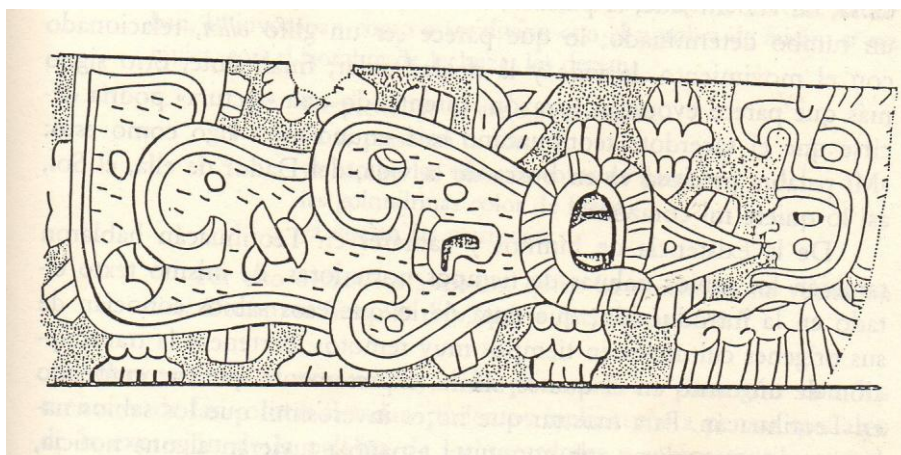
Key words

Indian poetry - Amerindian poetry - rhetoric - poetic forms

1. La palabra florida

Hemos insistido en la conciencia que tienen las culturas ancestrales por la palabra. Se distingue, precisamente, porque alcanza a ser pronunciada o fijada en los momentos que resultan especiales; pienso en la tradición del canto y la flor, en los rituales de siembra y cosecha, en las formas de conversar con los dioses y protectores, etc. Sus tonos alcanzan ya no sólo a sus hacedores en su disciplina, sino el aspecto social, a la palabra que dice poesía. Esta diferencia se hace visible en los discursos que son utilizados cotidianamente respecto a los que corresponderían a la poesía. Esta distinción no sólo es social, es al mismo tiempo retórica.

Si examinamos las volutas trazadas en los códices mesoamericanos encontraremos que no aparecen necesariamente adornadas. Miguel León-Portilla identificó una voluta en un “vaso policromo teotihuacano, hacia 540 d.C” (1992:79), que este trabajo toma como referencia (fig. 1). Ya no es la palabra común sino aquella que se distingue, y se diferencia exactamente porque, en los contornos de la voluta, el escriba, el pintor, ha puesto flores, al continente que resulta ser una secuencia también duplicadora de sentidos: una piedra preciosa (jade), la marca de un zapato (que indica movimiento) y el espacio signado por una estrella. La combinación de estos tres elementos, pareciera decirnos un verso como el que anoto: “Con las más hermosas palabras, con aquellas más preciadas, a ti mi señor, este mazahual humildemente pronuncia su palabra”, que Miguel León-Portilla traduce: “Como un jade bien pulido... Esto se afirma de aquel que se expresa bien. Se dice ha hablado maravillosamente, su palabra ha sido como un jade, una turquesa.” (1992: 78). Y es que no debe olvidarse que “La cultura mesoamericana y sus creaciones literarias sobrevivieron de muchas formas a la invasión española” (León-Portilla 2004:15).



(Fig. 1) La palabra florida en vaso policromado teotihuacano, hacia el 540 de nuestra era (León-Portilla 1992:79)

Si esto no resulta suficiente, propongo revisar otro ícono que evoca las fiestas contemporáneas del Santiago, es decir, del canto y celebración al ganado en los andes peruanos. Me estoy refiriendo al Puka llama (fig. 2).



