

ISSN 1409-1038

girasol

Revista de la Escuela de Estudios Generales
Universidad de Costa Rica



Agosto de 2004
Número Extraordinario

COMISIÓN EDITORIAL

Dr. Gustavo Adolfo Soto V.
M.L. Guillermo Barzuna P.
Dra. Annie Hayling F. (Directora de la Revista)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Arnoldo Mora R.
Dra. Annie Hayling F.
Dr. Gustavo Adolfo Soto V.
Dra. María Lourdes Cortés P.
M.L. Guillermo Barzuna P.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Sección Diseño Editorial
Universidad de Costa Rica

PORTADA

"Cocorí". Tomado de la 11ª edición de *Cocorí* realizada por EDUCA, 1997, p. 46.

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

© 2004

www.editorial.ucr.ac.cr / editucr@cariari.ucr.ac.cr

Todos los derechos reservados conforme a la Ley.

Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"

San José, Costa Rica

144.05

G521g

Girasol: Revista de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica. – 1 (abr. 1996) – San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996-
v.

Anual

ISSN 1409-1038

1. HUMANISMO- PUBLICACIONES PERIÓDICAS

1. Título.

La Revista *Girasol* es una publicación anual de la Universidad de Costa Rica, financiada por la Vicerrectoría de Investigación, con el apoyo del Sistema Editorial de Difusión Científica de la Investigación (SIEDIN).

LA REESCRITURA LITERARIA DE LA ORALIDAD EN COSTA RICA. LA INSCRIPCIÓN DE LAS MEDIACIONES INSTITUCIONALES EN CABALLO DE TROTE, DE QUINCE DUNCAN*

Dr. Albino Chacón G.**

En los últimos años se ha producido en Costa Rica una gran cantidad de libros que reelaboran con mayor o menor cercanía relatos provenientes de las tradiciones indígenas y afro-caribeñas. Esto ha significado que los textos orales de las etnias minoritarias se conozcan, no en sus rasgos orales propios, sino fundamentalmente a través de los pastiches literarios a que han dado lugar, en lo que podría denominarse una especie de palimpsesto generalizado. La reescritura literaria de textos provenientes de la oralidad se inscribe en la problemática de una producción de minorías -la población negra de la costa atlántica o de las etnias indígenas- que funciona en una sociedad cuyo sentimiento de identidad nacional ha estado históricamente ligado a un fuerte etnocentrismo, dominado por el ideologema vallecrista de la homogeneidad racial y cultural. La sociedad costarricense -para parafrasear a Michel de Certeau- siempre se ha definido en singular, aun coexistiendo con diversas etnias indígenas, como la Bribri, la Cabécar, la Guaymí, la Guatusa, etc., así como la población negra del Atlántico.

Nos proponemos examinar los "arreglos literarios" -como el mismo autor los califica en la presentación del libro- que efectúa el escritor afrocaribeño costarricense Quince Duncan. Nuestra atención se centrará, desde una perspectiva teórica más general, en la problemática de los textos provenientes de la oralidad narrativa étnica, a través de un relato concreto, "Caballo de Trote", publicado en el libro *Cuentos del Hermano Araña*

(San José, 1975), en donde Duncan reelabora varios relatos provenientes de la tradición oral afro-caribeña. ¿Qué mecanismos entran en juego en las adaptaciones de los textos provenientes de la oralidad narrativa étnica, y cuáles son las constricciones institucionales que sufre la reescritura de la oralidad al entrar en el ámbito de la literatura de autor, como es este caso? El relato en cuestión interesa en sí mismo, por supuesto, pues se trata de uno de los relatos de la tradición oral del África occidental más extendidos en la América continental y caribeña, en todos aquellos lugares en los que hubo o hay centros de población negra. Pero también nos interesa de manera especial porque como veremos en el transcurso de este trabajo, ilustra muy bien las tensiones y focos de conflicto entre la oralidad y los procesos de reescritura literaria.

