

# Tejidos de transformación: oraliteratura y oralitegrafía en la memoria emberá chamí

## Weavings of Transformation: Oraliterary and Oralitegraphic Expressions in Emberá Chamí Memory

**Ana Lucía Cardona Colorado**

Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

 <https://ror.org/01d981710>

 <https://orcid.org/0000-0003-4545-7453>  
tita@utp.edu.co

**Reconocimientos:** Artículo derivado de la investigación “Unui, sembrando tejidos en la memoria del corazón: producción oralitegráfica de las sociedades emberá chamí”, desarrollada en la Universidad Tecnológica de Pereira, en el Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura. Esta investigación fue financiada por Colfuturo–Beca Bicentenario, corte 2.

**Cómo citar este artículo:** Cardona Colorado, A. L. (2026). Tejidos de transformación: oraliteratura y oralitegrafía en la memoria emberá chamí. *Estudios de Literatura Colombiana* 58, pp. 91-111. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.361435>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**SECCIÓN ARBITRADA**

**Recibido:** 08/07/2025

**Aprobado:** 29/10/2025

**Publicado:** 31/01/2026

**Copyright:** ©2026 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2026. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la **Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional**.



Check for  
updates



# Tejidos de transformación: oraliteratura y oralitegrafía en la memoria emberá chamí

Weavings of Transformation: Oraliterary and Oralitegraphic Expressions in Emberá Chamí Memory

Ana Lucía Cardona Colorado, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia



## Resumen:

Este artículo analiza la producción oraliteraria y oralitegráfica de las comunidades emberá chamí, a partir de un corpus conformado por relatos cosmogónicos y testimonios registrados por Víctor Zuluaga, Mauricio Pardo y Constancio Pinto. El estudio tiene como objetivo examinar cómo el motifema de la transformación articula narrativamente la integración de elementos cristianos y africanos en el horizonte simbólico emberá. Desde un marco teórico que combina la hermenéutica diatópica de Panikkar y el análisis motifémico de Ballón Aguirre y Toro Henao, se propone una lectura intercultural que reconoce la dimensión viva de la palabra en diálogo con lo visual, ritual y corporal. El artículo aporta a los estudios sobre oralitura y literaturas indígenas al mostrar cómo las prácticas de enunciación emberá reconfiguran la categoría de escritura y evidencian procesos continuos de apropiación, memoria y transformación simbólica.

**Palabras clave:** oralitura; oralitegrafía; pueblo emberá chamí; estudios decoloniales.

## Abstract:

This article analyzes the oraliterary and oralitegraphic production of the Emberá Chamí communities, based on a corpus composed of cosmogonic narratives and testimonies recorded by Víctor Zuluaga, Mauricio Pardo, and Constancio Pinto. The study aims to examine how the motifeme of transformation narratively articulates the integration of Christian and African elements within the Emberá symbolic horizon. Drawing on a theoretical framework that combines Panikkar's diatopic hermeneutics with the motifemic analysis developed by Ballón Aguirre and Toro Henao, the paper proposes an intercultural reading that acknowledges the living dimension of the word in dialogue with the visual, ritual, and corporeal. This work contributes to studies on oraliture and Indigenous literatures by showing how Emberá enunciative practices reconfigure the category of writing, revealing ongoing processes of appropriation, memory, and symbolic transformation.

**Keywords:** oralitura; oralitegrafía; embera chamí people; decolonial studies.

## Raíces y horizontes de este estudio

**E**l propósito de este artículo es presentar una síntesis de los dos primeros capítulos de un proyecto de investigación literaria. El análisis se enfoca en las comunidades chamí del Eje Cafetero y pretende comprender sus relatos de origen desde una perspectiva que reconozca su vitalidad actual. Adicionalmente, la investigación se propone transitar entre la palabra, el cuerpo y el tejido.

El corpus reúne las obras de Víctor Zuluaga: *Historia de la comunidad indígena chamí* (5988), *Dioses, demonios y brujos de la comunidad indígena chamí* (1991), *Los chamí y su contribución a la cultura regional* (1995), *Mundos reales e imaginarios del Chocó* (1995), *Extrañados en su tierra* (1996), *Mitos y leyendas de los embera chamí* (1997) y *Navegantes de otros mares* (1998); los cuales combinan relatos de jaibanás, docentes y líderes comunitarios. El corpus también reúne los relatos de Floresmiro Dogiramá, compilados por Mauricio Pardo en *Zrôarâ Ñeburâ. Historia de los antiguos* (1984), que destacan por la autoría explícita del narrador. Finalmente, se incluyen los registros de Constancio Pinto García —pionero en documentar la historia y lengua de los chamí en Risaralda— en *Los indios katíos: su cultura, su lengua* (1974); el libro *Los indios katío, los indios kuna* (1959) de Severino de Santa Teresa (primera recopilación extensa de historias de origen katío); el estudio de Ulloa Kipará: *Dibujo y pintura, dos formas embera de representar el mundo* (1992) —que aborda la pintura corporal desde un enfoque semiótico—; la obra de Sven-Erik Isacson *Transformaciones de la eternidad*, 1993 (traducción 2022), que propone una mirada ontológica sobre las narrativas katío, y los registros visuales de okamas elaboradas por Luz Argenis Namundia Siágama y Mónica Nacavera, mujeres emberá chamí de Risaralda.

Si bien se reconocen las diferencias históricas entre los pueblos chamí y katío, esta investigación explora los hilos compartidos que emergen de su movilidad territorial y su filiación lingüística al Bedea.

## Marcos conceptual y metodológico: oralitura, oralitegrafía y hermenéutica

El concepto de oralitura constituye uno de los ejes de esta propuesta. Rocha Vivas (2012) ha trabajado en torno a esta noción y señala que la palabra oralitura fue implementada inicialmente por varios escritores de diversos pueblos originarios de Abya Yala. El término, según Rocha Vivas, fue utilizado por primera vez por Yoro Fall (1991), quien lo enmarca “como estética y como espejo” (p. 21). Adicionalmente, el autor explica: “Es evidentemente un neologismo africano y, al mismo tiempo, un calco de la palabra literatura. El objetivo de este neologismo es buscar un nuevo concepto que pueda oponerse al de literatura” (Fall, 1991, p. 21). Dicha oposición resulta de las limitaciones que la palabra literatura impone a las formas de expresión de pueblos orales; en este sentido, se busca ampliar las fronteras de la letra escrita, pues la oralitura aporta la multimodalidad de la comunicación oral, donde se da vía libre a la participación de otras formas de significación como las que se manifiestan en los gestos, los ritos, los instrumentos o las indumentarias que acompañan los actos sociales o espirituales. Todos estos elementos configuran un código paralelo a la palabra dicha o escrita (Fall, 1991).