(Fig. 2) Puka llama, dibujo 124 de Guaman Poma (2001 [1615]: f. 318 [320])²

Si bien el poema se inscribe en un ritual, donde la palabra está asociada al rito de celebración, es a la par una fórmula poética, según Guaman Poma (1980a) [1615]. Él presenta varios poemas andinos, en la *Nueva Corónica y buen gobierno* incorpora la secuencia dibujo-escritura, es decir, una doble versión, toda la vez que el primero evidencia en su secuencia icónica algunos elementos que la letra pudiera estar dejando de lado, precisando o reinterpretando. De allí la necesidad de atender al trazo

² Ver: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/320/es/text/?open=id3087472ç>

de indio ladino. El Inca y su séquito cantan juntos con la puka-llama puka, la llama dice “y.y.” y el inca, replica como hacen sus acompañantes, “y.y.”, esto en el dibujo 124 y en el manuscrito el f.319 [321]:

Uaricza, arauí [bailes] del Ynga, las fiestas, cantar y bailar: Uaricza que cantaron, puca llama [cantar de los carneros], al tono del carnero cantan. Dize acá:

Con conpás muy poco a poco, media ora dize: “Y, y, y”, al tono del carnero. Comienza el Ynga como el carnero; dize y está diciendo “yn”. Lleva ese tono y allí comensando, ua disiendo sus coplas muy muchas. Responde las coyas [reina] y nustas [princesa]. Cantan a bos alta muy suauamente. Y uaricsa y arauí dize acá: “Arauí arauí arauí arauí arauí yau arauí.” Uan diciendo lo que quieren y todos al tono de arauí. Responden las mugeres: “Uaricsa ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza.” Todos uan deste tono y las mugeres rresponde[n].

(Guaman Poma 2001) [1615]³

Como se puede apreciar en el trazo de Guaman Poma el tono ritual predomina, si discursivamente se trata de un texto cortesano no deja de llamarnos la atención el par animal (llama)-gente (runa), en que se advierten pautas rítmicas que se sucederán en diversas formas. Esto mismo sucederá en circunstancias que la palabra casi es remplazada por sonidos, me refiero a los ícaros, canciones-poema rituales de los shipibos de la amazonía peruana. La voz evoca los sonidos de la vida, los explora, no silencia, explora el cuerpo y el ritmo que acompaña a la sanación; la pauta melódica se puede seguir porque es la palabra poética la que se impone. El texto poético tradicionalmente entonces será diferenciado, esto es, en las culturas indígenas amerindias hay una suerte de conciencia poética, de la palabra distintiva. En todas nuestras culturas indígenas se sabe cuándo este uso se diferencia de otro, es la palabra por excelencia. La misma que puede estar contenida en otro sistema como el canto asociado tradicionalmente a un ritual de celebración o curación, pero palabra que se diferencia y distingue como ocurría entre los teituhuanacos del siglo V.

2. Expresiones de una poética

Esta distinción que acabamos de hacer me lleva a una comprensión aún mucho más compleja que se asocia a la diversidad de formas poéticas y a sus estrategias retóricas. En los estudios amerindios encontramos formas y recursos poéticos que son propios de la poesía indígena amerindia, aunque éstos no se limitan a ellas, dado que los encontramos en otras culturas (León-Portilla / Shorris 2004; Craveri 2013). De manera que si seguimos a Miguel León-Portilla (1961, 1972) sobre la literatura indígena, desde sus pioneros trabajos de los años 60 a su monumental antología *La antigua y la nueva palabra* (2004), en lo referido a lo que dice, lo que se dice y cómo se dice esta palabra, encontraremos que notifica una serie de formas poéticas

³ Ver: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/321/es/text/?open=id3087472>

que van de los *icnocuícatl* (“cantos de orfandad”), los *cuecuehcuícatl* (cantos “de cosquilleo” o festivos) y los *yaocuícatl* (“también conocidos como cuuhcuítatl, ocelocuítl o ‘cantos de águilas, cantos de tigres’”) (118), a los que agrega, los *Xochicuícatl* (cantos de flores) y *xopancuícatl* (cantos de primavera), que se asocia a las justas poéticas o al “diálogo de flor y canto” (123-143). Estas formas en los Andes han tenido una larga historia de clasificaciones, algunas de ellas cultivadísimas provienen del Inca Garcilaso de la Vega, y, desde la difusión de la carta de Guaman Poma, en los años 70 del siglo pasado, dieron lugar a la identificación de formas muchos más diversas y dispersas según se desprende de ese testimonio.⁴