ESCRIBIR Y CONTAR

La apertura de "Caballo de trote": *Cuenta Jack Mantorra que [...]* no solo desencadena la historia, sino que da cuenta también de un cierto procedimiento mediante la introducción de otra instancia narrativa. Dicho procedimiento marca un espacio conflictual entre dos planos aparentemente irreconciliables, pero con una fórmula iniciática que busca ofrecer una reconciliación imaginaria entre el mundo de la oralidad y el universo de la "literatura de autor". El libro, como ya se señaló, tiene como título *Los cuentos del*

Hermano Araña, y a continuación un subtítulo, «Tal como los cuenta el famoso Jack Mantorra, alias La Cotorra». El texto escrito remite, tanto en el subtítulo como en el primer enunciado del relato, a la instancia narrativa de la oralidad a la cual pertenecería Jack Mantorra, un personaje legendario de la oralidad del Caribe y punto de referencia intemporal de la *performance* del texto oral. El autor escribe lo que en la oralidad se cuenta, ritual introductorio por el que el relato reafirma su origen, su pertenencia a un determinado ámbito. Es como si por medio de esta fórmula iniciática, el narrador quisiera evidenciar que él se encadena con la tradición, con Jack Mantorra, es decir, con la voz de la memoria oral. Sin embargo, la fórmula utilizada por el narrador de Duncan no puede eliminar el hecho de que tal utilización tiene que hacerse desde las reglas que dicta la institución literaria: el texto forma parte de un libro del que Duncan se presenta como autor.

La continuación de la frase inicial *Cuenta Jack Mantorra que el Hermano Tigre era el más guapo del pueblo. Tenía un mechoncito blanco colgándole de la cabellera* [...] interesa de manera especial, porque ya desde el inicio mismo el texto plantea la problemática interracial como su eje temático fundamental. El interés principal de este corto párrafo es la escala de valores que establece de primera entrada, dada la selección de los elementos que van a caracterizar y diferenciar a uno de los dos antagonistas. En efecto, el primer párrafo se centra exclusivamente en una descripción física de Hermano Tigre y, por medio de ésta, ofrece la imagen social que se tiene de él. El narrador pone en primer plano el personaje de Hermano Tigre a través de un rasgo principal: su belleza, valor aquí privilegiado. Ahora bien, la contigüidad sintáctica es en este caso especialmente reveladora: «Hermano Tigre era el más guapo del pueblo. Tenía un mechoncito blanco colgándole de la cabellera» (destacamos). Existe una relación de causalidad: Hermano Tigre es guapo por el mechoncito blanco que cuelga de su cabellera. Esto significa que su belleza depende de un sema físico de color que pertenece justamente al *otro*, al antagonista, y del cual carece el Hermano Araña. El sintagma «mechoncito blanco», aspecto fundamental para el análisis del texto que nos ocupa, no aparece en

ninguna de las versiones o variantes orales del relato; se trata, por tanto, de una introducción propia que realiza Duncan. He aquí un esquema de la función que en esta versión juega la presencia o ausencia del sema de blancura:

+ blancura = +belleza = +hombre
=> (Objeto del deseo de las mujeres)
aceptación, seducción, amor

- blancura = - belleza = fealdad = - hombre
=> rechazo, marginalización, soledad

En la situación inicial el personaje que focaliza la narración es portador de una marca de prestigio que lo hace diferente y gracias a la cual domina, de acuerdo con la escala de valores que el texto sustenta. Si el Hermano Araña es rechazado por las mujeres, es debido a una carencia, el sema de blancura, a causa de la cual no es aceptado socialmente y sufre rechazo. No puede, entonces, ser un hombre *verdadero*, un seductor al que las mujeres admiren, ideograma que a lo largo del texto no es nunca cuestionado:

[...] y todas las que todavía no sabían la diferencia entre un hombre guapo y uno inteligente, creían que [Hermano Tigre] por ser el más atractivo era el más hombre en todo sentido.

Y vivían enamoradas del Hermano Tigre, todas tratando de hacerse amiga o novia suya.

Por eso [Hermano Araña] se dio a la tarea de buscarle novia, con la esperanza de que una vez que las otras lo vieran enamorado de una, se olvidarian de él, y alguna de todas entonces se fijara en el «solitario, triste y abandonado» Hermano Araña.

