

PRESENCIA DE LA ORALIDAD EN SE HA DESPERTADO EL AVE DE MI CORAZÓN DE LEONEL LIENLAF

Hans Fernández Benítez
hansconce@yahoo.es
Universidad de Concepción

A la trucha...

1. La oralidad es un sistema comunicativo que determina maneras de organizar una cultura, una sociedad, y las formas de pensamiento de sus miembros. Está relacionada con los modos de transmisión colectiva de información, con la memoria colectiva, respecto a la cual plantea Jorge Terán Morveli (2003: 15) que

“todo grupo sociocultural que conserva y transmite la memoria acerca de su historia, sobre la base de sistemas orales (con las ayudas mnemotécnicas, si las hubiera), extiende esta memoria a todos sus miembros. Se constituye una *memoria colectiva* que no sólo involucra el conocimiento del pasado del grupo (historia), sino el aprendizaje de tradiciones y normas sociales que permiten la cohesión interna de la sociedad en cuestión”. Y más adelante señala que “la historia oral se transmite a partir de mitos, leyendas, cuentos y relatos acerca del grupo, por medio de la tradición oral”.

Después de leer estas sugestivas reflexiones creemos que cobra pleno sentido la afirmación de Andrés Gallardo (2001: 96) de que “la cultura oral es la cultura de la integración”, en el sentido de que “la cultura oral resulta ser definitivamente más humana, más cálida y más integradora, si bien más concreta y menos intelectualizada, al ser los actos comunicativos que se ejecutan en su seno indisociables de las circunstancias espacio – temporales en que ocurren”.

2. La poesía de Lienlaf nace de la oralidad. De hecho el autor en reiteradas ocasiones ha señalado que sus poemas son para ser cantados y no leídos, recuperando así, además, la tradición oral de la lírica occidental que en sus inicios era cantada por juglares.

En el mundo mapuche el canto es algo tan natural como las conversaciones cotidianas; pertenece a su patrimonio cultural, es decir, todos los miembros de la cultura lo reconocen y se identifican en él. Se trata, por tanto, de un discurso típico de su sociedad, que en el caso de este libro se adscribe, además, a las características de la poesía contemporánea. Hay, entonces, una suerte de tensión entre lo tradicional mapuche y lo occidental moderno, que es, precisamente, el terreno de la interculturalidad, que entenderemos como pequeños espacios intersticiales surgidos de la interacción entre dos o más construcciones socioimaginarias que presentan entre sí relaciones de heteronomía¹.

3. El pronombre personal que en mapudungun designa al yo es inche, que proviene de inchen, (“desde dentro” o “desde abajo”), el cual coexiste con minche (el minche mapu o las napas subterráneas en que predomina la energía negativa). Por lo tanto, cuando alguien dice inche, está aludiendo a “lo que sube a mí desde lo profundo, desde mi interior”, o dicho de otro modo, “tomo conciencia de mis demonios y fuerzas inconscientes que también me constituyen”. A esto agreguemos que el hombre,

¹ Consiste en desconocer la capacidad instituyente del colectivo, de modo tal que nuestras necesidades coinciden con las creadas por los poderosos que han manipulado una construcción de realidad. Es, por tanto, la alienación y se opone a la autonomía, que es tomar conciencia de la lógica de la dominación (Castoriadis).

desde que nace hasta su muerte, atraviesa siete estadios en que asciende de lo más denso a lo más volátil. Éste es el significado de la construcción identitaria del mapuche, y por ello preferimos hablar, más bien, de inche lírico, en vez de yo lírico, lo cual nos lleva a afirmar, dada la correspondencia entre el ser humano y el cosmos (que de la misma forma se organiza en siete plataformas), que el primero es una compacta síntesis del segundo, y viceversa. Además, el inche alude siempre a una colectividad: la humanidad, de ahí las dimensiones cósmicas implicadas en su estructura.

