



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE DOCTORADO

LA AUTOTRADUCCIÓN COMO PRÁCTICA *CH'IXI*
TEXTUALIZADORA DE UN TERCER ESPACIO
EN LA ACTUAL LITERATURA ORIGINARIA LATINOAMERICANA: EL CASO
DE LOS POETAS MAPUCHE EN ARGENTINA Y CHILE

Tesista: Melisa Stocco

Directora: Lila Bujaldón de Esteves
Co-director: Antonio Díaz-Fernández

Mendoza
2018



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

LA AUTOTRADUCCIÓN COMO PRÁCTICA *CH'IXI*
TEXTUALIZADORA DE UN TERCER ESPACIO
EN LA ACTUAL LITERATURA ORIGINARIA LATINOAMERICANA: EL
CASO DE LOS POETAS MAPUCHE EN ARGENTINA Y CHILE

DOCTORADO EN LETRAS

Tesista: Melisa Stocco

Directora: Lila Bujaldón de Esteves
Co-director: Antonio Díaz-Fernández

Mendoza
2018

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mis directores, Lila Bujaldón de Esteves y Antonio Díaz-Fernández, por su consejo y dedicación generosos a lo largo de este proceso de investigación y escritura.

Al Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, por el apoyo institucional y la libertad con que siempre ha alentado y sostenido mi trabajo de investigación.

A mi tutora en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín, Susanne Klengel, por acompañar diligentemente la primeras etapas de este trabajo y a mis compañeras de doctorado, por enriquecer con su amistad la experiencia.

A Gabriel Llanquino, profesor y doctorando de la Universidad Católica de Temuco, por colaborar en la comprensión de algunos pasajes de poemas en mapudungun.

A los colegas cuya labor me ha inspirado en estos años de estudio, en Alemania, Neuquén, Chubut y sur de Chile.

A mis padres, a mis hermanos y a los amigos y amigas de siempre, por la cercanía cariñosa y entrañable, incluso en la distancia.

Y a Federico, por el corazón inmenso y la belleza de los días.

DEDICATORIA

A la dignidad del pueblo mapuche, en sus luchas y reivindicaciones.

A los autores y autoras cuya poesía estudio en estas páginas, por la profundidad de sus palabras.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE CONCEPTOS SOBRE TRADUCCIÓN Y AUTOTRADUCCIÓN. EL <i>TRAFUL</i> COMO PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA EN EL ABORDAJE DE LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA.....	15
Capítulo 1: LA TRADUCCIÓN.....	17
1.1. La traducción como proceso de (re)negociación de sentidos.....	19
1.2. La traducción de poesía o “transcreación”	21
1.3. El 'espacio intermedio' de la traducción.....	23
Capítulo 2: LA AUTOTRADUCCIÓN.....	27
2.1. La autotraducción “en la galaxia” de la traductología: problemas teóricos. .	27
2.2 El binomio ‘original/versión’ y la temporalidad en la autotraducción.....	29
2.3. ‘Paridad’ como superación de la ‘equivalencia’ en la autotraducción.....	32
2.4. La (in)visibilidad del proceso de la autotraducción.....	34
2.5. Producto(s) y proceso de la autotraducción desde la perspectiva espacial. .	36
Capítulo 3: LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA MAPUCHE. PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	41
3.1. Motivaciones para la autotraducción. El caso del “bilingüismo post-interdicto”.....	43
3.2. La autotraducción como dispositivo de enunciación de una 'literatura menor'.....	47
3.3 La autotraducción de poesía mapuche frente a los conceptos de transculturación, hibridez y heterogeneidad en América Latina. 'Lo <i>ch'ixi</i> ' como alternativa.....	51
3.4. Un concepto abarcador de los problemas de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea: el ' <i>traful</i> '.....	57
3.5. El método comparativo: la lectura estereoscópica.....	59
3.6. Los poetas estudiados: periodización, selección, región.....	62
3.7. Estudiar literaturas indígenas como investigadora no indígena: posicionamiento ético y reflexión sobre el trabajo intelectual.....	65
Capítulo 4: PANORAMA DE LA LENGUA MAPUCHE.....	71
4.1. Glotónimos.....	71
4.2. Área vernáculo-hablante y situación sociolingüística.....	71

4.3. Tipología.....	72
4.4. Grafemarios.....	72
4.5. Géneros discursivos tradicionales.....	75

Capítulo 5: EJES O “FLUJOS” DE LECTURA EN LA AUTOTRADUCCIÓN DE POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA: CUERPO, TERRITORIO, IDENTIDAD(ES).....77

5.1. El Cuerpo: materialidad, tránsito, corporalidad, habitares.....	77
5.2. El Territorio: representaciones del hogar y del desplazamiento.....	78
5.3. Identidades nómadas.....	81
5.4. Las voces en el poema: categorías de un modelo enunciativo.....	84

Capítulo 6: PROPUESTA DE TIPIFICACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA: REBALSE, ACOMETIDA, EFLUENTE Y AFLUENTE.....85

SEGUNDA PARTE LA AUTOTRADUCCIÓN DE SEIS POETAS MAPUCHE CONTEMPORÁNEOS: LEONEL LIENLAF, ELICURA CHIHUAILAF, RAYEN KVYEH, MARIA TERESA PANCHILLO, LILIANA ANCALAO Y ADRIANA PINDA.....89

Capítulo 1: LAS PRIMERAS POÉTICAS. LEONEL LIENLAF Y ELICURA CHIHUAILAF.....91

1.1. Testimonio, denuncia y espiritualidad en la poesía bilingüe de Leonel Lienlaf	92
1.1.2. El motivo del testimonio.....	94
1.1.2.1. “Cholikiñmangey ñi furi/ Le sacaron la piel”	94
1.1.2.2. “Rupamum/ Pasos sobre tu rostro”	98
1.1.2.3. “Sueño 1”.....	103
1.1.2.4. “Konpan vl”	104
1.1.3. Denuncia al extractivismo.....	106
1.1.3.1. “Wedake dungu/ Imágenes”	106
1.1.3.2. “Mankean”	108
1.1.3.3. “Kürüf”	111
1.1.3.4. “Nagun-antu/ Atardecer”	113
1.1.4. La espiritualidad.....	115
1.1.4.1. “Dios”	116
1.1.4.2. “Kewlun/Llamaradas”	119
1.1.4.3. “Jazkvn”	121
1.1.4.4. “Llegun/ Creación”	123

1.1.4.5. “Rüpu/ Camino”	126
1.1.4.6. “Ka mapu/ Extranjero”	128
1.2. Libro blanco, libro negro, libro azul: recurrencias en la obra bilingüe de Elicura Chihuailaf.....	131
1.2.1. Libro blanco, libro negro, libro azul.....	132
1.2.2. Operaciones de recurrencia textual en la obra de Chihuailaf.....	135
1.2.2.1. Textos originalmente editados solo en castellano y con posterior versión en mapudungun.....	137
1.2.2.2. Reedición con cambios a la versión mapuche.....	162
1.2.2.3. Textos con modificaciones en ambas versiones.....	170
Capítulo 2: POÉTICAS DE LA RESISTENCIA. RAYEN KVYEH Y MARÍA TERESA PANCHILLO.....	187
2.1. El cuerpo político en Rayen Kvyeh.....	190
2.1.1. Rayen Kvyeh: denuncia, exilio y lucha.....	190
2.1.2. La naturaleza, un cuerpo que resiste.....	193
2.1.3. La herida colonial.....	197
2.1.4. Los presagios como señales de la naturaleza.....	202
2.1.5 “La ciencia del descubrimiento”	206
2.1.6. Resistencia y erotismo vitalista de la <i>mapu ñuke</i>	211
2.1.7. Guacolda y la resignificación heroica de una figura mítico-literaria... ..	216
2.2. El territorio como guardián de la memoria y símbolo de resistencia en la poesía de María Teresa Panchillo Nekulwal.....	227
2.2.1. Militancia y poesía.....	227
2.2.2. El dueño del agua.....	231
2.2.3. El territorio, protagonista y testigo de la historia.....	242
2.2.4. Un memorial de la lucha.....	245
Capítulo 3: POÉTICAS DE IDENTIDADES AUTÓNOMAS. LILIANA arriba Y ADRIANA PINDA.....	252
3.1. El mapudungun como “lengua de llegada” en la poesía de Liliana Ancalao	254
3.1.1. Devenir bilingüe por medio de la autotraducción.....	254
3.1.2. Los relatos del frío.....	257
3.1.3. Palabras de cuarzo, palabras-cascada, palabras de musgo: un <i>nütram</i> entre mujeres.....	263

3.1.4. (Des)memorias del desarraigo.....	269
3.2. La lengua paria en la obra de Adriana Pinda.....	277
3.2.1. Una voz disidente.....	277
3.2.2. <i>La flor del telar</i> : el único poemario exclusivamente bilingüe.....	279
3.2.3. “ <i>Gen ko/ La palabra del dueño del agua</i> ”: el <i>traful</i> en un poema-río..	284
3.2.3.1. El río Mapocho.....	287
3.2.3.2. El río Bío-Bío.....	289
3.2.3.3. El río Cautín.....	292
3.2.3.4. La costa.....	295
3.2.3.5. El río Rahue.....	300
3.2.3.6. Rogativa a Huentellao.....	302
3.2.3.7. Cierre: <i>Tren Tren y Kai Kai</i>	305
3.2.4. <i>Parias zugun</i> y la anti-autotraducción.....	308
TERCERA PARTE: RETRADUCCIÓN Y TRADUCCIÓN COLABORATIVA EN LA POESÍA MAPUCHE. VÍCTOR CIFUENTES Y JAQUELINE CANIGUAN.....	319
1. La retraducción, un fenómeno complejo.....	322
1.1. La retraducción de Liliana Ancalao por Víctor Cifuentes.....	324
2. Jaqueline Caniguan y la traducción colaborativa de <i>Kümedungun/ Kümewirin</i>	333
2.1. Traducción colaborativa del poema “Mi destino” de Adriana Pinda.....	338
CONCLUSIONES.....	344
GLOSARIO DE PALABRAS FRECUENTES EN MAPUDUNGUN.....	358
ANEXO: ENTREVISTA CON LILIANA ANCALAO.....	362
BIBLIOGRAFÍA.....	366
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	390

INTRODUCCIÓN

En el anexo “Foros Virtuales” que incluye la antología de poesía de mujeres mapuche *Hilando en la memoria* (2006), las autoras y compiladoras discuten y dan sus opiniones acerca de distintas temáticas centrales en su escritura: “cuerpo”, “memoria”, “traducción”. En relación con esta última, Maribel Mora Curriao, poeta e investigadora mapuche, se interroga críticamente acerca de los alcances reales de la traducción de poesía al mapudungun, y si, más allá de ser un gesto de reconocimiento de la lengua ancestral, existe un público receptor o una comunidad académica que se interese genuinamente por su lectura:

Me pregunto si alguien se ha dado el trabajo de verificar las versiones castellanas y en mapudungun de los poemas. ¿Por qué, por ejemplo, hay poemas de Lienlaf que son distintos en mapudungun y en español? Alguien le ha preguntado ¿qué gesto, qué sentido, qué respiración quedaba presa en castellano que hubo que variar la versión? La verdad que siento que aún no hay interés real por nuestra lengua. Que nuestras traducciones al mapudungun son todavía, no más que un saludo a la bandera mapuche, por supuesto, y que el grito que pretende ser, se ahoga en la parafernalia de los aplausos complacientes. (Mora Curriao en Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 147)

Las preguntas que se hace Mora Curriao van de la mano de lo que, más adelante en la segunda edición de esta antología, plantea en relación con la función del intelectual. La autora señala que existe una postura de comodidad en el mundo académico que “quiere entender al otro en su lenguaje [y] no se ha dado el trabajo (tradicionalmente propio del intelectual, generador de conocimiento) de entender aquello que desconoce desde sus propias claves significativas” (Mora Curriao, 2009: 179). En el marco estas mismas inquietudes, el presente trabajo propone adentrarse en la lectura bilingüe de la poesía mapuche contemporánea y explorar, a través de ella, la compleja práctica de la autotraducción, tal y como la llevan a cabo un grupo de autores con variados niveles de competencia lingüística en mapudungun.

En la primera parte de esta tesis doctoral desarrollamos conceptos de traducción y autotraducción y presentamos nuestra propuesta teórico-metodológica a partir de la cual indagamos en los textos bilingües del corpus. En un primer momento, discutimos la problemática de la traducción, y puntualizamos un posicionamiento arraigado en el análisis de los textos, por el cual las miradas sobre la traducción cultural como metáfora y la traducción lingüística como mímesis son puestas en cuestión, problematizadas y vinculadas a partir de una concepción general de la traducción como proceso de negociación de sentidos complejo y conflictivo. Más adelante, nos ocupamos del objeto de estudio que constituye la autotraducción y definimos los parámetros desde los que comprendemos y problematizamos sus características generales como proceso y como producto y sus atributos específicos para el campo de la poesía mapuche contemporánea. Asimismo, tenemos en cuenta una discusión acerca del posicionamiento subjetivo y ético frente al estudio de esta literatura.

Dado que a medida que avanzamos en esta investigación hallamos una terminología insuficiente para designar fenómenos específicos en el estudio de la autotraducción de poesía mapuche, desarrollamos nuevos conceptos y lineamientos metodológicos a fin de abordar con herramientas más apropiadas el análisis de las obras poéticas bilingües seleccionadas. Además de establecer las motivaciones ético-políticas para la autotraducción, definimos como “bilingüismo post-interdicto” la situación sociolingüística de algunos de los autores estudiados. También delineamos la noción de *traful* como concepto abarcador de los problemas de la autotraducción en la poesía mapuche y presentamos la “lectura estereoscópica” de Marilyn Gaddis Rose como base conceptual de nuestro método comparativo de las versiones de los poemas bilingües. Por otra parte, dado que las nociones de “hibridez”, “transculturación” o “heterogeneidad” han resultado inadecuadas para la caracterización de la práctica autotraductora estudiada, elegimos la perspectiva teórica habilitada por el concepto de lo *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, en cuanto que problematiza el mestizaje como yuxtaposición y conflicto, en lugar de presentarlo como un fenómeno armónico.

A fin de establecer ejes de lectura comunes a los autores seleccionados, presentamos las temáticas del cuerpo, el territorio y la identidad como puntos de contacto entre los textos, y seguidamente exponemos un panorama general de la lengua mapuche, acor-

de a los objetivos de lectura de los poemas en su formato bilingüe. Finalmente, en esta primera parte elaboramos nuestra propuesta de tipificación de las estrategias de auto-traducción — *acometidas, rebalses, afluentes y efluentes*— de acuerdo con la perspectiva espacial, multidireccional y *ch'ixi* que habilita nuestro concepto de *traful*.

La segunda parte de esta investigación aborda la lectura comparada y crítica de las obras poéticas bilingües. El corpus se compone de un conjunto de poemas de los autores Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Rayen Kvyeh, María Teresa Panchillo, Liliana Ancalao y Adriana Pinda. Las fechas de circulación y publicación de los mismos van desde finales de la década del setenta a fines de 2016, de manera que este trabajo cubre un amplio período en la producción poética mapuche de carácter bilingüe. Mientras que Liliana Ancalao proviene de Comodoro Rivadavia, Argentina, el resto de los autores estudiados en esta tesis doctoral nacieron en territorio chileno. En este trabajo, sin embargo, más que guiarnos por las diferenciaciones que establecen las nacionalidades de acuerdo con las fronteras estatales, elegimos parámetros regionales y culturales como el de *Wallmapu*, por el cual los autores comparten la pertenencia a un espacio territorial y a una cultura conformada por tradiciones, memorias y discursos compartidos.

Los capítulos de la segunda parte se configuran de manera doble en torno al análisis de la obra autotraducida de dos poetas en cada uno de ellos. Esta combinación se justifica a partir de las cercanías generacionales, temáticas y estéticas de los autores seleccionados. En el primer capítulo, “Las primeras poéticas”, se desarrollará el estudio de la obra de Leonel Lienlaf y Elicura Chihuailaf; el segundo capítulo, “Poéticas de la resistencia”, está dedicado a la obra bilingüe de Rayen Kvyeh y María Teresa Panchillo y un tercero, “Poéticas de identidades autónomas”, se aboca a la poesía de Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda. A través de la lectura estereoscópica de las versiones bilingües de una selección de poemas, se perfilan las estrategias de autotraducción utilizadas por cada poeta. Este análisis se vincula, además, con la caracterización de la singular poética de cada autor y con los ejes de lectura en torno al cuerpo, el territorio y la identidad que definimos como temáticas predominantes.

En algunos de los capítulos podrá observarse que las versiones en mapudungun van seguidas por nuestras propias traducciones al español o castellano¹. Hemos llamado a estas versiones “traducciones de estudio”, puesto que no pretenden ser una alternativa a la propuesta por el autor de acuerdo con sus criterios culturales, estéticos y de traducción, sino que se presentan como el resultado de nuestro estudio de la lengua mapuche y del análisis de los textos en cuestión. Ensayamos traducciones de tipo “literal” o “textual”, a partir de nuestra competencia en la lectura e interpretación del mapudungun, para justamente destacar los puntos en los que las versiones del texto bilingüe se complementan y contradicen en el así llamado “traful” de la autotraducción.

El objetivo de esta investigación es brindar un modelo de análisis de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea que atienda a la diversidad de estrategias y a la singularidad de cada poeta en su articulación de la diferencia cultural. En el espacio de la Literatura Comparada planteamos incorporar la discusión sobre la autotraducción de esta literatura originaria a partir de una propuesta metodológica de lectura de los textos bilingües y de una reflexión situada acerca de las problemáticas lingüísticas y culturales específicas de los autores estudiados. De allí que incursionemos en la lectura bilingüe de los textos para indagar en los matices de sentido que se elaboran en la complementariedad y el conflicto entre versiones. Nos sumergimos en el espacio intermedio de la autotraducción: un “traful” en el que confluyen lenguas y culturas, un “tercer espacio *ch’ixi*” de contactos y fricciones desde el que podemos apreciar la riqueza de la poesía mapuche bilingüe en sus modulaciones “de gesto, sentido y respiración”, como lo problematiza Maribel Mora Curriao.

Además de focalizar nuestra lectura en las estrategias y singularidades de la práctica de la autotraducción en la obra de estos seis poetas, una tercera parte de esta investigación desarrolla otras dos novedosas líneas de estudio en los procesos de traducción de la poesía mapuche, a saber, la retraducción y la traducción colaborativa, respectivamente a cargo de los poetas y traductores Víctor Cifuentes y Jaqueline Caniguan.

1 Si bien no desconocemos las divergencias que puede suscitar el uso del término “español” en contraposición a “castellano”, a lo largo de este trabajo los utilizamos como sinónimos.

A fin de facilitar al lector la comprensión de algunos vocablos y conceptos mapuche de aparición frecuente en estas páginas, hemos confeccionado un *Glosario* que puede consultarse al final de este trabajo.

PRIMERA PARTE

CONCEPTOS SOBRE TRADUCCIÓN Y AUTOTRADUCCIÓN.
EL *TRAFUL* COMO PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA
EN EL ABORDAJE DE LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA
MAPUCHE CONTEMPORÁNEA

CAPÍTULO 1: LA TRADUCCIÓN

La autotraducción se presenta como uno de los objetos de estudio más problemáticos dentro de los Estudios de Traducción. Dado que autor y traductor son la misma persona, puntos centrales en la discusión traductológica tales como la equivalencia y la fidelidad, la secuencialidad y unidireccionalidad del proceso traductor de una lengua A a una lengua B, el estatuto del texto fuente y el texto meta, entre otros, se ven desafiados en sus bases y parecen no poder definirse en los mismo términos que para las traducciones alógrafas. Asimismo, en la actualidad nos encontramos ante la preeminencia de los conceptos desarrollados desde la perspectiva de la traducción cultural, los cuales no solo refieren a los procesos y productos de la traducción lingüística, sino que también y por sobre ella, se aplican al estudio de otros códigos y sistemas. Como explica Birgit Wagner, ya no se habla del pasaje de una lengua natural a otra, sino de un proceso de transferencia que implica fenómenos lingüísticos y extra-lingüísticos tales como representaciones ligadas a los medios de comunicación, valores, patrones de pensamiento y modos de comportamiento, es decir, varios tipos de prácticas que viajan de un contexto cultural a otro y que al hacerlo se someten a procesos de cambio de significado, o bien a una extensión de este, en la medida en que adquieren un doble significado (Wagner, 2012: 57) .

El así llamado “*translational turn*” (Bachmann-Medick, 2006: 238-283) abre nuevas perspectivas para los Estudios de Traducción y desarrolla nuevas herramientas conceptuales. Se produce una ampliación del concepto de traducción que puede ser productivo tanto para la traductología, como para las humanidades en general, ya que permite considerar el acto mismo de traducción como una actividad social y cultural (Dizdar 2009: 90). Se ponen en foco aspectos tales como quién, y para quién se traduce, o qué estructuras de poder determinan el acto de traducción (Rössner, 2012: 35).

A pesar de estas importantes contribuciones, el ámbito de la traducción cultural corre un riesgo que se le critica insistentemente desde que Homi Bhabha y otros estudiosos sentaran algunas nociones básicas para su consolidación como perspectiva teórica: la de convertirse en un arsenal de metáforas donde “todo es traducción”, lo que imposibilitaría la construcción de nuevos objetos de conocimiento, nuevas preguntas o hallazgos a partir del trabajo con los textos mismos, los cuales pueden verse así “descuidados” en un estudio que no atiende a lo que estos tienen para aportar.

Michael Rössner da con una clave para salir de este atolladero conceptual con la novedosa noción de '*translatio/n*', en la cual se aglomeran y diferencian simultáneamente las importantes contribuciones de la perspectiva de la traducción cultural que ha dado lugar al *translational turn* y las referidas a la traducción lingüística. '*Translatio/n*' se presenta no solo como una extensión metafórica del sentido de la traducción lingüística a otros códigos y sistemas, sino también como un tipo de práctica, no muy diferente de la que Derrida concibe como deconstrucción o de la que Bhabha define como un proceso de negociación conflictivo. Rössner sitúa dicha práctica entre los extremos de la traducción como mimesis en sentido restringido y como metáfora en sentido amplio. Asimismo, su perspectiva enfatiza que el concepto de '*translatio/n*' no provee a los discursos roles estáticos, tales como el de “original” y “versión”, y se abstiene de “importar” o “exportar” contenidos fijos de un contexto al otro. En vez de esto, la práctica tiene lugar en un tercer espacio, un “entre-medio” (2012: 48)

Cercana a esta línea de trabajo se encuentra la llamada “*third-party position*” que elabora Dilek Dizdar. La autora sostiene que la traducción “propriadamente dicha”, es decir, la lingüística, ha sido crecientemente utilizada como el elemento negativo de un par binario. Por un lado, está la traducción como metáfora conceptual con dimensiones creativas y de gran poder crítico, y por otro, la traducción lingüística como una idea supuestamente plana. Acordamos con Dizdar en que esta postura pasa por alto la complejidad implicada en el acto de traducción textual (2009: 90), dado que el proceso de traducción “propriadamente dicho” requiere de esta “*third-party position*” o posición intermedia que crea, a la vez, diferencia y compromiso en un mismo movimiento. En una frase clave, la teórica resume: “*Translation refuses to let us forget the painful tension*

between consensus and incommensurability” [“La traducción se niega a hacernos olvidar la dolorosa tensión entre consenso e inconmensurabilidad”] (Dizdar, 2009: 96)².

Pensar la traducción lingüística como un proceso de negociaciones conflictivas en un espacio intermedio entre culturas y lenguas permite una mirada más compleja, a fin de incorporar a nuestra perspectiva teórica tanto las inquietudes y nociones provenientes del “giro cultural”, como las derivadas del estudio riguroso de los textos. Como señala Rössner, en el estudio de la cultura, debemos permanecer en contacto con los textos concretos, pero también debemos ser conscientes de las negociaciones conflictivas (*translatio/ns*) que contienen cuando los leemos (2012: 49).

Para avanzar sobre la cuestión específica de la autotraducción es necesario profundizar, un poco más todavía, en nuestra conceptualización de lo que es la traducción.

1.1. La traducción como proceso de (re)negociación de sentidos

Como plantea Rosemary Arrojo, pensar en el proceso de traducción como el transporte de significados de una lengua A a una lengua B supone considerar el texto original como estable, con contornos definidos y un contenido fácilmente clasificable de manera completa y objetiva (1986: 12). Sin embargo, basta con observar las notables diferencias entre distintas traducciones de un mismo texto, tanto de forma diacrónica como en el caso de traducciones contemporáneas entre sí, para darse cuenta de que esta concepción del proceso traductor no es precisa. Es por ello interesante el planteo que comparten varios teóricos, entre ellos Gayatri Spivak y la propia Arrojo, de que la traducción es una forma de lectura, la “más íntima” (Spivak, 2000a: 400) y que como tal, en lugar de “proteger” los significados “originales”, “produce” otros (Arrojo, 1986: 24)³.

2 En adelante, salvo excepciones señaladas, las traducciones de las citas incorporadas al texto son nuestras e irán consignadas entre corchetes.

3 Esta perspectiva proviene de un paradigma hermenéutico. En *Verdad y método*, Hans Gadamer afirma: “Der Sinn soll vielmehr erhalten bleiben, aber da er in einer neuen Sprachwelt verstanden werden soll, muß er in ihr auf neue Weise zur Geltung kommen. Jede Übersetzung ist daher schon Auslegung, ja man kann sagen, sie ist immer die Vollendung der Auslegung, die der Übersetzer dem ihm vorgegebenen Wort hat angedeihen lassen.” [“lo que tiene que mantenerse [en una traducción] es el sentido, pero como tiene que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. Toda traducción es por eso ya una interpretación, e incluso puede decirse que es la consumación de la interpretación que el traductor hace madurar en la palabra que se le ofrece”](1990: 387-8)

Entonces, más que hablar de transferencia simple y llana, el trabajo de traducir supone un proceso de toma de decisiones, en el que es clave la negociación entre dos lenguas y culturas. Arrojo habla de “confrontarlas” y, en esa confrontación, las variables pueden ser imprevisibles (1986: 78). Umberto Eco defiende la misma postura:

It seems to me that the idea of translation as a process of negotiation (between author and text, between author and readers, as well as between the structure of two languages and the encyclopaedias of two cultures) is the only one that matches our experience. [Creo que la idea de traducción como un proceso de negociación (entre el autor y el texto, entre el autor y los lectores, así como entre la estructura de dos lenguas y las enciclopedias de dos culturas) es la única que se adecua a nuestra experiencia] (2004: 34).

¿Qué es exactamente lo que se confronta y se negocia en el proceso de traducción? Aquí sería importante introducir los planteos de Homi Bhabha. Según el teórico, en la traducción se escenifica la “diferencia cultural”, es decir, existe en el proceso de traducción lo que Bhabha describe como el permanente estado de confrontación y flujo causado por los sistemas diferenciales de significación social y cultural (1994: 227). O sea que, más allá de la supuesta equivalencia que pueda existir, por ejemplo, entre la palabra francesa *pain* y la alemana *Brot* en cuanto que tienen un mismo referente, sus modos de significar discursiva y culturalmente no son idénticos y, por lo tanto, están en conflicto y buscan excluirse mutuamente (1994: 227). Ese elemento conflictivo es la “diferencia cultural” que se revela cada vez que admitimos que hay elementos intraducibles entre lenguas. Como plantea Birgit Wagner, la diferencia es el límite de la traducibilidad, en la medida en que una palabra sigue siendo “otra”, es decir, permanece marcada al introducirse a otro contexto (2012: 57). O, como sugieren Jan Hokenson y Marcella Munson, solo en los momentos de conflicto es cuando la diferencia cultural se hace evidente en la traducción (2007: 14).

Sin embargo, y como dice Umberto Eco, “*people, in this world, after all, do translate and understand each other*” [la gente, en este mundo, después de todo, sí se traduce y se entiende] (2004: 34). Esto se debe a que, en la complementariedad agonística de las lenguas que se encuentran en el proceso de traducción, está siempre presente la negociación de la diferencia, la búsqueda de consenso, la producción de significados que

sean, como sugiere Arrojo, “aceptables” para la comunidad cultural de la cual participa el lector-traductor (1986: 76).

Entonces, si la diferencia está enmascarada por lo “aceptable” (o lo “relevante” en términos derrideanos), si lo intraducible queda finalmente opacado por lo efectivamente traducido, ¿dónde podemos hallar esa diferencia? Compartimos con Federico Italiano y Michael Rössner la visión de que existen en los textos marcas del proceso con sus conflictos: elementos que, además de evidenciar la presencia de la diferencia cultural y la intraducibilidad, permiten cuestionar la concepción esencialista que se tenga de los contextos culturales de los cuales estas diferencias provienen (2012: 12). Tales elementos son los que introducen “lo nuevo que ingresa en el mundo”, como lo llama Bhabha parafraseando la pregunta del narrador de los *Versos Satánicos* de Salman Rushdie⁴. De acuerdo con Wagner, la diferencia es la fuente de riqueza del proceso de traducción, dado que allí se la reconoce, se la disfruta y se la acepta, o se la rechaza y se le teme (2012: 57).

1.2. La traducción de poesía o “transcreación”

Lawrence Venuti ha señalado que la poesía es el menos traducido de los géneros literarios y sostiene que esta marginalidad es la primera razón para ocuparse de ella en los Estudios de Traducción: su carácter no lucrativo en el mundo del mercado editorial hace que la traducción de poesía sea un espacio fértil para la aplicación de estrategias experimentales que revelen qué hay de único en la traducción como práctica lingüística y cultural⁵ (2011: 127).

Por su parte Jacques Derrida ha argumentado que si hay algo a lo que la traducción renuncia es a la materialidad de la palabra. La imposibilidad de trasladar este aspecto de una palabra de una lengua a otra es, para el filósofo, la fuerza misma que impulsa la traducción. Pero aclara que cuando la materialidad es reinstituída en el proceso, la tra-

4 “How does newness come into the world? How is it born? Of what fusions, translations, conjoinings is it made?” (Rushdie 1988: 8)

5 Un planteo similar hace Harsha Ram: “To translate poetry, I would suggest, is to work out within a privileged register the very historical questions which arise when translation occurs in the wider sense as the interpretive burden of transcultural encounter, but where, muffled by daily interaction and the abstractions of exchange-value, it is seldom posed in the full density and difficulty of language” (1995: 200)

ducción se convierte en poesía (Derrida, 1989: 289-290). Si la traducción es un proceso intrincado y de difícil explicación, el caso de la traducción de poesía puede parecernos aún más complejo y, en algunos casos, hasta imposible. Arrojo señala que así lo entienden quienes defienden la intraducibilidad de lo literario y de lo poético por considerar la conjunción forma/contenido como esencialmente intocable (1986: 26-9).

Sin embargo y a pesar de todo, como señalamos con Umberto Eco más arriba, la literatura, y la poesía incluida, siguen siendo traducidas. Y si continuamos sosteniendo que la traducción es una forma de lectura, y que su producto es el resultado de una interpretación singular cruzada por negociaciones y conflictos de sentido entre lenguas y culturas, podemos pensar que estas características también son aplicables a la lectura de los géneros literarios. Según Arrojo, desde esta perspectiva hermenéutica, lo poético, más que ser un conjunto objetivo de propiedades de los textos, es una *estrategia de lectura*, una categoría convencional creada por la comunidad que decide leer algo de manera literaria o poética (1986: 31).

El poema se convierte, en ese juego de lectura, en una máquina de significados (Arrojo, 1986: 52), lo cual impone al lector-traductor el desafío de incorporar al texto-meta todos los elementos que construyeron la interpretación de su sentido. La interpretación de quien lee es desde ya la primera mediación a la que está sujeta el poema, la cual evidentemente escapa a la intencionalidad del autor. Así, en el proceso de la traducción de poesía se evidencia el propio carácter creativo de esta práctica. Así lo afirma Venuti cuando señala que traducir un poema, sin importar la lengua, cultura, o momento histórico, ha significado a menudo crear un poema en la situación de recepción. El poema que es objeto de traducción inevitablemente desaparece durante el proceso traductor, reemplazado por una red de significación enraizada principalmente en la situación de recepción (2011: 128).

En este sentido, quien sin duda ha sabido aportar nociones muy originales y productivas respecto de la faceta creativa de la traducción poética es Haroldo de Campos, fundamentalmente con su concepto de "transcreación". En su ensayo "*Da tradução como criação e como crítica*", sostiene que la traducción de textos creativos será siempre *recreación*, o creación paralela, autónoma pero recíproca. Cuanto más lleno de dificulta-

des el texto, más recreable, más seductor en cuanto posibilidad abierta de recreación (1967: 24). Para De Campos el texto es desafío y la traducción una creación no solo autónoma sino también recíproca, es decir, en su constitución afecta también la del original. Según el poeta y traductor brasileño, la traducción debe trascender el texto fuente en el sentido de no someterse a la fidelidad semántica y conquistar una lealtad mayor basada en la realidad material y la carga conceptual del propio signo estético (1967: 25).

Esta perspectiva parece recoger la idea de la intraducibilidad menos como impedimento que como motivación para crear y recrear. Se trata, además de una práctica que produce un texto-meta vinculado al original por la lealtad de la autonomía creativa, de un potente gesto crítico. Desde una perspectiva que recoge el concepto de 'antropofagia' de Oswald De Andrade, Haroldo de Campos explica así el proceso "transcreativo" de la traducción de poesía:

A tradução de poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente á luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica [la traducción de poesía es ante todo una vivencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido. Y, entre tanto, se revela susceptible de una vivisección implacable, que le revuelve las entrañas para traerla nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diverso. Por eso mismo la traducción es crítica.] (1967: 31).

A partir de estas nociones acerca de la traducción de poesía, podemos concluir que el proceso traductor tiene, además de su carácter de negociación de significados y de articulación de la diferencia cultural, una importante dimensión creativa y crítica en su carácter de interpretación del texto fuente. Nos referiremos a dicha dimensión y al estatuto mismo de los textos como originales o versiones una vez nos adentremos en la particular práctica de la autotraducción de poesía.

1.3. El 'espacio intermedio' de la traducción

Es frecuente que al intentar representar un proceso como el de la traducción se recurra a la imagen menos abstracta e indudablemente productiva del 'espacio intermedio', o el 'Tercer Espacio'. Esta imagen conceptual permite "situar" la práctica traductora, es

decir, intenta desentrañarla por medio de una metáfora espacial que permite un análisis en términos dinámicos. Cuando Homi K. Bhabha define en *El Lugar de la Cultura* lo que entiende por 'Tercer Espacio', se refiere a un lugar de enunciación que contiene las condiciones discursivas para la articulación de la diferencia cultural (1994: 37). Aquí volvemos a pensar en lo dicho anteriormente con Arrojo sobre una crítica a la idea de la traducción como un “transporte” de contenidos bien demarcados de una lengua a otra (1986: 12) o lo que Rössner explicaba como la supuesta importación o exportación de contenidos estáticos de un contexto a otro (2012: 48). Con el concepto de 'Tercer Espacio' es posible pensar la traducción de manera dinámica, como una práctica productiva y creativa situada entre lenguas y culturas. Por esto es que Bhabha sostiene que el Tercer Espacio constituye las condiciones discursivas de enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tengan una unidad o fijeza primordial, y que estos puedan ser apropiados, traducidos, rehistorizados y releídos (1994: 37).

Conviene aquí remarcar que todas estas apropiaciones, relecturas y recontextualizaciones que conlleva la práctica traductora son producto del proceso de negociación que caracterizamos más arriba como productivo, creativo pero también conflictivo. Al decir de Andreas Gipper y Susanne Klengel, el espacio de la traducción es un lugar de intercambios y negociaciones, de entendimiento y malinterpretación. Se trata de una superficie de intersecciones pero también de “fricciones” (“*Reibungsfläche*”) (2008: 7-8).

Dijimos que lo que se negocia en la traducción y deja marcas a nivel textual es la diferencia cultural. Pero quizá no hemos enfatizado suficientemente aún el hecho de que esta diferencia no se refiere solamente a los puntos de inconmensurabilidad entre lenguas y culturas sino que también se ancla en las relaciones asimétricas de poder entre ellas. Por esto, el concepto de 'zona de contacto' tal como lo define y utiliza Mary Louis Pratt, también nos permite caracterizar el espacio intermedio de la traducción. Según Pratt, una zona de contacto es el espacio donde culturas dispares se encuentran, colisionan y luchan, a menudo en relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación. Pratt enfatiza que el contacto entre colonizador y colonizado, por ejemplo, no se da en términos de separatismo o *apartheid*, sino en la co-presencia, la interacción y el entrelazamiento de comprensiones y prácticas en relaciones asimétricas de poder (1992: 6-7).

Este aspecto del análisis asociado a las estructuras de poder será muy importante en nuestro trabajo, dado que el corpus de textos autotraducidos que analizaremos son producidos por autores indígenas que escriben en castellano y en su lengua vernácula, minoritaria y, en muchos casos, en peligro de desaparición.

Hasta aquí hemos intentado definir lo que entendemos por traducción. Si recapitulamos podríamos sintetizar nuestra perspectiva sobre este objeto de la siguiente manera:

- es una práctica de lectura, interpretación, crítica y recreación de sentidos entre lenguas y culturas;
- no se trata de una simple transferencia o “transporte” lineal de contenidos delimitables sino de una *práctica productora de sentidos*;
- negocia la diferencia cultural, es decir, *los propios límites de lo traducible*;
- esta negociación de sentidos está además cruzada por *las relaciones de poder entre las lenguas y culturas implicadas*;
- dicho proceso de negociación tiene su dimensión de *conflicto*;
- el proceso puede comprenderse como *“situado” en un espacio intermedio* donde se dan las condiciones discursivas en las que las lenguas y culturas involucradas interactúan de formas complementarias y antagónicas;
- los productos de esta práctica — textos— contienen *marcas* que evidencian la negociación de sentidos y la articulación de la diferencia cultural en el proceso.

Con estas ideas centrales en mente acerca de la traducción en general, podemos pasar a referirnos a la práctica de la autotraducción, una tarea que ha sido caracterizada como periférica, minoritaria y problemática por las líneas dominantes de la traductología.

CAPÍTULO 2: LA AUTOTRADUCCIÓN

2.1. La autotraducción “en la galaxia” de la traductología: problemas teóricos

El título de esta sección es un guiño al artículo del teórico de la autotraducción Rainier Grutman, “La autotraducción en la galaxia de las lenguas”, donde aborda el desequilibrio que existe en el estudio de esta práctica, concentrado sobre todo en las transferencias entre lenguas “horizontales” de difusión amplia, en detrimento de casos en los que el vínculo entre las lenguas involucradas en la autotraducción es asimétrico (2009: 125). El hecho de que en general se estudie a un grupo selecto de autores-traductores, tales como los clásicos casos de Samuel Beckett o Vladimir Nabokov, demuestra que el campo de estudios de la autotraducción está apenas comenzando a tomar forma. Como afirma el propio Grutman esta área de estudios es una *terra incognita* (2009: 132), puesto que hay muchos otros casos, como los que estudiaremos aquí, que no están consignados en el “canon de autotraductores” y que tienen motivaciones muy diversas para llevar a cabo esta práctica.

Por esto, consideramos importante situar la autotraducción en cuanto objeto de estudio dentro de la “galaxia de la traductología” —la cual, como campo de saber, presenta desequilibrios ya que ha privilegiado un cierto concepto de traducción y un corpus correspondiente a este— y demostrar que existen asimetrías no solo entre las lenguas, sino también entre los textos considerados apropiados como objeto de estudio dentro de la disciplina. Arriesgamos que la poca atención al tema tiene que ver con el hecho de que la autotraducción pone en cuestión algunas de las nociones más arraigadas de los Estudios de Traducción. Como ha señalado Susan Bassnett, el término 'autotraducción' es problemático, puesto que nos conduce a presuponer, como en toda traducción, la existencia de un original. Sin embargo, muchos autores consideran que son bilingües y que pasan de una lengua a otra, por lo que la noción binaria original-versión se muestra simplista (2013: 15). Bassnett plantea que el concepto de 'reescritura' pue-

de ser, por lo tanto, más acertado, puesto que se privilegia el elemento creativo y dialógico existente entre los textos bilingües (2013: 24). Pero más allá de la cuestión terminológica y de que sin dudas compartimos que el acto traductor es creativo, creemos que sigue estando pendiente revisar el lugar que ocupa en los Estudios de Traducción, ya que como la propia Bassnett admite “[t]here is, of course, always some kind of relationship between the two texts” [“siempre hay, por supuesto, algún tipo de relación entre los dos textos”] (2013: 24). No ahondar en esa relación supone pasar por alto los aspectos en los que la práctica autotraductora encuentra puntos de contacto con todo proceso traductor, es decir, la innegable existencia en los textos autotraducidos de “huellas que indican la actuación de un modelo de enunciación característico de la traducción” (Rodríguez Vega 2016: 84). Es decir que, en tanto y en cuanto dos textos se presentan como “versiones” ante el lector y se ofrecen a la lectura y a la edición como textos “pares” — ya explicaremos por qué usamos este término, y no “equivalentes”—, existe una serie de regularidades por las cuales debemos admitir su carácter consensual que, como ya dijéramos, es uno de los aspectos a los que atiende la traducción.

Por lo tanto, si decidimos mantener el concepto de 'autotraducción' o 'traducción de sí mismo'⁶ para hablar de este fenómeno en relación con el campo de saber de los Estudios de Traducción, es porque creemos que su localización dentro del mismo no se presenta como improductiva por no acotarse a las definiciones tradicionales de lo que debe ser una traducción sino que, por el contrario, amplía el debate, problematiza los postulados de la disciplina y, en definitiva, la enriquece. Por otra parte, creemos que, si entendemos la traducción como una práctica creativa y de articulación de la diferencia cultural, de negociación, conflicto y producción de sentidos entre lenguas y culturas, estas mismas condiciones también están dadas en la autotraducción. Lo que debemos admitir aquí es que, en el caso del autotraductor, nos encontramos con el agregado de que el actor involucrado contribuye, en su rol “ambivalente”, a evidenciar de manera más patente la necesidad de *no invisibilizar al traductor en su agencia*. Como señala María Belén Hernández “en la medida en que se produce una reflexión cultural sobre

6 La distinción se basa en los términos en inglés 'autotranslation' y 'self-translation'. Anthony Cordingley destaca que, en dicha lengua, los prefijos 'auto-' y 'self-' pueden sugerir cosas muy diferentes: “In English, the ‘auto’ of auto-translation may even suggest ... the negation of the self – as if a text was on autopilot, performing automatic or machine translation, transporting itself into another language code,” whereas ‘the term ‘self-translation’ concentrates on the presence of the translator’ (2013: 1).

las posibilidades expresivas del texto, el autotraductor se convierte en el más visible de los posibles traductores” (2010: 122). En este sentido, la práctica autotraductora y el rol del traductor de sí mismo podrían contribuir a ampliar la visibilidad de otros actores partícipes de la traducción en su diversidad de agenciamientos, motivaciones y procesos.

A continuación, seguiremos ahondando en el problema del original en la autotraducción, así como en otros puntos sobre los cuales la práctica autotraductora permite debatir y problematizar.

2.2 El binomio ‘original/versión’ y la temporalidad en la autotraducción

Como ya señalamos, uno de los motivos por los cuales la autotraducción se considera problemática en términos teóricos es la dificultad para definir con claridad cuál de las dos versiones del texto autotraducido o ‘texto bilingüe’ (Hokenson y Munson, 2007: 1) es el original y cuál la versión⁷. Pero para entender en qué medida esto es un problema en la traductología, se hace necesario revisar estas categorías a la luz de un análisis histórico de las modificaciones sufridas por el concepto mismo de ‘*translatio*’.

Según las estudiosas de la autotraducción Jan Walsh Hokenson y Marcella Munson, quienes citan el trabajo de historización de Karlheinz Stierle (1996), el concepto de original y versión es herencia de una mirada verticalista de la *translatio* proveniente del Medioevo. En siglos posteriores a la conformación del Sacro Imperio Romano Germánico, algunos estudiosos como Otto von Freising o Vincent de Beauvais, comenzaron a referirse a la *translatio imperii* como el traspaso del poder secular en un movimiento descendente en tiempo y espacio desde las tierras bíblicas a Grecia, Roma y posteriormente a Germania. A su vez se estableció una correlación entre este traslado del imperio con la llamada *translatio studii*: la idea de que el conocimiento y el estudio de la sabiduría (*sapientae studium*) también se transfieren en un movimiento descendente de Grecia, a Roma y finalmente a París, en la Edad Media.

7 Nos hacemos eco de esta definición y del término ‘texto bilingüe’ por considerarlo operativo a la hora de referirnos al/ los producto/s de la autotraducción: “*the bilingual text is a self-translation, authored by a writer who can compose in different languages and who translates his or her texts from one language into another*” (Hokenson y Munson, 2007: 1).

Stierle señala que, durante el Renacimiento, el dominio de este eje vertical comienza a ser desafiado por un nuevo modelo horizontal promovido por pensadores y poetas como Chrétien de Troyes, Dante Alighieri y Francesco Petrarca. Al escribir en sus respectivas lenguas vernáculas y verlas como iguales o incluso superiores al Latín, pero a la vez siendo estos autores parte de un movimiento humanista que se ve fascinado por la literatura clásica y que busca imitar sus formas, elaboran una zona de interacción bidireccional, lo que Stierle denomina “*the copresence of worlds and discourses*” [“la co-presencia de mundos y discursos”] (1996: 65). La posibilidad de vivir en la pluralidad, el diálogo y la polifonía es lo que favorece el surgimiento y dominio de un eje horizontal sobre el eje vertical de la *translatio* durante el Renacimiento (1996: 65).

De acuerdo con Hokenson y Munson, la visión verticalista del *translatio studii* continúa influyendo sobre nuestra mirada acerca de los textos en traducción: “*It is almost as though we continue to conceive translation along the vertical axis of translatio studii whereby a second text descends from the summit or arch-value of the “original”, in diminution and loss*” [Es casi como si continuáramos concibiendo la traducción a lo largo del eje vertical de la *translatio studii* por el cual un segundo texto desciende de la cima o supervalor del “original”, en disminución y pérdida] (2007: 206-7). Sin embargo, si nos ubicamos en el eje horizontal que habilita pensar en términos de bidireccionalidad, diálogo y co-presencia de mundos y discursos, es ahí donde, como señalan las autoras, “*the bilingual text thrives*” [“el texto bilingüe florece”] (7). Ya no se trata de un movimiento descendente en tiempo y espacio sino del tránsito entre lenguas y culturas en un plano de horizontalidad, en el que un texto no es considerado superior a otro.

Este posicionamiento no implica que consideremos irrelevante el factor temporal en el proceso de la autotraducción. Como señala Marilyn Gaddis Rose “[*t*]ranslation is primarily a time-bound process and, when it is of literature, a time art” [“la traducción es primeramente un proceso ligado al tiempo y, cuando es de literatura, un arte del tiempo”] (1981: 1). ¿Cómo podemos comprender la temporalidad de la autotraducción? Una clasificación de la práctica autotraductora en este sentido ha sido emprendida por Rainier Grutman. En la entrada “*Autotranslation*” a su cargo en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2001: 17-20), establece la diferencia entre la autotraducción simultánea (*simultaneous auto-translation*) y la autotraducción retardada (*delayed au-*

to-translation). La primera consistiría en la traducción hecha mientras la primera versión está aún en proceso y la segunda es la publicada con posterioridad a la terminación o publicación de la primera versión (2001: 20).

Si bien esta clasificación binaria puede resultar limitante, la noción de ‘autotraducción simultánea’ es relevante en nuestro trabajo, dado que la mayoría del corpus seleccionado se presenta como el resultado de este tipo de proceso. Grutman sugiere que estas autotraducciones están “*on an equal footing from a chronological point of view, i.e. their development is more or less simultaneous*” [en igualdad de condiciones desde un punto de vista cronológico, es decir, su desarrollo es más o menos simultáneo] (2001: 18).

La simultaneidad de la producción tiene consecuencias también en el formato de edición de los textos. Las versiones bilingües se publican en páginas enfrentadas. La práctica editorial tradicional de publicar el original en el lado izquierdo y la traducción en la página derecha, lo cual reproduce la norma de secuencialidad que hemos discutido, deja de cobrar importancia en el caso de estas autotraducciones simultáneas. Tal como señala Eva Gentes en su detallado estudio de los formatos de edición de las autotraducciones, en tales autotraducciones simultáneas, el escritor cambia entre ambas versiones, traduciendo de ida y vuelta, incorporando el proceso de traducción al proceso creativo de tal manera que ambas versiones pueden servir al mismo tiempo de original y traducción (2013: 273).

En conclusión, los límites entre estas categorías se vuelven borrosas y se hace cuestionable su aplicación, por lo tanto, se debe admitir la indeterminación del binomio “original/versión”, dado que ella misma define el proceso de la autotraducción, al crearse dos textos que se encuentran en una situación de paridad. En cuanto a la temporalidad, debemos afirmar que esta existe en el proceso mismo, sin embargo se hace necesario distinguir el discurrir temporal obviamente inherente a todo proceso, de los movimientos no secuenciales ni unidireccionales que la autotraducción en particular conlleva. Estos movimientos que se dan en la temporalidad del proceso de autotraducción son aquello que nos interesa comprender en este trabajo y que podríamos asociar a lo que Bhabha define como el “tiempo discontinuo de la traducción y la negociación”

(1994: 38-9). En términos de la traducción cultural, esta temporalidad es “extraña” y “disyuntiva” (1994: 225), el tiempo de la traducción, dice Bhabha, consiste en el movimiento del sentido (1994: 228). Y dicho movimiento, arriesgamos, tendrá el pulso de las velocidades singulares del trabajo de cada autotraductor, en las idas y vueltas entre las versiones de sus textos bilingües.

2.3. ‘Paridad’ como superación de la ‘equivalencia’ en la autotraducción

Otro punto a discutir que está íntimamente ligado al anterior es el de la equivalencia lingüística. “Este venerable estándar de la traducción”, como lo denominan Hokenson y Munson, no es tan problemático en ninguna otra parte como en el ‘texto bilingüe’ (2007: 9). Lawrence Venuti, en su ya clásico *The Translator’s Invisibility*, realiza una crítica a la noción de equivalencia semántica, aludiendo a la violencia etnocéntrica que esta sugiere en cuanto forma de enmascarar, bajo la ilusión de la transparencia, una interpretación parcial entre muchas. El teórico defiende, en consecuencia, un método “extranjerizante” de la traducción que no reduzca o excluya las diferencias entre lenguas y culturas sino que, por el contrario, las resalte (Venuti, 2008: 16). Como dijimos más arriba, el caso del autotraductor es especialmente relevante para ahondar en la categoría de la equivalencia dado que, en su agenciamiento, es posible visibilizar con más claridad que en otro tipo de traducciones que se denominan “fluidas” o “fieles”, lo que Dizdar llama la dolorosa tensión entre el consenso y la inconmensurabilidad entre lenguas (2009: 96), el juego de ambigüedades y conflictos semánticos entre versiones, y las intenciones y motivaciones de su práctica.

Paul Venzo, poeta traductor de sí mismo al italiano y al inglés, autor de obras bilingües, ha reflexionado lúcidamente acerca de su propia práctica de escritura y traducción y ha realizado una interesante distinción entre la equivalencia y lo que él sugiere como vínculo de correspondencia entre las versiones de un mismo poema en dos lenguas:

... the practice of self-translation includes the possibility that two texts-in-translation are equal rather than equivalent⁸. The truly bilingual writer-translator cannot necessarily be said to be more or less original or authentic in one language or another. Rather, his or her skill lies in the ability to move back and forth between languages and between cul-

8 El resaltado es nuestro.

tural identities. In effect the bilingual writer-translator produces two different but inter-related texts-in-translation, rather than separate source and target texts [la práctica de la autotraducción incluye la posibilidad de que dos textos en traducción sean pares más que equivalentes. El verdadero escritor-traductor bilingüe no puede considerarse necesariamente más o menos original o auténtico en una lengua que en otra. Su competencia reside más bien en la habilidad para moverse de ida y vuelta entre lenguas y entre identidades culturales. En efecto, el escritor-traductor bilingüe produce dos textos en traducción diferentes pero interrelacionados, más que textos fuente y meta separados] (2016).

“Equal” (“pares”) y no “equivalent”, como nos señala Venzo, es una afirmación muy reveladora que permite salirnos de la valoración de identidad semántica entre las versiones para reconocer la “igualdad” de las mismas en medio de las diferencias y las correspondencias que las vinculan en conflicto y complementariedad. El movimiento de ida y vuelta entre lenguas y culturas que se da en el espacio intermedio de la autotraducción conlleva, entonces, que las versiones no puedan definirse en términos del binomio “original/versión”, sino como *co-creaciones* y, a su vez, que el punto de vinculación o correspondencia entre ellas no esté dado por el valor pseudo-matemático de la “equivalencia” sino por el de la “paridad”, en cuanto se trata textos con igual valor cultural, estético y lingüístico. Cabe aclarar que declarar la paridad de las lenguas no supone caer en una concepción universalista por la cual las diferencias entre ellas pasen a ser irrelevantes. Esto último tendrá una importancia particular cuando definamos las motivaciones ético-políticas de la autotraducción en la poesía mapuche desde la perspectiva de una 'literatura menor' y desde una visión descolonizadora.

Si atendemos una vez más la cuestión de la edición de los textos bilingües, esta noción de 'paridad' que intentamos definir aquí es la que nos permite cuestionar los posicionamientos que ven en la disposición *en face* de las versiones un intento por mostrar una equivalencia artificial e invisibilizar así la diferencia entre las lenguas (Krause 2013: 134), sobre todo cuando el vínculo entre ellas es asimétrico. Consideramos que esta presentación enfrentada de los textos puede hacer todo lo contrario, es decir, poner en evidencia las divergencias existentes entre las versiones. Como señala Eva Gentes, presentar ambos textos en una edición bilingüe es una estrategia de publicación para evitar invisibilizar la diferencia. Aunque el lector no pueda leer ambas versiones, estará

consciente de su existencia y deberá hacer la elección activa de ignorar una de ellas (Gentes, 2013: 269).

2.4. La (in)visibilidad del proceso de la autotraducción

Si bien, en coincidencia con María Belén Hernández (2010: 122) y rebatiendo a Helena Tanqueiro (1999), dijimos que el autotraductor no es un traductor “invisible” y que su posición permite poner sobre el tapete la reflexión cultural, los agenciamientos de los actores involucrados en la traducción y cómo estos dejan su marca en los textos, lo que sí creemos que ha permanecido “invisible” es el proceso de la autotraducción, en cuanto que ha sido poco estudiado. Como han señalado Michael Boyden y Liesbeth De Bleeker, el grueso de la literatura sobre autotraducción está orientado al producto más que al proceso o la función. Esto significa que se ha ocupado poco del proceso mismo de escritura o de las formas en que la autotraducción es recibida por una determinada sociedad (Boyden y De Bleeker, 2013: 180).

Por su parte, Rainier Grutman y Trish Van Bolderen han detectado por lo menos tres características centrales que hacen de la autotraducción una práctica original en cuanto proceso, a saber: el potencial para la bidireccionalidad, la variabilidad temporal, y el acceso privilegiado a las “fuentes” o la memoria reconstruida de la intención original del autor (2014: 327-9). Respecto del primer punto, el de la dirección del proceso, podemos relacionarlo a lo que más arriba referimos como “movimientos no secuenciales” o “no unidireccionales” en la escritura y traducción de una y otra versión. Para Grutman y Van Bolderen la dirección de la autotraducción es variable y cambiante, lo que incluso da paso a un flujo de traducción que vuelve bidireccional el proceso, facilitado por la fluidez lingüística del autotraductor (327).

En lo que respecta a la variabilidad temporal, los autores admiten que mientras las traducciones estándares suelen basarse en textos completos, la autotraducción puede empezar a darse cuando la primera versión todavía está en progreso, convirtiéndose así en un proceso simultáneo (Grutman y Van Bolderen, 2014: 327).

Por otra parte, el acceso a las “fuentes” supone el conocimiento directo de todos los estados previos del texto, el acceso privilegiado del traductor, por ser también el autor, al recuerdo de la intención original o mensaje pre-verbal. Este ha sido un argumento para considerar una cierta superioridad del autotraductor, sin embargo, coincidimos aquí con Grutman y Van Bolderen, en que el acceso a estos conocimientos no necesariamente hacen a una mayor calidad del estatus o el producto del trabajo del autotraductor en detrimento del de traducciones alógrafas. Esta idea se basa en nociones románticas de autoría y autoridad que necesitan ser revisadas (Grutman y Van Bolderen, 2014: 329). De todas maneras, sí creemos necesario resaltar una vez más que, sin hacer juicios de valor acerca de la “calidad” de las traducciones, el autotraductor permite visibilizar procesos, agenciamientos, tomas de decisiones, formas de negociación cultural y lingüística que en otros casos se hacen menos evidentes —intencionadamente o no.

Consideramos que todavía se requiere un enfoque que permita desentrañar los movimientos de idas y vueltas entre lenguas y culturas que situamos en ese espacio intermedio o 'Tercer Espacio' del que habla Bhabha. En este proceso, no solo será importante revisar las marcas textuales que dan indicios de los momentos de tránsito, negociación y conflicto a niveles semánticos y sintagmáticos, sino que también será necesario pensar en los momentos de articulación de la diferencia cultural por los cuales se elaboran nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y resistencia (Bhabha 1994: 1-2). Como indican Italiano y Rössner, es necesario comprender que, en el proceso de negociación entre dos contextos, ninguno de los dos permanece inmutable (2012: 10).

Para el caso particular de las autotraducciones de poesía mapuche que trabajaremos y sobre cuyas motivaciones ético-políticas ahondaremos más adelante, el estudio del proceso de la autotraducción, a través de un análisis atento de las marcas dejadas por este en los textos, debe atender también a lo que Bhabha denomina como “la posición de la minoría” (1994: 224). En la medida en que la posición minoritaria de los autores escenifica la inconmensurabilidad y la intraducibilidad entre culturas y lenguas, se cuestiona la transmisión plena de contenidos — lo que podríamos asociar con la llama-

da “equivalencia semántica” que ya discutimos—, para entender el proceso de traducción cultural en su ambivalencia.

2.5. Producto(s) y proceso de la autotraducción desde la perspectiva espacial

Ya hemos hecho una referencia a la productividad de la metáfora del “espacio intermedio” para explicar la traducción como práctica. Allí, nos referimos sobre todo a las ideas de Homi Bhabha sobre el 'Tercer Espacio' como el lugar de enunciación del sujeto minoritario, desde el cual la diferencia cultural se escenifica y articula, y a las conceptualizaciones de Mary Louis Pratt acerca de las luchas de poder que se localizan en la “zona de contacto”. Respecto de nuestra interpretación de la autotraducción como proceso y sus consiguientes productos, también proponemos vincular dichas ideas con los aportes del llamado “giro espacial”, especialmente con el homónimo del 'Tercer Espacio' de Bhabha, a saber, el *'Thirdspace'* de Edward Soja.

Antes, sin embargo, se hace necesario retomar algunos antecedentes teóricos para argumentar el potencial de una perspectiva espacial para la autotraducción y su producto, el texto bilingüe. Ya en 1995, Harsha Ram planteaba que el acto traductor — especialmente el de poesía— es capaz de poner en evidencia el encuentro transcultural como *un espacio* a ser explorado. Su concepción espacial de la traducción se enfatiza cuando afirma: *“a translation relocates political and poetic force as an encounter between entities: nations, languages, structures, and their agents”* [una traducción resitúa la fuerza política y poética como un encuentro entre entidades: naciones, lenguas, estructuras, y sus agentes] (1995: 200). Por lo tanto *“[t]he readability of a translation is located in its space and not in its time”* [la legibilidad de una traducción está localizada en su espacio y no en su tiempo] (1995: 213). Hokenson y Munson, retomando los postulados de Ram, también defienden la perspectiva espacial como el “aplanamiento” del eje temporal al horizontal para analizar el texto bilingüe: *“If one flattens this temporal axis to the horizontal, (...) and construes the bilingual text as bi-discursivity focusing outward to cultural spaces, then self-translation emerges into view as a cultural and historical practice bridging audiences in unique ways”* [Si uno aplanara este eje temporal al horizontal e interpreta el texto bilingüe como discursividad doble enfocada hacia los espacios culturales, entonces la autotraducción emerge a la vista

como una práctica histórica y cultural que tiende puentes entre lectores de maneras únicas] (2007: 207).

De esta manera, en lugar de aproximarse al estudio de la autotraducción desde la temporalidad, se propone pensarla en términos espaciales, lo cual “restores the metaphoricality of *trans-latio* as a text borne across cultural spaces of home and nation” [restaura la carga metafórica del término *trans-latio* como un texto llevado a través de espacios culturales de hogar y nación] (Ram, 1995: 207). Este aspecto “espacial” del texto bilingüe se ve particularmente resaltado, como ya señalamos, cuando ambas versiones son publicadas a doble faz. Hokenson y Munson apuntan nuevamente a este tema cuando plantean que “the bilingual text escapes temporal sequencing, as a product of one hand addressing two cultural spaces existing simultaneously” [el texto bilingüe escapa a la secuenciación temporal, en cuanto que es el producto de un autor que se dirige a dos espacios culturales que existen simultáneamente] (2007: 207).

Desde esta propuesta espacial — sin que esto suponga optar por una descontextualización o una desvalorización del aspecto histórico-temporal de la autotraducción— es que arriesgamos la posibilidad de introducir elementos del llamado “giro espacial”, en cuanto pueden utilizarse no solo para teorizar espacios geográficos concretos, sino también para ocuparse del análisis de espacios “imaginados” o metafóricos. Como señala Doris Bachmann-Medick en su caracterización del “giro espacial”, el espacio ya no es considerado como concepto físico-territorial, sino como concepto relacional (2006: 292).

Si bien puede parecer forzado pensar la autotraducción en términos nacidos de una disciplina tan distante como la geografía, cabe recordar lo que el propio Edward Soja dice respecto de la intención de sostener el ‘*Thirdspace*’ radicalmente abierto para que su capacidad interpretativa y poder estratégico sean tomados y puestos en práctica en distintos ámbitos (1996: 107). Bachmann-Medick, por su parte, señala el vínculo existente entre el giro espacial y el de la traducción, con su análisis de esta última como tránsito o pasaje, no solo de orden lingüístico. Ambos giros prestan atención a los espacios intermedios y a las zonas de contacto: “*Kontaktzonen – und hier ergibt sich ein Bezug zum translational turn – machen Raumkonstitutionen als Übersetzungsprozesse*

zugänglich und umgekehrt” [Las zonas de contacto – y aquí se constata una conexión con el *translational turn*- permiten el acceso a los espacios materiales como procesos de traducción y viceversa] (Bachmann-Medick, 2006: 307).

El “tercer espacio”⁹ de Edward Soja, por ejemplo, apunta a pensar el espacio no solo en términos físicos, sino también en su carácter simbólico. Soja plantea una “ontología del tercer espacio”, que define como un estar en el mundo simultáneamente histórico, social y espacial.⁹ Asimismo propone una epistemología espacial denominada “trialéctica del espacio” (*“trialectics of space”*), como alternativa a la dialéctica en términos hegelianos (1996: 60-61). Creemos que esta “trialéctica” señala una posible línea metodológica para el estudio de la (auto)traducción por varios motivos. En primer lugar, nos permite enfrentarnos al proceso autotraductor desde el “eje horizontal” que mencionamos, es decir, abordarlo como un espacio o “zona de contacto” (Pratt, 1992: 4). En segundo lugar, al poner en cuestión tanto la idea de totalidad como la de secuenciación temporal, se permitiría pensar la autotraducción desligada de los términos de equivalencia y temporalidad unidireccional que limitan la práctica autotraductora con binomios aún preponderantes en los Estudios de Traducción tales como “fiel/infiel”, u “original/versión”. Finalmente, la propuesta de Soja de pensar las prácticas sociales y culturales desde la triple mirada de lo histórico, lo social y lo espacial nos lleva a reflexionar acerca del carácter del producto. Si pensamos la autotraducción como “tercer espacio” y su producto como textualización del mismo, la mirada sociohistórica-espacial que habilita la “trialéctica” perfilaría el trabajo de cotejo de los textos bilingües desde la imbricación de estos tres niveles.

En lo que respecta a la relación entre este concepto espacial y su “homónimo poscolonial”, el “tercer espacio” de Homi Bhabha, Edward Soja resalta la filiación con este antecedente al señalar que la versión del teórico del poscolonialismo también refiere a un espacio de apertura radical (1996: 14). Asimismo, encuentra una lógica trialéctica en la noción de ‘hibridez’ que Bhabha elabora en *El lugar de la cultura* y en cómo sitúa a esta

9 “We are first and always historical-social-spatial beings, actively participating individually and collectively in the construction/production - —the “becoming” — — of histories, geographies, societies” [Somos ante todo seres histórico-socio-espaciales, que participamos activamente de manera individual y colectiva en la construcción/ producción- —el devenir— de historias, geografías, sociedades] (Soja, 1996: 73).

en ese 'Tercer Espacio' creativo y novedoso del que emergen nuevas estructuras e iniciativas, a partir de la negociación de sentido (1996: 140). Asimismo, Soja ve en el "Tercer Espacio" de Bhabha la misma inquietud por desvincularse de la historiografía y la historia hegemónicas (1996: 142). Por lo tanto, desde estos conceptos creemos posible pensar la autotraducción de forma dinámica, como un espacio creativo de articulación de la diferencia cultural que resalta el carácter no lineal ni equivalente de la producción de los textos bilingües.

Todos los puntos trabajados en esta primera sección se recuperarán más adelante cuando formulemos nuestra propuesta teórico-metodológica y nuestra categoría de "traful" para estudiar la autotraducción en el corpus: un conjunto de poemas de distintos autores y autoras bilingües mapuche. A continuación haremos una presentación de lo que consideramos son las singularidades de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea.

Como conclusión a esta parte, podríamos reunir los siguientes puntos para caracterizar nuestra construcción del objeto autotraducción:

- como toda traducción, se trata de una práctica creativa y de articulación de la diferencia cultural, de negociación, conflicto y producción de sentidos entre lenguas y culturas con la particularidad de que *el agente de dicha práctica cubre los roles de autor y traductor*;
- dicha "ambivalencia" permite evidenciar de manera más patente que en otras traducciones lo que podríamos llamar "el carácter no invisible del traductor", es decir, su *agencia*;
- en la autotraducción hay una manifiesta indeterminación del tradicional par binario "original/versión", ya que produce sus textos en un movimiento bidireccional o, incluso, multidireccional, de diálogo y coexistencia de mundos y discursos, es decir, se establece en un *eje horizontal* en el que el la linealidad vertical "original/versión" deja de tener relevancia;

- la temporalidad del proceso autotraductor está marcada en su discurrir por *movimientos no secuenciales ni unidireccionales*;
- los textos producidos en autotraducción no se presentan como equivalentes sino como pares, es decir, como *co-creaciones* en simetría respecto de su valor lingüístico y cultural — lo cual no significa que no existan estructuras de poder que determinen relaciones asimétricas entre las lenguas y culturas implicadas—;
- el proceso de la autotraducción ha sido hasta ahora poco explorado, con lo cual hablamos de una cierta “invisibilidad” del mismo. Pensamos que su análisis deberá reenviar a las *marcas que den indicios en los textos* de los momentos de tránsito, negociación y conflicto a nivel semántico que señalen los momentos de articulación de la diferencia cultural;
- proponemos pensar el proceso de la autotraducción como un “*tercer espacio*” en términos de “zona de contacto” y a su producto como la textualización del mismo, pasibles ambos, proceso y producto, de ser estudiados desde una línea metodológica inspirada en la *trialéctica espacial* de Edward Soja;

CAPÍTULO 3: LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA MAPUCHE. PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA

A fin de ir delineando más claramente nuestro objeto de estudio específico, es necesario partir por comprender el contexto en que se practica la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea, así como en otras de las llamadas “literaturas indígenas” de Abya Yala/ América Latina¹⁰. Ante todo, se hace necesario definir qué entendemos, precisamente, por “literaturas indígenas”. Elegimos compartir los parámetros que selecciona Emilio del Valle Escalante al pensar en un corpus que no remite exclusivamente a una producción en lenguas originarias, sino a obras “que, en primer lugar, afirman un posicionamiento o *locus* de enunciación indígena” a partir de sus orígenes lingüísticos, culturales y geográficos (2013: 4).

Justamente el detenernos en este “*locus* de enunciación” nos permitirá evidenciar las características sobre las que se asienta la singularidad del acto autotraductor en la poesía mapuche. De esta manera, si ya la autotraducción suponía un desafío para la traductología, la forma como es llevada a cabo por los autores y autoras mapuche que estudiaremos aquí problematiza al interior de esta práctica una serie de ideas ya establecidas — de clara raigambre eurocéntrica— acerca de las motivaciones que llevan a un autor a traducirse a sí mismo.

De acuerdo con Del Valle Escalante, “[n]o cabe ninguna duda [de] que el resurgimiento y visibilización de literaturas de autoría indígena representa hoy día uno de los fenómenos culturales más novedosos en la región” (2013: 1). Su emergencia fundamentalmen-

10 Seguimos la propuesta teórica de Armando Muyolema (2015), por la cual entiende que “América Latina, lejos de ser un topónimo vasto, singular y neutral, encarna un proyecto cultural de afirmación y prolongación histórica del régimen cultural del colonialismo” (233), mientras que Abya Yala, “nombre asumido por las organizaciones indígenas de varios países desde la década de los 80 y que en lengua kuna quiere decir “tierra en plena madurez” [se plantea como] posicionamiento político y como lugar de enunciación” alternativo (239).

La decisión de presentar ambos términos en conjunto representa la ambigüedad y tensión existente entre ellos como dos políticas del nombrar en contienda en la actualidad.

te a partir de los años sesenta y con un énfasis editorial mayor a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, acompaña, como bien señalan Arturo Arias, Luis Cárcamo Huechante y Emilio del Valle Escalante, la reconfiguración de las subjetividades indígenas y cuestiona la hegemonía de las literaturas llamadas “nacionales”:

Esta auto-representación y auto-determinación literaria indígena ha constituido un modo de dotarse de “soberanía intelectual.” No sólo eso. También estas representaciones literarias establecen registros diferenciados y alternativos a la discursividad criollo-mestiza. Entendida como un proyecto lingüístico, estético, epistémico y político, este proceso representa el fenómeno cultural más importante que ha ocurrido en la producción simbólica del continente (2011: 7).

En el despliegue de este movimiento de “auto-representación y auto-determinación literaria indígena” (2011: 7), es decir, en la construcción de un espacio de enunciación donde cada autor articula su proyecto literario, lingüístico y político, el hecho de que se escriba en muchos casos de forma bilingüe —aunque no de manera excluyente¹¹— no es casual ni menor. La autotraducción, cuyo formato de edición suele ser el de las versiones enfrentadas, es llevada a cabo por los escritores y escritoras indígenas, tanto si poseen un alto grado de bilingüismo, como si han desarrollado lo que más adelante llamaremos “bilingüismo post-interdicto”. Podemos afirmar que el acto autotraductor es una práctica central y extendida en las literaturas indígenas de Abya Yala/ América Latina, en la que se ponen de manifiesto la reapropiación de la lengua hegemónica, el gesto de poner la lengua indígena en pie de igualdad con el español en términos de estatuto literario y la deconstrucción de nociones como 'identidad', 'literaturas nacionales' y 'lengua materna', de manera que podríamos pensar estas producciones desde lo que Yasemin Yildiz ha denominado “postmonolingüismo” (2012: 5)¹².

11 “Algunos críticos y literatos suponen que esta producción textual debe provenir de hablantes de estos idiomas [indígenas]. Otros también han sugerido que la “autenticidad” de esta producción textual reside en su “oralidad”. Estos supuestos, sin embargo, no toman en cuenta las experiencias de colonialismo interno mediante campañas castellanizadoras que han llevado a muchos de nosotros a perder el idioma. Esto, sin embargo, no implica una pérdida de nuestra identidad, sino más bien el desarrollo de una conciencia indígena en base a otras formas de identificación asociadas con lo cultural, lo geográfico, lo político o lo religioso” (Del Valle Escalante 2013: 4).

12 Yildiz define lo “postmonolingüe” como un espacio de tensiones donde el paradigma monolingüe sigue predominando, pero a la vez, las prácticas multilingües persisten o vuelven a emerger (2012: 5).

A continuación indagaremos en dos aspectos que consideramos centrales en la práctica autotraductora de las literaturas indígenas latinoamericanas. Por un lado, nos proponemos pensar —en términos sociohistóricos situados— las motivaciones de esta escritura diglósica. Aquí problematizaremos cuestiones ligadas a los movimientos migratorios y consecuente adopción de una lengua y pérdida o borrada de otra. Por otra parte, pensaremos las características de la autotraducción como dispositivo de enunciación de una 'literatura menor' (Deleuze y Guattari, 1978 [1990]: 28). En este punto reflexionaremos sobre los alcances no solo literarios sino también éticos y políticos de la autotraducción.

3.1. Motivaciones para la autotraducción. El caso del “bilingüismo post-interdicto”

Dentro del corpus estudiado en esta área relativamente nueva de los Estudios de Traducción, se piensa en dos catalizadores centrales que llevan a un autor a decidir autotraducirse: el exilio o la migración. En ambos casos, una nueva lengua se incorpora a la práctica escritural del autor a fin de introducir o poner en circulación su obra dentro de determinados mercados o sistemas literarios. Dicho *telos* ha sido consistentemente considerado como la principal motivación de la autotraducción, incluso cuando también se discutan cuestiones de índole editorial, poética o ideológica: los autotraductores quieren darse a conocer a una audiencia mayor.¹³

Sin embargo, si volvemos sobre la cuestión del exilio y la migración como impulsores fundamentales de la práctica autotraductora y consideramos la indudable diversidad de formas y causas de los movimientos migratorios, tanto grupales como individuales, se hace necesario reexaminar qué entendemos por estos dos términos, y qué relación guardan con la autotraducción en el contexto específico de los pueblos originarios de Abya Yala/ América Latina, entre quienes se cuentan diversos autores que se autotraducen entre el castellano y su lengua vernácula. Coincidimos con Rosi Braidotti en que la imagen idealizada del autor como “ciudadano del mundo” es un signo de privilegio eurocéntrico (1994: 21), con el cual la identificación de quienes, como en el caso de muchos autores indígenas, son miembros o descendientes de pueblos desplazados,

13 Para un estudio detallado del concepto de *telos* en autotraducción y una correspondiente tipología, véase Anselmi, 2012.

marginados o diezmados, sería, por lo menos, cuestionable o reformulable. Martín Lienhard se ha referido a estos casos como “desplazados internos”, es decir, “personas [...] expulsadas de sus hogares que buscan refugio en alguna zona de su propio país”, quienes “muy a menudo, [...] pertenecen a poblaciones que ya cargan con una larga historia de discriminaciones y destierro(s)” (2011: 15-17).

