americana: Issue 2 *Movilidades y transformaciones*. (Agosto 2020).

La literatura latinoamericana y la escritura de la transculturación

Por: Fabio Jurado Valencia

Sobre el autor:

Fabio Jurado Valencia es profesor de la Maestría en Educación, de la Universidad Nacional de Colombia. Es autor de *Voces escritas en la obra de Juan Rulfo*; *Ensayos literarios: una antología*; *Mito: cincuenta años después*; *La lectura en las escuelas de la periferia*, entre otros libros. Esta ponencia tiene como antecedente el prólogo que escribiera al libro *La comarca oral revisitada*, de Carlos Pacheco, publicado en 2016 por la Universidad Nacional de Colombia.

Palabras Clave: Juan Rulfo, escritura transcultural, literatura latinoamericana, oralidad.

Resumen

La lengua escrita canónica no es suficiente para nombrar lo escuchado, percibido y sentido por quienes habitan en las comunidades ancestrales, ya sean mestizas, indígenas o africanas. Las poéticas de la transculturación alcanzan su mayor desarrollo en las novelas de las décadas de 1950 a 1970. La escritura, mediada por la oralidad y la tradición popular, es identificada por Ángel Rama como la propia de la transculturación cuyas obras emblemáticas son las de escritores como Rulfo, Arguedas, Guimaraes Rosa, Roa Bastos y García Márquez. El planteamiento de Ángel Rama es reivindicado por Carlos Pacheco y Francoise Perus. Identificar los rasgos de la transculturación para desentrañar las cosmovisiones sobre América Latina, subyacentes en los monodiálogos, es el horizonte de estas reflexiones; ello implica explicar la manera como la escritura literaria reconfigura la fuerza de la oralidad y las cosmovisiones de las comunidades periféricas: no sentimos que leemos sino que escuchamos, como se ilustrará aquí con la obra de Juan Rulfo.

Entre la oralidad y la escritura: la transculturación

El término transculturación nos ayuda a comprender el fenómeno de los sincretismos lingüístico-discursivos de las comunidades de las periferias latinoamericanas no sólo en la literatura sino también en los contextos académicos, pues la transculturación subyace en los trabajos escritos que niños y jóvenes elaboran en sus procesos de formación educativa. Del mismo modo, como en la década de 1950 los narradores literarios de la transculturación fueron estigmatizados en los albores de sus primeras obras, es una manía del profesorado, sobre todo el universitario, rechazar los escritos que no se acoplan con plenitud a las estructuras sintácticas canónicas de la lengua.

Los profesores no leen las estructuras profundas de la escritura que lleva consigo los tonos y los estilos de los modos de hablar/decir las ideas y que, en consecuencia, son el punto de partida del trabajo incesante con los borradores, que desembocan en la autonomía de los

textos. No es un capricho escribir con intensa subordinación oracional o con caídas continuas en las concordancias gramaticales, como ocurre en quienes provienen de sectores sociales vulnerables; hay un impulso intelectual por comunicar con la palabra escrita los saberes aprendidos, incluyendo los saberes sobre la lengua oral, aunque haya anomalías lingüísticas. La escritura académica se aprende a través del tiempo y de las interacciones, pero deviene de las fuerzas orales, las que permanecen dentro de la misma escritura cuando esta se ajusta a las estructuras de las publicaciones. Si bien este no es el núcleo de las reflexiones que enseguida plantearemos, sí es un preámbulo para comprender los estilos de los narradores de la transculturación.

Existe una inevitable tensión entre la oralidad y la escritura; el saber y el poder se imbrican en esta tensión. Primero, la palabra escrita de los evangelios como posibilidad de negociación y de pacto entre los frailes/conquistadores y los gobernantes indígenas; después, frente a la incredulidad de la palabra escrita evangélica, la espada y el "arcabuz" como estrategia de sometimiento. Así da comienzo Carlos Pacheco a *La Comarca oral revisitada* (2016). Esta tensión permanece, si bien con sus matices, luego de que en América Latina la escritura, mediada por la oralidad, se convirtiera en forma de defensa y de resistencia, siendo la literatura la forma simbólica más poderosa para interpelar las relaciones hegemónicas en la historia de Latinoamérica.

Resulta paradójico que la fuerza de la oralidad en las comunidades de este lado del mundo solo pueda ser reconocida a través de la escritura, porque la voz oral, materializada en procesos fonético-fonológicos, es efímera. El "diálogo de Cajamarca", magistralmente descrito por Guamán Poma de Ayala (1980), es la escena que cataliza la tensión inevitable entre la oralidad y la escritura: Atahualpa es incrédulo frente al libro evangelizador porque este no le habla y los propósitos persuasivos del fraile y del conquistador son inútiles: el habla de aquellos, contaminada de escritura evangélica, no le parece tan auténtica. Hay pues un saber poderoso en Atahualpa que le posibilita develar la manipulación de la que es objeto.

La escritura, cuando está mediada por la oralidad y la tradición regional, es identificada por Ángel Rama (1982) como la propia de la transculturación cuyas obras emblemáticas son, las de escritores como Rulfo, Guimaraes Rosa, Arguedas, Roa Bastos y García Márquez. En los universos ficcionales de las obras de estos autores transcurren las voces de los grupos humanos que habitan las geografías de la periferia. El mismo Arguedas (2013) considera, en la conferencia

que dictara al recibir el Premio Inca Garcilazo de la Vega, la necesidad de distinguir dos grandes grupos de narradores: 1) el conformado por Cortázar, Carpentier, Fuentes, Lezama y Vargas Llosa, con una escritura literaria canónica y citadina, y 2) el de Rulfo, Guimaraes Rosa, Roa Bastos, García Márquez, y Arguedas mismo, con una escritura de efectos orales y provincianos, propio de escritores "no profesionales". Así, nos dice Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: "Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías!*"* (2013, p. 33), como Cortázar lo propuso en las reflexiones sobre la profesión del escritor. Y Arguedas es agudo al respecto:

> Escribamos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden. (p. 34)