El escriba recuerda que estas manifestaciones se dan en todos los suyos y pueblos, entre los señores y los más modestos hombres y mujeres, ofrece la variedad de formas que se cantaban a fines del siglo XVI e inicios del XVII, sólo a guisa de ejemplo, mencionaremos algunas de ellas: tal como se indicó *Puka llama* (canciones del ganado), *haylli* (canción de triunfo), *arauí* (que el autor considera “canción lastimosa”). Tal vez sea necesario mostrar un breve pasaje (f. 317 [319]):

Haray harauí Acoyraquicho Coya raquiriuanichic? Tiyoyraquicho Nusta raquiriuanichic? Cicllallay chinchircoma captiquicho? Umallaypi sonco rurollaypi Apaycachayquiman Unoy rirpo, llullam canqui Yacuy rirpo pallcom canqui Maytac?

Cantar de amores ¿Es el infortunio, reina, que nos separa? ¿Es la desgracia, princesa, que nos separa? ¿Es por ser tú mi florecilla azul, mi flor amarilla? En mi cabeza, en el centro del corazón. Te llevaría a todas partes. Como un espejo de agua eres una ilusión. Como un espejo de agua eres un engaño. ¿Dónde estás? ¿Descansaré con mi amada?

(Guaman Poma 2000) [1615]⁵

Si en general se puede postular un inventario de las formas corresponde también indagar cuando menos brevemente las características de estos recursos retóricos. Sin duda, como se sabe, estos han empezado a ser estudiados con mayor calma en tiempos recientes, me refiero a las últimas tres décadas.

Seguramente, en primer lugar, estos recursos poéticos en sus formas básicas se apegan a la memoria, caracterizada por la dominancia de la palabra-voz. Es decir, una textualidad cuyo soporte a su vez es la memoria y que generalmente está vinculada al canto, de allí que en estricto sentido podríamos hablar con pertinencia del poema-canción que subsiste en el cancionero mesoamericano y andino como ha explorado Carlos Huamán (2015), para el caso peruano. En segundo lugar, entre los más distinguidos, me refiero al *diafratismo* (Craveri 2013; Montes de Oca Vega 2008) que en el caso del Sur, se trata de recursos que permiten incidir y ampliar los sentidos, que conocemos como *dísticos semánticos* y *paralelismos*. A esto

⁴ Advertidas por Anchorena en el siglo XIX, en su *Gramática quechua* (1874) hace una clasificación cuya matriz remite a los *Comentarios Reales*, pero al mismo tiempo recoge el estado de la poesía-canción quechua de la época.

⁵ Ver: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/319/es/text/?open=id3087472>

hay que agregar la sustitución preferente de la naturaleza por el ente referido. En tercer término, tienen que ver con una doble dinámica de la poesía, su condición ritual o no, en tanto ejercicio de poder, su carácter ceremonial y por ello elitista, tal como lo registran Bernardino de Sahagún (2002) y el Inca Garcilaso (1985), respecto de prácticas populares de poesía que se convierte en canción. De este modo podemos identificar la poesía como un asunto que se reserva a las elites de las altas culturas, como advierte Garcilaso o las formas populares que perviven en la canción, poema contemporáneo, por ejemplo, el huayno.

Si tal como estamos postulando, por último, corresponde ahora sí introducir un dato que lo asocio a la preservación de la memoria poética del hacedor, hacedores, de la poesía: la autoría. Entre los mesoamericanos, entre los náhuatl se conservan diversos registros de la antigua palabra (los escasos códices antiguos y coloniales, pinturas, monumentos, glifos, etc.) y al mismo tiempo, los poemas de uno de sus escritores más notables y con ello la identidad autoral que en los Andes no se alcanza a confirmar. Este sería el caso de la poesía de Nezahualcoóyotl (Martínez 2010), he aquí una estrofa del poema “Somos mortales”:

Como una pintura
nos iremos borrando
Como una flor
nos iremos secando
aquí sobre la tierra.
(León-Portilla / Shorris 2004: 193).