Sin desmerecer aquí las búsquedas estéticas individuales de cada autor, nos centraremos en ahondar en la historicidad de un proceso de estigmatización sociolingüística que forma parte del programa general de subalternización de los pueblos originarios por los poderes coloniales y estatales y en el impacto que dicho proceso tiene en la actual decisión de muchos escritores indígenas de autotraducirse y publicar ediciones bilingües de sus obras. Dado que nuestro trabajo se centra en el caso de la poesía mapuche contemporánea, nos enfocaremos en el contexto histórico-social de los actuales territorios de Chile y Argentina para comprender tal proceso de subalternización y la consiguiente reapropiación de la lengua minoritaria por los autores contemporáneos, descendientes de aquellos grupos humanos desplazados, violentados y expropiados de su lengua ancestral.

Para comprender tal proceso, recurrimos aquí a la elaboración que Silvia Mellado ha hecho del término ‘arreo’ en el contexto del ‘área cultural sur’¹⁴ al que, en parte, se circunscribe el pueblo mapuche. A partir de la recuperación de los testimonios históricos, tales como el de Felix Manquel, acerca de los tránsitos forzados por el territorio de la Patagonia a los que se vieron sometidos hombres y mujeres mapuche durante la Campaña del Desierto, y su traslado a campos de concentración como los de Valcheta, la Isla Martín García, o Choele Choel,¹⁵ se recupera el concepto de ‘arros humanos’, lo cual resalta la violencia ejercida sobre los cuerpos y su deshumanización por parte de las fuerzas militares que desalojaron así a los habitantes ancestrales de amplias porcio-

14 Este concepto elaborado por Gabriela Espinosa, a partir de lo sugerido por Ana Pizarro en algunos de sus tempranos trabajos, refiere a una “unidad geográfica mayor que la de la región inmersa en los límites nacionales” marcados por la frontera chileno-argentina, “que nace por consenso”. De acuerdo con Espinosa, “ambas Patagonias reclaman el estudio unificado de su cultura” y poseen “un tronco histórico cultural común [...] circunstancias comunes que el área argentino-chilena atravesó desde la dominación indígena y que permitieron la integración en un espacio fronterizo socialmente compartido” (Espinosa, 2014: 113).

15 Véanse Delrio, 2011 y Delrio, 2010 para más información acerca de los campos de concentración y las políticas de genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios.

nes de territorio para convertirlas en grandes estancias ganaderas incorporables al nascente modelo económico liberal agroexportador capitalista¹⁶. Como señala Lienhard:

la ofensiva latifundista del siglo XIX, quitándoles su base económica, amenazó no solo la supervivencia de las colectividades indígenas en tanto que unidades sociales, económicas y culturales, sino también la propia integridad física de sus miembros. El despojo de las tierras comunales iba a liberar, y liberó de hecho, una mano de obra numerosa y barata para las propias haciendas y las nuevas actividades que se iban a desarrollar con la economía neocolonial. En varios casos, la ofensiva latifundista toma el aspecto de una deliberada campaña genocida contra los “salvajes” (1990: 115).

El genocidio y el desplazamiento forzado constituyen lo que la poeta Liliana Ancalao ha denominado el “*nütram*¹⁷ del arreo” y lo que Silvia Mellado ha definido como un proceso de “ocupación y transacciones de tierras y cuerpos” (2014a: 85), el cual, podemos agregar nosotros, se acompaña, en términos de un programa cultural estatal, con la imposición de una educación occidental y monolingüe castellana. Los sobrevivientes de esta catástrofe histórica y sus descendientes atraviesan así un proceso de olvido y pérdida de los elementos culturales e identitarios que durante siglos los aglutinaron en comunidades. Dentro de dichos elementos, el idioma ancestral. De esta manera, “los descendientes del [...] pueblo mapuche [...] inician una nueva parte de su historia despojados, sustituidos y convertidos en exiliados en su propia tierra” (Carrasco, 2011: 107).

A esta forma de exilio tan específica nos referimos aquí para explicar el carácter reivindicatorio que la autotraducción tiene para los autores mapuche. No se trata solamente de una intencionalidad visibilizadora de una cultura y lengua minoritarias, o de una motivación personal de hacerse con más público lector —lo cual no debe tampoco ser de plano descartado—, sino de pensar también en un *telos* ético-político de puesta en

16 Hugo Carrasco retrata la situación chilena de la siguiente manera: “... ya independizado el país y con el fin de unificar el territorio nacional, hacia 1881 los mapuches son sacados por el Gobierno de los lugares que ocupaban en lo que hoy es la Región de la Araucanía y parte de las regiones del Bio Bio, por el norte y de los Ríos y de los Lagos por el sur, y radicados en reducciones situadas en los sectores costero y precordillerano. Así los mapuches sufren su primera expulsión y el destierro del territorio por el cual habían luchado y en el cual habían mantenido su población, formas de vida, creencias y cultura durante miles de años, siendo reemplazados por colonos de procedencia europea” (2011: 107)

17 El *nütram* es el relato histórico, discurso, o conversación, en mapudungun. Véase Ancalao, 2016: 13-15.

cuestión del paradigma monolingüe y monocultural castellano-occidental europeo que los Estados tanto chileno como argentino han impuesto desde la educación, la cultura y la historiografía nacional a unas sociedades mucho más diversas y complejas de lo que, desde los centros de saber/poder, conviene pensar.

Liliana Ancalao elabora un relato de este proceso de despojo y estigmatización en su ensayo “El idioma silenciado”, donde explica que los movimientos migratorios forzados, la imposición del castellano, la escritura y la proscripción de la lengua mapuche son concomitantes (2016: 10). Selnich Vivas Hurtado reflexiona lo siguiente al respecto de la práctica escritural impuesta en las culturas indígenas:

a la poesía escrita llegan todas las culturas ancestrales a través de un profundo malestar con y en la escritura. Malestar que, en primer lugar, tiene que ver con la historia de la escritura. El malestar en la palabra. El poeta no es ajeno a esta historia de la escritura. Y uno de sus capítulos más dolorosos es aquel que refiere la forma en que se impuso la tecnología de la escritura alfabética a las culturas del fogón. Si pensamos en que quien escribe es un poeta americano, por ejemplo, entonces escribir es recrear la forma en que se impuso la escritura a las culturas aborígenes de América. Escritura, decapitaciones y delito son tres elementos que no se suelen combinar, pues aún hoy se niegan los homicidios y las masacres de la escritura durante el robo de los territorios” (Vivas Hurtado, 2015: 55).

Estos dispositivos de la colonialidad¹⁸ son reapropiados por un emergente grupo de autores y autoras mapuche, a uno y otro lado de la cordillera, que reivindican su bilingüismo y su biculturalidad tensionada y complementaria, así como también realizan su proyecto de recuperación identitaria volviendo a la lengua perdida de sus ancestros y adquiriéndola paradójicamente como una segunda lengua, con la ayuda de diccionarios, gramáticas y otros hablantes. En este último caso, es decir, cuando la adquisición de la lengua ancestral es tardía, el bilingüismo que se desarrolla podría calificarse como

18 “[L]a colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna” (Maldonado-Torres, 2007: 131).

“post-interdicto”, ya que se trata del resultado de un movimiento de reivindicación identitaria posterior al proceso de interdicción ya señalado.

En cuanto al concepto de 'arreo', este no puede, como plantea Edouard Glissant al hablar de las permutaciones del contacto cultural, ser generalizable (Glissant, 1989: 19). Tiene la especificidad de referirse a la situación de desplazamiento en zonas de producción ganadera patagónica, en la que los cuerpos de los habitantes originarios de los territorios son vistos como mercancías de menor valor que el ganado, como cuerpos desechables a ser reemplazados en la población de extensas porciones de territorio patagónico por vacas y ovejas¹⁹. Así y todo, la reflexión situada que permite la noción de 'arreo' puede asociarse a la que habilitan conceptos que refieren a la especificidad de otros movimientos materiales y procesos culturales de Abya Yala/ América Latina y el Caribe como el de 'pueblo transplantado' del propio Glissant. No es lo mismo un pueblo exiliado que uno transplantado, remarca el autor martiniqués, pues mientras ambos atraviesan la nostalgia de un origen unitario y una completitud originaria, en el caso de los descendientes de los pueblos transplantados el trabajo es aún más arduo por la sistemática supresión de la memoria colectiva²⁰ (1989: 16-17).

3.2. La autotraducción como dispositivo de enunciación de una 'literatura menor'

El borramiento de una lengua, una cultura y la memoria de un pueblo contiene una carga trágica pero también ha dado lugar a un sentido de responsabilidad ético-político de reconfigurar las identidad indígenas contemporáneas. Esto es lo que sostiene una autora como Adriana Paredes Pinda (Osorno, 1970), quien en el prólogo de su poema-

19 “La tierra se puebla de vectores económicos y la pecuniarización del espacio no sólo genera depreciación sino también desplazamiento, “arreo” como afirma Mellado” (Pollastri en Mellado, 2014a: 13).

20 Otro paralelo puede hacerse con la situación de los pueblos originarios en Norteamérica. Renate Eigenbrod plantea que el panorama migratorio de los aborígenes norteamericanos puede entenderse de dos formas: por un lado, la migración de los ciclos naturales y estacionales previa al contacto con los colonizadores, y por el otro, el movimiento inducido por la colonización, bien en busca de trabajo, educación o recursos más básicos como agua y tierras no contaminados, bien provocada por la relocalización impulsada por los gobiernos para dar espacio al desarrollo económico. En sus propias palabras “*in the various forms of displacement caused by genocidal policies, the connection with the land, the spiritual and cultural “rootedness” is endangered*” [en las diversas formas de desplazamiento causadas por las políticas genocidas, la conexión con la tierra, el “arraigo” espiritual y cultural es puesto en peligro] (Eigenbrod, 2005: 122).

rio *Üi* (2005) afirma que el proceso actual del pueblo mapuche es uno de “reconstrucción de un mundo no idéntico en sí”:

nuestra tragedia [...] ha permitido la reconstrucción de un mundo no idéntico en sí [...] la reconstrucción de las matrices culturales, de unos pensares y sentires y habitares en y con la vida, no están agotados, se regeneran cotidianamente y no significa esto que de un día para otro a todo se le ocurrió renacer, no se trata de eso; desde el instante previo a la muerte, ya comenzamos a renacer, comenzamos a desordenarnos y a su vez, nos reordenamos tal cual pasa en la *ñuke mapu*, la madre (10).

De forma similar se expresa Liliana Ancalao en su ensayo “Oralitura: una opción por la memoria”:

La conciencia de ser parte de un pueblo nos hace ser responsables del resguardo de una cultura, porque la pérdida de la memoria, el olvido, que es una de las modalidades de la muerte, acecha a los pueblos originarios hoy. Memoria y conocimiento son sinónimos. Y ésa es la otra herencia que nos corresponde: el conocimiento. Conocimiento al que hay que acceder primero, para luego hacerlo circular dentro de nuestro pueblo (Ancalao, 2005: 32).

Como ya expusimos más arriba, la literatura tiene un rol en este agenciamiento de reconfiguración identitaria. Y en el desarrollo de las literaturas indígenas, la práctica auto-traductora se presenta como un dispositivo de enunciación de gran relevancia. Para aproximarnos a este aspecto ético-político de la traducción de sí mismos que hacen los poetas mapuche contemporáneos, creemos necesario recurrir a la categoría de 'literatura menor' de Deleuze y Guattari: “[u]na literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor (...) su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 1978 [1990]: 28). Dicho coeficiente se ve favorecido, según los filósofos, por elementos lingüísticos que denominan “intensivos o tensores” (1978 [1990]: 38) que permiten llevar a la lengua mayoritaria a sus propios límites: “hacer de esta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa” (1978 [1990]: 44).

En este primer punto, nos parece relevante el análisis que hace Rodrigo Rojas del castellano en las obras de cuatro poetas mapuche²¹ y la elaboración del concepto de 'lengua escorada' derivado de ello. Esta noción refiere a lo que Rojas denomina una “estrategia de resistencia” que consiste en “la escritura de una lengua inclinada hacia otra”, en este caso, de la lengua castellana inclinada a la lengua mapuche, “un idioma olvidado a la fuerza”. Los tensores lingüísticos que Rojas señala son “palabras incrustadas, sintaxis forzadas o elementos del texto orientados a la representación oral”, los cuales provocan en el lector el efecto de enfrentarse a una “traducción literal con errores o zonas que aún no se han podido transferir o domesticar” (Rojas, 2009: 143). Así, la lengua castellana en la poesía mapuche, como el alemán de Praga que estudian Deleuze y Guattari en la obra de Kafka, “es una lengua desterritorializada, adecuada para extraños usos menores” (Deleuze y Guattari, 1978 [1990]:29).

Otra de las características de las literaturas menores es que “en ellas todo es político (...) su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (Deleuze y Guattari, 1978 [1990]: 29). Esta cuestión nos reenvía a la idea de ‘*unhomeliness*’ como condición del sujeto minoritario tal como la elabora Homi Bhabha. La experiencia minoritaria marcada por el desplazamiento, por el impacto de potentes eventos históricos -Bhabha habla, por ejemplo de la esclavitud o el *apartheid*-, hace que las fronteras entre el mundo y el hogar se confundan: “*the personal-is-the political; the world-in-the-home*” [lo personal es lo político, el mundo en el hogar] (Bhabha, 1994: 11).

En estrecha ligazón con lo anterior, surge la tercera característica: “todo adquiere valor colectivo (...) lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo” (Deleuze y Guattari, 1978 [1990]: 30). La escritura configura una “máquina literaria” con la que la enunciación individual del autor se vuelve colectiva, múltiple y por lo tanto revolucionaria: “es la literatura la que produce una solidaridad activa”(1978 [1990]:30). El autor tiene en esta posición minoritaria “la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad” (1978 [1990]:30). Resaltamos en este punto la conclusión a la que llegan Deleuze y Guattari:

21 Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, David Aníñir y Jaime Luis Huenún.

“No hay sujeto, sólo hay *dispositivos colectivos de enunciación*; y la literatura expresa estos dispositivos en las condiciones en que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse” (1978 [1990]:31).

Si pensamos en estos dispositivos o agenciamientos en el caso de la poesía mapuche bilingüe, creemos que uno de ellos es, sin lugar a dudas, el procedimiento de la auto-traducción. Entendemos que la siguiente afirmación de Deleuze y Guattari es reveladora en relación con la importancia de estudiar la escritura bilingüe como forma de agenciamiento en una literatura menor:

Quizás el estudio comparado de las lenguas es menos interesante que el de las funciones del lenguaje que pueden ser ejercidas por un mismo grupo en lenguas diferentes: bilingüismo e incluso multilingüismo. Porque este estudio (...) escapa al mito “informativo” para evaluar el sistema jerárquico e imperativo del lenguaje como transmisión de órdenes, ejercicio del poder o resistencia a este ejercicio. (1978 [1990]:39)

A nuestro entender, el hecho de que los autores se traduzcan a sí mismos es, más allá de una decisión personal, un gesto ético-político de alcance colectivo por el cual ponen en evidencia no solo la situación sociolingüística de la minoría a la que pertenecen, sino también el deseo de hacer perdurable una forma de expresión doble en la que, por un lado, se reapropian de la lengua hegemónica, y por otro, ponen en pie de igualdad a su lengua vernácula, estigmatizada, despotenciada por la cultura blanca y en peligro de desaparición. Un pie de igualdad como no existe en el exterior, pero que revela las potencias del futuro y las fuerzas revolucionarias por construirse de las que hablan los filósofos. Es ese deseo de futuro lo que, por ejemplo, expresa el poeta Elicura Chihuailaf en el “Inicio” de su poemario bilingüe *El invierno, su imagen y otros poemas azules*: “Escribo para las hijas y los hijos de mis hijas que -en el campo y la ciudad- leerán quizás mis poemas en *mapudungun* y en castellano, y reconocerán el lenguaje, el gesto que media entre ambas versiones” (Chihuailaf, 1991: 7).

3.3 La autotraducción de poesía mapuche frente a los conceptos de transculturación, hibridez y heterogeneidad en América Latina. 'Lo *ch'ixi*' como alternativa

Como señala Martin Lienhard, “[y]a en el primer siglo del período colonial surge la idea de que la naciente “cultura latinoamericana” — si se me permite este anacronismo— es el resultado de una mezcla entre las diferentes culturas en contacto” (1990: 132). En los diversos intentos por caracterizar las literaturas indígenas -o “literaturas alternativas” para el autor de *La voz y su huella*- se suele insistir en el rasgo de la mezcla. Podemos comenzar por hacernos eco de lo que Arnold Krupat dice al respecto de la llamada “Native American literature” en Norteamérica: “In varying degrees, all verbal performances studied as “Native American literature”, whether oral, textualized, or written, are mixed, hybrid; none are “pure” or, strictly speaking, “autonomous”. [En grados variables, todas las performances verbales estudiadas como “literatura nativo-americana”, ya sean orales, textualizadas o escritas, son mixtas, híbridas; ninguna es “pura” o, estrictamente hablando, “autónoma”. En particular, la literatura escrita nativo-americana es una práctica intercultural...] (Krupat, 1996: 21).

Ya en el ámbito de la poesía mapuche, Luis Cárcamo-Huechante, por ejemplo, habla de los “hibridismos de la experiencia urbana” (2007: 384) de muchos de los autores cuya obra es antologada en la colección de poesía mapuche *La Memoria Iluminada* y de la ampliación de la “condición fronteriza e híbrida del sujeto” (2007: 388). Sergio Mansilla muestra puntos coincidentes cuando refiere “la emergencia de nuevas identidades que toman la forma de mestizajes múltiples, dinámicos, subversivos, dolorosos a veces.” (2012: 13). Por su parte, Rodrigo Rojas describe la posición de los poetas mapuche “en la intersección de dos culturas” (2009: 15) y sus obras como situadas en “un espacio de fronteras difusas, donde dos idiomas y culturas se traslapan” (2009: 23). Rojas termina por referirse a estos espacios como “híbridos” (2009: 26), en los que, aclara, a diferencia de “los parámetros desarrollados por Babha (sic) y García Canclini”, las tensiones entre culturas no se resuelven, “se transforman en algo impredecible, en un tercer espacio entre dos puntos, produciendo la fisura por donde se cuelan esas tensiones, los equívocos culturales, la diferencia” (2009: 28).

James Park, por otra parte, sugiere revisar el concepto de “mestizaje” tal como lo entienden los poetas mapuche al referirse a sus textos como “poesía mestiza”:

Sospechamos, no obstante, que poesía mestiza, en este caso particular, aludiría a un tipo de registro textual que exhibe la deliberada intencionalidad política de escribir una poesía que despliega significaciones que reconoce orígenes diversos, no sólo en términos de diferencia cultural, sino también (y quizás lo más importante), en términos de diferencias sociales y de poder. Tal intencionalidad se traduce en huellas textuales que nos conducen, nos impelen en realidad, a leer la poesía como una historia genealógica de su propia escritura (2010: 11).

Coincidimos con los puntos que aquí resalta Park y con las críticas de Rojas a los parámetros de la hibridez, pero además creemos necesario revisar estos términos, con los cuales se continúa describiendo la poesía mapuche contemporánea y otras literaturas indígenas, y pensar además en otras alternativas, específicamente, en la de 'lo *ch'ixi*' elaborada por Silvia Rivera Cusicanqui²² desde una perspectiva estratégicamente situada en las teorías deconstructivistas y decoloniales o, como prefiere la propia autora, “demoledoras” y “anticoloniales”²³. En su obra *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Rivera Cusicanqui recupera los complejos matices de significado de la palabra aymara “*ch'ixi*” para pensar la situación de mestizaje de la sociedad, en primera instancia, boliviana pero, en nuestra opinión, aplicable también a la región andina y al resto de Abya Yala/ América Latina. Así explica el fondo ancestral de este término:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y

22 Silvia Rivera Cusicanqui es una socióloga, docente y activista boliviana. Profesora emérita de la Universidad Mayor de San Andrés y de la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha dirigido el Taller de Historia Oral Andina y ha producido numerosos trabajos sobre la historia política y social de Bolivia, entre ellos, *Oprimidos pero no vencidos* (1984), *Las fronteras de la coca* (2003) y *Pueblos originarios y estado* (2008).

23 “Junto a lo que piensan muchos bolivianos, prefiero hablar de “demolición” en vez de “deconstrucción”, y de “anticolonial” en lugar de “decolonial”, porque pienso que es más coherente intentar conectarse con el lenguaje directo de los subalternos, en vez de los juegos de palabras de eruditos intelectuales afrancesados.” (Rivera Cusicanqui, 2014a).

no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario (*Rivera Cusicanqui*, 2010a: 69).

Con esta propuesta, asumimos la necesidad de posicionarnos ante el “desafío teórico y político” que proponen Arias, Cárcamo-Huechante y Del Valle Escalante de

lograr sobreponernos a los modelos conceptuales con los cuales se tiende a estudiar las literaturas indígenas en muchos departamentos de letras (si es que se estudian, lo cual ya sería una excepción), siguiendo mecánicamente “modelos” de la teoría literaria europea, pautas paternalistas de los indigenismos latinoamericanos de larga data y dominio, o bien agendas de los denominados “estudios subalternos” y “teorías postcoloniales” instalados en la academia estadounidense y copiados en otros centros metropolitanos (2011: 9).

Antes de justificar nuestra elección por el concepto de 'lo *ch'ixi*', debemos entonces referirnos, al menos brevemente, a aquellos otros que se han utilizado para caracterizar las literaturas indígenas y otras producciones literarias en Abya Yala/ América Latina.

Ángel Rama retoma de la antropología, más específicamente de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, el concepto de *transculturación* para referirse a las transformaciones que atraviesa una cultura al entrar en contacto con otra(s). “Cuando se aplica a las obras literarias”, aclara Rama, se deben tener en cuenta “los criterios de selectividad y (...) los de invención, que deben ser obligadamente postulados [en] una comunidad cultural”. Así, el crítico uruguayo define cuatro operaciones del proceso transculturante: “pérdidas, selecciones redescubrimientos e incorporaciones”, las cuales “se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural” (Rama, 2008: 47).

Las observaciones de Rama nos remiten a una visión armonizante del contacto cultural en la que los conflictos que emergen en una cultura o, en este caso, en un sistema literario, desembocan en una resolución autorregulada. Cuando se refiere, por ejemplo, a las lenguas indígenas en relación con el indigenismo, lo que busca caracterizar en él son los procedimientos de armonización por los cuales la lengua castellana “reinstala el equilibrio”: “En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una

lengua artificial y literaria”, lo cual es descrito como estrategia para proponer “la unificación lingüística del texto literario” (49). En definitiva no decimos nada nuevo cuando repetimos estas críticas al concepto de ‘transculturación’, pero vale la pena recordar la aseveración de Antonio Cornejo Polar de que “la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (1997: 341-2).

Por otra parte, la noción de ‘hibridez’ o ‘hibridación’ tal como la elabora Néstor García Canclini, es decir como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2003) ha sido también suficientemente criticada y revisada por el propio autor en su artículo “Noticias recientes sobre la hibridación” (2003). En este texto, García Canclini responde a varias de las apreciaciones hechas por Cornejo Polar en 1997, entre ellas, a la del origen biológico del término. García Canclini defiende la idea de hibridación planteando que “uno no tiene por qué quedar cautivo en la dinámica biológica de la cual toma un concepto” y que la noción es productiva al permitir “lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas”.

Sin embargo, y más allá del reconocimiento explícito que el autor hace de la necesidad de “situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, ‘contradicción’, ‘mestizaje’, ‘sincretismo’, ‘transculturación’ y ‘creolización’”, sigue existiendo en su propuesta conceptual un trasfondo de binarismo. Esto se revela cuando sostiene que:

en la última década se ha hecho bastante para reconocer el carácter contradictorio de los procesos de mezcla intercultural al pasar del simple carácter descriptivo de la noción de hibridación —como fusión de estructuras discretas— a elaborarla como recurso para explicar *en qué casos las mezclas pueden ser productivas y cuándo los conflictos siguen operando*²⁴ debido a lo que permanece incompatible o inconciliable en la prácticas reunidas.

Es decir, a pesar de admitir la conflictividad de todo proceso de contacto cultural, García Canclini parece sostener la equivalencia conceptual entre “productividad” y “conciliación”, con lo cual la hibridez se daría solo en casos que logran una suerte de fusión

24 Las cursivas son nuestras.

armónica. En contraposición, lo que es calificado de “incompatible” o “inconciliable”, o sea aquello que permanece en conflicto, es entendido como una “salida de la hibridez”, por lo tanto es excluido de lo que el autor reconoce como procesos interculturales: “[a]l preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia” (2003).

Como contraparte, el propio Antonio Cornejo Polar, en un intento explícito por abordar el carácter conflictivo de las producciones literarias latinoamericanas a partir de la figura del migrante, propone el concepto de ‘heterogeneidad’:

Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto de que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino -al contrario- que el allí y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y -hasta si se quiere, exagerando las cosas- esquizofrénicas (1996: 841).

Si seguimos la crítica que David Sobrevilla ha hecho al concepto de Cornejo Polar, las objeciones están asociadas a la falta de precisión de las ideas de “sistema” y “totalidad”, tal como las utilizaba el crítico (2001: 28). Si bien Cornejo Polar resalta la importancia del conflicto y la necesidad de ver más allá de una síntesis que puede simplificar o invisibilizar las instancias de inestabilidad y contradicción, se sigue pensando en términos de un resultado, en este caso, de una “totalidad conflictiva”. Además, se puede pensar en la heterogeneidad como noción complementaria — más que antagónica— de la transculturación, en cuanto que esta última puede entenderse como una de las dinámicas al interior de la situación descrita por la primera (Sobrevilla, 2001: 29).

Ahora bien, sin desmerecer ninguna de estas propuestas conceptuales, que han sido y siguen resultando productivas en el campo de los estudios culturales y literarios latinoamericanos, proponemos recurrir a la noción de lo *ch'ixi*, en cuanto “conjugue el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él” y plantea “la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o

se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui, 2010a: 70). Resaltamos dos puntos de esta caracterización: en primer lugar, el hecho de no plantear una resolución armónica o síntesis de la diferencia cultural. Por el contrario, y muy en sintonía con lo que hemos discutido respecto de la naturaleza del proceso (auto)traductor, se pone en evidencia el carácter de inconmensurabilidad entre culturas —y lenguas, podríamos agregar— y la tensión entre la búsqueda de consenso o “complementariedad” y el conflicto o “antagonismo”.

En segundo lugar, destacamos el énfasis puesto por Rivera Cusicanqui en una temporalidad no secuencial sino multidireccional y reactualizadora del pasado. Esto lo diferencia de los conceptos anteriormente citados -salvo el de heterogeneidad-, en los que se piensa en el proceso de contacto cultural en un discurrir temporal seudoevolutivo, por el cual dos elementos diversos y preexistentes vienen a reunirse y a crear un tercero armónico e inédito. En cambio, con lo *ch'ixi* se afirma, como bien señala Meritxell Hernando Marsal que “[l]a identidad originaria es contemporánea y se teje en las infinitas transformaciones cotidianas. No está fija ni petrificada, tiene rostros y máscaras disímiles y se recrea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo contemporáneo” (2011: 167-8)

Asimismo, creemos que el carácter político del concepto de lo *ch'ixi* es también de gran importancia. Como sostiene Rivera Cusicanqui, “[y]o hablo de la identidad *ch'ixi*, que es la identidad manchada, es una identidad donde lo indio está manchado de blanco y lo blanco está manchado de indio; y en esa mancha, en ese abigarramiento, está la fuerza de la descolonización” (Rivera Cusicanqui y De Sousa Santos, 2015: 98). De esta manera, la autora resignifica el concepto de mestizaje, ya que el reconocimiento de su raíz histórica permite asumir la contradicción vivida y desde ella dar el paso a procesos de descolonización conscientes:

el mestizaje auspiciado por el Estado es un mestizaje basado en el olvido. Tienes que olvidar tus raíces para creer que eres un ser nuevo, un producto hibridado. Por eso combato mucho la noción de hibridez. Incluso desde la visión indígena lo híbrido es la mula, que es estéril, no tiene descendencia. Esa esterilidad conceptual también podríamos asociarla al mestizaje (...) [*Lo mestizo*] no es híbrido, es un ser donde están yuxtapuestas

*identidades antagónicas que no se funden nunca entre sí. Esa es la potencialidad del mestizo que puede descolonizarse*²⁵ y puede también participar de estas luchas anticoloniales, porque desde un cierto ángulo cultural todos somos mestizos (Rivera Cusicanqui y De Sousa Santos, 2015: 118).

En conclusión, sostenemos que la noción de lo *ch'ixi* es superadora de los otros conceptos trabajados y lo seleccionamos para caracterizar los procesos culturales que dan lugar a la producción literaria de autoría indígena que estudiamos en esta tesis doctoral. Creemos que, en cuanto concepto problematizador de las ideas de hibridez y transculturación como procesos que cierran simplíficamente en un supuesto producto armónico, lo *ch'ixi* enfatiza la contradicción y el conflicto y además los resignifica como productivos. Es necesario partir por admitir el fondo de inestabilidad, discrepancia y tensión en todo proceso de contacto cultural para comprenderlo más a fondo en su diversidad. Además, el concepto de lo *ch'ixi* permite apreciar tanto el proceso histórico y en permanente reactualización de la conformación de identidades mixturadas, como la comprensión de que el contacto cultural puede dar lugar a espacios de descolonización.

3.4. Un concepto abarcador de los problemas de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea: el '*traful*'

Tras haber discutido en detalle lo que entendemos por traducción y autotraducción y haber esbozado las líneas teórico-metodológicas que constituyen la red sobre la que se sostiene este trabajo de investigación, nos resta proponer un concepto que consideramos abarcador, dado que atiende a los diversos aspectos analizados hasta aquí. Se trata del concepto de '*traful*', con el que aunamos y desplegamos varios factores de nuestra reflexión acerca de la autotraducción en poesía mapuche y que quizás pueda tener operatividad analítica para otras prácticas (auto)traductoras. Elegimos una palabra del mapudungun, en coincidencia con lo sugerido por Silvia Rivera Cusicanqui respecto de la elaboración en el campo intelectual latinoamericano de una "ecología de saberes" que cree "lenguas francas, *ch'ixis*, donde tengamos la posibilidad de meter guaraní dentro del portugués, meter aymara dentro del castellano, crear espacios de

25 El resaltado es nuestro.

diálogo donde nos saquemos la camisa de fuerza de la lengua culta” (Rivera Cusicanqui y De Sousa Santos, 2015: 99).

El “*traful*” o “*trafan leufü*” es, en mapudungun, “la confluencia de dos ríos”. Tiene su raíz en la preposición *traf* que significa “junto a, unido a, al lado de” y, en construcciones recíprocas antepuestas al sujeto, significa “uno al otro”. También comparte raíz con verbos como *trafanewn*, “tocarse mejilla con mejilla”; *trafiawn*, “ir al encuentro de”; *traftun*, “cambiar (dinero, mercaderías, animales)” y *trafnewenn*, “oponer a alguno resistencia armada”; con el sustantivo *trafkin*, “amigo con quien se han cambiado regalos” y con el adjetivo homónimo *trafkün* o *trafkin*, “revuelto” y el adverbio *trafme*, “igualmente” (Augusta, 1916 [1991]: 221-222)²⁶. Esta red de sentidos ligados a la raíz mapuche *traf*, la cual puede evocar a la vez el contacto armonioso o revuelto, el intercambio y la lucha, la reciprocidad y la oposición, no es casual en nuestra elección del término, ya que nos permite pensar en varios de los aspectos de consenso y conflicto, complementariedad y antagonismo que describimos como constituyentes del acto autotraductor y su producto.

Por un lado, el *traful* nos remite a la perspectiva “espacial” que propusimos como línea epistémica y metodológica. Este concepto nos permite caracterizar la autotraducción como el *locus* de las tensiones y tránsitos, de los contactos y las fricciones entre culturas y lenguas en la poesía mapuche. En este mismo sentido, el *traful* de la autotraducción no es un espacio puntual o estático, sino móvil, cuyos flujos de sentido en tensión y tránsito pueden contemplarse en la lectura comparada, así como en la confluencia de dos ríos pueden verse los movimientos de encuentro y choque de las aguas. Podemos relacionar esta idea con la metáfora fluvial del autotraductor Paul Venzo. Al hablar de la representación de la traducción que hace Umberto Eco, Venzo destaca: “*translation not as a narrow and constricted one-way flow of meaning from one text to another, but rather as an estuarine delta in which many meanings and effects circulate*” [la traducción no como un flujo de significado estrecho y constreñido de un texto a otro, sino como un *delta estuarino*²⁷ en el que los sentidos y efectos circulan] (Venzo, 2016).

26 Las palabras tomadas del diccionario de Augusta son transcritas en su grafía original.

27 Las cursivas son nuestras.

Esta metáfora del delta nos resulta útil aquí para referirnos al producto de esta práctica. Si la autotraducción es el *traful*, los textos bilingües en los que este proceso desemboca son “textos delta”, término sugerido por Umberto Eco: “*there are delta texts that branch out in many translations, each of which impoverishes their original flow, but which all together create a new territory, a labyrinth of competing interpretations*” [hay textos delta que se ramifican en muchas traducciones, cada una de las cuales empobrece su flujo original, pero juntas crean un nuevo territorio, un laberinto de interpretaciones en competencia] (2004: 102). Si bien no acordamos con la idea de que exista un empobrecimiento en las traducciones, puesto que no estamos pensando —como sí hace Eco— en términos de la superioridad de un texto original, sí nos interesa la imagen que presenta los textos como un “laberinto de interpretaciones” por recorrer.

Por lo que se refiere al aspecto temporal, como ya dijimos, el proceso autotraductor no está exento de tal discurrir, sin embargo, sí se muestra poco adaptable a la idea de secuencialidad. Si volvemos a nuestra metáfora, dos ríos que se encuentran terminan por formar un mismo cuerpo de agua. La metáfora fluvial ha sido siempre asociada al paso del tiempo y a la finalidad: desembocar en el océano. Sin embargo, esta idea de fusión final no es la que aquí nos interesa, sino lo que ocurre *mientras el traful tiene lugar y discurre*. Así, podríamos apreciar que cada uno de los ríos en el *traful* trae su historia, su cauce singular, arrastra su propio recorrido por unos paisajes y suelos que le imprimen una determinada velocidad y un cierto color a sus aguas. Asimismo, en ese tránsito por el *traful* hay remolinos y rebalses, flujos tumultuosos por los que los dos cuerpos fluviales van manchándose mutuamente. Se trata de un espacio y un tiempo *ch'ixi*, es decir, abigarrado, jaspeado, yuxtapuesto, “impuro”. Esta misma idea de discurrir multidireccional, no secuencial, de idas y vueltas, desvíos y reenvíos, contactos y fricciones, se da en el *traful* de la autotraducción.

3.5. El método comparativo: la lectura estereoscópica

¿Cómo abordar el espacio-tiempo creativo, multidireccional, pleno de interacciones, negociaciones y conflictos de este *traful*? En primer lugar, adentrándonos en los textos a través de una lectura bilingüe que intente “re-crear” los movimientos que los elaboraron en la autotraducción y que suponga, por lo tanto, un “ida y vuelta” entre las dos

versiones del texto bilingüe. Se trata, entonces, de una lectura comparativa o, como la llama Marilyn Gaddis Rose, “estereoscópica”, un uso simultáneo de versiones que haría posible intuir y razonar lo interliminar (1997: 90). Esta lectura debe ser atenta y cercana, como señala Camilla Miglio: “*a close reading, an auscultation of both the word and language as a breathing and transpiring body*” [una lectura atenta, una auscultación de la palabra y la lengua como un cuerpo que respira y transpira] (2012: 91). El formato del corpus seleccionado es también apropiado para analizar lo que Hokenson y Munson llaman el juego entre *distinguo* y *similitas* en el que el texto bilingüe alcanza su máxima expresión, “*fully realized only in the interliminal space of reading bilingually*” [totalmente realizado solo en el espacio interliminar de la lectura bilingüe] (2007: 8). Se trata de la diagramación a doble faz que, como señala Eva Gentes “*allows the reader to compare and switch between both versions easily. Therefore, it might also be perceived as the most suitable format if the intended reader is a literary scholar, whose intention is to analyze the differences between both versions*” [permite al lector comparar y moverse entre versiones con facilidad. Por lo tanto, también puede ser percibido como el formato más adecuado si el lector esperado es un estudioso cuya intención sea analizar las diferencias entre ambas versiones] (2013: 272).

No pretendemos arrogarnos aquí el conocimiento del motivo que llevó a los autores de nuestro corpus a editar sus textos bilingües en este formato, pero sí vemos en la materialidad de las ediciones *en face* una clave para abordar la lectura, no en paralelo, sino “entre”, transitando el espacio interliminar. De esta manera, creemos que como lectores podemos situarnos en el *traful* en el que las versiones del texto bilingüe confluyen.

En cuanto a la labor que se emprende al realizar un estudio desde la perspectiva de la Literatura Comparada, recuperamos la apreciación de Claudio Guillén acerca del orden dialéctico de la tarea del comparatista, quien debe ser consciente de la existencia de tensiones, problemas “entre lo uno y lo diverso” en el “multiverso” de la literatura (1985: 28-37). Lo que sin embargo proponemos aquí es cuestionar la idea de dialéctica que asume una posible resolución y, en su lugar, proponer la inmersión en esas tensiones y problemas. Como indica Rivera Cusicanqui, una dialéctica *ch'ixi* no tiene un cierre o síntesis, está “en permanente movimiento” (2010b: 9), y como señalamos con Edward Soja, una perspectiva “trialéctica”, no busca llegar a una síntesis en una lógica

historicista y lineal, sino generar una recomposición permanente de dicha lógica mediante la intromisión de elementos “otros” que rompan los binomios.

En línea con estas ideas, lo que buscaremos en el cotejo de las versiones será rastrear las marcas que desafían la idea de equivalencia o sinonimia palabra a palabra entre las lenguas. En lugar de sostener una visión mecanicista y unificada sobre la práctica auto-traductora nos propondremos analizar aquellos elementos que evidencien el *traful*: el traslape, el rebalse, el complemento y el antagonismo semántico. Este será un primer momento del trabajo comparativo que dará lugar a análisis más amplios²⁸. Doris Bachmann-Medick ha señalado en su caracterización del ‘*translational turn*’ el interés de los estudiosos de la traducción por establecer una necesaria interrelación entre los niveles micro y macro: “*the smaller formats, textual and interactional analyses, are related to wider translational frameworks and vice versa. Translations are thus inserted into broad views of relations of power and dependency and into a discursive environment such as Orientalism or colonialism*” [los formatos más pequeños, los análisis textuales e interaccionales, están relacionados a unos marcos de traducción más amplios y viceversa. Las traducciones están, de esta manera, insertas en perspectivas más extensas de relaciones de poder y dependencia y en ambientes discursivos tales como el orientalismo o el colonialismo] (2009: 6).

A través del ingreso al *traful* por medio de un estudio comparativo de las versiones que constituyen el corpus, nos adentraremos en la manera cómo en esos “textos delta” se escenifica la diferencia cultural y las relaciones de poder entre lenguas y culturas en las que habitan los autores. De esta manera investigaremos cómo se presentan temáticas que hacen de ese *traful*, en cuanto “tercer espacio”, un ámbito en el que se imbrican aspectos físico-territoriales, sociales e históricos. El proceso y el producto de la autotraducción pueden convertirse, analizados de esta manera, en una puerta de entrada a la reflexión sobre temas “macro” como el cuerpo, la sociedad, la cultura, la cosmovisión, la perspectiva de origen y pertenencia, la idea de nación y lengua materna, la educa-

28 “*[W]e can maintain the global reach of our horizon without losing touch with the text, keeping our hands right in it, as it were, listening to its breath*” [podemos mantener el alcance global de nuestro horizonte sin perder contacto con el texto, con las manos puestas justo en él, escuchando su aliento] (Miglio 2012: 91)

ción occidental y la oralidad de raigambre ancestral, entre otras cuestiones de relevancia en la poesía mapuche contemporánea.

Por lo tanto, en el cotejo de versiones haremos una lectura estereoscópica y comparativa, para buscar los momentos de negociación e intraducibilidad, para hallar las marcas de la articulación de la diferencia cultural en el proceso creativo de la autotraducción. En un intento por abrir la cuestión eminentemente traductológica a lo cultural y enfocados en los textos mismos, partiremos hacia un análisis de temáticas que se evidenciarán, siguiendo a Antoine Berman, en las “zonas de significación”, es decir, en aquellos pasajes de los textos en los que, de acuerdo con nuestra lectura, se concentra la singularidad de la obra (Massardier-Kenney, 2010: 267). Insistimos en la referencia a “nuestra lectura”, ya que, como bien ha señalado Rosemary Arrojo, aun si tuviésemos como único objetivo el rescate de las intenciones originales de un determinado autor, lo único que podemos alcanzar con nuestra lectura o traducción es expresar nuestra visión de ese autor y sus intenciones (1986: 41). La mirada sobre la propia práctica, atravesada por una visión de mundo que diversos autores y lecturas ayudaron a construir (1986: 41) y el posicionamiento ético ante la lectura de la literatura indígena desde la mirada del *outsider* constituirán algunas de las reflexiones del siguiente apartado.

3.6. Los poetas estudiados: periodización, selección, región

De acuerdo con Rodrigo Rojas, a partir de la década del noventa y en consonancia con el quinto centenario de la llegada de Colón al continente, instituciones y críticos literarios “redescubren” a un grupo de autores a los que agrupa bajo la etiqueta de “Poesía Mapuche” (2009: 17). Al respecto, comenta Pedro Pablo Guerrero: “Su estatuto literario todavía era puesto en duda y varios estudiosos se dedicaron a aplicar pruebas de admisibilidad (...) “Etnoliteratura” era un término familiar en publicaciones académicas de ese tiempo”²⁹ (2009).

29 Guerrero hace referencia al trabajo de Iván Carrasco Muñoz “Etnoliteratura Mapuche y Literatura Chilena: Relaciones” (1990). En este artículo el autor establece una serie de criterios para definir “una literatura mapuche propiamente tal, es decir una literatura escrita por autores mapuches en mapudungun, de acuerdo a las normas de la escritura artística moderna”. Entre ellos destaca cuatro: la aparición de géneros nuevos en mapudungun, el texto de doble registro, el planteamiento de la problemática de la interculturalidad y la explicitación de la metalengua literaria (Carrasco, 1990: 25).

Maribel Mora Curriao establece como comienzo del canon literario mapuche las obras poéticas de Segundo Jara publicada en 1917, Sebastián Queupul en 1939 y Anselmo Quilaqueo y Pedro Alonzo Retamal en 1966 y 1970, respectivamente (2013: 22-23). Sin embargo, es en los ochenta y noventa que florece la actividad literaria de autores que se autodefinen como miembros de la comunidad mapuche. Jaime Luis Huenún señala como hitos de esa época la publicación de los poemarios *En el país de la memoria* de Elicura Chihuailaf en 1988 y *Se ha despertado el ave de mi corazón* de Leonel Lienlaf al año siguiente (2007: 16).

Más adelante destacan Lorenzo Aillapán con *Uñumche/Hombre pájaro* (1994), Jaime Huenún con *Ceremonias* (1999), Graciela Huinao con *Walinto* (2001), Liliana Ancalao con *Tejido de lana cruda* (2001), David Aníñir con *Mapurbe: venganza a raíz* (2005), entre muchos otros, en ediciones individuales o compilados en antologías como *Ül: four mapuche poets* (1998), *Epu mari ñlkantufe ta fachantü/ 20 poetas mapuche contemporáneos* (2003) o *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (2007). En los últimos años se han editado a autores de generaciones más jóvenes como Roxana Miranda Rupailaf con *Seducción de los venenos* (2008), Pablo Ayenao con *Flúor* (2011), Juan Huenuán Escalona con *Romería* (2010) o Cristian Antillanca con *Canto y vuelo de las aves tormentosas* (2014), por nombrar solo a algunos.

Nuestro corpus está comprendido por un grupo de seis autores y autoras traductores de sí mismos en mapudungun y castellano con distintos grados de bilingüismo, y dos traductores de poesía mapuche. Cabe hacer la aclaración de que no toda la obra de cada uno de los poetas elegidos está enteramente autotraducida. Entre ellos, se encuentran:

- Elicura Chihuailaf (Quechurewe, Chile, 1952). Entre sus obras destacan sus poemarios *En el país de la memoria* (1988), *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991), *Sueños azules y contrasueños* (1995) y su libro de ensayos *Recado confidencial a los chilenos* (1999).
- Leonel Lienlaf (Alepué, Chile, 1969). Junto con Chihuailaf, es uno de los pioneros del movimiento de poetas mapuche que emerge a fines de la década

del ochenta. Entre sus obras bilingües destacan *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989), *Pewma dungu* (2003) y *Epu zuam* (2016).

- Rayén Kvyeh (Huequén, Chile). Autora de *Luna de los primeros brotes* (1996) *Luna de Cenizas* (2011) y *Brotos de luna llena* (2012), dramaturga y directora de teatro, primera poeta en publicar en edición bilingüe alemán/mapuzungun el libro *Wvne coyvn ñi Kvyeh/ Mond der ersten Knospen* (1991)
- María Teresa Panchillo (Cholchol, Lof Kvyvmko, Chile, 1958). Autora principalmente publicada en antologías y revistas. Sus textos forman parte, por ejemplo, de *Hilando en la memoria* (2006) y *Kümedungun/Kümewirin* (2010).
- Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Argentina, 1961). Ha publicado *Iñ-chiu* (2006), *Tejido con lana cruda* (2001, reeditado en 2010) y *Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew* (2009), esta última su primera obra bilingüe. Ha participado en diversas antologías, entre ellas *La memoria Iluminada: poesía mapuche contemporánea* (2007) y *Kümedungun/Kümewirin* (2010).
- Adriana Paredes Pinda (Osorno, Chile, 1970). Autora de los poemarios *La flor del telar* (2004), *Üi* (2005) y *Parias zugun* (2014), ha sido antologada en *Hilando en la memoria* (2006), *Kallfv mapu: Tierra azul. Antología de la poesía mapuche contemporánea* (2008) y *Kümedungun/Kümewirin* (2010).
- Jaqueline Caniguan (Puerto Saavedra, Chile, 1970) y Víctor Cifuentes (Temuco, Chile, 1977) son poetas que han participado de diversas publicaciones colectivas pero, además, son traductores de otros autores al mapudungun. Dicha particularidad interesa en la medida que amplía o pone en cuestión las definiciones teóricas de nuestro trabajo. Mientras el resto de los autores se limitan a traducir su propia obra —salvo Chihuailaf que ha traducido al mapudungun poemas de Pablo Neruda y letras de Víctor Jara—, Caniguan y Cifuentes demuestran una actividad conjunta de traducción/ autotraducción. En este trabajo nos focalizaremos en la primera, en cuanto refleja otras formas de la traducción presentes en la poesía mapuche contemporánea, a saber, la traducción colaborativa y la retraducción. Interesa en este sentido indagar por las dife-

rencias entre estos procedimientos. Caniguan se encargó de la traducción de la antología de mujeres mapuche *Kümedungun/Kümewirin* (2010) —salvo los casos explicitados en los que las propias autoras antologadas realizaron sus traducciones o propusieron las de ediciones previas—, mientras que Cifuentes ha realizado las versiones en mapudungun de los poemarios *Seducción de los venenos* de Roxana Miranda Rupailaf (2008) y *Haykuche* de David Aníñir (2008) y ha traducido y participado con sus propios poemas en las antologías *20 poetas mapuches contemporáneos* y *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*.

Se puede apreciar que la mayoría de los autores del corpus proceden del territorio actualmente perteneciente al sur de Chile, a excepción de Liliana Ancalao, de Comodoro Rivadavia, Argentina. En nuestro trabajo, sin embargo, no tendremos en cuenta la división por nacionalidades argentina y chilena que demarcan y legislan los estados nación con sus fronteras políticas³⁰, sino que nos remitiremos a la noción de *Wallmapu*, es decir, de territorio ancestral del pueblo mapuche, que configura una región transfronteriza de flujos, tránsitos e intercambios a lo largo y a través de la cordillera de los Andes. En este sentido, se comprende el territorio habitado y compartido cultural e históricamente por el pueblo mapuche, como el espacio supraestatal que une *Gulu Mapu* (“la tierra del Oeste”) con *Puel Mapu* (“la tierra del Este”).

3.7. Estudiar literaturas indígenas como investigadora no indígena: posicionamiento ético y reflexión sobre el trabajo intelectual

La situación del estudio de las literaturas indígenas presenta, en términos éticos, lo que Arnold Krupat ha definido como “*double bind*” o “doble atadura” (1996: 11). Una situación de este tipo es aquella en la que, se haga o no algo al respecto, se estará igualmente “condenado”. Para empezar, a los estudiosos de la literatura indígena que sean miembros de alguna comunidad se los puede criticar por falta de “objetividad académica” si hablan desde la experiencia. Por el contrario, si se posicionan en una perspectiva que buscara una cierta imparcialidad, se les podría objetar su alejamiento y hasta un

30 En términos geográfico-políticos, el pueblo mapuche se extiende por la zona centro-sur de Chile y las provincias de Buenos Aires, La Pampa, Neuquén, Río Negro y Chubut en Argentina.

cierto abandono y traición del vínculo con sus orígenes. Para los estudiosos no indígenas, como es nuestro caso, hay también, *a grosso modo*, dos formas de crítica. Si se emprende dicho estudio, puede criticárse nos una reapropiación neocolonial, un estar “hablando por el otro”, y achacárse nos falta de autenticidad y una distancia de la experiencia indígena que nos descalifica. En caso de no tener en cuenta estas producciones literarias en nuestros estudios, se hablará de la invisibilización intencionada de las mismas. A su vez, en todos los casos, la crítica de las obras puede juzgarse en una gradación que va de romántica e idealizadora, hasta directamente racista o esencialista.

¿Cómo enfrentar la doble atadura? ¿Qué posicionamiento ético e intelectual asumir sobre nosotros mismos, sobre nuestra relación con nuestro objeto de estudio y con la mirada de otros académicos, o la de integrantes de las comunidades originarias? Tanto Arnold Krupat como Renate Eigenbrod, dos académicos euroamericanos que se han dedicado al estudio de las literaturas aborígenes de Canadá y Estados Unidos, señalan algunas claves para posicionarse en este debate. Para Krupat, la necesidad de defender ante todo la construcción de conocimiento y romper con la doble atadura es fundamental:

...so far as it is scholarship or criticism- the production of knowledge about a practice- that is at issue, there are neither ethical nor epistemological grounds for condemning inquiry on the basis of source or origin. (...) so far as we are indeed talking about critical knowledge, there are also epistemological reasons for not excluding anyone, a priori, from making a contribution [en la medida en que lo que esté en discusión sea el estudio y la crítica -la producción de conocimiento sobre una práctica- no hay motivos éticos ni epistemológicos para condenar la indagación sobre la base de cierto origen (...) en tanto y en cuanto hablemos realmente de conocimiento crítico, hay también razones epistemológicas para no excluir a nadie, a priori, de hacer una contribución] (1996: 12).

Estas razones epistemológicas residen en una posición perspectivista, por la cual construir conocimiento supone rechazar los absolutos y tener en cuenta la mirada de “propios” y “ajenos” a una determinada experiencia, en este caso, la de la literatura de autoría indígena:

it should be clear that we are each at every moment inside and outside of some experiences and some knowledges and that any aspiration to expand that part of the truth

we may grasp needs the perspectives of both insiders and outsiders- [debería quedar claro que estamos siempre y en todo momento adentro y afuera de algunas experiencias y conocimientos y que cualquier aspiración a expandir cierta parte de la verdad que hayamos captado necesita de las perspectivas tanto de *insiders* como *outsiders*] (Krupat: 1996: 13)

Por su parte, Eigenbrod invita a habitar las tensiones que produce la posición de *outsider* y a incorporar a la práctica intelectual la reflexión sobre la propia posición de privilegio de clase, nivel educativo y etnia. Este posicionamiento requiere además, la suficiente honestidad y rigor intelectuales para no caer en sentimentalismos idealizantes, ni en la arrogancia, como señala la autora hopi/miwok Wendy Rose, de creer que el conocimiento libresco, la identificación emocional, y – quizás- una limitada participación en la vida nativo-americana lo autoriza a uno a ser portavoz o intérprete de dicha vida (Eigenbrod, 2005: 44). En el reconocimiento de tal “posicionalidad”, la cual informará nuestras lecturas, se encuentra el primer paso para hacer un trabajo que demuestre integridad y constancia, es decir, comenzar por admitir que, en cuanto individuo no perteneciente a una comunidad originaria, la experiencia de la vida indígena -claramente no homogénea, sino múltiple y singular³¹- es intransferible, y nuestro enfoque *outsider* es nada más y nada menos que eso: una mirada externa, la interpretación de una lectora situada “fuera”.

Ahora bien, este valioso empeño por enmarcarnos, advierte Juan Guillermo Sánchez Martínez, “puede convertirse en un impedimento para el diálogo, ese puente que es posible construir con la literatura y por el cual algunas veces atravesamos” (2014: 45). La perspectiva de Sánchez también nos otorga claves para comprender nuestro lugar como lectores cuando observa: “Una cosa es pensar la identidad en un tiempo que corre y nunca regresa (lineal), por ejemplo, y otra distinta es pensar la identidad y la diferencia cultural en un espiral que asciende y desciende y regresa siempre” (44). Por lo tanto, si bien el posicionamiento ético es fundamental en nuestro trabajo intelectual, las preguntas por quiénes somos y de dónde venimos pueden limitarnos en nuestras respuestas a punto tal de no reconocer en nosotros mismos las contradicciones, los

31 Como señalan Marisol de la Cadena y Orin Starn, los movimientos indígenas no han sido nunca una ideología, programa o movimiento único. Asumir un trayecto unificado o predeterminado de los pueblos originarios sería históricamente inexacto y conceptualmente fallido y simplista (2007: 2-4).

cambios de perspectiva, los tránsitos individuales y la impresión que ha hecho sobre cada uno de nosotros una determinada estructura de pensamiento, unas ciertas creencias, experiencias y lugares. Creemos que, en definitiva, todos estos aspectos también están presentes en el *traful* al que intentaremos adentrarnos por medio de la lectura de la poesía mapuche y que deben ser tenidos en cuenta para generar un diálogo intercultural verdaderamente enriquecedor con los textos estudiados.

Las preguntas por la identidad, la propia y la ajena, nos llevan necesariamente a discutir también el problema del esencialismo. Según Arnold Krupat, el esencialismo es la tendencia a especificar rasgos de raza, cultura o clase como fijos o dados (1996: 5). Esta tendencia debe ser elucidada también desde el lugar de enunciación de cada quien. Como el mismo Krupat señala, los críticos no indígenas tenemos la responsabilidad de no establecer generalizaciones que no estén especificadas histórica y geográficamente, a fin de no caer en la falacia de que toda la experiencia indígena es idéntica (1996: 5-6). Esta es la defensa que Krupat hace de lo que llama una “posición filosófica”, es decir, basada en una verdad que, aunque siempre relativa y limitada, permita la delimitación de generalizaciones sobre una materia de estudio basadas en el rigor que implica situar histórica y geográficamente los hechos analizados. En contraposición, Krupat habla de la “posición retórica”, lo que Gayatri Spivak llama “esencialismo estratégico”, o Rivera Cusicanqui, “etnicidad táctica”³², y que consistiría, por ejemplo, en las afirmaciones culturales e identitarias de individuos o grupo indígenas como parte de su agenda política de empoderamiento y reivindicación. En este tipo de posicionamientos, los binarismos se reactualizan con un fin político: están los que “son” y los que “no son”, los que están dentro y los que están fuera de la experiencia indígena. Coincidimos con Renate Eigenbrod en que mientras nosotros, en cuanto académicos no-indígenas, tenemos la posibilidad de criticar el esencialismo, la reactualización de dichos binarismos con fines estratégicos por parte de los miembros de pueblos originarios es algo que debemos reconocer en la medida en que su situación no es genuinamente *post-colonial*: “*it is only from the perspective of the so-called postcolonial critic that colonialism is over*” [es solo

32 “La *etnicidad estratégica*, capturada por el estado y colocada como camisa de fuerza en el cuerpo de los pueblos indígenas amazónicos, resulta insuficiente y tramposa, anclada como está en la esfera discursiva y en un pensamiento dualista que postula esencias antes que procesos o prácticas colectivas. Por ello acudimos a una noción dinámica, la de *etnicidad táctica*, que alude al día a día del trabajo y de la lucha, en procura de visibilizar un potencial civilizatorio alternativo...” (2014b: 9)

desde la perspectiva del así llamado crítico postcolonial que el colonialismo ha terminado] (Eigenbrod, 2005: 42). En este caso específico, como trabajo de investigación situado en Argentina, cabe señalar que nuestra consciencia nacional tiende a ignorar los procesos de racialización que han afectado a los pueblos originarios y a otros grupos sociales y los efectos del colonialismo en la historia pasada y presente. Los recortes selectivos, las omisiones y los mitos de nuestra historia han legitimado la opresión de quienes hoy son considerados minorías.

Tras este sucinto pasaje por algunas cuestiones que merecen nuestra atención, ya que hacen al posicionamiento ético de nuestro trabajo, queda entonces la pregunta ética por antonomasia: la pregunta por el “cómo”. Eigenbrod, una vez más contribuye con las siguientes reflexiones, en la conclusión de *Travelling Knowleges*:

I have declared the position I am arguing from as limited, accurate only as far as my perception through the lens of a white, middle-class (new) immigrant allows. Hence, my conclusions will, by necessity, be inclusive, unfinished, expecting you, the reader (...) to continue where I ended, to add insights from your own perspectives [He declarado la posición desde la que hablo como limitada, certera solo hasta donde mi percepción a través de la lente de mujer blanca, (nueva) inmigrante de clase media me permite. Por esto, mis conclusiones serán, por necesidad, inclusivas, inconclusas, a la espera de que usted, el lector (...) continúe donde yo he terminado, para sumar reflexiones desde su propia perspectiva” (2005: 201).

En este caso, decidimos posicionarnos en aquel lugar externo “cercano/distante” de la “allegada” al decir de Gilda Luongo usando un término de Paul Ricoeur:

La *allegada* aparece como figura de proximidad, de cercanía; en cierto sentido de complicidad, pero también aparece a modo de figura de distancia como espacio (im)posible, [...], esfuerzo que ocupa un territorio indagativo desde el cual pueda emerger una relación dinámica y frágil entre otras. [...] La *allegada* cuenta como vínculo cercano/ distante, cuenta para el “nosotras” comunitario y cuenta para el sí mismo, individual. Me importan las variaciones de ese juego de cercanía/distanciamiento que mi escritura crítica pueda incubar. Tan lejos tan cerca, sería un modo condensado de decirlo (2014: 84-5).

Así, al comprender nuestra condición de *outsider* y *allegada*, y el contexto de privilegio desde el que producimos esta investigación, emprendemos esta lectura desde el *traful*

tal como nuestro propio recorrido nos permite interpretarlo y hablando solo por nuestra perspectiva y capacidad crítica. Nuestro objetivo es ofrecer lecturas que, desde el aprecio por la “precisión” [*accuracy*], y el acercamiento a las reflexiones personales de los autores estudiados, sean fieles a un posicionamiento ético (Eigenbrod, 2005: 9) que aporte un espacio de conversación con las producciones literarias seleccionadas. Las reflexiones de los y las poetas dialogarán con nuestras lecturas desde el *traful* no solo a través de sus textos, sino también a partir de entrevistas especialmente realizadas para esta tesis, así como otras comunicaciones y metatextos.

CAPÍTULO 4: PANORAMA DE LA LENGUA MAPUCHE

A fin de avanzar en nuestro análisis de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea, tendremos en cuenta una breve caracterización de la lengua mapuche, la cual está presente, con diversidad en el dominio y uso que cada autor posee, en todo el corpus estudiado en este trabajo, tal como puede observarse en la transcripción bilingüe de las obras analizadas.

4.1. Glotónimos

La lengua del pueblo mapuche posee diferentes denominaciones. Entre aquellas dadas por los propios mapuche, es decir, los llamados “autoglotónimos”, se encuentran: *mapudungun*, traducible como “lengua de la tierra”; *mapuchedungun*, es decir, “lengua de la gente de la tierra” y *chezungun* o “lengua de la gente”. Existe también la variante *mapundungun*.

Por otra parte, los exoglotónimos aplicados por los diversos estudiosos de la lengua mapuche, sobre todo en épocas coloniales por misioneros y sacerdotes católicos, incluyen “araucano”, “*chili dungu*” (“lengua de Chile”, usado por Luis de Valdivia y Bernardo de Havestadt), “lengua auca” y “lengua pampa” (Díaz-Fernández, 2003: 45).

En nuestro trabajo hemos elegido la primera denominación mencionada, a saber, la de *mapudungun*, a fines prácticos, ya que se trata de la más común y difundida tanto entre hablantes como en estudios lingüísticos y literarios sobre la misma.

4.2. Área vernáculo-hablante y situación sociolingüística

Como preexistente a los estados chileno y argentino, el pueblo mapuche habita territorios pertenecientes a ambos países, en Chile mayormente se encuentra población mapuche en el centro y sur, y en Argentina, en las provincias de Neuquén, Río Negro, La

Pampa, Chubut y Buenos Aires. La Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional (CASEN) realizada en Chile en el año 2013 arroja un total de 1.300.000 personas que se declaran como pertenecientes al pueblo mapuche. En Argentina, el último Censo Nacional muestra que unas 200.000 personas pertenecen a este pueblo-nación (2015).

Respecto de estos datos demográficos, la cantidad de individuos mapuche que conoce el mapudungun se presenta como una minoría, lo cual evidencia la preocupante pérdida de la lengua al interior de las comunidades y familias. La misma encuesta CASEN indica que, del total poblacional mapuche en Chile, solo el 11% declara entender el mapudungun (Salgado, 2015). En Argentina, por otra parte, como bien señala Marisa Censabella “todos los investigadores coinciden en observar un fuerte retroceso de la lengua mapuche en la transmisión intergeneracional”, lo cual redundará en la inexistencia de monolingües mapuche en el país, así como en una alta retracción de la adquisición de la lengua en niños y jóvenes (1999: 93).

4.3. Tipología

En términos de su tipología morfológica, es decir, del proceso de formación interna de las palabras en mapudungun, se trata de una lengua aglutinante, polisintética e incorporante. El primer término, “aglutinante”, se refiere a que, tanto la raíz verbal como nominal acumula tras de sí una serie de sufijos con una identidad definida y constante, y por ende segmentables. Este aglutinamiento es de orden “polisintético”, es decir, altamente regulado y de orden fijo. Finalmente, el atributo “incorporante” alude a la característica de incorporar palabras independientes dentro de otra, sea un sustantivo dentro de otro, o un sustantivo o un verbo dentro de otro verbo (Díaz Fernández 2003: 45-46).

4.4. Grafemarios

Este apartado tiene especial importancia para nuestro análisis, puesto que la variedad de grafemarios disponibles para escribir el mapudungun se ve reflejada en las elecciones de los distintos autores estudiados. Hasta el presente no existe un acuerdo sobre

un alfabeto único para la lengua mapuche. Esta situación se enmarca en el contexto de un proceso complejo que implica la movilización de una sociedad oral a una sociedad de escritura, con las tensiones propias “en y para las comunidades [...], tensiones que relevan la escritura como un dispositivo técnico, pero también político” (Álvarez-Santullano, Forno y Risco, 2015: 116).

Entre las diversas propuestas existentes, nos referiremos a las dos más difundidas y utilizadas por los autores aquí estudiados, a saber:

1. el Alfabeto Unificado: surgido del "Encuentro para la Unificación del Alfabeto Mapuche", organizado por la Sociedad Chilena de Lingüística en Temuco en 1986, el Alfabeto Mapuche Unificado contó como base con las contribuciones de María Catrileo, Adalberto Salas y el Instituto Lingüístico de Verano y “fue pensado desde una escolarización que alfabetiza en lengua castellana” (Álvarez-Santullano, Forno y Risco, 2015: 119). Su uso se ha difundido en la enseñanza de la lengua, lo cual fue propiciado por el respaldo académico con que cuenta (Wittig, 2006). Se constituye de seis vocales y veintiún consonantes;

2. el Alfabeto Raguileo: fue creado en 1982 por Anselmo Raguileo, ingeniero e intelectual mapuche de amplio compromiso con los movimientos de reivindicación de su pueblo y la revitalización de la lengua, que “se fundamenta en una posición de diferenciación y autonomía de la lengua mapuche en relación con el castellano, la lengua de la sociedad dominante” (Wittig, 2006). Incluye seis vocales y veinte consonantes con un “patrón de diferenciación entre mapuche y castellano, incorporando letras que no evocan la pronunciación del castellano cuando pudiera generarse transferencia lingüística” (Álvarez-Santullano, Forno y Risco, 2015: 118).

La siguiente tabla compara ambos alfabetos en relación con el fonema que representan:

Fonema	Alfabeto Unificado	Alfabeto Raguileo	Ejemplo
/a/	A	A	<i>ayetun</i> (reírse)
/e/	E	E	<i>ekun</i> (respetar)
/i/	I	I	<i>inan</i> (seguir)

/o/	O	O	<i>oflun</i> (sorber)
/u/	U	U	<i>akun</i> (llegar)
/i/	Ü	V	<i>antü/ antv</i> (sol)
/č/	CH	C	<i>chuchu/ cucu</i> (abuela materna)
/θ/	D	D/Z	<i>dungun/ zungun</i> (palabra)
/f/	F	F	<i>fewla</i> (ahora)
/ɣ/	G	Q	<i>nagn/ naqn</i> (bajar)
/k/	K	K	<i>ko</i> (agua)
/l/	L	L	<i>liwen</i> (amanecer)
/ʎ/	Ľ	B	<i>lawen/ baweh</i> (remedio)
/ʎ/	LL	J	<i>llaufen/ jaufen</i> (sombra)
/m/	M	M	<i>miawn</i> (andar)
/n/	N	N	<i>namun</i> (pie)
/ɲ/	Ñ	H	<i>nome/ home</i> (al otro lado)
/ɲ/	Ñ	Ñ	<i>ñawe</i> (hija)
/ŋ/	NG	G	<i>nge/ ge</i> (ojo)
/p/	P	P	<i>pun</i> (noche)
/r/	R	R	<i>rali</i> (plato)
/s/	S	S	<i>sichotun</i> (punzar)
/t/	T	T	<i>metawe</i> (cántaro)
/t/	Ī	-	<i>tol/ tol</i> (frente)
/tʰ/	TR	X	<i>trayen/ xayen</i> (cascada)
/w/	W	W	<i>wampo</i> (canoa)
/j/	Y	Y	<i>yenien</i> (llevar)

Los autores del corpus de esta tesis fluctúan en el uso de ambos grafemarios (Lienlaf, Chihuailaf, Panchillo), o bien utilizan uno solo (por ejemplo, el caso del uso del Raguileo en la obra de Kvyeh, o el Unificado en Ancalao). En otros casos la grafía utilizada es más inestable en cuanto utilizan elementos de ambos grafemarios y, además, otros grafemas no constitutivos de ninguno de los dos (por ejemplo: el uso indistinto que Pinda hace de los grafemas *k* y *c* para referirse al fonema /k/). Respecto del uso del Alfabeto Unificado, se observa que ninguno de los autores utiliza la diferencia de grafía entre “t” y “Ī” o “l” y “Ľ”.

4.5. Géneros discursivos tradicionales

El pueblo mapuche ha sido y es hasta nuestros días un gran cultor de la conversación y de sus tradiciones orales. Dentro del acervo de géneros discursivos tradicionales que mantiene, algunos tienen cierta presencia e influencia en la poesía que más adelante analizaremos.

Siguiendo la clasificación de María Catrileo (2010: 144-147), los discursos de la oralidad mapuche que tendrán relación con nuestro análisis son básicamente cuatro: el *ngülam*, el *nütram*, el *nütramtun* y el *pillamtun*. El discurso del *ngülam* es de encuentro o saludo, se trata de la palabra autorizada de un hombre o mujer de más edad dentro de la familia o comunidad. Ocurre cuando existe la necesidad de consolar a una persona, dar consejos a alguien, o guiar a los jóvenes dentro de las normas de convivencia (144).

El *nütram* es un discurso informativo. Se trata de una narración acerca de un acontecimiento histórico, un evento ritual, un tema sobre sucesos actuales en la comunidad, o experiencias de la vida diaria (144-145).

El *nütramtun* y el *pillamtun*, por su parte, son discursos rituales que ocurren en contextos altamente codificados y con participantes con roles bien específicos. El primero se da entre el o la *machi* y su intérprete o *dungumachife* acerca de las visiones y conocimientos adquiridos por el primero durante el trance de un *ngillatun* o *machitun*. El *pillamtun* es una oración o canción en la cual el o la *machi* narra su vocación, habla sobre la estructura de la cosmovisión mapuche, y realiza invocaciones para la curación de un enfermo (145-146)

CAPÍTULO 5: EJES O “FLUJOS” DE LECTURA EN LA AUTOTRADUCCIÓN DE POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA: CUERPO, TERRITORIO, IDENTIDAD(ES)

A continuación ahondaremos en los tres ejes que guiarán la selección de textos de nuestro corpus, poniendo nombre a las temáticas preponderantes. Elegimos también referirnos a estos ejes como “flujos”, para sostener que, en la lectura, estas tres corrientes temáticas se entrecruzan de manera permanente en los textos seleccionados, por lo cual, hacer una separación estanca de cada una resultaría simplificador. Asimismo, tal aproximación se enlaza con el concepto de *traful* ya desarrollado, en cuanto que la lectura comparada de los textos bilingües se hará evidente en el discurrir abigarrado y multidireccional del espacio intermedio entre versiones.

Los tres flujos de lectura, a saber, el cuerpo, el territorio y la identidad, pueden vincularse con lo que Mabel García Barrera ha denominado “metadiscursos” en el arte poético mapuche contemporáneo. Estos “operan en un proceso dialógico y transtextual continuo [...] abriendo el debate que vincula al arte con lo político a partir de relaciones con temas de “territorio e identidad”, “memoria y testimonio”, entre otros” (2014: 106).

5.1. El Cuerpo: materialidad, tránsito, corporalidad, habitares

La espacialidad como ontología y epistemología a la que hicimos referencia a partir de los conceptos de ‘Tercer Espacio’ y ‘trialéctica’, contempla entre sus formas la materialidad de los cuerpos. Como señala Doris Bachmann-Medick, el uso del concepto espacial tiene también efecto en la microperspectiva referida a los sujetos y los cuerpos, a las interacciones sociales y al paisaje ideológico en el que transitan (2009: 292). Para Gayatri Spivak, el cuerpo es tanto un guión (“*script*”) como un instrumento de inscrip-

ción incesante. Desde una perspectiva ético-cultural, sugiere la autora, el cuerpo se halla “en traducción” desde la infancia misma (Spivak, 2000b: 14).

Para nuestro trabajo y la línea epistémica que hemos definido desde el ‘giro espacial’, nos interesa especialmente la definición de cuerpo que elabora Rosi Braidotti: “*The body (...) is to be understood as neither a biological nor a sociological category but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic and the sociological*” [El cuerpo (...) no será comprendido como categoría biológica ni como categoría sociológica, sino como *un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico*³³] (1994: 3).

De esta manera, nos detendremos en los poemas que tematizan o representan el cuerpo desde diferentes perspectivas: en su carácter fisiológico de unión con el territorio o de escisión del mismo por motivos de alejamiento o destierro (Elicura Chihuailaf); en su carácter simbólico como estandarte político de resistencia o de celebración de lo erótico (Rayén Kvyeh, María Teresa Panchillo); como corporalidad femenina y su tránsito entre lenguas y paisajes (Adriana Paredes Pinda, Liliana Ancalao); o desde la carga social del cuerpo estigmatizado o forzado a incorporar ciertos hábitos y formas de expresión de la colonialidad (Leonel Lienlaf).

5.2. El Territorio: representaciones del hogar y del desplazamiento

En los actuales movimientos indígenas, así como en las literaturas de autoría indígena, la noción de territorio tiene una enorme centralidad como eje de agenciamientos políticos, sociales, lingüísticos y estéticos. Como indican Marisol de la Cadena y Orin Starn, en la medida en que la colonización supuso, entre otras cosas, el quiebre traumático de las formas precoloniales de vida, la defensa o recuperación de tierras involucra para las comunidades indígenas no solo la cuestión de la supervivencia económica, sino que también se conecta con el sueño de revitalización de la cultura, con las ideas de hogar y de dignidad restaurada (2007: 14).

Además de explorar estas temáticas de la re-valoración del territorio ancestral, no solo como espacio de lucha sino también de armonía y equilibrio espiritual y orgánico, ten-

33 El resaltado es nuestro.

dremos en cuenta, lo que James Clifford ha llamado “las múltiples escalas de interacción” por las que la experiencia indígena se ve atravesada en la identificación con uno o más territorios: “*Indigenous cosmopolitanism has only increased with the borders between tribal “homeland” and urban center, home and away, here and there now criss-crossed everywhere by frequent travel, family visits, e-mail, text messages, and phone calls*” [El cosmopolitismo indígena se ha visto incrementado con las fronteras entre la tierra natal tribal y el centro urbano, el hogar y el afuera, aquí y allá atravesados en todas partes por el viaje frecuente, las visitas familiares, e-mails, mensajes de texto y llamadas telefónicas] (Clifford, 2007: 17).