En consonancia, Laura Destéfánis y Mario Castells (2024) señalan que la oralitura se distingue tanto de la oratura como del etnotexto al constituir una prolongación de la palabra viva que, sin perder su raíz performativa, dialoga con la escritura y la resignifica. A partir de las reflexiones de autores como Prat Ferrer (2007), Thiong’o (1998), Gingell (2004), Elam (2004), Friedemann (1999) y Melià (1992), Destéfánis y Castells explican que la oratura describe un sistema comunicativo sustentado en la voz, la memoria y el gesto, y el etnotexto corresponde a la transcripción o recreación escrita de una tradición oral, mientras que la oralitura emerge como territorio de tránsito entre ambas dimensiones, donde la escritura deviene acto de resistencia y recuperación estética de la oralidad sagrada indígena.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo asume, tanto metodológica como conceptualmente, el término oralitura, pues no se limita a la lectura textual de los libros del corpus, sino que busca reconectarlos con la comunidad emberá, sus tejidos, sus rituales y sus modos actuales de apalabrar la vida. Este tránsito del texto hacia las elaboraciones contemporáneas de la comunidad no puede reflejarse en su totalidad dentro de los límites de este artículo; sin embargo, se abordarán algunos elementos iniciales que reconectan las versiones de los relatos de origen con las situaciones sociohistóricas vividas por las comunidades emberá de Risaralda. En consecuencia, la oralitura se entiende aquí, siguiendo a

Yoro Fall (1991), como una estética viva en la que la palabra vuelve a su fuente —a la voz, al cuerpo y al territorio—, lo que posibilita que la investigación misma participe de ese movimiento circular entre memoria, texto y comunidad.

Fall (1991) plantea un asunto muy importante respecto a las condiciones sociohistóricas de producción de un relato oral. Esto lo hace a partir de la reflexión sobre el mito de Wagadú. El relato no es una historia antigua que se mantenga incólume durante siglos en la comunidad, sino que, por el contrario, en él se transparenta un hecho colonial muy específico: la invasión francesa de Ghana. De este modo, los hechos relatados por los diferentes oralitores reconstruyen el sentimiento de los ghaneses

La oralitura permite comprender cómo, incluso dentro de los registros escritos, pervive la voz de los pueblos que reconfiguran su memoria frente a los procesos coloniales y sus prolongaciones contemporáneas.

frente a tal problemática. Por lo anterior, la oralitura es una reconstrucción fijada en contextos particulares; esto exige estudiar los textos atendiendo tanto a su estructura interna como a su contexto de producción.

Comprender las manifestaciones culturales de los pueblos no eurooccidentales exige reconocerlas como realidades vivas, situadas en los presentes que las comunidades construyen. Este gesto de reconocimiento es precisamente el que ha conducido a la adopción del término oralitura en Abya Yala.

Como explica Rocha Vivas (2012), la noción no reemplaza ni supera de manera lineal a la etnoliteratura, sino que convive con ella, dado que aún se producen textos etnoliterarios. La oralitura se diferencia por el lugar de enunciación: mientras la etnoliteratura traduce o documenta relatos desde una voz externa, la oralitura emerge desde los propios pueblos y vincula palabra, memoria y territorio como una sola experiencia creativa.

La incorporación del término oralitura en el contexto colombiano comenzó en 1995, cuando el poeta yanacona Fredy Chikangana (Wiñay Mallki) lo retomó durante un encuentro de escritores indígenas en Tlaxcala, México, en diálogo con Elicura Chihuailaf (mapuche) y Jorge Miguel Cocom Pech (maya yucateco). Para Chihuailaf (2000), la oralitura es “escribir al lado de la fuente” (p. 62), es decir, crear desde la memoria viva de los mayores. Chikangana la concibe como una palabra que canta y danza con los ancestros, y subraya su dimensión cósmica, ritual y performativa. Desde otra perspectiva, Estercilia Simanca Pushaina (2024) introduce una reflexión crítica: para ella, ser oralitora implica pensar y hablar en la lengua originaria; de lo contrario, el texto se sitúa en un territorio intermedio, entre la palabra heredada y la palabra escrita.

Si bien para Simanca Pushaina la oralitura se vincula de modo esencial con la lengua originaria, otros enfoques permiten reconocerla también en los procesos de mediación y traducción donde persiste la voz comunitaria. Vista desde estas miradas, la oralitura no se limita al relato oral ni a la escritura indígena, sino que se define por su capacidad de tejer lo oral y lo escrito sin subordinar uno al otro, por mantener el diálogo con los seres del cosmos y por preservar el pensamiento de las comunidades subalternizadas. En este sentido, no todo relato de origen es oraliterario: lo será cuando el narrador —el oralitor— intervenga activamente en el acto creativo, y sitúe su palabra en un contexto histórico, afectivo y espiritual propio. Por ello, resulta esencial restituir la condición de oralitores a quienes fueron vistos como simples informantes, pues sus relatos no son repeticiones atemporales, sino creaciones que responden a sus trayectorias vitales y colectivas. De ahí que no sea lo mismo un etnotexto, filtrado por la mirada del investigador, que una narración registrada desde la conversación viva entre sabedora o sabedor y autores como Zuluaga o Pardo, en cuya mediación se encarna también una forma de diálogo intercultural.

En esta línea, Hugo Jamioy Juagibioy, en diálogo con Simone Ferrari (2024), amplía la comprensión de la oralitura al concebirla como una forma de pensamiento y creación que habita el espacio entre la oralidad y la escritura, donde la palabra conserva su vitalidad ancestral y se transforma en territorio simbólico (Ferrari, 2024). Inspirado en la imagen del río propuesta por Elicura Chihuailaf, Jamioy entiende la oralitura como un cauce que fluye entre ambas orillas, nutriéndose de la tradición oral y de la escritura contemporánea sin pertenecer por completo a ninguna de ellas. En su visión, la oralitura es también un tejido (*tsömbiach*) donde se plasma el pensamiento colectivo: los abuelos dejan la palabra antigua y las nuevas generaciones la renuevan sin romper su continuidad. Así, hablar de nueva palabra es habitar el presente desde la memoria y proyectarse hacia el futuro, al reconocer que toda palabra —antigua o nueva— forma parte de un ciclo simbólico donde la vida no es lineal, sino circular. En suma, la oralitura, desde Jamioy, no es solo una categoría literaria, sino una práctica viva que enlaza los relatos de las generaciones con sus vidas y sus territorios.

Para Fredy Chikangana (2024), la oralitura yanakuna es una forma mediante la cual renace la memoria cultural, histórica y espiritual de los pueblos originarios a través de la palabra viva. Esta palabra transmite conocimientos, sentimientos, cosmovisiones y resistencias provenientes de la lengua y de la sabiduría ancestral que se preserva en la voz de los mayores. La oralitura permite reconstruir la historia propia —aquella

silenciada por la historiografía occidental— al enlazar la memoria oral con los registros escritos (documentos coloniales, títulos de resguardo, archivos parroquiales). En ese sentido, es un puente entre la oralidad y la escritura, pero desde una epistemología indígena que busca fortalecer la identidad y la permanencia cultural de los yanakuna.

