

Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante

*Oratura, etnotext, oralitura: origin and destination
of the acting word*

Laura Destéfanis

Mario Castells

Laura Destéfanis

Doctora en Filología Hispánica (UGR),
licenciada en Letras (UBA), investiga-
dora postdoctoral (CONICET-UBA)
y profesora de literatura argentina y lati-
noamericana en el Instituto Superior del
Profesorado Dr. Joaquín V. González
de la ciudad de Buenos Aires.

ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0002-2353-8634](https://orcid.org/0000-0002-2353-8634)>

Contato: marialauradestefanis@gmail.com

Argentina

Mario Castells

Rosario, 1975. Escritor, crítico y traduc-
tor. Forma parte del Grupo de Estudios
Sociales sobre Paraguay (GESP-UBA).
Publicó *Diario de un albañil* (2021); *La
selva migrante. Carlos Martínez Gamba
y el exilio de la lengua guaraní* (2023).

Contato: mariocastells75@gmail.com

Argentina

Recebido em: 05 de junho de 2023

Aceito em: 25 de julho de 2023

PALABRAS CLAVE:

Oratura; Oralitura;
Etnotexto; Literatura
latinoamericana; Cultura oral.

Resumen: El objetivo de este artículo es brindar una revisión de las diversas tensiones que prevalecen entre cultura oral y cultura letrada en las sociedades latinoamericanas. Por una parte, hace foco en aquellos movimientos literarios que se plantearon esta problemática y la abordaron mediante diversos programas, tales como el indigenismo o la producción en lenguas originarias. Por otra parte, confronta las distintas instancias de formulación de un corpus heterogéneo que desde una perspectiva comunitaria, popular, plurilingüe y multiétnica denuncia la ideología del mestizaje y su estrategia monolingüizadora. Por último, pone en cuestión las relaciones entre transmisión oral y transmisión escrita considerando sus posibilidades y limitaciones diferenciales, y coteja los programas político-culturales levantados por diversos grupos intelectuales.

KEYWORDS: Oratura,
Oralitura; Ethnotext; Latin
American Literature; Oral
culture.

Abstract: The aim of this paper is to provide a review of the various tensions that prevail between oral culture and literate culture in Latin American societies. On the one hand, it focuses on those literary movements that raised this problem and addressed it through various programs, such as indigenism or production in native languages. On the other hand, it confronts the different instances of formulation of a heterogeneous corpus that from a communitarian, popular, multilingual and multiethnic perspective denounces the ideology of miscegenation and its monolingual strategy. Finally, it calls into question the relationship between oral transmission and written transmission considering their differential possibilities and limitations, and collates the political-cultural programs raised by different intellectual teams.

Desde tiempos de Colón aparecen indigenismos americanos en los documentos españoles que historían la marcha de la invasión. Ya en el *Diario* del primer viaje se encuentran, además de nombres geográficos, otras palabras: canoa, nuçay “oro”, hamaca, caníbal (con sus variables caniba, canima y cariba), ages, cacique “rey”, nitayno “señor principal”, cazabi, caribe, tuob “oro”, axí “oro” y guanín. Sin embargo, como canoa es la única palabra americana que aparece en la divulgada carta del almirante Luis de Santán-gel, primer relato oficial del descubrimiento, es también la única palabra americana que aparece en el *Vocabulario* de Nebrija de 1493 (Morínigo, 1959). Obviamente, nunca tan clara la máxima nebrijana: “la lengua es compañera del Imperio”. Por su parte, León Portilla en sus dos libros que compilan el genocidio de la primera etapa de la Conquista de México, *Visión de los vencidos* (1959) y *El reverso de la Conquista* (1964), nos revela no sólo islotes de palabras sino pedazos de un mundo arrasado a sangre y fuego, demostrando la presencia de una visión indígena de la invasión española. Esta visión configuró una expresión nueva.

Todos los pueblos indígenas de América generaron grandes corpus de oralitura; algunos hasta poseyeron libros propiamente dichos: códices, templos con frisos repletos de glifos, inscripciones rupestres. Para Gordon Brotherston el quipu también es escritura, cuestión que generó una polémica con John Murra (Escalante, 1997). Creemos con Gordon Brotherston, y esto es lo más destacado de su aporte, que cuando analizamos la producción textual de América Indígena debemos partir de una definición amplia. En ella debemos incluir la oralitura. Aceptar esta definición amplia se presenta

como un compromiso político e implica rechazar la imposición de criterios de Occidente a otros pueblos. Sólo en eso lo acompañamos en su debate con Murra. En *La América indígena en su literatura. Libros del Cuarto Mundo* (1997), Brotherston sostiene la tesis general de que las diferentes literaturas americanas pueden leerse como capítulos de un mismo libro. Para ello primero establece el “texto” americano, distribuido en las diferentes regiones geográficas y según sus distintas modalidades. Luego da cuenta de los dos géneros fundamentales: el que incluye la memoria de los linajes y el que comprende la idea de “génesis”. La última parte muestra cómo la literatura amerindia se fue apropiando de algunos textos occidentales.

Sin dudas esta literatura responde al esfuerzo de sectores de la nobleza indígena del siglo XVI, fundamentalmente mexicas, maya-quichés, del Tawantinsuyu. Las consideraciones precedentes ponen en evidencia la importancia de las lenguas en las diferentes contingencias históricas y políticas (en distinta medida: no es lo mismo el náhuatl, el quechua o el guaraní que lenguas como el ayoreo o el chané; en el caso de las primeras se trata de lenguas que llegaron a ser imperiales o generales, esto es, utilizadas como lenguas francas regionales o *koiné*, mientras que las segundas son lenguas restringidas al uso de sus hablantes naturales y no cumplieron el rol de lenguas de intercambio), las que a su vez influyeron en la supervivencia y en la difusión o la marginación de las “literaturas” amerindias. Las grandes lenguas americanas que sirvieron a la conquista militar y espiritual pergeñaron a su vez un vasto territorio de fronteras.

Multiétnica, pluricultural y plurilingüe, la literatura latinoamericana comprende diversas formas literarias (popular y culta, escrita y oral) que son simultáneas y autónomas, con unas características y funcionalidades propias que se interrelacionan. Las tradiciones orales que las narran pueden entenderse en función de las comunidades en que se producen. Estas coinciden con las tres vertientes culturales principales reconocidas en el continente: europea (fundamentalmente ibérica, pero no solamente), indígena y africana. La oralidad se define como una forma literaria diferente de la lengua escrita. Si bien algunos estudiosos la llamaron “literatura oral”, de acuerdo con Walter Ong no es pertinente denominar así a la tradición oral, puesto que la raíz *littera* del término “literatura” indica la presencia de la escritura (Toro Henao, 2014).

