

LENGUA, ESCRITURA Y COMUNICACION LITERARIAS

(Notas introductorias)

Enrique Bailón Aguirre

RESUMEN

¿Cómo organizar la producción literaria de la sociedad multilingüe y pluricultural peruana? A través de un breve examen introductorio de las categorías materiales, formales y funcionales que presentan los distintos discursos literarios producidos en el país, se propone una hipótesis acerca de los rasgos tipológicos que, en principio, permiten clasificar dicha producción cultural. En este artículo se diseñan, así, ciertos criterios de base susceptibles de proporcionar una visión integral de las variables literarias propias de nuestra sociedad.

ABSTRACT

How we can organize the literary production of the multi-lingual and pluricultural peruvian society? Through a brief introductory study of the materials, formais and functionals categories, that show the different literary discourses produced in Perú, the author propose an hypothesis about the characteristics that, in first instance, allow to clasify this cultural production. In this article the author designs some criterio which provide an' over-view of the literary variables of the peruvian society.

Las notas que siguen tienen un propósito relativamente modesto: servir de propeutéica al estudio del trabajo literario peruano y a sus productos —los discursos y textos literarios— como objetos socio-culturales. La falta de una conceptualización simple que sirva de apoyo a la descripción de las literaturas peruanas y al planteamiento de su tipología (provisional), es cada vez más apremiante; de ahí este esbozo introductorio a ser profundizado oportunamente en un diagrama más amplio, una vez revisada, entre otras, esta hipótesis inicial.

1. La materia literaria

Cuando alguien se pregunta por algo, por ejemplo, por la consistencia de un objeto (¿qué es esto?, ¿cómo está hecho?,

¿para qué sirve?), busca una respuesta en sí mismo o en las personas que saben de ello, en los enterados. La primera información que debe satisfacer esa pregunta y a partir de la cual puede construirse un saber más amplio, profundo y complejo, es la información sobre la *materia* de que consta dicho objeto, la sustancia tangible que lo compone cuando la naturaleza del objeto lo permite. Por ejemplo, se comenzará a conocer un "vaso", cuando se esté informado que se trata de un objeto de vidrio o metal; luego nos enteraremos que *su forma* es cilíndrica (por lo general) y, finalmente, que su *función* es la de ser un recipiente para beber. Esta secuencia informativa (materia, forma y función del objeto) no es posible, desde luego, cuando la naturaleza del objeto a describir o definir es inmaterial, por ejemplo, la naturaleza de un ángel que es descrito y definido en los dic-

cionarios como "espíritu celeste criado por Dios".

Dejemos estos seres espirituales a la solicitud de los teólogos y dediquemos nuestra atención a los objetos cuya naturaleza depende del obrar humano, del trabajo del hombre como ser social, esto es, participante de la vida en comunidad. Precisamente la materia que permite la organización social, aquella materia que con toda propiedad es la verdadera *materia prima* en la cohesión del grupo, es la *lengua* oral y escrita. La etnología actual señala dos actividades coparticipantes con la lengua en la constitución de las sociedades, la economía y el parentesco, pero es la lengua, sin duda, la que al establecer los lazos de comunicación entre los hombres, da lugar al surgimiento, mantenimiento y evolución de la infraestructura económica y, al mismo tiempo, posibilita el funcionamiento de la ideología que sostiene las relaciones parentales.

Ahora bien, ¿qué aspecto de la lengua es el estrictamente material? ¿o todo en lengua es materia? Comprobaremos fácilmente que los conceptos, los significados que aprehendemos cuando la lengua ordinaria entra en acción —por ejemplo, cuando conversamos—, no son propiamente hablando "materiales". ¿Qué es, pues, lo "material" estricto de la lengua? En realidad no se trata de *una* materia sino de dos: a) la materia de la lengua oral es la *onda acústica* emitida por el locutor a través de su aparato fonatorio, onda recibida por el oyente gracias a su aparato auditivo; b) la materia de la lengua escrita, la *escritura*, compuesta de papel y tinta y decodificada por el lector.