Chikangana (2024) entiende la oralitura como una herramienta de investigación y de interpretación del territorio: una manera de leer el pasado y el presente a partir de la palabra que circula en las comunidades, en las labores cotidianas, en los tejidos, en la medicina tradicional y en las prácticas agrícolas. Desde su perspectiva, la oralitura cuestiona la mirada occidental que ha contado la historia “a su manera” y reivindica el valor de las narraciones, las lenguas y los saberes locales como fuentes legítimas de conocimiento. En suma, la oralitura es para Chikangana la voz del territorio: un acto de resistencia, memoria y continuidad cultural que conecta los tiempos antiguos con el presente, y que devuelve al pueblo originario su derecho a narrarse desde su propio sentir y lenguaje (Chikangana, 2024). Esta noción dialoga con la imagen propuesta por Elicura Chihuailaf (2000), que viaja entre dos orillas, sin anclarse del todo en ninguna de ellas.

En el pensamiento de estos autores, esa doble orilla no representa una fractura, sino un espacio de tránsito donde la palabra conserva su vitalidad ancestral al tiempo que se recrea en contextos contemporáneos. Desde esta perspectiva, la oralitura no solo enlaza oralidad y escritura, sino que también revela cómo los pueblos originarios resignifican sus memorias frente a los procesos coloniales y sus prolongaciones actuales.

Aunque en el plano teórico se distingue entre oralitura y etnotexto debido a la mediación de la escritura, en esta investigación se propone una lectura que reconoce en estos últimos una dimensión oraliteraria latente. En este sentido, la dimensión de lo oraliterario no se plantea como eje de construcción del relato, sino como horizonte interpretativo. Se consideran oralitura aquellos textos previamente tipificados como etnotextos, con el propósito de leerlos desde otros elementos que los vinculan con las personas y comunidades que les dieron origen. Esto implica reconocer que dichas narraciones emergen en contextos atravesados por el contacto con otras culturas —como la de los escritores foráneos que fijaron sus palabras— y afectados por decisiones estatales, marcos normativos o violencias históricas. Así, la oralitura permite comprender cómo, incluso dentro de los registros escritos, pervive la voz de los pueblos que reconfiguran su memoria frente a los procesos coloniales y sus prolongaciones contemporáneas.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho sobre oralitura, se procederá ahora a abordar la idea de la oralitegrafía, término que Miguel Rocha Vivas introduce como una clave interpretativa para reflexionar sobre expresiones que se construyen más allá de lo grafonético. Rocha Vivas (2016) desarrolla esta categoría en su libro *Mingas de la palabra: textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, a partir del análisis de expresiones contemporáneas producidas por autoras y autores que se autorreconocen como indígenas en distintos pueblos de Abya Yala. Su eje no se centra en las formas tradicionales en sí mismas, sino en la interrelación entre códigos, soportes y lenguajes, donde lo oral, lo escrito, lo visual y lo performativo dialogan

La incursión de lo patriarcal en los relatos de origen, por tanto, no debe concebirse como un fenómeno externo o súbito, sino como un proceso de patriarcalización doble —interna y colonial— que reconfiguró las jerarquías de sentido y las genealogías espirituales femeninas.

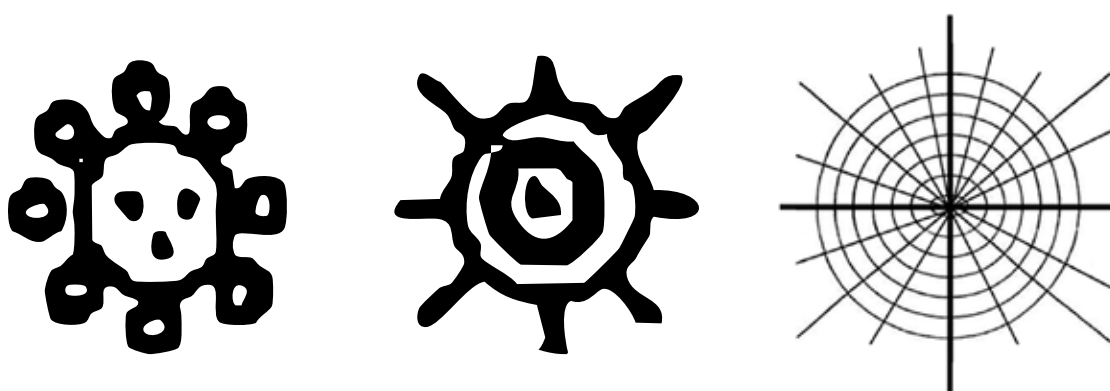
como parte de un mismo entramado expresivo. El autor muestra las formas gráficas que perviven desde épocas precolombinas y que continúan activas y articuladas con prácticas orales, artísticas, espirituales y políticas. Rocha Vivas (2016) propone un ejemplo a partir de la imagen creada por Juan Carlos Jamioy. Se trata de un mapa del territorio colombiano actual, en cuyo interior hay pictoideogramas provenientes de distintas culturas originarias, cuyas raíces históricas anteceden la colonización. Lo anterior establece un diálogo simbólico y político con la idea impositiva de Estado-nación, por lo que lo oralitegráfico comprende formas de

textualidad que, si bien pueden materializarse en registros escritos, no se restringen a ellos, pues forman parte de redes comunicativas en las que intervienen múltiples códigos simbólicos y lenguajes productivamente entrelazados por quienes los crean (Rocha, 2016, p. 33). Por esta razón, no se trata de transcribir lo oral, sino de prácticas que combinan sistemas de signos heterogéneos en constante dinamismo.

En el caso emberá, lo oral y lo gráfico se entretejen en motivos que remiten a relatos de origen y a las acciones narrativas de los sabedores. Las narraciones registradas por Severino de Santa Teresa (1959), Constancio Pinto García (1974), Víctor Zuluaga Gómez (1988, 1991) y Floresmiro Dogiramá y Mauricio Pardo (1984) —particularmente en el relato de Séver o en la historia del hombre que se transforma en jaibaná después del encuentro con Uera torró (Dogiramá y Pardo, 1984)— muestran cómo el jaibaná adquiere capacidades mediante el contacto con sustancias de animales como el jaguar o el murciélago. Estas transformaciones