Este movimiento entre fronteras que sugiere Clifford no solo informa la experiencia de algunos de los autores aquí estudiados sino que también “explica” su práctica de escritura y autotraducción. Liliana Ancalao, por ejemplo, relata en su ensayo “Oralitura” cómo su palabra transita un ida y vuelta continuo entre tiempos, espacios, subjetividades, lenguas y discursos, y cómo la traducción es el territorio mismo en el que ese tránsito deviene creación poética:

Las traducciones *van y vienen*, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras.

La oralitura como expresión artística de nuestra cosmovisión marca una continuidad cultural entre lo que hemos sido y lo que somos hoy. Viviendo en las comunidades y en las ciudades, *transitando permanentemente el camino entre ambos espacios*³⁴. Siendo con nuestras vidas el espacio de convivencia y de conflicto: entre tradición y modernidad, entre lo comunitario y lo individual, entre el idioma originario y el idioma impuesto (Ancalao, 2005: 33).

Por su parte, Chihuailaf explica de qué manera la propia creación de los poemas se da en el pasaje, no solo de una lengua a otra, sino también en el espacio concreto, en la materialidad del movimiento real del poeta entre el campo y la ciudad, entre las idas a la urbe, que describe como “exilios”, y los regresos al Quechurewe de su origen:

En una difícil historia de exilios en las ciudades y regresos a mi comunidad, eran poemas pensados en castellano unos y en mapuzugun otros y que luego van desde el mapuzu-

34 Las cursivas son nuestras.

gun al castellano unos y desde el castellano al mapuzugun otros, más unos que se quedaron en castellano y algunos que se quedaron en mapuzugun (Mellado 2014a: 161) .

Esta conceptualización espacial tiene una cualidad dinámica que podemos asociar directamente con la propia noción mapuche de *nag mapu*, esa “Tierra que Andamos” de la que ha hablado Chihuailaf con recurrencia (1999: 50). Este mundo “andado”, habitado en el recorrido de trayectorias múltiples y circunstancias complejas (Brigido Corachan, 2007: 45) es el que los autores “traducen”. El espacio entre lo urbano y lo rural es, al igual que el espacio entre las páginas en mapudungun y castellano, un territorio dinámico y complejo, en el que se revelan distintas tensiones. La palabra poética transita por espacios culturales que se hallan en un vínculo a la vez conflictivo y complementario. Una palabra poética móvil, calibrada en el malestar de las idas y vueltas entre las lenguas, las páginas, los espacios urbano y rural, se erige como palabra que vuelve transparente³⁵ el territorio, lo desmitifica, descoloniza, recupera y resacraliza. Podemos entender la *zona de contacto* (Pratt, 1992: 6) en la que estas interacciones tienen lugar y de donde emergen los textos bilingües como el territorio de la autotraducción: fluctuante, plagado de desvíos, antagonismos y complementariedades.

Otra mirada a la idea de territorio que proponemos refiere a lo simbólico, es decir, a las evocaciones que desde los textos poéticos configuran los autores en relación con el espacio. En particular, nos remitiremos a las estrategias textuales que los autores en discusión elaboran en relación con el llamado “territorio ancestral”, entendido aquí en los términos que Stuart Cooke ha utilizado para definir su concepto de ‘*country*’ en la cultura mapuche: el ámbito generativo e interdependiente de la cultura, la lengua y la identidad de *todo* lo que habita ese espacio, tanto lo humano como lo no humano (2013: 31). Es decir, pensamos el vínculo con el territorio desde una perspectiva integral de todo lo que configura el *Wallmapu*. Sus dimensiones naturales, culturales y sociales, presentan movimientos y dinámicas que son a la vez iniciados y contenidos por las fuerzas del territorio. En ese contexto se leerán, también, aquellos textos que exploran las amenazas ambientales, impulsadas principalmente por un modelo económico

35 Esta es otra reflexión perteneciente a Liliana Ancalao: “La función de nuestra poesía como actividad actual del pueblo originario mapuche es aportar a la tarea colectiva de devolver la transparencia al territorio. Un territorio de tiempos y espacios reconstruidos desde la memoria y la militancia” (2016: 5).

extractivo³⁶ que tiene una mirada exclusivamente productiva sobre el territorio, representado en represas hidroeléctricas, frigoríficos, forestales, mineras, petroleras, entre otros emprendimientos apoyados por los Estados nacionales y concretados por empresas transnacionales.

5.3. Identidades nómadas

En su trabajo *“The Name and Nature of Translator Studies”* (2009), Andrew Chesterman expone los lineamientos fundamentales del enfoque que viene desarrollándose al interior de los Estudios de Traducción en relación con el rol de los traductores mismos en el proceso y el de otros agentes involucrados. Según la definición que ofrece en su artículo, los así llamados *“Translator Studies”* cubren investigaciones que se centran en los agentes involucrados en la traducción, por ejemplo en sus actividades o actitudes, su interacción con su medio social y técnico, o su historia e influencia (Chesterman, 2009: 20). Este enfoque introducido recientemente a la disciplina, al que Chesterman alude como una posible sub-área de conocimiento o simplemente como un cambio de énfasis temporal en los estudios traductológicos, tiene relevancia para nuestro trabajo ya que el rol de los agentes involucrados en la autotraducción puede considerarse central para comprender el proceso, las posibles motivaciones e intenciones de la práctica que emprenden.

Volvemos a insistir aquí en la relevancia del rol ambivalente del autotraductor y en que los agenciamientos que esta doble función habilita también hacen al análisis de la práctica autotraductora y a los textos que esta produce. De acuerdo con Hokenson y Munson, no es hasta el advenimiento de los estudios poscoloniales en la década de 1980, que se presta atención al sujeto bilingüe (2007: 149). Sin embargo su tratamiento en el marco de las teorías de la traducción sigue alojándose en el reduccionismo monolingüe y monocultural, es decir, se sigue pensando en estos autores y autoras como pertenecientes a una cultura para la cual interpretan otra cultura extranjera. Yasemin Yildiz de-

36 De acuerdo con Eduardo Gudynas, el extractivismo es “un tipo de extracción de recursos naturales, en gran volumen o alta intensidad, y que están orientados esencialmente a ser exportados como materias primas sin procesar, o con un procesamiento mínimo” (2013: 3) cuya proliferación “se ha vuelto en uno de los principales factores de presión sobre los ecosistemas latinoamericanos, sea por contaminación de suelos, aguas y aire, como por la apertura de áreas naturales, con efectos muy negativos sobre la biodiversidad” (2013: 5).

nomina a esta perspectiva “paradigma monolingüe”, el cual emerge a fines del siglo XVIII en la confluencia de un cambio político, filosófico y cultural radical en Europa, especialmente con pensadores del Romanticismo alemán tales como Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt o Friedrich Schleiermacher. Estos fueron la punta de lanza de una perspectiva que determinaba que solo se puede pensar y sentir auténticamente en la llamada “lengua materna”, noción que Yildiz analiza como constructo histórico cuyas dimensión afectiva y matriz biologicista han resultado vitales en el imaginario y la producción de los estados-nación modernos, basados en las ideas de diferenciación y autenticidad lingüística y cultural de los pueblos (2012: 6-7).

A propósito de esta prevalencia del monolingüismo y en contraposición a ella, interesa el planteo de Hokenson y Munson de que los textos de los escritores bilingües deben abordarse desde la comprensión de que sus identidades florecen en la zona intermedia de las superposiciones (2007: 165). Así, se hacen necesarias nuevas categorías de análisis que permitan comprender las identidades de los autores y autoras traductores de sí mismos como identidades en tránsito que no solo tienden puentes entre las brechas culturales sino que las combinan, las habitan en su subjetividad.

Paul Venzo, por ejemplo, inspirado por la teoría de Rosi Braidotti, elige describir su identidad como “nómada”: *“the ‘self’ in self-translation suggests a mechanism through which the author / translator enacts a kind of personal cultural and linguistic nomadism, one that reflects [a] kind of cross-cultural identity”* [el 'sí mismo' de la autotraducción sugiere un mecanismo a través del que el autor/traductor representa una suerte de nomadismo cultural y lingüístico personal, uno que refleja [un] tipo de identidad transcultural] (2016).

Así, se hace evidente el estrecho lazo entre subjetividad, identidad y bilingüismo. Una vez más Venzo plantea: *“translation for me is not simply carrying words back and forth across a page, but is bound up with my personal experience of living between and across languages”* [la traducción para mí no es simplemente trasladar palabras de aquí para allá en una página, sino que está ligado a mi experiencia personal de vivir entre y a través de lenguas]. (2016)

Rosi Braidotti elabora el concepto de sujeto nómada como una consideración política de una subjetividad alternativa a la contemporánea (1994: 1). No está asociada al acto literal del viaje, sino a la subversión de convenciones establecidas (1994: 4). En el caso del políglota, Braidotti habla de una persona en tránsito entre lenguas que tiene un sano escepticismo acerca de las identidades fijas y las lenguas maternas y por ende un punto ventajoso desde el cual deconstruir la identidad. No representa el desplazamiento compulsivo sino la identidad hecha de transiciones y negociaciones. Implica relaciones de poder entre registros contradictorios, cambios de énfasis. La consciencia nómada del nómada lingüístico es como la 'contramemoria' de Michel Foucault, una manera de resistir a las formas dominantes de representar el sí mismo (12-14).

En complementariedad con estas ideas, pero más cercano a los autores y autoras que leeremos en este trabajo, Juan Guillermo Sánchez Martínez ha elaborado el concepto de 'nativos migrantes' desde una perspectiva que busca acercarse a los conceptos elaborados por los propios escritores indígenas para describir sus trabajos e introducir un enfoque dinámico y singular:

“Nativos migrantes” es un lente que se ajusta, no es un grupo literario, un territorio específico o un tiempo determinado; son dos palabras enfrentadas que al acoplarse tejen un horizonte flexible, rico en complementariedades, ideal para visualizar los retos y las oportunidades de las “literaturas indígenas contemporáneas”, así como la recepción de aquellas cuya naturaleza es el cruce de caminos (culturales, lingüísticos, literarios) (Sánchez Martínez, 2014: 7).

El concepto nos recuerda las reflexiones de Antonio Cornejo Polar acerca de los alcances de la noción de “migración”, en cuanto término productivo para el análisis de la literatura latinoamericana en su heterogeneidad.³⁷ El “oxímoron bienvenido” del “nativo migrante”, tal como lo caracteriza Sánchez, permite aunar la diversidad de matices de las poéticas y las subjetividades involucradas en la producción de las obras de lo que usualmente se ha dado en llamar “literatura indígena”.

37 “Sospecho que los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos [la categoría de “migración”], y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana” (Cornejo Polar 1996: 838).

Las contribuciones, tanto de Venzo como autotraductor que produce metatextos sobre su práctica poética bilingüe, como la de Sánchez Martínez en su intención de teorizar a partir de una categoría abierta y dinámica que esté a la escucha de los conceptos e imágenes elaborados por los propios autores³⁸, son puntos de referencia clave para nuestro trabajo a la hora de desarrollar categorías de análisis que incluyan la perspectiva de los actores en la práctica autotraductora estudiada.

5.4. Las voces en el poema: categorías de un modelo enunciativo

Nuestro análisis tendrá en cuenta algunas categorías para diferenciar distintas instancias enunciativas en el poema. La propuesta de Martina Bortignon, desarrollada en su tesis doctoral *Margen, espejo: Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)* nos parece adecuada por situarse en la complejidad del género poético y dilucidar, sobre la base de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste, las voces que configuran y habitan un poema (2016: 50). De manera resumida, tendremos en cuenta la siguiente tipología de sujetos enunciativos:

- *poeta*: autor del texto literario;
- *emisor o personaje autoral*: entidad enunciativa a la cual el autor transfiere la autoridad de emitir la invención literaria;
- *instancia escritural*: es la subjetividad discursiva que decide aspectos generales de lenguaje, estilo, perspectivas y atribución de voces;
- *locutor*: asimilable a un personaje que toma la palabra y corresponde a la posición de sujeto de la oración interna al enunciado poético o coincidente con este;
- *locutario*: equivalente del narratorio en prosa, es la figura implícita o explícita con quien el locutor simula llevar a cabo el diálogo poético.

38 “...el territorio en Ak’abal; el puerto en Huenun; Tunupa como dios migrante en Gonzales; mapurbe en Aníñir; cuerpo en Kuyeh; los encuentros en Apushana; y el inconmensurable camino del yajé en Jamioy” (“Resumen” s. p.).

CAPÍTULO 6: PROPUESTA DE TIPIFICACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE AUTOTRADUCCIÓN EN LA POESÍA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA: REBALSE, ACOMETIDA, EFLUENTE Y AFLUENTE

En el discurrir del *traful* por el cual iremos configurando nuestra lectura estereocópica de los textos bilingües, nos remitiremos a cuatro estrategias de autotraducción fundamentales, con las que intentaremos dilucidar algunos de los movimientos semánticos más importantes que se producen en esta práctica de traducción. Los polos entre los que convencionalmente se ha analizado la orientación de un proceso de traducción son los de la “domesticación” y la “extranjerización” del texto-meta, es decir, la tendencia a que las diferencias culturales entre los textos se vean minimizadas en el producto final, o bien que, por el contrario, se aplique a este tal presión sobre sus valores lingüísticos y culturales, que la influencia del texto original sea evidente y provoque un extrañamiento en el lector (Anselmi, 2012: 57-58). Tal concepción, iniciada por Friedrich Schleiermacher y reformulada por Lawrence Venuti tiene su correlato en las “normas de traducción” de Gideon Toury, las cuales ha denominado “adecuación” y “aceptabilidad” (1998: 56-57). En el primer caso, el traductor se suscribe a las normas del original y, a través de él, a las normas de su lengua y cultura. La tendencia a la adecuación puede generar incompatibilidades con las normas y prácticas de la lengua y la cultura metas. En el plano de la autotraducción, Michel Oustinoff denominó a este tipo de estrategia como “autotraducción descentrada” (2001). En el segundo caso, el de la “aceptabilidad”, se ponen en funcionamiento las normas del sistema de la cultura-meta, lo cual da como resultado una traducción que busca eliminar la interferencia de la lengua de origen (Recuenco Peñalver, 2011: 204). En términos de Oustinoff, tal tipo de autotraducción se denomina “naturalizante” (2001).

Si bien estos parámetros tienen cierta incidencia en nuestra tipología de estrategias, resulta crucial recordar que, a diferencia de lo que ellos proponen, nuestro análisis no es unidireccional, en primer lugar, porque no hacemos una distinción entre texto-fuente y texto-meta, sino que pensamos en los textos como “pares” que forman parte de una “co-creación” que se influye y contamina de manera mutua, y, en segundo lugar, y como consecuencia de lo primero, las posibles condiciones de “domesticación”/“extranjerización” o “aceptabilidad”/“adecuación” que se produzcan en el *traful* de las autotraducciones se evidencian en movimientos multidireccionales. Las versiones que componen el texto bilingüe pueden, por lo tanto, mostrar zonas de significación que por momentos inclinan la balanza hacia la adecuación o la aceptabilidad en una de ellas y luego en la otra, o en forma simultánea, es decir que, por ejemplo, la versión en mapudungun puede plantear unos parámetros a los que la versión castellana se adecua, con lo que evidencia rasgos de extranjerización, o el texto mapuche puede verse “domesticado” por la influencia de las normas de la lengua mayoritaria y, en consecuencia, muestre mayor aceptabilidad para con el texto español.

En línea con estas ideas de mutua influencia y multidireccionalidad en el *traful* y en continuidad con la "metáfora fluvial", hemos desarrollado las siguientes imágenes conceptuales para explicar los movimientos semánticos y sintácticos que pueden rastreadse entre las versiones de los textos bilingües:

- *rebalse*: como un cuerpo de agua que se desborda y sobrepone a otro, la estrategia de *rebalse* se produce cuando la supuesta equivalencia semántica entre unidades léxicas se ve intervenida por la diferencia cultural, debido a que las connotaciones culturales del término poseen mayor densidad para una lengua que para la otra. Tal *rebalse* puede provocar, incluso, la omisión total de la traducción correspondiente.
- *acometida*: como dos corrientes de agua que se precipitan y “chocan” una contra otra, se trata de una estrategia más "agresiva" que hace evidente la diferencia cultural en la medida en que el autotraductor muestra una marcada intención de que los términos “pares” tengan sentidos muy diferentes, a veces incluso, diametralmente antagónicos.

- *efluente*: como un cuerpo de agua menor que se desprende de otro mayor, se trata de una digresión o desvío semántico que puede darse en una lengua como ampliación de lo expresado más sucintamente en la otra.
- *afluente*: como un cuerpo de agua menor que desemboca en uno mayor, se trata de un reenvío semántico que imbuye de mayor especificidad en una lengua lo que en la otra fue expresado en términos más generales.

SEGUNDA PARTE

LA AUTOTRADUCCIÓN DE SEIS POETAS MAPUCHE
CONTEMPORÁNEOS: LEONEL LIENLAF, ELICURA
CHIHUAILAF, RAYEN KVYEH, MARIA TERESA PANCHILLO,
LILIANA ANCALAO Y ADRIANA PINDA.

CAPÍTULO 1: LAS PRIMERAS POÉTICAS. LEONEL LIENLAF Y ELICURA CHIHUAILAF

La producción poética mapuche contemporánea emerge —más allá de algunos predecesores³⁹— hacia mediados de la década de los ochenta en el campo cultural chileno en el contexto de talleres de escritura, peñas, revistas literarias y trípticos de escasa circulación. Escritores como María Teresa Panchillo, Graciela Huinao, Erwin Quintupil, Lorenzo Aillapán y César Millahueique empiezan a escribir y publicar en esa modalidad por aquellos tiempos. Sin embargo, hacia fines de los ochenta y comienzos de los noventa, dos autores empiezan a “transitar la senda del reconocimiento” (Mora Curriao, 2013: 28): Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf. Sus obras son las que inauguran el interés crítico y editorial por la poesía mapuche y sus poemarios completos son los primeros en publicarse en forma bilingüe.

En el marco de nuestro estudio, el análisis de la poesía de ambos autores estará focalizado en la singularidad de su práctica autotraductora, con especial énfasis en la relación de esta con la estética desarrollada por cada uno. En el caso de Leonel Lienlaf ahondaremos en una lectura que privilegie la cercanía temática de un conjunto de poemas por sobre la cronología de sus publicaciones, y que evidencie la profundidad y el contraste que las complejas imágenes en mapudungun proyectan sobre el tono más minimalista de las versiones de sus textos en español. Por otra parte, con Elicura Chihuailaf, tendremos en cuenta la complejidad que suma la reescritura y retraducción que el autor opera sobre una serie de poemas recurrentes a lo largo de sus cuatro poemarios, en un período de tiempo que cubre veinte años de labor con la palabra.

39 Hablamos de *Cancionero Araucano* (1939) de Anselmo Quilaqueo, *Poemas mapuche en castellano* (1966) de Sebastián Queupul y *Epu mari quiñe ül cantun* (1970) de Pedro Alonzo Retamal.

1.1. Testimonio, denuncia y espiritualidad en la poesía bilingüe de Leonel Lienlaf

La poesía de Leonel Lienlaf (Alepue, 1969) ha suscitado innumerables comentarios críticos, reseñas y artículos académicos⁴⁰. Su obra marcó un punto de inflexión en el proceso de reconocimiento de la actividad artística y literaria de autores mapuche en Chile. *Se ha despertado el ave de mi corazón*, su primer poemario, de carácter bilingüe, fue editado en 1989. El libro contó con el apoyo editorial y el prólogo del poeta Raúl Zurita, nombre destacado en la lírica chilena, y fue el ganador del Premio Municipal de Poesía de Santiago ese mismo año. Lienlaf tenía entonces tan solo 19 años y su juventud, junto con el hecho de ser el primer poeta mapuche en obtener el galardón, provocó interés y curiosidad —muchas veces de carácter paternalista y “exotizante”— en la crítica literaria⁴¹.

El poeta ha publicado desde entonces otros tres volúmenes de poesía: *Pewma dungu* en 2003, también bilingüe, *Kogen* en 2014, editado solo en español y *Epu zuam*, del año 2016, en el que Lienlaf incursiona nuevamente en la escritura bilingüe, esta vez haciendo uso del grafemario Raguileo⁴². En este análisis, nos ocuparemos de poemas de los tres libros bilingües.

La poética de Lienlaf se configura en torno del código cultural que Mabel García Barrera ha descrito como “el lenguaje del “*pewma*” [...] cuyo propósito textual apunta a abrir los signos a la dimensión ritual y mítico-simbólica de la cultura” (2008a: 36). Esta intervención en el canon occidental por medio de los códigos culturales de la ancestralidad mapuche impone una estética compleja que “engaña” al lector de la versión castellana, pues “a nivel superficial narrativiza denotativamente, mientras en la lectura profunda demanda la competencia interpretativa de la cultura tradicional” (García Ba-

40 La obra de Lienlaf ha sido analizada en artículos académicos (Geeregat y Gutiérrez, 1992; Geeregat y Fierro, 2014; Carrasco y Araya, 2013, García Barrera, 2008; Crow, 2008), libros de estudios literarios y de traducción (Rojas, 2009; Cooke, 2013), libros periodísticos (Sierra, 1992), tesis (Rodríguez Monarca, 1994), ensayos (Guerra, 2013), entrevistas (Swinburn, 1989) y reseñas (Undurraga, 2017; Huirimilla, 2004), entre otros.

41 En las notas periodísticas de la época se habla de un nuevo valor poético “descubierto” por Raúl Zurita, cuya obra “promete un mundo mágico [...] acerca del pensamiento de una raza [...] con los ojos aún no contaminados” (Brevis, como se citó en Rojas, 2009: 94), o que con su aparición en el ámbito de las letras señala “una vuelta hacia el pasado indígena” (De la Fuente, como se citó en Rojas, 2009: 94).

42 Para más información sobre el grafemario Raguileo, véase la sección 4.4. de la primera parte de esta tesis.

rrera, 2008a: 36). Por “lectura profunda”, agregamos aquí, es posible entender el tipo de lectura estereoscópica (Gaddis Rose, 1997: 90) que proponemos en los vaivenes del texto bilingüe, la cual habilita la competencia interpretativa intercultural y permite distinguir “los recursos creativos propios que caracterizan a un texto artístico y, junto a lo anterior, ‘leer’ adecuadamente en la trama textual dos sistemas conceptuales y cosmovisionales diferentes” (García Barrera, 2008a: 37). Sostenemos que, en la apreciación de los juegos de *rebalse* y *acometida* semántica entre lenguas, se puede comprender toda la complejidad y riqueza de la poesía de Leonel Lienlaf.

Si bien mencionamos que mucho se ha dicho ya de la obra de Lienlaf, lo cierto es que poco se ha dedicado al estudio de su práctica autotraductora y la lectura detallada de los matices de significado que emergen y se afectan mutuamente entre las versiones de sus poemas. Nuestro análisis se enfocará en la manera cómo la instancia escritural bilingüe construye, en el “entre-medio” de las versiones, un “tercer texto” que manifiesta las *acometidas*, los *rebases*, los reenvíos y los desvíos semánticos que constituyen el proceso autotraductor y que manifiestan los momentos de traducción cultural, así como los de intraducibilidad entre las lenguas y culturas con las que el autor interactúa y a las que pertenece.

Las temáticas elaboradas por Lienlaf en su obra rondan los tres ejes de lectura que planteamos en la primera parte de esta investigación, es decir, el cuerpo, el territorio y la identidad. Su abordaje se ancla en la posición enunciativa del *pewma*, “en un estado próximo al trance de la *machi*” (García Barrera, 2008a: 37), que habilita un movimiento temporal y espacial no lineal por el cual la instancia poética incursiona como testigo en eventos del pasado histórico y familiar, así como también en momentos atemporales de conexión ritual con el entorno natural o con paisajes contemporáneos asolados por la actividad extractiva, los cuales interpelan a un cuerpo que enuncia desde la sensibilidad emocional y sensorial y la empatía con los seres vivos, humanos y no humanos. En este sentido es que el análisis se desglosará en el estudio de tres motivos que consideramos recurrentes en la obra poética bilingüe de Lienlaf, a saber: el testimonio, la denuncia contra el extractivismo en territorio ancestral y la espiritualidad del sujeto poético en relación con el entorno.

Cada motivo será analizado en un conjunto de poemas que no necesariamente tienen una linealidad cronológica en su presentación, sino que se vinculan por su cercanía temática. Incluso es posible que algunos mantengan una distancia temporal muy amplia en su edición, ya que algunos textos con motivos similares pertenecen al primer poemario de 1989 y al último de 2016.

Los textos serán presentados con sus versiones en mapudungun y castellano enfrentadas, de manera semejante a como fueron diagramadas en las ediciones originales, es decir, la versión mapuche a la izquierda y la castellana a la derecha. Asimismo, inmediatamente después, se brindará nuestra propia traducción de la versión mapuche, a fin de facilitar el seguimiento de la lógica de nuestro análisis.

1.1.2. El motivo del testimonio

1.1.2.1. “Cholikiñmangey ñi furi/ Le sacaron la piel”

Uno de los poemas más citados de *Se ha despertado el ave de mi corazón* es “Cholikiñmangey ñi furi/ Le sacaron la piel” (Lienlaf, 1989: 36-37), del que Lienlaf suele recitar el fragmento que analizaremos a continuación. Se trata de un poema largo en el que puede explorarse la temática del testimonio en relación con un pasado histórico :

*Wirarünmu nagpay yengün
Iweñünmu küpaley yengün,
Pepan ñi pu che,
Umül-umülü-yengün wente mapu,
Wentemew rupay pu winka,
Allfüli ti mapu yengün,
Allfüli ñi piuke.*

Bajan gritando ellos sobre los campos
silbando por los esteros
corro a ver a mi gente
a mi sangre,
pero ya están tendidos sobre el suelo
sobre ellos pasan los winkas
hiriendo de muerte la tierra,
dividiendo mi corazón.

Traducción de estudio

Con grito bajan
con silbidos vienen,
voy a ver a mi gente,
ruedan y ruedan sobre la tierra,
sobre ellos pasan los winkas,
ellos lastiman la tierra,
ellos lastiman mi corazón.

Lienlaf ha afirmado que este poema se inspira en uno de los relatos de su abuela, quien declara haber sido testigo de cómo, en los valles de Villarrica, los soldados chilenos quemaban los cuerpos de miles de mapuche tras el avance del ejército (Vázquez, 2007).

El locutor del poema (Bortignon, 2016: 50) hace su aparición como testigo que se implica en la escena con el verbo mapuche *pepan*, “venir a ver, llegarse a uno (viniendo)” (Augusta, 1991: 170) y la frase “corro a ver” en castellano. Aquí se produce un *efluente* en castellano: la versión en mapudungun dice que se acerca a ver a su gente, “*ñi pu che*”, pero en castellano insiste agregando un verso adicional, “a mi sangre”, lo cual carga de una mayor emotividad la imagen que se sucede: el locutor poético ve cómo toda su gente está tendida, podemos suponer que ya sin vida, sobre el suelo. En este punto se produce una *acometida* semántica entre versiones, puesto que la versión en español recurre a una imagen estática, “están tendidos”, mientras el verso par en mapudungun utiliza la expresión “*umül-umülü-yengün*”. El verbo *umül(tun/n)*, “revolcarse, rodar, volcar” (Augusta, 1991: 66) es reduplicado por la instancia escritural (“ruedan y ruedan”) a fin de intensificar la acción y, en efecto, se representa ante el lector una imagen dinámica que se contrapone a la del texto castellano: el locutor-testigo ve cómo los cuerpos ruedan sin vida sobre la tierra (“*wente mapu*”), lo cual incluso parece dar una mayor contemporaneidad entre la sucesión de los hechos y su observación.

En los siguientes dos versos que cierran la primera estrofa se repite en mapudungun la configuración de paralelismos de los primeros dos versos, esta vez a partir del verbo “*allfüli*”, de *allfüln*, “herir, lastimar, perjudicar” (Augusta, 1991: 7). Los *winka* hieren la tierra (“*allfüli ti mapu yengün*”) y también el corazón del locutor poético (“*allfüli ñi piuke*”). En contraposición, el texto en castellano recurre a *efluentes* o *desvíos* semánticos al agregar la expresión “hiriendo de muerte” y utilizando un verbo distinto en el último verso: “dividiendo mi corazón”.

La siguiente estrofa presenta un desbalance aún mayor entre versiones, puesto que los *efluentes* en castellano se extienden hasta el final.

*Konün ina ñi rukamew
Ka ngüman.
¿Eimi may allkütumekeimi?
Allkütumuchi ka puen pilen.*

Entré en busca de mi calor
A mi casa ardiendo,
Brotó el estero de mis lágrimas
lloviendo sobre mis pies

¿Ustedes entienden mis lágrimas?
Escuchen al aire explicarlas

Traducción de estudio

Entré a mi casa
y lloré
¿Tú, pues, estás escuchando?
Escúchenme, ustedes, estoy diciendo.

Los dos versos “*Konün ina ñi rukamew/ Ka ngüman*” (“entré a mi casa/ y lloré”) se expanden en castellano a cuatro versos pares en los que la instancia poética revela más detalles: el sujeto ingresa a su hogar en busca de calor, la casa está ardiendo y el llanto se representa más profuso, como un estero de lágrimas que moja sus pies. Mientras en mapudungun se trata de una enumeración sencilla de acciones (“entré” y “lloré”), en español, las sensaciones táctiles y las imágenes del calor, el fuego y las lágrimas que caen y humedecen el cuerpo de quien llora, provoca una sinestesia que no es desarrollada en el texto mapuche. A su vez, mientras las lágrimas adoptan una suerte de protagonismo en lo que sigue en el texto castellano, puesto que ellas parecen hablar por el locutor poético (“¿Ustedes entienden mis lágrimas?”), en mapudungun se configura una *acometida* semántica en la medida en que el foco enunciativo se mantiene sobre el locutor: es él quien quiere ser escuchado, puesto que la pregunta par es “¿*Eimi may allkütumekeimi?*”, “¿tú, pues, estás escuchando?/ Escúchenme, ustedes”.

El cierre del poema se da con un lamento en el que la versión en mapudungun reenvía una serie de matices de sentido a la escrita en español.

*Rupa-rupangey tripantü,
Rupa-rupangey mapu,
Kanchalen ka deuma
Pepi dünguwelan.*

Están pasando los años,
Están pasando los nidos sobre el fuego,
Está pasando la tierra
Y ya me estoy perdiendo
entre las palabras
Escuchen hablar a mis lágrimas.

Allkütumuchi ka puen pipingen.

Traducción de estudio

Pasan y pasan los años

Pasa y pasa la tierra
y ya estoy cansado
ya no puedo hablar más.

Escúchenme, me repitieron.

“*Kanchalen ka deuma/ pepi dünguwelan*” introduce el verbo *kanchalen*, “estar cansado” (Augusta, 1991: 76) y el verbo *düngun*, “hablar” (Augusta, 1991: 31) con los cesativos *-we* y *-la*, es decir, estos versos podrían traducirse como “ya estoy cansado/ no puedo hablar más”, lo cual se constituye en un *afluente* que imbuye de más especificidad a los versos pares “y ya me estoy perdiendo/ entre las palabras”, puesto que introduce la imagen de un locutor poético que no halla la forma de expresar verbalmente sus sentimientos: como bien señala Claudia Rodríguez Monarca, “huelgan ya las palabras, sólo queda el sufrimiento, que no es traducible. Su opción es el lenguaje del silencio” (2004). En lugar de palabras, lo que habla por el locutor poético son sus lágrimas.

Siguiendo el análisis que Orietta Geeregat y Pamela Gutiérrez hacen del libro como “*texto-kultrung*”, es decir como una estructura cuatripartita que imita los cuadrantes del instrumento ritual mapuche, este poema pertenece a la primera parte, la cual se asocia al cuadrante de los puntos cardinales este-norte, vinculados al mal. En efecto, esta sección del poemario representa la “triste realidad que vivió el pueblo mapuche debido a la llegada de los españoles” (Geeregat y Gutiérrez, 1992: 138).

Como señalamos a lo largo del análisis, en este texto de Lienlaf prevalecen las *acometidas* semánticas es decir, instancias de antagonismo semántico entre las versiones dadas a través de omisiones o versos pares que presentan imágenes divergentes. De esta manera, podríamos concluir que el dolor de la herida infligida por el invasor se representa no solo en las imágenes poéticas sino, estructuralmente, en los antagonismos que la autotraducción remarca entre las versiones mapuche y castellana, como si la diferencia cultural entre las lenguas reforzara la división dolorosa entre el *winka* y el mapuche.

1.1.2.2. “Rupamum/ Pasos sobre tu rostro”

En “Rupamum/ Pasos sobre tu rostro” (Lienlaf, 1989: 54-55), el testimonio como “motivo fundante” (García Barrera, 2008a: 40) vuelve a presentarse para referir el vínculo con el antepasado en un tiempo no lineal en el que “la generación vigente [...], el “che” (la persona) asume en su presente no sólo su propio devenir histórico y espiritual, sino también las experiencias y el ‘ser’ de sus ancestros” (37-38).

Para empezar, no hay equivalencia semántica entre los títulos; en su lugar, ambos se complementan en el imaginario que el lector irá reconstruyendo a lo largo del texto. “Rupamum” puede traducirse como “por donde se pasa” ya que incluye el verbo *rupan*, “pasar” (Augusta, 1991: 203) y la marca de propósito *mu*. Esta referencia al tránsito y al pasaje no solo remitirá en el texto a un espacio, sino también al transcurso del tiempo como un itinerario que conecta a los ancestros con las generaciones actuales. Por esto es que el título en castellano, “Pasos sobre tu rostro”, complementa esta idea al explicitar cuál es ese espacio que se recorre: el rostro de la madre, surcado por el tiempo, del que emergen otras caras, las de los antepasados, pero también la del propio locutor poético y sus descendientes.

Las versiones plantean una primera divergencia en la interpelación al “locutario” (Bortignon, 2016: 50). Mientras en castellano queda claro desde el comienzo que se le habla a la madre, la versión mapuche apela a un “tú” que se desambigua solo al final con el vocativo “ñuke” (“madre”):

Rupamum

Pasos sobre tu rostro

*Mi angemew
kimnoelchy takuwe tukuniew
ti dungun trayen
kuyfike püllü ñi trayen.*

Madre, sobre tu rostro,
con un traje desconocido
apareció el murmullo del agua.

Traducción de estudio

Por donde se pasa

En tu rostro
un traje desconocido se pone
la palabra de la cascada

la cascada de antiguos espíritus

La primera estrofa señala una primera *acometida* de orden sintáctico en la construcción de los primeros tres versos. “*Mi angemew/ kimnoelchy takuwe tukuniey/ ti dungun trayen*” puede traducirse literalmente como “en tu rostro un traje desconocido se pone la palabra de la cascada”, es decir que la estructura focaliza en la forma “*tukuniey*” del verbo *tun*, “tomar, poner” (Augusta, 1991: 217) y en el sujeto de la misma “*ti dungun trayen*”, mientras que en español esto se construye como un complemento de instrumento: “con un traje desconocido”. A nivel semántico, el término “*dungun*”, “palabra” (Augusta, 1991: 270) tiene un *afluente* semántico en “murmullo”, el término “agua” en la versión en español tiene su *afluente* en “*trayen*”, “cascada” (228), el cual especifica de qué tipo de cuerpo de agua proviene el murmullo o la palabra que surge del rostro materno, lo cual puede ser una metáfora del llanto. Esta referencia queda todavía más clara en el siguiente verso, el cual no se traduce en la versión en castellano, intensificando la *acometida* del texto en mapudungun: “*Kuyfike püllü ñi trayen*” se refiere a “la cascada de los espíritus antiguos”, con lo que la instancia escritural (Bortignon, 2016: 50) introduce la presencia de los ancestros en la imagen que el rostro materno evoca.

Los siguientes tres versos involucran en paralelo en cada versión del texto bilingüe el *pewma* o “sueño” y los recuerdos como instancias desde la que el locutor percibe las imágenes representadas.

*Lelituenuw ñi pewma
welu kimlan chemew.*

Traducción de estudio

El sueño me miró
pero no sabía por qué.

Todos los recuerdos presentes
envolvían ese sonido
y algo me miró.

Los misterios del mundo onírico se presentan en una nueva *acometida* entre los textos, en cuanto que el “algo” indeterminado que mira al locutor poético en la versión castellana sí tiene un nombre concreto en mapudungun: el “*pewma*” o “sueño” mismo lo observa (“*lelituenuw*”) y esto provoca un estupor que no es expresado en castellano,

pero tiene su propio verso en mapudungun, lo cual provoca otra *acometida*: “*welu ki-mlan chemew*” puede traducirse como “pero no sabía por qué”.

La revelación se produce en la siguiente estrofa en la que el propio locutor se ve a sí mismo como un tronco que emerge del rostro de la madre:

*Mi angemew tripan
mutrungleke
kiñe wepüñeñ ñi küwu
mütrümenew.*

Yo era un tronco formado
por miles de caras
que salían de tu rostro.

Traducción de estudio

De tu rostro salía
como (de) un tronco
la mano de un recién nacido
me llamó/ me sacudió/ me (nombró) antepasado.

La *acometida* semántica y sintáctica entre los versos plantea aquí un complejo juego de palabras e imágenes. En primer lugar, en castellano el tronco se forma por miles de caras que, a su vez, salen del rostro materno. En mapudungun el locutor dice emerger o salir (“*tripan*”) de ese rostro (“*angemew*”) como un tronco (“*mutrungleke*”), pero no se hace mención a aquellas “miles de caras” del texto castellano. En lugar de esta referencia que podría estar vinculada a los ancestros de la rama materna, que se inscriben en el rostro de la madre y por ello también conforman al locutor poético, los versos pares en mapudungun introducen una imagen que, en forma de *acometida*, contrasta y se complementa con la del texto español al referirse a las generaciones futuras: “*kiñe wepüñeñ ñi küwu/ mütrümenew*”, literalmente, “la mano de un recién nacido me llamó” o bien “me sacudió”. La ambigüedad del verbo final “*mütrümenew*” es lo que nos interesa aquí como un ejemplo de la complejidad semántica que propone la versión en mapudungun. Este verbo podría ser tanto *mütrümn*, “llamar a grito” (Augusta, 1991: 139), como *mütrün*, “sacudir los árboles de cualquier modo para que caigan las frutas” (Augusta, 1991: 139), pero, además, presenta homofonía con el sustantivo *mütrem*, que significa “los antepasados, el linaje” (Augusta, 1991: 143), lo cual llama la atención en relación con la temática de todo el poema. Es decir, que en este verbo confluyen, a partir de la homofonía, varios matices de sentido en relación con el hilo que conecta a las generaciones presentes, pasadas y futuras: un recién nacido, que podríamos imaginar

como el descendiente del locutor poético, lo llama, o bien, si retomamos la metáfora del tronco, lo sacude para que ofrezca los frutos de su propio crecimiento a quienes lo sucederán y se convierta él mismo en un ancestro.

<i>Mutrungreke trekan</i>	Por el tronco caminé a través de cientos de
<i>chew ñi rupamum fūchake antikuyem</i>	generaciones
<i>ngūmanmew, ayenmew,</i>	sufriendo, riendo,
<i>dakinmew ñi pewma</i>	y vi una cruz que me cortaba la cabeza
<i>ina pen kiñe cruz katrūnmaetew ñi lonko</i>	y vi una espada que me bendecía antes de mi
<i>ka kiñe espada bendecipeetew petu ñi lanon.</i>	muerte.

Traducción de estudio

Como (por el) tronco caminé
donde pasan los antiguos sol-luna
con llanto, con risa
honrando mi sueño
y vi una cruz que me cortaba la cabeza
y una espada que me bendecía antes de mi
muerte.

A continuación, el locutor-testigo vuelve a la imagen del pasaje o tránsito que el título del poema sugiere y conecta con la memoria de “cientos de generaciones” al caminar por el tronco familiar que es, a la vez, él mismo: espacio metafórico representado en mapudungun como “*chew ñi rupamum fūchake antikuyem*”. Esta imagen instaaura un *rebalse* semántico entre las lenguas, ya que esto se traduce literalmente como “donde pasan los antiguos sol-luna” y revela una idea de la ancestralidad que incluye no solo el aspecto genealógico personal que sugiere el texto castellano, sino también los ciclos planetarios en los que está inmersa la vida humana. Este trayecto está acompañado por el sufrimiento y la risa: “sufriendo, riendo” tiene su verso par en “*ngūmanmew, ayenmew*”. Sin embargo, el texto en mapudungun *acomete* nuevamente al castellano al incluir un verso no traducido en su contraparte, “*dakinmew ñi pewma*”, el cual incorpora otra faceta del trayecto intergeneracional: la celebración del sueño. *Dakin* o *shakin*, significa “honrar, respetar, apreciar” (Augusta, 1991: 209), lo cual señala la relevancia cultural del *pewma* en su potencia visionaria y conectiva de los individuos con los planos superiores de la espiritualidad. Las imágenes que luego se suceden frente a la vista del locutor-testigo retoman el tema de la conquista y colonización y se constituyen en “experiencias heredadas” (García Barrera, 2008a: 38): la bendición de la espada

y la sentencia mortal de la cruz, como dos símbolos de la sujeción impuesta desde el poder civil y eclesiástico por los conquistadores a los ancestros del locutor poético.

El cierre del poema no declina en cuanto a la complejidad semántica mantenida durante todo su desarrollo y los versos pares de la última estrofa ofrecen juegos de palabras que retoman los ya planteados.

*Güypechymutrun-
gen*
mi rukamew, ñuke.

Soy el tronco, madre
el que arde
en el fuego de nuestra ruka.

Traducción de estudio

Soy tronco nombrado
en tu casa, madre.

En castellano, el locutor poético vuelve a asimilarse a la imagen del tronco, esta vez, como aquel que arde en el fuego de la *ruka* u hogar materno. Esta última referencia no es casual si tenemos en cuenta que el fogón como sitio alrededor del cual las familias mapuche se reúnen a compartir recuerdos, consejos, sueños, historias y cantos, tiene un importante lugar en la conformación de los vínculos filiales así como de la propia identidad como parte de una familia y una comunidad.

El propio nombrarse y configurarse como persona se expande con la *afluencia semántica* aportada por el texto en mapudungun al introducir la expresión “*Güypechymutrun-
gen*” en el penúltimo verso. *Güy* es “el nombre” (Augusta, 1991: 237) y *güypechi* podría comprenderse como una forma adverbializada adherida al sustantivo *mutrung*, “tronco” y al verbo *ngen* “ser”, que se podría traducir como “soy tronco nombrado”, o “soy por nombre tronco”. El cierre del poema en lengua mapuche destaca la acción de nombrarse y, de esta manera, definir el propio lugar en el orden social. La instancia poética parece referirse a la construcción de la imagen del poeta (Bortignon, 2016: 50) como el encargado de dar calor y luz a la memoria ancestral que se le ha confiado en los sueños y se le ha transmitido en la intimidad de un fogón familiar.

El poema presenta una densidad de imágenes en las que el *traful* de la autotraducción puede verse en toda su complejidad y creatividad. La lectura comparada de las versiones evidencia de qué manera estas se complementan y generan tensiones de sentido al

remitir a imágenes diversas entre versos pares. La diferencia cultural se articula en instancias en las que la versión mapuche, por ejemplo, especifica elementos de su cultura tales como la importancia de la memoria de los ancestros o la interpretación y honor al *pewma*, el cual, entendido en toda su complejidad no implica solo el sueño que se experimenta al dormir, sino que también “corresponde [...] a las experiencias que nosotros llamamos soñar, soñar despierto, pensar, imaginar y sentir emociones” (Nakashima, 1990: 183). De esta manera, la memoria ancestral y el sueño como viaje que el alma realiza al encuentro de los antepasados (García Barrera, 2008b) resuena, a partir de la especificación que la versión mapuche logra a partir de los *afluentes semánticos*, a lo largo de todo el poema. Asimismo, los juegos de palabras por homofonía que presenta la versión en mapudungun vuelven más densa la trama semántica de esta en oposición a la versión castellana y demuestran que la autotraducción provoca resonancias y matices de sentido que enriquecen el poema bilingüe en su totalidad.

1.1.2.3. “Sueño 1”

El mensaje de los antepasados, hecho de signos que el locutor poético interpreta desde el silencio, vuelve a presentarse en el siguiente poemario bilingüe de Lienlaf, *Pewma dungu* (2003), en una línea estética que se asocia al poema anteriormente analizado. En el texto “Sueño 1” (Lienlaf, 2003: 38-39), la instancia poética construye una vez más una escena en la que lo ancestral se vincula a la cotidianidad a través del motivo del fogón de la casa:

Sueño 1

*Nagpay pun
wente winkul
kütralwe-püle
kuifikeche
maichül-maichülngey
allfüley ta mapu
pilu trokifiñ.*

Viene la noche
sobre los cerros
y en el fogón de la casa
mis antepasados
me hacen señas desde la distancia.

Traducción de estudio

Sueño 1

Baja la noche

sobre el cerro
cerca del fogón
los antepasados
hacen señas con las manos
la tierra está herida
creo que dicen.

En este poema destacan los versos finales: los antepasados se comunican por medio de señas, “*maichül-maichülngey*” en lengua mapuche, lo que significa específicamente “hacer señas con las manos” (Augusta, 1991: 128). Esta imagen revela que el mensaje no es totalmente transparente en la medida en que el locutor poético debe hacer un esfuerzo de interpretación. Tal idea la confieren los versos finales del texto mapuche en un *afluente* semántico que completa la información de la versión castellana: “*alfüley ta mapu/ pilu trokifiñ*” plantea que el locutor cree entender que dicen (“*pilu trokifiñ*”) que la tierra está herida “*alfüley ta mapu*”. Esta aclaración del verso mapuche, que vuelve inequívoco el sentido de las señas, no se presenta en castellano, donde se mantiene la ambigüedad de las mismas.

La versión en español parece focalizarse en la intimidad del locutor poético y la imagen de su cercanía al fogón y, por ende, a sus antepasados, lo cual se enfatiza con el posesivo “mis”. Mientras tanto, la versión mapuche *acomete* a la versión castellana al utilizar el término *kuifikeche* sin ningún calificativo, lo cual parece focalizar en una mirada comunitaria sobre la relación con los antepasados, es decir, no son de unos o de otros, son de todos y envían a través de sus señas en el fuego un mensaje concreto que involucra a la comunidad en su conjunto: la tierra o *mapu* está herida. De esta manera, la instancia poética vincula mediante la estrategia del *afluente* en el proceso de autotraducción el espacio de la espiritualidad y la memoria ancestral con las problemáticas actuales que la contaminación y explotación instalan en los territorios mapuche.

1.1.2.4. “Konpan vi”

En su último poemario editado, *Epu zuam* (2016), la imagen de tránsito o pasaje se relaciona con un retorno a la memoria y al encuentro con los antepasados. Es así como en el poema inaugural del libro titulado “*Konpan vi*” (Lienlaf, 2016: 14-15), desde el mismo título monolingüe mapuche se plantea el discurrir poético como un caminar hacia

los recuerdos. *Konpan* o *konmpan* significa “mentar, recordar algo” (Augusta, 1991: 93) y lo acompaña el sustantivo *vl*, “canto”, con lo cual el poema se presenta como un “canto de la memoria”:

Konpan vl

Amunamunpvchirvpvple
pvchi ñaña
amunnagantumay
rofalpuafiel mi neyen

Por caminitos olvidados voy,
pequeña ñaña
al atardecer
para abrazar tu alma lejana.

Traducción de estudio

Canto de la memoria

Ando y ando por el caminito
pequeña ñaña
voy al atardecer pues
para abrazar tu aliento.

Se expresa el avance hacia un encuentro entrañable con matices diferenciados en ambas lenguas. En mapudungun “*rofalpuafiel mi neyen*” puede traducirse como “para abrazar tu aliento”, imagen más sencilla que contrasta con el verso castellano “para abrazar tu alma lejana”, lo cual elabora una *acometida* semántica al situar como término par de *neyen* (“aliento”) al vocablo “alma”, pero además incluye un *efluente* en el adjetivo “lejana” que complementa el sentido de la versión mapuche con su evocación de un sentimiento de distanciamiento del locutor poético de su locutaria. Asimismo, si bien la elección del término “alma” excluye la ambigüedad que podría tener el término “aliento” en la traducción de *neyen*, la instancia escritural sí decide mantener el vocablo *ñaña* en la versión en castellano, lo que señala una reafirmación cultural a través de un término afectivo del mapudungun.

En esta misma línea, el primer verso castellano, “por caminitos olvidados voy”, contrasta y contribuye sentidos más precisos al verso mapuche “*amunamunpvchirvpvple*”, el cual está compuesto por la reduplicación del verbo *amun*, “ir, avanzar” (Augusta, 1991: 8), “*pvchi rvpv*”, traducible por “pequeño camino” o “caminito” más la posposición *pvle*, “hacia, por” (Zúñiga, 2006: 329). En síntesis, el verso se podría traducir como

“ando y ando por el caminito”, mientras que el verso castellano incluye el adjetivo “olvidados” como un *afluente* que devuelve el texto bilingüe a la serie asociada al recuerdo y su contraparte. El poema anuncia una suerte de retorno, un camino hacia el abrazo de un ser añorado y, en él, la autotraducción entrecruza imágenes condensadas que representan la recuperación de la memoria perdida.

1.1.3. Denuncia al extractivismo

1.1.3.1. “Wedake dungu/ Imágenes”

El libro *Pewma dungu* dedica varios poemas a la problemática medioambiental entendida, como señala Juan Paulo Huirimilla, como “una visión/percepción del artificio, de aquello que violenta e invade [el] espacio territorial *Lafkenche*” (2004). Dicha visión de la violencia sobre el territorio ancestral establece “el testimonio como función comprometida de la poesía” (Huirimilla, 2004). Así, en “*Wedake dungu/ Imágenes*” (Lienlaf, 2003: 46-47), el locutor poético se enuncia nuevamente como testigo, esta vez no de hechos históricos, sino de la desertificación de la tierra

Wedake dungu

Imágenes

Pen wedake pinu

Veo

purumeken wente ngenochi ko

ejércitos de pinos

Pen

bailando sobre los restos del estero

chumechi

y camiones blindados

ñi nümameken kay kay

empolvando las espaldas

iñche trufken.

de kai-kai.

Traducción de estudio

Palabras malas/ Malos asuntos

Veo malos pinos

que bailan sobre las inexistentes/ escasas

aguas

veo

cómo

llora Kai Kai

yo ceniza.

El título en mapudungun retoma el motivo de las palabras y su valor: “*wedake dungu*” son “palabras malas”, aquellas que anuncian o describen un mal, en este caso, infligido sobre el territorio, aunque también puede pensarse en la alternativa de traducción “malos asuntos”. El “ejército de pinos” remite a aquellos bosques artificiales de monocultivo de árboles exóticos que plantan las empresas forestales y que desertifican los suelos y secan las napas y cuerpos de agua. En mapudungun, el *afluente* que instala una valoración más clara de estos árboles está en la primera línea: “*pen wedake pinu*” es literalmente “veo malos pinos”.

El pinar baila en triunfo sobre “los restos del estero”. Esta idea se expresa en mapudungun como “*ngenochi ko*”, es decir, por medio de la construcción adverbial “*ngenochi*” que contiene al verbo *ngen*, “ser”, y la negación, “*no*”, y acompaña al sustantivo “*ko*”, agua. “Aguas inexistentes” o “escasas” sería la traducción de este verso en mapudungun. Dado que esta imagen es amplia y general, el verso castellano “los restos del estero” se configura como un *afluente* semántico de su verso par en mapudungun que *especifica* el sitio y tipo de cuerpo de agua afectado por el monocultivo.

La siguiente visión del locutor-testigo refiere a la presencia de las máquinas y del hombre como amenaza. Los “camiones blindados” pueden remitir a los transportes de las fuerzas represivas, así como a los camiones de seguridad que trasladan caudales: la referencia ambigua al poder estatal y al poder financiero. Por su parte, la figura de *Kai Kai*, la serpiente mítica del agua, aparece, suponemos, como metáfora del mar, territorio de pertenencia del poeta, que se ve afectado por estas amenazas ambientales. En la versión castellana, los camiones empolvan la espalda de *Kai Kai*; en mapudungun el texto *acomete* semánticamente a su contraparte al introducir una frase en la que *Kai Kai* no solo es objeto afectado, sino sujeto sintiente: “*Pen/ chumechi/ ñi nümameken kay kay*” inicia con la iteración del verbo *pen*, “ver” (Zúñiga, 2006: 328), el cual insiste en el tono testimonial. Lo que el locutor observa es el llanto (“*nümameken*”) de la culebra. El agua, como entidad viviente, llora y el verso final *reenvía* a la imagen del polvo que cae sobre las espaldas de *Kai Kai* con una adición: “*iñche trufken*” es “yo ceniza”, con lo cual el locutor poético se asume como parte de ese entorno erosionado y afectado por la sequía.

En este caso, las estrategias de *rebalse* y *acometida* generan en la autotraducción una serie de omisiones y diferencias hacia una y otra versión del texto bilingüe que indican no solo las instancias de intraducibilidad —por ejemplo, la referencia a los camiones blindados no es traducida al mapudungun—, sino también la divergencia en la focalización que la diferencia cultural enuncia. Por un lado, en la versión en mapudungun *Kai Kai* se expresa por medio del llanto al ver que la acción de las forestales seca las fuentes de agua, lo cual establece desde la perspectiva cultural mapuche que tanto *Kai Kai* como otras figuras protectoras del entorno son entidades espirituales que se afligen por los daños a los elementos naturales que dominan o protegen. Como contraparte, el texto en español acentúa el foco sobre el accionar humano y sus efectos en el entorno.

1.1.3.2. “Mankean”

En “*Mankean*” se desarrolla una visión de la destrucción de la tierra. El locutor poético relata un *pewma* a una mujer a la que llama “hermana” o “*lamngen*”. La locutaria podría ser una *pewmatufe*, es decir, una intérprete de sueños, o una *machi* con la que el hablante del poema comparte sus inquietudes. Este sueño remite a la figura mítica de Mankean⁴³, un *ngenlafken* o espíritu guardián del mar, cuya historia alude “a un joven de ese apellido que se quedó ‘encantado’ en una roca que baña el mar y que emerge como una suerte de ‘espíritu’ tutelar de las aguas. Algunas variantes de Mankean especifican que su devenir en roca opera en calidad de sacrificio o ‘castigo’ por males que habría ocasionado a la comunidad” (Montecino, 2011: 203). De acuerdo con las fuentes analizadas por Rolf Foerster, el castigo se debe a que Mankean infringió las leyes del *ad mapu* “por desvalorizar lo sagrado mapuche” (1993: 85). Sin embargo, tras la reconciliación con su pueblo y su espiritualidad, Mankean se convierte en un mediador con lo sagrado, un espíritu al cual se le puede pedir abundancia en la pesca.

El poema abre con el relato del propio Mankean, representado como “una piedra sin rostro” o “*kiñe adngenochi kurra*”.

43 Cabe señalar aquí que el análisis de este poema que hace Rodrigo Rojas en *La lengua escorada* confunde a Mankean con el *mañke* o “cóndor” (Augusta, 1991: 131) y por ello supone que “el hablante se ha transfigurado en cóndor” (Rojas, 2009: 119), sin embargo, además del título, la referencia al espíritu tutelar *lafkenche* es clara en la primera estrofa, cuando se habla de una “piedra sin rostro” o “*kiñe adngenochi kurra*”.

Mankean

*Alú mapu wallomen
kiñe adngenochi kurra dunguenew,
anülefuyu
kiñe fücha winkulmew trokifun.*

Recorrí muchos lugares
buscando el secreto de la tierra
me contaba en mis sueños
una piedra sin rostro.

Traducción de estudio

Mankean

Lejos fui a dar vueltas
una piedra sin rostro me dijo
sentémonos
sobre un gran cerro, creo.

Hay en este poema dos locutores: por un lado, Mankean, quien aparece como una voz relatora dentro de los sueños de su locutario, el que luego se convierte en la otra voz del poema al tomar la palabra para relatar a su locutaria, la *lamngen* o “hermana”, lo visto y oído en el *pewma*. La versión castellana incluye el *efluente* semántico del verso “me contaba en mis sueños”, lo cual no es incluido en la presentación del relato que hace la versión mapuche. En su lugar, el texto en mapudungun se concentra en una mayor síntesis, ya que tampoco incluye la referencia a la búsqueda del “secreto de la tierra” que Mankean le confiesa a su locutario estar buscando. Seguidamente, la versión mapuche incorpora la imagen de ambos, la piedra-Mankean y su locutario, sentados sobre un gran cerro, lo cual puede comprenderse como un *afluente* semántico que especifica la representación de la situación del encuentro: el verbo mapuche “*anulefuyu*”, de la tercera línea, es *anulen*, “estar sentado” (Augusta, 1991: 350), presentado como una petición cordial. Mankean invita a su locutario a sentarse junto a él para escucharlo. Por otra parte, la perspectiva del locutario y su incorporación como locutor poético se introduce por medio del verbo *trokifun*, “creer, parecer” (Augusta, 1991: 234), es decir, él cree estar oyendo estas palabras dichas por Mankean en el *pewma* y lo está reconstruyendo para su *lamngen*, su locutaria en el poema.

*Feynga pefiin
rüpu reke nagnagney
kurüke filu
inaw inawi yengün
apokony lafkenmew yengün*

Sentados
sobre una gran montaña
mirábamos.
Caminos de culebras negras
iban cayendo hacia el mar.

-wüdayalu mapu-
pinmu nagi yengün

Lladkün nepen ta lamngen
feimew
adkintupelan fachi
lafkenpüle

Por eso desperté triste hermana
y he venido hasta esta playa
a caminar
sobre las olas.

Traducción de estudio

Entonces los vi
bajaban y bajaban como un camino
serpientes negras
seguían y seguían
llenaban el mar
-se dividirá la tierra-
por lo dicho cayeron

Me desperté afligido hermana
por eso
tal vez voy a ver este
mar

En esta sección, la extensión de una y otra versión se invierten. Mientras en castellano las imágenes son más sucintas, (“caminos de culebras negras/ iban cayendo hacia el mar”), la versión en mapudungun imbuje al *traful* en el que confluyen ambas versiones de *afluentes* semánticos que *especifican* el significado de la visión que se manifiesta. Las “culebras negras”, “*kurüke filu*”, que van “cayendo hacia el mar”, “*inawi inawi yengün*”, lo llenan (“*apokony lafkenmew*”) y esto, señalado entre guiones, significa que la tierra se partirá: “*wüdayalu mapu*”. El verbo *wüdan*, “separarse” (Augusta, 1991: 255), está conformado por la marca de futuro *-(y)a*, lo que da a la imagen de las culebras el carácter de premonición de una catástrofe. La estrofa cierra con el verso “*pinmu nagi yengün*” (“por lo dicho cayeron”), lo cual refuerza una última vez los motivos de la visión. En la estrofa final el locutor anuda esta premonición al motivo de su despertar afligido (“*lladkün nepen*”) y su deseo de acercarse a la playa, la zona donde habita el espíritu de Mankean.

La figura de este *ngenko* ha sido vinculada a una profecía acerca del terremoto de 1960 en el sur de Chile (Foerster, 1993: 75), lo que parece tener relación con la imagen de la separación de la tierra que Mankean le anuncia a su locutario poético. En esta instancia, conviene recordar también que aquel terremoto “fue vivido como un castigo por el

relajamiento del *ad mapu* -cuya máxima expresión para los mapuches es el *ngillatun*” (Foerster, 1993: 99). En este sentido, el poema parece representar, por medio de los motivos analizados, la desconexión de los humanos con el entorno y la espiritualidad y las posibles catástrofes que esta desvinculación conllevaría.

La lectura estereoscópica de este texto muestra dos momentos de asimetría o desbalance que a la vez se compensan. A saber, un momento inicial en el que prima el detalle en la versión castellana, cuando se le explicita al lector que la imagen del encuentro con Mankean transcurre en sueños, y un segundo momento en el que la visión de las culebras en el texto en mapudungun detalla su significación cultural por medio de la explicitación de la premonición de la tierra partida. Aquí la autotraducción demuestra cómo la omisión de esta imagen en la versión castellana señala una decisión de la instancia escritural de omitir dichos sentidos para el lector de esta única versión, posiblemente por tener profundas implicaciones en la tradición cultural en torno a la figura de Mankean en el imaginario mapuche. Por otro lado, tal ausencia de traducción es compensada con la estrategia del *efluente* semántico, con el que el locutor amplía y aclara en el texto español que se está hablando de relatos en un sueño.

1.1.3.3. “Kürüf”

Como ha señalado García Barrera, las referencias a los conflictos contemporáneos de carácter político, social y medioambiental “como es la intromisión de las forestales en territorio mapuche [...] se encuentra en la perspectiva de ejemplificar el desorden que provoca Occidente en el sistema de fuerzas cósmicas de la cultura” (2008b). De esta manera, los elementos no humanos del entorno natural expresan el trastorno sufrido y en la poesía de Leonel Lienlaf se presentan como entidades con agencia y emotividad. Es el caso del viento en el poema *Kürüf* (Lienlaf, 2003: 44-45), el cual, enloquecido por la ausencia de árboles que provoca la tala indiscriminada, anda sin rumbo sobre la tierra arrasada.

Kürüf

*Kulfenmew
wüñankün ül
nentumekey kürüf*

Sobre los campos talados
angustiado
da vueltas el viento;

achellpeñ ka trumag wenuntufi
cheu ñi dañemum
ñi güñüm pewma

sobre el polvo y las cenizas
arrastrando los nidos
donde soñaron las aves.

wechwechi kürüf
allkütunofielmu
aliwen ñi dungu.

El viento
se enloqueció entre las rocas
porque a sus oídos
ya no llega
el canto suave de los árboles.

Traducción de estudio

Viento

Sobre tierra rozada/ talada
canto triste
saca el viento
y levanta las cenizas amontonadas
donde hacen su nido
los sueños de los pájaros

el viento enloquecido
porque no escucha
la voz de los árboles.

En primer lugar, llama la atención el *rebalse* semántico que supone el concepto de “campos talados” para la versión en mapudungun, ya que esta práctica no es propia de la cultura mapuche. En su lugar, la instancia poética elige construir una primera línea con la frase “*kulfenmew*”, conformada por la posposición locativa *mew* y el adjetivo *kulfen*, “rozado” (Augusta, 1991: 98), es decir, un término que se relaciona a las prácticas del cultivo, puesto que “rozar” es “limpiar las tierras de las matas y hierbas inútiles antes de labrarlas, bien para que retoñen las plantas o bien para otros fines” (Real Academia Española, 2014). Aquí encontramos un caso de intraducibilidad, puesto que evidentemente, “rozar” no es lo mismo que “talar”, ya que a estas prácticas las separan dos concepciones del uso de la tierra muy diversas. Como ha señalado Juan Paulo Huirimilla, en relación con este mismo poema, “advertimos que existe una diferencia muy importante entre el pensamiento occidental y el *Rakidum Mapunche*, el primero ve a la tierra como elemento de producción, sin embargo, para el mapunche es vista como dadora de vida” (2004). Como consecuencia, “se observa al referente de la poetización, el *Kurüf*, el viento, como en desarmonía con el resto de los elementos” (Huirimilla, 2004).

El viento “da vueltas” desesperado por la falta de los árboles, de los nidos y de los pájaros. En mapudungun, esta imagen es *acometida* por otra en los versos pares: “*wüñankün ül/ nentumekey kürüf*”, es decir que el viento “saca” (“*nentumekey*”) un “canto triste” (“*wüñankün ül*”) ante el desastre de una tierra que es solo un montón de ceniza (“*achellpeñ*”). Nuevamente, una entidad no humana se presenta como sujeto que siente y que expresa su pesar. Si antes *Kai Kai* lloraba, ahora el *kürüf* ejecuta su canto. De esta manera, la instancia poética habilita la “palabra” de los elementos primigenios y suma sus lamentos al propio, a la vez que resalta la potencia expresiva de los mismos desde su agencia no humana.

El poema presenta, tanto en el caso de la referencia a los “campos talados” en español, como en la imagen del canto que “saca” el viento en mapudungun, dos instancias en las que la autotraducción se encuentra con el límite de la inconmensurabilidad de las referencias culturales: dos ejemplos de *rebalse* semántico. En el primer caso, la práctica del talado no encuentra un equivalente en la cultura y, por ende, en la lengua mapuche. En el segundo, la imagen de “sacar” el canto, representada en el verbo *nentun*, refiere la profundidad emocional, histórica y ritual desde la que proviene, para el mundo mapuche, la práctica de cantar un *ül* o *tayül*.

1.1.3.4. “*Nagun-antu/ Atardecer*”

En “*Nagun-antu/ Atardecer*” (Lienlaf, 2003: 50-51), vuelve a tratarse la problemática medioambiental:

Nagun-antu

*Wirarüy güñüm
ina rüpümew
lelitumekey aiwiñ
chumechi nagmeken
alüpu antü*

Atardecer

Hay gritos de pájaros
y en los caminos
salen las sombras a mirar
el paso lento de los colores
sobre el horizonte.

Traducción de estudio

Atardecer

Los pájaros gritan
junto a los caminos
las sombras están mirando
cómo cae
el sol a lo lejos

La primera estrofa instala la atmósfera que señala el título: un atardecer en el que las sombras y los colores del horizonte se mezclan con el grito de los pájaros. Hay algunas divergencias sintácticas y semánticas entre versiones que pueden resaltarse en lo que constituyen de *afuentes* y *efuentes* mutuos. Por un lado, el texto en español alude a “gritos de pájaros”, focalizando en la imagen sonora misma, mientras que, en el verso par en mapudungun, “*wirarüy güñüm*”, los “pájaros gritan”. Como suele caracterizarse la estructura sintáctica de los versos mapuche de Lienlaf, se prioriza la voz activa y, en consecuencia, la focalización sobre los seres de la naturaleza en sus acciones y emociones. Asimismo, podemos calificar la imagen en castellano de “el paso lento de los colores sobre el horizonte” como un *efluente* que disgrega la imagen del atardecer presentada de manera más sucinta en los versos mapuche: “*nagmeken/ alüpu antü*” es, sencillamente, “cae/ el sol a lo lejos”.

Lamekechi foye
ngümay
alüpu allkütulu
katrünmameken ñi pu peñi.

El lejano zumbido de las motosierras
estremece la noche que cae
sobre los canelos marchitos.

Traducción de estudio

El agonizante canelo
llora
escuchando a lo lejos
que cortan a sus hermanos.

Interesa señalar una vez más el poder de agencia que la instancia poética muestra en los seres no humanos que habitan el entorno natural. En esta sección del poema se da una *acometida* semántica clara entre versiones, puesto que, mientras en castellano la imagen está focalizada en la desarmonía y destrucción que provocan “las motosierras”, en mapudungun el núcleo de los versos es la tristeza de los canelos. Es posible hallar también el *rebalse* semántico del término “motosierra” y su consecuente omisión en mapudungun. En su lugar, “los canelos marchitos” toman protagonismo en los versos pares “*Lamekechi foye/ ngümay*”, es decir, “el agonizante canelo/ llora”. “*Lamekechi*”,

“agonizante”, es una frase adverbializada que contiene el verbo *lan*, “morir”, y el marcador de acción continua “-meke”. El motivo del llanto, por otra parte, es que a lo lejos el canelo escucha (“*alüpu allkütulu*”) cómo sus hermanos son talados (“*katrünma-meken ñi pu peñi*”). El final del poema representa la idea de la vida en el *Wallmapu* como un conjunto integrado cuyo desequilibrio en alguna de sus partes afecta a todo el resto. Es así como la tristeza de los canelos (“foye”), los árboles sagrados del mundo mapuche, resuena en todo el entorno y remite a la desarmonía que provoca la mano del hombre por medio, entre otras prácticas, de la explotación maderera.

En resumen, las estrategias de este poema evidencian cómo el estilo de Lienlaf presenta diferencias en una y otra lengua, por lo cual se demuestra que la autotraducción no busca una equivalencia sintáctica y léxica entre versiones, sino el complemento y antagonismo que elabora un texto *ch'ixi*, en el espacio intermedio entre lenguas y culturas, donde la expresión de la diferencia cultural entre el mundo occidental y el mundo mapuche tiene asidero no solo en el contenido del poema, sino también en su forma. De hecho, podemos afirmar, que existe una tendencia reiterada en la versión mapuche de presentar estructuras sintácticas centradas en la acción de los seres de la naturaleza, que muestra el sentir y la agencia propia de estos, en contraposición a la versión castellana que se centra en el accionar humano que ejerce su poderío sobre aquellos en calidad de objetos y les expropia sus atributos de seres vivos.

1.1.4. La espiritualidad

Además de la centralidad de las referencias a la memoria ancestral y a las problemáticas contemporáneas en las que los ejes o “flujos” temáticos del cuerpo, la identidad y el territorio se entremezclan, es posible también encontrar en la poética de Lienlaf una serie de poemas en los que la espiritualidad ancestral y la conexión con el entorno tienen implicancias anímicas y físicas sobre el hablante poético.

1.1.4.1. “Dios”

Es el caso del poema “Dios” (Lienlaf, 1989: 52-53), en el que la pregunta por la existencia de la divinidad está atravesada por las inquietudes del sueño y las sensaciones corporales:

Dios

*Kewlun kütral ñi rupan
chew ñi lelitumeken ñi am
pengenon kalül
rangy mapu.*

*Trarin pewma,
kimno dungu
ñi püllü ñi wirarün
kintunmew ñi pu alwe.*

*Dios
¿Güyngelaymi?*

Dios

Llamaradas de fuego que pasan
donde mira mi alma.
Cuerpo que no se ve
en medio de este inmenso campo.

Sueños y sueños encadenados,
palabra desconocida,
grito de mi corazón
que busca su principio.

Dios
¿no tienes nombre?

Traducción de estudio

Dios

El paso de las llamaradas
donde está mirando mi alma
cuerpo no visto
en medio de la tierra.

Sueños atados
palabra desconocida
grito de mi espíritu/ suelo
que busca sus antepasados/ muertos.

Dios
¿No tienes nombre?/ (¿No te enciendes/
ardes?)

En primer lugar, llama la atención el título en castellano en ambas versiones, y la mención de “Dios” en el penúltimo verso del texto mapuche, cuando existen posibles términos equivalentes en mapudungun (*Futa Chao*, *Ngünechen*). El poema desarrolla la pregunta por la divinidad como una búsqueda de señales. El “alma” o *am* del locutor poético mira “llamaradas de fuego que pasan” (“*kewlun kütral*”) y, en sueños, su cora-

zón “busca su principio”. Esta estrofa marca algunas diferencias semánticas de relevancia entre los textos, *acometidas* que enriquecen la composición total del poema. En efecto, en mapudungun, “corazón” es reemplazado por “*püllü*”, concepto que podríamos de manera simplificada traducir como “espíritu”. De acuerdo con Helmut Schindler, la traducción más común es la de “alma” (1996: 165). Sin embargo, otras posibilidades se entrecruzan a partir de la experiencia cultural de distintas comunidades y regiones del *Wallmapu*, donde el *püllü* hace referencia a la especificidad en la configuración espiritual y caracterológica de una persona. Dicha especificidad está dada tanto por sus capacidades propias como por los dones transmitidos de manera intergeneracional y desde una genealogía ancestral que asegura un tipo de conocimiento “verdadero”, sabiduría o *kimün* (Yanai, 2002: 122). En las entrevistas que Sonia Montecino mantuvo con la *machi* Carmela Romero en *Sueño con menguante: Biografía de una machi*, se explica al *püllü* —se elige esta grafía— de la siguiente forma:

Todas las personas tienen su propio *püllü*, ya sea de machi, de tejendera, de estudiosa, triste o alegre. Uno no sabe qué familia tenía antes, puede ser el espíritu de un bisabuelo, de un tatarabuelo que lo busca a uno. Sufrir ese *püllü* buscando a la persona hasta que la encuentra. Es como un enamorado que persigue y persigue hasta que logra encontrar a su amor... Cuando el *püllü* encuentra, ahí da su conocimiento y la persona puede hacer cosas igual que su antigua familia, igual como su bisabuelo, a lo mejor tocando la *trutruka*, a lo mejor leyendo mucho, estudiando. Y todo eso no viene de la mente, no es mental, es el espíritu que anda trayendo. Es el destino (Montecino, 1999: 47–48).

Por otra parte, el *püllü* presenta una ambigüedad no menos significativa en relación con su cuasi-homófono *püllü*, o “suelo”. Schindler observa que “los Mapuche de algunos otros lugares suelen aducir que *püllü* no es el ‘alma’ sino el suelo, la tierra. Pero el suelo se escribe *püllü*” (1996: 165). El *Ngenpin* o autoridad “dueña de la palabra”, Armando Marileo Lefío muestra, en efecto, las palabras *Mapu* (“tierra”) y *Püllü* (“suelo o espíritu”) conceptualmente en disyunción copulativa:

nuestro hábitat como el lugar específico que alberga a nuestra gente junto con los animales, el agua, el aire, las plantas e incluso las fuerzas y energías positivas y negativas. Tal espacio es conocido como *MAPU* o *PÜLLÜ* (Marileo, 2013).

Püllü: Este es un término que identifica al suelo que se pisa o se trabaja y también es un poder o fuerza, *nepen*, proveniente del suelo o tierra (Marileo, 2016).

Más allá de que puede tratarse de una simple variedad grafémica, es importante destacar esta ambigüedad en la escritura de Lienlaf, ya que la forma elegida por la instancia poética no es “*püllü*” sino “*püllü*”. Si tenemos en cuenta este aspecto por el cual podría significar tanto “espíritu” o “alma” como “suelo”, el concepto elegido en mapudungun contiene una serie de implicancias culturales y espirituales que abren la imagen del “grito” o “*wirarün*” del “corazón” o “*püllü*” a una serie de resonancias ligadas no solo al cuerpo y a la emotividad individuales del locutor poético, sino también a su deseo de vínculo con lo ancestral y territorial. Esta idea parece reforzarse en la siguiente línea: mientras en castellano el corazón “busca su principio”, en mapudungun lo que busca son sus “*pu alwe*”, es decir, a las almas de los muertos (Augusta, 1991: 6; Catrileo, 1998: 241; Zúñiga, 2006: 313), sus antepasados. Dicha imagen constituye una *acometi-* *da* semántica que no contradice al texto en castellano, por el contrario, lo complementa, adjudicando un carácter más específico a esa búsqueda de origen en el vínculo con los ancestros.