Y remata diciendo:

> ¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina. Dicen que eso mismo le sucedía a Balzac y a Dostoievski. Sí, pero como una desgracia, no como una condición de la que se enorgullecieran. ¿Que acaso no hubieran escrito lo que escribieron, en otras circunstancias? Quién sabe. ¿Qué otra cosa iban a hacer con lo que tenían en el pecho? Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario, que estás en Londres. (p. 34)

Escritores despreocupados por la fama, que sobrevivían con diversos oficios o profesiones, cuyas obras literarias fueron surgiendo sin las pretensiones de los premios o los contratos, pero a contracorriente eso sí de las tendencias estéticas dominantes, es la impronta del grupo de la transculturación. La síntesis que expone Pacheco al respecto, es atinada, al analizar el caso particular de Arguedas:

> Entre las empresas de cultura desarrolladas en las últimas décadas en el continente, su obra aparece como uno de los más elocuentes puntos de engarce y también de colisión entre lo que (con pecado de simplificación) podría designarse como las concepciones y prácticas de las culturas hegemónicas (de preferencia urbanas, letradas, hispano-cristianas, modernizadas y occidentalizadas) y las de culturas subordinadas (agrarias,

> orales, indígenas o mestizas arcaicas, tradicionales, heterogéneas también en lo idiomático o lo dialectal). (2016, p. 45)

Es, sin duda, el perfil de estos escritores una provocación para los debates que tanto se requieren hoy, en la segunda década del siglo XXI, cuando tantos jóvenes –hombres y mujeres– han querido investirse de escritores sin el alma que tal rol presupone.

El segundo grupo entroniza con lo que Rama denominara el grupo de escritores transculturadores y que sin proponérselo constituyeran un "equipo intelectual": es un asombro la coincidencia en los puntos de vista, en el tipo de lecturas que reivindicaran, en sus afecciones políticas e ideológicas, en su lucha con el lenguaje y en ese diálogo ficcional que construyen: los textos son convergentes desde distintas perspectivas (algunos nombres e investiduras de personajes –Macario y Miguel, por ejemplo–, el borramiento de los narradores canónicos en el arte de la novela, para privilegiar las voces autónomas de los personajes rurales y sus visiones de mundo).

La oralidad, reconfigurada en la escritura, en el caso de Rulfo, es un asunto de tonos discursivos y de sensaciones sonoras y no de transcripciones grafo-fonéticas[1], como se observa en las obras de los autores de las literaturas regionales realistas e indígenas de las décadas de 1920 a 1950; la dificultad para lograr las percepciones verosímiles (por oposición a lo fingido) de la oralidad en el texto literario está en los tonos y en los modos particulares de narrar para representar los universos micro-culturales de una comunidad. Escuchar, saber interpretar las voces de la ruralidad, sentir las canciones populares y los rezos en aquellas iglesias semiderruidas (como la que es representada en "Luvina"), constituye el material fundamental en el trabajo del poeta que escribe en prosa haciendo sentir la poesía.

Por ejemplo, desde los primeros cuentos Rulfo recupera literariamente los entornos culturales semi-rurales e introduce los tonos orales de sus habitantes, ficcionalizados en los cuentos y en las novelas. Para llegar al mundo de *Pedro Páramo*, novela emblemática sobre la

[1] Víctor Jiménez (2006, p. 356) destaca al respecto el caso de *Los de abajo*, de Azuela, quien "al hacer hablar a Camila, campesina ignorante, sólo puede poner en su boca palabras como '¡Ande, pos yo creiba que el aguardiente nomás pal cólico era güeno!... ¡Ah!...¿De modo que usté iba a ser dotor?'. Abundan los ejemplos en la narrativa de la Revolución y del indigenismo; en *La venganza de Carlos Mango*, de Francisco Rojas González, un personaje dice: "-Pos ya que usté si'arma, que venga el último, hay que dejar los asientos pa l'amanezca… ¿o qui'opina?" (1952, p. 69). También en *El ardiente verano*, de Mauricio Magdaleno, uno de los personajes del cuento "Palo ensebado": -"Quesque dice que tiene que venir a reclamarle lo suyo a su güena mercé, amo don Teófilo." (1954, p. 154)

desigualdad y la injusticia y los modos simbólicos de representarlas, Rulfo transita por el cuento; así, "Luvina", le proporciona todas las señales necesarias para lograr la ambientación y el lenguaje oral, o monodialogal, en la narración de una historia que conjuga la vida y la muerte en una única entidad.

En la obra de Rulfo se ficcionaliza la oralidad en la escritura literaria; tal ficcionalización permite identificar los modos de pensar o las visiones de mundo. Pero no es la oralidad con sus sustancias y formas de expresión propias, sino una escritura en la que se percibe la oralidad. La oralidad se incrusta en el fondo de una escritura que al ser objeto de interpretación produce el efecto de ser escuchada y no leída. Por eso, los discursos de los narradores y de los personajes se mimetizan entre sí o se funden; unas y otras voces se fusionan en la prevalencia de unos tonos que hacen sentir los susurros de quienes conversan y recuerdan, o rememoran sus tragedias (campesinos que habitan en las fronteras de los pequeños pueblos, o en pueblos, como en "Acuérdate").

En los textos rulfianos es notorio el dilema sobre cómo mostrar de manera simultánea las voces interiores, o los soliloquios o "monodiálogos" (Rama, 1974, 1982; Perus, 2012) de los personajes/narradores. El escritor trabaja con el lenguaje y no desfallecerá hasta alcanzar la voz propia de sus criaturas; querrá también modelar al lector como otro trabajador al completar las historias desde las elipsis. Hay una cierta sospecha del escritor sobre las complejidades de la fundición de los tonos orales en la materia escrita. Ello es visible, en el caso de Rulfo, en los múltiples signos tipográficos de sus textos: comillas para indicar la voz del perseguidor, comillas y bastardilla para el perseguido, por ejemplo, en "El hombre" y lo mismo se observará en su novela. Pareciera que Rulfo quisiese ayudar al lector con estos signos tipográficos; sin embargo, los idiolectos, inherentes a los sociolectos de las comunidades rurales, se perciben de tal forma que dichos signos podrían ser innecesarios: por los universos semánticos el lector sabe cuándo habla el perseguido y cuándo el perseguidor, o cuándo habla Juan Preciado y cuándo la madre desde los recuerdos de Juan, para el caso de *Pedro Páramo*: el valor artístico de la obra de Rulfo radica, entre otros, en este alcance: son voces las que el lector interpreta a través de la escritura.