Al basarse en una concepción de belleza como valor no perteneciente a la negritud, el texto refuerza los estereotipos de belleza ligados a la población blanca dominante. «Caballo de trote» se vuelve, así, una ventana a través de la cual se visualiza una axiología, en el sentido en que el texto transmite una sensibilidad; en el caso que nos ocupa, la autopercepción de una minoría racial con respecto al grupo social dominante. Detrás de esa sensibilidad se descubre una estética, en el sentido primario de una oposición binaria belleza/fealdad, la cual a su vez comprende otra oposición: rechazo/aceptación. Es precisamente esta reafirmación de la sensibilidad dominante que le sirve

de punto de partida, lo que hace pensar que "Caballo de Trote" sirve de portavoz, en la versión que nos ocupa, de valores ideológicos estetizantes de una sociedad blanca. Ahora bien, el desarrollo del programa narrativo muestra otra dimensión del texto, como veremos a continuación.

Por proyecto narrativo entendemos aquí la cadena de estados y transformaciones del relato que hace evolucionar las relaciones según la *performance* de los actantes, encadenamiento en el cual hay una lógica que es necesario encontrar y describir. El mechoncito blanco de Hermano Tigre y el amor narcicista que le profesa es lo que no solo lo hace diferente de los otros, sino que también le impide sentir deseo por las mujeres, para él inexistentes. Se mira exclusivamente en el espejo-cultural, agregaríamos- que refleja su propia imagen, la de la diferencia, la de su blancura. Hermano Araña intenta encontrarle novia, es decir, sacarlo de su mismidad narcisística, para mejorar su propia situación, pero nada puede hacer dentro de un esquema de reconocimiento social, basado en un concepto de belleza del cual está excluido; no puede revertir la situación y dejar al mismo tiempo el esquema intacto:

Fue entonces cuando [Hermano Araña] se acordó de lo que dicen por ahí, que más vale maña que fuerza. Y dándose a la tarea de difamar a su rival, hizo saber a todos que Hermano Tigre, con todo y su mechoncito blanco, no era más que su caballo de trote.

La nueva tarea que Hermano Araña se impone es la de revertir la relación +guapo > +hombre, para finalmente obtener: +inteligente > +hombre. El programa narrativo del texto busca cambiar la situación inicial del relato para mostrar una nueva relación: que la belleza no es el valor esencial para ser un hombre "verdadero", y en consecuencia objeto de deseo, según el ideograma de partida del texto. A partir de este momento, las peripecias de "Caballo de Trote", con las estrategias que urde el Hermano Araña, ilustran el enfrentamiento entre el débil -pero ingenioso y astuto- y el fuerte físicamente, pero desprovisto de inteligencia para evitar caer en la trampa.

Una vez que tenía todo lo necesario, el Hermano Araña se compuso de su enfermedad, y chilillo y riendas en mano, obligó al Hermano Tigre a entrar al pueblo con él a

cuestas. Las muchachas comprobaron entonces que, con todo y su mechoncito, el Hermano Tigre era cualquier po-tranquillo, que la inteligencia vale más que la guapura, y nadie tuvo duda de que desde siempre, el Hermano Araña era el más hombre del pueblo. (destacamos)

El relato finaliza, así, con la exhibición del poderoso humillado por el pequeño. No podemos impedirnos ver aquí una fábula que muestra, desde la óptica negra, una situación de enfrentamiento racial. En el relato, el débil no mata al enemigo, pero se monta en él, lo humilla y lo reduce a un estado servil. Hermano Araña no es hermoso como sí lo es Hermano Tigre con su mechoncito blanco, pero sí más inteligente, por lo tanto, más hombre, más seductor. A lo largo del relato, y sin importar los cambios que ocurren en el programa narrativo, con el cambio de situación de los personajes, cierto es que hay un fuerte ideograma masculino que no se cuestiona y que más bien sale fortalecido, las dotes de conquistador como determinantes de un verdadero hombre. Sea que esas dotes se sustenten en la belleza o en la inteligencia, el esquema queda intacto.

ORALIDAD: REPETICIÓN Y CAMBIO

Las dos frases que clausuran el relato ponen de relieve las conflictivas relaciones entre la oralidad étnica y los procesos de escritura y reescritura a que se ve sujeta. Su análisis nos va a permitir hacer algunas consideraciones de carácter teórico general. Veamos:

Es cierto que Jack Mantorra es, como dice él, una simple cotorra. Pero la verdad es que este cuento no es cuestión de cotorras. ¿No creen?