4. La primera serie del libro que nos ocupa está constituida por textos que hablan fundamentalmente de violencia y despojo, por tanto, desarrollan la temática de la crisis del sistema cultural mapuche, por causa de la violencia del hombre blanco, de su imposición cultural sobre el sustrato indígena, etc.

El primero de ellos, que consideramos más representativo, se llama “Le sacaron la piel” y trata del ataque winka a sus ancestros:

*Tres veces vino el malón / tres veces lo rechazamos /
pero ahora viene otra vez / y no podemos luchar. /
El winka está disparando. (...)*

Es interesante notar cómo el ritmo, a través de reiteraciones acentuales y silábicas, va remarcando las reiteraciones léxicas e intensificando el carácter denunciante del poema. La regularidad de los primeros cinco versos contrasta con el carácter abrupto y desacompañado de los dos últimos; ese término intencionalmente abrupto es una forma de sugerir la violencia ejercida, el tronchamiento de vidas.

En el plano léxico, el término malón (ataque inesperado de indígenas), en este caso,

designa la violencia del hombre occidental. Es, pues, una evidente manera de asumir la perspectiva mapuche, utilizando categorías culturales propias para explicarse el ataque foráneo. Finalmente, la resistencia ha fracasado. Lágrimas y sangre parecen iniciar un nuevo ciclo vital al unirse a la tierra.

*(...) Vamos llorando y nuestra sangre /
riega la tierra (...)*

5. La segunda serie, al igual que la anterior, contiene poemas que expresan sentimientos de desazón del hablante ante tanta violencia ejercida contra él y lo suyo. Pero se cierra con anhelos de redención y la voluntad de una reprogramación discursiva, que implica un cambio en el ánimo del inche. Tal es el caso de “Palabras dichas”:

*“Es otra tu palabra” / me habló el copihue, /
me habló la tierra. / Casi lloré. /
“Tus lágrimas debes / dárselas a las flores” /
me habló el pájaro chucao.*

La tierra y el cosmos todo le hablan al inche diciéndole que debe volver a la naturaleza y no separarse de ella como hasta ahora lo ha venido haciendo. No debe sólo mirar las atrocidades cometidas contra él y lo suyo, sino que debe intervenir en el curso de las cosas. Por eso le dicen que “es otra tu palabra”, y que sus palabras-lágrimas debe dárselas a las flores. Debe volver a conectarse con la energía de la que se lo ha separado.

El poema se construye con paralelismos y reiteraciones: recursos característicos de la poesía oral; mientras el universo representado es exclusivamente mapuche.

6. La tercera parte del libro se inicia con las siguientes líneas:

*Mi corazón / está despierto
con la tierra.*

La transformación se ha producido. El inche se siente íntimamente unido a la tierra. Una visión optimista apuesta al renacer de la resistencia, título, precisamente, del poema que abre la serie. “Renacimiento”:

*Se confunde mi espíritu / cuando se alegra /
y florece con la tierra. // Espíritu florido.*

El espíritu del hablante y la tierra se fusionan y se hacen uno solo: el espíritu florido. Se trata de un estado de indiscernibilidad donde ambas realidades se funden y confunden. Es el coito energético, cual si fuese un *Heimkehr*: el inicio del retorno a la Ítaca mapuche, pues lo sagrado es el fundamento de la realidad para esta cultura.

El nuevo estado de ánimo se comunica también mediante el ritmo cadencioso y armónico: hay una cierta euforia feliz. Es una suerte de *Vorfreude*, de anticipación de la alegría. Es el nuevo contacto con la naturaleza, que es el eje del kimün, del saber.

El viaje del inche es circular, sale del azul para regresar a él: el “soporte del pensamiento y del conocimiento mapuche están anclados en la circularidad y en la memoria colectiva” (Huirimilla s / f).