Si se extiende esta propiedad de la lengua oral y escrita de transmitir por medio de sus materias conceptos y significados ¿podría incluirse también la materia de las imágenes fijas (la fotografía) y móviles (el cine) como materia de lengua? No, dado que la naturaleza de esta última difiere notablemente del carácter articulatorio de los signos de la lengua oral y escrita. signos todos ellos definidos por ser "rasgos diferenciales" (fonemas y grafemas) abstractos y funcionales únicamente dentro del sistema y proceso de cada len-

gua. Por eso a todo otro medio de comunicación e información distinto de la lengua oral y escrita se le ha reservado la categoría de *lenguaje*, por ejemplo, el lenguaje de gestos empleado por los sordomudos, el lenguaje de índices utilizado en el tráfico vehicular, las señales de los marinos para comunicarse de barco a barco, etc. De esta manera, la fotografía y el cine son "lenguajes" no "lenguas".

Quedan solamente, entonces, la onda acústica y la escritura como materias de la lengua. No discutiré aquí el arduo problema planteado por los gramatólogos quienes sostienen (por ejemplo, J. Derrida) que la escritura obedece a un proceso y a un sistema independiente de la lengua oral y que, incluso, la lengua escrita no deriva de la oral como sostienen los lingüistas (por ejemplo F. de Saussure). Prefiero resaltar aquí la propiedad común tanto a la lengua oral como a la escrita: el carácter *signico* que define a ambas, sustento material lingüístico y gramatológico común de los dos grandes prototipos de literatura, la literatura oral y la literatura escrita.

2. La forma literaria

La onda acústica y la escritura adquieren una u otra forma según el fin comunicativo al que sirven. Quiero decir, con ello, que el locutor o escribiente (que puede ser un escribano, un escribidor o un escritor según la determinación social de su escritura) *destinan* el mensaje que profieren de modo hablado o escrito a un receptor oyente o lector, sea individual sea colectivo. El mensaje, a su vez, puede tomar muy variadas y diversas *formas* según el destino que se le dé: una cosa es comunicar a alguien una orden, otra un deseo, una tercera un saber, una cuarta una opinión, etc.; es decir que el mensaje una vez emitido en lengua y escritura, asume una forma determinada de acuerdo al servicio que presta. Pero como el mensaje se da en una sola palabra, en una frase o en un conjunto de frases, toma la forma general que se ha convenido llamar *discurso* y entonces, preguntarse por los tipos de mensajes equivale, en resumidas cuentas, a solicitar un *cata-*

logo de discursos que es posible producir en lengua y escritura.

Por lo tanto, los discursos son *actos* de habla y escritura capaces de ser tipologizados gracias a las formas que éstos expresan por medio de *textos*. ¿Por qué la forma es el criterio determinante para fijar los tipos de discursos a ser vertidos luego en textos específicos? Porque sencillamente la forma es lo que garantiza la identidad y permanencia de cada tipo de discurso, a pesar de los distintos textos que pueden manifestarlo. La forma tiene, pues, esta primera tarea de fijar las características generales propias de cada tipo de discurso; en seguida, ella debe constituir un modelo que describa y explique de manera coherente, económica y precisa cada tipo encontrado: una vez elaborado dicho modelo, la forma tomará el nombre de *estructura*. Finalmente, la forma dará cuenta de la capacidad de información de los tipos de discurso, una vez organizados en conjuntos estructurados.

Lo que he llamado capacidad (o competencia) informativa de los discursos es muy importante ya que ella tiene que ver con la *inteligibilidad* de los discursos orales y la *legibilidad* de los discursos escritos. No es suficiente que un discurso tenga en sí mismo determinadas características y estructura para que logre su definición específica; es fundamental que dicho discurso *comunique* algo de modo particular y que ello tenga vigencia, a lo menos, para un oyente o un lector. Recordemos que sólo se puede hablar en propiedad de "mensaje" cuando alguien lo *entiende*; si no se entiende -porque el hablante o el libro, supongamos, emiten un discurso demasiado abstracto para el oyente o el lector— en sentido estricto no hay mensaje ni discurso: el texto no "dice" nada. Tal es el caso de ciertos textos de literatura medieval y renacentista cuyos referentes culturales pueden resultar demasiado abstrusos para el lector (por ejemplo, el texto de *La Divina Comedia* de Dante); incluso, algunas novelas y poesías contemporáneas (por ejemplo, gran parte de los poemas de *Trilce* de Vallejo) o los relatos míticos de la ctnoliteratura de nuestros grupos selváticos, adolecen de esa incapacidad de comunicación masiva.

De esta manera, los *grados* de inteligibilidad y legibilidad son decisivos para apreciar los discursos satisfactoriamente, cobrando su real importancia el llamado "alfabetismo cultural" para ampliar las fronteras del conocimiento en grandes grupos sociales. En nuestro campo esta labor está encomendada a los profesores de literatura quienes tratan de poner al alcance de sus alumnos los contenidos de los textos literarios, procurando que ellos aprecien el objeto de cultura que estudian. La actividad del profesor toma, entonces, el nombre de *propedéutica literaria*.