3. Nueva palabra, *Yancuic Tlahtolli*

Se toma la referencia que hacía ya en su *Literaturas indígenas* León-Portilla en 1992 y que lo reitera en 2004: “No fue sino hasta la década de 1960 cuando comenzó a escucharse la *Yancuic Tlahtolli*, la ‘Nueva palabra’ en nahua” (431). Es decir, es en la segunda mitad del siglo que empieza a visibilizarse la poesía indígena en el espacio latinoamericano con todos los rechazos, exclusiones y el exotismo con que venía recubierta, a la par de ello, los resultados de una batalla por apropiarse de la cultura del otro –no aculturarse- y dar cuenta de lo que ocurre en el frágil territorio de la poesía, que tiene diversos canales, que, como veremos se asocia, en primer lugar, al acceso a la escritura que vino acompañada con la culminación del proyecto colonial de castellanización iniciado en 1492 y que ha puesto en este siglo en situación de minorías a las lenguas y culturas en todo el *abya yala*. Una primera tensión entonces es entre la lengua originaria y la lengua franca contemporánea, el castellano o el portugués en el caso brasileño, a propósito de lo cual Joel Martínez Hernández (Hidalgo, México) dirá: “Algunos coyotes [hombres voraces no indígenas] dicen que los macehuales [los de la gente del pueblo] desapareceremos, que los macehuales nos extinguiremos, que nuestro idioma no se escuchará más, nuestro idioma no se usará más.” (León-Portilla 2004: 449). Este aprendizaje de la escritura –y con ello la

presencia de una escuela que occidentalizaba, que aculturaba— para los pueblos indígenas fue una de las formas de la resistencia que proveyó a todos los escritores indígenas de una herramienta retórica que los vinculó definitivamente con la poesía llamada canónica y occidental, mucho más cuando accedieron a los estudios superiores y los circuitos literarios.

En segundo lugar, al tiempo que se siguen dinámicas diferentes, cabe anotar aquí los procesos de reaprendizaje de la lengua indígena, el tránsito del castellano al esplendor de la lengua originaria operado en muchos poetas del sur, en especial con los mapuches, o a la inversa, la radicalidad de lo ocurrido en la trayecto quechua, me refiero que supuso el tránsito de la máscara, el uso del seudónimo quechua, al carné de identificación, el registro e identidad oficial para todos los actos en la sociedad (Noriega Bernuy 1993; 2012). Podríamos postular que la poesía indígena del Cuarto Mundo, de Amerindia, se empieza a visibilizar en los noventas del siglo XX, es decir, *cuestiona* la escena literaria, mejor aún utilizaré una expresión de moda, se empodera de la palabra, sin importar si desde la esfera oficial será o no estudiada, fue proponiendo una agenda que disiente de la comodidad de la poltrona de los académicos conservadores y oficialistas. En ese proceso podríamos destacar la figura del poeta Elicura Chihuailaf (1952), que alcanza precisamente presencia a finales del siglo XX, no sólo ese libro de los sentidos y de brisa leve mapuche llamado *De sueños azules y contrasueños* sino el trazo testimonial y definitivamente cuestionador, como ocurre con *Recado confidencial a los chilenos* (1999), que en realidad debiéramos leerlo como *a los latinoamericanos*. La irrupción de la poesía a su vez se asocia a dos asuntos: de un lado, la movilidad de los poetas, espacios de encuentro, publicaciones, la participación e intervenciones en espacio y entidades públicas y/o privadas; y, de otro, la firma por los estados nacionales en América Latina del Convenio 186 OIT sobre los derechos indígenas. Indico estos referentes: Premio Casa de las Américas – Literatura en Lenguas Indígenas, que fue obtenida por Lorenzo Aillapan Cayuleo con *Ūñümche, Hombre pájaro* (2003) [1994]; la realización de los encuentros de poetas, como el que ha promovió la UNAM *Las lenguas de América* (2004) y que en los tiempos actuales resulta común que se incluyan espacios para los poetas indígenas como el Festival de Poesía de Medellín y el Encuentro Intercultural de Literaturas Amerindias.