Como sea que la nominen, “folklore”, “oratura”, “oralitura”, “literatura oral”, no implica un corpus de textos orales pertenecientes sólo a sociedades ágrafas. Juan José Prat Ferrer (2007) contextualiza el proceso de conformación del concepto *oratura*, su génesis y los debates que fueron modelándolo. Su revisión es esclarecedora, no obstante es necesario considerar que muchos de los textos canónicos de la literatura occidental tienen un origen oraliterario. No es necesario apelar al mito de origen y señalar los poemas homéricos, la labor de los aedas; en la oratura europea podemos señalar el caso de los *lieder* y cuentos alemanes de raigambre popular oral, pese a sus cientos de años de convivencia con tradiciones escritas. En este sentido, la poesía, los géneros dramáticos o la narración de herencia popular hacen presente su apego al origen oral cuando conservan en su transmisión escrita

rasgos propios de la puesta en voz o la prototipia que da lugar a la caracterización codificada de personajes. Tal como lo explica Paul Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral*,

Anterior a toda diferenciación, de carácter indecible y apta para revestirse de lenguaje, la voz es una cosa: se describen sus cualidades materiales, el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza, el registro..., y a cada una de ellas la costumbre le atribuye un valor simbólico en el melodrama europeo; al tenor le corresponde el papel de justo perseguidor; a la soprano, la femineidad idealizada; a la bajo cantante, la prudencia o la locura. La civilización japonesa ha manejado, más sutilmente que las otras, esos matices. Pero los pueblos son numerosos. Desde los antiguos romanos hasta los personajes de la ópera china, los indios de América, los pigmeos, todos valoraron esas cualidades materiales y trataron de codificarlas en sistema. De las sociedades animales y humanas, únicamente las segundas oyen cómo emerge, entre la multiplicidad de los ruidos, su propia voz, como un objeto; alrededor de éste se cierra y se solidifica el vínculo social, mientras una poesía toma forma. (Zumthor, 1991, p. 12).

Los mejores escritores africanos contemporáneos, informa Prat Ferrer, se alzan sobre los hombros de los maestros de la oratura de épocas pasadas:

El término oratura ha llegado a significar, en palabras de Thiong'o, "la fusión de todas las formas artísticas" en un juego dinámico de formas que rechazan las fronteras entre lo oral y lo escrito (1998, 115; cf. Poitevin, 2002). Para resaltar esta interdependencia entre el arte verbal oral y el escrito, el dramaturgo y crítico nigeriano Femi Osofisan (1946), profesor de arte dramático de la universidad de Ibadan, usó el término *lit/orature*. Susan Gingell usa la expresión "oratura textualizada" (*textualized orature*) para referirse a la producción oral puesta por escrito, entendiendo oratura como el trabajo creado y recreado en actuaciones y transmitido oralmente; la oralidad textualizada es la manera en que un escritor refleja el habla no estándar, diferente de la del grupo socio-cultural dominante (2004, p. 286). Para el profesor de arte dramático de la Universidad de Yale, Joseph Roach,

la relación entre oratura y literatura va más allá de la dicotomía oralidad/escritura, puesto que se asume que hoy día existe una interacción entre esas dos categorías; lo que caracteriza a la oratura es su carácter performativo y la continua interacción que se da en ella entre memoria e imaginación creativa (Elam, 2004, p. 12). La retórica de la oratura posee una riqueza de recursos que la literatura no puede reflejar. A la poética de la palabra, a sus ritmos y a los recursos propios de la música se añade todo un sistema de comunicación a través de los gestos y de la entonación de la voz. Los modos orales de comunicación directa humana –no mediada técnicamente– representan un régimen comprensivo de cognición, expresión y comunicación que definimos como un sistema de retóricas entrelazadas llamado “oratura” en oposición a la “literatura”. Este régimen no descansa sobre signos escritos fijos, sino sobre las variadas y flexibles capacidades de la voz humana: textos, entonación, melismas y melodías. La transmisión oral de significados por medio de la voz y la presencia personal física trasciende los límites de lo verbalizado al incorporar en proporción variada en los actos de actuación social tres estrategias de comunicación principales: el lenguaje o los actos del habla usan las palabras de un léxico y un sistema lingüístico; la entonación o la inflexión del habla usa los recursos líricos de la poesía y las herramientas prosódicas de un sistema de entonación particular; las melodías aprovechan la potencialidad expresiva de las estructuras musicales (Maid, Padalghare y Poitevin, 2005, p. 398). [] El término *orature* fue popularizado en el Caribe anglosajón por el poeta de Barbados, Edward Kamau Brathwaite, que también utilizó *auriture*, para incluir los textos musicales, enfatizando la función del órgano receptor –el oído–, frente a la del emisor –el aparato fonador. Por otra parte, Bode Sowande mantiene que las lenguas criollas del Caribe son un producto del poder creativo de la oratura y una de sus características es que se resisten a una normalización ortográfica (1996, p. 19-20). En el área de habla hispana la palabra oratura ha echado raíces en Paraguay, sobre todo en relación con la producción artística verbal guaraní. [] La oratura de los países africanos y americanos nos interesa también pues nos puede servir de referencia para realizar estudios comparados sobre las relaciones entre transmisión oral y transmisión escrita y otras cuestiones de oralidad y escritura en las culturas de las que nos sentimos herederos. Pero sobre todo, este tipo de estudios debe interesarnos porque aporta más luz al conocimiento de la diversidad de la experiencia cultural humana. (Prat Ferrer, 2007, p. 114-117).

Creemos que la oralidad intracultural de que dan cuenta los textos mencionados señala un encuentro con el sistema escrito en el que, a pesar de la preeminencia que las culturas escritas proyectan sobre las orales, no es capaz de (a)notar el abanico expresivo propio de la puesta en cuerpo. La notación escrita desconoce los matices expresivos de la corporalidad, ya sea por insuficiencia o incompetencia de los sistemas escritos o el desinterés letrado hacia modos de expresión que exceden la esfera de la palabra, por lo cual toda una problemática propia de esta comunicación queda puesta de lado y sigue siendo desconocida en el universo de “lo literario”. Solamente en el cruce con la aproximación a los estudios teatrales, algunas aristas de esta cuestión han sido bordeadas; sobra aclarar que quedan solapadas bajo la etiqueta de “la teatralidad” aun cuando escapan de cualquier tipo de rito o espectacularización, esto es, cuando se aborda una oratura que no se condice con los parámetros del umbral mínimo de ficción que históricamente exigió la puesta del cuerpo y la voz en “escena”.