En términos globales, la propiedad de comunicación tiene que ver directamente con la forma, esto es, con el modo o manera cómo el mensaje proyecta sobre la onda acústica y la escritura continuas y relativamente indiferenciadas, un determinado *contenido* (una significación, un sentido). Es más, ambas materias sólo se definen en relación al discurso que asumen y comunican: un sonido, un ruido, una grafía, un trazo que no son reconocidos como formando parte de un discurso, no son percibidos como lengua pero sí pueden serlo como lenguaje (música, pintura).

Pero la comunicación no se difunde, no circula entre los hablantes, sin una motivación. Interesa ahora incluir el concepto de *intención comunicativa* en la medida que él permite distinguir dos órdenes diferentes de comunicación: la comunicación ordinaria y la comunicación literaria. Para explicarme mejor recurriré a un diálogo de la comedia de Molière titulada *El burgués gentilhomme* donde el profesor de filosofía del Sr. Jourdain se burla de este último, al identificar la comunicación ordinaria y la comunicación literaria. El diálogo entre ambos es el siguiente:

—Todo lo que no es prosa es verso y todo lo que no es verso es prosa.

—Y como se habla ¿qué es?

—Prosa.

— ¡Cómo! Cuando digo: Nicola's, tra'eme las zapatillas y dame el gorro de dormir, ¿esto es prosa?

—Sí, señor.

—Vaya, hace más de cuarenta años que hablo prosa sin saberlo..."

Desde luego, el profesor de filosofía dice aquí entender por prosa la manera corriente de la lengua para expresar los conceptos en el habla y en la escritura, sin distinguir la intención con la cual el locutor y el escritor emiten esa prosa. En efecto, la intención que guía a la comunicación cotidiana u ordinaria tiene como referente obligado no el propio discurso emitido, sino la realidad externa aludida por medio de él; en cambio la comunicación literaria tiene como referente únicamente el mismo discurso en que se transmite, vale decir, el *espectáculo* allí configurado. Por ejemplo, las *Tradiciones Peruanas* de Palma para ser comprendidas como literatura requieren que se entienda solamente la anécdota o el argumento ahí dispuestos; el contexto histórico, social, económico, situacional, etc. que puede añadirseles, no son requisitos para que este texto literario sobreviva como tal. La comunicación cotidiana, al contrario, sólo es funcional en relación al contexto circunstancial en que se realiza. Resumiendo, la forma del discurso que encarna la intención de comunicación puede ser de dos grandes tipos: a) la forma de los discursos empleados en la comunicación cotidiana y que no tienen la intención de constituir un espectáculo en sí mismos y b) la forma de los discursos producidos con la intención de producir un espectáculo, un discurso espectacular.

Una vez descartados los discursos cotidianos u ordinarios de los discursos literarios, reiteraremos que los últimos pueden ser de dos clases: orales y escritos. Así se habla de literatura oral y de literatura escrita pero en el estado de nuestra reflexión no se distinguen bien, puesto que según lo dicho la forma es compartida por ambas (las dos constituyen espectáculos en sí mismas); es más bien por su *función* que podemos distinguir las entre sí. Este es el tema del siguiente apartado.

3. La función literaria

¿Para qué se emiten discursos espectaculares en lengua y en escritura? Mientras los discursos transmitidos por medio de la comunicación ordinaria no represen-

tan prácticamente ningún esfuerzo, entre personas que desde luego dominan la lengua natural que comparten, los discursos literarios son producto de un esfuerzo, de un *trabajo* en la misma lengua oral y escrita. Un escritor toma, por ejemplo, un tiempo para idear una novela, luego entre la primera redacción y la redacción final que va a la imprenta, pueden transcurrir varios años de múltiples trabajos de composición, de disposición, de autocorrección del argumento; algo similar ocurre con la invención poética donde el poeta realiza numerosos esfuerzos para lograr un nivel de expresión adecuado, según su criterio: el poema en su versión definitiva. No sucede lo mismo con la literatura oral ni la etnoliteratura donde se observa más bien el trabajo comunitario del grupo que, por medio de sus aportes en cada variante de un relato, tanto en los temas como en los motivos, hacen de cada texto oral tradicional o mitológico el producto del esfuerzo compartido. Cada generación transmite a la siguiente, de ese modo, la cultura del grupo.