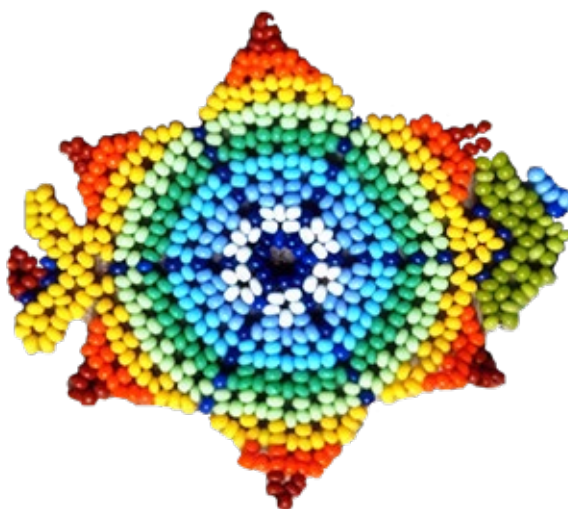
se inscriben también visualmente: las pinturas corporales con jagua o kipará reproducen la figura del jaguar: un círculo central rodeado por otros menores, así como la figura de la serpiente jepá: figura geométrica compuesta por un círculo con un punto en el centro, rodeado por líneas radiales que se asemejan a rayos o pétalos. Estos motivos reaparecen estructuralmente en la *te ara te* o *purradé* (casa tradicional dóbida o chamí) y en los tejidos de chaquira, donde la “flor ancestral”, según describe la tejedora Mónica Nacabera (sabadora del resguardo Kurmadó, Marsella, Risaralda), conserva el mismo patrón.

**Fuente:** las figuras de pintura corporal son tomadas de Ulloa (1992, pp. 174, 223); la estructura de la *te ara te* es tomada de Forastero (2007, p. 116).



**Figuras 1, 2, 3.** Detalle de pinturas de pecho con forma de jaguar y serpiente (respectivamente). Estructura interna de la *te ara te* o *purradé*.

**Fuente:** tejido realizado por la sabedora emberá de Marsella Risaralda.



**Figura 4.** Tejido de flor cósmica.

Así, lo oralitegráfico en la cultura emberá no reside solo en la representación visual, sino en el entrelazamiento entre palabra, cuerpo, territorio y rito, donde cada signo remite a una memoria de origen y a una práctica de equilibrio vital. En este sentido, las figuras, los tejidos y los objetos rituales actúan como extensiones materiales de la palabra ancestral: escrituras vivas que continúan narrando la relación entre los mundos visible e invisible.

Respecto de las situaciones históricas y sociales que inciden en las construcciones oralitegráficas, vale la pena mencionar las propuestas de Simone Ferrari (2024) a partir de sus disertaciones sobre las escrituras visuales indígenas y de los Paisajes Lingüísticos (PL). Para sus disquisiciones, el autor retoma la noción de oralitegrafía formulada por Rocha Vivas (2016) y la relaciona con la de multialfabetización (Kress, 2000), término que se refiere a una forma particular de la alfabetización. Con esta noción se advierte que existen diferentes maneras de construir significado que emplean diferentes modos de interacción —como el texto, las imágenes, el video y otros elementos interactivos— en distintos contextos culturales y sociales. A partir de estos vínculos teóricos, Ferrari (2024) describe la oralitegrafía como una noción que posibilita interpretar los

Lo oralitegráfico en la cultura emberá no reside solo en la representación visual, sino en el entrelazamiento entre palabra, cuerpo, territorio y rito, donde cada signo remite a una memoria de origen y a una práctica de equilibrio vital.

cruces entre múltiples formas de expresión —visual, oral, alfabética, auditiva, performativa, etc.— que configuran las creaciones de los pueblos originarios.

Como se observa, aunque estas producciones establecen vínculos con la escritura alfabética, trascienden la categoría clásica de literatura, dado que se manifiestan en soportes no convencionales como los tejidos, los objetos rituales, los muros o los paisajes sagrados. Lo anterior invita a cuestionar las definiciones tradicionales de historia, escritura y texto. En esta línea, Ferrari (2024) considera necesario modificar las construcciones tanto desde la teoría como desde la metodología cuando se trata de abordar problemas relacionados con formas de comunicación de las culturas originarias y sus sistemas de significación.

En síntesis, estas categorías permiten aproximarse a las producciones emberá chamí no como residuos de una cultura extinguida o al margen de sistemas complejos de escritura y expresión, sino como formas estéticas y políticas que se recrean en cada acto enunciativo.

## Metodología

Para este artículo se seleccionó, dentro del corpus general de la investigación, un conjunto específico de relatos procedentes de obras representativas por su antigüedad y distancia cronológica: *Zrōarā Ñeburā. Historia de los antiguos* (Dogiramá y Pardo, 1984); *Historia de la comunidad indígena chamí* (Zuluaga Gómez, 1988); *Dioses, demonios y brujos de la comunidad indígena chamí* (Zuluaga Gómez, 1991); *Los indios katíos: su cultura, su lengua* (Pinto García, 1974) y *Los indios katío, los indios kuna* (de Santa Teresa, 1959). Estos textos fueron seleccionados porque contienen elementos que permiten identificar un *continuum* narrativo, es decir, versiones de un mismo relato de origen que se adaptan al tiempo y al espacio habitados por la comunidad que los narra.

Este corpus será abordado mediante una metodología que articula dos perspectivas complementarias: la hermenéutica intercultural y el análisis de motifemas.

La hermenéutica se enmarca en la perspectiva diatópica de Raimon Panikkar (2007), para quien toda interpretación exige reconocer la polisemia del mito, que no es posible anclar a una interpretación fija o tradición particular. Por ello, esta propuesta se articula en torno a una forma de interpretación que promueve la comprensión entre culturas distintas, sin partir de la idea de un terreno común de saber o de una conciencia compartida. Este enfoque pone en el centro la interacción entre universos culturales diversos, al subrayar que cada sociedad posee sus propios “tópicos”, es decir, referentes y nociones particulares que modelan su manera de entender la realidad. A diferencia de las perspectivas que buscan alcanzar consensos universales o integrar visiones en un horizonte común, la hermenéutica diatópica propone un desplazamiento continuo entre distintos marcos de sentido. Este tránsito reconoce que toda visión cultural es parcial e inacabada y que, por ello, el diálogo permanente es indispensable para contrarrestar cualquier tendencia etnocéntrica.

De este modo, el análisis hermenéutico no busca traducir los relatos a categorías occidentales, sino mantener su singularidad y su dimensión multimodal. Por ello, se establecerán correlaciones entre las producciones chamí y otras tradiciones de pueblos originarios cercanos territorialmente, y se conservará una visión crítica frente a las confluencias que, aparentemente, puede haber entre las construcciones míticas y culturales emberá y las configuraciones judeocristianas.