Los textos orales reciben la influencia de los textos escritos o viceversa. De este concepto se deriva la *etnoliteratura*, es decir, la reelaboración escrita de las formas orales. La investigadora colombiana Nina Friedemann describe el etnotexto como “una creación literaria a partir de la transformación de una tradición oral étnica”. (Friedeman, 1999, p. 25). Vale decir que la etnoliteratura “ha tomado piezas de oralitura: expresiones estéticas de la oralidad, de una tradición étnica, las cuales debieron transferirse a la escritura para luego realizar una nueva elaboración estética escrita” (Friedeman, 1999, p. 25). La etnoliteratura se comprende como la reelaboración escrita de las formas

artísticas orales, es decir, como la transcripción de los textos oraliterarios. Se clasifica en transcripciones literales, transcripciones reelaboradas, reelaboraciones y creación literaria. Las transcripciones literales representan el habla en su realización, o sea, en el mismo acto de habla; las transcripciones reelaboradas introducen modificaciones lingüísticas y no revelan marcas de oralidad; por su parte, las reelaboraciones intentan o no conservar la versión del motivo del relato oral. El etnotexto comporta en sí mismo la complejidad de todas las traducciones, en cuanto a que actúan como equivalentes discursivos de textos orales que se ubican como sus referentes. No debe desconocerse que la traducción es apenas una aproximación: el lector de una obra traducida no comprenderá con plenitud el sentido completo y la complejidad de una expresión extraída de una cultura extranjera (Toro Henao, 2014). A pesar de lo cual, si bien los textos oraliterarios tienen implicaciones que van más allá de lo que se canta o relata ya que están insertos en una dinámica cultural propia, no quiere decir que no puedan ser analizados o interpretados desde otras perspectivas, puesto que son objetos culturales y por lo tanto susceptibles de ser abordados por diversos estudios.

El etnotexto constituye una literatura relativamente autónoma que comunica una experiencia nueva y traumática vivida por colectividades vencidas y marginadas por regímenes colonialistas. Siguiendo el hilo rojo de la etnohistoria sudamericana, Martin Lienhard caracterizó esta “literatura” no como prehispánica sino colonial, como una literatura alternativa: “Transformar las fuentes etnohistóricas, la visión de los vencidos, en textos alternativos es más que un cambio de etiqueta. Es el reconocimiento de que

estas poblaciones, si bien derrotadas, medio asimiladas o marginadas, no dejan de seguir su reflexión sobre el mundo”. (Lienhard, 1990, p. 176). Se debe tener en cuenta, a su vez, que los títulos de los relatos de la tradición oral son diferentes de los de la literatura escrita y muchas veces, más allá de la postura ética de los mediadores, resultan adjudicados a los recopiladores; el caso emblemático es el del *Ayvu Rapyta*, de León Cadogan ([1959] 1992).

El estudio de la oratura desde la crítica literaria ha apelado no sólo al registro y archivo de las tradiciones orales sino también a un amplio campo de trabajo interdisciplinario en el que la antropología, la historia, la lingüística y los estudios literarios se complementan. Bartomeu Melià estudió la oratura guaraní a lo largo de varias décadas desde su llegada al Paraguay. Su tesis doctoral, *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des guarani au Paraguay* (1969), se aboca al estudio de las distintas reducciones de la lengua guaraní a escritura, fundamentalmente la de la Orden Jesuita y su “sacro experimento” de las Misiones. La complejidad del problema, tratado desde diversas perspectivas religadas, lo hizo pródigo en títulos: *El guaraní conquistado y reducido* (1997a [1986]), *Una nación dos culturas* (1997c [1988]), *La lengua guaraní del Paraguay* (1992), *El Paraguay inventado* (1997b), *Mundo guaraní. Visión antropológica* (2006), *Diálogos de la lengua guaraní* (2019). La caracterización que da Melià de oratura no se despega mucho de la de oralitura que proponen otras culturas de la región (la intelectualidad *mapuce*, la colombiana) pero su mayor pertinencia se debe a la extirpación de la raíz latina *lit* del concepto. En su libro dedicado a la literatura paraguaya escrita en guaraní *La lengua guaraní del Paraguay*.

Historia, sociedad y literatura (1992), Melià reafirma esta premisa y la expande a la propia producción escrita:

Popular por excelencia, la literatura paraguaya en guaraní, tanto o más que nombres de autores, tiene ciertos recursos comunicativos en los que se apoya y de los que depende: son las revistas, los cancioneros, los grupos musicales y las tablas del teatro, entre los principales. Es una literatura sin libros, si se quiere. Incluso cuando publicada, o es el registro de “oratura” que le precede o se destina a una “oratura” que le seguirá. (Melià, 1992, p. 204).

El aporte de Melià ha creado un sentido ya casi hegemónico, un *tape aviru* (camino preferente) para la lectura crítica. Con él se ha forjado una pléyade de peregrinos: Wolf Lustig, Domingo Aguilera, el mismo Augusto Roa Bastos. Ni necesitan admitirlo, todos los mencionados aceptan de buen grado su magisterio. Así Mark Münzel, otro compañero de ruta de Bartomeu Melià, cuando señala las pautas de estructuración del relato oral define la oratura como una interpretación emotiva del lenguaje:

La oratura estaría sometida entonces a leyes de estructuración distintas de las usadas en la literatura, pero se trata de algo más que la mera diferencia entre expresión escrita y expresión oral (por ejemplo, la diferencia entre una copla popular transmitida de generación en generación y un poema escrito), se trata de todo un estilo de expresión cultural, cuya característica distintiva es la oralidad. (Münzel, 1983, p. 7).