Porque la función literaria capital es ésta: constituirse en tanto objeto de cultura. Se trabaja la lengua y la escritura, de manera similar al artesano que trabaja la arcilla y al músico los sonidos, ante todo para realizar un objeto lingüoescritural que, en principio, sea apreciado por el grupo y reconocido (y conservado) como *bien de cultura*. Un texto puede ser más o menos inteligible, más o menos "bello", más o menos "emotivo"; lo que no puede faltarle es el hecho de que el consenso social lo tenga como un *objeto valioso*, es decir, que le otorgue la calidad de macrovalor cultural. Ese consenso puede ser institucionalizado (como en el caso de las literaturas académica y formal) o no (como en la literatura oral y la etnoliteratura), pertenecer a una facción de la sociedad, a una clase o a la totalidad del grupo, lo que interesa es la permanencia de ese macrovalor. Pero como ocurre todos los días, un texto puede ser momentáneamente considerado "valioso" y al poco tiempo ser olvidado, esto es, desvalorizado. Ello se debe a que lo efímero o perdurable del macrovalor literario otorgado a un texto, depende en última instancia de la ideología del grupo imperante en

cada momento de su historia: es la sociedad la que según sus corrientes ideológicas, conserva o desecha un texto como bien de cultura valioso para ella.

Ahora estamos en capacidad de definir la literatura como trabajo en lengua y escritura sancionado por la sociedad como un macrovalor ideológico de representación autoreferencial, plasmado en discursos orales o escritos. Siendo, pues, en última instancia la *función social* el criterio rector que determina la vigencia o no de un texto como literario, es prudente considerar en este extremo los *modos de producción discursiva* que la sociedad peruana admite como susceptible de recibir, en su oportunidad, el macrovalor literario.

Antes de ensayar una breve tipología de los modos de producción discursiva de textos literarios en el Perú, volvamos al diálogo entre el profesor de filosofía y el Sr. Jourdain en la pieza de Molière. Recordemos que allí se hace referencia a la prosa y a la poesía, tenidas por la preceptiva tradicional como las expresiones literarias por excelencia (se excluye al teatro por ser un "subproducto" de ellas). Pues bien, la prosa es una forma literaria que acoge la *narración*, es decir, a los discursos trabajados en lengua o escritura donde se refieren hechos, y a los *relatos*, esto es, a las formas particulares de argumento puestos en práctica en cada discurso realizado como texto de narración. La poesía, por su parte, se caracteriza por la *versificación* del discurso, esto es, por hacer admitir al texto limitaciones formales determinadas. No obstante, pueden concebirse formas "híbridas" como la prosa poética tanto oral como escrita, lo cual pone en evidencia el hecho de que las restricciones formales sufridas por los discursos al textualizarse sea como prosa sea como poesía, son secundarias en relación a los criterios de definición aceptados anteriormente.

Veamos a continuación los rasgos que permitirán discriminar los distintos tipos de producción discursiva literaria en nuestro país. Ellos son los siguientes:

- a) la práctica de la oralidad y la escritura;
- b) el modo de difusión impreso o no-

impreso de los discursos en forma de textos escritos;

- c) el uso social de los textos según su carácter institucional o parainstitucional;
- d) el referente cultural propio y aislado (intracultural) o compuesto (intercultural).

Estos rasgos someramente descritos —formales y funcionales a la vez— ingresan en los diversos niveles de la tipología literaria a fin de señalar pertinentemente las categorías (vale decir, los prototipos) clasificatorias respectivas. Así, la primera oposición discriminadora de los discursos literarios peruanos se da entre los textos *escritos* y *orales*-, los textos escritos se subdividen gracias a la intervención de una nueva oposición entre *escritura institucional* y *escritura parainstitucional* de acuerdo al uso o empleo que la sociedad peruana hace de ellos. La vía de la *literatura escrita e institucional* se bifurca en los dos puntos terminales que inauguran la tipología:

1. Literatura académica

Comprende a la prosa y a la poesía cuyos enunciados caen de lleno en el castellano peninsular. Si en algunas oportunidades esos enunciados incluyen palabras quechuas o "peruanismos", éstos aparecen allí citados, es decir, en calidad de muestras lingüísticas de sabor local o regional. Textos de "autores escogidos", la literatura académica obedece a la morfología y a la sintaxis normativas de la lengua castellana en el momento de su producción, a lo que se agregan ciertos estereotipos de estilo, temática, géneros, etc. propios de la producción literaria artística occidental.