Si este es más o menos el proceso, afirmamos que esta poesía tiene huella (Lienhard 1992) de sus ancestros, como expresión poética evoca formalmente percepciones que corresponden a su cultura y al mismo tiempo tiene una doble marca retórica: la comprensión del mundo de la tradición indígena en general y cuya forma más notable será la presencia de la palabra-voz en el fórceps de la escritura.

Desde la otra dinámica, es de decir, desde el trastexto e intertexto está, en primer lugar, la tendencia abierta al biculturalismo, en tanto el trazo poético suscribe el texto en la lengua pero al mismo tiempo irrumpe el trastexto que no es exactamente el poema que aparece en el idioma, no es exactamente una traducción sino un proceso de creación, de un nuevo poema en la lengua castellana cuyo resultado será el testamento indígena, en la voz amerindia sin los silencios del ventrílocuo. Esto es una transición

cultural, en la que el poeta indígena define lo que enfatiza de su cultura (Rodríguez Monarca 2009). De allí que se pueda leer desde dos horizontes: como lector –virtual- desde las tradiciones poéticas abiertas con que se recepciona el poema en castellano o portugués y la lectura que se asocia a las claves de la cultura indígena para la lectura poética, y que llega en lengua indígena.

La escritura, por otro lado, no deja de exhibir su condición moderna, por ello se observa un esquema versolibrista que resulta dominante en la poesía indígena, y que revela el aprendizaje de la poesía moderna donde el espacio y lo gráfico alcanzan toda la retórica contemporánea que supone la suspensión, por ejemplo, de la puntuación. Estos aprendizajes formales se contextualizan en su utilización y obedece a la lógica de los sentidos que el poema quiere comunicar. De esa forma la vuelve sobre el sentido. Leamos este contencioso poema de Humberto Ak'abal (maya k'iche, 1952), “Kinch'awik” que traspasa al castellano como “Hablo”:

Kinch'awik
che utz'apixik
ri uchi'

ri tz'inowik.

Hablo
para taparle
la boca

al silencio.

(Ak'abal 1998 [1996]: 174,175)

En este nivel los poemas a su vez recusan formas en los que el *puklla* está presente, es decir, en el entramado poético emerge un tipo de poesía que sugiere lo paródico y la burla o una reinterpretación de los hechos que bien podemos denominar retórica del desagravio (Altuna 2009), que trastoca el sentido ordinario de la escritura, instala nuevos campos semánticos, reinterpreta y cuestiona aquello que se piensa sobre la religión cristiana desde la llegada de los europeos, pienso en poemas como “Salmo 1492” de Graciela Huinao (mapuche):

Salmo 1492

Nunca fuimos
el pueblo señalado
pero nos matan
en señal de la Cruz.

**Salmo waranka, melí pataka,
ailla epu**

Turpo ngünel
trokiñchenofel iñchiñ
welu langümgekeiñ
küruz ñi duam meu.

(Huinao 2008: 30; 2009:20)

En este esquema se produce lo que María Claudia Rodríguez Monarca llama coexistencia e interferencia a los procesos, lógicas paródicas

antisistema, collages y remiten a una experiencia que en los tiempos actuales se ubican exactamente en el espacio que reclamó el mestizo Inca Garcilaso de la Vega (1985) para el quechua, es decir, una lengua válida para la poesía y que puede leerse en la lengua franca (quechua, romance, latín), una palabra que desde el idioma originario no parece abastecer las exigencias de comunicación, por lo que se puede pasar de la lengua indígena a las pulsiones en castellano y luego en inglés, pienso en Freddy Roncalla o simplemente la incorporación del idioma del mercado en la difusión de los poemas.