Finalmente, hallamos en los últimos versos un cruce de sentidos y juegos de palabras en la versión en mapudungun que provocan un *rebalse* semántico que configura una estructura circular para el poema.

Dios
¿*Güyngelaymi*?

Dios
¿no tienes nombre?

Traducción de estudio

Dios
¿No tienes nombre?/ ¿No te enciendes/ ardes?

El verso final en castellano, formulado como una pregunta, “¿no tienes nombre?”, tiene su línea par en “¿*güyngelaymi*?”, un verbo en segunda persona singular y con la marca de negación *-la*. Si bien podríamos reconocer en esta línea solo el verbo *güyn*, “nombrar, poner nombre” (Augusta, 1991: 273), con lo que se trataría de una traducción tendiente a la equivalencia, su lectura nos remite al verbo homófono *güyn* o *üin*, que significa “encenderse, prenderse luz, arder” (Augusta, 1991: 273). Si bien este último no puede trasladarse a voz pasiva, existe paronomasia entre los verbos, por lo cual la pregunta también podría remitirnos al comienzo del poema, a las “llamaradas de fuego que pasan” o “*kewlun kütral ñi rupan*” que el *am* o alma del locutor poético ob-

serva. Es decir que, por medio de la ambigüedad que provoca la homofonía del último verso en mapudungun y el *rebalse* semántico que conlleva al acrecentar la reminiscencia con otras imágenes del poema, Lienlaf logra configurar un poema bilingüe cuyas partes se complementan para conformar una serie ligada a la imagen del fuego y la luz como señal de la presencia de lo divino, lo que el locutor poético persigue durante el discurrir de los versos e interpela en la pregunta final para sellar allí la circularidad de una búsqueda sin fin ni principio.

1.1.4.2. “Kewlun/Llamaradas”

Ante las pérdidas provocadas por los dispositivos culturales y económicos de la colonialidad en el territorio ancestral, el sujeto que construye Lienlaf desde su instancia poética “lucha por su rearticulación individual y cultural” y enfatiza la “dispersión del ser [...] que parece fragmentarse y volver a acoplarse sucesivamente” (García Barrera, 2008b). Así es que, en “Kewlun/Llamaradas” (Lienlaf, 1989: 60-61), se retoma la serie ligada a la llama, el fuego, el fogón y la luz, para configurar el retrato de un espíritu que se mira a sí mismo e intenta reconocer su condición existencial en contacto con los elementos de la cultura ancestral.

Kewlun

*Kewluy ñi püllü
kewluy
foye kütral tueyew.
Ngünechen foye,
kalül foye.*

Traducción de estudio

Llamarada

Mi espíritu lanzó llamarada
ardió
lo tomó el fuego del canelo.
Canelo de Ngenechen,
cuerpo canelo.

Llamaradas

Una llama salió de mi alma,
la llama era mi alma
ardía,
fuego de canelo lo tomó
canelo de Ngenechen
se transformó
mi cuerpo de canelo.

La versión en castellano instala desde un tono más explícito que la llama de la que se habla sale del alma del locutor poético y, a la vez, es su alma misma. En mapudungun la

estructura sintáctica y versal es más simple: “*Kewluy ñi püllü/ kewluy*” señala que el “es-
píritu” (*püllü*) “echa llamaradas” (“*kewluy*”) (Augusta, 1991: 89).

La vinculación del alma y el cuerpo con lo sagrado se encuentra en la irrupción del ca-
nelo o *foye*, árbol de gran importancia ritual en la vida mapuche, sobre todo por su uti-
lización en la construcción del *rewé* o centro ceremonial para el *ngillatun* y el
machitun. La relevancia sagrada del *foye* se enfatiza con el verso en castellano “canelo
de Ngenechen” y el verso par en mapudungun “*Ngünechen foye*”. Tanto el *foye*, como
el *koyan* (roble), el *triwe* (laurel) o el *pewen* (araucaria) son incorporados a las prácticas
rituales mapuche en distintas regiones del *Wallmapu* a partir de la identificación entre
ellos y los seres humanos, su vínculo con los diversos dominios de la sabiduría y lo
sagrado mapuche y los procesos de descomposición y recomposición como dinamiza-
dores de los procesos vitales (Skewes y Guerra, 2016: 68-69). Alma y cuerpo se asu-
men como uno en el árbol, la primera como la llama con que este arde y el segundo
como transfiguración misma en canelo. A continuación, el texto en castellano enuncia:
“se transformó/ mi cuerpo de canelo”. La referencia a la transformación es reempla-
za en mapudungun por un único verso que contiene las dos palabras claves “*kalül*
foye”, es decir, “cuerpo canelo”.

Witruy ina ñi külleñu
rangin rewé,
ka kiñe kakül mamüll yenien
ñi purupechi piukemew.
Lelitumekey ñi lonko
wallo-wallongen mapu
wente ñi lalechi kuwü.

Una a una cayeron
mis lágrimas sobre el Rewé
y mi cabeza mira y mira
como la tierra da vueltas
sobre mis manos agonizantes.

Traducción de estudio

Luego corre mi lágrima
en medio del *rewé*,
y llevo un madero atravesado
en mi corazón danzante
Mi cabeza mira
la tierra que da vueltas
sobre mis agonizantes manos.

La segunda parte del poema hace referencia directa a la ceremonia, ya que se mencio-
na un *rewé*, o centro del espacio ceremonial mapuche, sobre el cual las lágrimas del lo-

cutor poético caen (“*witruy ina ñi külleñu/ rangin rewe*”). Aquí, el texto en mapudungun acomete con dos versos que no tienen pares en castellano: “*ka kiñe kakül mamüll yenien/ ñi purupechi piukemew*” podrían traducirse como “y llevo un madero atravesado/ en mi corazón danzante”. Estos versos enfatizan el dolor que siente el locutor poético y su presencia en un contexto ritual, puesto que el corazón danza, acción que se lleva a cabo alrededor del *rewe* en ceremonias como el *ngillatun*. Asimismo, la imagen del madero o *mamüll*, retoma la serie ligada al canelo y a la transfiguración del locutor poético en uno de estos árboles. El poema se clausura con un tono ominoso que sugiere el mareo del locutor poético y su agonía, representada en las manos (“*lalechi kuwü*”) y la tierra que da vueltas (“*wallo-wallongen mapu*”).

Al igual que lo observado en el poema “Mankean”, la autotraducción muestra dos momentos de asimetría entre versiones, a partir de la estrategia del *efluente semántico* o digresión que amplía lo expresado más sucintamente en una de las dos versiones. En el primer momento, la versión castellana es la que amplía la imagen de la llamarada como metáfora del alma del locutor poético y la vuelve más explicativa, en contraposición a una versión mapuche de imágenes más condensadas y estructura sintáctica más simple. En el segundo momento, es el texto en mapudungun el que profundiza en la imagen de las lágrimas sobre el *rewe*, y extiende, por medio de este *efluente*, las referencias al *foye* como elemento central de todo el poema. La asimetría lograda en la autotraducción por medio de los *efluentes* parecen mostrar una divergencia en las imágenes que la instancia poética busca explorar en cada versión enfatizando la diferencia cultural en relación con cuestiones de la espiritualidad: por un lado, la posibilidad de ampliar el imaginario asociado al alma en la versión castellana, por otro, la fluidez con que se generan en mapudungun las imágenes rituales del *ngillatun* o rogativa, y los elementos propios de esta como el *foye* y el *rewe*.

1.1.4.3. “Jazkvn”

En el libro *Epu zuam* (2016), al igual que en *Se ha despertado el ave de mi corazón*, la separación del poemario por secciones marca el paso de un tono más aciago en las primeras partes a uno más optimista y de mayor luminosidad en las finales. En el caso de este poemario, dicha división se da en dos momentos, el primero, como señala Javier

Aguirre Ortiz en el prólogo, es “nocturno, predomina la incomunicación, la separación, el desencuentro, la aspereza, la oscuridad y el sufrimiento” (Lienlaf, 2016: 9). La otra sección, titulada “*Lif wvn/ Amanecer*” imparte, con sutileza, el contraste asociado a la luminosidad, el despertar y la esperanza. El título del libro no es casual, entonces: *Epu zuam* puede traducirse como “dos pensamientos”, “dos anhelos” o bien “dos asuntos”, como referencia a los dos momentos contrastantes, así como también a la complementariedad y antagonismo de los poemas planteados en dos lenguas.

En relación con la primera parte de *Epu zuam*, y el parentesco estético con el poema anteriormente analizado, “*Kewlun/ Llamadas*”, señalamos aquí el texto “*Jazkvn*” que retoma la temática de la “dispersión del ser” (García Barrera, 2008b):

Jazkvn

*mvnaurkvlwüñipiuke, ñaña
rofvluwykiñekvjeñumew
furitumapumay
kizuamunkeawiñi am*

Asustado mi corazón se encoge, ñaña
abrazado a una lágrima, tiembla
porque solitario
fuera del mundo
vaga mi alma

(Lienlaf, 2016: 28-29)

Traducción de estudio

Aflicción

Mi corazón está muy cansado, ñaña
se abraza a una lágrima
de espaldas a la tierra
sola anda mi alma.

El locutor poético señala, ya en el título, el sentimiento que envuelve el texto: “*jazkvn*” significa “afligirse, entristecerse” (Augusta, 1991: 119), por lo que elegimos en nuestra traducción de estudio utilizar el sustantivo correspondiente para el verbo. Ya los primeros versos presentan una *acometida* semántica entre versiones. Mientras en castellano el corazón está “asustado” y “se encoge” por el miedo, en mapudungun el verbo par es “*urkvlwü*” de *ürkülen*, “estar cansado” (Augusta, 1991: 277). La perspectiva que plantea la versión mapuche recuerda los versos de “Bajan gritando ellos sobre los campos”: “*kanchalen ka deuma/ pepi dünguwelan*”, en los que el verbo *kanchalen*, que también

significa “estar cansado” (Augusta, 1991: 76) representa la emoción del locutor poético que no encuentra palabras para expresar su tristeza, con lo cual deja que hablen sus lágrimas. Mientras en ese texto la referencia explícita a las lágrimas se da solo en la versión en español, esta vez “*Jazkvn*” presenta la imagen de la “lágrima” o “*kvjeñu*” en ambas lenguas como imagen central del poema.

Los últimos versos dan el motivo de la tristeza: una sensación de “ajenidad”, concepto que Claudia Rodríguez Monarca señala como percibido en la poesía mapuche en tres contextos: el exilio, el éxodo y la extranjería (2004). En el caso del poema, el locutor poético señala este estado como en un ámbito “fuera del mundo”. Esta idea es precisada en mapudungun con términos que conforman un *afluente* semántico: “*furitumapu*”, puede traducirse literalmente como “de espaldas a la tierra”, es decir, que la desorientación del alma que vaga se debe a una situación de desconexión con el territorio ancestral. Es precisamente lo que Rodríguez Monarca ha definido como “extranjería”: “el sentimiento de ajenidad respecto del propio territorio. Es el cambio ocurrido en su tierra y donde el mapuche ya no se reconoce. Este contexto es el más significativo, puesto que no hay posibilidad de volver al cobijo identitario” (2004).

Una vez más, la lectura conjunta de las versiones mapuche y castellana del poema bilingüe permite al lector formarse una trama más compleja y completa de sentidos. Por ejemplo, la *acometida* entre “el corazón asustado” de la versión castellana y el “corazón cansado” (“*mvnaurkvluwĩñipiuke*”) de la versión en mapudungun sustenta el antagonismo pero también la complementariedad en la conformación de la atmósfera anímica englobada en el texto bilingüe. De esta misma manera, pero con la estrategia del *afluente* semántico, opera la lectura estereoscópica de los versos pares “fuera del mundo” y “*furitumapu*”, por la cual el poema en su conjunto construye una imagen en la que el temor y la tristeza del locutor poético se asientan en una situación de “extranjería” o desconexión territorial.

1.1.4.4. “Llegun/ Creación”

El matiz aciago que tiñe toda la primera parte de *Epu zuam* (2016) y que cuenta con el antecedente de *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989), va tornándose en mayor

luminosidad, en ambas obras, a partir de los poemas de sus respectivas segundas mitades.

Según la estructura de “texto-*kultrung*” que Geeregat y Gutiérrez encuentran en el primer poemario de Lienlaf, esta parte se corresponde con el cuadrante oeste-sur, donde el mal y el bien están presentes, pero este último está en ascenso y el sujeto poético comienza a tener “consciencia de la razón de su existencia. La tierra lo ha acogido y le ha hablado” (1992: 140). Justamente esto es lo que ocurre en el poema “Llegun/ Creación” (Lienlaf, 1989: 82- 83).

Llegün

*Ti lelfün ñemy
ñi gütrüf-gütrüfchy foro,
kiñeke lelify,
kafey ñi püllü deumay
ina ngüyküllüfi ñi lipangmew.*

*Ülkantunge pienew ti lelfün
pengenochy mapu ñi ül
ina pienew
amunge doy ayepale wanglen.*

Creación

La pampa recogió mis huesos
y los recorrió uno a uno
luego amasó mi espíritu
meaciéndolo entre sus brazos.

La pampa me pidió que cantara
la poesía del infinito
luego me dijo que fuera
hasta el gran fuego de las estrellas.
Me dijo que allí despertaría.

Traducción de estudio

Nacimiento

El campo recogió
mis huesos tirados
uno por uno miró
también fabricó mi espíritu
y lo meció en sus brazos.

La pampa me mandó que cantara
el canto de la tierra no visible
luego me dijo
que me fuera más allá de las estrellas.

El título nos remite a una doble idea: por una parte, *llegun* es el verbo “nacer”, así como “dar a luz” (cuando se causativiza⁴⁴ como *llegümün*), con lo cual nos señala la imagen de un nacimiento o renacimiento. Por otro lado, “creación” también puede ser

44 La causativización es un proceso gramatical ampliamente extendido en las lenguas que consiste en el agregado de un evento causativo a un predicado (Pujalte, 2013: 232).

la propia práctica de la escritura poética, configurando de esta manera, en el vínculo espiritual con el territorio en este caso representado por “la pampa” o “*lelfun*” y el mandato que esta le impone al locutor poético de cantar, una suerte de *ars poetica*, un “proyecto poético [que] es la transmisión de la palabra” (García Barrera, 2008b).

El canto ancestral no solo se presenta como un motivo o temática en la poesía de Lienlaf, sino que también constituye un procedimiento de creación para sus textos. Como ha remarcado Rodrigo Rojas, Lienlaf se ha dado la doble tarea de traducir primero su poema del código oral al escrito y luego abordar la traducción en dos lenguas (2009: 95). En efecto, la importancia del *ül* o canto mapuche en el proceso creativo de la obra de Lienlaf es central y afecta toda su práctica escritural generando tensiones y torsiones de forma y contenido entre las versiones en lengua mapuche y castellana.

Esta doble idea de nacimiento y escritura como forma de la creación ha sido repartida claramente por la instancia escritural en las dos estrofas que conforman cada versión. En la primera, se relata cómo el territorio ha amasado el espíritu o *püllü* del locutor poético y luego, como a un recién nacido, lo ha mecido “entre sus brazos” (“*ngüyküllüfi ñi lipangmew*”). En la segunda parte, se otorga al locutor poético una “misión”, la de convertirse en *ülkantufe*, cantor de “la poesía del infinito”. Esta idea es presentada en mapudungun con la frase “*pengenochy mapu ñi ül*”, es decir, “el canto de la tierra no visible”. En este pasaje podríamos reconocer un *afluente* semántico que especifica el concepto abstracto de “infinito” de la versión en castellano, como un espacio no perceptible por medio de los sentidos, un ámbito ligado menos a lo físico que a lo espiritual. Asimismo, la paridad que la autotraducción establece entre los términos “poesía” y “*ül*” o “canto”, señala un *rebalse* semántico mutuo, puesto que las implicancias culturales de ambos términos, uno de la tradición de la escritura occidental, otro de la tradición ancestral oral mapuche, no terminan de ser identificables con otros exactamente equivalentes en su contraparte lingüística. Sin embargo, como ya mencionamos, la raigambre que la obra escrita de Lienlaf tiene en la oralidad y el canto ancestral mapuche permite establecer el marco de vinculación entre ambos términos, poesía y *ül*, como prácticas y conceptos cercanos.

1.1.4.5. “Rüpu/ Camino”

La “apertura a nuevos espacios cósmicos superiores” (Geeregat y Gutierrez, 1992: 141) se plantea a través del reconocimiento de la propia función del locutor poético en su entorno. El llamado al canto y a la escritura y su representación a partir de la metáfora del camino o trayecto se da en el poema “Rüpu/ Camino” (Lienlaf, 1989: 100-101). Este texto pertenecería, de acuerdo con la clasificación de Geeregat y Gutiérrez, al cuadrante sur-este de la configuración del poemario como texto-*kultrung*, el cual está ligado al bien, a la época del *ngillatun* y a la purificación (1992: 141). Geeregat y Gutiérrez consideran que este poema ratifica su hipótesis de que el sujeto poético de la obra de Lienlaf está homologado con la figura de la *machi* (1992: 142). Más allá de si podemos o no hallar en el locutor poético de este texto a un *machi*, entendemos que sí se configura una voz que relata lo que los sueños le van revelando, entendidos estos como la práctica cultural interpretativa de signos provenientes del ámbito de la espiritualidad.

Rüpu

*Lelfün wenuntumeael
ñi füchake cheyem
ñi ñamkülechi dungu.
Kuyem-mew,
mawidamew,
allkü-ngenochi dungu allküfin
gürken piukemew
llegpachi antümew
ñi kurüf-ngeam püllü
wech-wechngechi dungumew.*

*Lelfün wenuntumeael ñi pewma
ñi piuke ñi pewma
ñi küme neyen-ngeam
tûfachi mapumew.*

Traducción de estudio

Camino

He ido a recoger del campo
la palabra perdida
e mis ancestros

Camino

He corrido a recoger en las llanuras,
en la playa,
en la montaña,
la expresión perdida de mis abuelos.
He corrido a rescatar
el silencio de mi pueblo
para guardarlo en el aliento
que resbala sobre mi cuerpo
latiendo,
haciendo vibrar mis venas
sobre el sol que se levanta
sobre las altas cordilleras
para que el espíritu sea viento
entre el vacío de las palabras.
He corrido a recoger el sueño
de mi pueblo
para que sea el aire respirable
de este mundo.

en la arena
en la montaña
Escuché la palabra no audible
en el aliento de mi corazón
sobre el sol naciente
para que el espíritu sea viento
entre las palabras confusas.

He ido a levantar mi sueño en el campo
el corazón de mi sueño
para que sea el buen aliento
sobre esta tierra.

Reaparece una constante de la autotraducción de este poeta: la *acometida* sintáctica, es decir, un antagonismo en la estructura versal de la versión mapuche. Por empezar encontramos una inversión en el orden de los versos y, por ende, del discurrir lógico del poema en cada caso. Por un lado, el texto en mapudungun abre con la acción concreta “*Lelfün wenuntumeael/ ñi fűchake cheyem/ ñi ñamkülechi dungu*” (“He ido a recoger del campo/ la palabra perdida/ de mis ancestros”). Posteriormente, inicia una segunda oración señalando los lugares donde ha escuchado esas voces: en la arena (“*kuyem-mew*”) y en la montaña (“*mawidamew*”). Los versos pares de estas líneas presentan una estructura diferente en español. Por ejemplo, la referencia a los escenarios de la escucha aparece con anticipación al objeto de la acción “recoger” en el segundo y tercer verso: “en la playa/ en la montaña”. Solo después se dice que lo que el locutor fue a buscar es “la expresión perdida de [sus] abuelos”. Cabe señalar aquí que en castellano la instancia poética elige un término más familiar como el de “abuelos” en lugar de “*fűchake cheyem*”, el cual supone un *rebalse* semántico desde la esfera del texto mapuche, puesto que supone una mayor carga cultural al involucrar a todos los ancestros y, específicamente, a su condición de difuntos indicada en la sufijación “-yem”. Por otro lado, la segunda oración en español introduce la idea de “rescate” del “silencio de [su] pueblo” como la misión del locutor poético, mientras que el verso en mapudungun elabora un *afluente* o *reenvío* semántico que podría especificar en qué consiste ese rescate: escuchar la palabra no audible (“*allkü-ngenochi dungu*”) de los ancestros.

Los siguientes versos en castellano (“para guardarlo en el aliento/ que resbala sobre mi cuerpo latiendo, /haciendo vibrar mis venas”) representan una sucesión de imágenes

corporales a través de las cuales el locutor poético se hace carne con aquellas palabras que busca rescatar del olvido. Estos versos no tienen una contraparte en mapudungun salvo en el caso del primero con la línea “*gürken piukemew*”, que podría traducirse como “el aliento en mi corazón” aunque, más específicamente, “*gürken*” es “vaho” (Augusta, 1991: 162).

El texto en mapudungun continúa con el verso “*llegpachi antumew*” que retoma la paridad con el castellano a partir del verso “sobre el sol que se levanta”. “*Llegpachi*” se presenta como un término *afluente* conformado por el verbo *llegün*, “nacer” (Zúñiga, 2006: 323), la marca “*pa*”, indicativa de una acción que ocurre donde se encuentra el sujeto que enuncia y el adverbializador “*chi*”. De esta manera, la frase “*llegpachi antümew*” puede traducirse como “sobre el sol que nace aquí”. A continuación, también se omite la paridad con el verso “sobre las altas cordilleras” y se alude directamente a las siguientes dos líneas “para que el espíritu sea viento/ entre el vacío de las palabras”. Otro *afluente* puede hallarse en la representación del texto en mapudungun de su verso par “entre el vacío de las palabras” a través del adjetivo “*wech-wechngechi*”: el vocablo *wech-wech* puede traducirse como “loco, travieso” (Augusta, 1991: 248) en un sentido que remite a la superficialidad y la confusión. De esta manera se plantea conjuntamente entre los dos textos el contraste entre el silencio de los ancestros y la trivialidad de las palabras vanas.

En síntesis, si el poema anterior, “*Llegun/Creación*”, tematizaba el llamado del poeta-cantor a cumplir su rol, en “*Rüpu/ Camino*” se explora cómo se realizará esa tarea. En el desarrollo de las imágenes que contribuyen a esta exploración, no es menor que la autotraducción se focalice en la estrategia del *afluente* semántico para especificar o explicitar la función del *ülkantufe*, en cuanto que restituye con su canto/poesía la entidad espiritual, el alcance social y la profundidad histórica de las voces de sus ancestros.

1.1.4.6. “*Ka mapu/ Extranjero*”

En el poema que sigue inmediatamente, “*Ka mapu/ Extranjero*” (Lienlaf, 1989: 102-103), la idea del trayecto y la búsqueda se repite, esta vez para lograr un encuentro fi-

nal con la propia sombra o “*aiwiñ*”: metáfora de la rearticulación de la propia identidad individual y cultural como *ülkantufe*:

Ka mapu

Extranjero

*Miawün ka mapu,
umagtulen
rel kiñe lolen
pewmayawen.
Lifi mapu,
ka wenu mapu,
lifi ñi dungu
ina ñi aiwiñ weño
petunew.*

Ando por otras tierras
durmiendo
sueño frente a una honda
quebrada.
Se limpió el campo
y sobre el campo
es transparente mi palabra...

mi sombra me ha encontrado.

Traducción de estudio

Otra tierra

Ando por otras tierras
duermo
frente a un valle
me quedaré soñando.
La tierra se limpió
y el cielo
(se) limpia mi palabra
luego me encontró mi sombra.

El título en español utiliza un concepto, “extranjero”, que *rebalsa* semánticamente, dado que uno de sus equivalentes posibles en mapudungun es *wingka*, término peyorativo y asociado a la sociedad no mapuche, que no podría utilizarse aquí, dado que quien se siente extranjero es el propio locutor poético en su trayecto de autorreconocimiento. En contrapartida, el mapudungun ofrece la estructura *ka mapu che*, “gente de otra tierra”, y la instancia poética escoge remitirse solo a una parte de esta frase: *ka mapu*, “otra tierra”, con lo cual se focaliza en los espacios recorridos más que en el sujeto poético.

Importan aquí como “zona de significación” los versos en los que la claridad se anuncia: “*lifi mapu, / ka wenu mapu, / lifi ñi dungu*” o “se limpió el campo/ y sobre el campo/ es transparente mi palabra”. En efecto, el verbo *lifün* o *liftun* en lengua mapuche es

“limpiarse, despejarse” (Augusta, 1991: 115) y esta acción es iterativa en la construcción versal, al usarse para referirse a la tierra, al cielo y a la palabra. Asimismo, cabe señalar que la versión en mapudungun presenta una *acometida* en el segundo verso: “*ka wenu mapu*” no se refiere, como en castellano, al campo o *mapu*, sino al cielo. Ambos, tierra y cielo, se han despejado para que también la palabra del locutor poético se vuelva limpia. Es entonces cuando este se reúne con su sombra o *aiwiñ*, término que también remite al “reflejo” (Augusta, 1991: 5), con lo cual crea un *rebalse* semántico que acrecienta las posibles referencias de la imagen construida. A través de esta estrategia, la autotraducción incorpora la idea de la auto-observación del locutor poético como en un espejo: este se ha mirado a sí mismo y ha aceptado su rol, el de lograr la claridad de las palabras a través del canto y la escritura.

1.2. Libro blanco, libro negro, libro azul: recurrencias en la obra bilingüe de Elicura Chihuailaf

Por su condición de pionero en la escritura poética bilingüe⁴⁵ y en la difusión de escritores y artistas mapuche desde finales de los setenta en adelante⁴⁶, la figura y la obra de Elicura Chihuailaf (Quechurewe, 1952), al igual que en el caso de Leonel Lienlaf, han sido motivo de múltiples lecturas, entrevistas, reseñas, y estudios de corte académico. Sin embargo, y en el mismo sentido que Lienlaf, poco se ha dicho sobre sus procesos autotraductores y el carácter bilingüe de su obra. A lo largo de este capítulo, intentaremos ahondar en las características de este proceso a través de un conjunto de poemas que han reaparecido con modificaciones, adiciones y correcciones a lo largo de toda su obra. Hemos seleccionado estos textos, por un lado, debido al peso estético y conceptual que el propio poeta les ha asignado, en cuanto que ha vuelto a ellos una y otra vez a lo largo de su trabajo escritural para (re)incorporarlos a sus poemarios, como también porque sus modificaciones nos señalan un camino para nuestro análisis, en el que el *traful* de la autotraducción puede rastrearse no solo entre versiones a nivel sincrónico sino también a nivel diacrónico, en sus sucesivas reescrituras y retraducciones. Asimismo, los textos responden a los ejes o “flujos” de lectura sobre territorio, identidad y cuerpo que postulamos como puntos de partida y recorrida de los textos en el *traful*.

Como ya señalamos en el capítulo teórico, la autotraducción, en cuanto proceso de escritura, lectura y creación, no puede ser desligado del factor temporal. Sin embargo, dada la condición de discontinuidad de los movimientos que el autor-traductor hace de una a otra lengua en la producción de sus textos bilingües, nuestra comprensión de la temporalidad del trabajo de la autotraducción estará ligada a sus tránsitos no secuenciales ni unidireccionales. Dicha temporalidad será, como ha señalado Homi Bhabha con respecto a la traducción cultural, “extraña” y “disyuntiva” (1994: 225). En este sen-

45 “Cuando comencé en esto no había nadie más que lo hiciera. Unos cuantos años caminé solo, buscando a algunos o algunas que hicieran lo mismo que yo. Luego, tuve la suerte de encontrarme con jóvenes que se iniciaban en la escritura y en la pintura” (Rivas Alvear, 2016).

46 Elicura Chihuailaf participó del Centro de Documentación Mapuche *Liwen* como encargado del área cultural, desde donde promovió la literatura y la poesía mapuche y editó la revista *Kalfü Püllü*. Dirigió junto con Guido Eytel la revista *Poesía Diaria*, dedicada a la poesía del sur de Chile. Organizó junto con Jaime Valdivieso en el año 1994 en Temuco el encuentro “*Zugutrawn*, reunión en la palabra. Primer encuentro de poetas chilenos y mapuches” y en 1997 el “Taller de Escritores en Lenguas Indígenas de América” (Moens, 1999: 64; Mora Curriao, 2013: 35; González Cangas, 1999)

tido, el caso de Elicura Chihuailaf presenta una particularidad en relación con el resto de los autores mapuche bilingües estudiados en esta investigación: tales movimientos pueden ser rastreados a lo largo de sus poemarios, puesto que existe en su práctica de escritura y traducción una tendencia a la corrección, reescritura y reedición de un conjunto de poemas que han aparecido en distintas versiones a lo largo del tiempo. Al respecto, el propio autor ha declarado:

Mis libros son un solo libro, al que agrego- o quito- poemas que, a su vez, para bien o para mal, modifico con frecuencia (ya sea en las lecturas públicas o en sus versiones editadas en trípticos o revistas); resultado un poco de exigir más a los textos a la mano, y sobre todo, como intento de situarme a orillas de la oralidad — aún vigente— de nuestra poesía (Chihuailaf, 1991: 6).

Este posicionamiento respecto de su práctica escritural permite observar de primera mano la variabilidad direccional y temporal (Grutman y Van Bolderen, 2014: 327) del proceso autotraductor, el cual, como mencionamos en la primera parte de esta tesis, se ha mantenido en un nivel de “invisibilidad” al ser escasamente estudiado en las disciplinas literarias y traductológicas en beneficio de una mayor atención al análisis del producto de la autotraducción (Boyden y De Bleeker, 2013: 180). El trazado de los movimientos autotraductores que en las siguientes páginas desarrollaremos en el análisis de un conjunto de poemas del autor de Quechurewe permitirá, además del señalamiento de las modificaciones estilísticas, semánticas y sintagmáticas de los textos realizadas en la diacronía, resaltar aquellos momentos de articulación, rearticulación o, incluso, desarticulación de la diferencia cultural entre las versiones en castellano y mapudungun. En nuestro relevamiento hemos trabajado con los poemarios *En el país de la memoria* (1988), *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991), *De sueños azules y contrasueños* (1995) y *Sueños de luna azul* (2008).

1.2.1. Libro blanco, libro negro, libro azul

En el país de la memoria fue publicado en 1988, con una tirada de solo setenta y cinco ejemplares numerados y firmados por el autor. El mismo es descrito por el poeta como su “[l]ibro blanco que toma conciencia de la historia y que quiere ser el *primer grito* de un pueblo al que no dejan nacer” (Chihuailaf, 1988: 76). Las versiones en mapudungun

de cinco poemas —“*Mapuche/ Gente de la tierra*”, “*Kisu Mapuche Pingeky/ Cuestión de piel*”, “*Transplantado/ Wuño Anukunown Mapumew*”, “*La ciudad y sus calles, parte 7*” y “*Antes desaparecieron a nuestros hermanos onas. Hermanos mapuche, para nosotros quieren lo mismo/ Kuifi afi iñ pu willimapuche (onas). Inchin in Mapuchengen ka felepeay*”)— no estuvieron a cargo del propio autor sino de colaboradores que él señala en el epílogo como “perfectos hablantes del mapudungun”: sus padres, Carlos Chihuailaf y Laura Nahuelpan, y los poetas e intelectuales Leonel Lienlaf, Anselmo Raguileo y Rosendo Huisca. Al respecto de este trabajo, Chihuailaf establece una primera declaración respecto de su posicionamiento frente a la traducción —en este caso, colaborativa—, como una forma de dar espacio a su comunidad en la escritura y, tangencialmente, a la oralidad que ha definido como la fuente a cuyas orillas desarrolla su trabajo literario⁴⁷: “no son concesión a folclorismos ni paternalismos, sino el recurso válido frente a la obligada soledad física (escritural) ante la página en blanco —que me permite dar cuenta del espíritu comunitario que imbuye el quehacer cotidiano de nuestro pueblo” (1988: 76).

Si bien *En el país de la memoria* se publicó primero y “reúne los poemas dispersos en revistas que circularon durante la década de los ochenta en el país” (García Barrera, 2008a: 40-41), la primera colección de poemas escritos por Elicura Chihuailaf son los del libro *El invierno y su imagen*, al que volverá una y otra vez como fuente de textos a reescribir, retraducir y reeditar. Los poemas de *El invierno y su imagen* empezaron a darse a conocer en 1977 y circularon en lecturas poéticas a lo largo de toda la década siguiente (Mora Curriao, 2013: 23). En el “Final” de *En el país de la memoria*, el autor define *El invierno y su imagen* como su “libro negro, vacilante catarsis de mi innegable cuota de alienación en el sistema dominante y también de búsqueda de un posible lenguaje” (Chihuailaf, 1988: 76). Esta obra es cronológicamente la primera de Chihuailaf,

47 Como bien señala Miguel Rocha Vivas, el concepto de “oralitura”, que Elicura Chihuailaf difunde y que encuentra eco en otros autores indígenas como el poeta yanakuna Fredy Chikangana y el autor camëntsá Hugo Jamióy, tiene su origen en el trabajo del historiador senegalés Yoro Fall, “quien en 1992 planteó la noción, distensionando inicialmente la separación binaria entre lo oral y lo escrito” (2012: 73).

Chihuailaf define la oralitura como “nuestra Palabra ya escribiéndose, pero al lado de la oralidad [...] La Palabra sostenida en la Memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico (no me estoy refiriendo a la función de artificio que todo lenguaje contiene permanentemente) sino como un compromiso en el presente del Sueño y la Memoria” (1999: 62).

pero no pudo ser editada por falta de recursos, como aclara el autor (Chihuailaf, 1991: 6) y circuló en trípticos y revistas como *Al mirarte* (Talcahuano, 1977), *Araucaria de Chile* (España), *Lar* (Concepción), *Lapizlázuli* (La Serena) y *La Castaña* (Santiago). El libro fue editado finalmente en 1991 por Ediciones Literatura Alternativa de Temuco como *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. El agregado al título hace referencia a la adición de una sección titulada “A orillas de un Sueño Azul / *Ina Kajfu pewma mew*” que, en el epílogo de *En el país de la memoria*, Chihuailaf denominado como su “Libro Azul”, “escrito completamente en mapudungun y que significa nada más abrir los ojos y oír (hablar) nuestra (mi) verdadera lengua, pero que —ay la realidad— ya no puede ser, para mis hermanos, propuesta de lenguaje único”. En la edición de 1991 agradece a Rubén Sánchez Curihuentro la “colaboración y revisión de los textos en mapudungun”⁴⁸ y aclara que hace uso del alfabeto Raguileo (Chihuailaf, 1991: 8).

Esta adición a *El invierno, su imagen y otros poemas azules* es fundamental en la obra poética de Chihuailaf pues será fuente en la que abrevarán los siguientes dos poemarios bilingües del autor: *De sueños azules y contrasueños*, editado en 1995 y reeditado en 2000, y *Sueños de luna azul*, de 2008. En ambos libros reaparecen, con modificaciones, varios de los poemas de la sección “A orillas de un Sueño Azul / *Ina Kajfu pewma mew*”, justamente, textos signados por aquel color recurrente y significativo en la poética de Chihuailaf. En una entrevista concedida al poeta Yanko González Cangas el autor reconoce que

[e]l azul, como me han dicho en un par de oportunidades, ha ido azulando mis propios textos y ha ido azulando un poco la visión que tengo de aquellos. [...] Ese azul tiene que ver con nuestra historia, es el origen de la vida mapuche. [...] Este azul existe en el espíritu de cada uno de nosotros; pertenece a este cuerpo perecible, de lo breve, que en definitiva se llama vida y su estancia en el *nag mapu*, en la superficie, en la tierra. La casa donde yo nací, era azul por dentro y por fuera, un país azul. Esto es lo que se ha constituido en la columna vertebral que mueve mi poesía, por eso mi insistencia sobre el azul. Me marca mucho porque veo que todas las vidas giran en torno al azul (González Cangas, 1999).

48 El proceso de crecimiento de Chihuailaf en la autotraducción parece ir de la mano del trabajo colaborativo. En el caso de la revisión de Curihuentro, es posible categorizar estas autotraducciones como “parcialmente autoriales”, siguiendo la tipificación de María Recuenco Peñalver (2011: 206).

1.2.2. Operaciones de recurrencia textual en la obra de Chihuailaf

Las recurrencias textuales de la obra de Chihuailaf pueden separarse en cuatro tipos a lo largo de su, así llamada por el autor, “triada” de libros originales: el llamado “libro blanco” (compuesto por las obras originalmente editadas en trípticos y revistas y compiladas en el poemario *En el país de la memoria*), el “libro negro” (constituido por los textos del inédito *El invierno y su imagen*, o bien, los que forman la primera parte no bilingüe de *El invierno, su imagen y otros poemas azules*) y el “libro azul” (editado como la segunda parte de *El invierno, su imagen y otros poemas azules*),.

La primera operación de recurrencia textual se trata de la *reedición bilingüe* de textos publicados originalmente solo en español. Hemos constatado que el poemario *Sueños de luna azul* contiene seis poemas originalmente editados solo en castellano en *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, que cuentan con su correspondiente versión en mapudungun. Asimismo, incluye en este registro un poema de *En el país de la memoria*, originalmente titulado “Llueve en el poema”, y ahora también “*Mawvkvley tv-fachi vl mew*”. Lo mismo se había dado ya entre *En el país de la memoria* y *El invierno...* cuando, en este último, se retomaron estrofas o secciones de poemas largos del primero para transformarlos en poemas bilingües: es el caso de la sección quinta de “La ciudad y sus calles” del primero y “*Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce/* Pienso en mis antepasados” del segundo libro. La misma operación se da con el poema “La llave que nadie ha perdido” que estaba solamente editado en castellano en *El invierno...* y en *Sueños azules y contrasueños* se edita como “*Inirume*⁴⁹ *ñamvn noel chi llafe/* La llave que nadie ha perdido”.

En segundo lugar, otra operación de recurrencia que presenta interés para nuestro análisis es la *reescritura de la versión en mapudungun* de algunos poemas bilingües también originales de *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, que aparecen en *De Sueños azules y contrasueños*. Estos son: “*Ko ñi newen yeneenew/* Los poderes del agua me llevan”, “*Wenu mapu tañi piel/* Señales en la tierra arriba” y “*Nienulu vy tañi newen ta iñce/* Porque soy la fuerza de lo innombrado”.

49 Se trata de la forma coloquial para *ineyrume*, “nadie”.

En tercer lugar, como una minoría de textos que, a pesar de su escasez numérica, no dejan de resultar importantes, se encuentran tres poemas que han sufrido *modificaciones en ambas versiones, en castellano y mapudungun*, a lo largo de las sucesivas ediciones en las que se las ha incluido. Dos pertenecen, una vez más, a *El invierno, su imagen y otros poemas azules* y son reeditados con modificaciones: “*Jejipun kajfvwenu ñi kurantu malal mew/ Ruego en las paredes rocosas del cielo*”, reeditado en *De sueños azules*, y “*We xipantu/ Año nuevo mapuche*”, que reaparece como “*We xipantu/ Año nuevo mapuche (Nueva salida del sol)*” en *Sueños de luna azul*. El tercero es un poema que aparece en versión bilingüe por colaboradores del autor en el libro *En el país de la memoria* bajo el título de “*Antes desaparecieron a nuestros hermanos onas. Hermanos mapuche para nosotros quieren lo mismo / Kuifi afi iñ willimapuche (onas) inchin in mapunchegen ka felepeay*”. El texto reaparece solo en castellano en *El invierno, su imagen y otros poemas azules* como “*Antes desaparecieron a nuestros hermanos onas*” y, finalmente, se reedita en *Sueños de luna azul* con el mismo título que en el original en mapudungun pero como “*Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos selknam*” en castellano.

Por último, hemos podido rastrear a lo largo de ediciones y poemarios la *reaparición de poemas bilingües sin modificaciones*, probablemente porque dentro de los propósitos estéticos y conceptuales elaborados por el poeta, pueden integrar otra colección de textos. Es el caso de varios poemas originalmente editados en *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, bajo la sección “*A orillas de un sueño azul/ Ina kajfv pewma mew*”, que compone el llamado “*libro azul*”. Dichos textos son “*Maciluwn pewma/ Iniciación*” y “*Xekayawvn mawida mew/ Caminata en el bosque*”, transcritos a *De sueños azules y contrasueños*; y “*Tvfaci mapu mew mogeley wagvben/ En este suelo habitan las estrellas*”, “*Nepelgelayan/ Que nada turbe mis sueños*” y “*Antv tañi jum dugu/ El secreto del sol*”, en *Sueños de luna azul*.

En este capítulo nos dedicaremos a analizar los textos recurrentes de las tres primeras categorías encontradas, ya que nos interesa enfocarnos en las modificaciones que se han dado en la autotraducción a lo largo del tiempo y las reediciones para analizar este fenómeno en un corte diacrónico que abarcará más de veinte años de obra del autor. Dado que en el análisis trabajaremos con un mínimo de tres versiones por caso, no in-

cluiremos una traducción de estudio de las versiones en mapudungun que podría complicar la lectura, sino que resaltaremos en negrita en los distintos textos aquellos pasajes que reflejen los cambios, omisiones y correcciones de interés para nuestra lectura.

1.2.2.1. Textos originalmente editados solo en castellano y con posterior versión en mapudungun

El primer caso a analizar es el poema corto “Pienso en mis antepasados”, el cual fue editado solo en castellano en el libro *En el país de la memoria* (Chihuailaf, 1988: 41), como parte de un texto más extenso que cuenta, sin embargo, con un título bilingüe, “La ciudad y sus calles/ *Waria ka ñi pu kaje*”. Este detalle, junto con unas aclaraciones presentadas en el epílogo y prólogo de *En el país de la memoria* y *El invierno*, respectivamente, llevan al lector a dudar de que el texto “original” de este poema sea la primera versión aparecida en castellano. En efecto, en ambos paratextos se menciona el llamado “libro azul” como un conjunto de textos escritos “completamente en mapudungun” (1988: 76; 1991: 6) en aparente contemporaneidad al “libro blanco” y “libro negro” con los que conforma una triada. El “libro azul”, entonces, es finalmente editado con sus correspondientes versiones castellanas como la segunda parte de *El Invierno* bajo el título “A orillas de un sueño azul/ *Ina kajfv pewma mew*”. Dentro de este conjunto de poemas es que reaparece “Pienso en mis antepasados” con su versión mapuche, “*Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce*”. De esta manera, los paratextos crean en el lector la sensación de quiebres en una temporalidad que se esperaría lineal en la producción poética, lo que se condice con la ya subrayada multidireccionalidad y variabilidad temporal que la práctica autotraductora suscita, y con la también mencionada disolución de la determinación de original y versión.

Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce

Pienso en mis antepasados

Rakiduwammaken tañi baci wvnen pu ce
Peñmakefiñ ñi ge leliwvl nielu xipapeyvm
antv.

Pienso en mis antepasados muertos
Veo sus ojos vueltos hacia el oriente

(Chihuailaf, 1991: 60-61)

El oriente y el color azul son dos referencias de la cosmovisión mapuche muy caras a la poética de Chihuailaf. En su ensayo *Relato confidencial a los chilenos*, el propio autor

desarrolla su interpretación acerca del llamado *kallfv epew* o “relato azul”, mito de origen del pueblo mapuche, en el que el punto cardinal del Este tiene una importancia fundamental como zona de procedencia y destino final de los espíritus:

En el *epew* —relato— del origen del Pueblo mapuche, nuestros antepasados dicen que el primer Espíritu Mapuche vino desde el Azul. Pero no de cualquier Azul sino del Azul del Oriente. Y como en nuestra Tierra no había nada que pintara ese Azul como el expresado en el cielo profundo, intenso, dijeron que el Azul existe en el Oriente y en el espíritu y el corazón de cada uno de nosotros. Y que cuando el espíritu -en la brevedad de su paso por este mundo- abandona al cuerpo, se va hacia el Poniente a llamar al Balsero de la muerte para que lo ayude a cruzar el Río de las Lágrimas y llegar así a la isla -el País-Azul en la que habitan los espíritus de nuestros Antiguos (Chihuailaf, 1999: 32).

El poema de Chihuailaf destaca lo que el locutor poético imagina como el estado ideal de sus propios ancestros en el plano del Azul: los ojos vueltos hacia el oriente, la estancia espiritual de los suyos en el llamado “País Azul”, desde donde ven surgir el sol y el continuo renacer de los ciclos vitales en el *nag mapu*, “la tierra que andamos” los vivos, como la describe Chihuailaf (1999: 30).

Destacan algunas particularidades de la versión en mapudungun que se presentan como *efluentes* o digresiones ante la más sucinta versión castellana. En primer lugar, la referencia a los “antepasados”, no como podría esperarse, con el término “*fuchakecheyem*”, sino con la frase “*wvnen pu che*”, la cual está conformada por el adjetivo *wvnen*, “primero, superior” (Augusta, 1991: 277) y la forma plural del término referido a “persona” o “gente”, “*pu che*”. Interesa ver que el texto en mapudungun resalta la carga de ancestralidad de la referencia a los “antepasados” como “los primeros” del linaje del locutor poético, como aquellos ya muertos (“*baci wvnen pu ce*”) que indican el destino espiritual del propio hablante lírico en un espacio espiritual ligado al azul. Asimismo, la imagen de los antepasados con los “ojos vueltos hacia el oriente” tiene sus versos pares en “*ñi ge leliwvl nielu xipapeyvm/ antv*”. Aquí, la referencia al punto cardinal cosmovisionalmente asociado al origen de la vida es representado como el espacio desde donde está saliendo el sol (“*antv*”). Como ha señalado el propio poeta, es desde ese momento del día que emerge el azul del origen: “el azul que uno puede ver cuando termina la noche y cuando comienza el día, antes que aparezcan los rayos del sol. Ese es el

azul que me motiva, porque tiene que ver también con el hecho que si nosotros venimos del infinito también volvemos a él, ese es el camino” (Rivas Alvear, 2016).

Un procedimiento similar al del texto anterior se da con el poema “*Trufvn ko pewma/ Sueño de agua turbia*” (Chihuailaf, 1991: 82-83), cuya versión en castellano pertenecía a un texto mayor del poemario *En el país de la memoria* bajo el título de “Sueños” (Chihuailaf, 1988: 64). El texto español revela una serie de modificaciones de orden gramatical en su segunda edición, las cuales resaltamos en negrita, y cuya elaboración en los versos pares en mapudungun analizaremos para definir así los puntos de antagonismo y complementariedad semántica entre ambas versiones:

Sueños

2

Mas en mi alma -en mi sueño- la música
de la confusión
agitaba sus alas y no veía a mis hijas
ni a mi mujer
ni a mis padres. Y el tiempo los lugares
eran el Metro de Santiago de Chile
con puertas que vertiginosas
se cerraban se cerraban
(y los amigos que **debieron** estar
el rumor de los bosques que se fueron)

(Chihuailaf, 1988: 64)

Trufvn ko pewma

*Tañi pvjv- ñi pewma- ayekawe
kimfalwenolu
newvl eimi tami mvpv ka pelan
ñi pu ñawe domo
ñi caw ñi ñuke. Ka weda antv
mvlemun mapu
feyeigvn Metru Santiaw waria
Chile mapu
feiyka rakvmvge wvbgiñ
(ka mapu wenvi **mvlepayafulu**)*

Sueño de agua turbia

Mas en mi alma -en mi sueño- la música
de la confusión
agitaba sus alas y no veía a mis hijas
ni a mi mujer
ni a mis padres. Y el tiempo los lugares
son el Metro de Santiago de Chile
con puertas que vertiginosas **se cierran**
se cierran
(y los amigos que **debían** estar
el rumor de los bosques que se fueron)

El cambio del verbo “cerrar” de un pretérito imperfecto a un tiempo presente, y el cambio del modal “deber” de un pretérito perfecto a uno imperfecto, no encuentran una equivalencia temporal en las formas verbales escogidas para el mapudungun, sino mas bien una complementariedad en la configuración temporal de las imágenes evocadas por la instancia escritural. Así, en el caso de las puertas del metro que se cierran, el foco en mapudungun está dado más por la complementación del adjetivo “vertiginosas” escogido en castellano para caracterizar la acción del cierre, que por la definición de un tiempo equivalente a cualquiera de las dos versiones en castellano. En este sentido, el adverbio “*feiyka*” y la construcción verbal “*rakvmvge*” se complementan para referirse a las puertas o “*wvbgñ*” (Augusta, 1991: 308). Por un lado, “*feiyka*” puede traducirse como “luego, inmediatamente” (Augusta, 1991: 45) mientras que “*rakvmvge*”, como forma verbal imperativa, incluye en su conformación el sustantivo “*rakvm*”, “especie de pared” (Augusta 193). Una posible interpretación de este fragmento indicaría que la instancia poética imagina que, al cerrarse, las puertas del Metro de Santiago se transforman en paredes, lo cual, como un *afluente semántico* de la versión en castellano, alimenta la sensación de encierro del locutor poético que, en el contexto de la ciudad, vive con angustia la lejanía de sus seres queridos. En cuanto a “los amigos que debían” o “debieron estar”, la versión en mapudungun, más allá de establecer algún tipo de equivalencia temporal con una de las dos formas pretéritas de las versiones en castellano, permite esclarecer el sentido más amplio de la frase con el verbo “*mvlepafulu*”, puesto que la secuencia morfológica *-a -fu* agregada al verbo *mvlen*, “estar” (Zúñiga, 2006: 325), indica que esta acción estaba por ocurrir pero finalmente no se produjo, con lo que se agrega a la interpretación del lector el quiebre de una expectativa en el locutor poético, la esperanza rota de un reencuentro con personas cercanas que quedó trunco.

Chihuailaf vuelve a extraer una estrofa de un poema mayor de *En el país de la memoria* (1988: 70) para incorporarlo al texto bilingüe “*Bvyvtulen wvh ñi wvhelfe mew/ Inclinado en el lucero de la mañana*” (1991: 72-73). El poema originalmente editado lleva por título general “Contrasueños”, una figura que el poeta utilizará posteriormente para

configurar el imaginario de pérdida y desorientación asociado a la vida en la urbe. Podemos ver en este poema en particular el germen de lo que más adelante constituirá todo un conjunto escritural dedicado a la “ajenidad” (Rodríguez Monarca, 2004) que el contexto citadino provoca en el locutor de los poemas de Chihuailaf.

Contrasueños

2

No veo la Escala Ritual, ni
wüñelfe el lucero del alba veo
ni la blanca cordillera me ve
(perdido yo entre los edificios)

(Chihuailaf, 1988: 70)

Como tema central de este primer fragmento de “Contrasueños” se encuentra la desorientación espacial, “perdido yo entre los edificios”, como el estado en que se encuentra el locutor poético en la ciudad, debido al distanciamiento y consecuente falta de reconocimiento de “sus referentes culturales, religiosos y geográficos” (Rodríguez Monarca, 2004), tales como la “Escala Ritual” del *rewe* ceremonial, el *wvñelfe* o lucero de la mañana y la propia cordillera. Estos versos serán incorporados al poema “*Bvyvtulen wvh ñi wvhelfe mew*/ Inclinado en el lucero de la mañana” con una línea antecesora que aclara la proveniencia exacta de la voz que lamenta la desorientación: es la hondura del malestar corporal, “el angustiado cuerpo” (“*weñagkvleci kalvl*”), el que señala la sensación de ajenidad como una dolencia.

Bvyvtulen wvh ñi wvhelfe mew

Inclinado en el lucero de la mañana

*Mapu, weñagkvleci kalvl, feypi:
Petu pelafiñ maci ñi pvravrawe
Wvñelfe Wuhelfe ñi wuh rume pelafiñ
ligarkvleci deiñ mapu ka pelaenew
(ñamkven fvxake ruka waria mew)*

La tierra, **el angustiado cuerpo**, dice:
No veo la **Escala Ritual**
ni Wüñelfe el Lucero del alba veo
ni la blanca cordillera me ve
(perdido yo entre los edificios)

*Feyci ko, pvjv, rakiduwamkvley:
Bvyvtulean wvh ñi Wvñelfe mew
lelinean tañi pu picike ufisa
kvveh ñi malal mew rigkvkeygvn*

Y el agua, el alma, reflexiona:
Inclinado en el Lucero de la mañana
estaré contemplando a los corderos
que saltan el cerco de la luna

ka xipakeygvn ñi awkantual wenu mapu
wigkul.

y a las colinas del cielo salen
a jugar.

(Chihuailaf, 1991: 72-73)

La versión en mapudungun presenta por lo menos un caso de *efluente semántico* que expande el sentido de la versión en castellano: “la Escala Ritual” de la que habla el texto español es especificado en la versión mapuche mediante un *afluente semántico* al referirse en el verso par a la “*maci ñi pvravrawe*”, es decir, a la escala o *purawe* de la *machi*, elemento central de rituales como el *ngillatun* y el *machitun*, el cual se ubica en el centro del espacio ceremonial y por el que sube la machi en estado de trance. Como ha señalado Claudia Rodríguez Monarca:

Esta alusión a la escala ritual, al *rehue* [...] pone de relieve los rasgos positivos que comporta, cobijado por un sustrato cosmovisional y ritual (apoyados por el canto y la danza), frente al grado cero, a la vacuidad de los signos citadinos: la escalera sagrada asciende hacia el *wenu mapu*, la escalera mecánica hacia la nada (2004).

Finalmente, en relación con otro poema de *En el país de la memoria*, veinte años pasan entre la edición de este título y *Sueños de luna azul*. Las diferencias halladas entre las versiones en castellano del poema “*Mawvkvley tvfachi vl mew/* Lluve en el poema” nos remiten, principalmente, a una serie de cambios léxicos que permitirían dilucidar modificaciones en un orden más profundo, asociado a la forma en que el autor perfecciona en sus textos la traducción cultural, a partir de la decisión de hacer más o menos concesiones a la comprensión de un lector no mapuche.

Lluve en el poema

Cuando el joven Manquián fue vencido por la tentación de besar a la **blanca** sirena que
se peinaba en la noche, se **transformó** en piedra.

Cuando el **cacique** de Retrükura quiso desposar a una hermosa **mujer** blanca, ella, hu-
yendo, dio 7 vueltas; también él: ambos se convirtieron en piedra.

Porque ardiente piedra sobre piedra
nunca fuimos, arrodillado estoy
y mirándote bajo la triste luna
Y en esta historia siendo tu

primera piedra, pero olvidando
peinar tus cabellos, no obstante
tu dulce canto en el **oscuro brillo del mar**

Y llueve **Retrükura**, llueve
Llueve Manquián, llueve

(Porque ardiente piedra sobre piedra
nunca fuimos: llueve en el poema.
Llueve).

(Chihuailaf, 1988: 60)

En el texto, el locutor poético parece identificarse con las figuras de Manquián y el Lonko de Retrükura, ambos convertidos en piedra por desear a quienes no correspondían sus sentimientos. El poema inicia con un epígrafe aclaratorio —correspondiente a la primera estrofa alineada a la derecha— donde se presenta la mayor parte de los cambios que la instancia escritural introduce en la edición posterior:

Mawvkvley tvfachi vl mew

Llueve en el poema

*Weche Mañkian ga vgezuameluwlu trvyuafiel
ga chi kollv logko sumpall rvnatupelu pun:
kurawtulley. Retrvkura ga ñi ñizol Logko ayvlu
niyeafiel liwman **vlcha zomo**, fey chi vlcha, ñi
lefkven reqle waychvfvley; ka femlley Logko.
Mvr egu ga kurawtulleygu
(Feypimekeeyiñ mew tayiñ Kuyfikeche)*

Cuando el joven Mañkian fue vencido por el deseo
de besar a la **rubia** sirena que se peinaba en la
noche, se **convirtió** en piedra.
Cuando el **Lonko** de Retrvkura quiso desposar a una
hermosa **niña** blanca, ella, huyendo, dio siete
vueltas; también él. Ambos se convirtieron en piedra.
(Así nos están diciendo nuestros mayores)

Chumgelu are kuramu wente kura
tripanolu iñchiñ
lukutulen iñche ka azkintunieyu
miñche weñagkvnle chi Kvyen mew
Tvfachi kuyfike zugu Wvne Kura leeyu
welu goymaentun ñi rvnatial
ñi logko
ka femgechi welu ta mi kochv vl
kurv wilvf fvtra lafken mu

Porque ardiente piedra
sobre piedra nunca fuimos
arrodillado estoy y mirándote
bajo la triste Luna
Y en esta historia siendo
tu Primera Piedra
pero olvidando peinar
tus cabellos
no obstante tu dulce canto
en el aire predecible del mar

*Ka mawvni **Retrvkura mew**, mawvni
Mawvni Mañkian, mawvni*

Y llueve **en Retrvkura**, llueve
Llueve Manquián, llueve

Chumgelu are kuraemu, wente kura
tripanolu iñchiñ (pipiyegu)

Porque ardiente piedra

Mawvni ti vlkantun mew: Mawvni.

sobre piedra nunca fuimos
Llueve en el poema. Llueve.

(Chihuailaf, 2008: 58-61)

Mientras la mayoría son cambios de tipo estilístico (“blanca” por “rubia”; “transformó” por “convirtió”; “mujer” por “niña”), la diferencia que llama la atención es el cambio del término “cacique” por el propiamente mapuche de “lonko” para nombrar a la autoridad de Retrükura. Esta modificación sugiere que, a lo largo del tiempo, el autor decide que la traducción cultural a través de un vocablo ya estandarizado y generalizado en la lengua española para referir a los jefes de los pueblos indígenas puede ser reemplazado por la transcripción del término que corresponde, en mapudungun, a la autoridad específica dentro de su sistema político. En efecto, el término “cacique”, de origen caribe (Real Academia Española, 2014), fue utilizado y extendido por los conquistadores para designar a las autoridades indígenas sin atender a la diversidad en la organización social de los pueblos originarios del continente. Se trata de un paso que, en términos de Lawrence Venuti (2008: 16), invierte la intencionalidad de la versión castellana, al transitar de un momento de mayor “apropiación” o “domesticación” de la cultura mapuche, a partir de la traducción con términos conocidos para el público lector de la cultura mayoritaria, hacia una postura más “extranjerizante” en la versión castellana, a fin de evitar reduccionismos culturales y enviar así al lector en español fuera de la comodidad de su hogar y más cerca de la cultura del autotraductor.

Asimismo, la frase final entre paréntesis del epígrafe, “(Feypimekeeyiñ mew tayiñ Kuyfikeche)/ (Así nos están diciendo nuestros mayores)”, señala el vínculo de *Sueños de luna azul* con otro poemario. Se trata de una relación intertextual con *De sueños azules y contrasueños*, en cuanto que ambos configuran una polifonía de voces asociadas a la oralidad y la experiencia comunitaria mapuche, de las cuales el principal locutor poético recupera pasajes de dichos y relatos. Los versos en paréntesis señalados recuerdan a otros del poemario de 1995 que “adjudican la voz previa a un nombre, al mismo tiempo que esa operación poética le permite al poeta tomar la palabra” (Mellado, 2014a: 34). A partir de la legitimidad que un locutor poético “comunal”, un “todos nosotros” (Mellado, 2014a: 35) otorga desde el epígrafe al locutor de los versos siguientes, el poema se desgrana en una serie de imágenes que toman las figuras del mito para inter-

pretar la propia historia de desamor en un diálogo con quien no corresponde los sentimientos de la voz poética: “porque ardiente piedra/ sobre piedra nunca fuimos”.

En cuanto al análisis comparativo de las versiones del texto bilingüe, la escrita en mapudungun permite lanzar la hipótesis de que se trata de un texto contemporáneo a la primera versión castellana editada, lo que reafirma nuestra hipótesis de que las versiones mapuche que se editan en los poemarios de 1995 y 2008 son originalmente pertenecientes al llamado “libro azul” que Chihuailaf nombra como su conjunto de poemas escritos en mapudungun de producción contemporánea a los libros “negro” y “blanco” de las décadas del ochenta y principios de los noventa. Esto puede constatarse en el epígrafe, cuando se dice que el *Lonko* quiso casarse con una “mujer”. Mientras la posterior versión castellana lo cambia por el término “niña”, el verso par en mapudungun mantiene mayor grado de paridad con la versión de *En el país de la memoria*, al referirse a una “*vllcha zomo*”, “mujer joven y soltera” (Zúñiga, 2006: 334; Catrileo, 1998: 7). Otra instancia del poema en que se sugiere esta posible contemporaneidad del texto mapuche con la primera versión castellana es en los versos “[...] *tami kochv vl/ kurv wlv fvtra lafken mu*”, los cuales presentan paridad semántica con el verso del texto castellano de 1988, “tu dulce canto en el oscuro brillo del mar” y no con el texto editado a su derecha de 2008, “[...] tu dulce canto/ en el aire predecible del mar”.

En contraste, los textos reeditados con versión mapuche de la parte monolingüe castellana de *El invierno, su imagen y otros poemas azules* tienden a presentar mínimas o inexistentes diferencias con el original. Es el caso de “*Ayeley ñi piwke/ Sonríe mi corazón*”, donde las modificaciones son de índole tipográfica:

Sonríe mi corazón
En esta soledad tan llena de sueños
sonríe mi corazón y es invierno
tú la hoja eres que se aferra al árbol
la llovizna amorosa que me moja
yo el que abre la puerta de tu secreto sol
y nunca se hartará de sus semillas
Tú mi fuego, mi habitante, mi lugar común
Sonríe- digo- mi corazón aunque es invierno

porque en esa soledad tan llena de **espíritu**
el viento, el viento, es como si soñara.

(Chihuailaf, 1991: 13)

Ayeley ñi piwke

*Tvfachi kisulen apon Pewma
ayeley ñi piwke ka pukem mu
eymi tapvl femgeymi newen
nuwimi aliwen mu
fvfvmawvn mew poyen kvltrafvn
iñche nvlan wvlgñ ta mi llvm antv
feyta afeluwlayay ñi fvn mew
Eymi ta ñi kvtral, ñi gen, ñi ruka
Ayeley- pielen- ñi piwke, pukem tati
tvfachi nampin mew apolelu pvllv mew
ti kvrvf, ti kvrvf, pewmalelu kechiley.*

Sonríe mi corazón

En esta soledad tan llena de sueños
sonríe mi corazón y es invierno
tú la hoja eres que se aferra al árbol
la llovizna amorosa que me moja
yo el que abre la puerta de tu secreto sol
y nunca se hartará de sus semillas
Tú mi fuego, mi habitante, mi lugar común
Sonríe, digo, mi corazón aunque es invierno
porque en esa soledad tan llena de **Espíritu**
el viento, el viento, es como si soñara.

(Chihuailaf, 2008: 34-35)

En este poema de celebración de la soledad como un espacio donde el espíritu se nutre, llaman la atención los cambios tipográficos de una versión castellana a otra. En primer lugar, la decisión de remarcar con cursiva se extiende de uno a dos versos, probablemente por la contigüidad sintáctica entre ellos⁵⁰. A su vez, la decisión de escribir “Espíritu” con mayúscula sugiere la relevancia de este término para la instancia poética como un concepto superior, ligado justamente a la espiritualidad mapuche y al concepto de *pvllv*⁵¹ que se presenta como su par en la versión mapuche.

Destaca en la autotraducción de este poema el *rebalse semántico* que suponen los términos del verso par de “Tú mi fuego, mi habitante, mi lugar común”, es decir el verso “Eymi ta ñi kvtral, ñi gen, ñi ruka” donde “habitante” es traducido por “gen” y “lugar común”, por “ruka”. En primer lugar, el *gen* es una entidad espiritual “dueña” o “guardiana” de un determinado espacio o entidad física. En este caso, que el locutor del poema —ya sea este un otro u otra, o bien, una instancia de la interioridad del propio locutor poético que se encuentra en armonía en soledad— sea presentado como un *gen* implica este matiz cultural asociado a una función protectora que no puede perci-

50 No confundir con el remarcado en negrita, que es nuestro.

51 Para una explicación detallada de los alcances del término *pvllv* (*püllli*) en la cultura mapuche, véase el capítulo dedicado a Leonel Lienlaf.

birse desde el término “habitante” del castellano, aun si los une el sema de la presencia estable en un espacio.

En segundo lugar, el hecho de que la *ruka* o tradicional casa mapuche sea traducida al castellano como “lugar común”, denota las implicancias culturales que el concepto mismo de vivienda tiene en la cultura mapuche. El propio Chihuailaf ha remarcado en muchas oportunidades cómo la convivencia con sus familiares directos en la “casa azul” de Quechurewe es la fuente primordial de todos sus poemas, en cuanto ese fue el ámbito biográfico que dotó al poeta de todos sus conocimientos cosmovisionales a partir de los relatos, *nvtram* y *epew*, las canciones y otras enseñanzas y consejos que le brindaron sus padres y abuelos.

En forma similar al texto anterior, “*Kalfumalen/ Niña azul*” se edita primero en *El invierno, su imagen y otros poemas azules* y posteriormente en *Sueños de luna azul*, donde las diferencias entre versiones castellanas son mínimas. De hecho, destaca un solo verso en el que “*metawes*” es reemplazado por “sueños”:

KalfuMALEN

Estás lejos, y eres la visión la sombra
que veo como a las ramas de un árbol
en una noche de invierno
Los treiles me están diciendo que vuelves
Espero mientras respiro el olor de la
vela recién apagada

Si vienes, me digo
te ofreceré, al salir el sol, mis cantos
y metawes
te daré un vestido hermoso
recogeré para ti flores de las que crecen
junto al agua

Pero eres la visión la sombra, y estoy solo:
los treiles se van perseguidos por granizos
en vano las ramas del árbol intentan

espantar al invierno
y en mi garganta se quedaron las palabras
que nunca te dije.

(Chihuailaf, 1991: 19)

Kallfvmalen

*Mvleyimi kamapu. Eymi ta mi perimontun
fiskeñ
ka penien chumgechi ñi tapvl aliwen mu
kiñe pun pukem mu
Pu tregvl feypi feypienew ta ñi wiñoael
Gvmvnién pichiñma neytulen zmvn
pelontue chonglu*

*Kvpalmi, feypienew
eluafeyu tripale antv ta mi vlkantun
ka Pewma mew
ka eluaeyu kiñe takin rume azlu
ñimiafun ta mi eluafiel rayen
tremulu pu ko*

*Welu eimi perimontun fiskeñ. Welu kisulen
Pu tregvl amutuygvn inantukueyu
tranko mew
refalta ti pu tapvl aliwen inantukuwal
ta pukem*

*Ka ta ñi pel mu mvlewey ta Zugu
chumkau no rume elukeyu pifin.*

Niña azul

Estás lejos, y eres la visión la sombra
que veo como a las ramas de un árbol
en una noche de invierno
Los treiles me están diciendo
que vuelves
Espero mientras respiro el olor de la vela
recién apagada

Si vienes, me digo
te ofreceré, al salir el Sol, mis cantos
y mis Sueños
te daré un vestido hermoso
recogeré para ti flores de las que crecen
junto al agua

Pero eres la visión la sombra, y estoy solo:
los treiles se van perseguidos por granizos
en vano las ramas del árbol intentan
espantar al invierno

Y en mi garganta se quedaron las Palabras
que nunca te dije.

(Chihuailaf, 2008: 30-31)

El locutor poético ofrece a la joven añorada sus cantos, “*vlkantun*”, y sus sueños, “*Pewma*”. Una posible explicación del cambio de la entrega de “*metawes*” o “*cántaros*” al ofrecimiento de los “*pewma*” o “*Sueños*” puede relacionarse con que es de esperar que los miembros de una familia o de un círculo íntimo se cuenten los sueños de la noche anterior “al salir el Sol”, para interpretarlos y desentrañar sus implicancias, tanto para el destino de los individuos como de la comunidad misma. Al modificar una ofrenda material con la de los cantos y los sueños como un conjunto, el locutor poético ofrece su propia alma o *püllü* a la joven o *malen* que está esperando.

Es de destacar también cómo la lectura estereoscópica del poema bilingüe que ofrece *Sueños de luna azul* permite modificar sentidos otorgados a la primera versión aislada en castellano. Por ejemplo, cuando el locutor poético refiere a su locutaria como “la visión la sombra”, esta podría imaginarse como una visión negativa, ya que “sombra” puede tener un sentido ligado a lo fantasmal y lo oscuro. En cambio, la versión en mapudungun traduce “sombra” como *fiskeñ*, es decir, la “sombra para tomar el fresco” (Augusta, 1991: 360) y no como un *aiwiñ*, “imagen producida por la sombra”, *llaufen*, “falta de luz”, o bien la más ominosa de *am*, “sombra del muerto” (Augusta, 1991: 260). *Fiskeñ*, por el contrario, se comprende como una sombra que puede ser un refugio, a pesar de que en el poema se presenta la llegada del invierno y el abandono de la mujer amada.

Los que comunican al hablante lírico que la joven volverá son los “treiles” o “*pu tregvi*”, es decir, los teros, pájaros que en la cultura mapuche son considerados vigías por excelencia que anuncian la llegada de visitas, así como la de cuatrerros y desconocidos (Aguas Deumacán y Clavería Pizarro, 2009: 50). Son ellos los que hacen perder la esperanza al locutor poético al ser espantados por “granizos” o “*tranko*”, agua de la helada. El poema cierra así con la frustración de las palabras nunca dichas (“*chumkau no rume elukeyu pifin*”). Los términos en mapudungun constituyen un *efluente* de la versión castellana, al incorporar al verbo “decir” o *pin* el de “*elukənun*” que indica “dar a alguno palabra” (Augusta, 1991: 39), con lo que la idea se amplía de un simple acto locutivo a uno de corte ilocutivo en forma de promesa.

Uno de los poemas más ampliamente citados de Elicura Chihuailaf y recitado frecuentemente por el propio poeta es “*Ini rume ñamvn noel chi llafe / La llave que nadie ha perdido*”, editado primero en *El invierno...* y luego en *De sueños azules y contrasueños* con su correspondiente versión en mapudungun:

La llave que nadie ha perdido

La poesía no sirve para nada, me dicen
Y en el bosque los árboles se acarician
con sus raíces azules y agitan sus ramas
al aire, saludando con pájaros la Cruz del Sur

La poesía es el hondo susurro de los asesinados
 el rumor de hojas en el otoño, la tristeza
 por el muchacho que conserva la lengua
 pero ha perdido el alma
 La poesía, la poesía, es un gesto, el paisaje
 tus ojos y mis ojos muchacha, oídos corazón
 la misma música. Y no digo más, porque
 nadie encontrará la llave que nadie ha perdido
 Y poesía es el canto de mis antepasados
 el día de invierno que arde y apaga
 esta melancolía tan personal

(Chihualaf, 1991: 11)

El texto, que posee el tono de un *ars poetica*, define una concepción de la poesía a partir de la metáfora de la “llave” como respuesta a “El paso del retorno” de Vicente Huidobro, en el que la poesía se presenta como clave del saber consciente (García Barrera, 2008a: 58-59). En contraposición, Chihualaf

invierte la figura del desamparo del sujeto huidobriano por la figura del amparo cultural, donde el sujeto se ancla en el mundo, respaldado por una tradición cultural ancestral; contrapone a la aspiración fundacional de la poética centrada en el sujeto individual – simbolizada en el encuentro de las llaves perdidas– una poética del legado cultural –simbolizada en la cotidianidad de los acontecimientos: “nadie encontrará la llave que nadie ha perdido”–, y reemplaza la función egotista de la palabra poética occidental por la función solidaria y comunitaria de esta (García Barrera, 2008a: 58-59).

La siguiente edición de 1995 muestra cortes versales en ambas versiones diferentes a los de la original, aunque sobre todo destacan los cortes con barra diagramados en la versión en mapudungun, con los que la instancia escritural parece destacar una rítmica que emparenta el poema con un *vl* o canto. Es justamente relevante considerar que se elige el término “*vlkantun*” (“canto”) para traducir “poesía” al mapudungun, con lo que el género literario occidental es acercado al universo de la oralidad mapuche:

Ini rume ñamvn noel chi llafe

La llave que nadie ha perdido

*Feyti vlkantun chemu rume kvmelay
 /pingeken*

La poesía no sirve para nada, me dicen
 Y en el bosque los árboles se acarician

Ka fey ti mawizantu ayiwigvn ti pu aliwen ñi

con sus raíces azules

/ kallfv

folilmu egvn
 Ka ñi chagvll negvmi ti kvrvf, chalilerpvy
 vñvm egu ti Gaw Wagvlen
 Feyti vlkantun alvkonchi wirarvn feyti pu

/ lalv

kvñe pin ti tapvl rimv mew
 feyti weñagkvn feyti wecheche ñi petu

/ zugu

ñi kewvn, welu ñami ñi pvllv
 Feyti vlkantun, ti vlkantun **fey kvñe**

/ pewma

feyti **afvl chi mapu**
 tami ge ka iñche ñi ge, vlcha
 allkvlv piwke, ka feychi vl zugulvn
 Ka zoy pilayan, ini rume penolu ti llafe ini
 rume ñamvn nolu
 Ka vlkantun fey ñi vl tañi pu kuyfikeche
 pukem antvmu vy lu ka chonglu
 feyta chi **kisu zwam weñagkvn.**

y agitan sus ramas al aire, saludando con
 pájaros la Cruz del Sur
 La poesía es el hondo susurro de los
 asesinados
 el rumor de hojas en el otoño
 la tristeza por el muchacho que conserva
 la lengua, pero ha perdido el alma
 La poesía, la poesía, es **un gesto, el paisaje**
 tus ojos y mis ojos muchacha,
 oídos corazón, la misma música.
 Y no digo más, porque nadie encontrará
 la llave que nadie ha perdido
 Y poesía es el canto de mis antepasados
 el día de invierno que arde y apaga
 esta **melancolía tan personal.**

(Chihuailaf, 1995: 50-51)

Una vez más, la versión en mapudungun aporta *efluentes semánticos* a la versión en castellano. Es el caso de los términos “*afvl mapu*” (“donde termina la tierra”), es decir, el horizonte, como configuración espacial de la imagen que el castellano sugiere con el término “paisaje”. Hallamos asimismo ejemplos de *acometida semántica* en ese mismo verso, cuando el castellano dice que “la poesía es un gesto”, mientras que en mapudungun esta idea es reemplazada por “*pewma*” (“sueño”). Ambos términos, “gesto” y “*pewma*”, si bien de ninguna manera sinónimos, son en la poética de Chihuailaf dos preocupaciones incesantes, con lo que en esta *acometida* o antagonismo adivinamos también un propósito de complementariedad entre versiones. Como ha señalado en muchas oportunidades, el poeta entiende como “gesto” la singularidad de la cultura mapuche, aquello que más allá de la lengua que se hable se mantiene como propio del sujeto en relación con el ámbito cultural en el que se formó. En cuanto a la disyuntiva que provoca el bilingüismo, justamente Chihuailaf sostiene: “nosotros tenemos que seguir viviendo nuestro mundo con su gestualidad, pero en un bilingüismo” (González Cangas, 1999). Por otra parte, el *pewma* se presenta en la poesía de Chihuailaf como un tema que “está constantemente asumiendo un momento privilegiado en el discurso para aludir a las dimensiones intangibles y su interconexión con lo humano” (García Barrera, 2008b).