2. Literatura formal

Disminuida como "literatura menor", abarca aquellos textos en que el impacto del multilingüismo incide —con variada fuerza— en los enunciados escritos. Ella se presenta entonces como un muestrario elaborado de algunas formas lingüísticas que toma el llamado *interlecto peruano* desde su soporte unificador, el

castellano del Perú. La distancia lingüística de estos textos frente al castellano peninsular, se complementa con el apartamiento de las formas narrativas puestas en práctica frente a los cánones tradicionales de invención narrativa occidental y a los modos de poetizar igualmente occidentales. Esta literatura eminentemente diferencial, se propone así asumir la identidad lingüística y literaria del país.

La segunda vía presenta la *literatura escrita parainstitucional* que se define principalmente por su exclusión de las historias de la literatura peruana y ofrece una subdivisión entre la *literatura semi-institucional* y aquella otra francamente *desinstitucional*. De la primera subdivisión se colige el siguiente término:

3. Literatura infantil

Las narraciones y poesías destinadas al consumo infantil son en realidad producidas por adultos quienes presuponen, intuitivamente, cierto marco de legibilidad atribuido a los niños. Este presupuesto obliga al narrador y al poeta a utilizar sólo palabras extraídas del habla coloquial y al mismo tiempo a idear relatos y versos bastante esquemáticos que suelen imitar los cuentos de hadas (de modelo europeo) y la tradición folklórica, a pesar de incluir personajes y aventuras originales, algunas veces inspiradas en las leyendas, mitos, hechos históricos, etc. del país.

Ocupa el otro extremo de esta división la *literatura escrita y desinstitucionalizada*. Ella prolifera luego en varios términos distribuidos entre la *literatura marginada* y la *literatura clandestina*. La literatura marginada se subdivide en *impresa* y *no-impresa* y la impresa da lugar, finalmente, al término:

4. Literatura de quiosco

Entendemos por literatura de "quiosco" aquella que escrita e impresa se difunde luego a través de los quioscos de las esquinas, los supermercados, etc. Sus tirajes masivos generalmente en forma de libros de bolsillo, ponen al alcance de las

mayorías obras de literatura académica internacional y también "novelas rosa" o narraciones de aventuras con personajes promocionados por los otros medios de comunicación de masas, televisión y cine. Dado que su producción con autoría o anónima está especialmente concebida para atender la demanda del gran público, en su promoción se incluyen los "best-sellers". Cuando la escritura se alia a las imágenes fotográficas (fotonovelas) y diseños (historietas), las narraciones de "quiosco" se convierten en la expresión más acabada de lo que se ha llamado la "civilización de la imagen". La poesía también encuentra cabida en este tipo de producción, especialmente las antologías que contienen poemas escogidos generalmente bajo la temática amorosa.

La *literatura marginada no-impresa* es una expresión particular de la cultura popular que circula preferentemente en *policopias* y *manuscritos*. Ella se reparte de la siguiente manera:

5. Literatura obrera

La literatura obrera trabajada en el Perú se caracteriza, como sus similares de otros países, por contener enunciados de denuncia reivindicatorios de la clase social que la produce. Narraciones y poemas comprometidos, plantean por lo general valores insurgentes contra el orden social instituido y encuentran natural acogida en las publicaciones mimeográficas de los sindicatos obreros. Sin embargo, la indecisión de los escritores obreros entre conciencia real y conciencia posible, a veces perturba la presentación de un mensaje reivindicatorio coherente y decidido.

6. Literatura campesina

La literatura campesina, como en el caso anterior, circula en precarias publicaciones mimeografiadas de las cooperativas y otras agrupaciones campesinas, cuando no en simples manuscritos. A pesar de la fuerte influencia de las formas narrativas y de versificación estereotipadas transmitidas por la escuela, muchos valores culturales campesinos encuentran

aquí su medio de supervivencia y reivindicación.

7. Literatura escolar

Producida en clase como una prope-
deútica general literaria, la literatura escolar está íntimamente relacionada con los ejercicios de "corrección" de la escritura (redacción, ortografía) y constituye el medio de reproducción mayor de los valores de la cultura dominante, en materia de lengua y escritura. No obstante, por su carácter pedagógico esta literatura circula casi exclusivamente dentro de la escuela; pero cuando las revistas escolares llegan a difundirla, éstas suelen seleccionar las narraciones y poesías que más se atienen a los criterios de la literatura institucionalizada.