4. Un poeta mazteco

Juan Gregorio Regino (mazteco) ha escrito un poema que cuestiona el orden de la tradición letrada y la ética sumisa de nuestras maneras de percibir el amor. En la tradición mazateca hay un concepto que es equivalente a poesía, es el nijmi, una manifestación que implica cultivo de la palabra de los que conocen el mundo y conversan con los dioses, pero este mismo concepto se aplica al mismo hacedor, que desvinculado de lo ritual, lo incorpora a la escritura, para expresar como placer de escuchar, imaginar y leer. Se trata del poema “Ichjihin xinga juaha” que trascultura como “Las mujeres de don Juan”:

Jan má ichjihin xinga Juaha,
jan má ichjin ndakun.
Ngo xi xchangase
ko kui chjun tjun.

Kuixi tjun fostjien,
ts'akjín xi jñu
ts'akjín xi njñá.
Kuixi nixtjin.
Kuixi ndiyaha.
Kuixi ts'atsja kjuakjintakon.
Kuixi kjama chjinien éhen
Ichjin xi tsjáha xingaha Juaha.

Chjun ngamasien xi ma jóho.
Kuixi xikó ndanch'í
'nú ma ndachikihi.
nga ts'enki ndihí xingase ichjihin
xikotsa ndi tsi'e.
Kuixi chjun niño.
Kuixi chjun ndá
Kuixi chjun ntse

Chjun xi ma jahan xi kjindi ngase,
xi ts'áchja, xi ts'ásie
xikóho ngo tsakjín.

Kuixi chjun ristó'na
Kuixi chjun ts'o anda
Kuixi chjun ixki tajá.
Kui chjun xi koónijin
inima xinga Juan nga koyá.

Don Juan tiene tres mujeres,
tres buenas mujeres.
Una es la mayor y es la mujer principal.

Ella inicia el día.
Rompe la noche y
aleja el sueño.
Ella es el tiempo.
Ella es la guía.
Ella es la embajadora fiel
de los amores de don Juan.

La segunda es la mediana,
y su pecho es un inagotable
manantial de amor.
Amamanta al hijo suyo
Ella es la mujer tortilla.
Ella es la mujer pozol.
Ella es la mujer metate.

La tercera es la más joven,
la que habla y canta
como una niña.
Ella es la mujer de los brillos[os] listones.
Ella es la mujer de los huipiles de gala.
Ella es la mujer de las soguillas de piedra.
Ella es la mujer electa
para velar el cuerpo de don Juan.

(Regino 2005: 58-59)

La sucesión de versos alcanza autonomía, que acaso recuerdan el verso libre y la escritura -paródica acaso- del surrealismo "La Unión libre" de André Breton (2004) y parecen recordarnos al diafratismo la mujer en esas tres formas de ser desde la perspectiva de varón. Y a nivel del sentido explora al don Juan, pero éste no es el aventurero ni mujeriego de la tradición hispana. Es el que ama con intensidad, que comparte y distingue, que puede estar con las tres mujeres. Don Juan es descalabrado por otra manera de entender el amor, no hay una ética descalificadora, hay un presupuesto que rompe con el sentido tradicional. Se trata de la convivencia armónica y abierta, en la que lo que importa es la propia existencia, no la burla.

Coda

De esta suerte la palabra florida, la palabra por antonomasia, aquella que se distingue como un rapto necesario y un chuchillo clavado en el corazón de esa casita de cristal que es la poesía que leemos pero que a ratos aparece como excluyente y única, y ésta, por el contrario, se viene empoderando y dando señales de su vitalidad y la fuerza que cada cultura trae a los horizontes de la escena contemporánea, no sólo en términos de sentido sino de aventuras formales que suponen una fuerte presencia de las culturas indígenas amerindias.