Por otro lado, el estudio del motifema, concepto propuesto por Enrique Ballón Aguirre (2006) y retomado por Diana Carolina Toro Henao (2017), permite reconocer las formas concretas que adopta un motivo dentro de un relato oral particular. Mientras el motivo constituye una unidad

temática mínima y transtextual —como el engaño, el castigo o la relación entre humanos y animales—, el motifema es su realización discursiva y cultural específica, moldeada por el contexto y la voz comunitaria que la enuncia. En su investigación sobre relatos del Pacífico colombiano, Toro Henao (2017) muestra cómo cada narración resignifica estos motivos universales desde marcos simbólicos locales, y genera variaciones que expresan memoria, identidad y visión del mundo. Así entendido, el motifema es una unidad de sentido viva y contextual, que revela la capacidad de las comunidades para transformar y recrear temas compartidos. Desde esta perspectiva, el análisis motifémico —como plantea Ballón Aguirre (2006)— permite explorar la organización estética, narrativa y axiológica de las tradiciones orales, al observar cómo los motivos se materializan en figuras, acciones y valores propios de cada cultura.

## Resultados parciales

El estudio que se propone sobre el corpus emberá chamí parte del reconocimiento de una posición de exterioridad cultural. Esta condición implica que no se busca asumir la voz de las comunidades emberá, sino situar la interpretación en una comunidad de lectura conformada por recopiladores, investigadores y mediadores que han documentado y analizado sus expresiones orales. Obras como las de Zuluaga Gómez (1988, 1991, 1995) o Dogiramá y Pardo (1984) dan cuenta de este interés al transponer las expresividades orales en registros escritos. La separación de las narraciones de su ámbito cotidiano permite identificar recurrencias o motifemas —en el sentido de Ballón Aguirre (2006) y Toro Henao (2017)— que revelan núcleos temáticos compartidos y sus variaciones locales. No obstante, siguiendo la perspectiva de Fall (1991) sobre la oralitura, cada relator, y por tanto cada motifema, se encuentra atravesado por condiciones específicas de enunciación que modelan la configuración simbólica de los relatos.

La ontología transformativa es una forma de concebir el mundo en la que los seres, más que caracterizarse por esencias fijas, se definen por su potencial de metamorfosis y devenir. En este sentido, siguiendo a Vasco Uribe (1985), la figura del jaguar (*imama*) sintetiza esta potencia transformadora. Durante su vida, el jaibaná anticipa su tránsito futuro al pintarse el rostro de rojo, como señal de su vínculo con el jaguar, símbolo del equilibrio entre naturaleza y humanidad. Al morir, “ya no es tigre pintado, sino tigre real y definitivo” (Vasco Uribe, 1985, p. 64), es decir, alcanza la unidad primordial en la que los límites entre humano, animal y espíritu se disuelven. Asimismo, la transformación implica un equilibrio dinámico entre agua, selva y hombre, pues el jaibaná encarna la tensión

vital que sostiene el cosmos. Cuando pierde ese equilibrio, retorna a la naturaleza, aunque sin dejar de recordar su humanidad. En ese tránsito, el agua y la serpiente (*jepá*) median los pasos entre mundos: el agua natural transforma y comunica, mientras que la serpiente, al mudar de piel, encarna la posibilidad misma del cambio. Como señala Vasco Uribe (1985), “despojarse de la piel es salirse fuera de ella, y este salir es la causa del cambio consiguiente” (p. 83). De esta manera, la transformación se entiende como principio cósmico y condición estructural del universo emberá, donde todo ser está llamado a abrirse, salir fuera y devenir otro sin perder su continuidad material y espiritual. Esta concepción sustenta el carácter relacional ontológico de los relatos de origen, en los que la vida y la muerte, lo humano y lo no humano, son estados permeables de una misma trama vital.

En esa cosmovisión relacional, las narraciones recogidas por autores como Mauricio Pardo (1984, 2020) o Severino de Santa Teresa (1959) revelan un universo poblado por entidades que comparten trayectorias de cambio. En *Permanencia, intercambios y chamanismo entre los embera del Chocó*, Pardo (2020) identifica el cambio como una noción central del pensamiento emberá, entendida no como una pérdida ni como una decadencia cultural, sino como un proceso de transformación adaptativa que asegura la coherencia simbólica y social frente a las presiones históricas externas. Desde esta perspectiva, lo que varía son las formas, no las lógicas relacionales que articulan lo social, lo económico y lo espiritual. Así, el intercambio con otros mundos —ya sea mediante bienes, palabras o saberes— no desestructura su universo, sino que lo renueva al incorporar nuevos mediadores, como el dinero o los objetos externos, sin alterar la reciprocidad que sostiene las relaciones entre humanos, naturaleza y espíritus. En ese sentido, el cambio se vive como una tensión creadora entre permanencia y transformación, donde las adaptaciones materiales y espirituales son inseparables. Por ejemplo, en los relatos en los que Karagabí se transforma sucesivamente en pez, nutria o piojo para acceder al árbol Jenené, o en aquellos en los que la vegetación actúa como un sujeto animado que sangra y se queja ante el hachazo, se reconoce una continuidad entre humanos, plantas y animales. La relación ética y simbólica entre estas entidades se manifiesta también en actos de reciprocidad que sostienen el equilibrio del mundo.

En el relato de Dogiramá transcrito por Pardo (1984), cuando Karagabí transforma en animales a quienes se niegan a compartir la semilla del agua, esta acción no implica un castigo moralista, sino la restauración del orden relacional. Una visión análoga se observa en la narración según la cual Gentzerá es convertida en hormiga venenosa por su negativa a

compartir un recurso vital, según recogen tanto Zuluaga Gómez (1991, 1995) como Pinto García (1978). Sin embargo, estas historias no están exentas de reinterpretaciones que insertan sentidos coloniales. A través de diversas compilaciones (Pinto García, 1974, 1978; Zuluaga Gómez, 1991, 1995), se aprecia que las lógicas patriarcales y cristianas fueron sedimentando un discurso que asocia la transformación con el castigo y proyecta una moralización de las acciones femeninas. Así, mientras en versiones tempranas la figura de Gentzerá o Jentzerá oscila entre la representación colectiva y la individual, en registros posteriores, como los de Zuluaga Gómez (1995), se acentúa su identificación con el estereotipo de la “mujer mezquina”. Este desplazamiento de sentido permite entender cómo la colonización simbólica reconfigura las narrativas.

La historia de Karagabí y su esposa ejemplifica de forma elocuente esta moralización; el mito narra que Karagabí, disfrazado con pintura corporal y collares, sorprende a su mujer en un acto de infidelidad y la transforma en pájaro luna. Este relato, que se mantiene casi idéntico en versiones de Severino de Santa Teresa (1959), Pinto García (1974), Dogiramá y Pardo (1984) y Zuluaga Gómez (1991), contrasta con otros mitos en los que la conversión no conlleva censura moral. El hecho de que estas narraciones sean las únicas que castigan la transgresión sexual femenina sugiere la incorporación de un orden patriarcal foráneo.