8. Literatura de reclusión

Las narraciones y poesías redactadas en las cárceles y otros centros de reclusión (reformatorios, orfanatos, cuarteles, etc.) constituyen también un tipo de literatura que se difunde en manuscritos y, a veces, en policopias. Esta circulación reducida a ámbitos muy estrechos de lectores (especialmente entre aquellos que padecen la misma reclusión), pone de relieve la competencia lingüística multiglósica propia de los grupos marginados de la sociedad.

9. Literatura privada

El ejercicio de la literatura privada se difunde preferentemente entre pequeños círculos de lectores, aunque llegue a editarse en tirajes limitados "a cargo del autor". En las ciudades, esta actividad narrativa se canaliza por medio de los "concursos" donde los criterios de premiación suelen estar determinados por preconceptos tradicionales de orden literario institucional.

Frente a la literatura escrita marginada, se propone la *literatura escrita clandestina* de donde se desprende el término:

10. Literatura pornográfica

La literatura pornográfica, llamada también "erótica", contiene enunciados subversivos de orden moral y sexual. Por ello, la ideología de la clase social dominante en el país, condena indiscriminadamente esta literatura en nombre de la "moral pública" y las "buenas costumbres", impidiendo su difusión abierta. Sin embargo, los márgenes de coacción de este tipo de literatura varía con el tiempo y las políticas culturales, religiosas y educativas de los gobiernos.

La literatura transmitida *oralmente* y recogida de los *informantes*, pone en evidencia la *competencia literaria colectiva* de un grupo social, sea *intercultural* sea *intracultural*, dependiendo la decisión de la influencia foránea, es decir, de la intromisión o no en la emisión de los enunciados de ciertas pautas temáticas y discursivas occidentales en los planos de manifestación y contenido de la narración y la poesía aborígenes. La literatura oral intercultural comprende los términos siguientes:

11. Literatura tradicional

Diseminada especialmente en la costa y sierra peruanas entre los grupos campesinos, y transmitida de padres a hijos y abuelos a nietos, la literatura tradicional constituye la llamada *tradición oral* del país. Son narraciones de temática compuesta por la participación, en diferentes dosis, de las corrientes narrativas migratorias particularmente hispánicas y aborígenes latinoamericanas (por ejemplo, nuestra tradición oral presenta muchas variantes de la tradición oral española, árabe, mexicana, boliviana, etc.). Los "dichos", las "máximas", las "locuciones", etc. propias de la llamada "sabiduría popular", encuentran en estas narraciones su permanencia y fijación. En cuanto a la poesía tradicional, ésta permanece viva generalmente porque es acompañada de música o constituye la letra de las canciones populares regionales.

12. Literatura de leyenda

Las leyendas, producidas con características semejantes a las anteriores, se distinguen por su procedencia: sus temas nacen de ciertos referentes locales verídicos ("históricos") o supuestos (por ejemplo, las leyendas de las "antibas" y las "gentilas" entre el campesinado de la costa norte, originadas en la presencia de las momias y las huacas; la leyenda del "jaijachu" en Yauyos y los Andes centrales originada en el tabú del incesto, etc.). Las distintas poblaciones del país conservan por medio de este tipo de literatura, el recuerdo de sus creencias ("del vulgo"), anécdotas lugareñas, sucesos sociales o cósmicos extraños, "milagros", etc., esto es, el conjunto de experiencias populares extraordinarias de cada región.

La literatura oral intracultural comprende un solo término.

13. Literatura mítica

Las narraciones y la poesía míticas son los exponentes de la *etnoliteratura* nacional. Por su raigambre eminentemente intracultural, es la literatura aborígen más auténtica del país, ya que allí se expone los valores radicales de nuestra nacionalidad directamente por el pueblo que la produce. Afincada entre las etnias selváticas y andinas, su conversión en literatura tradicional o su depredación simple y llana se produce al mismo tiempo que la despoblación de esas mismas etnias que sufren migraciones masivas o se extinguen. Por esta razón, es muy valiosa la labor de los maestros de las escuelas que recogen, transcriben, ordenan y publican las narraciones y la poesía mítica (versiones de base y variantes) donde se inscriben los valores de cultura totalizadores de los grupos étnicos a que pertenecen.

La tipología de la producción literaria nacional así desmembrada, puede ahora reunirse en forma de diagrama que comprenda todos los rasgos clasificatorios anotados:

PRODUCCION LITERARIA NACIONAL