El inche lírico deviene ahora un inche pletórico. Es desde el fondo de su conciencia y de su corazón que tiene estos perimontun–imágenes (incluido el epígrafe de esta parte), de la misma forma que la machi cuando está en trance. De ahí también la fuerte evocación de oralidad, pues “a escala individual la oralidad conforma las estructuras básicas de la conciencia —o del aparato psíquico— de cada ser humano.

Podemos decir que en el interior de cada individuo hay un núcleo de oralidad primaria, el que corresponde a los primeros estadios de su formación. Si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, a ese lenguaje no podemos imaginárnoslo de otro modo que como un lenguaje oral. La oralidad, la pura oralidad, es el terreno donde se levanta nuestra vida emocional, y al que regresan continuamente nuestros impulsos y pulsiones” (Dorra, 1997: 70).

Más adelante, el poema “Rebelión” expresa el rechazo del poeta a las tradiciones retóricas occidentales:

*Mis manos no quisieron escribir / las palabras
de un profesor viejo. // Mi mano se negó a escribir /
aquello que no me pertenecía. / Me dijo:
“debes ser el silencio que nace”. // Mi mano /
me dijo que el mundo / no se podía escribir.*

Rebelión ante la escritura: el mecanismo occidental por el que comenzaron las vejaciones². Es una contumaz reivindicación de lo oral, a cuya tradición se adscribe el trabajo del autor, pues su mundo es para ser escuchado y no leído. Sin embargo, su proyecto poético es una interacción entre ambos discursos, o dicho de otro modo, aprovecha las ventajas de la escritura para vaciar en ella todo su mundo oral.

Esta crítica que hace Lienlaf nos remite a las reflexiones de Martin Lienhard (1997b: 49) al respecto:

“el sistema occidental de la escritura penetró en América al servicio del expansionismo europeo, y se mantuvo en tanto sistema de comunicación oficial de los sectores hegemónicos sucesivos. Las sociedades autóctonas de América se transformaron en reductos de la “oralidad” del mismo modo que pasaron a

² Dice Lienlaf en una entrevista publicada en internet: “no vamos a olvidar que gracias a la escritura nos quitaron las tierras, nos engañaron”, es decir, sitúa la letra como símbolo del poder invasor.

uniformarse bajo la etiqueta de “indias” o “indígenas”: a raíz de una conquista. Su oralidad es, pues, una oralidad específica de conquistados y colonizados (aunque no necesariamente de “vencidos”).

7. La última serie es encabezada por el poema “Transformación”:

*La vida del árbol / invadió mi vida /
comencé a sentirme árbol / y entendí su tristeza. /
Empecé a llorar por mis hojas, / mis raíces, /
mientras un ave / se dormía en mis ramas /
esperando que el viento / dispersara sus alas. /
Yo me sentía árbol / porque el árbol era mi vida.*

Este poema es elocuente respecto al agenciamiento producido entre el árbol, la naturaleza, y el inche lírico. Es un inche-árbol, es decir, un inche absolutamente integrado a la vida natural. En esa íntima comunión, más allá de toda metáfora occidental, se da comienzo al ül (canto). El hablante ha devenido inche vegetal.

Una vez que son una misma cosa, el inche dice que entiende la tristeza del árbol y que llora por sus hojas. El inche asume todo el dolor del árbol, se hace uno con él. Nótese la mención que hace el hablante del ave que se duerme en sus ramas y que después despertará, como lo señala el título del libro. Parece haber una profunda identificación, que opera a nivel simbólico, entre esa ave y el espíritu del poeta, entre el canto del ave y la palabra del inche.

El inche se hace cada vez más complejo, tensionado por la adhesión a la tierra y la necesidad de vuelo. Por un lado evita desprenderse del admapu; por otro, desea el viaje ascensional vertical útil al derrotero hacia los ñom³ superiores. Por lo tanto, el árbol

³ Plataformas superpuestas de la organización espacial del cosmos.

es una metáfora de su propio corazón, de donde ha despertado el -su- ave.