Wolf Lustig, por su parte, es quien mejor ha seguido las pautas convidadas por el maestro:

La tradición popular con la que entronca la actual literatura paraguaya en guaraní es también marcadamente oral, aun cuando se haya alejado o hasta se haya distanciado de su remoto substrato indígena. La imaginación y la

sabiduría colectivas se han volcado durante siglos sobre todo en los siguientes géneros (cf. González Torres, 1992):

- narrativos: el *káso* y el *mombe'u guá'u* (cuento “ficticio”): breves historias verdaderas o inventadas, a menudo satírico-humorísticas y protagonizadas por personajes y figuras típicas como el mono Ka'i, el Pychái (pobre-pícaro que tiene los pies llenos de niguas) o Perurima, lejano descendiente de Pedro de Urdemalas, así como las leyendas sobre seres fabulosos que en parte provienen de la mitología indígena, como el duende del bosque Jasy Jatere;

- líricos: las coplas de las antiguas canciones populares (a veces más narrativas que poéticas), las letras de canciones (*purahéi*) cantadas al ritmo de la polca paraguaya o la nostálgica guarania; los rítmicos versos de las adivinanzas populares e infantiles; los cantos relacionados con la Navidad y otras festividades religiosas;

- dramáticos: el teatro popular e improvisado en el que, según la categoría social de los personajes, se puede mezclar de forma espontánea y natural el discurso en guaraní con el castellano;

- pragmáticos: el rico caudal de los *ñe'ënga*, proverbios que en un tono serio-jocoso reflejan la sabiduría del campesino paraguayo, por ejemplo: *Mboriahu memby reikuaahagua, ijyva puku ha in'ë'ekuaa mantearã* (“para que conozcas al hijo de la mujer pobre: siempre tiene los brazos largos [de tanto trabajar] y sabe hablar bien”) (Aguilera, 1996, p. 97). (Lustig, 2002, p. 55).

En el prólogo a *Las culturas condenadas* (2011 [1978]) Augusto Roa Bastos redobra la apuesta. Pone frente al espejo roto de estas culturas a toda la sociedad nacional paraguaya:

El lenguaje de las culturas indígenas entraña pues en su contexto cósmico significaciones que anulan nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad; forman constelaciones míticas en las cuales el sentido de la permanencia funciona no como petrificación del pasado sino como una estabilidad dialéctica que funciona de acuerdo con sus propias leyes. Esta perfección, esta plenitud, esta unidad y originalidad de los cantos y mitos indígenas –que sobreviven victoriosamente en las traducciones y versiones– prueban una de las tesis de

la ciencia lingüística: la de que no hay una lengua inferior a otra. Prueban, asimismo, que no solo las culturas que se proclaman “superiores” son las que producen “jerárquicamente” las mejores y más altas expresiones artísticas. Prueban que esta superioridad –en el sentido de plenitud y autenticidad– sólo puede brotar de culturas que han logrado un alto grado de unidad y cohesión, como sucede en el caso de las culturas vernáculas. La oposición entre lo “dicho” en los cantos indígenas y lo “escrito” en las letras paraguayas de escritura colonial, señala una distinción que considero significativa: la que va de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo, a lo muerto de la escritura literaria, de carácter siempre individual. El uno se genera y recrea a sí mismo sin cesar en módulos genuinos y no desarticulados todavía. En cambio, la literatura escrita en lengua “cultura” de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo –guaraní/castellano– y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua “cultura” –dominante– y la lengua oral y popular –dominada–; escisión que determina el fenómeno de alienación cultural más peligroso en la base misma de una cultura que es la lengua. Tales interferencias obstruyen y desarticulan más aún y cada vez más las necesidades de expresión y comunicación en el ámbito de la sociedad nacional. He aquí tal vez la explicación de por qué los mitos y poemas indígenas, incluso el vasto réquiem que eleva como un trémolo funerario de las culturas condenadas, resaltan sobre todo lo escrito en la literatura nacional, la que por las razones apuntadas no ha podido estructurarse aún como un sistema coherente. (Roa Bastos, 2011, p. 24-25).

Se sabe de sobra que no existe ninguna equivalencia en el modo de manifestarse y en la socialización de las prácticas literarias escritas y las orales. Las primeras se concretan a través de la producción, la conservación, la difusión y la recepción (lectura) de unos textos verbales relativamente autosuficientes y –gracias a la escritura– fijos. Las orales, en cambio, aunque como señala Edwin Tito suponen la existencia teórica de un autor, para todos los fines prácticos son una obra colectiva. Todos los miembros de una sociedad se

creen con derecho, y además lo asumen, de cambiar, anular o aumentar a su libre albedrío algunos elementos de la obra total. Al respecto, una de las características más sobresalientes de la literatura oral es que al no tener un autor (o por lo menos uno conocido) es el pueblo quien toma ese rol, y por lo tanto tiene la capacidad de ir transformando una narración sin que los cambios signifiquen su pérdida de esencia:

Una obra literaria oral no existe fuera de su complemento inmediato: el auditorio. Se podría incluso decir que es el auditorio quien determina la narrativa, ya que el narrador-autor tendrá que estar atento a la composición del auditorio y a sus reacciones. Su acentuación, entonces, estará en función del auditorio. (Tito Quispe, 1997, p. 7-8).

La crítica literaria latinoamericana no asumió plenamente el problema de nuestras sociedades escindidas ni se abocó con especial interés al estudio de las oraturas del continente sino que se concentró, como no podía ser de otra manera debido a que sus bases programáticas la ligaban a la modernidad cultural, al estudio del texto y del autor, perpetrando teorías a partir de los parámetros de la literatura y a través de los recursos de apropiación que les son afines. Pese a las estrategias transculturadoras, el problema templó las herramientas críticas. El concepto de *transculturación narrativa* desarrollado por Ángel Rama pretende describir ciertas formas particularmente complejas y creativas de interacción entre las culturas americanas y europeas a partir del período de entreguerras. En *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) Rama plantea que la cultura latinoamericana posee fuerza transformadora y un afán reelaborador que opera sobre dos matrices culturales: la

tradición heredada del pasado de las propias culturas americanas y los aportes modernizadores de la cultura universal. La transculturación narrativa, vale decir, la que atañe a los procesos resemantizadores que moviliza la prosa del continente, ocurre en tres niveles distintos: el nivel de la lengua, el nivel de la estructuración literaria y el nivel de la cosmovisión.

Sólo ocasionalmente, sin embargo, la alta literatura se apropia de la producción popular iletrada para atacar y transformar los valores literarios tradicionalmente reaccionarios:

En el terreno específicamente literario las tentativas de transculturación (nombre prestigioso dado a ciertas manipulaciones de sustitución) pretenden, supuestamente, subvertir y transgredir las leyes del sistema, o los valores y tabúes de la cultura tradicional. Esas leyes operan permanentemente desde arriba hacia abajo, impidiendo la eclosión de esos acentos de rebelión y liberación que subyacen intrínsecamente también en la cultura iletrada, aunque no se perciban como tales. Los mimetismos de aprovechamiento o de transculturación practicados con buena o mala fe, no hacen sino servir a las leyes del sistema y justificarlas. Una cultura popular existe siempre, cualquiera sea su nivel, como hecho objetivo que obedece a sus propias leyes y que evoluciona o se transforma en virtud de ellas en la intrincada red de relaciones sociales y culturales de la colectividad, y que son el terreno fértil de las auténticas revoluciones sociales, culturales y políticas. (Roa Bastos, 1991, p. 101).