Con las voces, autónomas y verosímiles, pero también ambiguas o plurales, se percibe que quienes hablan se aferran a la memoria o esta se impone obrando en la conciencia moral de los personajes: se ingresa literariamente en estos mundos rurales de economías verbales e intensa musicalidad; las construcciones discursivas orales de los personajes permiten nombrar sus

propias experiencias y a través de ellas posibilitar las representaciones míticas de sus cosmovisiones. No es "la ficcionalización de registros escritos", tan propio de la literatura canónica, "más atenta a las particularidades de la escritura que a las de la voz" (Mignolo, 1992) sino la ficcionalización de las voces orales que, por supuesto, se movilizan a través de la escritura.

Es el "neo-regionalismo" positivo dice Pacheco, que pone al descubierto la marginalidad y el engaño de los gobiernos pero también la sabiduría y los contrastes con las ignorancias entreveradas en la escritura de los grupos de poder. Así, en "Luvina", de Rulfo:

> *"Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. '¡Vámonos de aquí! –les dije-. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará.'*
>
> *"Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos, de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.*
>
> *"-¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?*
>
> *Les dije que sí.*
>
> *"-También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.*
>
> *"Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.*
>
> *Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen.* (pp. 107-108)

Los escritores de la transculturación interrogan las situaciones de la marginalidad, la exclusión y el significado humano de la tierra, pero de manera figurada. Los campesinos conocen al gobierno, el profesor también; sin embargo, cada uno tiene una percepción distinta: desde la experiencia viva, en los campesinos, y desde el discurso de la enseñanza, en el profesor; tal es lo que se infiere de la pregunta que los campesinos le hacen al profesor, lo cual deviene de un razonamiento puntual: hay una recriminación a través de un mensaje dirigido al profesor, quien se supone tiene deberes para con el gobierno.

En "Luvina" prevalece el monodiálogo, con algunas interpolaciones del narrador en tercera persona. Anota Ivette Jiménez que en este cuento "el tiempo de la narración y de su monólogo dialogizado es lento. La sensación que se crea es de un tiempo que apenas transcurre.

Se diría que toda la acción del cuento "El llano en llamas" se empoza ahora en un tiempo monótono y reiterativo fuera de la Historia…". (1990, p. 99). En efecto, si en "El llano en llamas" y aún en "La noche que lo dejaron solo" se destaca la intensidad de las acciones y un universo de expectativas constantes en el lector, en "Luvina" hay que releer para reconstruir el asunto del que trata el cuento. Pero en aquellos cuentos, la historia le da cabida a los referentes de la Historia (la revolución agraria y la revolución de los cristeros). Sin embargo, es en "Luvina" donde se acentúa la evaluación sobre la Historia, tomando distancia de ella.

En "Luvina" los hombres se van y sólo quedan los viejos y las mujeres con sus niños, tal como ocurre en "Paso del Norte"; pero mientras que en "Luvina" se desconoce para dónde emigran los hombres, en el otro cuento se develan sus destinos: la ilusión de pasar la frontera, trabajar, conseguir un puñado de dólares y regresar para poner un negocio; tan sólo que en el mundo trágico representado en la obra de Rulfo, prevalece el fracaso: el hombre regresa sin nada en las manos, porque una balacera le impide realizar el paso hacia el norte y, mientras ha estado ausente, su mujer se ha ido con otro, como las imágenes verbalizadas en los corridos mexicanos, la otra materia que nutre la escritura transcultural de Rulfo.

La imagen del profesor resulta desfavorecida en la configuración literaria de Rulfo: es acrítico; es la representación del ingenuo (dice que "la Patria" es la madre del gobierno), pero también es desfavorable en la del profesor que lo reemplazará y que va para Luvina (luego de tomar cervezas y mezcales se queda dormido en la mesa, en el interior de la tienda, donde se lleva a cabo el encuentro): es, sin duda, la imagen de la sumisión y a la vez de la impotencia y esto le permite a Rulfo, como escritor transculturador, contrastar los saberes de los "letrados" con los saberes de los no letrados (los campesinos).

Las unidades lingüísticas en la literatura de la transculturación son variantes del sistema de invariantes de la lengua castellana: las palabras movilizan otros sentidos que hasta entonces los diccionarios no incorporaban. Así, pronombres demostrativos como "aquello", incluyen soledad, abandono, viento, polvo, aridez, etc., en relación a Luvina. "Aquello" es lo raro, lo tenebroso, lo que no se quiere. En "Luvina", después de un discurrir de detalles, después de luchar por nombrar lo que fue y lo que es tal lugar, el narrador lo nombra con un enunciado contundente: "Pero aquello es el purgatorio", algo similar a lo que se percibe en Comala, espacio protagónico de la novela. Se trata, sin embargo, de un purgatorio que está más cerca del infierno que del cielo.

Preservación e innovación en los escritores de la transculturación

El proyecto de "escribir como se habla" en las periferias, como le confesara Rulfo a Harss (1981), implica el trabajo dispendioso con la escritura en la perspectiva de lograr la escucha de los lectores. Escuchar y no leer, aunque sea a través de la lectura que se escuche, como se observa también en Roa Bastos con las múltiples versiones de su novela "*Hijo de hombre*, o con *El general en su laberinto*, de García Márquez. Se trata de la "Ficcionalización de las comarcas orales latinoamericanas" en la perspectiva de la "comunicación intercultural" (Pacheco, 2016). La pregunta central que orientó tal proyecto estético fue la de cómo lograr la "ficcionalización de una cultura oral", tan propia de América Latina y el Caribe, para develar los conocimientos ancestrales y las singularidades políticas.