En conformidad con los sentimientos expresados en el poema, el ritmo se hace lento y las secuencias se pueblan de efectos sonoros de suavidad, muy adecuados para expresar la callada tristeza del inche-árbol.

Otro texto de especial importancia en la programación del libro, y el último que comentaremos en esta ocasión, es “Kai -Kai y Treng-Treng”, que representa el ingreso al espacio mítico.

*Kai-Kai lleva sobre su espalda / el mar. /
Treng-Treng crece. / Kai-Kai se ha puesto a descansar /
en una colina con flores, / mientras el agua del océano /
refresca su espalda.*

Este poema, tanto en la versión en mapudungun como en la correspondiente en español, está escrito con letra manuscrita y entre ambas escrituras aparece un dibujo que representa una serpiente llegando con el mar a cuestras a una montaña que dice Treng-Treng. En la cosmogonía y antropogonía mapuche el mundo fue asolado por un maremoto; es decir, por la serpiente del mar, Kai-Kai, pero surgió Treng-Treng que se transformó en altos montes hacia donde corrieron los mapuches para salvarse junto a algunos de sus animales. Cuentan algunos relatos orales que fueron los hijos rebeldes de Ngenechen, los que lo enfurecieron tanto, que él, finalmente, y lleno de ira, los arrojó del wenu mapu convertidos en sierpes. Este mito, llamado impropriamente del diluvio, pues se refiere a una gran inundación y no a grandes lluvias, muestra “la destrucción de la humanidad, entendiendo ésta como formada por los primeros hombres mapuche, al mismo tiempo que la salvación de un pequeño

grupo o parejas de humanos que permitirán la continuidad de la especie” (Carrasco, 1986: 41). El poema, por tanto, remite a la idea de renacer, de nueva oportunidad para la etnia⁴.

En general, toda esta sección está destinada a mostrar el regreso del inche en pos de recuperar el legado mítico mediante el cual dirige sus representaciones y sus elaboraciones culturales. Es interesante observar también la tranquilidad con que la voz lírica refiere el mito y la manera cómo lo reordena, ya no como una disputa bélica entre ambas culebras, sino como un momento de paz: Kai Kai descansa en las laderas del Tren Tren, y aun, se dice que el agua le refresca las espaldas. Nótese que en el texto no hay ningún verbo cargado con semas que indiquen violencia, lo cual coincide con un movimiento ascendente del yo hacia el cielo. Por eso, se puede hablar de una reelaboración del mito.

El mito es el espacio de la oralidad. Todas sus figuras se movilizan en un soporte oral, desde el cual se construye la ficción simbólica. Por eso, la poesía de Lienlaf retoma el mito y lo reelabora en un discurso que tiende a imitar los procedimientos orales, tanto en sus aspectos sonoros como retóricos.

⁴ El texto también puede ser leído en relación al concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, que corresponde a un conjunto de predisposiciones adquiridas en un campo determinado (en este caso el mítico-religioso) y que incide en las maneras de acometer la acción social, el cual coincide con el de *mentalidad* de Fernand Braudel -el de la Escuela de los Anales-, que a su vez es una especie de sedimentación socioimaginaria sobre la cual se cimentan las posteriores construcciones de realidad, y por lo tanto, rige y dirige nuestras representaciones. Dice Braudel: “Las mentalidades se pueden entender como fondos oceánicos con corrientes marinas. Al fondo hay aguas cálidas que resisten a los cambios con inercia”. Por ende, ambas ideas nos explican el funcionamiento del mito en una cultura.

Todo mito se forma cuando el hombre prelógico se imagina a sí mismo y a su entorno, y está regido además, por un tiempo sacro y circular. El mito resume gran parte de la experiencia del hombre y es la memoria más antigua de la humanidad, pues traduce figuras de ordenamiento cósmico con las cuales el ser humano despeja los enigmas más básicos de su existencia, ya que cada sociedad elabora sus propios sentidos sociales y existenciales. Como dice Mircea Eliade, el comienzo se da siempre por voluntad sobrenatural *ex nihilo*.