En *La literatura latinoamericana como proceso* (1985), libro en el que Ana Pizarro coordina un debate repleto de intuiciones más que de certezas, Rama elucubra nuevas hipótesis sobre la oralitura indígena. Tanteando la línea hacia futuros abordajes, el crítico plantea interesantes cuestionamientos que parten no obstante de premisas erróneas:

Existe la producción actual de una literatura indígena quechua, náhuatl, tupí-guaraní, etc., en lenguaje oral que constituye las expresiones populares folklóricas, cuyo estudio es contemporáneo y que puede o no ser de una tradición precolombina. Estas literaturas no están exentas de haber sufrido procesos transculturadores. (Rama en Pizarro, 1985, p. 23).

En este sentido, un fenómeno que Rama reconoce como emergente en la literatura latinoamericana es la reconversión del neo-indigenismo, que a diferencia de los anteriores indigenismos ya no involucra a escritores transculturadores sino a escritores en lenguas originarias –que, en algunos casos, sostienen posiciones esencialistas de la identidad étnica–. Aunque dieron un nuevo impulso a la interrelación entre literatura y oratura forjando obras de notable calidad literaria, lo cierto es que este movimiento acomoda sus estrategias discursivas y políticas a ciertas variantes estatistas. El problema de forjarse un público lector en su propio idioma ha pasado a un segundo lugar. Las estrategias principales de este indigenismo es pedagogizar al público occidental; de allí la importancia gravitante de la traducción entre sus propuestas, fundamentalmente la autotraducción. Esta cuestión convoca al debate acerca de la ideología del mestizaje y los indigenismos.

La literatura de la transculturación es una escritura fundada a partir de la batalla social y subjetiva de escritores “mestizos” para crear un registro lingüístico que traduzca las culturas locales y se apropie de los elementos foráneos. El emblema de esta lucha fue, sin dudas, José María Arguedas. Mercedes López-Baralt propone la noción “wakcha” de la etnografía andina como una de las claves para entender la escritura arguediana. En este sentido alude,

entre otros textos, a la intervención de 1965 para demostrar que Arguedas no sólo construye personajes wakchas sino que él mismo se presenta como un escritor huérfano de huérfanos (López-Baralt, 1996, 299-330). ‘Wakcha’: el que no tiene comunidad en la cual guarecerse y ha perdido todo lazo y posibilidad de establecer intercambios, reciprocidades; un ser desplazado que tiende hacia el migrante. Wakcha y lengua están intrínsecamente relacionados porque desde aquella marginalidad, tanto en la casa del castellano como en la casa del quechua, surge la necesidad de apelar a la más tierna imagen de la lengua, como alimento y cuidado, para dejar en claro que se opta por la lengua madrastra, no ya la madrastra que lo relega a la servidumbre, sino la lengua madrastra que lo cobija. (Mellado, 2014, p. 2).

La cuestión es que toda escritura, aun la escrita por indígenas y en lenguas originarias, comporta una adecuación, una adaptación al régimen literario. Y desde que el público de estas obras es mínimo, ajeno y progresista, la argamasa política requiere nuevos conceptos y estrategias discursivas. Por lo tanto, tratar con este problema exige hacerse cargo de las desigualdades e interrelaciones de cada lengua y nación en particular. Por ejemplo, la literatura paraguaya de expresión guaraní acaso tenga algo que ver con las del Estado Plurinacional de Bolivia; en cambio, con las literaturas indígenas mexicanas o con las mayas mucho menos. Si a esto le sumamos las escrituras etnoficcionales en lenguas occidentales estamos ante un repunte del magma cultural de la década del sesenta del siglo XX con su nueva veta de lava:

Fue –es– el momento de la revalorización de las literaturas étnicas y otras marginales y del afinamiento de categorías críticas que intentan dar razón de ese enredado corpus: “literatura transcultural” (Rama), “literatura otra” (Bendezú), “literatura diglósica” (Ballón), “literatura alternativa” (Lienhard), “literatura heterogénea” (que es como yo prefiero llamarla), opciones que en parte podrían subsumirse en los macro-conceptos de “cultura híbrida”

(García Canclini) o de “sociedad abigarrada” (Zavaleta), y que –de otro lado– explican la discusión no sólo del “cambio de noción de literatura” (Rincón) sino del cuestionamiento radical, al menos para ciertos periodos, del concepto mismo de “literatura” (Mignolo, Adorno, Lienhard). (Cornejo Polar, 2003, p. 7).

La recreación literaria del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura central, occidental, hegemónica, puede realizarse hoy desde las mismas escrituras en lenguas originarias. La necesidad de empalmar con políticas estatales pseudoinclusivas es parte de la dinámica coyuntural. Martin Lienhard lo problematizó a inicios de los noventa del siglo pasado dando una vuelta de tuerca al concepto de etnoficción:

A menudo la configuración heterogénea de los textos concretos impide adscribirlos a una sola de estas prácticas. La obra más famosa de Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, por ejemplo, se puede leer como un relato (más o menos ficcionalizado) de un viaje etnográfico o como texto científico (antropológico). Ciertos textos indigenistas, por otro lado, emplean por trechos procedimientos de índole etnoficcional. No conviene confundir la ficción que tematiza, desde fuera, las sociedades “exóticas”, y la que crea la ilusión de que estas nos hablan directamente. En la etnoficción, en efecto, surge una contradicción entre las características “occidentales” del texto literario (escritura, idioma, forma global, libro-mercancía) y un discurso narrativo que aparenta ser “indígena” y “oral”. El autor, en la etnoficción, se coloca la máscara del otro, empresa no solo difícil sino también, a todas luces, discutible. (Lienhard, 1990, p. 290-291).