En *Gran Sertón: Veredas* es el habla popular del narrador (Riobaldo) y la escucha de un narratario ilustrado, citadino, lo que propicia la emergencia de un lector que será modelado por un discurso sincrético (desde el fondo las voces orales y en la superficie una escritura que produce el efecto oral de dichas voces). Pero es el narratario, en silencio "grafemático", quien interpela y promueve, en consecuencia, el monodiálogo, esto es, el monólogo en una situación de diálogo, tan recurrente en la obra de Rulfo ("El hombre", "Luvina", "Diles que no me maten", "Talpa", *Pedro Páramo*) y de García Márquez (*El otoño del patriarca*).

Las obras literarias de la transculturación se caracterizan porque reclaman del lector una disposición para neutralizar, o suspender, ciertos imaginarios sobre la literatura (la literatura como forma de adquirir "cultura" y de ser "distinguido" socialmente); ahora el lector tiene que trabajar auscultando los sentidos en los implícitos de la narración ficticia oralizada, solo posible si siente que oye y ve unos escenarios que son naturales (es la verosimilitud) y no artificios, que son el producto de una transcreación. Se trata de la traducción cultural que la dinámica de la interpretación en este lector modelizado por las trayectorias hermenéuticas de las obras mismas hacen posible.

A la manera del estadio del espejo, ese otro, que escucha desde una actitud expectante, como la del letrado (el maestro que va para Luvina), es el mismo autor desdoblado; el autor hace parte de la comunidad letrada pero ha tomado la delantera al incorporar en sus mundos las voces de la comunidad no letrada, de la que proviene y que ahora recupera. Es la fusión dialéctica que inviste al artista, que deja de ser quien es a la vez que es. Es paradójico que el supuesto ignorante,

siempre el narrador monodialógico, proporcione el saber al supuesto no ignorante, el letrado: es otra de las formas de la transculturación, en el universo de la ficcionalización de la oralidad.

En el caso de *Hijo de hombre*, de Roa Bastos, es una mujer (la beata Micaela) quien tiene a su cargo el monodiálogo, cuyo interlocutor es un militar "letrado" (el teniente Miguel Vera), alcalde del pueblo. El alcalde escribe lo que ella narra, desde sus supuestas ignorancias, pues no sabe leer ni escribir, ni firmar, solo sabe poner una cruz o una mancha del dedo cuando le piden firmar, pero tiene el saber/poder que necesita el alcalde/militar.

De otro lado, los tópicos no son ajenos a la ficcionalización de la oralidad en la obra de estos autores; lo explica Pacheco así:

> Cuando esta meta utópica es perseguida sin cejar a lo largo de la vida, la muerte viene a ser entonces un nuevo nacimiento. Se alcanza a dibujar entonces un círculo completo, una esfera, que para los guaraníes, como para muchos otros pueblos y culturas tradicionales alrededor del mundo, es la imagen mítica de la perfección: la serpiente que se muerde la cola, que completa el ciclo y reinicia una nueva etapa. Esta concepción, será de crucial importancia para comprender la idea roabastiana de la utopía de la lengua oral. (2016, p. 182)

Un caso particular de poliglosia lo constituye la obra de Roa Bastos, autor que afronta el dilema de dos lenguas: el guaraní y el castellano; escribe en castellano manteniendo los acentos del guaraní, según lo declarara. Algo similar experimenta José María Arguedas, quien es excluido por la madrastra y crece entre los indios de la servidumbre de su propia casa; entonces aprende su lengua y se confronta con la lengua "letrada" del castellano. También Rulfo y Guimaraes Rosa acceden a las lenguas de las comunidades periféricas para reconstruir sus universos culturales ancestrales.

Preservación e innovación se funden en los escritores de la transculturación; preservación por los temas, que serán siempre universales (el problema social del campesinado y de los indígenas, los ritos de la muerte y la tragedia del amor, la soledad de quien enuncia, la simbiosis cultural…); innovación por el lenguaje que marcará siempre la heterogeneidad y el carácter personal y estético de las obras artísticas. La innovación hace posible también la articulación de la tradición oral/popular con la tradición literaria, si bien la primera es material inevitable de la segunda.

Lo que es objeto de polémica son las diferencias entre la tradición popular y la tradición literaria o la validez artística de las "literaturas orales" y su emparejamiento artístico con las "literaturas escritas" asumidas por una responsabilidad individual. La escritura de la transculturación interroga tácitamente a la hegemonía grafocéntrica y a la subestimación hacia las expresiones de la tradición popular de carácter oral. Este cuestionamiento supone futuros desarrollos de la discusión apuntando hacia la identificación de textos orales con un alto vuelo simbólico/poético/mítico, diferente a aquellas expresiones populares de esquemas hechos, repetidos, textos-tipo, que se reproducen generación tras generación en comunidades ancestrales, también por supuesto con un valor estético pero menos polivalentes.

El análisis de Pacheco (2016) desemboca en la puesta a prueba de las categorías de la transculturación en la obra narrativa del autor venezolano Alfonso Armas Alfonso. Se trata de un autor que, con *El osario de Dios*, renueva la narrativa a partir de minicuentos que constituyen a la vez una novela de mosaicos, cuyos contenidos devienen de la memoria y de las voces rurales de pequeños pueblos o comarcas. Con el capítulo *La comarca oral revisitada: oralidad y escritura en el nuevo milenio*, conferencia dictada en Belém do Pará, Brasil, con especial énfasis en la situación de la amazonía y la oralidad, Pacheco invita a profundizar en el estudio de las culturas amazónicas y sus diversos géneros discursivos orales; esto presupone la incorporación de los análisis del fenómeno de la oralidad en el ámbito de los estudios literarios. En el fondo propone romper con la dicotomía oralidad/escritura, como lo sugieren los escritores de la transculturación.