8. Finalmente, plantaremos de manera provisoria dos conclusiones:

a) Los procedimientos eufónicos se privilegian en textos que tienen que ver con el reencuentro con la naturaleza y la llegada al wenu mapu. También, de la misma forma, el *tempo* rápido expresa violencia, mientras que el lento armonía, lo cual aporta información valiosa al constatar la correspondencia del sentido del texto con su soporte imaginario, pues una de las características de las culturas orales es el carácter multimedial de sus discursos, es decir, el apuntar a distintos sentidos de la percepción, que es lo que sugieren los versos del libro. En este sentido, los efectos de oralidad cumplen un papel axial en la organización del conjunto, pues llevan a cabo, tanto a nivel temático como lingüístico, la recuperación del pensamiento de carácter mítico-religioso de la cultura mapuche.

También se puede percibir el uso de la oralidad como forma de denuncia política y cultural. La imposición de la escritura fue un dispositivo de colonización del continente americano, en el sentido que significó un cambio en las cogniciones sociales, es decir, se trató de una estrategia de control y de violencia simbólica, puesto que tanto el sistema escritural como el oral son maneras de organizar el mundo y las cogniciones. “La escritura –la verdadera ‘colonización’- les quitó a los ‘latinoamericanos’ el poder de la palabra, el poder de simbolizar su propia realidad” (Lienhard, 1997b: 54).

En el texto operan, como figuras de ordenamiento discursivo y como poderosos resortes de su planteamiento teórico, elementos nucleares del engranaje socioimaginario mapuche como el rewe, la machi y el kultrun, que en términos del filósofo griego

Cornelius Castoriadis, constituyen el imaginario radical de la cultura⁵. Así, las formas de resistencia operan de la misma manera que el kultrun⁶ en la sociedad mapuche. Entonces, Lienlaf hace de su libro un kultrun, cuyo ritmo es el del corazón, el de la vida, y que al igual que el kultrun es tocado por la machi⁷ para sanar a los enfermos, Lienlaf lo toca para sanar a su cultura⁸. Así, el poeta deviene un machi-poeta, que toca la música, los cantos, la palabra oral para mejorar el alma del pueblo mapuche, y ese canto, como el del ave, es (en) su ascenso al wenu mapu. Lienlaf sube al cielo como la machi sube al rewe, para que la energía recobre su antiguo rumbo⁹. El poeta hace entonces de su trabajo un canto chamánico, con el cual es enviado a los cielos: “por el hecho de que la caja de su tambor está sacada de la propia madera del árbol cósmico, el chamán, al tañerlo, es proyectado mágicamente cerca de ese árbol: es

⁵ Entenderemos por imaginario radical ciertos elementos nucleares que dirigen la representación y posterior construcción de la realidad social por un grupo humano, y que entregan respuesta a un enigma planteado en un momento dado. Además, se complementa con el imaginario periférico que se estructura a su alrededor (Nuestra propuesta está guiada por las inteligentes reflexiones de Cornelius Castoriadis y de Manuel Antonio Baeza).

⁶ “El kultrún (timbal chamánico) representa a la tierra mapuche. Mientras que su vasija –con diversos objetos terrestres en su interior– equivale a la tierra, su membrana pintada en cruz es polisémica: representa tanto a la división de la tierra mapuche en cuatro lugares, cuatro familias regionales y un centro, como también a los cuatro puntos cardinales, a las cuatro estrellas, astros o planetas; y así mismo a la machi, su dueña, puesto que su voz y espíritu ha sido introducido ritualmente en su interior” (Grebe 1998: 62 – 63).