Este proceso de resignificación ha sido tematizado por autoras como María Lugones (2017), quien señala que el dimorfismo sexual rígido y las jerarquías de género son construcciones coloniales que oscurecen otros modos de relación. Incluso en historias como la denominada “El Trueno Jaibaná”, donde aparece un personaje llamado Uera Torró —una mujer que impone condiciones al acto sexual y castiga al varón con la deformación de su pene—, persiste un sustrato que contrasta con la moral judeo-cristiana, al mostrar que la agencia femenina tuvo representaciones más activas y complejas. Este contraste resulta aún más evidente cuando se examinan otras narraciones recogidas por Floresmiro Dogiramá como “El Hijo de la Pierna” o “El Rey Gallinazo”, que presentan formas de sexualidad femenina no normadas.

En contraposición a esta mirada, se encuentra la lectura realizada por Isacson (2022), quien observa en el relato donde aparece Uera Torró una “cópula ideal binaria” (p. 57) y un reflejo de la tendencia al equilibrio complementario. El autor, sin embargo, omite las rupturas y los conflictos que se presentan en la totalidad de este relato y se enfoca únicamente en el contacto sexual y en la visualización que el hombre tiene de su propio pene en la boca de la mujer. Es pertinente recordar dos puntos al respecto: el primero es que el propio Dogiramá en una nota al pie explica que Uera

Torró (una mujer blanca) es una entidad femenina que agrede a través del sexo; el segundo es que el protagonista, es decir, el jaibaná, recurre al aislamiento por su condición monstruosa y busca ser sanado o armonizado. Ambas ideas son claramente contrarias a la cópula ideal binaria.

Desde la óptica de una ontología transformativa, estos relatos expresan no un orden cerrado, sino más bien un campo de tensiones donde la metamorfosis de los cuerpos revela fracturas históricas. La noción de oralitura formulada por Yoro Fall (1991) resulta central para comprender estas reconfiguraciones: advierte que los relatos de origen no permanecen inmutables, sino que se reescriben según las circunstancias políticas y afectivas (Fall, 1991). En el caso de los emberá chamí, los cambios en la asignación de roles de género y la moralización de la transformación reflejan la impronta de la evangelización claretiana y de las Hermanas Lauritas. Esta transformación simbólica no se limitó al plano discursivo, sino que también afectó la materialidad de las prácticas culturales. Mientras la pintura corporal y la paruma fueron deslegitimadas, surgieron vestimentas híbridas que incorporaron patrones impuestos por los misioneros.

Los registros fotográficos de Isacson, Zuluaga y Díaz Baiges, junto con los testimonios del jaibaná Mario Restrepo, permiten rastrear el tránsito de las formas corporales y textiles tradicionales hacia otras influenciadas por la evangelización. Como recuerda Restrepo (citado en Zuluaga Gómez, 1991), a sus antepasados “no les faltaba la pintura en la cara y en el cuerpo” (p. 45), pero pronto fueron reprendidos por las misioneras, quienes consideraban esa indumentaria una muestra de barbarie. Este proceso evidencia que las palabras de origen y los signos que habitan el cuerpo —chaquiras, pintura, tejidos— constituyen esferas simbólicas entrelazadas en las que la memoria colectiva, las relaciones éticas y la agencia política se transforman y reconfiguran.

## De lo gineocrático a lo patriarcal

Como ya se ha señalado, en su análisis de la cosmogonía emberá, Isacson sostiene que la unión sexual entre Uera Torró y el joven jaibaná constituye un episodio fundacional de un patrón estructural que se reproduce a lo largo de la mitología del pueblo. Sin embargo, esta estructura resulta poco clara en su explicación, dado que, de manera explícita, no se vuelven a encontrar seres cosmogónicos, femeninos y masculinos que copulen directamente. El inconveniente es resuelto por el autor mediante la feminización, en determinados pasajes, de las deidades o potencias centrales. Así, figuras como Karagabí terminan siendo lo que él denomina una intención masculina que copula con una variación de sí mismo en otra intención de carácter femenino, ubicada en Dachisese. Lo que narra

el mito respecto a estos dos elementales es que Karavi es hijo o creación de Dachisese (nuestro padre) y que entre ambos se presenta una relación conflictiva que se resuelve con el vencimiento de este último. Esta interpretación resultaría verosímil de no ser porque, al profundizar en las narrativas recogidas por Constancio Pinto García y María de Betania, se evidencia una omisión sustantiva: el autor apenas problematiza la mediación de los misioneros y el impacto de los procesos coloniales sobre el contenido y la orientación simbólica de estos relatos. Este es un punto crítico, pues, como hemos visto, las versiones escritas en contextos de colonización no son neutrales: con frecuencia introducen dispositivos discursivos ajenos que distorsionan la memoria oral.

La interpretación de Isacson resulta incluso contradictoria, pues, si bien privilegia el principio binario masculino/femenino, no tiene en cuenta para su ejercicio de interpretación figuras femeninas clave como Dabeiba o los Antomiaes, probablemente porque su relevancia simbólica excede con mucho la simple función de contraparte femenina en un acto de reproducción universal. El autor no cuestiona por qué, aparentemente, la cosmogonía emberá responde a un modelo dominado por la supremacía masculina (un hombre, Karagavi, engendrado por otro, Dachisese, que a su vez sostiene luchas frecuentes con un tercero, increado, llamado Tutriaca). Esto niega de manera evidente otras formas de agencia femenina y relacional que pueden encontrarse en las historias de origen. Incluso la expresión que utiliza el autor para referirse a Uera Torró, al definirla como el “rostro femenino de la intención masculina” (Isacson, 2022, p. 369), refleja una jerarquización: lo femenino como soporte o impulso pasivo de la creación varonil. Su interpretación refuerza la narrativa patriarcal que reorganiza la pluralidad de las historias de origen bajo la lógica de un principio masculino ordenador. En este sentido, la propuesta resulta congruente con los mecanismos coloniales que, al imponer una teología monoteísta masculina, redefinieron los relatos ancestrales en clave de autoridad viril.

Para ampliar este punto, es necesario volver a la óptica de María Lugones (2017), quien aporta elementos fundamentales al describir la existencia de espiritualidades indígenas radicalmente distintas, muchas de ellas organizadas alrededor de una centralidad femenina. Siguiendo a Paula Gunn Allen (citada en Lugones, 2017), se subraya que numerosas sociedades nativoamericanas comprendían el principio creador como una fuerza primordial femenina: la Mujer Serpiente, la Mujer Maíz y la Mujer Pensamiento son figuras que legitiman todas las actividades colectivas

y sitúan a la mujer en el centro de lo sagrado. Este desplazamiento de la pluralidad gineocrática hacia un ser supremo masculino, advierte Lugones, fue un proceso central en la subordinación colonial.