Latin-American Literature and Transcultural Writing

Translator: Gustavo Gutierrez

About the author:

Fabio Jurado Valencia is a professor of the Master of Education at the Universidad Nacional de Colombia. He is the author of "Voces escritas en la obra de Juan Rulfo"; "Ensayos literarios: Una antología"; "Mito: cincuenta años después"; and "La lectura en las escuelas de la periferia", among other books and articles. The precursor of this text is Jurado's prologue of Carlos Pacheco's book "La comarca oral revisitada", published in 2016 by the Universidad Nacional de Colombia.

Keywords: Juan Rulfo, Transcultural Writing, Latin American Literature, Orality

Abstract

The canonic western written word is insufficient to name what and how ancestral communities (be them Mestizo, Indigenous or Africans) experience, hear, feel and sense the world they inhabit. In the case of Latin America, transculturated poetics come to their major growth in the novels written between 1950 and 1970. Angel Rama identifies as a key characteristic of transculturation the written texts mediated by oralities and popular cultures. For him, exemplary of this type of writing are authors such as Rulfo, Arguedas, Guimaraes Rosa, Roa Bastos and García Márquez. Rama's proposition is supported by Carlos Pacheco and Francoise Perus. The goal of this paper is to identify the characteristics of transculturation and to unveil the cosmovisions on Latin America that underlie below the monodialogues. This entails explaining how literature might reconfigure and incorporate the force of orality and the cosmovisions of what is regarded by the West as "peripheric" communities: more than a process of reading, we are left with the feeling of hearing a story, as it will be shown in this article with Juan Rulfo's text.

Between the written word an orality: Transculturation

The concept of transculturation is helpful to understand the processes of linguistic discursive syncretism present in Latin-American peripheric communities, not only in Literature but also in academic contexts. Transculturation is a phenomenon that underlies the written assignments of children and youngsters, in processes of education. In the same way as in the 1950's, when the emerging authors of transculturation and their works were stigmatized and labelled as a minor Literatures, is still a recurring practice of teaching staff (especially in universities) to reject texts that do not comply entirely with the canonized syntactic structures of the written language.

Professors are unable, or unwilling, to read the deep structures that are underneath the different tones and styles in which ideas are spoken/said, although these constitute the starting point of the many versions and drafts of the texts themselves. It is not by chance that authors write with a prevalence of subordinated sentences or demonstrating concordance flaws in the

construction of sentences. This frequently happens with speakers from unprivileged social groups and corresponds to the intellectual impulse to communicate with the written word the acquired knowledge (including the knowledge about oral language, despite the linguistic abnormalities). The "academic" style of writing is not naturally inherited as it is something the subjects learn through time and interactions. However, this type of style has its own roots in the oral traditions, which still permeate and configure the written word even after it has been through the filters of publication media. Although this is not the focus of the proceeding reflections, it is an important prelude to keep in mind, in order to understand the different styles of the narrators of the transculturation phenomenon.

There is an unavoidable tension between orality and the written word; knowledge and power are intertwined in this tension. In the case of Latin America, first, it was the written word in the gospels which offered a possibility of negotiation and agreement between the friars/conquistadores and the indigenous governors. Then, on a second stage, facing the skepticism of the evangelic/sacred written word, the sword and the arquebus served as domination strategies. This is how Carlos Pachecho starts *La Comarca oral revisitada* (2016). This tension, although modified, still lives on in Latin America, even though the written word, influenced by orality, has become a space for resistance and defense against conquering cultures, being literature the main symbolic form in which the historical hegemonic relations of Latin America can be questioned.

It is ironic how it was only through the written word that the orality of communities in the Americas was able to be recognized, as the spoken word, materialized in phonetic and phonological processes, is ephemeral as it is. The tension between orality and writing is masterfully described by Guamán Poma de Ayala in "diálogo de Cajamarca" (1980): Atahualpa, with the Gospels book in front of him, is shocked because the book does not *speak* to him; the persuasion attempts from the friar and the conquistador are in vain: Atahualpa sees their speech contaminated by the written gospel and unauthentic. There is a powerful knowledge in Atahualpa, which enables him to unveil the way in which he is trying to be manipulated by others.

The written word, when mediated by orality and regional traditions, is identified by Ángel Rama (1982) as a key factor in transculturation, which is present in the most emblematic texts written by Rulfo, Guimaraes, Rosa, Arguedas, Roa Bastos and García Márquez. The voices

of communities regarded as peripheral inhabit in the fictional universes from these authors. When receiving the award Premio Inca Garcilazo de la Vega in 2013, Arguedas argued for the necessity to distinguish between two sets of authors: 1) Cortázar, Carpentier, Fuentes, Lezama and Vargas Llosa, characterized by a more canonical and "centric" style in their writing; and 2) Rulfo, Guimares, Rosa, Roa Bastos, García Márquez and himself, characterized by a writing highly influenced by orality and the peripheral, thus reflecting "unprofessional" writing. This is exemplified when Arguedas in *El zorro de arriba y el zorro de abajo* writes "Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías!"[2] (2013, p. 33), referencing Cortazar's reflections regarding the profession of "writer". Arguedas is emphatic when explaining "Escribamos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden"[3] (p. 34), and reiterates his point when saying:

> ¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina. Dicen que eso mismo le sucedía a Balzac y a Dostoievski. Sí, pero como una desgracia, no como una condición de la que se enorgullecieran. ¿Que acaso no hubieran escrito lo que escribieron, en otras circunstancias? Quién sabe. ¿Qué otra cosa iban a hacer con lo que tenían en el pecho? Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario, que estás en Londres.[4] (p. 34)

Writers unconcerned with fame, surviving with the income of different crafts or jobs, conceiving literary texts without aiming for awards or revenues, but definitely against the tide

[2] "I am not a professional writer, Juan is not a professional writer, that García Márquez fellow is not a professional writer. Writing novels and poems is not a profession!" (Translator's Note).

[3] "Let us write for love, enjoyment and because is needed, not because is our profession. Planning a novel thinking how the sells will become revenues belongs to people who are too much into specializations. I live to write and I believe one must live without uninconditionally to interpret chaos and order" (T.N.)