Finalmente, destaca la forma en que un término de *rebalse semántico* como “melancolía” de origen greco-latino es traducido al mapudungun. En esta ocasión el verso par en mapuche construye la frase “*feyta chi kisu zwam weñagkvn*”, la cual contiene: el adjetivo *kisu*, “mismo, propio, solo” (Augusta, 1991: 88) para traducir la idea del verso par “tan personal” del castellano; el sustantivo *zwam*, “deseo, anhelo” (Augusta, 1991: 34) y el verbo *weñagkvn*, “ponerse triste” (Augusta, 1991: 253), lo que podría traducirse en su conjunto como “este propio anhelo triste”, una estructura especialmente novedosa y bastante precisa para traducir un sentimiento en su complejidad, en cuanto que la instancia poética la considera una mezcla de deseo y tristeza.

Un tono de reverencia similar al espíritu comunal del canto lo encontramos en “*Pichi chegen chillka/ Carta de Infancia*”, poema de *El invierno...* reeditado en formato bilingüe en *Sueños de Luna Azul*. Aquí la “carta” o “*chillka*” (Augusta, 1991: 65) está dedicada a una destinataria concreta, la abuela, cuyo canto vuelve una y otra vez a la memoria del locutor poético:

Carta de infancia

Oigo otra vez tu dulce canto abuela
y el cielo azul del verano
es tu inmenso cariño
y su brisa mi cuerpo pequeñito
sentado en tus rodillas
El caminante es la polvareda
que se levanta a lo lejos
a esta hora en que en mi alma
tu recuerdo es el invierno
La tarde tiene quietud de mediodía
y en su aire se mece su música música
tal vez lo único verdadero que nos une
Luego a lo lejos, siempre a lo lejos
la noche comienza a repasar los trazos
del paisaje
y graznidos hay de gansos y bandurrias
Mi madre prepara la mesa
mi padre regresa del mingako; y yo

no hago más que oír y oír tu dulce canto
y canto, abuela, iluminándose la cordillera
en mi corazón
(En el valle, después, soñaré yo tus sueños
que tan perfectamente azules veo bajar
por los verdes canelos).

(Chihuailaf, 1991: 30)

En la reedición y a partir de la lectura bilingüe se habilitan algunos detalles, como el hecho de que se trata de la abuela paterna, puesto que el vocablo elegido en mapudungun para referirse a este lazo de parentesco es “*kuku*”, término que se usa exclusivamente para referirse a “la abuela paterna y los nietos de la misma” (Augusta, 1991: 98):

Pichi chegen chillka

*Ka allkvñmatueyu mi vl **kuku**
ka fey chi kallfv wenu walvg
ta mi fentren poyen
ka ta mi fishkeñ kvrvf ñi pichi kalvl
anvlen ta mi luku mew
Fey miyawlu ta trufvr lle
kamapu witra pvrameken
fente antv ga ñi am mew
zuamtufiel ga pukem lle
Naq antv ga niyalley ñikvf ragi antv
ñi kvrvf mew allkvngelley wvnl wvnl
feywall kiñen rvf zugu yu **fvltuwpemvn**
Pvrvm, kamapukechi, rvf kamapukechi
pun llitulley **zuamtuafiel** kvme
azgechi mapu
ka mvlelley kansu zugun ka rakiñ
Ñi ñiuke kvme az el-lley mesa
ñi chaw ta wiñomey mingako mew
iñche ga rvf allkvntulen allkvntulen mvten
llawmanke vl
ka vlkantullen iñche kuku
wilvfvyen pire mapu ñi piwke mew
(illaf mapu mew, ka antv, pewmalleafñ
ta mi Pewma
fente kvme az kallfv peniyefiñ naqkvlepan
pu karvleyechi foye mew).*

Carta de infancia

Oigo otra vez tu dulce canto **abuela**
y el cielo azul del verano
es tu inmenso cariño
y su brisa mi cuerpo pequeñito
sentado en tus rodillas
El caminante es la polvareda
que se levanta a lo lejos
a esta hora en que en mi alma
tu recuerdo es el invierno
La tarde tiene quietud de mediodía
y en su aire se mece su música música
tal vez lo único verdadero que **nos une**
Luego a lo lejos, siempre a lo lejos
la noche comienza a **repasar** los trazos
del paisaje
y graznidos hay de gansos y bandurrias
Mi madre prepara la mesa
mi padre regresa del mingako
y yo no hago más que oír y oír
tu dulce canto
y canto **yo también** abuela
iluminándose la cordillera en mi corazón
(En el valle, después, soñaré yo tus sueños
que tan perfectamente azules veo bajar
por los verdes canelos).

(Chihuailaf, 2008: 94-95)

El canto se define como protagonista de los recuerdos y como el símbolo de un vínculo espiritual: “tal vez lo único verdadero que nos une”, señala el locutor poético. El verso par en mapudungun utiliza un verbo que construye un *afluente* para la versión castellana al imbuir de mayor especificidad a esa unión: “*fvltvwpemvn*” puede traducirse como “juntar hasta el contacto” (Augusta, 1991: 48), lo que reafirma la calidad corporal de la unión que el canto instala entre los seres que lo comparten: un nieto sentado en las rodillas de su abuela se convierte así en una brisa o *fishkeñ kvrvf*, es decir “un viento fresco” habitado por las sonoridades del “dulce canto”. Respecto de esta última frase, llama la atención un caso de *rebalse semántico* de la versión en mapudungun, ya que, al traducir esta frase en su verso par, no se limita a una equivalencia del tipo “*kochi vl*” — literalmente, “dulce canto”—, sino que especifica el nombre exacto del canto que entonaba la abuela en los recuerdos del locutor poético: el *llawmanke vl* o “canto del cóndor calvo”, referencia que define coordenadas culturales específicas que escapan al lector no bilingüe.

Otro caso destacable de desambiguación en este poema es el que se da con el verbo “reparar” en el verso “la noche comienza a reparar los trazos del paisaje”. Si bien esta acción podría remitir a “recorrer”, “examinar”, “volver a mirar”, es su verso par en mapudungun el que construye un nuevo *afluente semántico* que especifica el carácter poético de la imagen lograda en el verso castellano. En efecto, “*zuamtuañiel*” del verbo *zuamtunien*, significa “acordarse de algo, tenerlo en la memoria” (Augusta, 1991: 34), lo cual construye una personificación de la noche como la entidad que va configurando el paisaje como un dibujo que se traza en su propio recuerdo.

El desarrollo de un tono poético semejante se encuentra en el siguiente poema de *El invierno...* y también reeditado en *Sueños de Luna Azul*, “*Pukem mvpvñ/Vuelo de invierno*”. Concentrada en pocos versos, la densidad de imágenes converge en el retrato de un planeo de aves sobre un paisaje invernal:

Vuelo de invierno

Desde la cima se puede callar
un abismo de alas de pequeños pájaros
y ser el dueño de los ojos que alcanzan

el invisible canto que descifra
las señales del viento.

(Chihuailaf, 1991: 31)

Pukem mvpvn

Vuelo de invierno

*Wente wigkul ta zugullelayafuy
kiñe wegan pvchike mvpv vñvm
ka gengeael zitu kintuel pu ge
pegekenoel chi vl **nentukunun**
kimfalpeyvm ta chi kvrvf.*

Desde la cima se puede callar
un abismo de alas de pequeños pájaros
y ser el dueño de los ojos que alcanzan
el invisible canto que **descifra**
las señales del viento.

(Chihuailaf, 2008: 130-131)

La versión en mapudungun mantiene la síntesis de versos e imágenes y añade expresiones que aferran el texto bilingüe a una composición bicultural. Es el caso de los versos finales “*pegekenoel chi vl nentukunun/ kimfalpeyvm ta chi kvrvf*”, en los que la imagen del “invisible canto que descifra / las señales del viento” provoca un *rebalse semántico* de relevancia. El verbo por que la instancia escritural autotraductora elige para “descifrar” es “*nentukunun*”, siendo *nentun* un verbo específicamente usado para referir tanto a la ejecución del *vl*, es decir, el canto, como del *tayil*, o canción de índole sagrada. *Nentun* puede traducirse como “sacar, manifestar, confesar, cumplir, celebrar, dar” (Augusta, 1991: 40), lo que explica el hecho de que corrientemente la ejecución de un *vl* se exprese también en castellano con el calco “sacar el canto”. Se trata de una manifestación profunda, en la que se cifra un carácter ritual que amplía el sentido que el “invisible canto” supone.

En “*Fill nvtram, fill pewma/ Leyendas, visiones*”, de idéntica edición y reedición a los poemas anteriores, Chihuailaf desarrolla su ya clásica contraposición entre los espacios de campo y ciudad como los dos polos por los que oscila un complejo mundo anímico de “sueños y contrasueños”. El poeta, cuya vida ha transcurrido entre las tierras rurales de Quechurewe y las ciudades de Cunco, Temuco y Concepción, define una estricta oposición entre lo rural y lo urbano, entre el “sueño” y el “contrasueño”. En una comunicación con Silvia Mellado declara: “La Naturaleza es el Sueño, la ciudad el contrasueño que en su negatividad nos recuerda también —por contraposición— el silencio y la contemplación” (Mellado, 2014a: 162). Si bien la poética de Chihuailaf parece promover con estos contrastes “campo-ciudad” una imagen del mapuche como sujeto estáti-

co, vinculado a un territorio ancestral idílico, sus textos han excedido las reappropriaciones operadas por el multiculturalismo instituido desde los estados nacionales, los mercados editoriales o la misma academia. Respecto de la construcción de un imaginario de lo “orgánico” en el lazo con la tierra, Chihuailaf también sintoniza con el discurso político de recuperación y protección territorial mapuche contemporáneo (Crow, 2008: 236). Esta faceta puede hallarse en la importancia espiritual y social que supone la vuelta al territorio ancestral en sus poemas. El retorno habilita el “despertar” del ser en su función social comunitaria y en relación con su tarea espiritual. Como se verá en este poema, tal despertar se representa con una serie “mineral”, a través de la imagen de una “Piedra Azul” y de la tarea que, como *vlkantufe* o cantor, el locutor poético expresa tener al devolver el canto a las mismas piedras:

Leyendas, visiones

Para que las aguas recuerden su canto
grita en el corazón la sangre grita
llamando el cauce de su viejo y
caudaloso río
Negros perros cruzan la ventana
y en la ciudad soy un estero apenas
que reducido y en silencio muere
Pero alguien dentro de mí camina
y eres la estación del regreso
pues he vuelto, dice
-brillando como el sol naciente-
he vencido la celada
Es el Tiempo el tiempo
recordado soy por guardianes alados
Desde los altos sueños
hierbas cortaré del alba y la penumbra
para que también las piedras recuerden
su canto
Porque destino del hombre
es desafiar los laberintos de la muerte
despierta en mí la Piedra Azul, despierta.

(Chihuailaf, 1991: 32)

En la versión bilingüe se produce un cambio léxico importante en ambos textos, al modificar “destino del hombre” por “*ñi chumlerpuael ta Mogen*/ destino de la Vida”.

Fill nvtram, fill pewma

*Feychi pu ko tukulpatuafiel ñi vl
piwke mew ta wirarvy ka mollfvñ mew
mvtrvmfiel ga chi kuyfi **newen witrún**
ka fvtra lewfv
Kurvke trewa ga katrv rupayelley
azkintuwe mew
ka waria mew **ella pvchi witrún ko gen**
llogkven ka ñikvfkven ta afpulley
Welu ñi pu piwke kiñe mvley trekalelu
ka fey lle ta ñi tvgpemvn wvñotulu
fey mew may wiñotullen, piley
(wilvftun wente We Tripan Antv)
wewtullefiñ ga chi gvnen:
fey lle ta Antv, fey chi antv
tukulpaniyegellen mvpvgechi kamañ che mew
Fey chi fvtrapvrayechi pu Pewma mew
katrvlleafiñ ta kachu wvnalú mew ka pu zumiñ
ka kom fillke Kura tukulpatulleaygvn
ta ñi VI
Fey **ñi chumlerpuael ta Mogen**
fey ta vyaqtuafiel kvlvme lan rvpv:
Treppe ta iñche mew Kallfv Kura, treppepe.*

Leyendas, visiones

Para que las aguas recuerden su canto
grita en el corazón la sangre grita
llamando el **cauce** de su viejo
y caudaloso río
Negros perros cruzan la ventana
y en la ciudad **soy un estero apenas**
que reducido y en silencio muere
Pero alguien dentro de mí camina
y eres la estación del regreso
pues he vuelto, dice
(brillando como el Sol Naciente)
he vencido la celada:
es el Tiempo el tiempo
recordado soy por guardianes alados
Desde los altos sueños
hierbas cortaré del alba y la penumbra
para que también las Piedras recuerden
su Canto
Porque destino de la Vida
es desafiar los laberintos de la muerte:
Despierta en mí la Piedra Azul, despierta.

(Chihuailaf, 2008: 64-67)

Es posible adivinar allí una motivación derivada de un cambio o reflexión más profunda de corte ideológico además de estético, al implicar no solo el término antropocéntrico en el destino de “desafiar los laberintos de la muerte”, sino a todos los seres vivientes en una concepción más amplia, la cual se condice con la perspectiva de unidad del *itrofill mogen*⁵² mapuche, que el propio Chihuailaf ha definido:

De acuerdo a su etimología se distinguen tres raíces: *Itro*, que indica la totalidad sin exclusión. *Fil*, que indica la integridad sin fracción. Y *Mogen*, que significa la vida y el mundo viviente. En su totalidad, el concepto *Itrofil Mogen* se refiere al conjunto del mundo viviente, comprendiendo e insistiendo en su unidad (1999: 52).

52 “Últimamente se traduce como biodiversidad” (Moyano, 2017: 29).

Por otro lado, importan las diversas formas en que las versiones mapuche y castellana retratan el contraste “sueño-contrasueño”. Por un lado, la instancia escritural pergeña una oposición entre el caudaloso río del corazón y un estero agonizante en medio de la ciudad. En mapudungun, “cauce” es traducido con la frase “*newen witrún*” o “correr con fuerza”, siendo además *newen* un término que *rebalsa* el sentido de “fuerza” en castellano al implicar además de potencias físicas, otras espirituales, las cuales, en el caso de los grandes cuerpos de agua como los ríos, tienen aun una mayor incidencia en la ritualidad y cosmovisión mapuche como fuente de limpieza y renovación vital.

En la antítesis, el locutor poético se representa en la ciudad o *waria* como “un estero apenas/ que reducido y en silencio muere”. El texto en mapudungun elabora una *acometida semántica* al omitir el adverbio “apenas” y representar la pequeñez espiritual que sugiere el estero con los términos “*ella pvchi*”, “muchacho, niño” (Augusta, 1991: 38). Asimismo, la frase “reducido y en silencio muere” se disgrega en mapudungun en el *efluente* semántico que se construye con el verso compuesto por varios verbos “*llogkven ka ñikvfkven ta afpulley*”. Aquí, el verbo *llogkvn* significa “mermar, bajar” (Augusta, 1991: 124) y *ñikvfkven*, el “estar muy sosegado” (Augusta, 1991: 137). Finalmente el estero no “muere” en mapudungun sino que “llega a su fin”, “*afpulley*” (Augusta, 1991: 3).

El contraste entre lo caudaloso y lo reducido, lo que muere en silencio y lo que canta con fuerza en el corazón del locutor poético nos remite a la importancia vital que los ríos tienen en la conformación social y la historia mapuche. Como señala Adrián Moyano retomando los estudios de José Bengoa:

Al utilizar los ríos como rutas de intercambio y comunicación, los antiguos *mapuche* construyeron formas específicas de asociarse política, social y económicamente. De los viajes que se hacían en los *wampu* derivaron las relaciones matrimoniales que centenares de años atrás, fundaron los linajes *mapuche*, grandes agrupaciones de parientes que supieron extenderse por amplios espacios territoriales (2017: 25).

Es posible observar, entonces, en ese canto del corazón y la sangre que llama a su río caudaloso, no solo un llamamiento al propio retorno del locutor poético al territorio,

sino a toda una genealogía ancestral cuya historia atraviesa al individuo representado como perdido en medio de la *waria* o ciudad.

Hacia el final del poema, la así llamada por nosotros “serie mineral” se desarrolla en relación con otro tema que ha obsesionado a Chihuailaf a lo largo de su obra: la tarea que el nombre dado por los padres le encomienda al sujeto. Como él mismo ha señalado:

los padres conversan y dicen qué es lo que quieren para el hijo o la hija. Tengo una hermana, por ejemplo, que se llama Rayen. Y Rayen significa Flor. Es decir que sea bella y frágil como una flor. Pero a mí me dieron una tarea que no podré cumplir. Elicura significa Piedra transparente. Viene de *lüg*: “transparente”, *kura*: “piedra”. Hay una manera de abordar filosóficamente la vida, y es que el corazón representa el asidero a la tierra. Entonces ello debe ser trabajado por el agua del espíritu hasta ojalá ser transparentado. Entonces eso significa el trabajo permanente con la palabra, la reflexión, el oír a los demás. Una tarea muy difícil. Claro. Pero como es una tarea que no puede cumplir un ser humano, pero por lo menos hacer un esbozo, hacer un tramo en ese deseo de mis padres, en este caso (Cross, 2003: 8-9).

Es desde el ámbito de “los altos sueños”, ligados al territorio ancestral, que se representa la tarea del locutor poético. Este despierta su propia sensibilidad y “pule” su propio espíritu⁵³, representado en la “Piedra Azul” o “*Kallfvkura*”. Destaca en esta sección del poema la manera en que el texto en mapudungun traduce los conceptos de “destino de la Vida” y “laberintos de la muerte” y la condición de *efluentes semánticos* de los mismos. Por un lado, se elabora la frase verbal “*chumlerpuael*” para indicar la idea de “destino”. Dicha frase está conformada por el adverbio interrogativo *chum*, “cómo” (Augusta, 1991: 26), el sufijo *-erpu* que indica direccionalidad (“hacia allá”), y el sufijo *-el*, que señala la continuidad de una acción, es decir que la frase completa indica el “cómo se va encaminando la vida hacia su finalidad”. Por otro lado, “laberintos” es traducido de forma novedosa por “*kvlvme rvpv*”, siendo *rvpv* “camino” (Augusta, 1991:199) y el verbo *kvlvme*, “andar como loco por todas partes” (Augusta, 1991:104), es decir, como “caminos enloquecidos”.

53 “[U]no nace con una piedra bruta que es el espíritu y en ese diálogo con el corazón se va puliendo” (González Cangas, 1999).

Finalmente, los contrastes en los títulos en mapudungun y castellano refieren a una marcada diferencia cultural. Mientras “Leyendas, visiones” remite a un universo semántico ligado a la imaginación y la alucinación, sus términos pares en mapudungun son “*nvtram*” y “*pewma*”, respectivamente. Como ya hemos señalado, el *pewma*, traducido de manera sencilla como “sueño” al castellano, remite a todo un espectro de actividad mental y emocional (Nakashima, 1990: 182), con lo que las implicancias semánticas *rebalsan* lo que entendemos por “visiones”. Asimismo, podemos considerar este término castellano como un *afluente semántico* que especifica la significación que el *pewma* tiene para la instancia poética y autotraductora en este texto en particular.

En cuanto a la paridad establecida entre “*nvtram*” y “leyendas”, cabe señalar algunas particularidades del género discursivo mapuche para comprender el elemento de *acometida semántica* que esta autotraducción sugiere. El *nvtram*, definido como “narración, relato, conversación, discurso, palabra, historia” (Augusta, 1991: 154) se considera, en contraste con los *epew*⁵⁴, como “narrativas históricas con carácter de verdad [que] en su función poética, actualizan los marcos de interpretación sobre la historia” (Delrio y Ramos, 2001: 4). El *nvtram* tiene además la particularidad de que su discurrir narrativo se da desde una “perspectiva relacional” (Delrio y Ramos, 2001: 6), es decir, a partir de la conversación con los mayores que conocen de primera o segunda mano los hechos y los transmiten a las generaciones posteriores. De hecho, Chihuailaf ha explicitado que “el *Nütram* [...] es la conversación como un arte, que tiene una estructura y siempre es una tarea para todo mapuche practicarla; mejorar permanentemente su forma de decir” (González Cangas, 1999). En conclusión, existe una marcada contradicción semántica entre las implicancias del *nvtram* en relación con el término “leyendas”, en lo que este último tiene de elementos ficticios e imaginarios en su núcleo narrativo, lo cual revela la biculturalidad que asume este texto en ambas versiones.

La temática del “regreso al origen en la aspiración a lo perfectible” (García Barrera 2008b) vuelve a aparecer en “*Kallfvkvra / Piedra azul*”, poema corto que es editado in-

54 “El *epew* consiste en un narración, casi siempre extensa, acerca de un acontecimiento imaginario perteneciente a la tradición de las creencias mapuche. Generalmente, los protagonistas principales son los animales que simbolizan creencias y acontecimientos junto a vicios y virtudes humanas” (Catrileo, 2010: 146).

mediatamente después de “*Fill nvtram fill pewma/ Leyendas, visiones*” tanto en *El invierno...*, como en *Sueños de luna azul*.

Piedra azul

Alma labrada por la Naturaleza
heme aquí, lentamente subiendo
hacia mi propia hondura.

(Chihuailaf, 1991: 33)

Kallfvkvra

*Zewmael chi Pvllv az Mapu mew
faw ta mvlen, ñochikechi pvralen
kisu ta ñi llufv pvle.*

Piedra azul

Alma labrada por la **Naturaleza**
heme aquí, lentamente subiendo
hacia mi propia hondura.

(Chihuailaf, 2008: 68-69)

La referencia al concepto de Naturaleza como la creadora del alma o *pvllv* tiene una *acometida semántica* de relieve en la versión mapuche, puesto que el término par es “*az mapu*”, concepto que no puede considerarse equivalente al de naturaleza desde la perspectiva occidental como una entidad separada del ser humano. El *az mapu* o *ad mapu* remite a un “conjunto de símbolos y de prácticas tradicionales (que son reinterpretadas constantemente)” (Foerster, 1993: 123) instaladas en el centro de la vida diaria y ritual mapuche. Tal conjunto se conforma a partir del vínculo con el entorno entendido como una totalidad compuesta por los seres vivos humanos, no humanos y los *newen* o fuerzas que protegen e impulsan la vida en una relación de reciprocidad.

Como síntesis del análisis de la autotraducción en estos casos de *reedición bilingüe*, podemos destacar, en primer lugar, que el hecho de que las versiones en mapudungun hayan sido incorporadas *a posteriori* no garantiza que la secuencia de producción de los textos responda a esta cronología de edición. En efecto, los paratextos consultados, tanto en *En el país de la memoria* (1988) como en *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991), dejan entrever que los poemas tenían una versión en mapudungun producida con anterioridad y no editada en un primer momento. Este hecho, junto con casos como el del texto “*Mawvkvley tvfachi vl mew/ Lluve en el poema*”, editado en el poemario *Sueños de luna azul* (2008), en el que la versión mapuche tiene más seme-

janzas léxicas con su contraparte en castellano del libro de 1988 que con la versión contemporánea, proveen evidencias de que la práctica autotraductora de Elicura Chihuailaf no es unidireccional ni secuencial, sino multidireccional y temporalmente variable, y resulta en textos bilingües cuyas versiones no mantienen una clara delimitación entre original y versión.

Por otra parte, la indagación en las estrategias de autotraducción presentes en estas reediciones, muestra que la versión en mapudungun, por medio de *afluentes* que especifican ciertas imágenes y *efluentes* que amplían otras, vienen a complementar la obra poética en español, y también, a establecer con ella tensiones de sentido y énfasis de la diferencia cultural por medio del *rebalse* y la *acometida*. Asimismo, los cambios que se registran en la reedición de la versión en español muestran que, además de modificaciones que hacen a decisiones de estilo de la instancia escritural, existen otras —como, por ejemplo, el reemplazo de “cacique” por “lonko”—, específicamente ligadas a una decisión de inclinar la balanza de la autotraducción hacia la “adecuación” (Toury: 1998: 56-57) del texto castellano a las normas y referencias culturales del texto en mapudungun, es decir, a una extranjerización de la versión castellana o, como señalamos en la primera parte de este trabajo, a una “autotraducción descentrada” en términos de Michel Oustinoff (2001). Otras modificaciones, como en el caso del reemplazo de “destino del hombre” por “destino de la vida” en el poema “*Fill nvtram, fill pewma/ Leyendas, visiones*”, evidencian la decisión de mantener una mayor equivalencia con la versión en mapudungun, a la vez que demuestran el cambio y la reafirmación de un posicionamiento ideológico menos antropocéntrico y más identificado con la cosmovisión mapuche de unidad de todo lo viviente.

1.2.2.2. Reedición con cambios a la versión mapuche

El poemario *De sueños azules y contrasueños* (1995) llevó a Elicura Chihuailaf a ser centro de atención mediática y crítica a nivel nacional en Chile. Es el primer libro del autor cuya factura es enteramente bilingüe y en él se retoman varios de los poemas del llamado “libro azul”. Los tres casos que revisamos a continuación coinciden en la modificación léxica y sintáctica de la versión en mapudungun, mientras que la castellana se presenta intacta. Por este motivo y para que las comparaciones sean más claras, mos-

traremos en primer lugar la versión en castellano y luego en paralelo las dos versiones en mapudungun.

Los cambios que resaltamos en negrita, en mayor medida de tipo gramatical, sugieren que el autor ha buscado lograr más corrección en la versión en mapudungun y, en este sentido, muestra que su conocimiento de la lengua ancestral se ha ido puliendo a lo largo de los años. Vemos varios ejemplos de estos cambios, sobre todo en la estructuración morfológica y conjugación de los verbos en “*Ko ñi newen yeneenew/ Los poderes del agua me llevan*”:

Los poderes del agua me llevan

Viejo estoy y desde un árbol en flor
oteo el horizonte
¿Cuántos aires anduve?, no lo sé
Desde el otro lado del mar
el sol que se entra me envía ya sus
mensajeras
y a encontrarme iré con mis abuelos
Azul es el lugar donde vamos
Los poderes del agua me llevan paso a paso
Wenu Leufv es apenas un pequeño círculo
en el universo

En este sueño me quedo:
¡Remen remeros! En silencio me voy
en el canto invisible de la vida.

(Chihuailaf, 1991: 51; Chihuailaf, 1995: 103)

Ko ñi newen yeneenew

*Dewma fvcan ka ince aliwen rayilelu
adkintulen ta afpun mapu
Tuntent kvrvf mew miyawvken?, kimlan
Home bafkeh mew petu konci antv
werkvlnew dewma ñi kurv kvyeh
amuan ka ñi jowmwafiel pu fvcakeceyem
Kajfv, kajfvley tati mapu cew yif amuan
Ko ñi newen ñocikeci yeneenew
Wenu Bewfv kiñe pici xokaykeley mvten*

Ko ñi newen yeneenew

*Zewma fvchan iñche aliwen rayilelumu
azkintulen fiñ ti afpun mapu
Tuntent kvrvf mew miyewken?, kimlam
Nome lafken mew petu konchi antv mew
werkvlnew zewma ñi kallfv kvyen
amuan ka ñi llowmeafiel pu fvchakeceyem*

mundu mew

Tvfachi pewma mew mvlehawan:

*Remumvn pu remukelu! Ñvkvfklven amutuan
vlkantulen lakenoci mogen mu.*

(Chihuailaf, 1991: 50)

Kallfv, kallfvley tati mapu chew yñ amuan

Ko ñi newen ñochikechi yeneenew

*Wenu Lewfv kvñe pvchi **troykeley** mvten*

tuwaykvelelu kom afpun mapu mew

**Tvfachi pewma mew mvlewean:*

*Remumvn pu remukelu! Ñvkvfklven amutuan
lakenochi vlkantun mogen mew.*

(Chihuailaf, 1995: 103)

Además del reemplazo del alfabeto Raguileo por el Unificado⁵⁵, y algunos cambios en fonostilemas (como *miyawvken*, *miyewken*), demostrativos (*ta*, *fiñ ti*) u orden sintáctico (*vlkantulen lakenoci*, por *lakenochi vlkantun*) se observa, por ejemplo, la inclusión de la posposición *mu* o *mew* al final de algunas frases sustantivas o verbales para conformar correctamente oraciones subordinadas de lugar. Es el caso de la primera línea con el verbo *rayilelu*, de *rayün*, “florecer” (Augusta, 1991: 195), el cual cambia a *rayilelumu* en la segunda edición para indicar con la posposición *mu* la direccionalidad que en la versión castellana se señala con la preposición “desde” en la frase “desde un árbol en flor”. Este mismo procedimiento se da en la referencia locativa de “*petu konci antv mew*” (“el sol que se entra”), como el lugar desde el que el sol envía a “sus mensajeras”.

Respecto de este último término cabe señalar la *acometida* que conforman ambas versiones mapuche en relación con la castellana al construir, en términos sintácticos y léxicos, una frase totalmente diferente a la de su verso par. “Desde el otro lado del mar/ el sol que se entra me envía ya /sus mensajeras/” se corresponde con “*Home bafkeh mew petu konci antv/ werkvlenew dewma ñi kurv kvveh*” y, posteriormente, con “*Nome lafken mew petu konchi antv mew/ werkvlenew zewma ñi kallfv kvyen*”⁵⁶. Lo que llama la atención es que “las mensajeras” que envía el sol en la versión castellana son reemplazadas en las versiones mapuche por la luna o “*kvyen*”. El verso en mapudungun de hecho podría traducirse literalmente como “me envía su luna negra” o “me envía su luna azul”, respectivamente en la primera y segunda versión. La frase, leída de manera estereocópica junto con la castellana, permite interpretar que ante la caída del

55 Cabe señalar que, a pesar del reemplazo, Chihuailaf mantiene la *v* del grafemario Raguileo, en lugar de *ü*.

56 Las diferencias de grafemas que se observan entre los versos de la primera edición y de la segunda muestran las diferencias entre el grafemario Raguileo y el Unificado.

sol aparece la luna en el horizonte, como una enviada del sol para mantener de manera constante el vínculo del locutor poético con el ámbito que se denomina “del Azul”, el espacio del origen de la vida y del retorno a la unión con los antepasados tras la muerte. El cambio en el color, de “*kurv*”, “negro”, a “*kallfv*”, “azul”, posiblemente se deba a una búsqueda estética de mayor presencia del simbólico color azul.

Otro cambio que señala un ajuste de la instancia escritural en la precisión de términos propios de su cultura es el paso del préstamo “*mundu*” (del vocablo español “mundo”) para autotraducir “universo”, a “*afpun mapu*”. Se trata de una traducción que abandona la domesticación en la cultura mayoritaria que supone un vocablo fonéticamente adaptado como “*mundu*” y, a su vez, establece una *acometida semántica*, ya que *afpun mapu* señala el “fin del mundo”: sus confines, el horizonte, donde se termina la posibilidad de ver más allá para el ojo humano.

En “*Wenu mapu tañi piel/ Señales en la tierra de arriba*” la premonición de la lluvia se eleva a celebración:

Señales en la tierra de arriba

Salió el viento del mar
Lloverá lloverá gritan mis huesos
y los sembrados que parecen enfermos
cargan de ensueños los botes
que como nubes navegan
en el agua del cielo
Salió el viento del mar
y se han volcado
los botes sobre el Llaima
Lloverá, sí, dice el aroma
cerrando sus puertas en el bosque
Y veo la luz del cielo
que abre sus vertientes azules
y las espigas levantan sus cabezas
¡silban!, las oigo, jubilosas.

(Chihuailaf, 1991: 67; Chihuailaf, 1995: 76)

Wenu mapu tañi piel

Xipay bafkeh kvrvf
Mawvhay mawvhay wirari ñi foro
tukin xemolelu kecilelay
apolkey rakiduwam mew wampo
xomv reke ta penoykey
kajfv wenu ko mew
Xipay bafkeh kvrvf
waycvfyey
pu wampo wente Jayma
Mawvhay, may, feypi **kvme** hvmvh
nrvvflu tañi wvbgñ mawida mew
Ka alofi wenu mapu
nvlay tañi kajfv wixunko
wixapvrayey logko kexan
wikeñigvn!, ajkvfiñ, ayvkwvleygvn.

(Chihuailaf, 1991: 66)

Wenu mapu tañi piel

Tripay lafken kvrvf
Mawvnay mawvnay wirari ñi foro
tukukan kay kutran kvlelu kechiley
apolkey rakizwam mew wampo
tromv reke ta penoykey
wenu ko mew
Tripay lafken kvrvf
ka wayzvyey ti pu wampo
wente Llayma **mew**
Mawvnay, may, feypi **ti** nvmvn
nrvvflu tañi wvlgñ mawizantu mew
Ka alof Wenu Mapu **pefiñ**
nvlañi ñi kallfv witrunko
ka wixa pvravey logko ketran
wikeñigvn!, allkvfiñ, ayvkwvleygvn.

(Chihuailaf, 1995: 77)

El poema muestra una serie de cambios importantes de la primera a la segunda versión mapuche. En particular, se vuelve a encontrar un esfuerzo por mayor precisión gramatical. Reaparece la inclusión de la posposición *-mew*, por ejemplo, en el verso que refiere al volcán Llayma para indicar su condición sintáctica de oración subordinada de lugar: de “*wente Jayma*” se modifica a “*wente Llayma mew*”.

Asimismo, varias de las modificaciones que se producen en este poema parecen señalar que la versión castellana es la que asume preponderancia para la instancia escritural como punto de referencia para hacer los cambios en el texto mapuche. Es decir, a lo largo del tiempo, la versión en castellano no sufre modificaciones, y algunos tramos de la versión mapuche que presentaban *acometidas semánticas* o *efluentes* en la primera edición se modifican en la segunda para ajustarse a una mayor paridad semántica con el texto castellano. Podemos arriesgar que, con esta decisión, la instancia escritural se posiciona en este poema en un lugar de “desarticulación” de la diferencia cultural, en un intento por lograr una autotraducción más “aceptable” (Toury, 1998: 56-57) en el marco de las normas de la lengua y cultura mayoritarias.

Por ejemplo, se decide omitir el adjetivo “*kajfv*”, “azul”, presente en la primera versión de la línea “*kajfv wenu ko mew*” para dejar sencillamente “*wenu ko mew*”, lo cual se condice con el verso en castellano “en el agua del cielo”, el cual no incluye el adjetivo

“azul” en ninguna de las dos ediciones. En otro pasaje, en lugar de omitirse, se agregan términos para mantener una relación de paridad más precisa con el texto castellano. Es el caso de la aparición, en la segunda versión mapuche, del verbo “*pefiñ*” de *pen*, “ver” (Zúñiga, 2006: 328) al final del verso “*ka alof Wenu Mapu pefiñ*”, en relación con el verso en castellano “y veo la luz del cielo”. La misma función de mantener una relación de mayor semejanza estructural con la versión en español se da con la inclusión de la conjunción *ka*, “y” (Augusta, 1991: 71), en la segunda versión mapuche. Así, “*ka wayzvfyeey ti pu wampo*” incluye la conjunción en relación con el verso “y se han volcado/ los botes” y “*ka wixa pvrayeey logko ketran*”, en relación con la línea “y las espigas levantan sus cabezas”.

El verso que muestra el cambio más notorio es “*tukin xemolelu kecilelay*”, que se transforma en la segunda versión en “*tukukan kay kutran kvlelu kechiley*”. Este paso confirma la preponderancia del texto castellano, ya que el verso en español expresa: “los sembrados parecen enfermos”. En la primera versión, “*tukin xemolelu kecilelay*” incluye: el verbo con función nominal *tukin*, “sembrar” (Augusta, 1991: 215) para referirse a los “sembrados”; el verbo “*xemolelu*” de *xemolen*, “estar sano, hermoso” (Augusta, 1991: 230) y el morfema verbalizado en negativo “*kecilelay*”, “no parecen”. El verso entonces dice que “los sembrados no parecen sanos”. La misma idea, pero dicha en sentido contrario y en paridad con el texto castellano, está planteada en el verso de la segunda edición, “*tukukan kay kutran kvlelu kechiley*”, donde ya se dice que los sembrados —esta vez traducidos como *tukukan*, “plantío” (Augusta, 1991: 215)— “parecen enfermos”, es decir, “*kutrankvlelu kechiley*”, donde justamente *kvtrankvlen* es “estar enfermo” (Augusta, 1991: 101).⁵⁷

La misma tendencia a hacer modificaciones en la versión mapuche en base a los versos en castellano se da en el poema “*Nienolu vy tañi newen ta iñche/ Porque soy la fuerza de lo innostrado*”:

Porque soy la fuerza de lo innostrado

He soñado en la luna creciente

57 *Kechiley* no es un verbo propiamente. Como señalamos, se trata de un morfema de tipo adverbializador, *-kechi*, verbalizado con el morfema *-le*.

dice
y he **trabajado** los campos
Antes que las palabras
y que las flores fui
(y más lejos)
Para mis hijas construyo
la casa de plata
mientras con el cabello al
viento
cabalga sobre el arco iris
Soy el agua que corre
Dormido **va** el mar en mí
y despierta la montaña
Porque soy la fuerza de lo
innombrado, dice
corona del sol: tu canto.

(Chihuailaf, 1991: 79; Chihuailaf, 1995: 37)

Nienulu vy tañi newen ta iñce

Pewmafiñ ta we kvveh
feypi
ka liftukefiñ lelvn
Petu ñi nienun dugu
ka rayen rume ñelay
(alvkamapu mvleken)
Tvfawla ñi pu ñawe deumalkefiñ
pvlata ruka
ka kvrvf negum mekeyma enew
ñi lonko
pvrakawejkven wente relmu
Wixunko ta iñce
umawtulen mvley bafkeh iñce mew
ka nepey ta mawida
Nienulu tañi newen ta iñce, feypi
antv ñi korona: tami vl.

(Chihuailaf, 1991: 78)

Nienolu vy tañi newen ta iñche

Pewman ta we kvyen mew, pi
ka kuzaw ke fiñ ta lelvn
Petu ñi zugu genon
ka rayen rume genon femvn
(welu zoy alv kamapu)
Tvfawla ñi pu ñawe zeumalkefiñ
lien ruka
ka kvrvf negumvñ ma meke enew
ñi lonko
pvrakawellkven wente relmu
Witrunko ta iñche
umawtulen amuley lafken iñche mew
ka nepey ta mawizantu
Nienolu vy tañi newen ta iñche, pi
tuway mane chi antv: Tami vl.

(Chihuailaf, 1995: 36)

El verso “he trabajado los campos” se torna en referente para el cambio en la versión mapuche. Mientras la edición de *El invierno* dice “*liftukefiñ lelvn*”, utilizando el verbo *liftun*, “limpiar, despejar” (Augusta, 1991: 115), la edición de 1995 lo reemplaza por el

propio verbo *küdaw*, “trabajar” (Augusta, 1991: 102), en la forma pasada “*kuzawkefiñ*”, con la marca de habitualidad *-ke*.

La misma operación se produce en relación con el verso “dormido va el mar en mí”. La primera versión mapuche, “*umawtulen mvley lafken iñche mew*”, acomete a la castellana al utilizar el verbo *mvlen*, “estar” (Zúñiga, 2006: 325), es decir, en la versión de *El invierno...*, el mar “está” dormido. En la segunda versión, se reemplaza *mvlen* por *amvlen*, “ir, andar, continuar” (Augusta, 1991: 8), con lo cual la cercanía semántica a la versión castellana se estrecha.

Otro cambio a destacar es el reemplazo del término adaptado “*korona*” del español, por la expresión “*tuway mane*” que puede traducirse como la circunferencia o anillo de luz que se visualiza alrededor del sol. Se trata de una nueva situación de abandono de la domesticación del texto mapuche a la cultura mayoritaria como posible resultado de una reflexión cultural en busca de términos pares en mapudungun.

Como hemos podido observar, en el caso de esta operación de recurrencia textual en particular, es decir, en la *reedición de textos bilingües con cambios producidos únicamente en la versión en mapudungun*, las modificaciones tienden a responder a un proceso de “autotraducción naturalizante” (Oustinoff, 2011), o bien, a una tendencia a la aceptabilidad (Toury, 1998: 56-57) de la autotraducción de la versión en mapudungun en función de su contraparte en castellano. En estos poemas, la instancia autotraductora ha realizado omisiones o agregado términos tomando como punto de referencia constante la versión castellana. En este proceso, casos de *acometidas* y *efluentes* semánticos, es decir, antagonismos o digresiones que en la primera edición de la versión mapuche contrastaban con la versión en español, son neutralizados en la segunda edición para lograr una mayor paridad semántica y léxica con los versos castellanos, tanto por medio de omisiones de palabras que no tenían un término par en español, como a través de agregados que establecen mayor cercanía. Asimismo, es relevante destacar que, si bien es evidente la preponderancia de las versiones en castellano como base de los cambios en las versiones mapuche, estas no muestran, a nivel estructural, una tendencia al calco sintáctico del español. Por el contrario, las segundas ediciones de las versiones en mapudungun en *De sueños azules y contrasueños* revelan una búsqueda

de mayor corrección gramatical en la lengua ancestral por parte de la instancia escritu-
ral y el gradual crecimiento del autor en su competencia lingüística en mapudungun.

1.2.2.3. Textos con modificaciones en ambas versiones

En último lugar, nos encontramos con tres poemas de Elicura Chihuailaf en los que las modificaciones se dan a lo largo del tiempo tanto en la versión castellana como en la mapuche. El primero de estos poemas tuvo tres ediciones: una monolingüe castellana en *El invierno* y dos bilingües con veinte años de diferencia entre sí, en *En el país de la memoria* y *Sueños de Luna azul*. Cabe señalar, además, que la primera edición de 1988 contiene dos versiones en castellano, de las cuales el autor desprenderá y reescribirá fragmentos para construir las posteriores versiones. Se trata de “*Kuifi afi iñ pu peñi ka lamgen selknam. Iñchiñ iñ mapuchegen ka felepeay/ Antes desaparecieron (a) nuestros hermanos/ (a) nuestras hermanas selknam*”, uno de los pocos poemas en los que Chihuailaf aborda el genocidio indígena en el área sur del continente, sus efectos contemporáneos y la resistencia de los pueblos originarios de manera directa.

Una vez más, en función de un análisis que privilegie la diacronía en la creación y recreación de las versiones, pondremos en paralelo las versiones castellanas por un lado y luego las mapuche, con las diferencias entre ellas remarcadas en negrita, para luego situarnos en la lectura estereoscópica que habilitan las versiones contemporáneas entre sí. Además, asignaremos a cada versión castellana una letra en función de su sucesión temporal de edición (A, B, C, etc.), y a las mapuche un número romano (i, ii, iii, etc.) a fin de facilitar su referencia en el análisis.

Ayer adiós **hermanos onas**. Mapuche
hermanos ya nos dicen adiós. (A)

Henos aquí **compañeros**, cisnes de alas
extendidas
ofreciendo blanco perfecto al cazador
Al aire pedimos nada más el último aire
el respiro para el vuelo que espera
Lejos estamos, mucha la distancia para estas
alas viejas
pero crece la bandada. ¡A aletear pequeños

Antes desaparecieron (a) nuestros **hermanos
onas**.
Hermanos mapuches para nosotros quieren lo
mismo (B)

Estamos aquí **amigos**, como pájaros que no se
ocultan
y son presa fácil para los cazadores
Sólo buscamos una última oportunidad
para tomar las riendas de nuestro destino
Estamos lejos, porque nos han desterrado

cisnes!
El planeo, la tierra ganaremos, la tarde del
retorno
(pues ¿qué es la tarde sino el lugar más
apacible
de la muerte?)
Sopla el viento sur en la memoria
dulzor de canelos y arrayanes alientan los
pulmones

En la ciudad canarios de verdades últimas
intentan aprehender nuestro áspero grito
en sus jaulas delicados trinan, trinan
Sopla el viento sur en la memoria y allá
la realidad, el viento norte golpea mis mejillas
(¿pudo alguien-quién- poner la otra?)

Corre travesía, ha llegado la hora del regreso
Beberemos muday, de vertientes agua
beberemos
¡La cordillera!, ¿pero dónde el verdor del valle
y el nido cisnes solemnes y a punto de
desaparecer?

(Chihuailaf, 1988: 46-47)

Antes desaparecieron (a) nuestros **hermanos
onas**. Mapuche hermanos, para nosotros
quieren lo mismo (C)

Estamos aquí **amigos**, como pájaros que
no se ocultan
y son presa fácil para los cazadores
Sólo buscamos una última oportunidad
para tomar las riendas de nuestro destino
Estamos lejos, porque nos han desterrado
pero nacen hijos que llevan nuestra sangre
con ellos volveremos, una tarde, al terruño
(¿no es acaso la tarde como la vejez
la hora en que el día y el hombre esperan
morir en paz?)

pero -aunque no quieran- nacen hijos que
llevan
nuestra sangre
con ellos volveremos, una tarde, al terruño
(¿no es acaso la tarde como la vejez
la hora en que el día y el hombre esperan
morir en paz?)
Sopla el viento sur, en un país extranjero, y nos
hace recordar
el olor de los canelos y arrayanes que llenaban
los pulmones

En la ciudad hay gentes que se creen dueñas
de la verdad
y se apropian de nuestro idioma y costumbres
y pretenden decirnos cómo debe ser
Sopla el viento sur y nos recuerda que en las
ciudades
de Chile
hay muchos que nos discriminan y nos dan
los peores trabajos
(así ¿podemos poner otra vez la cara para que
nos golpeen?)

Del Este viene el viento, ha llegado la hora de
retornar
Beberemos muday, beberemos agua en las
vertientes
¡La cordillera! Hemos vuelto- pero hermanos
ceremoniosos-
nuestras tierras, para que continúe la vida de
los antepasados, ¿dónde están?

(Chihuailaf, 1988: 48-49).

Antes desaparecieron (a) **nuestros hermanos/
(a) nuestras hermanas selknam** (D)

Estamos aquí, **hermanos/ hermanas**
cisnes de alas extendidas
ofreciendo blanco perfecto al cazador
El aire pedimos nada más, el último aire
el respiro para el vuelo que espera
Lejos estamos, ¿mucho la distancia
para estas alas viejas?
Pero crece la bandada
¡A aletear pequeños cisnes!
el planeo, la tierra ganaremos
la tarde del retorno

Sopla el viento sur, en un país extranjero,
y nos hace recordar
el olor de los canelos y arrayanes
que llenaban los pulmones
Sopla el viento sur y nos recuerda que
en las ciudades de Chile
hay muchos que nos discriminan y nos dan
los peores trabajos
(así ¿podemos poner otra vez la cara
para que nos golpeen?)

Del Este viene el viento, ha llegado
la hora de retornar
Beberemos muday, beberemos agua en las
vertientes.

(Chihuailaf, 1991: 27-28)

(¿no es acaso la tarde como la vejez
la hora en que el día y la gente
desean morir en paz?)

Sopla el viento del mar en un país extraño
pero nosotros no olvidamos
el olor de los canelos y arrayanes
que llenaban los pulmones
En la ciudad, canarios de verdades últimas
intentan aprehender nuestros susurros
mas en sus jaulas, resentidos, sólo gritan/
gritan
Sopla el viento sur en la memoria
cuando allí -la realidad-
el viento norte golpea mis mejillas
(¿pudo alguien-quién- poner la otra?)

¡Viene el Puelche!, el viento del Este
ha llegado la hora de retornar
Beberemos muzay, de vertientes
agua beberemos
¡La cordillera! Pero dónde el verdor
del Valle, y el nido
cisnes solemnes ¿y a punto de desaparecer?

(Chihuailaf, 2008: 81-83)

Lo primero que observamos entre las versiones castellanas de *En el país de la memoria* y *El invierno...* es que esta última (C) está fundamentalmente basada en la segunda versión editada (B) y solo los últimos versos (“beberemos muday, beberemos agua de las vertientes”) son retomados de la primera versión (A). Sin embargo, la versión de *Sueños de luna azul* (D) se compone como una amalgama de versos de todas las ediciones anteriores tomando incluso como base principal a (A) y agregando algunos nuevos versos. Estos últimos son los que sugieren un cambio en el posicionamiento ideológico que la instancia escritural plantea desde el poema, lo que se evidencia en una acentuación del uso de términos vernáculos del mapudungun y el abandono de términos androcéntricos. Nos referimos a la decisión de incorporar el vocablo mapuche “*puelche*” para referirse al viento del este, y a la inclusión de la variación de género en el primer verso: “estamos aquí, hermanos/ hermanas”, frente a las versiones previas en las que abundaban términos que podrían considerarse no explícitamente inclusivos del género femenino, tales como “compañeros” (A) o “amigos” (B y C). También en los versos “la

hora en que el día y la gente/ desean morir en paz” (D), el sustantivo colectivo “gente” suplanta a “el hombre” de las versiones (B) y (C).

En este mismo sentido destaca la evolución del título a lo largo de las versiones. Las primeras hablaban de “hermanos onas” y “Mapuche hermanos”, mientras que en la última se decide omitir la segunda oración, ampliar el epíteto a “hermanos/ hermanas” y referir a este pueblo con el autoetnónimo “*selknam*”.

Kuifi afi iñ pu willimapuche (onas)
Inchin in mapuchegen ka felepeay (i)

Kuifi afi iñ pu peñi ka lamgen selknam.
Iñchiñ iñ mapuchegen ka felepeay (ii)

Muleiñ faw pu weñüy llumpeno chi uñüm reke
pülleleñ taiñ nüngeafel
Kiñelewey ta dungu taiñ inayafel
taiñ inayafel taiñ wichu mongen
Kuifiley dew udamngeiñ
poyengenofu inrume llegküleyey taiñ mollfün
feýengün wiñotutuaiñ kiñe nagün antü taiñ
mapu
(¿feýchi, nagün antü fúchan trülay chi
fentepun mew ta antü ka ta che ayüy ñi kúme
ürkütuael?)
Amuy willi kürüf tüfachi ka mapu mew fey
tukulpakeyiñ
foye ka kollümamüll nümün taiñ neyüpefel
Waria mew müleyey che rume kimkawpelu
notukañeiñ mew taiñ dungun mew ka taiñ
kake wintun
ka rumel ayükey taiñ kimeltuaetew
Amuy willi kürüf fey tukulpakeiñ taiñ Chile
mapu
fentreley taiñ illamtupeetew doy wedake
küdaw
elupeetew
(famngechi ¿felepey taiñ tünagnaküleyael iñ
awükañengeam?)

Nagpa kürüfüy dew puy wiñotumaputuam
Pututuaiñ taiñ muday witrunko pütokoaiñ
Piren wingkul *iwiñotuiñi welu pu peñi chew müley*
taiñ
karünag mapu taiñ inatutuam taiñ pu laku ñi
mongen.

(Chihuailaf, 1988: 50-51)

Muleleyiñ ta faw pu peñi/ pu lamgen
piwkan vuvllentu mvpv
elüñmaniyefiel kvllv pu tralkatufe
Neyen petu gillatuyiñ re af mvlewechi neyen
feý chi neyvñ vgvñniyeel tayiñ mvpvam
Kamapu ta mvleleyiñ ¿alvyelley tayiñ puwam
tvfachi pu wvntu mvpv?
Welu tremkvlelley lumpv vñvm
iMvpafvllaymvñ pichike pu piwpiw!
Fey chi illaf, fey chi mapu wewlleayiñ
wiñon afpun antv
(¿afpun antv amta gushke che no reke
feý chi antv ta che ayvñ tvgvklen layael?)

Kvrvfvllay zewma fvtra lafken kake mapu
welu iñchiñ guyvniyelayiñ
foye ta ñi wvrwan ka kollv mamvll
neyvntukukefel em ponon mew

Waria mew, pu vlkantufe afpun feýentufal
ayvlellefuygvñ tuñmayaetew tayiñ
truvvr zugun
welu ñi pu malal, llazkvlefel egvñ
wirarkvlelleygvñ/ wirarkvlelleygvñ
Kvpalelley willi kvrvf tayiñ pu mvlló mew
feý chi vyew -rvf ñi felen-
pikum kvrvf litraf niyeñmaenew ta ñi age
(¿kam mvley- iney chey- kagelu elael?)

iKvpalelley ta Puelche!, ti Puel kvrvf
puwllay antv ta wvñoam
Putulleafiyiñ muzay, wvf ko putulleafiyiñ
iWigkul mapu! *Welu chew am karv*
Illaf Mapu ka feý chi zañe
kvmeke pu piwkan ¿kam zewma epeke

Las dos versiones en mapudungun, a diferencia de las anteriores, no comparten autoría, ya que la primera (i) corresponde a las traducciones encomendadas por Chihuailaf a sus padres, a Leonel Lienlaf y a Rosendo Huisca, y la segunda (ii) sí pertenece al autor. Sin embargo, y para empezar, el título completo se mantiene, aunque con ajustes similares a los hechos en la última versión castellana en relación con los usos androcéntricos y los términos no originarios. Es decir, el término “*willimapuche*” de (i) se reemplaza por “*selknam*” en (ii), y el generico *che* incorporado a aquel término (i) se modifica por “*pu peñi/pu lamgen*” (ii), en un intento por lograr mayor paridad con la versión castellana que refiere a “hermanos/ hermanas”. Esta lógica se repite en el primer verso con la transición de “*pu weñüy*” (i), “amigos” (Augusta, 1991: 252) a “*pu peñi/pu lamgen*” (ii).

Por otra parte, la comparación muestra que responden a versiones castellanas diferentes, aunque algunos puntos en común entre estas últimas no se replican en las versiones mapuche de igual manera, mostrando las divergencias —resaltadas en negrita— entre la traducción colaborativa y la autotraducción en algunas decisiones léxicas y sintácticas. Por ejemplo, en ambas versiones castellanas se hace referencia a “los cazadores” o “el cazador” para quienes los hermanos y hermanas *selknam*, representados como pájaros o cisnes, son “blanco perfecto” o “presa fácil”. Dicha figura no es únicamente una metáfora para representar en el poema al *winka*, sino que se trata de una instancia real del etnocidio *selk’nam* perpetuado por los llamados “cazadores de indios”, asesinos a sueldo financiados por estancieros de la zona⁵⁸. La primera versión

58 Las dinastías económicas del sur de Chile y Argentina hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX — fundamentalmente conformadas por las familias Menéndez y Braun, dueñas de la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego— requirieron el avance de la frontera ovina hacia territorios fueguinos-magallánicos a fin de sostener y expandir sus fortunas basadas en la exportación de lana a Inglaterra. Esta expansión supuso el arrinconamiento del guanaco, principal fuente alimentaria del pueblo *selk’nam* y el comienzo del conflicto entre los nativos y los colonos dueños de las estancias ovejeras, ya que ante la hambruna, los primeros empiezan a cazar ovejas. Se desencadena entonces un proceso de exterminio financiado por los estancieros, que llegaban a contratar a “cazadores de indios”, a los que se pagaba una libra esterlina por cada *selk’nam* muerto, acción que se confirmaba con la presentación de manos, orejas, testículos o senos de los asesinados. Los sobrevivientes de este genocidio de la historia reciente de Chile y Argentina fueron deportados a las misiones salesianas de la isla Dawson que cerraron en un plazo de 20 años, dejando solo un cementerio como resultado (Cossio y Oliveros, 2014).

mapuche (i) omite a esta figura y la suplanta por una frase verbal sin sujeto definido, “*pülleleñ taiñ nüngeafel*”, es decir, los pájaros (“*üñüm*”) “están cerca”, “*püllelen*” (Augusta, 1991: 173) de “ser agarrados”, “*nün*” (Augusta, 1991: 152). En contraposición, la segunda versión (ii) aumenta la personificación del hecho y replica la imagen de la versión castellana con el término “*pu tralkatufe*”, “los cazadores” (Augusta, 1991: 224).

Otras divergencias se dan con la comparación entre paréntesis “(¿no es acaso la tarde/ como la vejez/ la hora en que el día y la gente / desean morir en paz?)”. En primer lugar, “la tarde” es traducido como “*nagün antü*” (i) y luego como “*afpun antv*” (ii), respectivamente traducibles de manera literal como “el atardecer” y “el final del día”, dos variantes que de igual forma constituyen un *afluente semántico* que especifica el sentido que se le da al término “tarde”. “La vejez”, asimismo, es traducida primero como “*füchan*” (i), el verbo que significa “ser viejo” (Augusta, 1991: 52), y posteriormente como “*gushke*” (ii) del verbo “*nushn*”, “caducar (la gente) de viejo” (Augusta, 1991: 63). Este último, además, acompaña como adjetivo pluralizado a *che*, “gente”, con lo cual el cambio indica una intención específica de la instancia poética de comparar al atardecer con la gente anciana, lo cual se adelanta en la versión en mapudungun a la posterior imagen del día y la gente que desean “morir en paz” a esa hora. Esta última frase tiene también dos variantes: en la primera edición, los traductores eligen “*ñi küme ürkütuae*” (i), compuesta por el posesivo *ñi*, el adjetivo *küme* (“bueno, buena”) y el verbo *ürkütun*, “descansar” (Augusta, 1991: 277), es decir, que el día, “*antv*”, y la gente, “*che*”, desean “un buen descanso”, lo cual se muestra como una metáfora pura que evita la referencia explícita a la muerte, a su vez que remite a la frase de tradición judeo-cristiana “descansar en paz”. En la segunda edición, la instancia poética elige una mayor explicitación al utilizar el verbo *lan*, “morir”, en el verso “*tvqkven layael*” (ii), acompañado por *tvqkven*, “tener tranquilidad, sosiego” (Augusta, 1991: 219).

Un procedimiento similar se da más abajo con los versos pares de “el olor de los canelinos y arrayanes/ que llenaban los pulmones”. Este último verso tiene una primera tra-

Aunque considerado por la historiografía oficial como extinto, en la actualidad en Argentina aproximadamente unas 2700 personas reivindican su filiación étnica con el pueblo selk'nam (*Censo Nacional*, 2015: 281), “aunque carecen de un sustento lingüístico, se basan en la memoria histórica, en los antiguos derechos territoriales y en una desconocida membresía comunitaria” (Bartolomé, 2004).

ducción que configura un *afluente* que especifica y da un tono mas directo que la versión castellana: “*nümün taiñ neyüpeyel*” (i) indica simplemente que se respiraba un aroma. Por otro lado, el verso de la segunda edición mantiene la referencia del verbo *neyün*, pero además incluye la mención explícita a los pulmones, “*ponon*” (Augusta, 1991: 186) en “*neyvntukukefel em ponon mew*” (ii).

En el poema “*Llellipun wenu mapu ñi kurantumalal mew/ Ruego en las paredes rocosas del cielo*”, Chihuailaf explora la representación de un *machivil*, es decir, el canto ritual de la *machi*, que es “vehículo de comunicación del proceso terapéutico y del chamán con sus dioses, espíritus, chamanes difuntos, con *weküfe* y el paciente” (Grebe, 1986). Dentro de la tipología de géneros discursivos que organiza María Catrileo, este poema se acerca al *pillamtun*, es decir, a una oración o canción en la cual el o la *machi* narra su vocación, habla sobre la estructura de la cosmovisión mapuche, y realiza invocaciones para la curación de un enfermo (2010: 145-146)

El título del poema contiene un término que suscita un *rebalse semántico* de parte de la versión en mapudungun: *jejipun* o *llellipun*, traducido como “ruego”, es, como ya mencionaremos también en el capítulo dedicado a la poesía de María Teresa Panchillo, una forma de rogativa mapuche que supone, al igual que el *ngillatun* y el *machitun* “la interacción entre el *che* y los *pu newen*” (Schiaffini, 2015: 146), es decir, un evento de especial significación en la espiritualidad del pueblo mapuche que pide la intermediación de fuerzas protectoras en la vida humana y que, a su vez, describe el tipo de actividad que ejecutan los locutores- *machi* del poema.

Ruego en las paredes rocosas del cielo
Canto de machi (casi textual) (A)

Estas son las palabras rituales, dicen las machis
Sí, ustedes ya las conocen: Jefes, Ancianos
y Jóvenes de la Tierra de Arriba; ustedes
habitantes del volcán amaneciendo
y machis antiguos que oyen nuestros ruegos
Helo ahí el hombre enfermo; respira
No lo dejen solo
ahora que le hemos traído hierbas medicinales
y, en nuestros cántaros, el agua cristalina
del alba

Ruego en las paredes rocosas del cielo
(“Poema a la manera del canto de las machi) (B)

Estas son las palabras rituales, dicen las machis
Sí, ustedes ya las conocen: Jefes, Ancianos
y Jóvenes de la Tierra de Arriba
Ustedes, habitantes del volcán amaneciendo
y machis antiguos que oyen nuestros ruegos
Aquí está el hombre enfermo; respira
No lo dejen solo ahora que le hemos traído
hierbas medicinales
y, en nuestros cántaros, el agua cristalina
del alba

¿Ven?, tenemos en nuestras almas la vida
 de los ríos que suben para el Oriente. Bebe
 Pero ay Ngnechen sólo tú harás que ella
 refresque
 Por eso también a ti te hablamos viento maligno
 ¿Qué bostezo tan profundamente ladino y oscuro
 eres, que vagas en el crepúsculo del día?
 A ti te hablamos fuego resucitado
 que mientes y escondes tu verdadero rostro
 ¡Ya!, ándate y quiebra **el coligüe** con el que
 golpeas a nuestro hijo:
 en los pulmones, en la sangre, el corazón.
Weküfü que acechas en visión engañosa
 como un zorro más, como cualquier guairao
 como cabezas volando, como quilas floridas
 que nos anuncian las penas
 En la fragancia de nuestros remedios ándate
 dicen las machis, tú que como un mal sueño
 estás
 en el anochecer; ¡suelta! quita tu oscuridad
 mira que azul es la luz de la mañana
 Y tú, levántate hijo. Se repiten los ruegos
 en las paredes rocosas del cielo
 y los guerreros despiertan y vienen, ya vienen
 ¡oo!, como pececillos brillando desde
 la Tierra de Arriba
 ya vienen los transparentes y altos cóndores
 del sol
 (Chihuailaf, 1991: 62-65)

¡Ven! Tenemos en nuestras almas la vida de los
 ríos
 que suben para el Oriente
 Bebe. Pero ay Ngvnechen sólo tú harás que ella
 refresque
 Por eso también a ti te hablamos viento maligno
 ¿Qué bostezo tan profundamente ladino
 y oscuro eres
 que vagas en el crepúsculo del día?
 A ti te hablamos fuego resucitado
 que mientes y escondes tu verdadero rostro
 ¡Ya!, ándate y quiebra **la vara** con la que golpeas
 a nuestro hijo:
 En los pulmones, en la sangre, el corazón.
Fuerza maligna que acechas en visión engañosa
 como un zorro más, como cualquier guairao
 como cabezas volando, como quilas floridas
 que nos anuncian las penas
 En la fragancia de nuestros remedios ándate
 dicen las machis, tú que como un mal sueño
 estás
 en el anochecer
 ¡suelta!, quita tu oscuridad, mira que **Azul** es
 la luz de la mañana
 Y tú, levántate hijo. Se repiten los ruegos
 en las paredes rocosas del cielo
 y los guerreros despiertan y vienen, ya vienen
 ¡Oo!, como pececillos brillando desde la Tierra
 de Arriba
 ya vienen los transparentes y altos cóndores
 del sol
 (Chihuailaf, 1995: 104-107)

Todo el texto involucra un intrincado complejo de imágenes asociadas al proceso de tratamiento y sanación de un enfermo. Se inaugura con la invocación a entidades espirituales del *Wenu Mapu*, fuerzas identificadas con las zonas altas de los volcanes, y a los antiguos machi, de los cuales los *machi* en ejercicio en el plano terrenal “adquieren conocimientos curativos y adivinatorios” (Bacigalupo, 2004: 99). Asimismo, se mencionan los agentes de salud involucrados en el tratamiento: el agua cristalina, la herbolaria mapuche, así como la entidad espiritual mayor de *Ngünechen* y, en contraposición, los agentes que representan las fuerzas negativas que provocan la enfermedad: el *wekvfe*, el viento maligno, el fuego y las visiones engañosas. Finalmente, se produce un despertar, en el plano celeste, de los *kona* o “guerreros” que vienen a salvar al enfermo. Esta referencia indica, más allá de una representación poética, la imagen que en efecto los

machi personifican para fortalecerse en sus defensas corporales y su habilidad para curar. Como ha señalado Ana Mariella Bacigalupo en su estudio de las relaciones de género ritual en las que los *machi* interactúan con sus espíritus tutelares, una de las formas en que los primeros ejecutan la acción curativa es personificando, durante estados alterados de consciencia, a guerreros masculinos montados a caballo (“*machi weichafe pura kawellu*”). Esta imaginería bélica les confiere a los *machi* fuerza y conocimiento: “[l]os *machi* se ven como guerreros masculinos montados que derrotan el mal, la enfermedad y el sufrimiento. Usan pistolas, cuchillos y gritos de guerra para matar la enfermedad y eliminarla del cuerpo de sus pacientes o de las tierras, hogares o comunidades” (Bacigalupo, 2004: 93).

En una primera instancia comparativa entre versiones en castellano (A y B), observamos dos momentos en los que (B) muestra la preferencia por una domesticación en la autotraducción que acerca los términos de la cultura mapuche a la cultura mayoritaria occidental. Se trata del paso de “coligüe” (A) a “vara” (B), y el de “Weküfü” (A) a “fuerza maligna” (B). Ambas decisiones requieren un menor esfuerzo de comprensión cultural por parte del lector monolingüe castellano y adaptan a términos más genéricos la especificidad de los conceptos de la primera versión. Estas modificaciones, como se observará en los textos transcritos más abajo, no serán operadas en las versiones en mapudungun (i y ii), donde “*rvgi*” (“coligüe”) y “*wekvfv*” se mantendrán. Este último término sufre una reducción conceptual al traducirse como “fuerza maligna” (B), provocando así un *rebalse semántico* del texto mapuche en la segunda edición del poema, que no se encontraba presente en la primera (A). En efecto el *wekvfv* o *wekvfe* es una entidad asociada al mal, pero no en los términos en los que ha solido traducirse culturalmente como equivalente de “diablo” del mundo judeo-cristiano, sino con una carga importante de ambigüedad. Como han señalado diversos estudiosos, se trata de una entidad que se considera “causante de la enfermedad y la muerte” (Foerster, 1993: 70) pero cuya interpretación “no despierta en todas partes entre los mapuche asociaciones negativas [y] si alguien insiste en una interpretación, [...] se podría traducir como lo prodigioso, lo tremendo o lo demoníaco en el sentido en que lo entendían los antiguos griegos o el poeta alemán Goethe” (Schindler, 1989: 200). Incluso los entes malignos

manifiestan su poder a través de fuerzas que pueden resultar benéficas o dañinas según sea la conducta de quien tiene contacto con ellas (Kuramochi y Huisca, 1992: 53).

*Jejipun kajfvwenu ñi kurantu malal mew
Macivl (i)*

*Tvfa tayañ kemvb gijatupeyem, pikey ta pu maci
May, eymvn ta kimieymvn: pu Logko, Fvcakece
ka pu Wece Wenu Mapu mvlelu; **eymvn**
mvleymvn wvhmaleci deqñ mew
ka kuifike maci **ajkvkelu** tayañ jejipun
Tvfey tañi mvlen kuxankveleci wenxu; heyvley
Xanakvnukefilmvn
kvpalelfiyiñ ta fewla tayañ baweh
ka, **yñ** metawe mew, kvpalelfiyiñ **liwen**
liwkwnko
Pen?, tayañ pvjv mew nieyiñ ta mogen
Waydvfpvle wixukeci bewfv **yi** ko. Pvtokoge
Welu ay Gvnechen eimy mvten ta fvskvmafimi
Feymu ka eyimi ta duguwkeyiñ weda kvrvf
Cem weda fvxa vgapun ka dumiñkvleyimi
epe konci antv mew ta miyawkeyimi?
Eymi ta duguwkeyiñ **lvfpratuçi** kvxal
koybatukelu ka ejkaw**nawvmkwlu** kisu ñi age
Ya!, amutuge ka **waxofige** tati rvgi
nalvñmamukeyiñ tayañ fotvm:
pohoh mew, ñi amupeyem ñi mojfivñ, feyci piwke
Wekvfv ñi joftuniel dewma
gvrv reke, cem weda **warda reke**
mvpvleci logko reke, rayvleci kvba reke
kimelpelu ñi mvleal wedakedugu
Ñi kvme hvmvh baweh mew amutuge
feypikey ta pu maci, eyimi weda pewma reke
mvlekeyimi
dewma **konvn mew ta antv**; hebvmge, kiñepvle
kvnuge mi puh
leliwvlfige kajfvley liwen ñi ayliñ
Eymi kay, wixage fotvm. Jejipun **mvletuy**
Wenu Mapu ñi kurantu malal mew
ka nepeyey pu koha ka kvpaygvn, **ka kvpaygvn**
oo! wvlvfi picike cajwa reke kvpalu Wenu Mapu
dewma kvpayey ta liwkvvn fvake mañke antv.*

(Chihuailaf, 1991: 62-65)

*Llellipun wenu mapu ñi kurantumalal mew
(Machivl ñi vlkantun) (ii)*

*Tvfa tayañ kemvl gillatupeyem, pikey ta pu machi
May, eymvn ta kimieymvn: Pu Lonko, Fvchakeche
ka pu Wecekeche Wenu Mapu mvlelu
Mvleymvn wvnmalechi zeqvñ mew
ka kuifike machi **allkvutulelu** tayañ llellipun
Tvfa tañi mvlen kutrankvelechi wentru; neyvley
Kisu tranakvnukefilmvn kvpalelfiyiñ ta fewla
tayañ lawen
ka, **tañ** metawe mew, kvpalelfiyiñ **liwen lvgko**
Kvpage!, tayañ pvllv mew nieyiñ ta mogen
Wayzvf pvle witruckechi lewfv **ñi** ko.
Pvtokoge. Welu ay Gvnechen eimy mvten ta
fvskvmafimi
Feymu ka eyimi ta zuguwkeyiñ weza kvrvf
Chem weza fvtra vgpun ka zumiñkvleyimi
epe konci antv mew ta miyawkeyimi?
Eymi ta zuguwkeyiñ **vypvratuçi** kvtral
koylatukelu ka ellka **narvmpelu** kizu ñi age
Ya!, amutuge ka **wetrofige** tati rvgi **wvlelvñ ma**
mu pefiel taiñ fotvm:
Ponon mew, ñi amupeyem ñi mollfvñ
feychi piwke
Wekvfv ñi lloftuniel zewma
gvrv reke, chem weza **weraw**
mvpvlechi lonko reke, rayvleci qvla reke
kimelpelu ñi mvleal wezakedugu
Ñi kvme nvmvn lawen mew amutuge
feypikey ta pu machi, eyimi weza pewma reke
mvlekeyimi zewma **konvn antv mew**
nelvmge!, kvñepvle kvnuwge mi pun leliwvlfige
/ Kallfvley liwen
ñi ayliñ
Eymi kay, witrage fotvm. Llellipun **pipigey**
Wenu Mapu ñi kurantumalal mew
ka nepeyey pu kona ka kvpaygvn
ka zew kvpaygvn
Oo! wvlvfi pvchike chalwa reke kvpalu
Wenu Mapu
zewma kvpayey ta liwkvvn fvtrake mañke antv.*

(Chihuailaf, 1995: 104-107)

Entre las versiones mapuche se hallan una serie de cambios destacables en los que la sinonimia de los términos reemplazados habla de un esfuerzo por simplificar el estilo o bien lograr mayor especificidad semántica. Por ejemplo, “*liwen liwkwnko*” (i), primera versión par de la frase castellana “el agua cristalina del alba”, contiene varios detalles: *liwkwnko* es un vocablo compuesto por el verbo *liwkvlen*, “ser de mañana” (Augusta, 1991: 11), y por los sustantivos *wvn*, “alba” (Augusta, 1991: 269) y *ko*, “agua” (Augusta, 1991: 90). En cambio, el término de la segunda versión, “*lvgko*” (ii), contiene el adjetivo “*lvg*”, “claro” (Augusta, 1991: 115) y, nuevamente, el sustantivo base “*ko*”. Este cambio señala una simplificación que evita la redundancia del primero, puesto que los semas de “alba” y “amanecer” ya estaban incluidos en el propio sustantivo *liwen*, y además indica una mayor paridad con la versión castellana al reconocer en “*lvg*” el término par para el adjetivo “cristalina”.

Más adelante, hay otro cambio sutil entre “*lvfpvratuci*” (i), adverbialización compuesta de los verbos *lvfkvlen*, “arder” (Augusta, 1991: 114) y *pvrn*, “subir” (Augusta, 1991: 176) y “*uvpvratuchi*” (ii), en que *lvfkvlen* es reemplazado por *uyn*, “encenderse, arder” (Augusta, 1991: 273). En esta misma línea de cambios más bien estilísticos se encuentra la suplantación del verbo “*mvletuy*” (i), “haber otra vez, volver al mismo estado” (Augusta, 1991: 136) por “*pipigey*” (i), “repetir, volver a decir” (184) como verbo par del castellano “se repiten”. Este cambio se da probablemente en función de una mayor precisión en la representación del ruego o *llepun*, puesto que en este se da una repetición de palabras y cantos.