Este enfoque se debería ampliar en la actualidad también integrando la literatura escrita en lenguas originarias, aun la escrita por indígenas. La literatura paraguaya de expresión guaraní, por ejemplo, es una literatura

escrita por mestizos, blancos y también indígenas (Brígido Bogado, Alba Eiragi, Luis Leiva). Afinando las caracterizaciones, sin embargo, la cuestión se complejiza hasta lindes imprevistos. En una conversación con Bartomeu Melià, el/la autor/a le preguntó el motivo por el que habían otorgado el premio “Susnik” a un ensayo derridiano de Viveiros de Castro sobre el *Ayvu Rapyta*, algo que era a todas luces muy poco pertinente. La respuesta fue más certera de lo que el/la autor/a esperaba:

Es que el *Ayvu Rapyta* es un libro y el autor de ese libro es León Cadogan. Él lo organizó tal cual lo leemos, no sólo sus paratextos y notas lexicológicas; ni hablar de la traducción. Todo: sus capítulos, sus recortes, la formulación del contexto. Para los guaraníes las *ñe'ẽ porã tenonde* son palabra viva, palabra en movimiento, palabra ritual. (Bartomeu Melià en comunicación personal, 2017).

Para Lienhard la etnoficción latinoamericana se inspira en una etnoficción europea preexistente:

La etnoficción latinoamericana se desarrolla sólo en los últimos decenios. Las prácticas escriturales predominantes suelen ser la etnografía, la etnografía ficcionalizada (indigenismo), la recopilación de los discursos del otro y la antropología. [] Ella surge, ante todo en el contexto de los grupos étnicos amenazados, en vías de extinción o ya disueltos y destruidos. (Lienhard, 1990, p. 299).

Lienhard se equivoca, sin embargo, al creer que los escritores etnoficcionales dudan en recrear un discurso indígena ficcional referido a poblaciones que mantienen una fuerte presencia en determinadas regiones, ya que aún pueden tomar un relevante papel en sus respectivos Estados nacionales.

Tomando en cuenta la experiencia actual creemos justamente lo contrario: los escritores en lenguas originarias han potenciado el verosímil de la literatura etnoficcional, como por ejemplo *Aqupampa*, de Pablo Landeo Muñoz, o *Irande*, de Elio Ortiz. Landeo Muñoz, novelista peruano, afirmó ser el primero en escribir una novela en lengua originaria; cuando supo que eso no era así, pues *Kalaíto pombéro* (1981) de Tadeo Zarratea, que no fue traducida al español hasta 2012, fue la primera novela escrita en lengua originaria, pasó a considerarse el primer novelista en lengua indígena en no traducirse al español. La mayoría de los novelistas paraguayos que siguieron la tradición iniciada por Zarratea (o acaso por Martínez Gamba; cf. Castells, 2022) no fueron traducidos. La gran mayoría de las obras en guaraní paraguayo no está traducida al español ni a otra lengua y es un déficit antes que un valor positivo. De todos modos, las particularidades de la lengua guaraní y su comunidad de hablantes hizo posibles estos infantilismos y que dichos escritores no precisaran traducción –aunque acotaran su público–. Por su parte, *Irande*, novela de Elio Ortiz, ganadora del Premio Guamán Poma de Ayala, fue traducida por el más cercano colaborador del escritor y cineasta guaraní izoceño, el antropólogo y escritor Elías Caurey (2017). Ambos intelectuales guaraníes son personeros de las políticas de negociación y adecuación que mantiene su nación con el Estado Plurinacional de Bolivia. Esta labor propia de intelectuales orgánicos ha dado sus frutos: consiguió que Charagua, *tekoha guasu* de esa nación, posea carácter de territorio autónomo. Creemos que la literatura paraguaya de expresión guaraní es un caso muy particular de literatura occidental escrita en una lengua originaria y no

se puede cotejar con otras, ni siquiera con la producida en la provincia de Corrientes, donde se habla y se escribe en otro dialecto del guaraní criollo. No obstante, el desarrollo desigual y combinado de estas lenguas, oraturas y literaturas clarifica los nexos: el archivo jesuita, el periodismo y los fanzines folklóricos, la poesía mundonovista, las gramáticas de la lengua, la música y las festividades populares. En este sentido nos interesa el tándem poético correntino que establecen las obras de Saturnino Muniagurria y Francisco Madariaga (Flores, 2015).

Para el crítico paraguayo Rubén Bareiro Saguier (1980) en el *Ayvu Rapyta* de Cadogan se encuentran las expresiones estéticas más genuinas del pueblo guaraní; es posible que tenga razón pero la cuestión no es para nada simple, porque la oratura sagrada de los pueblos originarios de América está lejos de ser literatura de ficción en el sentido dado a este género por la cultura occidental. Proponemos un ejemplo cercano: tomemos el caso de la poesía de vanguardia surgida del Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero, que el crítico alemán Wolf Lustig nominó “poesía tangará”, tomando el nombre del libro de uno de estos poetas, Ramón Silva. Esta poesía escrita por paraguayos es una reelaboración de la oratura sagrada y de los ritos de las naciones guaraníes. El mismo nombre “tangará”, que refiere a un avecilla, es el de una danza ritual que practican las naciones Mbya Guarani y Pái Tavyetera:

Como explica un texto aclaratorio en la tapa del libro *Tangara Tangara* (Asunción: Eds. Taller, 1985), se trata de un intento de recuperar la esencia idiomática del guaraní: Ramón Silva [...] se sumerge en las profundidades del idioma guaraní, entrando en contacto directo con sus propias raíces. El punto de partida es el mundo indígena donde los sonidos se convierten en

omnipresentes dioses. Se inspira en una danza de los Mbya, en la cual la función mágica de la palabra relacionaba al hombre con las fuerzas primigenias. Pero no se trata de una nueva y anacrónica incursión en lo indigenista o de una indagación etnográfica; la función “mágica” de la palabra hará su efecto sobre cualquier paraguayo de habla guaraní, incluso sobre el lector o, mejor, “oyente” culto que no participa del trasfondo religioso indígena. Existe ciertamente el enlace con el “carácter sagrado” que tiene la palabra en la cultura indígena guaraní, pero lo que queda de él es ante todo la sensación de “potencia” que revela el material idiomático rítmicamente ordenado. Casi será imposible sustraérsele, tal vez incluso para quien no sabe guaraní. De todas formas, la capacidad de saborear estéticamente estas virtudes de *ñane ñe’ẽ*, “la lengua que tenemos en común” llega a crear un sentimiento de comunidad e identidad que abarca un compromiso ético social “con los dolores de seres hechos a imagen y semejanza de múltiples angustias”, es decir el pueblo paraguayo guaraní hablante de hoy. Otro argumento para reflexionar sobre la aparición de una poesía moderna y auténtica justamente a partir de *Tangara tangara* es que, amén de que casi todos los poetas actuales recurren a técnicas parecidas, su creador ya ha encontrado seguidores conscientes y explícitos. Lino Trinidad Sanabria incluyó en su última antología (que no esconde su pretensión de reunir textos “ejemplares”) varias poesías “del tipo tangara”, que allí se definen de forma algo reducida como “de versos cortos, sin estrofa ni rima, pero con un ritmo sonoro y uniforme”. Una calidad que, en el mismo contexto, destaca José Valentín Ayala para los textos de Don Lino, es su supuesta “pureza”, la ausencia de hispanismos, que también caracteriza los versos de Ramón Silva. La irradiación de su forma de poetizar parece llegar hasta los poemas-recetas de Graciela Martínez publicados últimamente en el “Rincón literario” de *Ñe’ẽngatu* y que se presentan allí también como muestras del “estilo ‘tangara’”. (Lustig, 1997, p. 5-6).