⁷ Dice al respecto Álvarez et al. (2002: 86): “la sanadora mapuche (la machi), cumple funciones que van más allá de lo simplemente curativo. O dicho en otros términos, la noción de salud, para los mapuches, sobrepasa la dimensión puramente corporal – individual, para abarcar todo el bienestar de la comunidad” (...), pues “cumple un rol organizativo en la comunidad” puesto que (y esto se plantea reforzándolo con la cita de un *werkén*) “tiene que haber machi en la comunidad para que surja la comunidad”.

⁸ Por saneamiento cultural entenderemos una nueva invitación al diálogo entre mundo mapuche y mundo occidental, enseñando su cosmovisión e ideología. Es, dicho de otra manera, una nueva propuesta de entendimiento para paliar la heteronomía (Véase nuestra propuesta de definición de interculturalidad). Siguiendo con la metáfora de la enfermedad cultural, agregaremos que la machi asusta al wekufe (demonio) con kultrun y canto para que se vaya el kutran (enfermedad), que es causado siempre por un mal espíritu. En este caso, el winka es el wekufe.

⁹ Dice Grebe (1973: 27) a propósito del laurel: “dicho árbol cósmico y el tambor tallado de su madera poseen el poder de proyectar a su dueña hacia las alturas. En efecto, *para las machis mapuches dicha función es cumplida tanto por el rewe (árbol cósmico escalonado) como por el kultrún*” (las cursivas son nuestras).

proyectado al ‘Centro del Mundo’, y, por el mismo impulso, puede ascender a los cielos” (Eliade 1960: 141).

A esto se añade que el poeta, ya hecho un ngenpin (dueno de la palabra, orador), hace de su libro-kultrun una herramienta de descolonización cultural, en el sentido de que sin dejar de ser escritura -en tanto que sistema comunicativo hegemónico- se adscribe a los mecanismos propios de la oralidad, por lo que es “escritura oralizante”, entendida como “creación literaria realizada por los (ex) miembros de los sectores “orales” marginados”, la cual guarda estrecha “relación con la cosmovisión, la poética, y la enunciación de la cultura oral implicada” (Lienhard, 1997a: 15). De esta manera, su discurso se torna una plataforma de crítica al etnocentrismo¹⁰ occidental y, específicamente, al chileno.

b) El libro escrito en mapudungun y castellano convierte a su autor en un transculturador literario, un traductor cultural, cuya escritura actúa como vínculo entre sociedades y culturas diferentes.

El hablante, que al inicio está escindido cultural y ontológicamente, busca la unidad que le será devuelta en el cielo mapuche (poetizado en los últimos poemas), el cual corresponde a un lugar de redención y, por lo tanto, a una figura de utopía¹¹. Pero esa búsqueda de unidad, a nivel de la escritura, trasciende la cultura mapuche para integrar también a la cultura chilena y latinoamericana.

¹⁰ Lo entenderemos como la interpretación de los demás a partir de la propia etnia.

¹¹ Sostenemos la existencia de dos tipos de utopía: a) la intramundana, que consiste en construir un tipo de sociedad que no tiene las características de la actual; y b) la extramundana, que consiste en esperar una ‘revancha social’, metaexistencial, o dicho de otro modo, es la promesa de la vida eterna. En el caso de la sociedad mapuche pensamos que es posible construir un tercer tipo, una utopía híbrida, pues por un lado, buscan la transformación de la situación actual, mientras por otro, existe el wenu mapu donde está la redención de todos los pesares.

Esta idea coincide con una de las problemáticas a la que se ve enfrentado el intelectual latinoamericano y que ha sido estudiada por Mauricio Ostria (1989), quien sostiene que a partir de la escisión histórica que significó la violencia de la mal llamada conquista, es decir, la fragmentación simbólica, el latinoamericano busca la unidad en la reconstrucción, donde aparecen figuras de redención, lo que se traduce en la construcción de un paraíso.