Lugones (2017) identifica, a partir del trabajo de Gunn Allen, varios mecanismos mediante los cuales se consolidó esta transformación patriarcal: la sustitución de deidades femeninas por figuras masculinas, la supresión de estructuras de clan gobernadas por mujeres, la imposición de la familia nuclear y la dependencia económica de las instituciones coloniales. Todas estas dinámicas se articularon con la destrucción de la red psíquica gineocrática que, en palabras de Gunn Allen, se sostenía en el respeto a la diversidad de dioses y de personas. Estas transformaciones son observables en el devenir de la cultura emberá. Aunque ciertas prácticas comunitarias —como el *amañe*—<sup>1</sup> conservan lógicas afectivas ajenas al modelo mariano de la virginidad, otras expresiones —como la mutilación genital femenina— evidencian la violencia simbólica y física que trajo consigo el proceso de patriarcalización.

De este modo, la marginación de personajes femeninos en las versiones escritas constituye un testimonio elocuente de este proceso. En el conjunto de fuentes recopiladas por Zuluaga, Pinto García y Severino de Santa Teresa se encuentran referencias a mujeres con autonomía respecto de su comportamiento, e incluso con roles fundamentales, como los de Jaibaná, pero estas figuras no fueron tenidas en cuenta por la interpretación de Isacson. Lo anterior subraya hasta qué punto la reconstrucción de la historia emberá se vio permeada por valores patriarcales, así como la reinterpretación de las tradiciones orales por misioneros y antropólogos contribuyó a que versiones masculinizadas de los relatos se integraran como narrativas autorizadas (Lugones, 2017).

El fenómeno anterior es notorio en los relatos sobre Antomiá. En la cosmogonía registrada por Severino de Santa Teresa (1959), Antomiá aparece como una figura ambigua, asociada tanto a la creación como a la transgresión, tanto a lo femenino como a lo masculino. Se narra que estos seres, descritos como femeninos en este relato, convivieron con los Burumiaes (seres de forma masculina) y configuraron una raza primigenia de antropófagos, cuyo linaje fue finalmente destruido por Karagabí. También se establece una asociación de Antomiá con Eva y el árbol del pecado de la cosmología cristiana, lo que completa el tránsito de figura creadora a causa de la caída. Esta asociación también se observa en

<sup>1</sup> Práctica tradicional presente en algunas comunidades chamí, que consistía en convivir con la pareja y su familia antes de realizar la ceremonia formal que marcaba el establecimiento en una vivienda independiente. Esta etapa permitía evaluar la armonía y la funcionalidad de la convivencia. Si la relación no prosperaba, la separación se efectuaba sin perjuicio para los hijos concebidos durante ese período, pues el padre y, sobre todo, la familia continuaban aportando a su crianza y sostenimiento.

Severino de Santa Teresa, quien detalla que, para la comunidad emberá, es del árbol de Antomiá del que comen los primeros seres humanos, lo que provoca su expulsión del paraíso.

Así pues, la representación de Antomiá oscila entre la fertilidad creadora y la amenaza demoníaca; binarismo que reproduce el imaginario judeocristiano de la mujer como origen del pecado. La dimensión simbólica de esta figura se enriquece al advertir la recurrencia del término *Torró* en uno de los nombres utilizados en otro mito (compilado por Severino de Santa Teresa) para referirse a Antomiá como Antomiá Torró. Al respecto es importante aclarar que en emberá la palabra *Torró* significa blanco. Evidentemente, esta palabra también forma parte del nombre de Uera Torró.

En los relatos sobre la transmisión del jaibanismo, Antomiá es retratada como una diabla que instruye a dos niños en la labor de ser jaibaná. Según Severino de Santa Teresa (1959), esta mujer demoníaca alimenta a los aprendices y los somete a pruebas físicas extremas. El hecho de que la primera transmisora de conocimiento espiritual sea una figura femenina demonizada que, además, tiene la característica de ser una mujer o dama blanca —en clara alusión a su ancianidad, asociada, como se sabe, a la sabiduría— revela el modo en que la autoridad ritual de las mujeres fue degradada. La culminación del relato —la visión onírica que convierte al niño en el primer jaibaná— simboliza el desplazamiento definitivo de la centralidad femenina en el orden espiritual.

Es significativa la ambivalencia de esta diabla: al mismo tiempo que inicia y nutre, encarna la amenaza de devorar a los niños. Esta ambigüedad no puede entenderse únicamente como una herencia cristiana ni como un arquetipo universal del mal femenino; responde más bien a una matriz simbólica emberá previa a la colonización, en la que lo femenino representaba simultáneamente origen, cuidado y poder de transformación. La incursión de lo patriarcal en los relatos de origen, por tanto, no debe concebirse como un fenómeno externo o súbito, sino como un proceso de patriarcalización doble —interna y colonial— que reconfiguró las jerarquías de sentido y las genealogías espirituales femeninas (Cumes, 2012).

Una lectura detallada del segundo volumen de *Los Indios Katío, su cultura, su lengua* de Pinto García permite advertir una densidad léxica significativa en torno a lo femenino, lo que respalda la hipótesis de una estructura simbólica gineocrática originaria en la cosmovisión emberá chamí. Pinto García identifica siete términos directamente asociados a “mujer”: *uera* (mujer), *ueradea* (femenino), *ueradubú* (soltera), *uerakau* (niña, hija, muchachita), *uerauarratoya* (dar a luz, parir, alumbrar), *ueraetabaribui* (abandonar la mujer) y *uerameirubuma*

(adúltero, bígamo, tener dos mujeres). En los dos últimos casos, el término no se construye para designar al agente masculino, sino que se centra en la mujer como núcleo del acontecimiento, lo que refuerza la centralidad simbólica de lo femenino. En contraste, se registran solo tres formas para “hombre”: *mukira*, *makira* y *chimukira*.

A ello se suma un amplio repertorio de términos para designar la figura paterna (*datara*, *data*, *tatara*, *akora-re*, *chachara*, *chechera*, *tsetse-ra*, entre otros) y cinco para “madre” (*dana*, *papa*, *nae*, *nabe*, *nana*), que evidencian una estructura familiar diversa, no rígidamente nuclear ni patriarcal. Algunas palabras, como *akone* (“al padre distinto no es”) o *danakabú* (“que es como madre”), revelan una concepción del parentesco basada en la cercanía afectiva y no en la filiación biológica o jerárquica.

El léxico de parentesco es aún más revelador: catorce formas distintas designan relaciones fraternales y de acompañamiento (*ambachaque*, *ambaduanei*, *chamba*, *chapajau*, *chapakau*, *ambabaruai*, *ambai*, *ambakui*, entre otras), todas derivadas de la raíz *amb-*, que significa “canoa”, “familia” o “placenta”. Esta raíz, presente también en el nombre de las primeras mujeres, Ambumiáes, sugiere que la comunidad se concibe como un cuerpo compartido, unido por la placenta del origen. En este horizonte, lo gineocrático no implica una inversión del patriarcado, sino una forma de organización relacional donde priman la hermandad, el cuidado mutuo y la reciprocidad.