Finalmente, es de destacar el cambio verbal que se produce entre el interrogativo “*Pen?*” (i) del verbo *pen*, “ver” y el imperativo “*kvpage!*” (ii) del verbo *kvpan* “venir” y el cambio semántico que este reemplazo supone entre dos homófonos del castellano:

Pen?, *tayiñ pvjv mew nieyiñ ta mogen [...]*
bewfv yi ko

¿Ven?, tenemos en nuestras almas la vida de
los ríos

En la primera edición, los locutores poéticos-*machi*, parecen pedirle a las instancias espirituales superiores a quienes invocaron en los primeros versos que “vean” sus intenciones de sanar al enfermo por medio del agua cristalina de los ríos. En cambio la

versión de *De sueños azules y contrasueños* provoca que el verbo “ven” del texto castellano tome, en función de la versión mapuche, un sentido totalmente distinto:

<i>Kvpage!</i> , <i>tayiñ pvliv mew nieyiñ ta mogen [...]</i> <i>lewfv ñi ko</i>	iVen! Tenemos en nuestras almas la vida de los ríos
---	--

Aquí ya no se trata del mismo locutario, ya que ahora se le pide a alguien que venga (“ven”, “*kvpage*”) y, más adelante, que beba de esa agua (*pvtokoge*), con lo cual el interpelado pasa a ser el propio enfermo, y ya no las entidades espirituales.

Finalmente, el poema “*We tripantu/ Año nuevo mapuche*” permite demostrar que, en la sucesión temporal de la práctica escritural que incluye la autotraducción, se dan modificaciones de índole estilística pero también decisiones que hacen al posicionamiento del autor en torno a la manera más apropiada para articular, rearticular, o bien, desarticular la diferencia cultural entre versiones. En el caso de los textos en mapudungun (i y ii), destaca el cambio del término castellano adaptado “*pvlata*” (i), “plata”, por el propiamente mapuche de “*lien*” (ii)⁵⁹.

Mientras este movimiento indica una intención de utilizar términos más propios de la lengua originaria, veremos que entre las versiones en castellano (A y B) se dan operaciones de reemplazo léxico tendientes hacia una mayor domesticación en la cultura mayoritaria, con vocablos menos específicos. Llama la atención, en el título, el interés por traducir *We tripantu* no solo como “año nuevo mapuche”, sino el acercar desde un subtítulo entre paréntesis en la segunda edición del poema (B), la etimología popular que traduce *we tripantu* como “nueva salida del sol” (de *we*, “nuevo”, *tripan*, “salir”, y *antü*, “sol”), entendida como el fin del período de oscuridad marcado por el solsticio de invierno.

Año nuevo mapuche	Año nuevo mapuche (Nueva salida del sol)
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro y el sol en un cántaro quebrado Entre los juncos los pidenes esconden sus cabezas y parece que la vertiente posee el murmullo de tu corazón	Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro y el Sol en un cántaro quebrado Entre las hierbas las aves esconden sus cabezas y parece que la vertiente

59 Cabe aclarar que, ya en tiempos de Augusta, sin embargo, el término *lien* era considerado anticuado.

¡Wetripantu!, dicen las niñas
y el rocío recogerá la lluvia
He vuelto, les digo; ahora soy
un niño... ¿Han visto al avestruz?
Traigan maquis y laureles
juguemos **el juego de las habas**
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
muday bebamos, que hermosos
-en el cielo- están los árboles
con sus troncos de plata
(en ellos se miran estos sueños
y los ríos que caen de la luna)
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
contigo **he velado** Madre Tierra
y en la mañana el agua fresca
es una constelación
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
¡ya!, ha descansado el sol.
(Chihuailaf, 1991: 70-71)

posee el murmullo de tu corazón
¡We Tripantu!, dicen las niñas
y el rocío recogerá la lluvia
He vuelto, les digo
ahora soy un niño
¿Han visto al avestruz?
Traigan maquis y laureles
juguemos **los juegos de los**
Antepasados
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
Muday bebamos, que hermosos
en el cielo
están los árboles con sus troncos
de plata
(en ellos se miran estos Sueños
y los ríos que caen de la Luna)
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
contigo **he estado despierto**
Madre Tierra
y en la mañana el agua fresca
es una constelación
Cuatro, cuatro. Cuatro, cuatro
¡ya!, ha descansado el Sol.

(Chihuailaf, 2008: 108- 111)

En cuanto a la adaptación de términos, destaca el verso “entre los juncos los pidenes” (A) y su modificación a “entre las hierbas las aves” (B). El primero presenta un mayor grado de paridad semántica con el verso mapuche “*Pu rvmentu mew mvley pizeñ*”, que representa justamente un paisaje ribereño a través de la imagen de un conjunto de “*rvme*”, o “junquillos” (Augusta, 1991: 204) y al pájaro *piden*, ave de costumbres anfibias que vive cerca de esteros, ríos o vegas húmedas (Aguas Deumacán y Clavería Pizarro, 2009: 74). El segundo, en cambio, resigna esta precisión por una imagen más genérica.

En contraposición a este movimiento, encontramos la referencia al “juego de las habas” (A) y su reemplazo por “los juegos de los Antepasados” (B). Mientras el primero señala con claridad un juego tradicional mapuche, *awarkuden* o “juego de las habas”⁶⁰,

60 “Antiguamente lo jugaban los Mapuche con porotos autóctonos de color blanco natural pintados de negro. Con la introducción del haba española, por su gran tamaño se facilita el juego y fue adoptado pasando a llamarse “*Awarkuden*” (juego de habas). Antiguamente el juego se llamaba “*Ligh* = juego de porotos” y “*Llighcan* = jugar con porotos blancos por un lado” (Febrés, 1765: 361, 541). Es un juego semejante al de dados. Era muy popular, se acompañaban los jugadores cantando las llamadas canciones de habas. Ovalle (1646) es el primero que habla de “juego de porotos a manera de

la segunda versión castellana del poema habla de “los juegos de los Antepasados”, lo cual dificulta la comprensión del referente para un lector sin conocimientos previos. Sin embargo, y si tenemos en cuenta que la versión par en mapudungun sí contiene la referencia explícita al juego, la segunda versión elabora con su mención a los antepasados un *afluente semántico* para el texto mapuche, al expresar el carácter ancestral del juego y así imbuir de otro matiz al *awarkuden*.

Por otro lado, también pueden resaltarse algunas zonas de significación entre las versiones bilingües. Por ejemplo, en los versos “y parece que la vertiente/ posee el murmullo de / tu corazón”, el término “murmullo” es traducido en ambas versiones mapuche como “*kvfvkvfvn*”, lo cual significa “sonar los pasos” (Augusta, 1991: 97). Esta imagen en mapudungun enriquece la escrita en castellano al ampliar la operación de personificación del corazón o *piwke*, es decir, se trata de un *afluente semántico* que reenvía a la imagen del corazón como una entidad que, en su latido, contiene un decir pero también un andar.

En esta misma línea de lectura estereoscópica, llama la atención la clara *acometida semántica* entre los versos “*eymi iñche umawtuley Mapu Ñuke*” (i) y “contigo he velado Madre Tierra” (A). La segunda versión en castellano reemplaza “he velado” por otra frase que mantiene el sentido: “he estado despierto” (B). Sin embargo, el verbo presente en el verso mapuche es *umawtuley*, “estar dormido” (Augusta 241), con lo cual el sentido creado es exactamente el opuesto: el locutor poético en lugar de velar junto con la madre tierra, duerme con ella.

En resumen, el análisis de la operación de *reedición de poemas bilingües con cambios en ambas versiones* muestra una serie diversa de estrategias de autotraducción que responden a tendencias variables en el posicionamiento de la instancia escritural respecto de cuestiones ideológicas y culturales. Ha sido posible observar, por ejemplo, la modificación de las sucesivas versiones castellanas de poemas como “Antes desapare-

habas”. Podría tratarse de porotos autóctonos de gran tamaño. Los Mapuche ya habían adquirido las habas para su consumo y por su mayor tamaño posteriormente la emplearían para sus juegos con el nombre de “*Awarkuden*”. Sobre una manta o un círculo demarcado en el suelo, se sientan dos o cuatro personas a jugar a las habas. Ocho habas pintadas de negro por un lado, y por el otro de color natural (blanco). Se toman, se sacuden con ambas manos y se lanzan en la zona de juego, si caen fuera de la zona demarcada, se pierde instantáneamente la jugada”. (Huichal, 2009)

cieron (a) nuestros hermanos/ (a) nuestras hermanas selknam” en un intento por asumir una autotraducción al castellano de tipo extranjerizante, que busca adecuación, en términos de Gideon Toury (1998: 56, 57) a las normas y referentes culturales de los pueblos originarios, por ejemplo en el reemplazo de “onas” por “selknam”, o del uso del término “*puelche*” para referirse al viento del este. También se destaca en estas versiones la tendencia ya señalada con anterioridad de suplantar términos androcéntricos por otros más abarcativos de ambos géneros. En coincidencia con estos cambios, las versiones mapuche muestran modificaciones que se corresponden con este gradual movimiento ideológico del autor. Sin embargo, esta tendencia no es constante y, en casos como la segunda edición de la versión castellana de “Ruego en las paredes rocosas del cielo” se da el movimiento inverso, es decir, la autotraducción tiende a ser de tipo “naturalizante” (Oustinoff, 2011) y busca adaptar términos propios de la cultura mapuche a los de la cultura mayoritaria.

Por otra parte, a lo largo de las sucesivas reediciones también ha sido posible observar estrategias de autotraducción como la del *afluente semántico* que especifica términos generales de su contraparte, en especial desde la versión mapuche a la versión castellana, y algunos escasos ejemplos de *acometidas* y *rebases semánticos*, lo cual también confirma la tendencia a buscar en las reediciones una mayor paridad semántica entre versiones que minimicen los casos de antagonismo o intraducibilidad.

Como ya señalamos en la primera parte de esta tesis, tanto las traducciones diacrónicas como sincrónicas dan cuenta de que el proceso de traducción nunca es completo ni objetivo. El caso de las operaciones analizadas en este conjunto de poemas de Elicura Chihuailaf, las cuales se dan a lo largo de una secuencia diacrónica, permite constatar este hecho y confirmar que las diferentes lecturas que el propio autor hace de su obra no apuntan a “proteger” ciertos contenidos expresados en los textos sino, por el contrario, a desafiarlos y producir otros nuevos (Arrojo, 1986: 24) en la sucesiva confrontación y negociación semántica de las reediciones. De esta manera, el corpus analizado en este capítulo demuestra que la autotraducción se constituye, en la obra de Chihuailaf, como un palimpsesto que permite rastrear los cambios estilísticos y las reflexiones culturales del autor.

CAPÍTULO 2: POÉTICAS DE LA RESISTENCIA. RAYEN KVYEH Y MARÍA TERESA PANCHILLO

Durante la década de los ochenta en Chile, la dictadura de Augusto Pinochet llevó adelante una serie de reformas que acentuaron la fragmentación de la propiedad territorial mapuche. Así, el decreto-ley 2.568 desarma la Reforma Agraria allendista, a través del “saneamiento” de los títulos de propiedad y la entrega de títulos individuales. La nueva ley va aún más allá cuando “borra” al pueblo mapuche de la sociedad chilena en su Capítulo I, Apartado B: “[l]as hijuelas resultantes de la división de las reservas, dejarán de considerarse indígenas, e indígenas a sus dueños o adjudicatarios” (Hernández, 2003: 41).

Ante la palabra que suprime la existencia de un pueblo, emerge la palabra y la poética de la resistencia en textos como los de las autoras mapuche Rayen Kvyeh y María Teresa Panchillo. Un ejemplo de esta poesía con fuerte carga política es el texto “Calibre 2.568” de Panchillo, un poema que hace clara referencia a la ley mencionada y elabora una declaración de principios compartidos con diversas organizaciones sociales y culturales mapuche de la época⁶¹:

No me matarán por decretos
ni con balas de calibres recién inventado
Podrán herirme cercarme con estacas y alambres púas
arrancarme de raíz los árboles.
Pero no entenderán cuando suene el kullkull, la xuxuka
[...]
bajaré de los volcanes

61 “[L]a inicial apertura de producciones poéticas coincide con la participación de las mujeres mapuche en las organizaciones que en ese tiempo comenzaron a dar cuerpo al movimiento de reconstrucción de la sociedad mapuche, puesto que la dictadura se había encargado de desarticular el movimiento mapuche. Este proceso de reorganización social, política y cultural se inicia en 1978 con la creación de la organización Centros Culturales Mapuche (CCM), la que luego, en 1980, se transformó en Asociación Gremial de Pequeños Agricultores y Artesanos Mapuche *Ad Mapu*”. (Moraga, 2010: 127).

armada de canciones y palabras nuevas
porque en quinientos años
nunca han podido dispararme en la boca.

(Panchillo en Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 81-82)

Esa misma fuerza es la que impulsa a la dramaturga Rayen Kvyeh, desde una celda en la cárcel de Talcahuano, a acercarse por primera vez a la poesía:

Mis libros yacen
en una desordenada algarabía.
Cada noche, con ellos
construyo una montaña
hasta alcanzar la ventana.
Noche tras noche
llega mi Abuela luna.
Conversamos y compartimos
la oscuridad de la prisión
y la angustia
de tener hijos pequeños
en la vieja casa de la población.
Ella [...] me escucha en silencio.
Mis hijos duermen.
Una luz misteriosa
ilumina la humilde casita.
Sonriente,
mi Abuela luna, les besa.
Por la mañana,
mis libros yacen
en una desordenada algarabía.
Los esbirros no han logrado
apagar la luz de la luna.

(Kvyeh, 2011: 21)

Rayen Kvyeh y María Teresa Panchillo son dos de las pioneras que conformaron el campo discursivo de la poesía de mujeres mapuche en *Gulu Mapu* —actual territorio chi-

leno—⁶². Y si bien los dos poemas anteriormente citados fueron escritos en español, tanto una como la otra han elaborado una extensa obra en doble registro castellano-mapudungun. El criterio de reunión de esta dupla de poetas en un mismo capítulo se debe no solo a su coincidencia generacional, sino también a la cercanía en sus motivaciones ético-políticas para escribir y en las temáticas que atraviesan sus obras.

Panchillo desde la militancia cultural y la recuperación territorial y Kvyeh desde el exilio y la difusión de la situación del pueblo mapuche fuera de Chile, hicieron patentes sus reclamos en la escritura, tanto durante los años de dictadura, como posteriormente, ya en el período de la Concertación, frente a las multinacionales forestales, hidroeléctricas, mineras y latifundistas, y frente a la justicia chilena en la aplicación inadecuada de la Ley Antiterrorista 18.314⁶³. El conflicto presentado en la obra poética de ambas autoras se asienta en la defensa de la vida en el territorio ancestral y la pervivencia de unas prácticas culturales y una idiosincrasia ligadas a la tierra. Las dos poetas asumen la tarea de escribir desde esa lucha y ambas encuentran en elementos del entorno natural —volcanes, montañas, bosques, ríos, la luna y las estrellas— a sus “voceros” más adecuados.

Las siguientes páginas indagarán, desde la lectura estereoscópica en el *traful* de la autotraducción, en una amplia porción del poemario *Wvñe coyuvn ñi kvyeh/Luna de los primeros brotes* (1996) de Rayen Kvyeh y en tres poemas bilingües clave de la obra de María Teresa Panchillo.

62 Otras autoras mapuche destacadas de la época son Sonia Caicheo, Jeanette Hueitra y Miriam Torres Millán (Moraga, 2010: 126-127).

63 La Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado chileno en 2014 por entender que la calificación de “terrorista” aplicada a los líderes indígenas se realizó con argumentos estigmatizantes, violó la presunción de inocencia y la obligación estatal de definir las conductas delictivas con precisión y claridad (Belski, 2017).

Para Amnistía Internacional, la legislación no cumple con los estándares internacionales de derechos humanos y garantías de un debido proceso (Poblete, 2016)

La ley antiterrorista chilena dictada en 1984 en plena dictadura pinochetista sigue vigente. Al 12 de abril de 2017, de acuerdo con la información de la organización *Meli Wixan Mapu*, hay 35 presos políticos mapuche a ambos lados de la cordillera, entre imputados y condenados en las cárceles de Lebu, Angol, Temuco, Sanatorio Alemán de Concepción y Esquel, entre otros (2017).

A comienzos de octubre de 2017, la Organización de las Naciones Unidas hizo un llamado a Chile a no juzgar a comuneros mapuche bajo esta legislación, por no ofrecer las garantías de un juicio justo (Dodds, 2017).

2.1. El cuerpo político en Rayen Kvyeh

2.1.1. Rayen Kvyeh: denuncia, exilio y lucha

Rayen Kvyeh (Huequén, IX Región, Chile) cuenta que sus comienzos en la poesía fueron en la Base Naval de Talcahuano, durante la dictadura de Augusto Pinochet. La autora fue encerrada y torturada en dicho centro clandestino de detención durante cuarenta días en 1979 por sus actividades culturales críticas contra el gobierno totalitario⁶⁴:

Empecé a escribir poesía cuando... el aire no podía acariciar mis mejillas. Empecé a escribir poesía cuando no podía sentir el sol en mi cuerpo, cuando no podía ver la luz de la luna, no podía conversar con las estrellas. Empecé a escribir poesía cuando mi cuerpo no podía nadar en las limpias aguas de los ríos. Empecé a escribir poesía cuando quisieron acallar mi voz (Sánchez, 2015: 26).

Rayen Kvyeh había estudiado y trabajado en el ámbito teatral durante los años setenta, cuando escribió y dirigió obras de teatro callejero como *El Vendedor Ambulante*, *El sueño de Mariluz*, *Madame y el General*, *Historia de los desaparecidos* y *El misterioso Reino de la Mierda*, entre otras (Martínez Genis, 2015: 213). La autora fue encarcelada tres veces, la última de ellas bajo la aplicación de la Ley Antiterrorista y, a pesar de ello, siguió escribiendo y denunciando las violaciones contra los derechos humanos desde el exilio. En 1981 partió a Alemania y, posteriormente, vivió en Nicaragua. La censura en Chile llevó a que sus textos se publicaran primeramente fuera del país, en mapudungun y otras lenguas —alemán, catalán y vasco—, antes de ser editados en castellano⁶⁵. Desde 1996 y con más frecuencia después del 2000, la autora ha podido publicar en Chile gracias a la creación de una editorial independiente, Ediciones Mapu Ñuke, ligada a la Casa Arte-Ciencia-Pensamiento “*Mapu Ñuke Kimce Wejin*” fundada por la propia Kvyeh en 1991 y que se mantuvo en funcionamiento hasta el año 2002. Hasta hoy no existen ediciones de sus obras en otras casas editoriales chilenas. Además de las publicaciones llevadas a cabo por la propia autora, todas las ediciones de la obra de Kvyeh han sido

64 “Yo sufrí muy joven la prisión política y la tortura por las obras de teatro que escribía y que eran críticas a la dictadura de Pinochet en 1973 y otra vez en 1976 y luego en 1979 he sido desaparecida por 40 días y torturada en una cárcel clandestina y posteriormente en la cárcel de castigo de Talcahuano y después en la de mujeres de Concepción” (Melandri, 2008).

65 “[S]us primeras publicaciones de poesía las realiza en Alemania y España entre los años 1982 y 1983, en las revistas *Blätter des IZ3W* y *Wiñay Marka*, respectivamente” (Moraga, 2010: 129).

realizadas en Europa —Alemania, España, Italia— y en países latinoamericanos — México, Venezuela y Cuba (“Rayen Kvyeh- Bibliografía”, 2016).

Para Kvyeh el exilio político también incluye el exilio lingüístico. La importante disminución del aprendizaje del mapudungun en la población mapuche⁶⁶ supone una preocupación fundamental de la autora:

es cierto que yo viví el exilio político, pero las hermanas y los hermanos mapuche que tienen que vivir por ejemplo en Santiago [de Chile], ellos están viviendo como exiliados también, porque aunque conocen el idioma castellano, ellos no pueden practicar el idioma [el mapudungun] con nadie porque la otra gente no lo habla, y si los niños van naciendo allá, de segunda y tercera generación, van perdiendo su idioma, su cultura, van perdiendo, digamos, el origen del universo en que nacieron y de donde vinieron. Entonces es como vivir también en el exilio. (Sánchez, 2015: 34)

Estas nociones son las que han empujado a Kvyeh a aprender la lengua mapuche y a desarrollar lo que hemos denominado un “bilingüismo post-interdicto”, es decir, la adquisición de competencias lingüísticas en mapudungun como resultado de un movimiento de aprendizaje en la adultez, después de que la sociedad hegemónica y el Estado implementaron la interdicción de su adquisición temprana, y tras un proceso personal de reivindicación identitaria. En esta línea y en consonancia con su posicionamiento político de descolonización, la autora ha elegido utilizar en su escritura el grafemario Raguileo que, de todos los alfabetos disponibles para la escritura del mapudungun, es el más alejado del alfabeto occidental y de su asimilación al castellano⁶⁷.

Es notable mencionar que la poeta publicó su primer libro bilingüe en mapudungun y alemán: *Wvne coyvn ñi kvyeh/ Mond der ersten Knospen* (“Luna de los primeros brotes”), el que salió a la luz en 1991 por la editorial Schmetterling de Friburgo y solo en 1996 pudo ser publicado en mapudungun y castellano en Chile. Esta obra, que analizaremos a continuación, ha sido definida por la autora como “un relato poético de la an-

66 Una encuesta reciente del *Centro de Estudios Públicos* del estado chileno muestra que el 67% de la población mapuche no habla o no entiende el mapudungun (Bertin, 2016).

67 “Tuve y tengo muchísimos problemas porque hasta hoy no es reconocido el grafemario Raguileo y la CONADI ha impuesto un alfabeto que castellaniza la lengua mapuche. Trabajé y fui discípula de Anselmo Raguileo, el grafemario mapuche nos dejó una gran herencia” (Casasus, 2008).

tigua historia mapuche, de la resistencia contra la colonización española” (Martínez Genis, 2013: 214). Respecto del contexto de publicación, es claro que la fecha de la primera edición alemana, 1991, pulsa en consonancia con todos los movimientos de protesta de comienzos de la década del noventa contra la celebración del quinto centenario del llamado “Descubrimiento de América”. De hecho el subtítulo en alemán reza: “500 Jahre Unterdrückung und Widerstand” (“Quinientos años de sometimiento y resistencia”). Sin embargo, también es posible ver en este primer poemario de Kvyeh una denuncia a los más recientes hechos de violencia sobre el pueblo mapuche en el contexto de la dictadura pinochetista. En efecto, Kvyeh, en una poética que descarta la linealidad temporal de los sucesos que retrata, celebra la historia mapuche, a la vez que la vincula con los actuales reclamos territoriales de las comunidades y organizaciones. Desde la firma del pacto de Quilín en 1641 hasta las luchas contemporáneas contra el modelo económico extractivo que afecta los bienes naturales, Kvyeh establece una genealogía libertaria en la historia mapuche:

Fuimos la primera independencia de América y eso se conoce poco, somos muy orgullosos de la tradición histórica libertaria de nuestro pueblo porque en el año 1641 en el pacto de Quilín, la Corona de España reconoció la nación libre e independiente al sur del río Bío-Bío, y todavía vivimos al sur del río Bío-Bío. Y hasta hoy día nosotros luchamos por la libertad, por nuestra Madre Tierra que ha sido ocupada y que está siendo saqueada, y que está gritando, está adolorida porque continúan con la ocupación de las tierras con plantaciones de bosques de pino, de eucaliptos, han secado los ojos de agua y las comunidades se encuentran padeciendo de sequía (Martínez Genis, 2015: 103).

De hecho, su compromiso con estas luchas la ha llevado a seguir de cerca los numerosos casos de prisión política bajo la Ley Antiterrorista⁶⁸ en Chile: “Casi 300 casos en fiscalías militares o asignados a ministros especiales, o en juzgados para crímenes del fuero común, durante cinco años he estado asistiendo a los procesos contra el mundo mapuche en los diferentes tribunales de la región de la Araucanía, y visitando a mis hermanas y hermanos en las cárceles” (Casasus, 2008).

68 Al respecto Kvyeh declara: “Luchar por la madre tierra, agredida, dolorida, contaminada en peligro de muerte, es ser terrorista. La lucha por la defensa de la gente de la tierra, es ser terrorista. ¿No te parece curioso, la defensa en nombre de la ley, la aplicación de la ley por parte del gobierno contra el mundo mapuche? ¿No te parece una mentira blanca que los paladines del 'orden y de la justicia' están defendiendo las leyes de la dictadura militar, para " 'hacer justicia', contra los terroristas? Recuerdo las palabras de la machi, en el tribunal de Collipulli, mientras se procesaba por terrorismo a los hermanos mapuche: "terroristas, que no matan ni un pájaro""(Casasus, 2008).

En este capítulo dedicado a los poemas de *Wvne coyvn ñi kvyeħ/ Luna de los primeros brotes* (1996), ahondaremos en *acometidas, rebalses, efluentes y afluentes semánticos* entre las versiones bilingües para vislumbrar los singulares movimientos expresivos con los que Kvyeh nos brinda su representación de la Guerra de Arauco: el enfrentamiento entre la Capitanía General de Chile y el pueblo mapuche, la cual, con vaivenes y períodos de paz, duró casi 300 años (1536-1818)⁶⁹.

Los poemas serán presentados con las versiones enfrentadas en mapudungun y español, de manera semejante a como fueron diagramadas en las ediciones originales, es decir, la versión mapuche a la izquierda y la castellana a la derecha. Asimismo, inmediatamente después, se brindará nuestra traducción de estudio de la versión mapuche, a fin de facilitar el seguimiento de la lógica de nuestro análisis.

2.1.2. La naturaleza, un cuerpo que resiste

Rayen Kvyeh elabora en los poemas de *Wvne coyvn ñi kvyeħ/ Luna de los primeros brotes* referencias que vinculan naturaleza con resistencia (Sánchez, 2015: 28) y ponen el foco de esa relación en el cuerpo. En efecto, la autora construye un imaginario que ubica el cuerpo en el centro de su poética como un instrumento de inscripción incesante (Spivak, 2000b: 14). Asimismo, el territorio se vuelve cuerpo consciente de las tensiones, dolores, y placeres que lo pueblan en cuanto entidad que lucha y sufre pero que, a la vez, crea vida. El cuerpo en Kvyeh es un cuerpo político, donde se inscriben las heridas de la historia, inmerso en el tiempo no lineal del *Wallmapu* o territorio ancestral, cuyos lugares son “cargadores de memoria” (Sanchez, 2015: 30). Aproximadamente a mitad del desarrollo del relato de la conquista desplegado en el poemario, la “instancia

69 “La guerra de Arauco pasó por varias etapas, en la medida en que el pueblo mapuche fue reconquistando sus territorios ancestrales y estableciendo relaciones de frontera con los invasores. Esta guerra fue generalmente irregular, ya que excepcionalmente fue de carácter frontal y continua. Tomó la modalidad de guerra de movimientos (desplazamientos de masas mapuche), combinadas con acciones de grupos reducidos, propiamente guerrilleros, que hostilizaban a los *wingka* con emboscadas, ataques, robos, recuperaciones y secuestros. Los desplazamientos eran rápidos y los españoles no encontraban a los responsables, que se dispersaban con perfecto conocimiento del terreno, hasta llegar a sus comunidades de origen. Estas acciones (llamadas *malón*) muchas veces eran en respuesta a otras similares llevadas a efecto por los españoles, los que destruían *rukas* y sembrados (para aniquilar al pueblo por hambre), mataban a los guerreros y esclavizaban a hombres, mujeres, niños y niñas” (Ruiz Rodríguez, 2008: 61-62).

escritural” (Bortignon, 2016: 50) otorga al lector la perspectiva de los elementos no humanos del entorno como testigos y guardianes de la historia de los derrotados:

*Ñvkvfkvleygvn kom:
waje, pejiñ ka kolkopiw,
leliwvlniefigvn pu mawida mew,
tañi afpun kintun,
mvlenmu nieygvn
kom kimvn
welu dugukelaygvn*

Serenos, erguidos, silenciosos
hualles, pellines, copihues
miran las montañas,
más allá del infinito
grabando la historia
en un ritual sin palabras.

(Kvyeh, 1996: 36-37)

Traducción de estudio

Todos están callados
hualle, pellín y copihue
miran las montañas
donde se termina la mirada
tienen donde está
todo el conocimiento
pero nunca hablan

En esta estrofa del poema bilingüe se aprecia la presencia de tres especies de árboles nativos: hualles, pellines y copihues, como aquellos encargados de custodiar la memoria del pueblo mapuche en el resguardo del silencio. En castellano, se mantienen “serenos, erguidos, silenciosos”. Este verso tiene su par en “*ñvkvfkvleygvn kom*”, que podría literalmente traducirse como “todos están callados”. Más adelante, se produce una importante *acometida semántica* entre versiones en la forma de caracterizar el contenido de la memoria y la manera de guardarla que tienen estos custodios vegetales. “Grabando la historia/ en un ritual sin palabras” se confronta y complementa con los versos “*mvlenmu nieygvn/ kom kimvn/ welu dugukelaygvn*”. Aquí el verbo “*nieygvn*” (“tienen”) representa de manera más directa el carácter de poseedor de la memoria histórica atribuido al entorno natural, mientras que lo que se posee es, más que la “historia”, “*kom kimvn*” (“todo el conocimiento”). *Kimvn* es una palabra de amplios alcances semánticos que refiere a un conocimiento tanto fáctico como espiritual y de construcción cultural ancestral, con lo que la sabiduría que la instancia poética atribuye a los árboles del *Wallmapu* y, con ellos, a todo el entorno, está compuesta por elementos superpuestos en los que la linealidad de la historia se incorpora a una estructura mayor y más compleja: “Kvyeh es consciente de que los eventos del pasado siempre serán más

que el registro historiográfico, y que, a pesar de nuestros intentos por traerlos de vuelta o representarlos con palabras [...] esos eventos existen aún en algún lugar y de alguna forma” (Sánchez, 2015: 32).

De esta forma, el territorio ancestral y los cuerpos de los héroes se hacen uno en la memoria de resistencia que la instancia poética evoca en el poema dedicado a la figura del *toki*⁷⁰ Caupolicán, uno de los líderes militares de la resistencia mapuche durante las guerras coloniales:

*Kiñe xokiñ
doy waragka diuka
ka xegka
xomv reke pvray
wenu wejiñ mew
pvdvmvñmafí reke
tañi dugun ta kuj kuj*

*Wikey reke
feyci dugun amuy
ñocikeci
wiji mapu,
xilxagkvleci pu xawa
kajfvlikan ñi pu peñi
kimígvn dugu.*

Una bandada de miles de diucas,
tencas y ñankues
surca el cielo
esparciendo el llamado
del kull kull.

La melodía penetra
como un suave silbido del sur
en los desnudos cuerpos
de Caupolicán y sus hermanos.
(Kvyeh, 1996: 60-61)

Traducción de estudio

Una bandada
de miles de diucas y tencas
sube como una nube
por el cielo
como esparciendo
el llamado del *kull kull*

Como rasgando
viene ese sonido
apaciblemente de
la tierra del sur,
los cuerpos desnudos/ las pieles desnudas
de Caupolicán y sus hermanos
conocen el asunto.

70 “Los *toki* o jefes militares eran elegidos en forma democrática gracias a su prestigio militar; sus poderes tenían efecto para la guerra misma y cesaban con esta, no pudiendo ejercer el poder contra las personas y bienes de la nación mapuche” (Ruiz Rodríguez, 2008: 60).

El llamado del *kull kull*, un instrumento de viento hecho de cuerno de vaca, es amplificado por las aves en el cielo y penetra en los cuerpos de los guerreros mapuche dirigidos por Caupolicán, como despertándolos y preparándolos para la pelea. Podemos encontrar algunas “zonas de significación” que muestran elementos complementarios y antagónicos entre los textos. Por ejemplo, en la versión en castellano el llamado del *kull kull* es un “suave silbido”, mientras que en la versión mapuche el llamamiento “*va*” (“*amuy*”) “apaciblemente” (“*ñocikeci*”) de las regiones del sur (“*Wiji Mapu*”), más como una ola creciente que como el sonido directo de una sola fuente, lo cual parece invocar la imagen de todos los habitantes del *Wallmapu* levantándose en defensa de la tierra.

Caupolicán y sus hombres tienen una significación en la memoria del pueblo mapuche que va más allá del hecho histórico de la guerra contra las fuerzas invasoras. Según Joanna Crow, Caupolicán, como una figura que peleó contra el ejército de Pedro de Valdivia en el siglo XVI, ha sido apropiado por el discurso nacionalista a través de la “ventriloquia” de la tradición historiográfica y literaria chilena que ha hecho hablar a las voces indígenas en representación de la nación (2008: 225). En contraposición, el poema de Kvyeh recupera a Caupolicán en toda su humanidad y vulnerabilidad como un “desnudo cuerpo”, uno más entre los guerreros. Los términos usados en mapudungun son “*xilxagkvleci pu xawa*”, lo cual puede traducirse literalmente también como “pieles desnudas”. Esta imagen contesta el discurso oficial de la figura mitológica y señala su fuerza simbólica como la representación a la vez frágil y fuerte de un pueblo en pie de guerra.

El líder y sus hombres son cuerpos expuestos a la intemperie: “*xilxagkvleci pu xawa Kajvlikan ñi pu peñi*” (“los cuerpos desnudos de Caupolicán y sus hermanos”). Rodeados por los elementos de la naturaleza y las bandadas de aves, son llamados a la pelea por el propio *Wallmapu* o territorio ancestral. Esta imagen recuerda el carácter interdependiente y generativo de la relación de la cultura mapuche con la tierra en los términos que Stuart Cooke ha utilizado para referirse a ello con su concepto de ‘*country*’: el espacio para la cultura, la lengua y la identidad de todo lo existente en ese espacio, lo humano y lo no humano (2013: 31). El poema retrata cómo el pueblo mapuche articula una forma de defensa de su espacio como un “todo cosmificado que se expande movilizándolo las fuerzas visibles e invisibles, ancestrales y míticas” (García Barrera, 2006:

178). En lugar de un paisaje tranquilo e idílico, la instancia poética refleja en el espacio la tensión de los guerreros previa al encuentro militar, en un territorio poblado por fuerzas y seres de la naturaleza igualmente llenos de expectativa.

Es posible concluir, respecto de la representación de la relación de los elementos de la naturaleza con los seres humanos, que la autotraducción en la poesía de Rayen Kvyeh presenta una sucesión de casos de *acometida semántica*, es decir, de puntos de inconmensurabilidad u oposición de matices de significado entre las versiones mapuche y castellana que buscan, justamente, resaltar la diferencia cultural representada por ambas. Fundamentalmente, es posible observar que las zonas de significación antagónicas se dan desde la versión en mapudungun en aquellas imágenes donde seres vivos no humanos muestran su agencia histórica, su sabiduría y su íntima vinculación espiritual y cultural con los humanos.

2.1.3. La herida colonial

Como ya ha señalado Sánchez, “la actitud hacia la tierra-madre y el diálogo con la naturaleza-cuerpo parecen ser constantes en los poetas nativo-migrantes como Kvyeh” (2015: 40). El sufrimiento del *Wallmapu* como cuerpo lacerado por la violencia del colonizador es puesto en el centro del segundo poema de *Wvne coyvn ñi kvyeh/ Luna de los primeros brotes* titulado “*Muntuñmageyiñ Tayiñ Mapu/ Colonización*”. Para comenzar, ya encontramos en el título una *acometida* en el *traful* de la autotraducción de este poema. Mientras el texto castellano utiliza la única palabra “Colonización”, con todas sus implicancias y referencias históricas, el título en mapudungun antagoniza al referirse a una de las consecuencias de ese proceso histórico para los pueblos originarios y para el mapuche en particular: “*Muntuñmageyiñ tayiñ mapu*” compone la frase verbal pasiva nucleada por el verbo *muntuñ*, que significa “quitar, arrebatar” (Augusta, 1991: 138; Catrileo, 1998: 47) y el sustantivo *mapu* precedido por el posesivo en primera persona plural *tayiñ*, literalmente “nos arrebataron la tierra”. Así, el título en castellano adquiere otro matiz por medio del complemento semántico operado por su frase par en mapudungun, es decir, la “colonización” no es vista desde una perspectiva historiográfica oficial, sino desde la mirada de los pueblos sometidos y desplazados de sus territorios ancestrales. El texto “introduce la visión de lo siniestro como una fuerza que

avanza trasgrediendo la plenitud de un cosmos anterior y superior a la obra humana”
(García Barrera, 2006: 179).

Muntuñmageyiñ tayiñ mapu

Colonización

Pikum kvrvf

Ka kurv fvxake xomv

Kvpalnieygvn kom ba dugu

Negros nubarrones de viento norte
su presagio de muerte traen.

Wadkvwadkvgey fvxa bafkeh

Ka kiñe fvxa mewbeh kvrvf

Vxvfentuyefi ci kvla nafiw

Ka lepvxipayey fij mvlelu pu lelfvn

Ka mawida mew

El convulsionado mar
tres carabelas arroja
asolando valles y montañas.

Wadkvun lafaley vxirvwn,

Mija ñi duwam, ka ñi gvnegeam kom,

Nvkvtefigvn ka reqgeyefigvn

Tayiñ pu ce kurv fvhgelu,

Coyvlu tayiñ mapu mew

Codiciosa lava ardiente
oro, poder, dominio,
arrolla y esclaviza
las morenas semillas
de los hijos de la tierra.

(Kvyeh, 1996: 8-11)

Traducción de estudio

Nos arrebataron la tierra

Viento norte

y las negras y grandes nubes
traen el presagio de muerte

Hierve el gran mar

y un gran torbellino
arroja tres navíos
y barre todos los campos
y montañas

Hirviente lava envidiosa

su deseo de oro, y de dominar todo
aplastan y esclavizan
a nuestra gente que es negra semilla
que crece en nuestra tierra

El *Wallmapu*, en calidad de cuerpo en equilibrio que es arrancado de su estado inicial de armonía por la intervención extranjera, muestra su reactividad bajo la forma de fenómenos naturales que presagian el trastorno que se avecina. En este sentido, el comienzo del poema habla de los negros nubarrones o “*kurv fvxake xomv*” y del “viento

norte” o “*pikum kvrvf*”, el cual es considerado en la cosmovisión mapuche como un viento destructivo que trae fuertes tormentas (Grebe, 1993-1994: 58) y que, en este caso, presagia la muerte. La transgresión del orden ancestral por una fuerza foránea provoca el desequilibrio que se manifiesta en una serie de imágenes que aluden a un mundo no humano alterado, a la figura de la *mapu* como un ser maternal, y a sus hijos como “*coyvñ*”, o “brotos” que son lastimados por la mano del colonizador.

Podemos distinguir en el poema una primera serie “corporal” en la representación de la toma violenta del territorio ancestral por los españoles a través de imágenes centradas en la acción de las “manos/ *kuwv*” de estos últimos sobre la “piel/ *xawa*” de la tierra. Encontramos en la cuarta estrofa el despliegue de *efluentes* o digresiones y *afluentes* o especificaciones en torno a la imagen de las manos y del colonizador o *winka*.

*Pañuskvleci kuwv mew,
Home bafkeh kvpaci pu winka,
Pvhegyvñ kurv fvxake xalka
Cafentumageymi tami xawa,
Mapu nuke.*

*Kiñe mojfviñ bewfv
Weflu pikum mapu mew,
Rupay mewbeh reke
Tayñ mapu mew
Puwi cew ñi afnawvn mapu.*

Aterciopeladas manos imperiales
negros cañones empuñan,
rajan tu vientre madre tierra.

Un río de sangre que emana desde el norte
como un huracán atraviesa el continente
hasta el confín de la tierra.

(Kvyeh, 1996: 8-11)

Traducción de estudio

De manos suaves,
los *winka* venidos del otro lado del mar
toman grandes armas negras
y te rajan la piel,
madre tierra.

Un río de sangre
emana desde el norte,
viene como un huracán
a nuestra tierra
y llega a su fin donde termina la tierra.

En el caso de la versión en mapudungun, el poema produce un *efluente o desvío semántico* que disgrega la imagen de las manos (“*kuwv*”) suaves. “*Pañuskvleci*” es un ver-

bo adjetivado que refiere a la suavidad de géneros o cueros (Augusta, 1991: 362) y remite en la versión castellana al adjetivo “aterciopeladas”. Por otro lado, la versión mapuche introduce un verso que amplía como otro *efluente* la caracterización de los invasores con la referencia a su procedencia en “*home bafkeh kvpaci pu wingka*”, es decir, “venidos del otro lado del mar”. A su vez, esta frase tiene como contraparte en castellano al adjetivo “imperiales”, que sintetiza la descripción de los invasores en la sinécdoque de las manos, y que establece un *rebalse semántico*, puesto que el concepto de “imperio” no tiene equivalentes en la cultura mapuche. La serie desemboca a su vez en la acción de empuñar armas “negras y grandes” (“*kurv fvake xalka*”), en castellano, “negros cañones”, y en la consecuente herida de la madre tierra o *mapu ñuke*, con la que reaparece la referencia a lo corporal con el sustantivo *xawa*, “piel”, que en mapudungun también puede significar el cuerpo entero (Augusta, 1991: 237; Zúñiga, 2006: 333). La acción de herir se expresa por medio del verbo “rajar” o “*cafentumageymi*”. El verbo mapuche *chafnentun*, significa “pelar” (Augusta, 1991: 15), el cual como *afluente* complementa la potencia del verbo elegido en castellano para representar la violencia sobre la tierra como cuerpo vulnerado por un arma blanca.

Esta misma imagen del corte y las manos vuelve en la sexta estrofa del texto bilingüe con versiones contrastantes que se acometen y complementan.

<p><i>Awkaleci ñi kuralge,</i> <i>Gage ce pu winka</i> <i>Kaxvñmapafi ñi puñ mew niel</i> <i>Tvfaci mapu ñi pu coyvn,</i> <i>Muntun dugu mew konkey</i> <i>Tañi kvrus egvn ka ñi “imperiw”.</i></p>	<p>Salvajes manos de ojos de acero del <i>winka</i> invasor cortan las vísceras de las hijas de la tierra en violaciones que inmolan la cruz y el imperio.</p>
--	---

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 8-11)

Los ojos salvajes
de los *winka* codiciosos
cortan frente a mí
estos brotes de la tierra
entran con rapiña
con su cruz y su “imperio”

Mientras en castellano las manos del *winka* cortan las vísceras de las hijas de la tierra, introduciendo la imagen de una carnicería y de la violación de las mujeres, la versión

en mapudungun acomete a su contraparte castellana con los versos “*kaxuñmapafi ñi puñ mew niel/ tvfaci mapu ñi coyvn*”. Aquí reaparece el verbo “cortar” con *kaxuñ* (Augusta, 1991: 78) pero se incluye una referencia explícita a la hablante lírica como testigo de los hechos violentos con la frase adverbial “*ñi puñ mew*”, “frente a mí” (Augusta, 1991: 189). De esta manera, la versión en mapudungun crea una *acometida semántica* que no tiene una contraparte en castellano, y logra interceptar un tiempo pasado que trae al presente enunciativo del texto poético como algo “más que el registro historiográfico” (Sánchez, 2015: 32), un tiempo en latencia como memoria que guardan las fuerzas protectoras del *Wallmapu* y que revive ante los ojos de quien vincula aquellos hechos de sometimiento con los actuales conflictos.

Además, mientras la versión castellana enfoca el tono denunciatorio en la violencia sobre las mujeres, “las hijas de la tierra” cuyas vísceras son cortadas, el texto mapuche borra la referencia de género para hablar de “*coyvn*” o “brotos de la tierra” en el verso “*tvfaci mapu ñi coyvn*”. La imagen vegetal de los habitantes de la *mapu* como sus hijos-brote, vástagos que crecen sobre su superficie, es otro ejemplo de *rebalse semántico*, puesto que se trata de una imagen recurrente y propia del mundo mapuche que se refiere a una estructura de igualdad entre todos los seres, humanos y no humanos como deudores de su vida a la tierra y, a su vez, como sostenedores del equilibrio en la misma. Así lo ha explicado Elicura Chihuailaf en *Recado confidencial a los chilenos*:

[...] nuestra vida en la Nag Mapu, la superficie, la Tierra que Andamos -en el influjo de las energías positivas y negativas-, no puede concebirse sin su vinculación con Ella, porque a Ella pertenece. *Mapu Ñuke choyvn iñchiñ*. Somos los Brotes de la Madre Tierra- nos están diciendo-, en una relación de igualdad con sus demás componentes (1999: 34)

El desequilibrio provocado por el *winka* se asocia a un sentimiento que tiene profunda significación en el mundo mapuche: el de la envidia. Mientras el texto castellano se refiere a la codicia de los españoles en la estrofa cuarta (“codiciosa lava ardiente / oro, poder, dominio”) y esta idea se replica más tarde con el adjetivo “*gage*”, “codicioso” en mapudungun (Augusta, 1991: 53), el término utilizado en la estrofa par es el verbo “*uxirvwn*”, de *ütrirun*, “envidiar” (Augusta, 1991: 278), lo cual provoca un nuevo *rebalse semántico*. La envidia, como sentimiento que obstaculiza la reciprocidad entre los seres, es considerada en el mundo mapuche como transgresión del *ad mapu* o conjun-

to de normas. Es motivo de pesares, enfermedades y desarmonía del cuerpo humano y, en mayores proporciones, de la sociedad en su conjunto (Citarella, 2000: 123-4).

El análisis de este poema evidencia la diversidad de estrategias de autotraducción que la instancia escritural pone a jugar en su desarrollo. Destacan sobre todo las instancias de *acometida* y *rebalse semántico* que ponen en tensión los matices de significado asociados tanto a la representación de los colonizadores como de los habitantes ancestrales del territorio. En especial llama la atención la *acometida* que confronta las dos versiones del título, y la omisión que en castellano se hace de la frase “*ñi puñ mew*”, que sitúa al locutor poético como testigo de los hechos de violencia de los españoles contra la población nativa. Además, la inconmensurabilidad de las coordenadas culturales que conceptos como la envidia o la imagen de los seres vivos como brotes de la tierra presentan en el mundo mapuche también *rebalsan* las posibilidades de traducción de la versión castellana y demuestran cómo se construye un texto bilingüe y bicultural complejo en el *traful* de la autotraducción.

2.1.4. Los presagios como señales de la naturaleza

El siguiente poema hace foco en los desequilibrios producidos en la naturaleza ante el presagio de la llegada del *winka*. Como un cuerpo enfermo, el *Wallmapu* presenta todos sus elementos reactivos ante el malestar, representado en la figura del *wekufe*, ente maligno:

Wvxe Kvyeh Ñi Amulantvñ

Tiempo de luna fría

Wekvfv

Kulxaf niefi

Pu peweh.

Granizada inagotable del *wekufe*

azota sin piedad las araucarias

desaloja de sus nidos los choroyes

enloquecidas bandadas tormentosas

recorren el espacio.

Wemventufi

Ñi dañi mew

Pu coroy

(Kvyeh, 1996: 18-19)

Wajpvle mvpygvñ

Yenietew reke

Fvxa mewbeh

Wejiñ mew amuleygvñ.

Traducción de estudio

Estación de la luna fría

Wekufe
golpea
las araucarias

Ahuyenta
de sus nidos
a los loros

Vuelan alrededor
los lleva consigo como
un gran torbellino
van por el espacio.

El *wekufe* puede remitirnos a la enfermedad, en cuanto que se lo considera un ente que trae el desarreglo y el desequilibrio. En el caso de este texto en el que se presagia la llegada de los españoles como una desgracia, la naturaleza empieza por expresarse en una “granizada inagotable” que “azota sin piedad las araucarias”. Aquí hallamos una primera diferencia importante entre versiones, ya que el texto mapuche no refiere a la granizada, sino solo al “*wekvfv*”, cuya fuerza golpea (“*kulxaf*”) a las araucarias o “*pu peweh*”. La imagen puede entenderse como una catáfora de lo que será el azote representado por la invasión y al *wekvfv* y las araucarias como sendas metáforas para representar al español y al mapuche, respectivamente. Podemos considerar la “granizada inagotable” como un *efluente semántico* o ampliación de la imagen del *wekvfv* que golpea. El verbo *kultrafün* sí supone además un “azote”, pues significa “sonar fuerte como el galope o cuando se golpea con la mano en la mesa o al caballo con la correa” (Augusta, 1991: 98) y en este sentido se constituye en un *afluente* que refuerza el verbo de la segunda línea en castellano.

El presagio es llevado por las aves, en este caso, los “choroyes”, loros, o “*pu coroy*” en mapudungun. Este verso se disgrega en la versión mapuche por medio de una estrofa entera: “*wajpvle mvpygvn/ yenietew reke/ fvxa mewbeh*” podría traducirse literalmente como “vuelan en círculo/ los lleva consigo como/ un gran torbellino”, lo que constituye un *efluente* de los versos castellanos “enloquecidas bandadas tormentosas/ recorren el espacio”. El texto en español sintetiza en los adjetivos “enloquecidas” y

“tormentosas” lo que en mapudungun se amplía en un símil introducido por el adverbio “*reke*”, “como, parecido a” (Augusta, 1991: 195).

En las siguientes estrofas pares se produce una *acometida semántica* relacionada con la temporalidad:

Genunmu kvveh,
Rewe mew
Kom puh duguduguey
Maci ñi kulxug.

En el rewe
el kulxug de la maci⁷¹
suena
en la noche sin luna.

Traducción de estudio

(Kvveh, 1996: 18-19)

Sin luna,
en el *rewe*
toda la noche suena y suena
el *kultrung* de la *machi*.

El texto castellano refiere a la imagen de la *machi* en el *rewe* o centro ceremonial golpeando el *kulxug* (*kultrung*) o instrumento de percusión ritual con los versos “suena/ en la noche sin luna”, lo que provoca una imagen que podría ser tanto estática como de permanencia por medio del presente simple. En contraste, el texto mapuche utiliza términos que refieren a una continuidad en el verso “*kom puh duguduguey*”: “*kom puh*” es “toda la noche” y el verbo duplicado “*dungun*”, “sonar” (Augusta, 1991: 31), transmite la idea de un continuo hacer sonar el tambor sagrado que se prolonga durante toda una noche para contrarrestar las fuerzas del *wekufe* o ente maligno que se avecina con la llegada de los *wingka*.

Tvyiw, fvxa wenu,
Amuley pu coroy
Wakeñi ñi wvlvn
Weda perimo:
“Akuay pu wigka
ka akuay hvyvh.
Wvd kaafilu mapu”.

Allá en lo alto los choroyes
se detienen
y lanzan su fatídico presagio:
“llegarán los extranjeros
y un temblor partirá la tierra.”

Traducción de estudio

Allá, en el gran cielo,
andan los loros

71 Se respeta la ausencia de cursiva para las palabras en mapudungun de la edición original.

dando gritos
mal agüero:
“llegarán los winka
y llegará el temblor.
La tierra partirá.”

El poema presenta otro caso de antagonismo o acometida en la estrofa siguiente: mientras en el verso mapuche los loros andan en lo alto: “*amuley*” del verbo *amulen*, “seguir andando” (Augusta, 1991: 8), el verso par en castellano utiliza un término opuesto: “allá en lo alto los choroyes/ se detienen”. Esta imagen precede al cierre del poema: los loros anuncian, como pájaros de mal agüero, la llegada de un temblor que partirá la tierra, “*hvyvh/ wvdkaafilu mapu*”. Nuevamente, la versión en mapudungun amplía en un *efluente* de tres versos lo que en la versión castellana se sintetiza en una sola línea: los loros “lanzan su fatídico presagio” ante la llegada del *winka*. Este “lanzar” se disgrega en dos verbos en mapudungun: “*wakeñi*” y “*wvlvn*”. El primero, *wakeñi*, significa “meter mucha gritería” (Augusta, 1991: 244) y el segundo, *wvlvn*, es el verbo “dar” (Augusta, 1991: 102). De esta manera, el verso mapuche explicita la imagen sonora del grito de los pájaros. Por otra parte, el “fatídico presagio” que las aves entregan se expresa en su verso par mapuche con el conjunto “*weda perimo*”: *weda* es algo “malo” (Augusta, 1991: 247) y *perimol*, es el “mal agüero” (Augusta, 1991: 170). Es destacable el hecho de que el término “fatídico” en español entrega un matiz semántico más a la imagen construida por el texto bilingüe: el rasgo de inevitabilidad de lo que se avecina.

Dado que en esta primera parte del poema el foco temático está puesto en la reacción de los elementos y seres del entorno natural como presagios del mal que representa la llegada del español al territorio ancestral, encontramos varios casos de *acometida semántica* en la autotraducción que reflejan la diferencia cultural en la representación de estas señales, las cuales tienen una impronta particular para la cultura y la lengua mapuche, que asocia la invasión con la enfermedad y la entidad maligna del *wekvfe*. Por otra parte, destacan ejemplos de *efluentes semánticos* en la versión castellana que amplían e ilustran por medio de digresiones lo que implican estos presagios en el plano material como, por ejemplo, la referencia a la granizada.

2.1.5 “La ciencia del descubrimiento”

El foco en el cuerpo como instrumento de inscripción histórico-política del sometimiento y la violencia se recupera en este pasaje del mismo poema largo:

*Tvfaci pu awkace
Kujiñ xvrlu
Kimpeegvn ñi mvlen
Impriu fuxa newen.*

*¡Kaxvñmafimvn ñi hamuh!
¡Kaxvñmafimvn ñi kuwv!
¡Kaxvñmafimvn ñi pilun!
¡Kaxvñmafimvn ñi yu!
Kaxvñmafimvn ñi age!*

*¡A...! ¡A...! ¡A...!
Pu mawida mew
Ajkvngey ka awkiñko
Ñi femgeci ayen.*

Estos “salvajes” deben conocer
la gloria del nuestro imperio.

¡Cortadles los pies!
¡Cortadles las manos!
¡Cortadles las orejas!
¡Cortadles las narices!
¡Marcadle las mejillas!
Ja, ja, ja

De montaña a montaña
el eco repite la triunfal carcajada.

(Kvyeh, 1996: 30-31)

Traducción de estudio

Esta gente salvaje
semejante a animales
debe conocer la existencia de
la fuerza del imperio

¡Cortadles los pies!
¡Cortadles las manos!
¡Cortadles las orejas!
¡Cortadles las narices!
¡Marcadle la cara!
¡A...! ¡A...! ¡A...!

En las montañas
se escucha otro eco
de aquella risa

Aquí se introduce como locutor (Bortignon, 2016: 50) al conquistador español Pedro de Valdivia, “figura que condensará los atributos negativos del “otro”, fijados por la memoria cultural” (García Barrera, 2006: 180). La acción de amputar los cuerpos subyugados se enumera con las sucesivas frases imperativas que el conquistador dirige a sus soldados. Junto con la perlocución que secciona y reduce a pedazos los cuerpos some-

tidos, irrumpe el discurso “oficial” de la Colonia también como acto perlocutivo: desde ese momento inaugural, la supuesta “gloria” imperial se erige como antítesis de los indígenas y les impone el calificativo de “salvajes” o “*pu awkace*”. La versión mapuche agrega una línea que no se autotraduce al castellano y la *acomete* al omitir una clave acerca de la concepción colonizadora sobre el indígena: “*Kujiñ xvrlu*” significa literalmente “igual que animales” o “semejante a animales”. La deshumanización continúa en la siguiente estrofa con el despliegue de las frases imperativas que perpetran la violencia por medio del corte (“*katrvñ*”) de los cuerpos de las víctimas. El texto castellano provoca un *rebalse semántico* en el verso quinto al reemplazar “cortar” por “marcar”. Aquí la animalización del sometido puede asociarse a la imagen del ganado: los cuerpos son señalados tal como se hace con los animales de hacienda, definiendo no solamente su inferioridad sino también su posesión⁷².

Los poemas de *Wvne coyvn ñi kvyeh/ Luna de los primeros brotes* pergeñan así una trama donde el foco del enfrentamiento entre mapuche y españoles durante la época de la conquista y colonización se localiza en sus concepciones culturales diametralmente opuestas, y en el “ejercicio político y ético que tienen unos y otros” (García Barrera, 2006: 179). En el siguiente pasaje del mismo poema largo, nuevamente la violencia sobre los cuerpos es la protagonista pero, esta vez, también se acentúa la paradoja de lo que el colonizador trae como “ciencia” y “civilización”:

Siensia kimvn jemay,
Siensia ñi pelomtuel,
Rey tañi feyentugen

El saber de la ciencia.
 La ciencia del descubrimiento,
 al servicio de su majestad.

Pu soltaw
Elegí ñi feyentual,
Nvnieygvun ñi yuge pañijwe,
Eñum mojfvñ mu kelvkelvley,
Feyentugenmu modi elcen.

Los soldados,
 educados,
 obedientes,
 esperan con la espada
 aún caliente de sangre
 la orden
 de tan magnífico creador.

Traducción de estudio

72 Este pasaje no supone una simple metáfora. De hecho, la práctica de marcar las caras de personas esclavizadas ha sido registrada en trabajos históricos sobre la Colonia en la Capitanía General de Chile. Como señala Jaime Valenzuela Marquez, “incluso el gobernador Laso de la Vega fue acusado en 1634 de vender y herrar ‘en los rostros como esclavos a muchachos y niñas de cuatro a seis años y de más edades’” (2017: 326).

El conocimiento de la ciencia
La ciencia del descubrimiento
para la conveniencia del Rey

(Kvyeh, 1996: 34-35)

Los soldados obedientes
toman el metal afilado
con sangre caliente roja roja
para obedecer al creador

El contraste entre visiones de mundo se da, por lo menos, en dos planos del texto bilingüe. Por una parte, la ironía se expone en los versos al abrir el poema con la serie organizada en torno a las ideas de “ciencia”, “saber” y “descubrimiento” y, posteriormente, con los calificativos de “educados” y “obedientes” en referencia a los soldados, para luego confrontar tales palabras con las mutilaciones y degüellos llevados a cabo en cumplimiento de las órdenes de sus superiores. Por otro lado, el antagonismo y la diferencia cultural se evidencian en el plano del *rebalse semántico* que las traducciones mapuche de ciertos términos occidentales provocan. Un ejemplo relevante es el de “*pelomtuel*” para traducir “descubrimiento”. Mientras el término castellano nos remite al suceso de 1492 que la historiografía tradicional ha instalado bajo esta etiqueta y que supone el desconocimiento de la preexistencia de grupos humanos en el continente, las implicancias que el vocablo mapuche contiene vuelven todavía más contrastante la diferencia y más aguda la ironía. El término *pele* puede traducirse como “luz, claridad”, y los verbos *pelomn* o *pelomtun*, como “alumbrar” (Augusta, 1991: 168). Por otra parte, *pelon* es “ver” (Augusta, 1991: 169), el *pelontun* es la adivinación del machi (Bacigalupo, 2004: 84) y el *pelontunchefe* es quien tiene el don de la visión (Bonelli, 2016: 74). Es decir que toda esta red léxica a la cual pertenece el término “*pelomtuel*” remite a un sentido espiritual de la “visión” ligado a fuerzas no humanas que disponen, para quien tiene la habilidad necesaria, un conocimiento profundo y una lucidez extra-cotidiana, las cuales nada tienen que ver con el concepto de descubrimiento del conquistador y sus soldados, quienes no “ven” en el “descubierto” más que un “salvaje”.

Otro punto del poema en el que se evidencia el *traful* de la autotraducción por medio del *rebalse*, y que vuelve a confrontar las versiones desde la ironía y la tensión semántica, se encuentra en los versos pares “*feyentugenmu modi elcen/ la orden de tan magnífico creador*”. El término “creador”, vinculado al dios judeo-cristiano en cuyo nombre

llegan los conquistadores con la cruz y la espada (“*yuge pañijwe*”, literalmente, “el metal afilado”), se traduce al mapudungun como “*elcen*”. Este vocablo comparte su complejidad semántica e histórica con otros conceptos de la religiosidad mapuche tales como *Ngünechen*, *Ngen*, *Ngenemapun*, *Elmapun*, *Wenupülluam*, *Pülluam*, entre otros. En primer lugar, cabe destacar que estos conceptos contienen elementos propiamente mapuche, y otros incorporados a través de la aculturación y la influencia de la evangelización cristiana. De acuerdo con Ana Mariella Bacigalupo, el concepto de *Ngünechen* es sincrético ya que “engloba elementos nativos, animistas y dualistas, por un lado, y elementos cristianos, monoteístas y unilaterales por otro” (1995-1996: 49). La mirada sobre *Ngünechen* varía entre los propios mapuche: mientras para algunos es homologable al dios cristiano, para otros es una conjugación de los diversos espíritus mapuche. La denominación *Elchen* refiere al aspecto de creación del hombre, aunque sin “la acepción de moralidad, santidad e inmutabilidad del Dios cristiano”, ya que además está constituido por fuerzas vitales manifestadas en el sol, la luna y las estrellas (Bacigalupo, 1995-1996: 53-65). En este sentido, las implicancias culturales que ligan al concepto de *Elchen* a un mundo tanto humano como no humano, no unívoco ni antropomorfo, contrasta con el de “creador” occidental que se evoca en el texto en español.

Recae en la penúltima estrofa de la versión castellana la reaparición de la imagen de los cuerpos violentados:

<i>Matukawkilge...</i>	Sin prisa levanta su espada.
<i>Wenuntuge tami yuge pañijwe.</i>	
<i>Tami cem ijun ta dew feley.</i>	¡La orden se ha cumplido!
<i>Yiñ kaxvpebgeci pu peñi,</i>	Del cuello de los mutilados
<i>Ñi peb mew</i>	cuelgan las cabezas aún sangrantes
<i>Pvlxvplxvley</i>	de sus hermanos degollados.
<i>Petu mojfveleci logko.</i>	
	¡REGRESAD!
<i>¡Wiñomvn!</i>	Contad a vuestra gente
<i>¡Ajkvumvn!</i>	cuan grande y temible
<i>Feypiafimvn tamvn pu ce:</i>	es el gran descubridor
<i>¡rume fvxa newen ñi nien</i>	
<i>Ka jikafalvn</i>	
<i>Kañpvle kvpaci apo logko!</i>	(Kvyeh, 1996: 34-35)

Traducción de estudio

Sin prisa...
levanta tu metal afilado
tu deseo ya se cumplió

Nuestros hermanos degollados,
sus cuellos
cuelgan
todavía sangrantes cabezas

¡Regresad!
¡Escuchad!
Digan así a su gente
¡mucho y gran fuerza tiene
y miedo provoca
el cacique principal venido de otra parte!

En mapudungun el verbo *pvlxvlen*, “estar colgado” (Augusta, 1991: 173), se duplica en la forma “*pvlxvpvlxvley*” con la intención de evocar la intensidad de la acción y, con ello, una imagen de vaivén que refuerza el verso castellano. Las líneas finales introducen una serie de *efluentes semánticos* en la representación del conquistador. En ambos casos se utilizan verbos en forma imperativa para introducir a un interlocutor colectivo que parece ser un grupo de sobrevivientes de la masacre. Se los insta a regresar a sus comunidades y relatar los sucesos atestiguados: “¡*Wiñomvn!*” encuentra su verso par en “¡REGRESAD!”, pero “¡*Ajkvtumvn!*”, “escuchad” se omite en la versión castellana. El invasor es representado en el texto en español como “grande y temible” y es referido como “gran descubridor”. En mapudungun los *efluentes* se dan en la ampliación semántica que otorgan una serie de verbos: en lugar de ser “grande”, el *winka* “tiene mucha y gran fuerza” (“*rume fvxa newen ñi nien*), a la vez que el adjetivo “temible” se disgrega en el verbo “*jikafalvn*”, “dar miedo” (Augusta, 1991: 126). Finalmente, la referencia a Pedro de Valdivia como “gran descubridor” se contrapone, en una *acometida semántica*, al verso mapuche “*kañpvle kvpaci apo logko*”, en el cual la instancia escritural decide resaltar una vez más el carácter extranjero del español con los términos “*kañpvle kvpaci*”, lo cual literalmente podría traducirse como “venido de otra parte”, mientras que, a la vez, homologa el rol de liderazgo político-militar de Valdivia con el del *apo logko*, es decir, un cacicazgo principal dentro de la estructura mapuche.

En este pasaje, podemos concluir, se presentan mayormente casos de *rebalse* y *acometida* semántica, es decir, instancias de inconmensurabilidad cultural y de antagonismo semántico u omisiones en la autotraducción, las cuales enfatizan la diferencia cultural entre el mundo mapuche y la cultura occidental que se enfrentan no solo en la forma del conflicto armado, sino también a nivel de concepciones culturales y visiones de mundo. Así lo confirman las marcadas divergencias halladas por medio de la lectura estereoscópica del poema bilingüe, por ejemplo, entre términos como “descubrimiento” en la concepción de la cultura mayoritaria y el vocablo par “*pelomtuel*” asociado a la “visión” ritual en la cultura mapuche, o la diferencia que se acentúa entre la imagen del dios cristiano y su traducción como “*Elchen*”, el cual forma parte de una espiritualidad distinta a la de los españoles.

2.1.6. Resistencia y erotismo vitalista de la *mapu ñuke*

Kvyeh contrapone al dolor de los anteriores versos, el placer que va ligado a la renovación de la vida en el territorio ancestral: la *mapu ñuke* o “madre tierra” como cuerpo en permanente reconstitución, cuya revolución reside en el hecho de seguir creando: “[a]sí, ríos, montañas, mareas habitan el cuerpo de la madre, y cualquier tipo de violación es violencia en el territorio y en el cuerpo” (Sánchez, 2015: 51). La poeta celebra lo que ella misma ha llamado “las leyes de la naturaleza” como “las leyes de la salud, del amor, de la alegría de la vida”, a las que quienes viven en consonancia con ellas están llamados a defender (Casasus, 2008):

Mapu ñuke, mapu ñuke
Tami rewkveleci jawe
 Coyvmkey kom puh ka kom antv
 Fvxa kuifi kakerume fvh,
 Wefkey bewfu reke
 Ka dewkey pehoikveleci xayen,
 Alofkveleci wagvben keciley,
 Dewmalekenmu, coyvlekenmu
 Fij kuyfike kakerumeci folil.

Traducción de estudio

Madre tierra, madre tierra
 tu ondulante vientre
 engendra todas las noches y todos los días

Madre tierra, madre tierra
 de ondulante vientre
 día y noche engendra
 milenarias semillas
 brotan en ríos,
 se deslizan en cascadas
 estrellas luminosas,
 generando
 raíces ancestrales.
 (Kvyeh, 1996: 6-7)

antiguas y diversas semillas
que emergen como un río
y se deslizan en cascada,
parecen relumbrantes estrellas
que hacen y brotan
todas las antiguas y distintas raíces.

Este texto, que inaugura el poemario, “habla de un mundo primordial en estado casi primigenio, regulado por un estado de equilibrio cósmico en el que todo fluye pleno de vida y armonía” (García Barrera, 2006: 179). Tal flujo de plenitud adquiere un tono de celebración en el poema, el cual puede asociarse, en primer lugar, a un cierto rasgo de canto que le da la repetición de las palabras (“*mapu ñuke, mapu ñuke*”/ “madre tierra, madre tierra) que inician la primera y segunda estrofa de ambas versiones. Asimismo, este tono evoca las fuentes orales en las que Kvyeh abreva para reconstruir la memoria colectiva que conforma la historia de la Guerra de Arauco: el *vi* (canción), el *epew* (cuento) y el *theweupin* (discurso), entre otras (Park, 2001: 11).

En cuanto a las imágenes que se despliegan en torno a la *mapu ñuke* se encuentra nuevamente una serie “corporal”, esta vez ligada a la sexualidad, la fertilidad y la reproducción. Así, el “vientre” de la madre tierra es “*jawe*” en mapudungun, es decir, específicamente el bajo vientre, “ingle” o “pubis” (Augusta, 1991: 122), y las “entrañas” se traducen por “*pvxa*”, el “estómago o abdomen” (Catrileo, 1998: 116, 162). En esta línea, se producen ciertos *afluentes* o reenvíos y *efluentes* o desvíos semánticos con los verbos “engendra” y “generando”. Por un lado, podemos considerar a ambos como *afluentes* que complementan dando especificidad al verbo mapuche *coyvñ*, “brota, nacer” (Augusta, 1991: 26), en sus formas “*coyvñkey*” y “*coyvñekenmu*”. Sin embargo, el gerundio en español “generando” tiene un *efluente* en mapudungun, “*dewmalekenmu*”, que acompaña y amplía el término “*coyvñekenmu*”. “*Deuman*” significa “hacer, realizar, fabricar” (Augusta, 1991: 30), que aunado a *coyvñ* da un matiz semántico más cercano a “generar”, puesto que la *mapu ñuke* se presenta como un agente con voluntad propia en su tarea de crear vida.

Por otra parte, también vuelve a aparecer la metáfora vegetal. En primer lugar se hace mención a las “milenarios semillas” (“*fvxa kuiñi karérume fvñ*”). Esta imagen es aborda-

da de manera contrastante en ambos textos. En mapudungun las sucesivas imágenes de su devenir en el movimiento de las aguas y como estrellas luminosas (“*alofkvleci waguben*”) se construyen desde la figura de la comparación. Con términos como “*reke*”, “como” (Augusta, 1991: 195) y el morfema verbalizado “*keciley*”, que puede traducirse como “parecer”, el texto mapuche retiene en el lector la idea de que se está refiriendo a las semillas de la *mapu ñuke*, a las cuales compara con ríos que manan y estrellas que relumbran. En cambio en castellano, el poema utiliza la metáfora pura en los versos “brotan en ríos/ se deslizan en cascadas/ estrellas luminosas”.

*Mapu ñuke, mapu ñuke
Mi pu pvxa jeqkey pu mapuce,
amuleci hegvmvwnmu
naqvn antv mew ka pu liwen.*

Madre tierra, madre tierra
mapuche tus entrañas paren
en constante movimiento
de atardeceres y amaneceres.

*Lelfvn mew ka mawida mew,
xiwe, peweh ka foye
leliwvlnieygvn ta kajfvwenu,
wixapvray tami pu toki
mi kisu gvnewam ka mi rumekagenuam
ka tami poyeatew ka ayvatew
mapu ñuke.*

En valles y montañas,
rewe⁷³, pewen, foie
su toki yerguen
para liberarte y defenderte
acariciarte y amarte
madre tierra.

(Kvyeh, 1996: 6-7)

Traducción de estudio

Madre tierra, madre tierra
Tus entrañas dan a luz a los mapuche,
sigue andando
en atardecer y amaneceres.

En valle y en montaña,
triwe, pewen y foye
elevando su mirada al cielo azul,
levantan tus toqui,
para tu propio domino y tu cambio
para amarte y quererte
madre tierra.

Además de la referencia a las “raíces ancestrales” y al verbo “brotar”, se agrega a la serie vegetal la referencia a tres árboles sagrados, “*triwe*”, “*peweh*” y “*foye*”, es decir, el laurel, la araucaria y el canelo, respectivamente, de cuya madera se construye el *rewe*

73 Podemos suponer que la traducción de *xiwe* por *rewe* es una errata de edición.

o centro de las ceremonias mapuche en distintas regiones del *Wallmapu*, las cuales están representadas en el texto en el verso “*lelfvn mew ka mawida mew*”/ “en valles y montañas”. La imagen del *toki*, el hacha, símbolo del poder militar del jefe del mismo nombre y a su vez herramienta cotidiana y de uso en sanaciones de la *machi*, llama la atención en “manos” de los árboles, personificados ellos mismos como jefes militares o *machi* para desplegar sendas funciones: por un lado la liberación y defensa —a cargo del *toki*— y la caricia y el amor —función de la *machi* que sana—. La versión en mapudungun *acomete* a la castellana al agregar un verso más: “*leliwvlnieygvn ta kajfvwenu*”, que podría equivaler a “mirando al cielo azul” o “elevando su mirada al cielo azul”, lo que ratifica que la referencia a los árboles sagrados remite a los rituales que permiten establecer la comunicación con el plano superior o *wenu mapu*, invocación que apela a fuerzas sagradas para el mantenimiento del equilibrio y la continuidad de los ciclos en la *nag mapu* o plano terrenal. Esta última idea también es muy relevante en el poema, ya que en ese cambio constante que da eternidad, la *mapu ñuke* halla su fuerza. Así encontramos la referencia a los ciclos en los versos “*coyvmkey kom puh ka kom antv*”/ “día y noche engendra”, y en “*amuleci hegvmvwvnmu/ naqvn antv mew ka pu liwen*”/ “en constante movimiento/ de atardeceres y amaneceres”.

Esta celebración de la continua creación de vida a pesar de la destrucción se da también a mitad del poema “*Wvxe Kvyeh Ñi Amulantun/ Tiempo de luna fría*”. Este había iniciado con la granizada del *wekufe* a la que hicimos alusión más arriba y continúa con la descripción de la guerra entre los hombres de Pedro de Valdivia y los de Caupolicán, pero aquí se interrumpe la lucha con la imagen de la tierra que persiste en generar una confusión de aromas y colores vitales que contrarrestan la oleada de muerte:

Kolpopiw, waje, pejiñ,
ka narfvleci mapu
ñi warwvn,
ka antvtuleci xukur
muñkuy mawvhl.
Pvntvwigvn ka xawvtuygvn
femekeygvn
pewvd pewvdgecikvme ad
ka kvme hvmvh pvdi
pu liwen
wlvfjvlechi pelom mew.

De la húmeda tierra
 un agreste vapor
 de copihues, hualles, pellines
 se esparce con la lluvia,
 entre la bruma asoleada,
 abriéndose y cerrándose
 en un remolino de olores y colores
 en la diáfana luz de los amaneceres.

(Kvyeh, 1996: 22-23)

Traducción de estudio

De copihue, hualle, pellín
y tierra húmeda
su vapor,
y asoleada niebla
se esparce cuando llueve.
Se separan y se reúnen
así lo hacen
en bellos colores tumultuosos
y desparraman agradables aromas
en la brillante luz de los amaneceres.