La palabra "cotorra" puede tener un sentido peyorativo, utilizada para designar al que repite sin comprender el alcance de lo que dice. Es precisamente este carácter de la palabra, empleada para calificar el papel del contador de la tradición oral lo que puede llevar a pensar que estas dos frases marcan una distancia entre lo que representa el trabajo de escritura literaria y lo que hace un contador oral. Sin embargo, la marca tensional valorativa se ve apaciguada por la segunda frase del

período y la presencia de la interrogación “¿no creen?”, lo que indica un guiño del narrador al lector: contar una historia semejante no es cosa que pueda hacer alguien que solo repite. Pero, ¿a qué situación enunciativa se refiere?, ¿a la del contador y a su performance oral, o a la del sujeto de la escritura, en un juicio autorreferencial?

La diferencia sustancial entre tradición oral y literatura escrita no consiste en el hecho de un trabajo mayor o menor del lenguaje, en el grado de complejidad de una u otra: ni en un caso ni en el otro se trata de “una simple cuestión de cotorros”. La diferencia fundamental reside en el carácter público de la oralidad y el proceso de privatización de los textos que se inició con la escritura y, fundamentalmente, con la impresión. La noción de autor, en un sentido de instancia individual productora, creadora de un texto, se origina justamente en este proceso de privatización. Significa, entonces, que no es algo que tenga que ver con el hecho de que en la escritura haya creatividad y en la oralidad simplemente repetición. La prueba empírica del trabajo de creación de los contadores populares nos la ofrece la existencia misma de numerosas variantes de los relatos orales, como resultado de las diferentes condiciones – humanas, geográficas, culturales – de las comunidades en donde se cuentan estos relatos, gracias a la estrecha relación que en la performance oral siempre ha habido entre el contador y la interpretación que éste hace de su público, procesos de recreación y variabilidad constantes que han ocurrido desde la antigüedad. Jean Molino² cita críticamente una serie de términos como aquellos que siempre han servido para referirse a la tradición oral: “creación perpetua”, “repetición”, “variación incesante sobre temas preexistentes”, etc, y estima que los estudios de los modos de composición oral muestran bien cómo “la repetición de un mismo texto” es en realidad una creación constante, una variación incesante sobre temas preexistentes. En su conocido estudio sobre las literaturas alternativas, Bernard Mouralis utiliza términos semejantes para señalar el carácter productivo, y no simplemente repetitivo de la literatura oral:

Vemos ahí una de las características esenciales de la literatura oral: ésta no es la transmisión de una herencia antigua e inmutable, sino una creación y una recreación perpetuas, por contaminación, transferencia e invención³.

Ese proceso de renovación, lento pero constante, de la tradición oral ha sido también señalado por Martin Lienhard a partir de sus estudios efectuados en la región andina. Al igual que Paul Zumthor, Lienhard señala el importante papel que ha desempeñado la performance en esa renovación:

El texto se renueva constantemente, es siempre otro en cada performance; el texto se modifica o porque lo quiere su autor, o por la presión de las circunstancias, o todavía, por las características del público, del lugar, etc. Además, se van creando, a partir o en contra de las convenciones, nuevos textos o discursos (géneros) que enriquecen el patrimonio oral latente [...]. No cabe duda de que también la producción literaria oral reacciona, con mucha sensibilidad, a las rupturas históricas. Aunque nos falten archivos para documentar, por ejemplo, la evolución del discurso literario andino en los últimos cuatro siglos, podemos afirmar, a partir de las transcripciones más o menos casuales que existen, que la producción actual no es en absoluto la repetición de la del siglo XVI ni de la del siglo XVIII⁴.