En este marco, la figura de Antomiá no es subordinada ni secundaria, sino cofundadora del orden cósmico, como lo muestra el mito del sol y la luna recopilado por Severino de Santa Teresa. No se trata de un dualismo sexualizado, sino de un principio de complementariedad que fue alterado posteriormente por la colonización. Las traducciones misioneras introdujeron interpretaciones erróneas al leer la unión entre los hermanos castigados por Karagabí como incestuosa. Sin embargo, desde la lógica emberá, dicha unión mantiene la cohesión del mundo: si se separan, el mundo termina.

La narración en la que Karagabí castiga a su esposa/hermana marca un giro simbólico: el tránsito desde un orden relacional basado en la igualdad hacia una jerarquía moralizada. Este desplazamiento, reforzado por la evangelización, inauguró una lectura patriarcal en la que la mujer pasó de ser fuente de equilibrio y conocimiento a figura “otra”, sujeta a disciplinamiento. La progresiva demonización de Antomiá debe entenderse, así, como parte de ese doble proceso —interno y colonial— de relectura del poder femenino, cuyos efectos se proyectan hasta las prácticas posteriores de control sobre el cuerpo de las mujeres, como la mutilación genital.

## Conclusiones

Una conclusión central de este estudio es que la transformación constituye un motifema persistente en la cultura chamí; este se manifiesta de manera diversa en las narraciones que integran el corpus. Más que un simple tema o símbolo, este motifema revela la continuidad de un principio ontológico que articula lo humano, lo natural y lo espiritual, y cuya reiteración permite reconocer la vitalidad de la memoria cultural emberá a través del tiempo. Por razones de espacio y enfoque, este artículo no profundiza en el seguimiento comparativo de las variaciones del motifema de la transformación en versiones posteriores de los relatos recogidos por Zuluaga; sin embargo, su presencia reiterada demuestra que dicho motivo opera como un marco interpretativo que facilita tanto la asimilación de referentes externos —como los del cristianismo— como la reelaboración interna de la memoria colectiva.

Esta capacidad de resignificación explica, en parte, la permeabilidad simbólica de la tradición chamí ante los procesos de evangelización, sin desconocer que la imposición colonial se sostuvo mediante mecanismos de control lingüístico, religioso y político. En este contexto histórico, las mutaciones de figuras como Uera Torró y Antomiá Torró pueden leerse como manifestaciones específicas del motifema transformativo; sus representaciones fluctúan entre lo femenino creador y la demonización colonial, al encarnar la tensión constante entre continuidad y desplazamiento.

La misma lógica de transformación que vertebra los relatos de origen se extiende a las prácticas culturales contemporáneas, donde el motifema se proyecta en la sustitución de la pintura corporal por el tejido de okamas o en la incorporación del vestido tradicional en lugar de las parumas. Estas transposiciones no son rupturas, sino expresiones vivas de una estética y una ontología del cambio.

Desde esta perspectiva, resulta necesario también repensar el sentido de la alfabetización. Leer los relatos chamí implica “alfabetizarnos” en múltiples canales simbólicos —visuales, corporales, textiles y sonoros— que amplían los límites de la palabra grafonética y desafían la noción moderna de escritura. Tal ampliación no solo enriquece la comprensión de las oralituras, sino que abre un horizonte interpretativo más inclusivo para reconocer otras formas de pensamiento, creación y representación del mundo. ◆◆◆

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballón Aguirre, E. (2006). *El mito y su estructura: Propuesta para el análisis del relato mítico*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Chihuailaf, E. (2000). *Recado confidencial a los chilenos*. LOM Ediciones.
- Chikangana, F. (2024). Oralitura y mundo quechua desde el Chinchaysuyu en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 58(107), 32-49.
- Cumes, A. E. (2012). Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario de Hojas de Warimi*, 17, 5-16.
- de Santa Teresa, S. (1959). *Los indios catíos, los indios cunas: Ensayo etnográfico de dos razas de indios de la América española* (2ª ed.). Imprenta Departamental. <https://archive.org/details/losindioscatios100seve>
- Destéfanis, L. y Castells, M. (2024). Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante. *Caracol*, 27, 132-160. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i27p132-160>
- Dogiramá, F. y Pardo, M. (1984). *Zrōarā Ñeburā: Historia de los antiguos. Literatura oral emberá*. Centro Jorge Eliécer Gaitán.
- Fall, Y. (1991). *Oralitura africana: estética y espejo*. IFAN / Université Cheikh Anta Diop.
- Ferrari, S. (2024). Oralitura y palabra bonita. Una conversación con Hugo Jamioy. *Altre modernità*, (31), 366-372.
- Forastero, W. M. (2007). ¿Quiénes somos, cómo aprendemos y cómo enseñamos? Avances del proyecto en la comunidad de Catrú, Alto Baudó, Chocó. *Revista Educación y Pedagogía*, (49), 69-76.
- Isacsson, S.-E. (2022). *Transformaciones de la eternidad: Gente y cosmos en el pensamiento embera* (M. Pardo, Trad.). Universidad del Cauca.
- Kress, G. (2000). *Multimodality: Challenges to Thinking about Language*. TESOL Quarterly, 34(2), 337-340.
- Lugones, M. (2017). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (26), 153-167.
- Panikkar, R. (2007). *Mito, fe y hermenéutica*. Herder.
- Pardo, M. (2020). *Permanencia, intercambios y chamánico entre los embera del Chocó, Colombia*. Editorial Universidad del Cauca.
- Pinto García, C. (1974). *Los indios katíos: su cultura, su lengua*. Volumen I. Instituto Caro y Cuervo.
- Pinto García, C. (1978). *Los indios katíos: su cultura, su lengua*. Volumen II. Instituto Caro y Cuervo.
- Rocha Vivas, M. (2012). *Palabras mayores, palabras vivas: Escrituras indígenas en Colombia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rocha Vivas, M. (2016). *Mingas de la palabra: Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Simanca Pushaina, E. (2024). ¿Por qué no soy oralitura? *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 58(107), 18-31.
- Toro Henao, D. C. (2017). *La resignificación de los motivos universales en los relatos orales del Pacífico colombiano* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Antioquia.
- Ulloa, A. (1992). *Kipará: Dibujo y pintura, dos formas embera de representar el mundo*. Universidad Nacional de Colombia.
- Vasco Uribe, L. G. (1985). *Jaibanás: Los verdaderos hombres*. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Zuluaga Gómez, V. (1988). *Historia de la comunidad indígena chamí*. El Greco Impresores.
- Zuluaga Gómez, V. (1991). *Dioses, demonios y brujos de la comunidad indígena chamí de Risaralda*. Instituto Descentralizado de Cultura del Gobierno de Risaralda.
- Zuluaga Gómez, V. (1995). *Mundos reales e imaginarios del Chocó*. Universidad Tecnológica de Pereira.