La estructura sintáctica y la longitud versal de ambas versiones contrastan. Mientras en la versión castellana el vapor que despide la tierra es el aroma de los árboles y este se esparce en la bruma, en mapudungun el vapor (*“warwvn”*) pertenece a ambos elementos: los árboles y la tierra húmeda (*“narfvleci mapu”*) y la coma después de *“warwvn”* indica que lo que se esparce en la lluvia (*“muñkuy mawvhlv”*) es la bruma asoleada (*“antvtuleci xukur”*). Las imágenes sinestésicas que aquí se convocan adquieren, a partir de los siguientes versos, un carácter predominantemente erótico. *“Pvntvwigvn ka xawvtuygvn”* marca un nuevo contraste con la versión castellana en términos de *acometida*. Ambos verbos están en su forma de tercera persona plural y parecen tener un sujeto compuesto tanto por los elementos anteriormente enumerados, como por el color y el aroma (*“ad”* y *“hvmvh”*) que emergen al final del poema. Los verbos *pvntüwn*, “separarse” (Augusta, 1991: 175) y *xawvn*, “reunirse” (Augusta, 1991: 228) apuntan a la misma idea de vitalidad y pulsación amantes que sugiere su verso par en español, “abriéndose y cerrándose”.

En la poética de Kvyeh, el erotismo en el mundo natural es recurrente. Como la propia autora ha manifestado en una entrevista: “a mí me gusta ver cómo las montañas se desnudan por la mañana. Es tan bello cuando se van desprendiendo de su ropaje, de sus velos transparentes, y eso te produce una tremenda sensación erótica” (Sánchez, 2015: 38). Esta erótica del mundo natural se presenta como la contracara de lo que Ann McClintock ha denominado “la erótica de la violación” en el discurso colonialista (1995: 22). En respuesta a los proyectos occidentales de construir un imaginario de la

mujer originaria como el “epítome de la aberración sexual y el exceso” y de erotizar la imagen de los continentes “desconocidos” de Asia, América y África (McClintock, 1995: 22), la poética de Kvyeh instala la imagen feminizada del territorio, pero desde una retórica de la sensualidad que no está al servicio de un dominador externo, sino del propio goce de la tierra ancestral, la cual se complace en su creación y recreación y en la de todos los elementos vitales que la componen.

Como conclusión del uso de las estrategias de autotraducción, es posible destacar en este poema que se da una variedad de operaciones, desde la *acometida semántica y sintáctica*, hasta el uso de *afluentes y efluentes* que especifican o amplían las imágenes poéticas de la versión opuesta. En este caso, tales estrategias se dan mayormente en la versión en mapudungun, donde se puntualizan o enriquecen las referencias culturales del mundo mapuche asociadas a la vitalidad del entorno natural y las fuerzas del territorio ancestral que resisten a la violencia con abundancia y creación.

2.1.7. Guacolda y la resignificación heroica de una figura mítico-literaria

En los versos de “*Xayen Rayen/ Cascada de Flores*”, la carga erótica de la tierra que crea vida y sufre por la muerte de sus hijos reaparece para ahondar en la figura del territorio ancestral como cuerpo femenino que resiste, gestando y pariendo a “guerrilleras naturales”. De ese contexto emerge la figura de Guacolda, mujer de Lautaro victimizada y llorosa en *La Araucana*⁷⁴ de Alonso de Ercilla (1569), quien es resignificada por la instancia poética para investirla de rebeldía y valor guerrero⁷⁵.

74 “Ella, menos segura y más llorosa, / del cuello de Lautaro se colgaba,/ y con piadosos ojos, lastimosa,/ boca con boca, así le conjuraba:/ “Si aquella voluntad pura, amorosa,/ que libre os di cuando más libre estaba,/ y de ella el alto cielo es buen testigo,/ algo puede, señor y dulce amigo. [...] Por ella os juro y por aquel tormento/ que sentí cuando vos de mí os partistes,/ y por la fe, si no la llevé el viento,/ que allí con tantas lágrimas me distes,/ que a lo menos me deis este contento,/ si alguna vez de mí ya lo tuvistes,/ y es que vistáis las armas prestamente/ y al muro asista en orden vuestra gente (Canto XIII, 146).

75 Como señala la feminista indígena Lorena Cabnal: “Recuperar el cuerpo para defenderlo del embate histórico estructural que atenta contra él, se vuelve una lucha cotidiana e indispensable, porque el territorio cuerpo, ha sido milenariamente un territorio en disputa [...] Es una propuesta feminista que integra la lucha histórica y cotidiana de nuestros pueblos para la recuperación y defensa del territorio tierra, como una garantía de espacio concreto territorial, donde se manifiesta la vida de los cuerpos” (22-23).

Una nueva serie construida en torno a la imagen vegetal emerge ya desde los primeros versos para identificar a Guacolda con la flor del copihue, con lo que la instancia poética “apela a la extensa carga semántica con que está dotada esta flor en el imaginario colectivo local, y que simboliza la lucha de resistencia del pueblo mapuche contra la sangrienta invasión española” (Castelblanco, 2014: 202):

Xayen Rayen

Cascada de Flores

Wajkolxa...

Guacolda

Jeqi kurantu mew

brotó entre las rocas

Fvξανawel

Nahuelbuta

elueyu ñi mojfviñ

le entrega su sabia.

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Guacolda...

nace de las rocas

Nahuelbuta

le entrega su sangre

La metáfora vegetal se afirma en el verso castellano “brotó entre las rocas” mientras que en mapudungun se utiliza el verbo “*lleqmn*”, “nacer” (Zúñiga, 2006: 323), el cual *acomete* al verbo castellano de tal manera que genera una complementariedad semántica en la imagen del brote y el nacimiento humano como actos comparables y hasta semejantes, si recordamos el concepto de *Ñuke Mapu choyvn* o “Brotos de la Madre Tierra” con el que, en la cosmovisión mapuche, se considera a todo lo viviente como un vástago que germina o aflora de la *mapu* o tierra. Inmediatamente después, la instancia escritural revela la locación geográfica donde Guacolda nace, la cual le otorga su especial fuerza: se trata de las “rocas” (“*kurantu*”) del *Fvξανawel* o Nahuelbuta, cordón montañoso que en tiempos de la conquista funcionó como eje conectivo y articulador de numerosas poblaciones mapuche asentadas en los valles circundantes, macroárea en la que se configuró una federación de comunidades organizadas en un sistema de alianzas que fueron piezas clave en la resistencia contra el español (Zavala Cepeda y Dillehay, 2010: 435).

Agkvkenuci kopiw

Perennes copihues

rumel rupaleci antv mew

en la inmensidad del tiempo

*ka fvxa wejiñ
gvreleleyu ñi kalvl*

y del espacio
su cuerpo tejen.

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Copihue que nunca se seca
en el paso eterno del tiempo
y el gran espacio
teje su cuerpo.

En la segunda estrofa del texto bilingüe aparecen por primera vez los “copihues” o “*ko-piw*” para señalar que ellos son los encargados de tejer el cuerpo de Guacolda, reafirmando así la indivisibilidad del cuerpo femenino con el entorno. Sin embargo, en la siguiente estrofa es cuando dicha ligazón es desestabilizada por la figura del conquistador:

*Wajkolxa...
geduenteyu ñi folil mew
“Francisco de Villagra”*

Guacolda
arrancada de su tallo
por Francisco de Villagra.

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Guacolda...
te arranca de su raíz
“Francisco de Villagra”

Francisco de Villagra, personaje histórico que fue gobernador del Reino de Chile en tres ocasiones y que la tradición hace responsable de raptar a Guacolda, aparece para arrancar “de su tallo” (“*geduenteyu ñi folil mew*”) a la protagonista del poema. Es de remarcar aquí que la imagen del “tallo” empieza a ubicar a Guacolda en la metáfora de la flor, mientras en mapudungun la elección de términos marca una *acometida semántica*. El verbo que se utiliza es *gedun*, “arrancar con la raíz” (Augusta, 1991: 54), lo cual es reforzado por el complemento que lo acompaña: “*ñi folil mew*” es, justamente, “de (o desde) su raíz”. Guacolda, la flor que ha sido raptada, fue desarraigada, es decir, que, en mapudungun, ni su tallo ha pervivido entre los copihues y montañas que la crearon⁷⁶.

76 Este pasaje del poema tiene asidero en hechos históricos, puesto que las prácticas esclavistas de la corona española en el sur de Chile se ejecutaron sistemáticamente durante la Guerra de Arauco, con el objetivo económico de obtener mano de obra forzada y el objetivo cultural de desarraigar a los individuos de sus lazos comunitarios y territoriales (Valenzuela Marquez, 2017: 322). Asimismo, la práctica específica de raptar mujeres y niñas para el trabajo esclavo doméstico y sexual estaba

<i>Wajkolxa- reqge</i>	Guacolda- esclava
<i>Wajkolxa- kawtifa</i>	Guacolda- cautiva
<i>Wajkolxa- sierfa</i>	Guacolda- sierva
<i>Wajkolxa- vxar</i>	Guacolda- simiente
<i>Wajkolxa- mapu</i>	Guacolda- tierra

Traducción de estudio (Kvyeh, 1996: 12-17)

Guacolda- esclava⁷⁷
 Guacolda- cautiva
 Guacolda- sierva
 Guacolda- carozo
 Guacolda- tierra

Se sucede entonces una estrofa que juega con la estructura anafórica para caracterizar la situación consecuente de Guacolda como “esclava”, “cautiva” y “sierva”. Sin embargo, los dos últimos versos irrumpen revirtiendo esos términos y la prisionera se vuelve “simiente” y “tierra”. Es que, como indica la siguiente estrofa, la memoria de la “sangre rebelde”, en mapudungun, “*weycafe mojfvñ*” o “sangre guerrera”, se agita en Guacolda:

<i>Kom ñi newen deqiñ koni tañi weycafe mojfvñ mew.</i>	La plenitud de los Andes se vierte en su sangre rebelde.
<i>Kvrvf yeniey tapvb tañi dugun egkobpvralu fvxa kura mew.</i>	El viento transmite el sonido de las hojas trepando la roca.

Traducción de estudio (Kvyeh, 1996: 12-17)

Toda la fuerza de la cordillera
entró a su sangre guerrera.

El viento lleva consigo
el sonido de las hojas
encaramado a la gran roca.

ampliamente difundida, incluso cuando desde Madrid se comenzaron a promulgar leyes prohibiéndola. Según los registros de bautismo de la principal parroquia de Santiago de Chile, tanto en el último tercio del siglo XVI como en el último tercio del XVII, el género femenino fluctuaba en torno al 65% del total de indios bautizados que provenían de territorios al sur del río Bío Bío. Y para los veinte años que transcurrieron entre 1665 y 1685 –y que enmarcan la transición abolicionista– más del 40% por ciento de ellas tenían menos de 20 años de edad (Valenzuela Marquez, 2017: 325-327).

77 Cabe señalar que, si bien mantenemos en nuestra traducción la diferencia hecha por Kvyeh, *reqge* significa “cautiva”, con lo cual su traducción como “esclava” consiste en una resemantización de la autora. Asimismo, destacamos que en el verso inmediatamente posterior se utiliza el término *kawtifa*, como transferencia adaptada a la fonología mapuche.

Vuelve a presentarse allí la serie vegetal retomada en la imagen de la “simiente” y luego en “el sonido de las hojas/ trepando la roca” (“*Tapvb tañi dugun/ egkobpvralu fvxa kura mew*”). Se acerca el llamamiento a la lucha, el cual se presenta de maneras complementarias y con *rebalses semánticos* entre versiones.

*Weycafe kvpan ce
tañi wirarvn,
pu mew cejkomtu nieyu.
waragka wavgbeh.
abvhgetuy... xofi
feymu nveyu ta mawida.*

Es la voz de un indómito pueblo
por miles de estrellas protegida.

Se multiplica, estalla
y la acoge la montaña.

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Traducción de estudio

El grito de
la gente de estirpe guerrera
guarecido por
miles de estrellas,
se multiplica... estalla
por eso la toma la montaña.

En mapudungun se trata de un grito (“*wirarvn*”), mientras que en castellano es una “voz” la que llama. Este llamado se atribuye a términos levemente diferentes en cada lengua, lo cual podría verse como un *afluente semántico* en mapudungun que especifica lo expresado en el verso castellano. La voz o el grito proviene de un “indómito pueblo”, el mapuche, pero en mapudungun los términos elegidos para el verso par, “*weycafe kvpan ce*”, establecen una relación de meronimia con la versión castellana, ya que se refiere a la “familia” (Augusta, 1991: 107) o “estirpe” calificada como “*weycafe*”, es decir, “guerrera”. Este llamado, está protegido “por miles de estrellas” o “*waragka wavgbeh*”, una referencia a la tutela que los antepasados transmiten desde el *wenu mapu* para la lucha que se aproxima. El término elegido en mapudungun para representar la imagen de la protección pergeña un *efluente semántico* o digresión en la versión en castellano que sugiere la seguridad que estas estrellas proveen a los habitantes del *nag mapu*, como si fuesen un paradójico refugio contra la intemperie y la muerte, puesto que *celkūmtun* significa “guarecerse”, “protegerse de la lluvia” (Augusta, 1991: 20).

Wajkolxa- domo

Guacolda- Mujer

Mawida

nieyu ñi pvxa mew

pu Weycafedomo

kim kewalu awkan mew

tayiñ pvnokvtenmageci mapu.

La montaña

cobija en su vientre

guerrilleras naturales

estrategas de la guerra

de la tierra mancillada.

Kvyeh ñi coyun

norvmkvnupelu pu ad mapu

Brotos de lunas

justicieras de su pueblo.

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Guacolda- mujer

La montaña

tiene en su vientre

a las mujeres guerreras

que saben pelear en la guerra

[de] su pisoteada tierra.

Brotos de luna

las que llevan con rectitud los *ad mapu*

Guacolda vuelve a su verdadero rol en la línea “*Wajkolxa- domo/ Guacolda- mujer*” que constituye por sí sola una estrofa, marcando una pausa en la respiración de la lectura y un énfasis en la reconstitución de la protagonista como mujer, como *che*, es decir, “ser gente” en su integridad. A su vez, la representación de la tierra como “madre protectora, espejo del cuerpo femenino” (Sánchez, 2015: 28) se aprecia otra vez en los primeros dos versos de la siguiente estrofa: “la montaña /cobija en su vientre/ guerrilleras naturales”, lo cual en mapudungun tiene sus versos pares en “*Mawida/ nieyu ñi pvxa mew/ pu weycafe domo*”. El espacio geográfico del Nahuelbuta, como la región de la resistencia mapuche contra la colonización vuelve a aparecer en la referencia a la “montaña” o “*mawida*” que, como una madre, ha gestado y acogido a las *domo* en su “vientre” o “*pvxa*”⁷⁸. Estas son presentadas como “guerrilleras naturales / estrategas de la guerra/ de la tierra mancillada”. Aquí los versos en mapudungun configuran un *efluente* de la palabra “estratega” del castellano mediante la estructura “*kim kewalu*” que contiene el verbo *kimn*, “saber” (Augusta, 1991: 89) y el verbo *kewan*, “pelear” (83). Las mujeres conocen, en el imaginario que construye la instancia escritural de Kv-

78 *Pvxa* es aquí entendida como “vientre”, aunque la traducción más adecuada es “estómago” o “panza” (Augusta, 1991: 192). *Koñiwe* es el término preciso para “útero” (Zúñiga, 2006: 320).

yeh, las artes de la guerra y se alzan para defender la tierra que ha sido “mancillada”, o “*pvnokvtenmagen mapu*”, lo cual podría traducirse como “tierra pisoteada”, puesto que *pvnnon* significa “pisar” (174).

En la siguiente estrofa, las mujeres que pelean son “brotes de lunas”, “*kvyeh ñi coyvn*”. Podríamos pensar que esta es la primera vez que se hace referencia directa en el poemario a aquellos “primeros brotes” o “*wvne coyvn*” del título, los antepasados mapuche que pelearon en primer lugar contra las invasiones. Llama la atención la *acometida semántica* que la instancia poética construye entre versiones respecto de la representación de los objetivos de esa lucha: ser “justicieras de su pueblo” es *acometido* por el verso “*norvmkvnupelu pu ad mapu*”, lo cual nos da la clave de qué se entiende aquí por “justicia”. El verbo *norvmn* significa “hacer correctamente, arreglar con rectitud” (Augusta, 1991: 149) y aquello que “se arregla” o “se restablece” es el “*ad mapu*”, lo cual no está traducido al castellano. El *ad mapu* es un pilar fundamental en el ordenamiento social y en el desarrollo cultural mapuche. Se trata de su ley consuetudinaria, “el conjunto de símbolos y de prácticas tradicionales (que son reinterpretadas constantemente)” (Foerster, 1993: 123) y que habilitan el mantenimiento de vínculos de respeto y reciprocidad con las entidades espirituales del *wenu mapu* y otros seres no humanos del entorno. Por lo tanto, la justicia representada aquí supone lograr la restauración de esas normas, lo cual conlleva la liberación de la sujeción hispana que impone las suyas.

*Norpiwkvley wente kawēju mew,
Wajkolxa sico niey ñi fvh rvgi
bagvmafilu muntumapufe*

Erguida sobre brioso caballo
Guacolda su lanza apunta
al winka invasor.

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Erguida sobre el caballo
Guacolda apunta su lanza
para matar al rapiñador de la tierra.

En la concreción de la batalla Guacolda se yergue como una amazona que apunta su lanza al enemigo, imagen muy distante de la Guacolda que yace llorosa con Lautaro en *La Araucana* (Ercilla, 2001: Canto XIII, 321-326). Los términos utilizados en mapudungun producen un *efluente* semántico en su caracterización del arma que Guacolda em-

puña: “*Wajkolxa sico niey ñi fvh rvgi*”. La guerrera apunta (“*sicotun*”) con su lanza que es “*fvh rvgi*”⁷⁹. Los siguientes versos suponen una extensión del *efluente* puesto que, mientras en castellano el texto se limita a decir que Guacolda “apunta/ al winka invasor”, en mapudungun los hiere para matarlos: “*bagvmafilu*”.

*Jvfke reke
malofi
wigka bigko.*

*¡Mapu ñi pu puñen!
Tayiñ ekugeam.
Tayiñ kisu kimniewam
Kom tayiñ admapu
¡Amuleyiñ!*

¡Hijas de la tierra!
¡Por nuestra dignidad!
Por nuestras raíces ancestrales
Por nuestra nación mapuche
A combatir

Veloz como un rayo
embiste contra
el ejército español.

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Como un relámpago
embiste [en malón] al ejército winka

Hijas de la tierra⁸⁰
para que seamos respetadas
para que nosotras conozcamos entre nosotras
todo nuestro admapu
¡Vamos!

En lo que sigue la instancia poética autotraductora produce un entrecruzamiento en el orden versal. Por un lado, los versos que comienzan con “*Jufke reke*” están en primer lugar en mapudungun, seguidas por la estrofa que inicia con “*mapu ñi pu puñen*”. El orden de las correspondientes estrofas pares en castellano está invertido. En este pasaje en particular, la instancia poética organiza lo que vislumbra como el ideal del enfrentamiento imaginado entre un ejército de mujeres mapuche empujadas por el poderío de la tierra que las gestó, y un ejército invasor que es aplastado por esa fuerza. Hay una serie de *acometidas semánticas* que potencian la comprensión del lector desde una lectura estereoscópica. Por ejemplo, si en castellano, el ejército de Guacolda “embiste contra/ el ejército español”, los términos pares en mapudungun se dan en los versos

79 Según los datos recolectados por Rodolfo Lenz a fines del siglo XIX, el término *fvh rvgi*, compuesto de *fvh*, “nervio” y *rvgi*, “colihue”, es la denominación corriente de la lanza indígena para los hablantes que consultó (1895-1897: 364).

80 Si bien mantenemos la propuesta de la autora de traducir “*pu puñen*” como “hijas”, la palabra *puñen* no tiene marca de género en mapudungun.

“*malofi/ wigka bigko*”. El verbo *maloñman* es “hacer malón” (Augusta, 1991: 129), con lo cual la forma en que se “embiste” contra el enemigo queda ilustrada más claramente como un ataque rápido, sorpresivo y a caballo. Además, el “ejército español” es referido como “*winka bigko*” o “ejército *winka*”.

La estrofa siguiente introduce como “locutora” (Bortignon, 2016: 50) a la propia Gualcolda. Es su voz la que anima a las otras guerreras a la pelea. En este punto encontramos nuevas instancias de *acometida semántica* en lo que refiere a los motivos para hacer la guerra: “por nuestra dignidad” tiene como verso par “*tayiñ ekugeam*”, el cual ofrece otra idea al introducir el verbo *ekun*, “respetar” (Augusta, 1991: 37). La traducción literal sería “para que seamos respetadas”. “Por nuestras raíces ancestrales/ por nuestra nación mapuche” se configura en oposición complementaria con los versos “*tayiñ kisu kimniewam/ kom tayiñ admapu*”, el cual presenta el verbo *kimnien*, “tener aprendido, conocer ya” (Augusta, 1991: 89) y la anteriormente mencionada ley consuetudinaria mapuche conocida como *admapu*. Así se identifica que la lucha por “nuestras raíces” supone el “propio” (“*kisu*”) “aprender” o “conocer” (“*kimniewam*”) de “todo nuestro *admapu*” (“*kom tayiñ admapu*”). La introducción de esta frase en la versión en mapudungun sugiere la existencia de la preocupación por la pérdida de la normativa social y las prácticas ancestrales como una de las principales secuelas de la invasión. La estrofa se cierra con el grito de combate: “*Amuleyiñ!*” (“¡vamos!”) en mapudungun, y “¡a combatir!” en castellano.

Como corresponde a la serie de imágenes elaboradas a lo largo de todo el texto, el poema “*Xayen Rayen/ Cascada de flores*” finaliza con un parto. La *mapu*, siempre comparada con el cuerpo femenino, da a luz a sus hijos e hijas rebeldes, representados una vez más por medio de la flor roja del copihue.

*Fvxake mawida pegeli ñi pvxa
bewfv reke wefi kelvke koskija,
nvwkvleygvn kurvke logko mew,
kaxvtufalnuci
koñigelu fvza kuyfi
kustisia ka xvrkvleam.*

Abre su vientre la montaña
rió de rojos copihues
en negros cabellos abrazados
avalancha incontenible
en un parto milenario
de justicia y libertad

Traducción de estudio

(Kvyeh, 1996: 12-17)

Las grandes montañas muestran su vientre
emergen rojas cosquillas, como un río,
se agarran de los negros cabellos
incontenibles
son paridas de muy antiguo
justicia e igualdad

La escena impone la imagen de una montaña abierta. En mapudungun, quizás para retomar la referencia al cordón de Nahuelbuta, se hace uso del plural y se habla de “*fv-xake mawida*” o “grandes montañas” que “abre[n]” su vientre o, en mapudungun, lo “muestran” (“*pegeli ñi pvxa*”). El “parto milenario” se anuncia como “una avalancha incontenible” o “*kaxvtufalnuci*”, es decir, algo que no puede “atajarse” o “sujetarse” (Augusta, 1991: 58). El momento crucial sobre el que haremos eje en esta estrofa es el verso donde se describe aquello que surge del cuerpo de la montaña: “*bewfv reke wefi kelvke koskija*/ rió de rojos copihues”. Estos versos pares presentan un juego de palabras y sentidos que configuran un *rebalse semántico* novedoso. En primer lugar, el verso mapuche podría traducirse literalmente como “emergen rojas cosquillas, como un río”. Aquí es donde encontramos un juego de palabras complejo basado en la paronomasia, ya que el verso castellano contiene el verbo “rió”, el cual, si se vincula al “*bewfv*” del verso en mapudungun, se refracta en su homófono “río”, a la vez que reenvía al lector al préstamo del castellano “*koskija*” (“cosquillas”) en el verso mapuche. En este complejo entrecruce de sentidos se despliega el *traful* de la autotraducción, en un ir y venir de imágenes poéticas que se complementan y antagonizan.

De hecho, también encontramos una *acometida semántica* en la medida en que la referencia a los “rojos copihues”, símbolo de la resistencia, aparece solo en el texto castellano, mientras que en mapudungun comparten el calificativo de “rojos”, “*kelvke*” con las “cosquillas” antes mencionadas. Que el “parto milenario” o “*koñigelu fvxa kuyfi*” no sea doloroso, sino gozoso y pleno de risas, como sugiere el conjunto de versos leído de forma estereoscópica, indica una vez más el lugar de enunciación de la instancia escritural que configura Kvyeh, en cuanto sostiene la idea de un entorno natural que se complace en su vitalidad y que, justamente, sus vástagos o “brotes” desean sostener “para ver la profundidad de los mares, escuchar las voces de los ríos, sentir el parto múltiple, maravilloso de olores multicolores de la madre tierra, el aletear de los pájaros, el canto de las montañas, las voces de los vientos” (Casasus, 2008). No es casuali-

dad que el poema finalice con dos palabras que enmarcan el ideario del que Rayen Kvyeh participa por medio de su activismo y su poesía: “*kustisia ka xvrkvleam* / [...] justicia y libertad”. Una *acometida semántica* final se da entre “*xvrkuleam*” y “libertad”, ya que *xvrvm* es “empatar, ser igual” (Zúñiga, 2006: 334), es decir, que la posibilidad de ser libres también implica la de ser iguales en derechos.

El último poema de nuestro análisis muestra con numerosos ejemplos, la tendencia en la poética bilingüe de Kvyeh de volver más compleja desde la versión mapuche la trama de imágenes poéticas que sostienen el relato de la resistencia del pueblo mapuche durante su historia de enfrentamientos con los españoles, por medio de las diversas estrategias de autotraducción. Se aprecia en *acometidas* que refuerzan la imagen del desarraigo y las motivaciones para defenderse —el sostenimiento del *ad mapu* y la búsqueda de igualdad—, o *afluentes* que especifican el llamado del pueblo a defenderse por medio de un grito o “*wirarvn*”. Se observan también *efluentes semánticos* que amplifican las imágenes poéticas de su contraparte castellana al realzar la protección espiritual que acompaña ese llamado.

Las estrategias que la poesía de Rayen Kvyeh pone a jugar en la relectura de sucesos históricos de la conquista española del actual sur de Chile y en la reconfiguración de personajes mítico-históricos demuestran, como ya hemos señalado con Homi Bhabha, que los símbolos de la cultura no tienen, en el espacio de la traducción cultural, una unidad o fijeza, y que son apropiados, traducidos y rehistorizados (Bhabha, 1994: 37). Asimismo, la práctica autotraductora tal y como hemos demostrado que es llevada a cabo por Kvyeh, con especial énfasis en las tensiones discursivas y culturales entre el mundo mapuche y el mundo del colonizador, se muestra como una práctica crítica, cuyas marcas textuales construyen un espacio de fricciones en el “entre-medio” de las versiones de los poemas.

2.2. El territorio como guardián de la memoria y símbolo de resistencia en la poesía de María Teresa Panchillo Nekulwal

2.2.1. Militancia y poesía

María Teresa Panchillo Nekulwal ha asociado, a lo largo de toda su vida, la escritura poética con el activismo. La autora nació en la Lof Kuyvmko de Cholchol en 1958 y actualmente reside en una comunidad de Traiguén⁸¹. Panchillo, cuyo apellido paterno original era Reumay y fue cambiado bajo la presión estatal de suplantar nombres mapuche por chilenos (Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 201-202), se radicó a la temprana edad de 17 años en la ciudad de Santiago de Chile. El desarraigo la llevó a vincularse con organizaciones mapuche, a emprender un camino de compromiso político y a escribir sus primeros textos:

Al ver la realidad terrible de la dictadura me hizo escribir; cualquiera podía caer muerto en un día de protesta. Ese miedo que provocan las dictaduras al no poder decir lo que sientes. Mis primeros versos fueron de denuncia y resistencia. En ese tiempo no se veía un futuro para nadie, menos para los pueblos originarios (Panchillo en Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 149).

Denuncia y resistencia son las dos palabras que resaltan en la evocación del origen de su escritura poética. Asimismo, Panchillo reconoce en la poesía la ventaja táctica de un género que evade con eficacia la censura estatal:

En la poesía uno puede hacer y deshacer, perdurar en el tiempo, sufrir menos censuras. En cambio, otra forma de denuncia como un comunicado público, por ejemplo, fácilmente lo censuran. La poesía también es un trabajo visionario, es decir preve y predice lo que va a pasar (Panchillo en Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 149-150).

El primer poema que ubica a Panchillo entre los poetas mapuche de su generación es justamente un combativo texto escrito durante la dictadura de Pinochet: “Calibre 2.568” alude a la ley 2.568 de división de tierras indígenas dictado en 1979. “Me disparan desde La Moneda/ con una bala de calibre 2.568” leía Panchillo desde Santiago a sus compañeros de la organización *Ad Mapu* (Mora Curriao, 2013: 27). Esta ley-decreto

81 Ambas localidades se ubican en la IX Región de Chile.

sería una de las principales herramientas para el establecimiento de empresas forestales transnacionales en la región *nag che* en la que reside Panchillo, problemática cuyas consecuencias serán también motivación para otros poemas de denuncia que analizaremos aquí.

Panchillo ha participado de diversas formas de militancia, desde la locución radial bilingüe, a la promoción de la revitalización cultural junto con Armando Marileo en Temuco, pasando por la recuperación territorial y la promoción de la soberanía alimentaria y del cultivo de la quinoa (Aliaga, 2010: 111). En ese trayecto vital, la poesía surge como “un arma en la lucha, y sirve para educar, sirve para que conozcan nuestro idioma” (Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 150). Su obra se encuentra dispersa en antologías, revistas y proyectos colectivos tales como la publicación *Pentukun* (1996), las dos ediciones del volumen dedicado a poesía de autoras mapuche *Hilando en la memoria* (2006, 2009), la antología editada por Néstor Barron en Argentina, *Kallfv Mapu/ Tierra Azul* (2008), *Los cantos ocultos* editada por Jaime Huenún (2008), *Kümedungun/ Kümewirin* de las editoras Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga (2010) y *Mensaje indígena del agua* (2013), compilado por Juan Guillermo Sánchez y Felipe Quetzalcoatl Quintanilla. Las referencias al mundo rural de Traiguén, así como a las vecinas comunas de Ercilla y Lumaco, todas localizadas en la Provincia chilena de Malleco, tienen especial importancia al resaltar una proximidad vivencial con el asunto que convoca a la instancia poética en cada texto bilingüe.

La historia se vincula con los actuales reclamos territoriales y el cuidado del entorno natural en una poética en la que “la reivindicación es el elemento articulador” (Mora Curriao, 2013: 46) y que focaliza en dos visiones del territorio ancestral que se entrecruzan y retroalimentan: como espacio guardián de la memoria y como el lugar que asegura la subsistencia material y espiritual del pueblo. “Un mapuche sin tierra no es mapuche” (Agirrezabal, 2013), sostiene Panchillo como una declaración de principios ante lo que considera la vida en verdadera concordancia con su cultura de pertenencia. La autora es portavoz de una forma de reafirmarse en la identidad mapuche⁸² en la que no parece haber lugar para especulaciones o relativismos, por el contrario, la cuestión

82 El concepto de identidad [...] no es más que una punta de iceberg para entender procesos mucho más complejos de individuación y comunalización que tornan diverso y a la vez ensamblan lo que se entiende y siente en torno a "ser mapuche hoy" (Briones, 2007: 25).

identitaria se organiza en base a los dos pilares del *kupalme* y el *tuwun*, es decir, del origen genealógico y el geográfico: “la identidad es el SER mapuche, en el sentido espiritual y cultural, porque tiene que ver con la raíz de tus antepasados, que son los que te llevan por la vida. Y se conjuga con el espacio geográfico del lugar donde uno nace, como una dualidad que siempre determinará tu destino” (Panchillo en Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 201).

En cuanto a la configuración de la identidad en relación con la escritura, Panchillo manifiesta experimentar en la práctica poética un acto de creación asimilable a la maternidad: “Para mí un poema es como un hijo que nace de la cabeza, porque cuando me agarra mi *newen* (fuerza) para escribir, hasta que sale el poema quedo tranquila” (Panchillo en Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 128). La autora reconoce un deseo que no se apacigua hasta terminar de plasmar el poema en el papel, impulso vinculado al *newen* que habilita la auténtica identidad: “Ese *newen*, que cada persona tiene, nos permite ser lo que somos” (Panchillo en Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 128).

La relación que la instancia poética elaborada por Panchillo mantiene con el espacio se estructura en torno a las relaciones de reciprocidad que la cultura mapuche establece con los *ngen* o fuerzas no humanas protectoras de los elementos naturales, quienes están tan implicadas como los mapuche en la defensa de la tierra. Así lo señala la autora cuando define que: “Yo soy responsable de mi entorno, en lo natural y en lo espiritual. Pero los espíritus de mi entorno también son responsables de mí. Si vienen a invadir estas tierras, yo me he de hacer cargo, pero los espíritus deben defenderme” (Agirrezabal, 2013). De esta manera, Panchillo elabora una poética ligada a la reciprocidad entre los humanos y las fuerzas espirituales del territorio. Asimismo, la poesía de la autora ahonda en las prácticas culturales ancestrales y los antepasados que las transmitieron, además de denunciar las prácticas que suponen una amenaza a la persistencia de la forma de vida mapuche que la autora defiende. Panchillo se refiere a estas amenazas en dos oportunidades en el anexo “Foro Virtual” de la antología *Hilando en la memoria* (2006): cuando se le pregunta por la importancia del cuerpo y de la memoria en su poesía. Ante la primera cuestión, Panchillo descarta de plano involucrarse en cualquier debate en torno al concepto de “performance”, en tanto y en cuanto lo entiende como una preocupación de “intelectuales de ciudad”. En su lugar, observa, los mapuche de la

zona rural tienen problemas más graves y urgentes. La autora define así el calado político de su poesía, ligada a las preocupaciones concretas de su existencia personal y colectiva en el territorio, a su vez que opera una oposición entre las demandas del mundo de la crítica literaria y aquel conjunto de preocupaciones e inquietudes que configuran el germen de su discurso poético:

Nosotros, aquí tenemos otras cosas que hacer. La lucha por las tierras ha sido fuerte y ahora contra las forestales no hallamos cómo pararlas. En esta zona de Malleco todos los veranos nos tienen sin agua, no respetan ni sus propias leyes, plantan eucaliptos hasta adentro de JODKONTU (esteros con bastante humedad por las orillas) (Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 128-129).

En el apartado sobre “Poesía y memoria” del mismo anexo, la poeta contrasta los recuerdos de su infancia, cuando todavía “despertaba con el ruido de la naturaleza, el sonido de las aguas, sapos, coliwilla, ranas, etc.”, con el silencio de la vida rural actual: “Aquí es otra cosa, por el hecho de que está lleno de forestales. No anda ningún pajarito entre las plantaciones. Aquí cerca de la casa todos los inviernos hemos plantado arbolitos nativos, pero es tan seca la tierra que se salvan sólo los que alcanzamos a echarles agua” (Falabella, Ramay y Huinao, 2006: 141).

El desasosiego provocado por las amenazas ambientales, junto con el recuerdo de luchas pasadas, convocan a Panchillo a escribir una poesía militante en la que el territorio como un ser vivo, protagonista y testigo de la historia, enlaza sus esfuerzos y sus penas con los humanos. A continuación, nuestro análisis de la poesía bilingüe de María Teresa Panchillo se detendrá en tres poemas que tematizan las preocupaciones comentadas. En primer lugar, “*Ko ñi zugun/ Palabras del agua*”, donde quien habla es el espíritu del *ngen ko* o “dueño del agua” en un largo poema que describe las dificultades para la supervivencia de las fuerzas de la naturaleza en un entorno acuciado por la actividad forestal. En segundo lugar, “*Zukelewechi pu koyam/ Los hualles solitarios*” instaaura el vínculo histórico y espiritual entre el pueblo mapuche y su territorio como guardián de la memoria y testigo de luchas pasadas. Finalmente, en “*Ñi GUYVGENOAM*”, como en un poema-memorial, la vigencia de los reclamos territoriales se actualiza en el homenaje a las nuevas generaciones de jóvenes mapuche comprometidos con la recuperación y protección de la tierra. Cada una de las lecturas de estos poemas estará

enfocada en el análisis de las estrategias de autotraducción utilizadas y cómo estas inciden en el desarrollo de la singular poética de María Teresa Panchillo.

Los textos serán presentados con sus versiones en mapudungun y español enfrentadas, de manera semejante a como fueron diagramadas en las ediciones originales. Asimismo, inmediatamente después, se brindará nuestra traducción de estudio de la versión mapuche, a fin de facilitar el seguimiento de la lógica de nuestro análisis.

2.2.2. El dueño del agua

En el poema “*Ko ñi zugun/ Palabras del agua*” (Huenún, 2008: 196-200)⁸³, la voz es asumida por el *ngen ko*. Este guardián o “dueño” del agua rememora un pasado de plenitud y denuncia un presente falto de vida por la actividad forestal⁸⁴, trazando así un movimiento en que la palabra sostiene un tono nostálgico:

Ko Ñi Zugun

Palabras del Agua

Ragi pinuntu ragi kalitu xipaken
Mewbeh mew wixapvraken
Kisu yawkejen may gewetunoluam ñi pu newen
Ñochigekey ga ñi amulen
Puaelwe wenukolle winkul.
Maukarkefuy cey
Gvltuafuy ko ga ñi kotuwe mew
Pikey ñi pu zeya.
Xomvetukey ga ñi kontupufiel
Wente wenukolle winkul
Ka amukey kowerken mewbeh tami ruka mew.

Entre pinos y eucaliptus
 me levanto en remolinos
 solo, sin mis espíritus centinelas
 continuo despacio
 hasta llegar al cerro Wenukolle.
 Ojalá que llueva
 para que se recupere
 el agua de mi pozo dicen mis hermanas
 mientras giro en nubes
 del Wenukolle arriba
 y el remolino se dirige a tu casa
 con mensajes de agua.

Traducción de estudio

La palabra del agua

En medio de pinos, en medio de eucaliptos salgo
 en remolino me levanto

83 Este texto también fue recogido en su versión castellana y acompañada por una traducción al inglés en la antología *Mensaje indígena de agua* (2013: 59-64), y en versión bilingüe mapudungun-castellano en *Kümedungun/ Kümewirin* (2010: 197-201).

84 “Sus actividades [de las empresas forestales] de introducción de especies exóticas, están destruyendo aceleradamente la biodiversidad, proceso en muchos de los casos irreversible, alterando de manera definitiva los sistemas ecológicos. Últimamente ha desaparecido un sinnúmero de variedades de especies y plantas de uso tradicional, las cuales son utilizadas para la realización de ceremonias religiosas y medicinales por las comunidades mapuche” (*Consejo de Todas las Tierras*, 1997: 10)

ando solo, pues, sin la existencia de mis fuerzas
lento es mi andar
hasta llegar al cerro Wenukolle

Quizás llueva
para recuperar el agua de mi pozo
dicen mis hermanas
mientras giro en nubes
sobre el cerro Wenukolle
y el mensaje de agua va remolino a tu casa.

Es el agua misma la “locutora” (Bortignon, 2016: 50) que asume la voz poética y testifica, en su propia soledad y desorientación, las consecuencias de la explotación territorial de las forestales (“*ragi pinunti ragi kalitu/* entre pinos y eucaliptus”). Como señala María Ester Grebe, el “*ngen-ko* requiere que sus aguas estén siempre acompañadas de vegetación silvestre. Si esta es eliminada, el espíritu del agua “se muda a otro lugar frondoso” (1993-1994: 55). Ya no lo acompañan sus “espíritus centinelas”, los cuales son presentados en mapudungun como “*ñi pu newen*” o “sus fuerzas”, por esto, el agua se mueve lentamente y se levanta en remolinos.

Mawelpelu tati pikey pu ñaña
Jejipukeaymi ka we wvhkechi
Fvcha Norin em ga chi fvcha cheyem
Femgechi jejipukefuy pige
we wvh uxuentupakefuy ko
Wenu mapu amulkefuy ñi jejipun pige
Maujey may fey chi xipantu
Fey chi antv xipantugen elgetuy ga yñ
fvchacheyem
Ragi fvxa mawvh mew...

Anda haciendo llover dicen las ñañas ...
y tú, ayuda con oraciones matinales
como lo hacía el anciano aquel
unos días antes de morir
tiraba agua al Wenu Mapu en esas oraciones
y llovió en plena sequía ese verano
al abuelito Norín lo enterraron
en temporal de lluvia...

Traducción de estudio

Anda haciendo llover, dicen las ñañas
y tú haces rogativas al alba
el anciano norín, el difunto anciano
así hacía rogativas- dicen
....
dirigía su ruego al cielo -dicen
llovía pues ese año
En esa temporada dieron sepultura a nuestro
anciano
en medio de grandes lluvias...

En este pasaje, el agua insta a su locutario a realizar “oraciones matinales” para que llueva. En mapudungun se produce un *rebalse semántico* de relevancia ya que el verso par se refiere al *jejipun* o “rogativa” realizada “al alba” (“*wvhkechi*”). El *jejipun*, *lhellipun* o *ngellipun*

suele ser variable en cuanto a los momentos de su realización. Se puede celebrar en ocasión de *traüwn* (asamblea o parlamento), en el marco de un acto político o un evento puntual que lo amerite e incluso en el contexto de actividades que superponen lo festivo con lo laboral, lo familiar y lo vinculado a la interacción entre el *che* y los *pu newen* (Schiaffini, 2015: 146)

El carácter de intermediación del *jejipun* con las fuerzas no humanas del entorno, amplía y a la vez confronta la interpretación de lo que el lector de la versión castellana comprende por “oraciones” desde una perspectiva occidental, judeo-cristiana, lo cual se ve reforzado por la presencia de la figura del “anciano Norín”, un personaje con probable asidero en la realidad de las comunidades mapuche de la provincia de Malleco a las que Panchillo refiere en sus poemas. La instancia poética introduce su recuerdo, como un anciano ya difunto⁸⁵ quien sabía convocar la lluvia por medio de sus rogativas. Su carácter de antepasado o “*fuchacheyem*” es referido en mapudungun y omitido en español, ya que en el verso par se lo nombra como “abuelito Norín”. Esta *acometida semántica* por medio de la omisión provoca que la versión en castellano eluda la referencia a Norín en su condición de mediador o intercesor entre la gente y las entidades no humanas que conforman la espiritualidad mapuche (Foerster, 1993: 74). Asimismo, la versión castellana *acomete* a la mapuche al estar dotada de más datos “fácticos” cuando se refiere a una “sequía” en el verano en que Norín hizo sus últimas rogativas.

<i>Ka femkayafuy chemay</i>	Puede que pase de nuevo
<i>Mawpe ga pifule wenu mapu pu mawelfe</i>	Puede que los espíritus de la lluvia desde el
<i>Xrvvwkule ga nav mapu geh ko yegvn</i>	Wenu Mapu
<i>Ragi fvxa ke waw ñamkvwetulu</i>	Ordenen llover
<i>Pinuntu mew</i>	En acuerdo con los espíritus del agua en Nav
<i>Hometu Lumaco winkul</i>	Mapu
<i>Petu kiñekelewekafuy koyam kiñeke lixvntu</i>	de las quebradas perdidas en las forestales
<i>Kiñewkayafuygvn chey ñi mawelael</i>	Unos que otros hualles y litres
<i>Tami xayen kvtu pewmakeel rimel</i>	Que van quedando

85 El morfema *-em* o *-yem* es un discursivo que indica que el sustantivo por él determinado está fallecido. Puede escribirse unido al término que determina o no.

*Pewetukelami ka tami xemvm chi ko
Pichi ke mabeh uficha kamañ
Ñi pvto mvrkepefuyvm
Tapvb foye mew, tapvb fobo mew.*

Traducción de estudio

Quizás suceda
que ordenen llover en el cielo los hacedores de
lluvia
en acuerdo con los espíritus del agua en la tierra
entre los grandes valles perdidos entre los pinos
del otro lado del cerro Lumaco
todavía hay hualles, algunos litros
puede que se una en hacer llover
tu cascada que sueñas desde siempre
que no has visto más el agua creciente
las pequeñas niñas pastoras de ovejas
bebían su agua con harina
en hojas de canelo, en hojas de boldo

En los cerros al otro lado del Lumaco.
Puede que hasta se sume
La cascada esa de tus sueños
Que no has visto más
Donde las niñas tomaban agua con harina
En hojas de canelos y boldo
Cuando cuidaban ovejas.

En el siguiente pasaje se destaca la construcción “*mawelfe*” que la instancia escritural introduce en mapudungun y que tiene su *efluente semántico* en la construcción en español “los espíritus de la lluvia”. En efecto, se adhiere el sufijo nominalizador con valor de agente “-fe” al verbo *mawünn*, “llover” (Augusta, 1991: 133), con lo cual se crea el sustantivo que podría traducirse como “los hacedores de la lluvia”. El locutor enuncia su deseo de que, a pesar de la desertificación de los suelos, las fuerzas de los planos espiritual y terrenal acuerden que llueva para mantener vivos a los árboles nativos tales como los hualles y litros, en medio del pinar. Llama la atención aquí la *acometida semántica* que pergeña la instancia poética al oponer la construcción “en las forestales” con “*pinuntu mew*” o “donde los pinos”. De esta forma se genera una metáfora al homologar a las empresas con los árboles exóticos que estas plantan, cuyo crecimiento acelerado, su fumigación, excesivo consumo de las napas subterráneas y posterior tala provocan la destrucción de los suelos fértiles.⁸⁶

86 “Los estudios técnicos y los testimonios de mapuche de comunidades rodeadas por empresas forestales nos dicen que un solo pino insigne succiona el agua en un radio de 50 metros. Ello provoca sequía en las zonas forestadas, ya que los bosques exóticos captan en forma subterránea toda el agua de su sector y las tierras aledañas se van quedando estériles; además, a causa de la hiperacidez desprendida de los pinos y eucaliptus, en los bosques exóticos no se desarrollan otras especies, ni siquiera las aves anidan” (Ruiz Rodríguez, 2001: 115)

Una siguiente imagen evocativa del pasado, que podría unirse en una serie con la figura del “abuelito Norín”, es la de las niñas pastoras que toman agua con *mvrke* o harina tostada a las orillas de una cascada. Estas figuras son representadas con el verso mapuche “*pichike mabeh uficha kamañ*”, lo cual sería literalmente traducible como “pequeñas niñas pastoras de ovejas”. En su lugar, el texto castellano se desvía en *efluentes semánticos* por medio de dos frases circunstanciales de lugar y tiempo: “donde las niñas (tomaban agua con harina)” y “cuando cuidaban las ovejas”. Se suman a la imagen dos elementos pilares de la cultura mapuche: el *pewma* o sueño y el *lawen* o planta medicinal.

El *pewma* hace su aparición al referirse el poema a la “cascada” o “*xayen*”. El *ngen ko* o guardián del agua interpela a su locutario al recordarle que aquella cascada era recurrente en sus sueños. Si bien la versión en español solo dice “la cascada esa de tus sueños”, la idea de recurrencia se infiere del *afluente semántico* que especifica tal sentido por medio de la construcción verbal de la línea par en mapudungun, “*pewmakeel rimel*”, la cual incluye el sufijo *-ke* de acción habitual y el adverbio *rimel* (“siempre”)⁸⁷. Este hecho, que el locutor del poema señala como terminado, puesto que la cascada no ha vuelto a ser vista por su locutario (“*pewwtukelaymi*”), alude a la importancia espiritual de este cuerpo de agua, asociado a las fuerzas sanadoras y purificadoras del *Wallmapu* o territorio ancestral y a la consecuente gravedad de su desaparición. Como ha señalado Hugo Carrasco, “[e]n la tradición mapuche, el agua clara, el agua “viva” de los ríos, mares y lagos y, particularmente, el agua límpida y genésica de las vertientes y de las nieves cordilleranas, es un agua purificadora” (1994: 68). En relación con el carácter benéfico de las cascadas, no es casualidad que la imagen de las niñas tomando *mvrke* aluda también a las hojas de dos plantas medicinales fundamentales en la herbolaria mapuche: el boldo y el canelo. En síntesis, el pasaje analizado señala cómo las vidas humanas y no humanas, los antepasados muertos, los elementos como el agua y el mundo simbólico de los sueños “están contenidos dentro de una totalidad [...] que] ubica en un mismo plano distintos niveles de la realidad natural y cultural” (Foerster, 1993: 60-61).

Ka kejukonfule ga tami wixunko

Y puede que también se sume

87 Probable forma idiolectal de *rumel*.

<i>Ragi kalitu yafvgenkechi geju wixuwixugewelu</i>	Tu estero en resistencia
<i>Chew ga mi mvñetukefum</i>	De entre eucaliptus
<i>Miñche fvxake peumu anvinka</i>	Que hace diez años atrás
<i>Vyew naqeltu pichi kautin bewfv</i>	te bañaba desnudo
<i>Fantepu ga arkvtukey walvgen</i>	Debajo de los peumos
<i>Niyewetukelay ñi kubme</i>	En Pichi Cautín arriba
<i>Kom chi pu tvwih mabeh</i>	Ese que hoy se seca en verano
<i>Amutuygvn ka mapu</i>	Porque los espíritus, las TVWIH MABEH
<i>Pefimi ga eyimi pewmamew</i>	Se fueron lejos
<i>Mvpyv ñi amutun egvn zevñ mapu pvle.</i>	y tú las viste en sueño volaban hacia las cordilleras...

Traducción de estudio

Puede que se sume tu estero
entre eucaliptos que apenas corre
donde tu solías bañarte
debajo de grandes peumos
allá debajo del Pichi Cautín
que ahora se seca en verano
ya no tiene sus ...
todas sus *tvwih malen*
se fueron lejos
tú las viste en sueños
volaban hacia la cordillera.

La instancia poética continúa convocando, a través de la voz del agua, aquellas fuerzas naturales que, a pesar de haber perdido la intensidad de sus flujos vitales por la amenaza medioambiental de la actividad forestal, suman esfuerzos para asegurar la supervivencia del entorno. Así, junto con la cascada o *xayen*, el siguiente pasaje se refiere a un estero o *wixunko* con el que el locutario, a quien interpela la voz poética, también tiene un vínculo de recuerdos y vivencias: “tu estero en resistencia/ de entre eucaliptus/ que hace diez años atrás/ te bañaba desnudo/ debajo de los peumos”. Ante la expresión de la versión castellana “tu estero en resistencia”, versión mapuche presenta el *efluente* que conforma la frase “*tami wixunko/ [...] yafugenkechi geju wixuwixugewelu*”, donde la estructura adverbial “en resistencia” es ampliada por medio de una serie de verbos. En primer lugar, “*yafugenkechi*” es una forma adverbializada del verbo *yafügen*, “ser, estar firme” (Augusta, 1991: 281), que incluye el sufijo de acción habitual *-ke*, es decir que podría comprenderse como que “suele estar firmemente, en firmeza”. Por otro lado, el verbo “*wixuwixugewelu*” es una forma duplicada del verbo *witrün*, “correr (líquidos)” (Augusta, 1991: 267) antecedido por el adverbio *geju*, “apenas, casi no, difícilmente” (55). Tanto la duplicación como el adverbio enfatizan el hecho de que el fluir

del estero es trabajoso. Aquí aparece el otro conjunto de árboles que, junto con los pinos, son cultivados y explotados por las forestales y conforma el paisaje artificial que rodea al *wixunko* y dificulta su supervivencia: el eucalipto o *kaliutu*, que contrasta con la visión de los peumos nativos que orillan el río Pichi Cautín, otro cuerpo de agua que se seca y pertenece a los recuerdos evocados.

<i>Fantepu fey yegetuken ga mi ruka mew</i>	Ahora me llevan a tu casa
<i>Kiñe fvxake camión mew</i>	En camión aljibe o carro de bomba
<i>Kisujemay ...awvgetun amfe!</i>	Solo, sin mis espíritus centinelas
<i>Kiñetulay rume ga ñi pu newen...</i>	Voy como cuando te llevan detenido
<i>Malal mew reke ga yegeken</i>	¡Me botan de golpe!
<i>Eymi reke miyautuken</i>	Caigo moribundo al estanque
<i>Vxf navmgepuken</i>	Que has de consumir
<i>Yafvgenon uxukonpuken tami joutukowe mew</i>	Me lleno de contaminación
<i>Femgechi gapvtoko mutuken</i>	Que te carcome la salud
<i>Reyfvkonkey re wezake kubme</i>	Día a día...
<i>Fey mew ga kuxankeymvm</i>	
<i>Fij antv...</i>	

Traducción de estudio

Ahora me llevan a tu casa
 en un gran camión
 solo... sufro
 no tomo mis fuerzas
 voy como en un corral
 como tú ando
 caigo
 sin fuerzas riego tu estanque
 así tomo el agua de beber
 me mezclo solamente con entidades malas
 por eso se enferman ustedes
 todos los días

El agua que brotaba naturalmente de cascadas, esteros y ríos ha perdido sus *pu newen*, sus “espíritus centinelas”, al ser trasladada en camiones y lanzada en aljibes donde se estanca produciendo enfermedades en quienes la beben. Se insiste, como en las primeras estrofas, en remarcar la soledad del agua que ya no corre naturalmente sobre la greda y entre las rocas, sino que simplemente “cae” por el impulso de la mecánica humana. El encierro del agua en los camiones se presenta en los versos pares “voy como cuando te llevan detenido/ *malal mew reke ga yegeken*”. El verso en mapudungun especifica la imagen de la prisión con el *afluente semántico* “*malal mew reke*” (“como en

un corral”) e insiste en la búsqueda de empatía del locutario, al imaginar su propia detención. Este pasaje podría interpretarse como un mero símil, sin embargo, también cobra sentido asociar tal operación poética al contexto socio-histórico en el que activistas mapuche enfrentan la cárcel en el contexto de los conflictos territoriales con el Estado chileno.

La consecuencia es la enfermedad del agua, del entorno y también del ser humano que la bebe. Por eso, al final de esta sección el locutor sostiene “me lleno de contaminación / que te carcome la salud”. Aquí el vínculo con el locutario se vuelve directo: esta agua sucia y sin *newen* es la que ha hablado desde el comienzo del poema y es la que llega a la boca del interlocutor del poema para enfermarlo. Se da un *rebalse semántico* entre los versos pares “*reyfvkonkey re wezake kubme*/ me lleno de contaminación”. El concepto de “contaminación ambiental”, surgido a partir de las actividades de explotación minera e industrial europeos en el siglo XVIII, es una noción occidental que supone el ingreso de sustancias sobre un medio que satura sus capacidades para asimilarlas o degradarlas, y que no tiene una correspondencia dentro de las coordenadas culturales del mundo mapuche. La instancia escritural representa esta idea en mapudungun con las palabras “*re wezake kubme*”, en las cuales también se presenta el *rebalse semántico* para con el español, ya que implica otros matices de índole espiritual. “*Re*” es un adverbio que significa “solamente, exclusivamente” (Augusta, 1991: 195), “*wezake*” es una forma pluralizada del adjetivo “*weza*”, “malo” (Augusta, 1991: 247). Lo llamativo es la siguiente palabra, “*kubme*”, la cual refiere a alguien “huérfano” (Augusta, 1991: 98). Si rastreamos en las secciones anteriores la recurrencia del tema de “la soledad del agua” entendida como la pérdida de sus fuerzas vitales y el abandono de sus espíritus centinelas, podemos pensar que aquí la instancia escritural autotraduce la “contaminación” como una mezcla de la sustancia material “agua” —en efecto, en mapudungun utiliza el verbo “*reyfvn*”, “entreverar, mezclar” (Augusta, 1991: 195)— con entidades malignas, “*wezake*”, desposeídas de su *ngen*, y por ende, “*kubme*”, huérfanas, desvalidas, pobres de fuerza y espíritu. Estos *kubme* que circulan en el agua del estanque son los que contribuyen a la enfermedad (“*kvtran*”) de quienes consumen el líquido.

Kompvle nav mapu elgerpufuy ga ko
Yamgeay ga tvfa chi kvmeke wixunko

Pues no soy el agua ñaña
Que los espíritus te dejaron en todo el Nav

Pirpuy ñi gvbamtun fvchakeche yem
Wewgelu ga kay kay
Xeg xeg wigkul mew...
Feychi kvmeke korkefela iñche ñaña
Tami pewmwn ko norume ta iñche
Fvxake mawizantu mew pekeymi wixunko
Pekeymi beufv tami pewma mew
Few no ga iñche.
Fey chi kvmeke ko re wenu mapu mvlewey ñaña.

Mapu
 Y los ancianos te enseñaron a respetar
 Cuando en el cerro, Xeg-Xeg Filu
 Le ganó a Kay Kay en la inundación
 Tampoco soy el agua del estero esa
 De las quebradas profundas
 Que solo en sueños puedes ver

Traducción de estudio

Por todas partes de la tierra dejaron agua
 serán temidas [respetadas] estas buenas
 corrientes de agua
 decían en sus consejos los antiguos
 cuando, en el cerro, Treng Teng
 le ganó a Kai Kai
 esa buena agua yo ñaña
 ni siquiera soy tu remolino
 entre grandes montañas donde sueles ver el
 agua correr
 el río que ves en tus sueños
 ese ya no soy yo
 esas buenas aguas que solo en el cielo
 quedaron, ñaña.

Por primera vez aparece un vocativo explícito para el locutario o, mejor dicho, locutaria, ya que “ñaña” se trata de un término para referirse a una joven o a una mujer de forma cariñosa y respetuosa (Catrileo, 1998: 6). El tono elegíaco se intensifica en este pasaje al enumerar las aguas que ya no son las que hablan: las que dejaron los espíritus por todo el *nag mapu*, las de la inundación de *Kay Kay* o las del estero de los sueños. El verso final de la sección en mapudungun, “*fey chi kvmeke ko re wenu mapu mvlewey ñaña*”, acomete con la ausencia de versos pares en español y cierra el lamento de esta sección indicando que “esas buenas aguas” (“*kvmeke ko*”) solo persisten en el *wenu mapu*.

Iñchemay entumegeken beufv mew
Petu yafvluwkvlewechi weyake beufv mew
Ragi pinuntu, ragi kalitu newentulelu
Amulechi wigka anvma mew tvfa
Petu kiñekelewenmu ga pu gehko weychafe
Newentulelu

Soy apenas el agua de tus ríos y menokos en
 resistencia
 Entre pinos y eucaliptos en expansión
 Esa agua de los centinelas weychafe
 Que luchan
 Que resisten, te ayudan

Newentulenmu
Tami eluneatew mogen
Afnoam ga fij mogen nav mapu mew
Tayiñ mogelean
Tayiñ mogelean.

Para seguir viviendo en la tierra
PARA SEGUIR VIVIENDO...!

Traducción de estudio

A mí pues me sacan del río
todavía en resistencia en malos ríos
entre pinos, entre eucaliptos con fuerza
van los árboles *winka*
todavía quedan algunos espíritus del agua
guerreros
que resisten
para fortalecerse
te dan vida
para que no termine toda la vida en la tierra
para que vivamos
para que vivamos.

A pesar de la desolación que se retrata, la última sección clausura el poema con la esperanza de la resistencia de esteros, ríos y “menokos” o humedales que subsisten en medio de pinos y eucaliptos. El texto celebra a los *ngen ko*, como “*weychafe*”, “espíritus guerreros” que pelean por la supervivencia del ecosistema. Nuevamente, la frase adverbial “en resistencia” es objeto de *efluentes semánticos* en mapudungun que amplían y disgregan su significación en distintos versos con diferentes expresiones: por una parte, reaparece el verbo *yafügen*, “ser, estar firme” (Augusta, 1991: 281), junto con el adverbio *petu*, “todavía” (171) y, más adelante, el verbo *newentun*, “hacer fuerza, resistir, hacerse fuerte” (147). La iteración del adverbio “*petu*” se introduce al hablar de los “*gehko weychafe*”, o espíritus guerreros del agua. Este verso también se presenta como una *acometida semántica* del mapudungun puesto que la expresión “*petu kiñekelewenmu*” señala que “todavía quedan algunos” (“*kiñeke*”) de estos espíritus, remarcando la escasez pero también la insistencia en la supervivencia.

El poema presenta otra *acometida semántica* desde la lengua mapuche en cuanto a la representación de los pinos y eucaliptos bajo el calificativo de “*wigka anvinka*”, es decir, “árboles *wingka*”, lo cual se omite en castellano y remarca nuevamente la homologación de estos árboles exóticos con las empresas extranjeras que los siembran. La

pelea que dan los espíritus del agua en medio de estas hileras de árboles extraños es la lucha por la vida en su totalidad: “para seguir viviendo en la tierra/ PARA SEGUIR VIENDO!” insiste el poema en sus versos finales. Los versos pares de la versión en mapudungun se desarrollan en el *efluente* “*afnoam ga fij mogen nav mapu mew*”. Este verso puede traducirse como “para que no termine toda la vida en la tierra”, es decir, que el deseo de continuidad de la vida que sugieren los versos en español se amplía con estos detalles que incorpora el mapudungun: se habla de continuidad en los términos negativos que insisten en la preocupación y la alarma que supone el verbo *afentun*, “concluir” (Augusta, 1991: 3) acompañado del sufijo negativo *-no* y el de finalidad *-am*: “para que no concluya”.

A su vez, la construcción “*fij mogen*” supone un *rebalse semántico* en relación con su par “seguir viviendo”, puesto que, conceptualmente, los términos en mapudungun refieren al *itrofill mogen*, una noción que puede ser traducida como “biodiversidad”. En este sentido, la instancia poética implica en los versos en mapudungun a un ecosistema amenazado y sostiene una comprensión del medio ambiente no solo desde sus dimensiones físicas, sino también sociales y culturales en lo que hace a la configuración de la vida humana como parte integrante del entorno. Asimismo, los últimos dos versos iterativos del mapudungun (“*tayiñ mogealam/ tayiñ mogealam*”) que podrían traducirse como “para que vivamos” reenvían como *afluente semántico* al castellano y añaden a la construcción impersonal “para seguir viviendo” un tono más intimista que termina por establecer el vínculo entre locutor y locutario del poema en un “nosotros” o “*tayiñ*”: todos, tanto el agua que lucha por fluir, como quien la bebe y la asocia a sus recuerdos y sueños de antaño, desean sobrevivir.

La lectura estereoscópica en el *traful* de este poema de María Teresa Panchillo muestra una diversidad de estrategias de autotraducción. Tanto los *efluentes* que *amplían* como los *afluentes* que *especifican* imágenes poéticas se dan desde la versión en mapudungun y se centran en definir circunstancias temporales y de lugar, así como referentes sintácticos de las acciones y situaciones que afectan al entorno natural y a los seres que habitan el territorio rodeado por la actividad forestal. Asimismo, destacamos la abundancia de ejemplos de *rebalse semántico* que muestran momentos de inconmensurabilidad cultural entre conceptos como “oraciones matinales” y el *jejipun* ma-

puche, “contaminación” y “wezake kubme”, o “vida” e “itrofill mogen”, ya que estos enfatizan la contradicción entre el mundo occidental y el mapuche y representan a nivel textual el antagonismo que la instancia poética señala entre la actividad forestal y la conservación del territorio que intentan llevar a cabo las comunidades junto con las fuerzas espirituales que gobiernan el entorno natural. Justamente, el carácter invasivo de los árboles exóticos es enfatizado por medio de la estrategia de *acometida semántica* desde la versión en mapudungun con frases como “wigka anvmka” o “plantas wingka”, y “pinuntu mew” o “donde los pinos” que homologa la existencia de los mismos con la empresa forestal.

2.2.3. El territorio, protagonista y testigo de la historia

Otro ejemplo de la manera en que María Teresa Panchillo otorga centralidad al territorio en su poesía, esta vez en relación con la memoria histórica mapuche, es el poema bilingüe “Zukelewechi pu koyam/ Los hualles solitarios”:

Zukelewechi⁸⁸ pu koyam

Los hualles solitarios

*Zugukefule ga kisukelewechi pu koyam
lelfvn pvle
tefvafuy chi wiriwe tifa
wixuafuy kom pvle tapvh mew
chumgechi ga wixuy ñi mollfvñ, ñi kvlle
kakelu anvmka kom balewetulu
rupalu chi aukan
tvvmgeam mapuche
wenteke wigkul tvfey
xayen mapu pvle.*

Si hablaran los hualles solitarios
En los campos
Se reventaría el lápiz escribiendo
La tinta correría por las hojas
Como corrió la sangre y lágrimas
De los otros árboles muertos
En la guerra que llamaron pacificación
Por estos cerros de XAYEN.

(Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009:

143)

Traducción de estudio

Si hablaran los hualles solitarios
en los campos
se destruiría este lápiz
correría todo por las hojas
como corría la sangre, las lágrimas
de todos los otros árboles muertos
en la guerra
para aquietar/sujetar a los mapuche
sobre estos cerros

88 Posible errata de “kizukelewechi”.

de la tierra de Xayen.

Panchillo alude a imágenes de los bosques del sur de Chile para elaborar en el texto doble mapuche-castellano un testimonio de la historia de su comunidad *nag che*, una identidad territorial que se configura en la zona oriental del cordón montañoso de Nahuelbuta y sus tierras aledañas, y que es conocida desde la época colonial por españoles y chilenos como “abajinos” (Ruiz Rodríguez, 2001: 84). La estrategia discursiva de referencia al entorno natural como “cargador de memoria” (Sánchez, 2015: 30) se asocia a lo que Magda Sepúlveda Eriz ha pensado como la elaboración en el ámbito rural de un territorio de convivencia entre el humano y la naturaleza, en el cual “los sujetos [la] imitan [...] y ven en ella el archivo de su memoria histórica” (2014: 244). Si bien coincidimos con la afirmación final de pensar lo histórico en vínculo con el territorio, creemos que el concepto de ‘naturaleza’ como ente aislado con el cual se convive o al cual se imita es problemático. Tal mirada debe ser revisada por basarse en un paradigma occidental positivista que no puede ser traducido culturalmente sin más al mundo mapuche. Es relevante señalar que ha sido el pensamiento de la modernidad europea el que ha instaurado una idea de naturaleza como ámbito separado de los seres humanos, configurado por sus propias reglas de funcionamiento, pero que, a la vez, puede ser dominado o modificado por la acción humana desde sus discursos y prácticas científicas, económicas o culturales (Estrada Ochoa, 2009: 185). Desde una perspectiva “allegada” a la cosmovisión mapuche, podemos ahondar, por otro lado, en la construcción de un vínculo con los territorios ancestrales en los que se interactúa con las fuerzas tutelares o *ngen* asociadas a entidades no humanas como el agua, los bosques, las piedras o las plantas medicinales, con los animales y con todo lo viviente, en una relación que guía el *ad mapu*, es decir, las prácticas rituales, culturales y sociales ordenadoras de la vida al interior de las comunidades.

En este sentido es posible ubicar al poema de Panchillo en una dimensión que no enfatiza una imagen idílica de la naturaleza, vaciada de contenido histórico y cultural, sino, por el contrario, el carácter de testigo con agencia histórica de un territorio ancestral marcado por eventos traumáticos para el devenir del pueblo mapuche hacia finales del siglo XIX. Dicho trauma se evidencia, por ejemplo, en la imagen del “lápiz/árbol”, metonimia del sujeto poético, que busca rememorar el dolor de los caídos en la llamada

“Pacificación de la Araucanía”. El lápiz/árbol, que se quiebra y emana tinta/sangre/lágrimas al fallar en su intento por describir el horror, traduce a la escritura la experiencia corporal de las heridas de guerra. La memoria de los caídos queda latente en el silencio de los “solitarios hualles/ *pu koyam*”, guardianes de la historia de la *mapu* y su gente. En ese sentido los *koyam* o hualles se representan como *ngen*, fuerzas que protegen tanto el espacio ancestral como la historia humana que transcurrió en él. De esta forma, el poema manifiesta una elevación del territorio a agente de resistencia y testimonio.

A su vez, los guerreros mapuche de aquel tiempo son descritos como “los otros árboles”, “*kakelu anvinka*”. Si volvemos a la cuestión de la identidad territorial, cabe destacar que algunos de los principales *toki* o jefes militares mapuche de la Guerra de Arauco tales como Pelantraro, Lautaro o Caupolicán pertenecieron a *pu lof* o comunidades *nag che* (Ruiz Rodriguez, 2001: 84-85) como la de la propia Panchillo y a cuyas tierras evoca en su poesía. Por lo tanto, la instancia poética resalta con estos paralelismos entre los árboles y los guerreros un vínculo de agencia histórica y protectora del territorio en común entre entidades humanas y no humanas habitantes del *Wallmapu*. Asimismo, la identificación de los luchadores con árboles remite indirectamente a la imagen de los *ñuke mapu choyvn*, los “brotes” o vástagos de la Madre Tierra, una concepción mapuche que considera a todo lo viviente, incluidos los seres humanos, como retoños de la *mapu* (Chihuailaf, 1999: 128). A partir de la serie ‘lápiz- hualles- cuerpos de los caídos como árboles muertos- brotes de la tierra’, se configura una “metáfora vegetal” como entidad viviente y enclavada en el territorio ancestral que unifica las agencias humana y no humana, la práctica escritural y el silencio de los bosques, en la conformación de un relato histórico común. De esta forma se actualiza, además, la relación permanente del territorio con la historia y con los actuales reclamos de tierras y el activismo ambiental. Como señala Cooke, la relación entre la resistencia política y la luchas territoriales y ecológicas no deben dejar de asociarse al hecho de que *mapu* y *che* pertenecen al mismo conjunto ontológico para el pueblo mapuche (2013: 181).

Finalmente, es interesante ver cómo no hay traducción del eufemismo “Pacificación” en la versión en mapudungun, donde el término usado es, lisa y llanamente, “*aukan*”, “guerra”, en una clara *acometida semántica*. A partir de esta estrategia, podemos pen-

sar que la versión mapuche del poema ofrece el reverso de la perspectiva y la denominación de la historiografía oficial sobre dicho evento histórico, operando desde la palabra en mapudungun como no sucede en la versión castellana: mientras en español se deja clara la ajenidad del término “pacificación” al decir que así “llamaron” otros a la guerra, en mapudungun los versos provocan una torsión semántica al reclamar “*chi aukan / tvgvmeam mapuche*”, es decir, que aquel evento fue impulsado “para aquietar” (Augusta, 1991: 219) (*tvgvmeam*) al pueblo mapuche. Estas subversiones de la lengua del Estado son efectivamente una motivación esencial en la escritura de Panchillo, como ha declarado al decir: “Escribo en las palabras de las verdades que nunca fueron verdad en el aprender leyendo de los libros de historia” (Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 215).

2.2.4. Un memorial de la lucha

El poema “*Ñi GUYVGENOAM*” (Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 146-150) parece aunar las dos expresiones sobre el territorio desarrolladas en los textos anteriormente analizados: la continuidad de la lucha mapuche desde la conquista hasta la actualidad y la celebración del vínculo espiritual y material del pueblo con la tierra. Y el punto que une ambos trazos poéticos se presenta, finalmente, en la recuperación territorial como una forma de reordenamiento del orden ancestral.

En primer lugar, llama la atención la disposición intercalada en la página de los versos pares mapudungun-castellano⁸⁹. Tal decisión de edición, probablemente sugerida por la autora ya que tal diagramación no se encuentra en el resto de los textos bilingües que se presentan en la antología de la que fue extraído, sugiere la intención de una lectura ideal de las versiones que sea sucesiva y combinada. Dicha disposición posibilitaría el tránsito en el espacio interliminal por medio de una “lectura estereoscópica”, en la que los significados contenidos en la sucesión de versos pares permita al lector la combinación de un significado mayor, obtenido de la suma de sus antagonismos y complementariedades.

89 Hemos respetado la diagramación original del poema y por este motivo incorporamos nuestra traducción de estudio del texto mapudungun a la derecha.

ÑI GUYVGENOAM

Axev gey pukem

ligar navmekepay xagliñ fillantv

kom pvle, ina ruka

wigkul mew

kom pvle axev gey kvrvf...

Es frío el invierno

todos los días bajan blanqueados

las escarchas por los campos

alrededor de las casas

sobre los cerros

en todas partes

es frío el viento...

Ragi fvxake axev

kiñe tugelu kom wixapvray

tami pu weychafe

tami koha GVNEMAPUN

xagliñ mu choypvralu reke

tuy ñi wvño, tuy ñi wixvwe

kull kulltuy logkolelu zugu mew

wente wigkul

Desde el frío más intenso

cayó uno y se levantaron todos

tus weichafe (combatientes)

tus kona (jóvenes) GVNEMAPUN

salieron como brotando

de las escarchas

tomaron el wvño el wtruwe

arriba los cerros

hicieron sonar el kull-kull

los que dirigen...

Mawkvechi ñapvz mew

zoy tuy newen zevñ pvle pu che

ayentufilu reke chi axev

vkvlla tuy

xarilonkotuy vllcha ke zomo

kelluntukualu weychan mew...

En plena lluvia de nieve

tomaron más fuerzas

la gente por las cordilleras

desafiando el frío

se puso la vkvlla

Traducción de estudio

PARA NO SER OLVIDADO

Es frío el invierno

blanca baja la helada todos los días

por todas partes, junto a la casa

en los cerros

por todas partes frío es el viento

Traducción de estudio

En medio del gran frío

Tomaron a uno y todos se levantaron

tus guerreros

tus guerreros jóvenes, *Gvnemapun*

como brotando de la escarcha

tomaron su palo, tomaron su honda

hicieron sonar el *kullkull* dirigiéndolos en el

asunto

sobre las montañas

Traducción de estudio

En la agua nieve

tomó más fuerza la gente por la cordillera

como burlándose del frío

se pusieron la *vkvlla*

su *trarilongko* las mujeres jóvenes

para colaborar en la lucha.

su trarilongko las
mujeres más jóvenes
para sumarse a la lucha...

En efecto, el poema contiene una serie de *acometidas semánticas* de una a otra lengua que verificarían esta hipótesis de lectura. El texto inicia elaborando una serie encadenada en torno a las imágenes del invierno (“*pukem*”): el frío intenso (“*axev*”) penetra los campos y las casas con el viento (“*kvruf*”) y la escarcha o helada (“*xagliñ*”). Es en ese contexto que la lucha se enciende o brota (“*choyupvralu*”): los *weychafe* y los *kona* se levantan en el momento en que uno solo de los suyos haya caído o, como se formula en mapudungun, es tomado (“*tugelu*”). En este pasaje, además, se sucede la mención de varios elementos de la cultura ancestral, como el *trarilongko*, cintilla de plata que se coloca la mujer alrededor de la cabeza y la *vkvlla* o rebozo (Hernández, Ramos y Cárcamo, 2007: 30-31), además de otros propios de la lucha espiritual como el instrumento de llamada *kullkull*, el *wvño* o “palo” (Augusta, 1991: 257) y el *witruwe*, una especie de honda (Augusta, 1991: 268) o boleadora, que asumen, como bien señala Mabel García Barrera, un nuevo significado como emblemas de guerra, armas del *weychafe*, y parte de un proceso de recuperación de estadios simbólicos, míticos y rituales de la cultura ancestral en la construcción de un imaginario de nación (2015: 88).