[4] "Oh! The last time that I saw Carlos Fuentes I found him writing like a stonemason works a piecework. He had a deadline to deliver a novel. We had lunch, swift, at his house. He had to return his typewriter. People said the same happened to Balzac and Dostoievski. Yes, but as a misfortune, not something to be proud of. Would not they have written what the wrote in other circumstances? Who knows. What else could have they done with was inside of them? Excuse me, friends Cortázar, Fuentes, yourself, Mario, who is in London." (T.N.)

of dominant aesthetics, that is the mark of the transculturation group. Pacheco's synthesis is on point when analyzing the particular case of Arguedas:

> Entre las empresas de cultura desarrolladas en las últimas décadas en el continente, su obra aparece como uno de los más elocuentes puntos de engarce y también de colisión entre lo que (con pecado de simplificación) podría designarse como las concepciones y prácticas de las culturas hegemónicas (de preferencia urbanas, letradas, hispano-cristianas, modernizadas y occidentalizadas) y las de culturas subordinadas (agrarias, orales, indígenas o mestizas arcaicas, tradicionales, heterogéneas también en lo idiomático o lo dialectal)[5]. (2016, p. 45)

The type of profile of these writers is, without a doubt, a starting point for the necessary discussions that today, on the second decade of the 21st Century, are so desperately needed when so many youngsters see themselves as "writers", without the kind of soul that such role requires.

The subordinated cultures and unprivileged groups fall into what Rama calls the group of transculturated writers, who inadvertently built an "intellectual group": it is astonishing how their points of view clash with the type of readings that they revendicate, like political and ideological affections, their fight using language and the fictional dialogue they construct: the texts converge on different perspectives (some names and personality traits of characters– Macario and Miguel, for example–, the blurring of the canonical narrator figure in the novels to privilege autonomous voices from rural characters and their cosmovision).

Orality, reconfigured in the written word in the case of Rulfo, is an issue related to discursive tones, audible sensations and not to grafo-phonetic[6] transcriptions, as it is also

[5] Among the cultural projects developed in the continent during the last decades, his oeuvre is one of the most significant articulation and collision point between what (horribly simplifying it) might be designated as the conception and practices of hegemonic cultures (mostly urban, literate, hispano-christians, modernized and Occidentalized) and the subordinated cultures (agricultural, orality, indigenous or mestizo, archaic, traditional, heterogeneous regarding language or dialect). (T.N.)

[6] Victor Jimenez (2006, p. 356) highlights, regarding the case of *Los de abajo* from Azuela, "When giving voice to Camila, an ignorant peasant, it is only through words like 'Ande, pos yo creiba que el aguardiente nomás palcólico era güeno!... ¡Ah!... ¿De modo que usté iba a ser dotor?'. There are plenty of examples in the narrative of the Revolution and the Indigenismo; in *La venganza de Carlos Mango*, from Francisco Rojas González, one of the charactes says 'Pos ya que usté si'arma, que venga el ultimo, hay que dejal los asientos pa l'amanezca… o qui'opina?' (1952:69). Also in *El ardiente verano*, from Mauricio Magdalen, one of its characters in the short story "Palo ensebado" states 'Quesque dice que tiene que venir a reclamarle lo suyo a güena mercé, amo don Teófilo' (1954, p. 154).

observable in other texts from regional authors of realism and indigenous literatures from the 1920's until the 1950's. The difficulty to achieve plausible perceptions (opposed to the feeling of artificiality) from orality in the literary text lies in the tones and in the particular narrative forms to represent the micro-cultural universes from a community. To know how to listen and how to interpret the voices of rurality, to *feel* the popular songs and the chants in those decaying churches (as the one presented in "Luvina") constitutes the fundamental component in the poet's work, who writes in prose aiming to make the reader *feel* the poetry.

Rulfo, for example, since his firsts short stories and novels, recovers (in a fictionalized manner) cultural semi-rural environments and introduces orality tones of its inhabitants. To achieve the world of *Pedro Paramo* (his emblematic novel about inequality and injustice, and the symbolic ways to represent it) Rulfo had to first go through short stories such as "Luvina". The experience with "Luvina" taught him the necessary techniques to accomplish the environment and orality (or monodialogue) that a narration of the intersection of life and death into one single entity demands.

In Juan Rulfo's oeuvre is a fictionalization phenomenon of orality, which allows to identify different mindsets and cosmovisions. However, this is not a *complete* orality (with its essences and proper expressions) as it is mediated by writing. It is therefore a written word in which orality is perceived. Orality is embedded deep into his writing, in such a way that when interpreted it produces an effect of being *listened to* instead of being *read*. Thanks to this, the speeches of both narrators and characters are melted together: multiple voices merge together, one above the other, with the preponderance of certain tones which allow the feeling of whispering among the characters that are speaking, remembering or reminiscing their tragedies (peasants who inhabit the outskirts of small towns, or actual towns as in "Acuérdate").

The problem of how to simultaneously represent the internal voices, soliloquy or "monodiálogues" (Rama, 1974, 1982; Perus, 2012) of his characters and narrators is a constant dilemma in Rulfo's text. The raw material of the writer is the language and he does not give up until achieving the correct voice for his creations; he also makes readers work hard by forcing them to complete the stories despite the ellipses. This denotes a certain suspicion of the writer regarding the complexities that the merging of orality tones into the writing word poses. In Rulfo's case, in his short story "El hombre" and then in his novel, this is visible in the typography: quotation marks to identify the pursuer, italics and quotation marks for the pursued.

It seems like the changes in typographic style are Rulfo's way to help his reader. However, thanks to the semantic universes, the reader easily identifies which character is the pursuer and which the pursued, when they talk. The idiolect (inherent to the sociolect of rural communities) is easily perceived and the typographic help might not be necessary. This is also the case in the novel *Pedro Páramo,* with the intersectionality of the voices of Juan Preciado and his mother talking from within his memories. And it is exactly in this distinctive characteristic where the value of Rulfo's oeuvre resides: the voices that the reader is able to interpret throughout the written word.