* **Gonzalo Espino Relucé.** Moche, poeta y crítico literario. Profesor principal en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, docente de Literatura e investigador del Instituto de Investigaciones Humanísticas IIH. Sus más recientes publicaciones son: *Literatura oral, literatura de tradición oral* (2015) y su poemario *Zafra* (2015). Actualmente es director de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo: gespino@unmsm.edu.pe

Bibliografía

- Aillapan Cayuleo, Lorenzo. (2003) [1994]. *Üñümche, Hombre pájaro*. 2ª ed. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Ak'abal, Humberto (1998) [1996]. *Ajkem tzij/ Tejedor de palabras*. México: Ed. Praxis.
- Altuna, Elena (2009). *Retórica del desagravio. Estudios de cultura peruana*. Salta: CEPIHA Universidad Nacional de Salta.
- Anchorena, José Dionisio (1874). *Gramática Quechua ó del Idioma del Imperio de los Incas*. Lima: Imprenta del Estado.
- Breton, André (2004) [1973]. *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet. 13a ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores argentinos.
- Carrasco Muñoz, Hugo (2008). "Discursos y metadiscursos mapuches". *Estudios filológicos*, n° 43. Valdivia (Chile). Setiembre. 39-53.
- Chihuaifal, Elicura (2007) [1995]. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Chihuaifal, Elicura (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM Editores.
- Craveri, Michela (2013). *El lenguaje del mito: voces, forma y estructura del Popul Vuh*. México: UNAM.
- Espino Relucé, Rufino Gonzalo (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Disponible en: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/2277>
- Garcilaso de la Vega, Inca (1985) [1609]. *Comentarios reales de los Incas*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada, Bibliografía de Alberto Tauro y edición de César Pacheco Vélez. Lima: Biblioteca Clásica del Perú.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980a) [1615]. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. 3er vol. Ed. crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI.

- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980b) [1615]. *Nueva corónica y Buen gobierno*. 2do. Vol. Transcripción, notas y cronología de Franklin Pease García. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (2001) [1615]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Reproducción facsimilar-digital Ms GKS 2232 4o, bajo la dirección de Rolena Adorno. Copenhague: Centro Digital de Investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca. Disponible en:
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Huamán, Carlos (2015). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Ediciones Altazor-Universidad Autónoma de México.
- Huinao, Graciela (2008). “Graciela Huinao” en *Kallfv mapu. Tierra azul*. Antología de la poesía mapuche contemporánea, selección de Néstor Barrón. Ed. bilingüe. Buenos Aires: Ediciones Continente; pp. 18-33.
- Huinao, Graciela (2009). *Walinto*. Poesía trilingüe español, mapudungun e inglés. Trad. mapudungun de Clara Antinao, trad. inglés de Allison Ramay. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- León-Portilla, Miguel (2012). *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. Ed. bilingüe. México: El Colegio de México - Era.
- León-Portilla, Miguel (1992). *Literaturas indígenas de México*. México: FCE – Ed. Mapfre.
- León-Portilla, Miguel (1972). *Visión de los vencidos*. La Habana: Casa de las Américas.
- León-Portilla, Miguel (1961). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, Miguel y Earl Shorris (2004). *Antigua y nueva palabra. Antología de la Literatura Mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente*. México: Aguilar.
- Lienhard, Martín (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas. (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martínez, José Luis (2010) [1972]. *Nezahualcōyotl, vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montaner, Carlos (Comp.) (2005). *Las lenguas de América. Recital de Poesía*. México: Universidad Autónoma de México.
- Montes de Oca Vega, Mercedes (2008). “Los difrasismos: un rasgo del lenguaje ritual”. *Estudios de cultura Náhuatl*, n°. 39. 225-238. Disponible en:
<http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl39/ECN039000010.pdf>
- Noriega Bernuy, Julio (1993). *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).
- Noriega Bernuy (2012). *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. Lima: Pakarina.
- Regino, Juan Gregorio (2005). “Juan Gregorio Regino” en *La lenguas de América: Recital de poesía*, Calos Montemayor (Comp.). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Monarca, María Claudia (2009). “Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú”. *Estudios filológicos*, n° 44. Valdivia (Chile): Setiembre. 181-194.
- Sahagún, Fray Bernardino de (2002). *Historia General de las cosas de la Nueva España. 3er tomo. Versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice florentino. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. 3ª ed.* México: CONACULTA Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
-