En lengua mapuche hay una palabra que designa la condición de “wakcha”, señala Silvia Mellado: “kuñifal”:

Este vocablo también nombra al sujeto cuya orfandad no está solamente dada por la falta de padres sino por la carencia de una comunidad con la cual establecer lazos de supervivencia. ¿En qué lengua hablan los kuñifales? ¿O

será la lengua en la que hablan aquello que también refuerza la condición de kuñifal? Si la carencia de bienes posibles de intercambiar es lo que marca al huérfano, podríamos preguntarnos si acaso la carencia del mapuchezungun –la lengua de los abuelos o la lengua materna borrada pues, en materia de generaciones, los padres de la mayoría de los poetas actuales ya no hablan la lengua como sí lo hacían o hacen los abuelos– es lo que convierte al poeta mapuche hablante del castellano en huérfano. La operación arguediana de elegir una lengua que exorcice la orfandad puede ligarse con las operaciones de un amplio sector de poetas mapuche quienes, en materia de lengua, también son hechura de la madrastra. Muchos de los poetas que hoy se asumen como miembros del pueblo originario no escriben en mapuchezungun. Desde la castilla, buscan y escarban hasta hallar la lengua borrada de sus padres. [...] La extraterritorialidad del kuñifal radica en que el poeta busca, mediante varias estrategias, el bilingüismo desde un desarraigo de la lengua que debiera ser la materna. [] Los poetas, pensados como tales en términos modernos, “negocian” su lugar en la literatura y lo construyen activamente al mismo tiempo que no aluden a la lengua mapuche como una condición *sine qua non* para posicionarse como escritores mapuche. Desde el castellano, en ocasiones en ambas lenguas o en la mezcla de ellas, estos poetas aprenden en algunos casos el mapuche desde las gramáticas, lo que supone un alejamiento de la oralidad y la gestualidad implícitas en el hablante, al mismo tiempo que reflexionan acerca del problema de la recepción y el público. (Mellado, 2014, p. 2-3).

El acto autotraductor es una práctica central y extendida en las literaturas indígenas de América Latina. Melissa Stocco toma herramientas de la teoría decolonial y asevera:

Dado que los textos autotraducidos de la literatura indígena contemporánea son la producción de individuos que viven en una situación de bilingüismo y biculturalidad tensionada, la noción de “lo ch’ixi” de Silvia Rivera Cusicanqui permitirá complejizar aún más esta figuración de la autotraducción como espacio, al incorporar una visión que no cancele los aspectos antagónicos entre las lenguas y culturas en contacto, sino que valore lo productivo y enriquecedor de tal conflicto. (Stocco, 2018, p. 47).

Pero en realidad la relación de los hablantes de lenguas originarias con la cultura letrada está lejos de desarrollar el crecimiento y la conformación de un nuevo público lector. No hay igualdad de condiciones entre la lengua de conquista y la originaria; si bien hay una correlación de fuerzas nueva, todavía es muy desigual:

Aunque mestizo y hablando una lengua indígena, el colono paraguayo tiene tendencia a considerarse a sí mismo culturalmente español. Muchos conservaban el español como pique de honor y quien más quien menos se creía descendiente de la más alta aristocracia española. [...] La sociedad colonial fue desde el principio oficialmente castellana; la lengua guaraní no entraba en la administración ni en la política oficial. [...] La pauperización o hibridación del guaraní paraguayo a la que aluden los modernos estudios es un proceso que tiene sus raíces ya en el mundo colonial y es la resultante de una estructura de dominación cultural que establece dicotomías entre las distintas áreas semánticas: una lengua viene a ser dominada cuando se la relega al coloquio íntimo y se le niega vigencia en lo que se ha dado en llamar el mundo de la cultura. (Melià, 1997c, p. 41).

Son muchos los factores que restringen el pleno desarrollo de la cultura escrita. Y hay restricciones sociales que persisten pese a la desaparición de las limitaciones técnicas. Por ejemplo, cada vez es más amplia la cantidad de paraguayos guaraní hablantes, desde la oficialización de la lengua guaraní en 1992, que se alfabetiza en su propio idioma. Sin embargo, esta posibilidad no incrementó el número de lectores en guaraní ni horadó los muros de la diglosia. En verdad, la escolarización de la lengua guaraní ayudó a que muchos hijos de extranjeros, monolingües en español, accedieran a un conocimiento más certero de la lengua popular del país; sin embargo, con el corrimiento de la frontera agraria, la descampesinización y el auge

castellanizador de los medios y las redes, ha crecido enormemente el uso del español y de la interlengua castellano-guaraní: ese *jopara* inaprensible que a veces es guaraní intervenido por hispanismos y otras veces es un español completamente percutido por el guaraní (Boidin, 2005). Lo extraño de esta interlengua es la poca eficacia a la hora de construir ficciones, nuevas poéticas. En todo caso, su fertilidad se ha manifestado más en terrenos del *jopara-guarani* y en sus viejos portes de oratura. Como productos de esta derecha sin registro ni catastro tenemos la poética de la polca *jabe'ò* o el *freestyle* en guaraní *chespi* o el guaraní que se usa en buena parte del nuevo cine paraguayo, como es el caso de películas dirigidas por Paz Encina, Ramiro Gómez, Enrique Collar o Tana Schémbori y Juan Carlos Maneglia. En tanto que en la poética del castellano guaranizado sigue conservando un lugar destacado la novela de Margot Ayala de Michelagnoli, *Ramona Quebranto* (1989), considerada la primera novela escrita en *jopara* –aunque previamente habían sido publicadas la novela *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (1984), de Josefina Plá y Ángel Pérez Pardella, y las columnas del diario recogidas en *Los monólogos* (1973), de José Luis Appleyard:

El bilingüismo en Paraguay tiene todavía otras características discriminatorias. Es sabido que solo comprende a una parte de los paraguayos. El Paraguay es bilingüe pero pocos paraguayos son bilingües: más aún, como veremos, tal vez nadie es verdaderamente bilingüe en el Paraguay. (Melià, 1997c, p. 45).