La noción de autoría tiene como función el establecimiento de derechos de propiedad privada sobre los productos artísticos. Cumple las veces de una noción jurídica, y no corresponde necesariamente a una noción artística o estética. En este marco, la ideología de la creación artística individual ha tenido como consecuencia directa el considerar que la oralidad, y las sociedades tradicionales que se rigieron o en las que continúan vigentes patrones correspondientes a este tipo de economía cultural, siguen un modelo de producción cultural basado en la simple repetición, o glosando la “poesía oral popular” como poesía “puramente natural”, en denominación de Montaigne, quien la consideraba opuesta a la que es “perfecta según el arte”⁵. Los valores estéticos de las prácticas verbales quedaban, así, identificados de manera exclusiva con la escritura, a cuyo estudio se consagraron los especialistas de la literatura, como lo señala Paul Zumthor, en virtud de un prejuicio ya muy antiguo en nuestras mentes, que determina nuestros gustos, y según el cual todo producto de las artes del lenguaje se identifica con una escritura; ello explica la dificultad que experimentamos para reconocer la validez estética de lo que no está escrito⁶. Es a partir de estas preocupaciones, y a partir de su puesta en relación con las citas ya transcritas que abren y cierran el

relato, que consideramos de un gran interés, ya no simplemente literario sino también cultural, la calificación que en la introducción del libro hace Duncan de su propio trabajo:

El autor ha recogido los presentes y con un arreglo literario les ha devuelto su intención original: entretener y educar a los niños.

Al arreglar los textos mediante su trabajo de escritor, éste les confiere un valor artístico. Es el prejuicio ya indicado por Zumthor, por el que que los escritores tratan a este material simplemente como una materia prima, algo que la naturaleza social de las sociedades tradicionales tiene ahí a la disposición de aquéllos que con su trabajo lo transforman, ahora sí, en material artístico con un valor estético; o que se considere simplemente un material bruto de las literaturas modernas, como lo indican René Wellek y Austin Warren⁷. A propósito de esta problemática resultante del relato "Caballo de Trote", del trabajo que sobre éste efectúa el escritor Duncan, y de la concepción del trabajo artístico que este autor manifiesta, resulta importante reflexionar sobre la ideología de la creación y de la historia literarias que se derivan de los postulados básicos de André Jolles, otro estudioso clásico de las formas orales. Recordemos que Jolles, dentro de su visión evolucionista de la historia literaria, consideraba que el arte progresa a partir de las formas simples de la oralidad, y se va elevando a un nivel superior hasta realizarse en tanto obra de arte acabada, "expresión última de la literatura como unidad individual definitiva"⁸. Para este estudioso, las formas simples de la tradición oral no son más que una fuente cuyo destino es desembocar en la literatura escrita. Calificamos esta posición de evolucionista en la medida en que ella supone que se avanza de unidades inferiores a unidades superiores, del mundo de la simplicidad al mundo de lo complejo; en última instancia, de lo natural a lo cultural.

Por su parte, Paul Zumthor se refiere a la posición de Jolles como una teoría mentalista que deriva de una formulación lingüística primaria de las actitudes arquetípicas del espíritu humano, de modo que las "formas simples" serían los modelos de toda expresión que, cuanto más se actualiza,

más se literaturiza⁹. En la base de concepciones como las de Jolles se encuentran ciertas ideas de comienzos del siglo XIX, según las cuales la realidad se concibe como el resultado de un desarrollo de lo simple a lo complejo, de modo que el estudio de los organismos primitivos ayuda a comprender mejor las formas superiores. Se suponía que, estudiando lo primitivo, lo salvaje, se estaba en mejor posición de conocer las etapas primeras y las raíces de las civilizaciones del presente. Si tal posición dio, en un inicio, un primer impulso a los estudios de las culturas populares, ha tenido en última instancia graves consecuencias para el desarrollo de los llamados estudios folclóricos. Más cerca nuestro tenemos el caso de los estudios de Margit Frenk Alatorre¹⁰ sobre la literatura española del siglo XVI. Frenk Alatorre considera que la poesía oral de la época se dignifica, es el término utilizado por la autora, a partir del momento en que los escritores de la época comienzan a servirse de ella. En el modo de concebir su trabajo, Duncan se hace eco precisamente de la función que Jolles señala para el escritor: literaturizar, y dar así una forma última a esas "formas simples" que no son aún literatura y tendrían, por tanto, necesidad de la intervención del escritor para acceder a un nivel superior y adquirir así valor literario, artístico.