According to Pacheco the positive "neo-regionalism" unveils the marginality and the deception of governments, and also the wisdom and the contrasts interlinked with the ignorance in the written word of the hegemonic groups. In the case of Rulfo's "Luvina":

> *"Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena. '¡Vámonos de aquí! –les dije-. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará.'*
>
> *"Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos, de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.*
>
> *"-¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?*
>
> *Les dije que sí.*
>
> *"-También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.*
>
> *"Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.*
>
> *Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen.* (pp. 107-108)

The writers of the transculturation group question the situations of marginalization, exclusion and the meaning we humans give to the earth, in a figurative manner. Peasants know the government, and so does the teacher; however, each one has his own perception of it: from

direct live experience for the first one, and from the discourse of teaching, for the second one. This can be inferred from the question the peasants ask to the teacher, from which derives a logical reasoning: there is a criticism directed to the government, manifested through the teacher, since he is supposed to have responsibilities with the government.

In "Luvina" the monodialogue prevails with small interventions from a third person narrator. According to Ivette Jiménez in "Luvina", "La sensación que se crea es de un tiempo que apenas transcurre. Se diría que toda la acción del cuento "El llano en llamas" se empoza ahora en un tiempo monótono y reiterativo fuera de la Historia…"[7] (1990, p. 99). Indeed, if in "El llano en llamas" and in "La noche que lo dejaron solo" there is a prevalence of actions and a universe of continuous expectations for the reader, in "Luvina" it is necessary to do a second reading to reconstruct what the short story is dealing with. However, in these fictional short stories there is a space to engage with the "official" History (the agrarian revolution and the Cristero Rebellion); but this engaging is from a critical point of view. Which is a phenomenon that also happens in "Luvina"

In "Luvina" young men leave, and behind them stay the elderly, the women and the children; this is also the case in "Paso del Norte". In the case of "Luvina" the reader is never told where the men are migrating, which is completely opposed to what happens in "Paso del Norte", where the reader knows that the goal of migrating is to cross the border to the United States, to get a job and earn a handful of dollars to be able to return home and start a business. But despite these noble objectives, in Rulfo's tragic universes tragedy reigns without mercy and failure is a constant: migrants return empty handed, as a shoot-out injured them and crossing the border is no longer an option, In their absence, they have lost their women to other men, just like in the Mexican Corridos music genre, another source from where Rulfo's transculturated oeuvre draws inspiration.

In Rulfo's and "Luvina's" literary universe the image of the teacher is shatter, as its represented as acritical and naïve (he claims that "la Patria"[8] is the mother of the government), but even the replacement of this first character is a detrimental figure: after going to Luvina and

[7] "the tempo of the narration and its dialogized monologue is slow. The lasting sensation is one of a time that barely moves forward. It could be said that all the action of the short story "El llano en llamas" is dumped into a monotonous and reiterative time lapse outside of History" (T.N.)

[8] "The motherland" (T.N)

having a couple of beers and mezcal shots, the teacher passes out in a bar upon a table. This creates a detrimental image of submission and powerlessness, which allows Rulfo (as transculturated writer) to contrast the knowledge of the "literate" against the "illiterate" (peasants).

The linguistic units in transcultural literature are variants of the stablished system of Spanish[9]: the words carry with them alternative meanings which were not contemplated in the dictionaries of the text's publication time. For example, in "Luvina" the demonstrative pronoun "That" carries with it loneliness, neglect or abandonment, wind, dust, dryness, which means that in its literary universe, "That" is the oddness, the uncanny, what is undesired. In "Luvina", after some details have elapsed, after fighting to name what has been and what is now a determined place, the narrator finishes this fight with a resounding sentence: "Pero aquello es el purgatorio"[10], which is similar to what is perceived in Comala, the space in which Rulfo's *Pedro Páramo* takes place. It is, however, a purgatory that feels closer to hell than to heaven.

Preservation and Innovation in the Writers of Transculturation

The endeavor of "writing the way one speaks" in the periphery, as Rulfo would confide to Harss, implies the herculean task of writing with the aim that readers can *listen* within the text. This means being capable of listening instead of reading, even when is through the act of reading which is being heard, as it is appreciable in writer Roa Bastos multiple versions of the novel *Hijo de hombre*, or in García Márquez *El general en su laberinto*. It is about "Ficcionalización de las comarcas orales latinoamericanas" from the perspective of the "comunicación intercultural"[11] (Pacheco, 2016). The central question which drove this aesthetic project was how to achieve the "fictionalization of an oral culture", so much intertwined with Latin America and the Caribbean, to unveil the ancestral knowledge and political singularities.

In *Gran Sertón: Veredas* it is the narrator's (Riobaldo) popular register and the act of listening a literate, urban, narratee , which allows the emergence of a reader who will be molded by a syncretic discourse (from a bottom of oral voices and a surface of written word which

[9] "Castellaño" in the original (T.N.)
[10] "But that is he purgatory" (T.N.)
[11] "Fictionalization of the oral latinoamerican regions" … "intercultural communication" (T.N.)

mirrors the oral effect of these voices). But is the narratee, inside a "graphemic"[12] silence, who apprehends and promotes, accordingly, the monodialogue (which is the monologue within the frame of a dialogue) so recurrent in Rulfo's oeuvre ("El hombre", "Luvina", "Diles que no me maten", "Tapa", *Pedro Páramo*) and García Márquez (*El otoño del patriarca*).

The texts of the transculturation are characterized by demanding from their readers a disposition to neutralize, or to suspend, some of the common imaginaries regarding literature (literature as a mean to acquire "culture" and to be socially "prominent"). The reader of transculturation must work to listen the implied meaning of the fictionalized oral narration, which is only possible once the reader *feels* as if listening and perceives settings as natural (that is to say plausible) and not artificial, which are the product of a transcreation. This is a process of cultural translation, and the reader's dynamics of interpretation allow the texts themselves to display, thanks to hermeneutic trajectories.