“Uno de los rasgos que podríamos llamar nuestra cultura latinoamericana ha sido -me parece- la relación conflictiva con el mundo, expresada generalmente en imágenes de ajenidad o desarraigo y en las consecuentes figuras de búsqueda o visiones utópicas: la dinámica representada en nuestras ficciones suele incluir un doble movimiento de separación y regreso con variados componentes, tanto en el sentido de su valoración -positiva o negativa- como en sus matices expresivos -nostalgia, necesidad de raíz o fundamento, deseo de emulación y originalidad, conciencia de vacío o descentramiento-. Todo lo cual es reductible -y aquí empieza a vislumbrarse el sentido unitario- a un evidente sentimiento de escisión, de enajenación y carencia, no una escisión puramente metafísica o existencial, sino histórica” (Ostria González, 1989: 99).

A partir de estas reflexiones podemos situar *Se ha despertado el ave de mi corazón* en el concierto de las letras latinoamericanas y comprenderlo como expresión cabal de la alienación del continente mestizo, pero, al mismo tiempo, como propuesta de conciliación cultural que recupera valores ancestrales y los integra en un proyecto de escritura poética.

REFERENCIAS

- Álvarez, Gerardo et al. 2002. “Discurso, cultura, salud. La noción de interculturalidad en salud”, en *Atenea*, 486, pp. 79–89: Universidad de Concepción.
- Aravena, Nancy. 1990. “Leonel Lienlaf. La poesía mapuche tiene mejor nivel que la huinca”, en *La Nación* (edición del 6 de agosto), p. 37: Santiago de Chile.
- Baeza, Manuel Antonio. 2003. *Imaginario sociales. Apuntes para la discusión teórica y*

- metodológica*: Concepción. Editorial Universidad de Concepción.
- Castoriadis, Cornelius. 1982. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Ed. Tusquets.
- Carrasco, Hugo. 1986. “Trentren y Kaikai: segundo nacimiento en la cultura mapuche”, en *Estudios Filológicos* 21, pp. 23 – 44.
- Dorra, Raúl. 1997. “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Perspectivas para un estudio de la oralidad)”, en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Vol. 1 pp. 56 – 73: Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Eliade, Mircea. 1960. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foerster G., Rolf. 1995. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Gallardo, Andrés. 2001. “La lógica de la oralidad”, en *Aisthesis*, 34, pp. 92 - 100. Chile.
- Grebe, María Ester. 1973. “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”, en *Revista Musical Chilena* 123 – 124, pp. 3 – 42.
- _____ 1998. *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar.*, Santiago de Chile: Pehuén.
- Lienhard, Martin. 1997a. “Oralidad”, en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Vol. 1, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, pp. 11 – 15.
- _____ 1997b. “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de la oralidad?”, en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Vol. 1, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, pp. 47 – 55.
- Lienlaf, Leonel. 1989. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- Mansilla T., Sergio. 1994. “Esa manera oblicua y dolida de ver las cosas (Poesía en el sur de Chile: 1975 - 1990)”, en *Acta Literaria* 19, pp. 87 – 100. Universidad de Concepción.
- Mora Penroz, Ziley. 2003. *Filosofía mapuche. Palabras arcaicas para despertar el ser*. Santiago: Ediciones Cerro Manquehue.
- Ostria González, Mauricio. 1989. “Lo uno y lo diverso en la literatura hispanoamericana”, en *Estudios Filológicos* 24, pp. 97 – 102.

Pacheco, Carlos. 1997. “La oralidad cultural como principio interpretativo en los estudios literarios latinoamericanos”, en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Vol. 1, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, pp. 19 – 30.

Terán Morveli, Jorge. 2003. *Lo “misti”: análisis e interpretación de dos narraciones orales acomainas*, Tesis para optar al título profesional de Licenciado en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Referencias Electrónicas

Huiriñilla, Juan Pablo. S/f “El sentido de la muerte según relatos mapuche”. www.ulmapu.cl