Lo que interesa no es tanto conocer la posición sobre el trabajo de reescritura literaria de un autor determinado, como es el caso de Quince Duncan, sino presentar una concepción que nos parece muy generalizada, no sólo en los escritores que reescriben textos provenientes de las tradiciones orales, sino también incluso entre estudiosos de las formas poéticas de la oralidad. Una concepción de autoría, por ejemplo, que vaya más allá de la noción especular de autor/individuo/escritor, debería llevarnos a revisar críticamente, y de manera radical, nociones tales como "revalorización", "rescate" o "recuperación de la narración tradicional", expresiones muy utilizadas por escritores y folcloristas, y que han terminado, irónicamente, por legitimar y justificar un cierto uso, a veces abusivo, de materiales de las culturas minoritarias periféricas.

Hemos insistido a lo largo de este trabajo en la noción de autor porque, si existe una institución

legal que ha actuado contra la constitución de las sociedades minoritarias, negras o aborígenes, como sujetos históricos con bienes culturales que les son propios y que hay que respetar, ella es, desde nuestro punto de vista, la institución del autor, ligada como lo ha estado desde hace siglos al mundo de la escritura y, posteriormente, a una institución literaria volcada canónicamente sobre sí misma. Imposible dejar de ver en la versión de Duncan y en su concepción del trabajo de reescritura literaria la manifestación de una doble tensión irresuelta: entre el escritor y el contador, por una parte; entre la oralidad y la institución literaria por otra, y en ambas lo que está aún lejos de resolverse: el problema de la autoría de los textos de la tradición oral que son publicados en libros con sello editorial.

NOTAS

- * Una versión ampliada de este trabajo fue publicado en la Revista *Letras* N° 35, pp. 197-209, Heredia, EUNA, 2003, bajo el título "La inscripción de las mediaciones institucionales en *Lázaro de Betania*, de Roberto Brenes Mesén y *Caballo de trote*, de Quince Duncan", en coautoría con Danièle Trottier.
- * * Profesor de la Universidad Nacional.
- 1 Todas las citas del libro *Los cuentos del Hermano Araña* están tomadas de la edición publicada por la Editorial Nueva Década: San José, Costa Rica, 1991. La primera edición del libro es de 1975.
- 2 Cfr. Jean Molino. «Qu'est-ce que la tradition orale? De la définition aux méthodes». In *Linguistique, ethnologie, ethnolinguistique*. Actes du Colloque international du C.N.R.S. Paris: SELAF, 1985, pp. 35-36.
- 3 Bernard Mouralis. *Les contre-littératures*. Paris: PUF, 1975, p. 38.
- 4 Martín Lienhard. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492 - 1988*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1991, p. 275.

- 5 Citado por Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983, p. 23.
- 6 Ibidem, p. 10.
- 7 René Wellek y Austin Warren. *La théorie littéraire*. Paris: Seuil, 1971, p. 65.
- 8 André Jolles. *Formes simples*. Paris: Seuil, 1972, p. 116 y sgs.
- 9 Zumthor, op. Cit., 1983, p. 49.
- 10 Margit Frenk Alatorre. *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1971.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: ECR, 1966.
- Dubois, Jacques. «L'inscription idéologique» (extrait de *L'Assommoir de Zola, société, discours, idéologie*). En *Le social et le littéraire. Anthologie*. Montreal: UQAM, 1984.
- Dubois, Jacques. «Vers une théorie de l'institution littéraire» (extracto de *L'institution de la littérature*). En *Le social et le littéraire. Anthologie*. Montreal: UQAM, 1984.
- Duncan, Quince. *Cuentos del Hermano Araña*. San José, Costa Rica: Editorial Territorio, 1975.
- Franco, Jean. «¿La historia de quién? La piratería posmoderna». En *Revista de crítica latinoamericana*. Año XVII, N° 23, Lima, 1991.
- Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1971.
- Godzich, Wlad. «The management of privatisation». In *Surfaces*, vol. 3, 1993.

Jolles, André. *Formes simples*. París: Seuil, 1972.