Como se sabe, hay usos de la escritura que afectan la organización social. Las consecuencias legales de la cultura letrada están estrechamente ligadas a la política y la religión. La escritura no es una destreza indiferenciada;

sus potencialidades dependen de la clase de sistema que prevalece en cada sociedad. No es lo mismo lo que puede acontecer en sociedades occidentales, mestizas o acriolladas, como la paraguaya o la de ciertas regiones del Ande, que el proceso de consolidación de una cultura letrada restringida como la que se está propiciando desde ciertas élites intelectuales indígenas en vinculación con políticas de asimilación estatal. Sólo con la suma y en interacción se construye la fuerza de la literatura en lenguas originarias, afinando las categorías y con tácticas mancomunadas para derrotar el embate monolingüizador de las burguesías neocolonialistas del continente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appleyard, José Luis. *Los monólogos*. Asunción: Loyola, 1973.
- Ayala de Michelagnoli, Margot. *Ramona Quebranto*. Asunción: Compugraph, 1989.
- Bareiro Saguier, Rubén. *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Bareiro Saguier, Rubén. *De nuestras lenguas y otros discursos*. Asunción: CEADUC, 1990.
- Boidin, Capucine. “¿Jopara? ¿jhe’a? El mestizaje de las palabras, de las plantas y de los cuerpos en Paraguay”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Bibliothèque des Auteurs du Centre, 2005, s/p. Disponible en: <<http://nuevomundo.revues.org/598>>. Acceso: 3 de junio de 2023.
- Brotherston, Gordon. *La América indígena en su literatura. Libros del Cuarto Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Cadogan, León. *Ayvu Rapyta. El fundamento de la palabra. Textos míticos de los Mbya Guaraní del Guairá*. Asunción: CEADUC-CEPAG-Fundación “León Cadogan”, 1992 [1959].
- Castells, Mario. *La selva migrante: Carlos Martínez Gamba y el exilio de la lengua guaraní*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2022.
- Caurey, Elías. “Elio Ortiz García y la literatura guaraní”. En: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época*, Número Especial, 2017, p. 7-24.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- Escalante, Pablo. “Reseña de *La América indígena en su literatura* de Gordon Brotherston”. En: *Vuelta*, 253, 1997, p. 48-52.
- Friedemann, Nina. “De la tradición oral a la etnoliteratura”. En: *Oralidad*, 10, 1999, p. 19-27.
- Flores, Enrique. *Gauchillaje entre demonios. Una cosmovisión correntina. Del gauchito Gil a Francisco Madariaga*. México: UNAM, 2015.
- Landeo Muñoz, Pablo. *Aqupampa*. Lima: Wiyay, 2016.
- León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- León-Portilla, Miguel. *Reverso de la Conquista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Lustig, Wolf. “Ñande reko y modernidad. Hacia una nueva poesía en guaraní”. En: Méndez-Faith, Teresa. *Poesía paraguaya de ayer y de hoy. Tomo II: Guaraní – español*. Prólogo de Lino Trinidad Sanabria y estudio introductorio de Wolf Lustig. Asunción: Intercontinental, 1997, p. 21-48.

- Lustig, Wolf. “Literatura paraguaya en guaraní”. En: *América sin nombre*, 4, 2002, p. 54-61.
- Melià, Bartomeu. *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des guarani au Paraguay*. Tesis doctoral. Strasbourg: Université de Strasbourg, 1959.
- Melià, Bartomeu. *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad, literatura*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- Melià, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Asunción: CEPAG-CEADUC, 1997a [1986].
- Melià, Bartomeu. *El Paraguay inventado*. Asunción: CEPAG, 1997b.
- Melià, Bartomeu. *Una nación, dos culturas*. Asunción: CEPAG, 1997c [1988].
- Melià, Bartomeu. *Mundo guaraní. Visión antropológica*. Asunción: Programa de Apoyo a la Conceptualización de la Iniciativa Mundo Guaraní / Banco Interamericano de Desarrollo (BID) / Ministerio de Relaciones Exteriores, 2006.
- Melià, Bartomeu. *Diálogos de la lengua guaraní*. Asunción: Grupo Editorial Atlas / Secretaría de Cultura de la República del Paraguay, 2019.
- Mellado, Silvia. “Lenguas kuñifal: Pasajes entre el mapuchezungún y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda”. En: *Recial*, V, 5-6, 2014, p. 1-18.
- Morínigo, Marcos. *Programa de Filología Hispánica*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.
- Münzel, Mark. “Literatura no escrita”. En: *Suplemento Antropológico*, XVIII (2), 1983, p. 7-13.
- Ortiz García, Elio. *Irlande. La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio*. La Paz: Editorial 3600, 2018.
- Pizarro, Ana. “Introducción”. En: Pizarro, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985, p. 13-67.

- Plá, Josefina y Ángel Pérez Pardella. *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí*. Asunción: Zenda, 1984.
- Prat Ferrer, Juan José. “Las culturas subalternas y el concepto de oratura”. En: *Revista de Folklore*, 316, 2007, p. 111-119.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007 [1982].
- Roa Bastos, Augusto. *AUGUSTO ROA BASTOS. Antología narrativa y poética. Documentación y Estudios*. Presentación y selección de textos de Paco Tovar. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Roa Bastos, Augusto (comp.). *Las culturas condenadas*. Asunción: Fundación Augusto Roa Bastos, 2011 [1978].
- Stocco, Melisa. “Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche”. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, 20 (1), 2018, p. 39-61.
- Tito Quispe, Edwin *Relatos de la Literatura Oral y Escrita del Altiplano Puneño*. Puno: Editorial Impresiones REPSA, 1997.
- Toro Henao, Diana Carolina. “Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales”. En: *Linguist.lit.*, 65, 2014, p. 239-256.
- Zarratea, Tadeo. *Kalaíto Pombero*. Asunción: Servilibro, 2012 [1981].
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.