Similar to a reflection in a mirror, the "other" who hears from an expecting attitude (as a literate, like the professor who goes to Luvina) is the unfolded being of the author himself. Even though the author belongs to the literate community, he has already moved forward and away the moment he incorporates the voices of the non-literate communities from where he comes from and he now "recovers" in his texts. This is a dialectic fusion that the author inaugurates: to stop being what he is but maintaining his self. It is a paradox that the figure that is usually portrayed as the ignorant (the monodialogical narrator) is able to impart knowledge to the non-ignorant figure: the literate. In the universe of fictionalizing orality this inversion constitutes another form of transculturation.

In *Hijo de hombre* (from Roa Bastos) it is a woman (the pious Micaela) who is in charge of the monodialogue, and her interlocutor is the literate lieutenant Miguel Vera (the mayor of the town). The mayor writes down what she narrates, he takes her for an ignorant because she does not know how to write, nor to read, nor to sign her own name (as she only marks with an "x" or leaves her fingerprint when needed). However, she is in possession of the knowledge/power that the literate needs.

[12] "grafemático" in the original. (T.N.)

As Pacheco explains, the search for fictionalization of orality is not strange to the oeuvre of these authors:

> Cuando esta meta utópica es perseguida sin cejar a lo largo de la vida, la muerte viene a ser entonces un nuevo nacimiento. Se alcanza a dibujar entonces un círculo completo, una esfera, que para los guaraníes, como para muchos otros pueblos y culturas tradicionales alrededor del mundo, es la imagen mítica de la perfección: la serpiente que se muerde la cola, que completa el ciclo y reinicia una nueva etapa. Esta concepción, será de crucial importancia para comprender la idea roabastiana de la utopía de la lengua oral.[13] (2016, p. 182)

A particular case of polyglossia is Roa Bastos oeuvre, who faces the dilemma of two languages: Guarani and Spanish[14]. Bastos admits himself that he writes in Spanish while keeping tones from Guarani. A similar experience faces José María Arguedas, who was excluded by his stepmother and grows among the service crew of his own house. From them he learns their language and then he struggles with the "literate" language: Spanish. In a similar manner, Rulfo and Guimares draw from languages that belong to peripheral communities to reconstruct their ancestral cultural universes.

In the writers of transculturation there is a flux of conservation and innovation. Conservation towards the motifs, which will always be universal (the social struggles of the peasants and indigenous communities, the rituals of death, the tragedy of love, the loneliness of the speaking subject, cultural symbiosis, and so on). On the other hand, innovation regarding the uses of language, which will forever distinguish the heterogeneity, the personal and aesthetic character of each piece of their literature. Innovation also enables the articulation of orality and popular tradition with the literature tradition, as the first one is an essential part of the second.

What is subject of controversy and discussion are the differences between popular traditions and literary traditions, as well as the artistic value of "oral literatures" when compared to the "written literatures". The texts of transculturated writing are put (tacitly) into question in

[13] When this utopic goal is relentlessly pursued throughout one's life, death becomes a new birth. A complete circle is drawn then, a sphere that, both for guaranies and other traditional communities and cultures around the globe, is the mythical image of perfection: a snake that bites its own tail, completing a full cycle and beginning a new stage. This conception is fundamental to comprehend Roa Bastos' idea of oral language utopia.

[14] "Castellano" in the original (T.N.)

the graphicentric hegemony: a downplay of any expression of popular traditions in orality. This questioning implies future developments regarding this controversy and aims to the recognition of oral texts as embodiments of high valued cultural/poetic/mythic objects, which differentiates them from other popular traditions with steady and repeated schemes, formula-texts, which are reproduced generation after generation in ancestral communities, with its own aesthetic value, but much less polyvalent.

Pacheco's analysis (2016) leads up to testing the transculturation categories in the narrative work of the Venezuelan author Alfonso Armas Alfonso. This is an author who, with *El osario de Dios*, renews the narrative as he uses small short stories to build a mosaic novel which contents come from the memory and the voice of rural small towns or counties. The chapter *La comarca oral revisitada: oralidad y escritura en el nuevo milenio* (conference given in Belém do Pará, Brasil and a special emphasis in the situation of the Amazonas rainforest and orality) from Pacheco invites to deepen the study of amazon cultures and their diverse discursive oral genres, which presupposes the incorporation of orality in the analysis made in the field of Literature Studies. This is a proposal that ultimately seeks to break the dichotomy orality/written word, as the authors of the transculturation suggest/suggested.

Bibliografía/Bibliography

Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

Armas, Alfreco (1967). *El osario de Dios*. Cumaná: Editorial Púa.

Guimaraes Rosa, Joao (1965). *Gran Sertón: veredas*. Barcelona: Seix Barral.

Harss, Luis (1981). *Los nuestros*. B. Aires: Sudamericana.

Jiménez, Víctor; Vital, Alberto; Zepeda, Jorge (2006). *Tríptico para Juan Rulfo*. México:UNAM, Universidad Iberoamericana, Editorial RM & Fundación Juan Rulfo.

Jiménez, Ivette (1990) *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, México: Fondo de Cultura Económica.

Mignolo, Walter (1992). "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contextode las literaturas del 'Tercer Mundo". En: Rulfo. *Toda la Obra*. UNESCO: Colección Archivos.

Pacheco, Carlos (2016). *La comarca oral revisitada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Perus, Francoise (2012). *Juan Rulfo. El arte de narrar*. México: Fundación Juan Rulfo – Editorial RM – UNAM – UNAL – U. A. de Guerrero.Poma de Ayala, Guamán (1980). *El primer nueva corónica de la Conquista y Buen Gobierno*. México: Siglo XXI.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. B. Aires: Ediciones El Andariego.

Rama, Ángel (1982). *La novela latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá: Procultura.

Rama, Ángel (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Roa Bastos, Augusto (1983). *Hijo de hombre*. Asunción: El lector.

Rulfo, Juan (2005). *El llano en llamas*, México: Editorial RM.

Vallejo, César (2007). *Obra poética*. UNESCO: Colección Archivos.