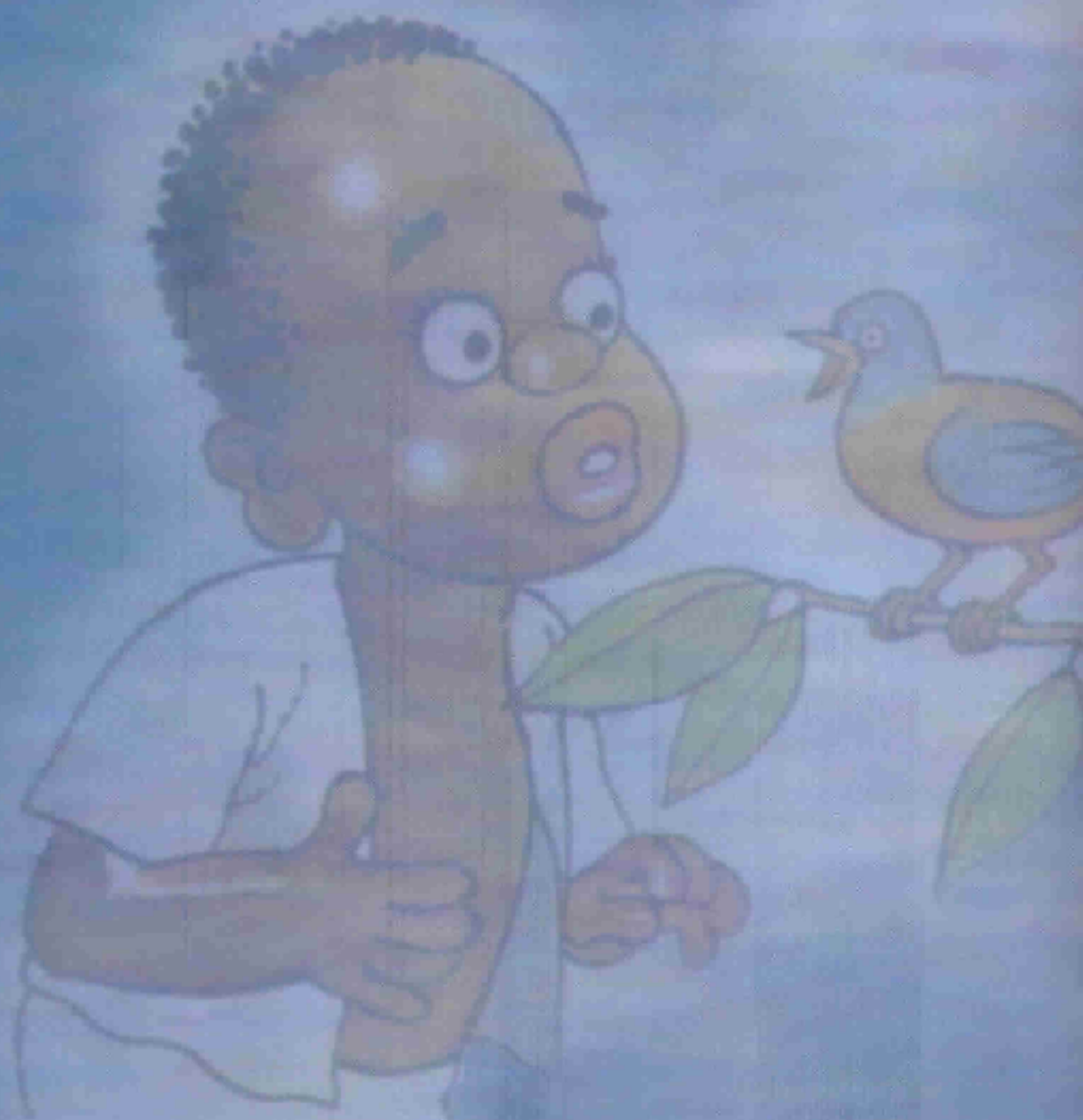
Lefever, Harry. «Unraveling the web of Anansi the Spider: the trickster in the West African Diaspora». En *The underground forest*, N°6. Portland, Maine, 1986.

Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492 - 1988*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1991.

Molino, Jean. «Qu'est-ce que la tradition orale? De la définition aux méthodes». En *Linguistique, ethnologie, ethnolinguistique*. Actes du Colloque international du C.N.R.S. París: SELAF, 1985.

Mouralis, Bernard. *Les contre-littératures*. París: PUF, 1975.

Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. París: Seuil, 1983.



*Editorial de la
Universidad de Costa Rica*

*Sesquicentenario de la Campaña
Nacional contra los filibusteros*