La segunda serie de imágenes que establecen una “zona de significación” en el texto bilingüe es el de las armas de ambos bandos y la desigualdad en las condiciones de lucha que esto supone.

Chvwvz chvwvz tuy ñi wixvwe chi weychafe
piwke mew kvllvfi
fente ñi kuxantun
ZUGUY...
kom bayaygvn
ixofill xalka mew PI
IÑCHIÑ EM KAY...
re wvño mew xalkatuayíñ
re kura mew mvten wixvwtuafiyíñ

Giró, giró el wixvwe el weychafe
le dio en el corazón
le dolió tanto
que se pronunció
DICIENDO...

Traducción de estudio

El guerrero tomó su honda que giró y giró
acertó en el corazón
tanto le dolió
que dijo
todos morirán,
todos por toda clase de armas de fuego,
y pobres de nosotros
puro palo tiraremos,
pura piedra hay en nuestras hondas.

morirán todos, les pondremos DINAMITAS!
 y nosotros QUÉ...
 le pondremos cartuchos a los wvños?
 y piedras no más a los wixvwe...

Mientras los *weychafe* cuentan con el “*witruwe*” y el “*wvño*” o “palo”, los enemigos amenazan con la muerte de todos los rivales por medio de la dinamita. Aquí se produce un *rebalse* de sentidos en el texto en español, ya que la “dinamita”, el explosivo inventado por Alfred Nobel a mediados del siglo XIX, tiene unas implicancias culturales ligadas al desarrollo minero, industrial y bélico occidental, que sobrepasan a las que la traducción mapuche con el término genérico *xalka* o “arma” (Augusta, 1991: 224) expresa por sí sola. Sin embargo, es justamente este contraste el que logra el poema al confrontar un dispositivo como la dinamita con las piedras y palos que los manifestantes mapuche utilizan en su defensa.

En los siguientes versos se produce una *acometida semántica* desde la estrofa en español a la mapuche al mencionar a los nuevos luchadores por la causa mapuche que se van sumando durante el nuevo año o *we xipantv*:

Amuley...

pichike wenxu, pichike zomo chvkatulelu
kom koni chi zugu mew
newen gey ñi akun tvfa chi we xipantu...

Suma y sigue
 niños y niñas, estudiantes mapuche en Ercilla
 entraron también al asunto
 parece que viene con mucha fuerza
 este nuevo año...

Traducción de estudio

Siguen...
 niños y niñas
 estudiantes
 todos entraron al asunto
 la llegada de este nuevo año es fuerza.

Mientras el texto en mapudungun se refiere a “*pichike wenxu, pichike zomo chvkatulelu*” es decir, a los niños y niñas estudiantes, puesto “*chvkatulelu*” proviene del verbo *chillkatun*, “escribir, leer” (Augusta, 1991: 23), el texto en español introduce un dato concreto de la realidad al referirse a “estudiantes mapuche en Ercilla”, lo que constituye un *afluente semántico* especificador. Esta comuna de la Provincia de Malleco ha sido el escenario de varias protestas estudiantiles de alumnos de secundario, con tomas de liceos y de la propia municipalidad, en años sucesivos desde 2009 hasta 2012 aproxi-

madamente, para denunciar la represión policial dentro de sus comunidades y para exigir la aplicación de un programa de educación intercultural en sus escuelas⁹⁰.

*rupaley antv
amuley weychan
mutual ñi mapu
tami pu choyvn GVNEMAPUN
azvtupe ga ñi wizvel chi mapu
pile tami gillatun
ragiñ wenu kuche
ragiñ wenu fvcha
kiñe lukutun mew
mari chi wew!
piyay ñi wirar kiñe puliwen
kompvle mapu tami pu che...*

Pasan los días y continúa la lucha
por recuperar las tierras ancestrales
tus seres que creaste GVNEMAPUN
si los ancianos y ancianas
piden en un arrodillar
en un Gvillatun
desde lo más alto del cosmos
que se reordene la tierra
que construiste como la alfarería
más perfecta
podrán entonces gritar
un gran ¡MARI CHI WEW!
en algún amanecer
por todas partes tus hijos Mapuche...

Traducción de estudio

Pasan los días [el tiempo]
sigue la lucha
por recuperar nuestra tierra
tus brotes, *Gvnemapun*
que esté en orden tu tierra hecha como alfarería
si quiere en tu rogativa
anciana en el cielo
anciano en el cielo
en un arrodillarse
marichiwew! [diez veces venceremos]
gritarán en la mañana
por todas partes tu gente.

La centralidad del tema de la lucha o “*weychan*” se incrementa en los siguientes versos con la referencia al objetivo principal de estos movimientos populares: la recuperación de la tierra por quienes el poema define con la imagen ya anteriormente utilizada del “*choyvn*” o “brote” creado por el principal interlocutor del discurso poético, “*Gvnemapun*”, entidad espiritual traducible como el “creador de la tierra” o “el que gobierna la tierra”. Resalta la *acometida semántica* que suponen los versos pares “*mutual ñi mapu*”/ “por recuperar las tierras ancestrales” en el caso de los verbos utilizados. La idea de “recuperación” en el verso mapuche es expresada por el verbo *mutuñman* en su forma no personal “*mutual*”, en la que “-al” indica finalidad. Este verbo puede traducirse como “arrebatar, quitar” (Augusta, 1991: 138; Catrileo, 1998: 47), con lo que la

90 Véanse: *Meli Wixan Mapu* / Alianza Territorial Mapuche, 2011 y 2012; Gutiérrez, 2009.

idea de la recuperación supone un “arrebatación de lo arrebatado”, una reversión del movimiento de quita y reducción de territorio a las comunidades mapuche que tendría el objetivo de que “se reordene la tierra”, como se expresa unos versos más abajo en español e inmediatamente después en mapudungun con la línea “*azvtupe ga ñi wizvuel chi mapu*”, donde el verbo *adn* o *adkülen* tiene el sentido de “estar un asunto en orden” (Augusta, 1991: 265).

Este deseo de restablecimiento de un orden ancestral supone la incorporación de la rogativa a *Gvnemapun*. El pasaje referido a la ceremonia espiritual también presenta divergencias entre versiones. En el texto castellano se hace mención a los principales protagonistas del ruego: los ancianos y ancianas de la comunidad, arrodillados durante el *ngillatun*. Estos son omitidos en la versión mapuche y la imagen del reordenamiento venido “desde lo más alto del cosmos” también es *acometido* en el texto en mapudungun al presentar en su lugar una secuencia de dos versos que parecen reproducir la invocación a las entidades espirituales propiamente tal: “*ragiñ wenu kushe/ragiñ wenu fucha*”, “anciana en el cielo/ anciano en el cielo” es una fórmula para apelar a los intermediarios espirituales del humano con las fuerzas o *pu newen* de la dimensión de arriba o *wenu mapu*.

Finalmente, el poema cierra con el deseo de registrar en la palabra escrita la memoria de los movimientos populares:

*Rupale ga pukem
rupale axev
rupale xipantu kom
GUYVGENOAM
wiripefiñ tvfa, ñi kimgeam rimel
ÑI GUYVGENOAM.*

Y cuando pase el invierno
los fríos
los años todos
para que no se olvide
escribo ESTO
como un memorial para que se sepa
PARA QUE NO SE OLVIDE!!...

Traducción de estudio

Cuando pase el invierno
cuando pase el frío
cuando pasen todos los años
para no ser olvidado
escribí esto para que se conozca siempre
para no ser olvidado.

Ya el título es evidente en este sentido: *guyv* deriva del verbo “*guyvn*”, “olvidar” (Augusta 1991: 1, 63), que combinado con el sufijo de voz pasiva *-gen*, y la forma de negación *-no*, más el indicador de finalidad *-am*, refiere al imperativo de que lo expresado a lo largo de todo el texto no debe ser olvidado. Esta frase se recupera y repite en los últimos versos con una *acometida semántica* final entre versiones que evidencia la complementariedad de sus matices de significado en la configuración de la intencionalidad de la instancia poética: escribir sobre la lucha “como un memorial para que se sepa” o “*wiripefiñ tvfa, ñi kimgeam rimel*”. Este verso mapuche agrega al verbo *kimn*, “saber” (Augusta, 1991: 89), el adverbio *rimel*, “para siempre” (Augusta, 1991: 202), con lo que se confiere al discurso poético una índole testimonial. Este carácter de testimonio se reafirma en la versión en español al referirse al “memorial” como género con el cual se comparan los versos. Un “memorial” puede definirse como un “papel o escrito en que se pide una merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que se funda la solicitud”, o bien como un “boletín o publicación oficial de algunas colectividades” (DRAE, 2014). En efecto, el pueblo mapuche cuenta en su haber histórico con diversos memoriales escritos por sus dirigencias tradicionales en los que se plantean reclamos y se interpela a los poderes estatales (Cárcamo Mansilla, 2015). De esta forma, el poema bilingüe aún, mediante la complementariedad que operan ambas versiones, la imagen del testimonio a la del memorial, conjugando el plano de la memoria con el del reclamo de reconocimiento histórico.

En síntesis, este poema bilingüe muestra una preponderancia del uso de la *acometida semántica* como estrategia de autotraducción, la cual evidencia diversos puntos de antagonismo en la articulación de la diferencia cultural entre el mundo mapuche y sus luchas actuales y pasadas, y la crítica al modelo extractivista. Sobre todo se destacan las *acometidas* desde el español que utilizan términos históricos específicos como el de “memorial” o referencias geográficas como la de Ercilla, que remiten a reclamos actuales de comunidades mapuche. Tales referencias pueden tener el propósito de ubicar al lector de la versión castellana en un contexto específico de los procesos de resistencia mapuche con los que María Teresa Panchillo está comprometida, que vincula hechos del pasado con conflictos contemporáneos.

CAPÍTULO 3: POÉTICAS DE IDENTIDADES AUTÓNOMAS.

LILIANA ARRIBA Y ADRIANA PINDA

Como bien ha descrito Jorge Spíndola, desde dos lugares y contextos alejados, “[u]na profesora de castellano reaprende el *mapuzungun*, la lengua de sus padres, otra se reencuentra con el *küpalme* de su abuela machi” (2011: 68). Liliana Ancalao y Adriana Pinda, respectivamente, recorren trayectos similares en el proceso de reencuentro con la cultura y la lengua proscritas de sus antepasados. Ambas escritoras, con formación académica en el área de la lengua y la literatura en español, ambas mujeres con el impulso de retornar a sus raíces, arriban al mapudungun como una forma de expresar aquello que les fuera arrebatado por la opresión que sufrieron sus familias, una en territorio argentino, la otra en territorio chileno.

En este marco, la escritura se afirma como un gesto de reapropiación amorosa de la lengua interdicta, y con ello, de su propia autonomía identitaria, configurada desde la singularidad de sus individualidades *ch’ixi*, es decir, atravesadas por la contradicción y el complemento de su interculturalidad fronteriza, “que pugnan por una heterogeneidad no prevista” (Spíndola, 2011: 68) y “no hacen concesiones a estereotipos culturales” (Moraga, 2016: 161). Ambas configuran a su manera una identidad nómade en su escritura, hecha de transiciones, negociaciones y registros contradictorios.

La poesía y, en particular, las modalidades que toma en la obra de cada autora la práctica autotraductora, nos interesan en este análisis para ver de qué formas, como dice Fernanda Moraga, “se arraiga el desarraigo” (Moraga, 2009: 228). Ninguna de las dos poetisas se crió hablando mapudungun, sin embargo, su vínculo con la lengua ancestral se elabora de maneras divergentes. La dirección de la escritura, en el caso de Ancalao, se da desde el español al mapudungun, mientras que en el caso de Pinda, es, toda vez que ha escrito de forma bilingüe, a la inversa, del mapudungun al castellano. Este hecho evidencia que, aun en los casos de “bilingüismo post- interdicto”, no hay una cons-

tante generalizable en la manera de producir textos en doble registro. Para Ancalao, el mapudungun es una lengua a ser aprendida como una segunda lengua, pero que es posicionada como primera en términos éticos y de reivindicación identitaria. Para Pinda, por otra parte, el mapudungun es una lengua que se busca desde la relación intuitiva e improvisada del canto, desde un fluir de la consciencia como voz "en trance", al modo de la *machi*.

3.1. El mapudungun como “lengua de llegada” en la poesía de Liliana Ancalao

3.1.1. Devenir bilingüe por medio de la autotraducción

La poeta y ensayista Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, 1961) es la primera escritora mapuche de *Puel Mapu* —el territorio ancestral actualmente perteneciente a Argentina— que ha editado sus textos poéticos tanto en lengua española como en mapudungun. La autora de los poemarios *lñchiu* (2006) y *Tejido con lana cruda* (2001), editó su primera obra bilingüe en el año 2009, titulada *Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew*. El acercamiento a la autotraducción, recién en su tercer poemario, responde al hecho de que Ancalao aprendió el mapudungun tardíamente, como muchos otros mapuche en Argentina, a través de una metodología similar a la del aprendizaje de una segunda lengua⁹¹. El desconocimiento del mapudungun en su infancia tiene su origen en lo que la propia autora ha denominado “la política del avergonzamiento” (Ancalao 2016: 10) aplicada por el Estado argentino a la generación de sus abuelos respecto de su lengua y cultura⁹², lo que supuso la estigmatización social del uso del mapudungun y la consecuente decisión de los mayores de no transmitirlo a sus descendientes.

91 En una comunicación personal, la autora declara: “El aprendizaje del mapuzungun para mí ha sido como el aprendizaje de una segunda lengua, en condiciones precarias. La primera lengua se aprende en el hogar, con la familia, tomando como referencia la vida cotidiana, es decir, a toda hora, todo el tiempo y con varios maestros. Las segundas lenguas suelen aprenderse en la escuela, o en institutos, durante una cantidad de horas semanales, con profesionales en enseñar segundas lenguas, y con materiales didácticos que se actualizan permanentemente.

De mi lengua “materna”, de mi segunda lengua, aprendí algo de vocabulario con mi abuela y con mi mamá. Algunas frases con mujeres hablantes que dispusieron de alguna hora de su tiempo una vez por semana. Y aprendí algo de la estructura del idioma con un profesor que dispuso unas horas de su dedicación universitaria a ese proyecto. La parte de este proceso de aprendizaje que compartí con mi comunidad Ñamkulawen fue la más productiva, hasta nos animamos a enseñar lo que íbamos aprendiendo, y eso reafirmó lo aprendido.

Mi vínculo con el mapuzungun sigue siendo amoroso, y va unido al aprendizaje de la cultura y de la historia del pueblo mapuche. Lo sigo aprendiendo, afinando el oído en las ceremonias dirigidas por hablantes, dándome una vuelta por internet, yendo a los libros de gramática y diccionarios. Lo aprendo también, cada vez que traduzco mis poemas, del castellano al mapuzungun.

Mi proyecto de vida es continuar aprendiéndolo y difundiéndolo. Por una cuestión de salud, de equilibrio. Recuperar lo que nos pertenece, recuperar lo que tan traumáticamente nos fue arrebatado, me restaura, sana y alegre” (Comunicación personal con la autora, 30 de agosto de 2017).

92 “A nuestros abuelos les tocó ir a la escuela rural y hacerse bilingües a la fuerza [...] los maestros enseñaron a los niños a avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar” (Ancalao, 2016: 10).

Ante la restricción del acceso a la lengua ancestral, la poeta plantea una “ética escritural”, la definición de un “cómo escribir” que implica a la vez una técnica y un ideario en el que se introduce la autotraducción: “Cómo se escribe [...]? [...] Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun, aunque la aprendamos como segunda lengua, y también en el otro idioma” (Ancalao 2005: 33). Ancalao deconstruye la concepción de “primera lengua” y, en un gesto que recuerda la “pulsión genealógica” que Jacques Derrida refiere como movimiento ante el monolingüismo impuesto en una lengua que no es la propia y que produce el deseo de la lengua “interdicta” (Derrida, 1997: 100), la autora nombra al mapudungun como lengua “materna” y al castellano, que fue primeramente adquirido en su trayectoria sociolingüística, como el idioma “otro”.

Esta postura ante el mapudungun como “primera lengua recuperada” entabla vínculo con lo que Yasemin Yildiz ha denominado “postmonolingüismo”: un espacio de tensiones en el que el paradigma monolingüe impuesto por la Modernidad europea colonizadora sigue predominando, aunque se ve confrontado por prácticas multilingües que persisten o re-emergen y visibilizan la existencia de vidas y escrituras inmersas en varias lenguas a la vez (2012: 5). La idea de “lengua materna” instaurada por filósofos románticos decimonónicos como Friedrich Schleiermacher supone un énfasis en el carácter biológico de la metáfora “materna” que sitúa a los hablantes en un origen único y ligado por parentesco a una nación determinada, a un colectivo estático y permanente. Tal metáfora es la que ha sostenido el llamado “paradigma monolingüe” sobre la base de que una única lengua es la norma natural que asegura la cohesión de un estado (Yildiz, 2012: 6). Es justamente esa metáfora la que Ancalao desarma desde su planteo, al visibilizar, por un lado, su vínculo afectivo con la lengua de sus ancestros y re-erigirla como la legítima lengua “madre” en términos de parentesco, la cual ha sido “tachada” (Mellado, 2014b) por las políticas homogeneizadoras del Estado argentino y, por otro, establecer la “secundaridad” del castellano, en calidad de idioma impuesto, normalizador de la diversidad de naciones y lenguas preexistentes al surgimiento de la comunidad imaginada de nación argentina: hablante del castellano, blanca y de ascendencia europea.

Nuevamente, en relación con la “pulsión genealógica” de la lengua, **Ancalao reflexiona acerca del deseo que la llevó a redescubrir el idioma de sus ancestros: “¿Qué curiosidad, qué impulso, qué insatisfacción nos despertaron? En mi caso, fue un proceso (...), un camino que me fue llevando a la decisión de asumir mi identidad originaria y, con esta decisión, a la posibilidad de recibir mi herencia histórica y cultural” (2005: 32). El monolingüe privado de una tradición propia se ve arrojado a la “traducción absoluta, una traducción sin polos de referencia, sin lengua originaria, sin lengua de partida. No hay para él más que lenguas de llegada” (Derrida, 1997: 101).** Llegar, entonces, cuerpo afectado por el deseo de transgresión del límite impuesto, tensado por la interdicción, a un devenir bilingüe por medio de la autotraducción, a una reapropiación amorosa de la lengua silenciada. El bilingüismo de Liliana **Ancalao puede caracterizarse como ‘post-interdicto’, ya que es el resultado de un movimiento de recuperación del mapudungun en la adultez después de un proceso de reivindicación identitaria como mujer mapuche, militante de la memoria, miembro de una comunidad urbana.**

Sin embargo, la autora no reniega de su formación en lengua castellana, ámbito en el que ha obtenido un título universitario como profesora de Letras. En efecto, Ancalao reconoce el hecho de haber “abrevado en la literatura universal” y “latido con la humanidad de los autores de distintos tiempos y culturas”. Su doble condición de mujer formada en la lengua y la literatura castellanas y de “aprendiz devota del *mapuzungun*” (Mellado, 2014a: 125) explicita un juego de lealtades lingüísticas cruzadas que guía un ideal de escritura en autotraducción: “Las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras” (Ancalao, 2005: 33). El proceso autotraductor se plantea como un trabajo de corrección y mutua influencia entre lenguas, admirado en otros poetas con mayor competencia bilingüe⁹³, que se explora en la práctica⁹⁴ y acompaña la recuperación de

93 “[En 1997] yo estaba iniciando recién, con algo de sistematicidad, el aprendizaje del mapuzungun; y me encontré allí [en el “Taller de escritores Lenguas Indígenas de América” en Temuco] con esta maravilla de escritores hablantes de sus lenguas originarias, que publicaban sus obras en su lengua materna y en la lengua impuesta. Conversando con ellos me hablaron de esta posibilidad que tenían de ir y venir por ambas lenguas” (Comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

94 Ancalao aclara que, más allá del ideal de traducción no lineal que ve en otros autores, en su propio proceso “[l]a traducción [al mapudungun] la hago una vez que terminé, que cerré el poema en castellano” (Comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

la memoria y los saberes silenciados de los ancestros: “Piedra palabra, *kura zungun mapuche*⁹⁵, encontrada en el lago para limpiarla y pulirla con conocimiento, darle forma de una flecha *kimun*⁹⁶” (Ancalao 2016: 16).

El análisis de la obra bilingüe de Liliana Ancalao se centrará en los primeros tres poemas de *Mujeres a la intemperie/ Pu zomo wekuntu mew*, una suerte de trilogía que tiene a las mujeres por protagonistas: mujeres imaginadas y recordadas, mujeres de la familia o la comunidad, en conjunción con los elementos que conforman esa “intemperie”: el frío, la lluvia y el viento. Dado que en el estudio de estos poemas nos limitaremos a pasajes muy puntuales de cada versión, no presentaremos traducciones propias de estudio de las versiones mapuche, sino que resaltaremos en negrita los fragmentos de interés para nuestra lectura.

3.1.2. Los relatos del frío

Como ha señalado **Fernanda Moraga**, *Mujeres a la intemperie/ Pu zomo wekuntu mew* “va configurando el complejo espacio de una memoria atravesada por el pasado, el presente y las culturas mapuche y no mapuche, escenario en el cual interaccionan antiguas voces de mujeres con la actual voz de la sujeto de los poemas” (2010: 241). En el primer poema titulado “las mujeres y el frío”/ “*pu zomo engü wütre*” (Ancalao, 2009: 8-15), es posible observar la elaboración de una memoria anudada por las sensaciones que produce el frío en el cuerpo de la locutora poética. Esta memoria corporal se remonta a la infancia, pero también al pasado recobrado de una madre nacida y crecida en el campo. Los “relatos del frío” convergen luego en recuerdos menos distantes, donde los ámbitos rural y urbano se entrelazan reavivando imágenes al calor de una fogata en una rogativa mapuche en el campo, o del contacto del cuerpo de un hombre en la ciudad.

Inés García de la Puente señala que la re-escritura de la experiencia vivida en otra lengua es un complejo proceso de traducción. Una autobiografía autotraducida otorga dos narrativas a comparar y a observar en sus diferencias para recuperar y expresar recuerdos (2015: 586). Apoyada por la psicolingüística, su propuesta de que las emociones y

95 “Piedra palabra mapuche”.

96 “Conocimiento, sabiduría”.

los recuerdos se almacenan en la lengua en que fueron experimentadas y que, por lo tanto, la versión escrita en tal idioma expresa mayor detalle y peso emocional (García de la Puente, 2015: 605), plantea una serie de interrogantes. En efecto, nos cuestionamos si tal diferencia de precisión en la expresión de la memoria se da en todos los casos de escritura diglósica. Un ‘bilingüismo post-interdicto’ como el de Liliana Ancalao plantea la incógnita de si acaso no implica no solo en términos éticos, sino también en los textos mismos, una singular densidad emocional y una expansividad expresiva en la lengua materna recuperada, aun cuando esta no haya sido el idioma en el que los recuerdos fueran primeramente experimentados.

las mujeres y el frío

pu zomo engu wütre

yo al frío lo aprendí de niña en guardapolvo
estaba oscuro
el rambler clasic de mi viejo no arrancaba
había que irse caminando hasta la escuela
cruzábamos el tiempo
los colmillos atravesándonos
la poca carne
yo era unas rodillas que dolían
decíamos qué frío
para mirar el vapor de las palabras
y estar acompañados

*iñche kimun wütre feichi pichizomongen
guardapolvo mew
dumiñkuley
iñche ñi chaw ñi rambler clasic amulafuy
müley iñ namuntuael eskuela mew
katrütuantüiñ
chi pu wafün foro kataeyew iñ pichi ilo
iñchengefun kiñekeluku kutrafulu
pifuiñ müna wütre
ta iñ leliael chi punzüngu ñi kuyuan
iñ kompañküleael*

las mamás
todas

*chi pu ñuke kom
wütreyngun*

han pasado frío
mi mamá fue una niña en cushamen
andaba en alpargatas por la nieve
campeando chivas
yo nací con la memoria de sus pies entumecidos
y un mal concepto de las chivas
esas tontas que se van y se pierden
y encima hay que salir a buscarlas
a la nada.

*iñche ñi ñuke pichizomongeynamun
cushamen mew miawi alpargata mew piren mew
kintumapulu pu kapura
iñche konüpanien ñi ñuke
ñi chokonkenamun
ka kiñe weshazuam kapura
tufey engün pofo ñamlu
ka müley ñi kintuchenorume*

mi mamá nos abrigaba
ella es como un adentro
hay que abrigar a los hijos
el pecho
la espalda
los pies y las orejas
dicen así
y les crecen las ramas y las hojas

*ñi ñuke eñumngeeiñ mew
feyngey kiñe konkülen
müley ñi eñumngael pichikeche
ruku furi namun pilun
feypi ka tremingün ñi pu changkiñ ñi pu tapül
newenmaeyew engün pichikeche pukem mew
ka kiñeke mew tripapayantü ka feyengün
takuleingün*

y defienden a los chicos del invierno
y a veces sale el sol y ellas tapando
porque los brazos se les van en vicio
y hay q sacarles
despacio
con palabras
esos gajos

pero el frío no siempre
lo sé porque esa noche en aldea epulef
dormíamos apenas

alrededor de nuestro corazón al **descampado**
eufemia descansaba el purrún del camaruco
y la noche confundió su pelo corto con el pasto

era la madrugada y eufemia despertó
con la helada en el pelo
y el frío esa vez tenía boca
y se reía con nosotras
se está poniendo viejo el frío nos decían

las mujeres aprendemos
tarde
que hay un tiempo en la vida
en que hasta sin intención
vamos dejando una huella de incendio
por **el barrio**
ni sé por qué la perdemos
y esa tarde yo precisaba
medias de lana cruda para cruzar las calles

en **las ciudades** el frío
nos raspa las escamas
punza en la nuca
se vuelve más prolijo
en eso andaba y a la noche
había un hombre en mi cama
o era un niño o un muchacho
yo no quería respirar muy fuerte

tiene las manos abrigadas este hombre
entonces por qué me fui
para ver si salía a buscarme o me dejaba
a que los esqueletos de pájaros
se incrusten en mi cara

como el eco del silencio seré
si no me encuentra

*tremtremyelu am pu lipang
müley iñ wellimael tüfey pichikecheangkiñ
ñochizüngun mew*

*welu chi wütre rume ngelay
iñche kim
tüfey pun epulef lof mew
umerküleiñ wallrupa mew iñ piwke **lifmapu** mew
eufemia ürkütufuy kamarikunpurun mew
ka chi pun reyimi ñi pichikal chi kachu mew*

*wünngefuy
eufemia nepey
chi trangliñ chi kal mew
ka chi wütre tüfey rupa wünniefuy
ka newenayefuy engu inchiñ
füchaley tüfa wütre
pieiñ mew
chi pu zomo kimuiñ alüantü
iñ nieael kiñe antü mongen mew
amulelu chillkalelu kiñe kutral rüpü*

waria mew
*welu zuamnielaiñ
kimlan chem mew llamngkum tüfachi
tüfey rupanantu iñche zuamngefun
pu karukal media
rüpüwaria katrütulu*

*chi **pu waria** mew
wütre yifküeiñ mew chi pu lüli
kata fozkapel mew
yom trürngey
femnechi miawfun
ka chi pun mew
mulefuy kiñe wentru iñche iñ kawitu
ka kiñe pichiwechengey ka kiñe konangey
iñche kupa neyülafun newen mew*

*niey kümeketakuwkug
tüfa wentru
fey mew chem mew iñche amun
pelu ñi kintuael iñche
ñi aftükuenew
kulafawlul pu ishümreforo
iñche ñi ange mew*

*chumngechi ükümaukün ngean
pelalu am iñche*

por hacerme la linda

tremokünüwlu

encima me da abismo

yom müley

este frío

uyülen tüfa wütre mew

sangre azul

kalfümollfüñ wütre

(Ancalao 2009: 8-15)

La propia autora, en una entrevista concedida a Silvia Mellado señala el ejemplo del último verso del poema, en el que las implicancias culturales de “sangre azul” y su traducción al mapudungun como “*kalfümollfüñ*” son casi diametralmente opuestas pero no por ello de menor contundencia lírica o evocativa: “Yo quería hablar de la sangre tan valorada en la cultura occidental como esa sangre de nobleza heredada y tan fría y, sin embargo, en mapuzungun [...] tiene otra connotación: el azul es un símbolo [...] de trascendencia, de espiritualidad” (2014a: 126). De esta manera, los sentidos de ambas versiones se *acometen*: en castellano el “relato del frío” se vincula con el abismo de la soledad que la propia hablante lírica provoca con su alejamiento del hombre de “manos abrigadas” (“entonces por qué me fui/ para ver si salía a buscarme o me dejaba”). Así la sangre es azul en una evocación a la altivez y frialdad de la mujer que, sin embargo, teme el desencuentro y ser abandonada en el exterior. En mapudungun, en cambio, la experiencia de la mujer a la intemperie parece desdibujar la oposición “cobijo interior”/ “frío exterior” del texto castellano y adquirir connotaciones espirituales, como un ser lanzado a un “abismo” o “vértigo”, “*üyülen*” (Augusta, 1991: 242), al “frío sangre azul” (“*kalfümollfüñ wütre*”). El azul, como lo ha resaltado repetidas veces el poeta Elicura Chihuailaf, es el espacio desde el que fue arrojado el Primer Espiritu Mapuche: “no de cualquier Azul sino del Azul del oriente, desde su Azul más profundo, del Azul cuando se termina la noche y comienza el día” (2008: 11). Estas diferencias que la autora ha declarado no haber buscado intencionadamente lograr, sin embargo, una yuxtaposición de sentidos que conviven y a la vez tensionan el texto bilingüe, marcando así su biculturalidad y densidad de significaciones.⁹⁷

97 Ancalao admite: “Sí me sucede una cuestión de ambigüedad que es cultural, en un poema en el que me refiero- en occidental- a la sangre azul y traduzco literalmente: *kalfümollfüñ*, lo vivo raro, porque *kalfü*, azul- en mapuche- es un color sagrado. Aún así, no lo cambio; prefiero considerarlo en un nuevo poema” (Comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

Otro caso en el que la creatividad de la autotraducción y su capacidad para negociar significantes se transluce en el análisis comparativo de las versiones puede hallarse en un término como “*katrütuantüiñ*”, vocablo que la poeta construye para evocar en mapudungun otra imagen de la intemperie al comienzo del texto: un grupo de niños, entre los que se cuenta la hablante lírica, se dirigen a la escuela a pie presionados por “los colmillos” del frío mientras los acompaña el vapor de sus propias palabras como presencias amigables frente a la intemperie. “Cruzábamos el tiempo” indica el recuerdo en castellano y, en lengua mapuche, Ancalao elige el verbo *katrütun*, que suele utilizarse en combinación con “*mapu*”, es decir, “*katrütumapun*”. Este vocablo significa “cruzar la tierra de cultivo con el arado” (Augusta, 1991: 78), atravesar una porción de tierra. Ancalao elige la estructura y reemplaza “*mapu*” por “*antü*” (“tiempo”) para traducir así la metáfora original e implicar en la versión mapuche, aun cuando no hubiera sido conscientemente buscada, una evocación al trajinar, al esfuerzo de atravesar ese momento de la mañana con un cuerpo reducido a “unas rodillas que dolían” (“*kiñekeluku kutrafulu*”).

La experiencia del frío funciona como disparador de imágenes y recuerdos que contrastan los espacios urbano y rural. Estos pasajes también muestran tensiones semánticas entre versiones, las cuales vuelven compleja la configuración de una memoria personal y colectiva entre lenguas y culturas. En las estrofas cuarta y quinta de la versión castellana, por ejemplo, el poema se refiere al espacio del *Ngillatun* o “camaruco” —principal celebración espiritual en el mundo mapuche—, más específicamente, a los fogones que rodean el *rewe* o centro ceremonial. Allí, un grupo de mujeres se reúne alrededor del fuego para cobijarse del frío pero también para compartir el resguardo que dan la palabra y el calor de los corazones. “Dormíamos apenas”, dice la hablante lírica en castellano, mientras que en mapudungun utiliza el verbo *ümérkülen*, que significa no exactamente “dormir” (“*umautun*” en lengua mapuche) sino “estar con los ojos cerrados” (Augusta, 1991: 271). Esta opción dota a la versión en mapudungun de un tono diferente, con el que se enfatiza el estado meditativo de las mujeres reunidas al abrigo del fuego. Esta sutileza no solo muestra el potencial expresivo de la lengua mapuche sino que confronta mapudungun y castellano en la representación de una imagen que puede ser simultáneamente pedestre y ritual, común y solemne, un ‘tercer espacio’ donde con-

fluyen “vida diaria e historia interminable” (Soja, 1996: 61), “dos nociones de tiempo que se entrecruzan y confrontan [...] la llanura del tiempo cotidiano [...] [p]ero también [...]ese otro tiempo de la memoria”, señala Jorge Spíndola en el prólogo a este poemario de Ancalao (2009: 5).

Otra referencia a una imagen que puede ser simultáneamente cotidiana y extraordinaria, a través del potencial expresivo de cada lengua y sus implicancias culturales, es la que se produce con la traducción de “descampado” como “*lifmapu*”. Dado que *lif* es un adjetivo que significa “limpio, abierto, despejado” (Augusta, 1991: 115) y que suele estar asociado más al cielo (*wenu*), que a la tierra (*mapu*), su elección puede entenderse como especialmente importante si pensamos que el poema no se refiere a cualquier descampado sino al espacio abierto elegido por la comunidad para celebrar el “camarucu”, un espacio sagrado, que conecta cielo y tierra, que vincula *nag mapu* o plano terrenal, con *wenu mapu* o plano espiritual superior.

En cuanto a la espacialidad urbana y lo que la ciudad implica en la construcción de la identidad mapuche contemporánea para Ancalao, ya hemos referido a la apuesta de la autora por lograr un entramado armónico entre la urbe y el campo. Como bien ha remarcado Silvia Mellado, la representación de la ciudad en la poética de la autora se cifra en el barrio (2014a: 96), la porción más cercana a la hablante lírica de ese universo de proyectos de urbanización “creciendo en vértigo”, y esta unificación se visibiliza en la versión en mapudungun, donde tanto “ciudad” como “barrio” son traducidas con el mismo término: “*waria*”. Como ya señalamos, el “relato del frío” en la ciudad se asocia a una intemperie o *wekuntu* (“afuera”) más agresiva: el frío hiere, “punza en la nuca”, y es “prolijo”, estableciendo una marcada oposición entre un afuera que “raspa” y un adentro que “abriga”. Asimismo se trata de la “*waria*” del “*kallfümollfüñ wütre*”, de una trascendencia diferente al frío del *Ngillatun* en el campo de Aldea Epulef —donde las mujeres en calma se ríen de la escarcha al abrigo del fuego— y que, en contraposición, posee una carga asociada al erotismo de los cuerpos (Mellado, 2014a: 96). Es un frío del cual no se escapa en grupo, frente a un fogón comunal, sino a través del vínculo individualizado con la pareja masculina. Mientras el espacio rural configura así una identidad ligada a lo grupal, la ciudad individualiza, y el miedo a quedar sola provoca un abismo que no se da en la alegre reunión del “camarucu”. En castellano la hablante

lirica se pregunta por la posibilidad del abandono del hombre con el verbo “dejar”: “para ver si salía [...] o me dejaba”. En mapudungun el verbo escogido es “*aftükue-new*”, lo cual especifica matices de sentido y conforma un *afluente semántico* que efectivamente indica una mayor densidad emocional al significar “abandonar, dejar sin amparo” (Augusta, 1991: 5).

3.1.3. Palabras de cuarzo, palabras-cascada, palabras de musgo: un *nütram* entre mujeres

En “las mujeres y la lluvia / *pu zomo engün mawün*”, la temática de la fertilidad se muestra en imágenes que entretejen el cuerpo de las mujeres con elementos del entorno natural que remiten a la sensorialidad de lo húmedo, tales como la lluvia, el mar, los musgos, la llovizna o las cascadas. Asimismo, la instancia poética remite al ritual y a la fuerza de una comunidad de mujeres en lucha contra la desmemoria promovida por el poder y en permanente conversación con ellas mismas y la naturaleza:

las mujeres y la lluvia

pu zomo engu mawün

cuando niñas vamos sueltas por el patio
y el sol nos persigue de a caballo
pero la luna implacable nos va dejando sus
mareas
hasta que nos desvela
y esa noche encontramos

*fey chi pichikezomongeñ amuiñ
montulngeñ lepün mew
antü inantükueiñ mew kawellutu
welu küyen elürpaeiñ mew ñi pu ko nepeiñ mew
tüfey pun peiñ kiñe lom metawe, llawe pelaiñ*

un cántaro

pu machikimelpeyel

en lugar de la cintura

*llegiñ, feley, mülum mew
pepikawküleñ, pu wampu ñi leliael ñamkülelu
ngenoshumelkezomo chiway mew
mawünwünn mew tapülfüna iñ kug
witrañpramlu wenu mew*

aprendices de machi las mujeres
nacemos así al rocío
listas para mirar los barcos que se pierden
descalzas a la neblina antes de que amanezca
nervaduras de lluvia nuestras manos
levantadas al cielo

*keipüleimew ayün püñeñaimi
trapelngelaimi, llowaimi,
nge treifunakümülu mew, ñuin ayen ñi llallitun
müle kayay chi fainu eimi mi putramew
llükaalu am ñükengealu
kom kizulenche ñi ñuke miawlu rupu mew*

te salpicará el amor
parirás sin amarras
y recibirás con ojos arrasados
la visita intermitente de la risa
permanecerá la llovizna en tu vientre
porque no te atreverás a ser **la madre
de todos los desamparos**
que andan por la calle

*wau mangitripalu chafozüaemew
pu ishim zugulxalu mew
traigen mew chem pepi pilaymi
welu llowaimi ñi wütruael pichi ñochi*

caudal desubicado te desarmará
en pájaros que no saben hablar
**a borbotones no podrás decir
lo que quisieras**
mejor dejarlo que se derrame despacio
decir
permiso tengo lluvia y alejarse
a una altura al mar al cielo
hasta que vuelvan a apretarse los musgos
en las profundidades

yo conozco mujeres que nunca se alejan
le abren la compuerta a sus gorriones
y lloran
enjuagan el trapo mojado lo estrujan
limpian con él la tabla
pican cebollas
igual hacen las camas
barren la casa peinan los chicos
igual lavan
dónde aprendieron

hay otras que se pasan la vida domesticando
a sus pájaros
porque no quieren que irrumpen sin aviso
y los beba el enemigo
guardan su sangre su ausencia
quietos en el fondo
y apuntan con **palabras** nítidas de cuarzo
que van a dar al **blanco**

yo a las palabras las pienso
y las rescato del moho que me enturbia
cada vez puedo salvar menos
y las protejo
son la leña prendida de atahualpa
que quisiera entregar a esas mujeres
las derramadas las que atajan sus pájaros

una vez en febrero yo estaba ahí
en el campo
y se llovía todo
parecía la furia de cai cai sobre nosotros
el agua estaba helada
las ancianas prosiguieron el ritualx
y tuve que quedarme

hasta cuándo aguantaremos

*chaliaimi, piaimi nien mawün
alütripaimi alüpramülewe mew
lafken mew wenu mew
ka ngütrawtuay lafkenkachu pu lom mew*

*iñche kimün pu zomo turpu kamapukünüwlay
nülafingun chi wülngiñ ñi pu chirif
ka ngümaingün
ülpuingun chi fochon ekull
kütrüfingun, kafliftuyngün, katrüyngun pu
cebolla
ngütantuyngün, lepüyngun, runkayngun
pichikeche mew*

*küchayngun
chew kimüyngun*

*ka zomo rulpayngun ñi mongen
ñomümishimüyngun
ayülayngun ñi weyun ñi eluzungunon
pütokoy chi kaiñe
elkayngun ñi mülenon ñi mollfun
amulewelalu anümche mew
pu zomo külliyngün ailiñ nütram mew, likan
nütram mew
katakonyngun rangiñ **kaiñe***

*iñche nütramrakizuamün
nütramwitrantun perkan mew
pepi montulün aimeñ nütamtakuñman
atahualpa ñi mamüll üikülelu
tüfa nütram eluafiñ tufeichi zomo
wütrungentulu, tüfeichi zomo katrütufingun ñi
pu ishim*

*kiñechi febrero mew, iñche mülen tüfey mew
mapu mew
kom mawün müley
kiñeazngefuy kai kai ñi illku wente iñchiñ
wutrengey ko
pu kushe petulüyngün chi ngillatun
mülen ñi femagel*

*chumül müten yeiñ
trañmaleufü katrütufinge rume mawün
mapu ptokolay mapu rulmelay
chem no rume ngelaiñ
tiza wiri ñamümlu ko mew*

pará la lluvia **dios** es demasiada
no la bebe la tierra se atraganta
y somos casi nada
trazos de tiza borrados por el agua

*pu pataka tripantü mew
chi antü nülakünuy pu tromu
meridiana epulef ñi fűchazűngun
witrañpramuy kawellu taüll*

después de unos siglos el sol abrió las nubes
la voz gastada de meridiana epulef
levantó el taill del cauelo

*rakizuaműn kallfuwenu pepingeafuy
tűfa relmu kallfuwenu pepingeafuy
pu kawellu witrűnkűlelu
moro zaino pangare tostado bayo*

pensé que **dios** podía ser ese arco iris
o los caballos en fila
moro zaino pangaré tostado bayo
saludando al horizonte despejado

chalifingun afmapu

kűme nűműi mapu rupan fűchamawűn

huele tan bien la tierra después del aguacero.

La primera referencia a la fertilidad de las mujeres se encuentra en los versos finales de la primera estrofa: “y esa noche encontramos / un cántaro / en lugar de la cintura”, en mapudungun, “*tűfey pun peiñ kiñe lom metawe, llawe pelaiñ*” (Ancalao, 2009: 17). La imagen del “cántaro” es traducida como “*lom metawe*”, lo que se constituye en *afluente semántico* al incorporar el término *lom*, que tiene, como ha señalado Silvia Mellado (2014b) el sentido de “profundidad, hondura de montañas, precipicios, ríos, lagos, mar”. Para Mellado “el cuerpo de la mujer como dadora de hijos se liga con metáforas provenientes de la geografía. La mujer se trasforma en gruta de la tierra que empoza el agua cuyas mareas dadas por el sol y la luna originan un tiempo de pasaje” (2014b). Tal asociación entre los elementos de la naturaleza y el cuerpo femenino se mantiene a lo largo del poema, sin embargo, no solo indica fertilidad, sino también la medida de los deseos incontenibles y reprimidos. Por ejemplo, los versos “permanecerá la llovizna en tu vientre/ porque no te atreverás a ser la madre/ de todos los desamparos” parece señalar la restricción de la maternidad en función de dificultades sociales, culturales o económicas. De esta manera, la intemperie o el “afuera” (“*wekuntu*”) del que habla el poemario se expande en sus referencias más allá de lo estrictamente natural y también se configura como el estado de indefensión o, inclusive, exclusión social en que las mujeres retratadas por la instancia poética viven en el ámbito urbano, lo que Roxana Miranda Rupailaf ha descrito como “el proyecto de urbanización que no contempla las prácticas, los rituales y el espacio sagrado y cultural de las comunidades indígenas” (2010). “[T]odos los desamparos/ que andan por la ca-

lle” son entonces esos hijos no nacidos por su propio bien, en mapudungun, los *kizulenche*, seres que “están solos”, “*kizulen*” (Augusta, 1991: 88), en las ciudades.

Otro ejemplo son los versos “a borbotones no podrás decir/ lo que quisieras”, “*traigen mew chem pepi pilaymi*”. Aquí las palabras reprimidas de esas mujeres a las que la locutora poética parece interpelar en una locutaria que es a la vez todas e, incluso, ella misma, muestran su carácter contradictorio e incontenible, pues parecen surgir “a borbotones” a pesar de ser silenciadas. Esta imagen en la versión en mapudungun plantea una *acometida semántica* a partir de la traducción con un término diferente: “*traiguen*” o *trayen* es la “cascada”, cuerpo de agua que cae vertical como la lluvia que protagoniza el poema, pero que también representa la pureza para la cultura mapuche. Esas mujeres acallan su voz frente a otros pero la sueltan al “alejarse/ a una altura al mar al cielo”, “*alütripaimi alüpramülewe mew/ lafken mew wenu mew*”: una vez más a una intemperie que deja de ser una amenaza para ser el refugio de las que “se pasan la vida domesticando sus pájaros”.

La palabra que queda, como la sangre y la propia ausencia, “quietos en el fondo” solo se desprende, para algunas mujeres, bajo la forma de un cuarzo afilado que va “a dar al blanco”. En mapudungun se presentan nuevamente dos situaciones de *acometida semántica*, tanto al referir a la “palabra” como al “blanco” al que van destinadas. La instancia escritural escoge el término “*nütram*”, concepto que complementa a la vez que antagoniza con el vocablo par en castellano. Como la propia autora ha señalado, el *nütram* es un relato que recupera e ilumina la memoria ancestral e histórica del pueblo mapuche (Ancalao, 2016: 21). *Nütram* es también “conversación”, ámbito discursivo que convoca la presencia de los antiguos para actualizarla en los descendientes y recuperar su valor en el camino, literal y metafórico, del regreso al territorio. Por lo tanto, aquellas mujeres precavidas que “domesticar sus pájaros” para que no se los “beba el enemigo”, profieren, sin embargo, el propio *nütram*, nítido y claro como un cuarzo, y dan “al blanco” con su relato y su coloquio memoriosos. Justamente en relación con los dos términos, “el enemigo” y el “blanco”, es que se produce la siguiente *acometida*. En mapudungun el término “*kaiñe*”, “enemigo” (Augusta, 1991: 73) es utilizado como vocablo par tanto para el verso “los beba el enemigo”, como para “van a dar al blanco”. Esta convergencia unifica en el texto mapuche las referencias que en el texto en espa-

ñol se disgregan, con lo cual la versión en mapudungun indica que quien amenaza con “beberse los pájaros” es el mismo “enemigo” a quien la mujer apunta con sus palabras nítidas y afiladas.

La palabra se configura como elemento de poder a lo largo del poema y, en este sentido, que la traducción elegida en mapudungun sea “*nütram*” no es casual. La locutora poética declara en la siguiente estrofa que sus palabras son pensadas, examinadas, (“*rakiduamün*”) y que, en contraposición a la transparencia de la palabra-cuarzo o la palabra-cascada de aquellas otras mujeres, las suyas son salvadas “del moho que [la] enturbia”. Sin embargo, esas mismas palabras extraídas del barro de la dificultad son, quizá por eso mismo, brillantes, como “la leña prendida de atahualpa” y se entregan en ofrenda a las compañeras, las “*lamngen*” (“hermanas”) y las “*zomo kimche*” (“mujeres sabias”) que la rodean. Se elabora, entonces, una suerte de sentimiento de comunidad femenina, una sororidad de voces que construyen, desde sus diferencias, un *nütram* prudente y juicioso, una “larga conversación o el ámbito del coloquio [...] al que acuden las voces de diversas mujeres” (Mellado 2014b) y que se contrapone a la palabra y el relato del “*kaiñe*” al que se enfrenta. Como dice Ancalao en su texto “Palabras charqui”: **“La palabra de los poderosos es olvido. Por eso para nosotros la palabra “memoria” tiene poder. La palabra del poder es ignorancia. Por eso la palabra “conocimiento” tiene tanto poder [...] La palabra del poder es “yo”. Por eso la palabra “nosotros” tiene tanto poder” (2016: 16).**

Hacia el final, la voz que toma el centro del poema es la de “meridiana epulef”, una de las ancianas al frente del “ritual”, en el campo. Se produce un *rebalse semántico* en la versión mapuche que tiene por término par de “ritual” a “*nguillatun*”, lo que refiere a la ceremonia o rogativa principal de las comunidades mapuche y cuenta con implicancias culturales más profundas y específicas. La “voz gastada” de la anciana que levanta el canto o “*tail*” del “cauelo” — adaptación de la palabra *kawell* del mapudungun, a su vez un préstamo adaptado a la fonología mapuche de la palabra castellana “caballo”— es descrita en la versión mapuche como “*füchazungun*” lo cual puede comprenderse como una *acometida semántica*. Mientras *zungun* puede traducirse como “voz” (Augusta, 1991: 413), también puede entenderse como “palabra” (Augusta, 1991: 270), con lo que establece una serie con las palabras de las otras mujeres del poema, a la vez

que contrasta con ellas por representar la voz de las “*zomo kimche*” y hallarse ligada a la rogativa y al saber antiguo del canto.

El tránsito entre el castellano y el mapudungun calibra una palabra poética móvil como puede apreciarse en la inserción de palabras castellanas en el texto mapuche (“cebo-lla”, “febrero”, “tiza”, “moro zaino pangare tostado bayo”) y vocablos mapuche en la versión castellana (“cai cai”, “taill del cauelo”). Estas presencias evidencian el límite de la traducción, es decir, aquello que, a criterio de la autora, no encuentra equivalencia o cercanía semántica entre las lenguas y así revela los puntos de inconmensurabilidad. En el caso de los términos del castellano, Ancalao sostiene que “no tienen traducción, porque esos objetos (tiza) o calendarios (Febrero) o colores de caballos, vinieron con los conquistadores” (Ancalao, Comunicación personal, 30 de agosto de 2017). Por otra parte, la elección de mantener los términos mapuche en la versión en español tiene que ver con “palabras [...] que se han ido introduciendo en los ámbitos en los que me muevo y cuyo uso se ha difundido, creo yo, desde 1992 a esta parte. Entonces las dejo ahí, tranquilas, entre las palabras en castellano. La palabra *taill* por ejemplo (que hoy escribiría *taüll*)” (Ancalao, Comunicación personal, 30 de agosto de 2017). De esta manera, Ancalao propone la irrupción léxica como modo de hacer palpable la diferencia cultural que se revela cada vez que hay elementos “intraducibles” entre lenguas.

Otro caso en el que destaca el mismo punto de inconmensurabilidad es con la traducción del término “dios” al mapudungun. Esta tiene dos ocurrencias en el poema y dos traducciones distintas: como “*trañmaleufu*”, y como “*kallfuwenu*”. Tanto la elección durante el proceso de traducción como la reflexión actual de la autora acerca de la misma revelan las complejidades que ciertos conceptos de gran contraste cultural conllevan para un autor-traductor:

“Dios” es una palabra que no estoy usando ahora en mi poesía, es contradictorio usar el nombre de un dios de género masculino y en número singular para referirse a la divinidad del pueblo mapuche. Aquella vez, terminé el poema en castellano, “Las mujeres y la lluvia”, y me dispuse a traducirlo al mapuzüngun. No me parecía, para nada, dejar el nombre propio sin traducir, entonces busqué en *Las memorias de Pascual Coña* cómo traducía él esta noción, y las copié. Hoy me doy cuenta de que Pascual Coña ya había

adaptado la noción del dios cristiano al idioma mapuche, así que no fue la mejor referencia (Ancalao, Comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

En este caso, la reflexión de la poeta demuestra también cómo las decisiones de traducción pueden modificarse en el tiempo —como ya observamos en el capítulo de Elicura Chihuailaf— en base a un cambio en el posicionamiento político y cultural del autor, y en función de lograr una mayor “domesticación” de la traducción o, por el contrario, hacer más evidente la diferencia cultural entre ambas lenguas y cosmovisiones.

3.1.4. (Des)memorias del desarraigo

En “las mujeres y el viento/ *pu zomo engu kürüf*” (2009: 26-35), **Ancalao construye la imagen de este elemento protagónico de las costas** de la Patagonia como una fuerza masculina que desafía el arraigo de la propia locutora poética, a la vez que arrastra y vuelve a traer a la memoria la voz de los antepasados. Asimismo, el poema tematiza la tensión entre lo urbano y lo rural utilizando la figura del viento como símbolo mediador y movilizador que transita entre estos espacios.

las mujeres y el viento

pu zomo engu kürüf

él siempre **va a volver**
me **previno** la griega
traduciendo la borra del café
y me hablaba de un hombre
yo pensaba en el viento

fey **wiñokey**
pepikawenew chi griega
rulpalu chi kafe bora
pifuenew kiñe wentru mew
inche rakizuamfun ta chi kürüf mew

el viento siempre vuelve
pero esta ciudad no se acostumbra
anda
cada vez
desaforado por las calles
a brochazos de tierra
borrándonos los pasos

chi kürüf wiñokey
welu tüfa waria wimlay
miawi
fillke rupa
auka rüpüwaria mew
kuyümkoron mew
ñamüntrekaneñ mew

se nos vuelan los pájaros
los olores
la ropa
se desafina la casa
la memoria se astilla
y hay que poner la pava
preparar unos mates
y esperar

chi pu ishüm
üpünüingün
chi pu nümün pu takun **pinüfüingün**
pepikawlay chi ruka
chi kim chillfuy
feymew
müley iñ tükuael chi pava
pepikaael kiñeke mate

a que se vaya
en unos días
unas semanas
vaya a saber
con el cambio de luna

como un **tremendo viento**
dicen que fue el malón
un **torbellino** en contra de los días
y eso que los antiguos eran duros
como rocas
firmes
ahí quedó su sangre
desparramada
me decías **abuela**
y tu recuerdo es el lago
al que me asomo
para sorber un trago

y aquí hasta la noche se ha opacado
el viento ruge
arrancando hasta las ganas de quedarse
seguro que las lomas quedaron peladitas
por ahí andará el ruego de ignacia quintulaf
porque su hijo no volvía
el humo de la yerba y el azúcar quemadas
subiendo apenas
un poco más que el taill
y es una pausa la voz

el viento siempre vuelve
quiere rendirnos a nosotras
probarnos las raíces
llevarse **algunas**
arrastradas
o girando
yo prefiero esas matas livianas
a estos huesos espesos
que reventarán contra el cemento

él siempre va a volver
pero no tenga miedo
agregaba
la griega
porque también se irá

el viento amaina
y el planeta se pone transparente

üngümael ñi amun
kiñekeantü mew
regleantü
jiñey kimi!
kuyentrafkintu mew

reke kiñe **llükafalkürüf**
ngerkefuy chi malon
kiñe **meulen** traf chi pu antü
yafüngellele rume chi kuifichayem
reke pulil
newenküley rume
tüfeymew mülen ñi mollfüñ
püdüm
pifuen **chuchu**
ni kimngey chi laufken
iñche wefn ofülül kiñe ünu

faw chi pun rupa pürnagi
chi kürüf raraüi
kacharentulu chi pu apill rupa
mülekañ
chi pu wingkul chafküleyngün
tüfeymew maiwi ignacia quintulaf ñi ngillatun
wiñolalu am ñi piñeñ
yerwefitruñ
azukarfitruñ
pralu
zoy taüll
ürkütunantüngey ñi züngün

chi kürüf wiñokeley
küpa yerpueiñ küpa malüy iñ pu follil
yeney **kiñeke zomo** wingüdnentueyew engün
wallkiaweyew engün
iñche zoy ayün tüfey fanelay ke rütron
tüfa trongekeforo mew
pafialu traf cemento

fey wiñolekey
welu llükanienge
yom fey pifuy
chi griega
amualuam fey

chi kürüf llochoy
chi nagmapu ailinkünuwi

kiñe olmo ta tüfa

este es un olmo
y señala mi hermano
un tallo y unas hojas
alzándose del suelo
desafiantes
pienso que el viento nos trajo su semilla
desde el boulevard
y ¿ves? aquí hay otro

quiero decir
ricardo
tus hijos son tan claros
como estos olmos
pero tengo todavía
arena
en las coyunturas
y no hay palabras

quién sabe adónde
las estará sembrando
el viento

ñi lamngen zichoy
kiñe foron kiñeketapül
ñümilu kintulu
rakizuamn ñi kúpaliael
ñi fün boulevard mew chi kürüf
¿peymi? faw müley ka

iñche küpa pin
ricardo
ñi pu yall pelongeyngün
reke tüfa engün olmo
welu petu nien kuyüm
chi pu troi mew
ka mülelayngün züngun

iñey kimi chew nganküleeyew engün
chi kürüf.

(2009: 26-35)

La ubicuidad del viento es señalada ya desde el primer verso con la frase “él siempre va a volver” o “*fey wiñolekey*”, en donde la persistencia está señalada por el sufijo de continuidad *-ke* como parte del verbo *wiñon*, “regresar” (Catrileo, 1998: 215). La figura de “la griega”, misteriosa mujer que profiere augurios a la locutora poética, aparece como una de las voces del poema que traduce, a la vez, otra voz: la de la borra de café. La locutora poética califica la enunciación de su interlocutora como un acto de prevención, sin embargo, en mapudungun, utiliza el verbo *pepikawü*, que crea un *afluente semántico* de mayor especificidad, pues indica “prepararse o alistarse para asistir o celebrar un ritual, reunión o fiesta” (Catrileo, 1998: 216). En este sentido, el augurio de la griega instaura otra atmósfera desde la versión mapuche, pues vincula la llegada del viento con una suerte de ritual de reencuentro que, si se asocia a los versos siguientes (“y me hablaba de un hombre/ yo pensaba en el viento”), establece un paralelismo entre el *kürüf* y el hombre amado, como dos figuras huidizas cuyo retorno inquieta a la voz poética central.

En relación con esta misma estrofa, llama la atención el término que elige la instancia poética para autotraducir la frase “traduciendo la borra de café/ *rulpalu chi kafe bora*”. En primer lugar, se destaca la inserción de los términos castellanos y su adaptación a la

grafía del mapudungun (“*kafe bora*”), operación recurrente en los textos de **Ancalao** **toda vez que se llega al límite de lo traducible y, como segundo punto, la elección de *rulpan*** para el verbo “traducir”, lo cual significa “pasar algo (acá)” (Augusta, 1991: 201). La instancia poética enfatiza de esta manera el sema de “tránsito” o “transporte” propio de la acción de “traducir”, lo que nos recuerda al concepto de ‘*translatio*’ en cuanto pasaje de sentidos de una lengua a otra, en este caso del código esotérico de la cafeomancia a la palabra.

Más adelante, el viento como elemento disruptivo del entorno que moviliza a los seres y las cosas, se expresa en la versión en mapudungun con un *efluente semántico* por medio de la disgregación del verbo “volar” en dos verbos mapuche. Las líneas “se nos vuelan los pájaros/ los olores/ la ropa” mantienen un único núcleo en el verbo “vuelan”, mientras que en mapudungun se disgrega en “*üpününgün*” y “*pinüfüingün*”: la primera acción, *üpünün*, específica para referirse al vuelo de los pájaros (Augusta, 1991: 277) y la segunda, *pinüfn*, para “las cosas que no tienen alas como papel, plumas, hojas, copos de nieve y aun los aviadores” (Augusta, 1991: 183).

Inmediatamente después de esta estrofa, la instancia escritural intercepta una imagen del viento ya no de índole cotidiana, sino ligada a la memoria histórica del pueblo mapuche como elemento que trae al locutor poético, de la mano de otras voces más ancianas y sabias, los recuerdos dolorosos de la Conquista del Desierto: “Como un tremendo viento/ dicen que fue el malón/ un torbellino en contra de los días”. El “malón *winka*”, tal como se conoce en el mundo mapuche a la campaña de control territorial de Pampa y Patagonia comandada por Julio Argentino Roca entre los años 1878 y 1885⁹⁸, emerge en el texto mediante el símil del viento, primero, y del torbellino, des-

98 Como señalan Briones y Delrio, la Conquista del Desierto “se ha constituido como un relato fundacional y estructurante de la matriz estado-nación-territorio. Ampliado y legitimado en las academias de la Historia y la Antropología argentinas, ese relato maestro ha sido reproducido en discursos públicos, e inscripto en el nombre de ciudades, monumentos y calles por las cuales los ciudadanos circulan cotidianamente” (2007: 27-28). El relato oficial sostiene que se trató de un evento puntual, exento de sangre, que eliminó el problema de las fronteras interiores y el llamado “problema indígena” y tuvo como resultado la consolidación de las fronteras estatales. Asimismo, el discurso público acerca de este evento histórico sugiere que las agrupaciones indígenas contra las que se marchó o bien “se fueron a Chile, de donde serían originarias”, “se murieron por enfermedades o pobreza” producto de su propia negligencia o incluso “resultaron exterminadas”, es decir que funda una ficción en la que un conjunto de etnias originarias desaparecieron, quedaron petrificadas y mitificadas para uso del propio imaginario nacional “como una cuestión de paleo-etnografía”, o bien fueron asimiladas hasta el borramiento, lo cual “legitimó y sostuvo que el estado argentino no produzca una

pués, en el sentido de vincularlos con una fuerza que amenaza con el desarraigo y el desplazamiento. En mapudungun, “*llükafalkürüf*” y “*meulen*” son los términos pares. El primero crea un afluente semántico de mayor especificidad al adherir al sustantivo *kürüf* el verbo *llükan*, “tener miedo” (Augusta 126), y el sufijo adjetivador *-fal*, lo que podría traducirse como “viento temible”.

El poema se vuelve sobre los antepasados que enfrentaron la llegada de ese torbellino de violencia. A pesar de ser “duros” y “firmes”, los *kuificheyem*, o “antiguos” fueron arrasados por las fuerzas militares estatales: “ahí quedó su sangre desparramada” (“*tüfeymew mülen ñi mollfüñ püdüm*”). Es la voz de la abuela materna o “*chuchu*” —aquí nuevamente la versión mapuche crea un *afluente* que especifica de qué pariente se está hablando— quien interviene para evocar la tragedia. Cabe señalar, además, que la imagen siguiente en la que la locutora poética interpela directamente a la abuela es recurrente en la obra de **Ancalao**: “tu recuerdo es el lago/ al que me asomo/ para sorber un trago”⁹⁹. Su origen tal vez se encuentre en el propio apellido de la autora: “**Ancalao** puede traducirse como “en medio de un lago”. En este sentido la instancia escritural instala una referencia extratextual que construye sentidos complementarios desde el propio nombre de la poeta y, a partir del significado “literal” del mismo, una metáfora acerca de la memoria y el linaje como un espacio al cual acercarse para “refrescar” los recuerdos. Esta preocupación es central en la poética de la autora que ha señalado su propia desmemoria como una operación “conveniente a los estados nacidos de la matanza y el robo”, tales como el Estado argentino, en cuanto que “parte de su política de integración” (Ancalao, 2016: 20).

De regreso al presente, el *kürüf*, fuerza de índole masculina que “siempre vuelve” y “también se irá”, se presenta una vez más como la metáfora de la amenaza de desarraigo, esta vez como el rival que pone a prueba la entereza de las raíces de las mujeres, esas que como en el título del poemario, están a la intemperie, unas veces en el cam-

política a escala, continuada y coherente, de incorporación de la población originaria de Patagonia al estado-nación luego de finalizadas las campañas militares” (29).

99 Referencias muy similares encontramos en su ensayo “Palabras charqui”: “La palabra de la identidad bastardeada es mapuche, una piedra palabra depositada en el fondo del lago, cubierta por la historia de fango que otros escribieron” (Ancalao, 2016: 16), o en “El idioma silenciado”: “Yo desperté en el medio de un lago, a boqueadas intenté decir gracias y no supe las palabras” (Ancalao, 2016: 11).

po, celebrando el camaruco, otras transitando las calles de la ciudad de provincia. Las versiones nuevamente revelan la riqueza del espacio semántico que se teje entre ellas. En castellano el viento “quiere rendirnos a nosotras”, en mapudungun, “*küpa yerpueiñ*”. El verbo *yerpun* tiene un doble sentido que elabora un *efluente semántico* en el *traful* del poema bilingüe, ya que se trata tanto de la acción de “vencer” como la de “llevar consigo algo que hay en el trayecto” (Augusta 285). Es decir que el triunfo del viento sería poder arrastrarlas con su fuerza. En castellano, el viento busca probar las raíces, medir su fuerza de agarre a la tierra. Esto se replica en mapudungun como “*küpa malüy iñ pu follil*”, sin embargo, la ambigüedad de la versión castellana cuando dice “llevarse algunas/arrastradas” queda clarificada en el *afluente semántico* de la versión mapuche: “*Yeniey kiñeke zomo*” indica que se trata de las mismas mujeres o “*zomo*”.

El vaivén del viento parece movilizar a nivel del poema las mismas inquietudes que, en términos identitarios, han sido objeto de reflexión para Ancalao. El movimiento pendular de su escritura, que se traza entre los espacios de campo y ciudad y que se expresa entre el castellano y el *mapudungun*, muestra una de las posibles maneras de agenciar la propia identidad mapuche en el contexto de las construcciones de ‘aboriginalidad’ y los regímenes de verdad impuestos de diversas formas por el Estado nacional para estigmatizar lo indígena (Briones, 2007: 38). Una de dichas construcciones es la que impone la idea de que “una inusual movilidad ascendente o la misma urbanización diluye las pertenencias” (Briones, 2007: 38). Ancalao relata su propio conflicto en este sentido a partir de lo ocurrido, en el marco del quinto centenario de la llegada de Colón, con los movimientos de recuperación de tierras:

En el año 92, con los quinientos años, se dieron entre las organizaciones de los pueblos originarios algunos pensamientos extremos como los de recuperar el territorio y volver a ser mapuches. Algo así como continuar en algún punto lo que había estado interrumpido, volver a ese punto, y seguir desde allí. Para los apasionados, entre los que yo también me encontraba, parecía una idea maravillosa, una utopía realizable y bellísima. Yo me conflictuaba porque mis planes y mi vida ya estaban encaminados en la ciudad: ya tenía mi título universitario, estaba trabajando de docente, estaba casada, tenía hijas. Entonces, lo vivía casi como una pérdida: “no voy a poder hacer esto que suena tan be-

llo". Después me fui dando cuenta, con el devenir, que yo tenía que armar otra identidad (Mellado 2014a: 130).

La "formación Mapuche de sí" (Briones, 2007: 25) que Ancalao elabora culmina en la convicción de que "[su] identidad iba a ser armada por [sí] misma y no iba a ser impuesta de ningún lado" (Mellado, 2014a: 130), postura que acepta lo contradictorio y conflictivo en el traslape de culturas y lenguas. La autora extrae como resultado de este proceso que la vida en la ciudad no implica la desconexión con la tierra, que ambas se van entretejiendo en su vida y que las idas al campo a participar de ceremonias le da las fuerzas y el contacto con la espiritualidad que le permiten ser ella misma, como mapuche urbana, "sin negar [su] origen y construyendo un modo de ser distinto" (Mellado, 2014a: 130). Esta perspectiva se condice con el concepto de *nag mapu* como territorio dinámico, de múltiples trayectorias, que discurren en la materialidad espacial así como en las páginas (Brigido Corachan, 2007: 45), que hemos discutido en la primera parte de este trabajo al caracterizar el territorio como flujo de lectura en nuestro corpus.

Si bien en el poema el viento simboliza la amenaza del desarraigo, de la no pertenencia ni al campo ni a la ciudad, unas líneas más abajo la locutora poética declara: "yo prefiero esas matas livianas" ("*iñche zoy ayün tüfey fanelay ke rütron*"). No hay que tener miedo al viento, dice "la griega", si se acepta la liviandad y la intemperie, y se comprende el movimiento como una de las formas de la fluidez y no del exilio. Así, el poema da voz a lo que la autora, en su ensayo "Orality", explica como la necesidad de ser "con nuestras vidas el espacio de convivencia y de conflicto: entre tradición y modernidad, entre lo comunitario y lo individual, entre el idioma originario y el idioma impuesto" (Ancalao, 2005: 33). Cuando el viento finalmente amaina, el planeta, "*nagmapu*", "se pone transparente" ("*ailinkünuwi*"). Este cierre de estrofa con referencia a la "transparencia" no es casual en la poética y el imaginario de Ancalao. La autora declara en "Poesía en ebullición y transparencia":

Escribimos hoy en un territorio de límites difusos y en proceso de transparentarse. La función de nuestra poesía como actividad actual del pueblo originario mapuche es aportar a la tarea colectiva de devolver la transparencia al territorio. Un territorio de tiempos y espacios reconstruidos desde la memoria y la militancia. Vivimos en un territorio del

cual se ha escrito mucho, un territorio sobre el que los vencedores militares y financistas de la guerra del desierto-pacificación de la araucanía han mentido durante 120 años [...] Transparentar es desmitificar, descolonizar, recuperar y resacralizar (2016: 5).

Si lo que se opone al miedo al desarraigo que simboliza el viento es el devenir transparente del territorio, entonces ese proceso se revela como función de la poesía, y reterritorializa el espacio, tanto el rural como el urbano de provincia, como ámbitos de resistencia.

3.2. La lengua paria en la obra de Adriana Pinda

3.2.1. Una voz disidente

La singular voz poética de Adriana Pinda (Osorno, 1970) ha elaborado a lo largo de toda su obra una estética distanciada de los códigos culturales convencionales, tanto del mundo mapuche, como de la cultura hegemónica occidental, sin por ello dejar de abreviar en los dos ámbitos desde la configuración de una lengua “champurria”, a la vez avergonzada y celebradora de su carácter mestizo. Como señala Fernanda Moraga, la visión de mundo que retrata Pinda en sus textos es “mestiza, por lo tanto, heterogénea y problemática” (2016: 164), puesto que “no enfatiza en lo “originario” como un trascendente, sino más bien en los terrenos de la transcripción, del contagio y del tráfico intercultural e interlingüístico” (2016: 165). Tal posicionamiento —que nosotros podríamos caracterizar como *ch’ixi* desde nuestro marco conceptual— se origina, como la propia autora ha señalado, en el hecho de “ser mapuche mezclada” (Pinda en Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 143). Tal condición adquiere un peso particular en su recorrido biográfico y literario por tres cuestiones centrales: en primer lugar, la relación del mestizaje con el sometimiento patriarcal y colonizador de sus abuelas; en segundo lugar, la propia culpa y vergüenza¹⁰⁰ por poseer ella misma una subjetividad colonizada y, finalmente, la sublevación interna que provoca la discriminación contra el “champurria” o mestizo al interior del propio mundo mapuche que se autodefine “puro”.

La ambigüedad que la poeta resalta como central en la conformación de su identidad se traslada a su práctica escritural en la tensión entre lengua materna —que bien podríamos volver a entender aquí del modo en que Liliana Ancalao la deconstruye, es decir, como el idioma que, aunque aprendido como segunda lengua, es ancestral, y en el caso de Pinda, específicamente “matrilineal” en la disposición de su genealogía— y la lengua “prestada”—en este caso, el castellano impuesto— configurando así una experiencia de exilio en ambas, o como la propia Pinda lo describe, un “caminar entre len-

100 “durante muchos años pensé que no era merecedora de esa memoria [del pueblo mapuche] al ser mapuche mezclada” (Pinda en Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 142-143). Para la cuestión de la vergüenza como afecto reivindicativo en la poética de Pinda, ver Moraga 2016.

guas” propio de “portentosas y frágiles *champurrea*, como yo” (Pinda en Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 233). Pinda configura una relación con las lenguas en términos de la filiación madre-hija, la cual se ve truncada a partir de la expropiación de la lengua mapuche por los poderes coloniales y estatales:

qué mayor exilio que la pérdida del lenguaje madre, el mapudungun, [...] es la clausura de un universo sentido irrecuperable, por eso digo que las no hablantes sólo somos unas pobres balbuceantes, UNAS BÁRBARAS, desterradas de nosotras mismas, intentamos el destello del *dungun* y allí nuestra tragedia. (Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 233)

La autora se representa en condición de *kuñifal* (“huérfana” en mapudungun), sujeto translingüístico, que se halla incómodo tanto en la morada de la lengua castellana, como en la de la lengua mapuche (Mellado, 2014b).

En una lectura llevada a cabo durante la inauguración del “III Encuentro Internacional de Folkcomunicación”, realizado en la Universidad Austral de Chile, *alma mater* de la autora, Pinda se refiere a su vínculo con el castellano en los términos que Aimé Césaire utilizara para referirse al francés en calidad de lengua de colonización: como lengua con la cual construir fortaleza interior desde ella y contra ella (III Encuentro Internacional de Folkcomunicación, 2016). Así, la escritora elabora una poética que reclama el “balbuceo” en castellano como herramienta de descolonización, en términos de Silvia Mellado, elaborar “desde la lengua que da muerte a la lengua mapuchezungun [...] una sintaxis brusca, prosódica a veces y, otras, entrecortada por los versos conformados por una sola palabra” (Mellado, 2014b). La escritura de Pinda, en revuelta contra la corrección gramatical, recuerda a Gloria Anzaldúa en su movilidad lingüística autorreflexiva (Karpinski, 2012: 25).

La autora ha realizado “un viaje a la semilla” (Pinda en Falabella, Huinao y Miranda Rupailaf, 2009: 142) a través de la elección de una vida en el ámbito de la ruralidad, la asunción del rol de *machi* en su comunidad *Pinda Tray* de Riñinahue (Región de Los Ríos, Chile) y la decisión de reconstruir el pasado de su familia por medio del camino de la escritura, atravesada esta “por la construcción de un tejido de parentesco [...] particular y diferenciador, que se nutre [...] de una filigrana de mujeres” (Moraga 2016:

170). Con esa genealogía matrilineal, Pinda comparte “el perfil hereditario de la exclusión” (Moraga, 2016: 177) y, en su caso, dicha exclusión se siente más palpablemente en la problemática del desplazamiento de la lengua ancestral.

En este apartado de nuestra tesis intentaremos un análisis que desglose tal conflicto en la poética de Adriana Pinda, desdoblada en dos experiencias: por un lado, los esfuerzos de la autora por escribir en mapudungun, los cuales están ligados con una voz poética “en trance” (Munizaga Yávar, 2011: 11) que conecta con la subjetividad de machi en estados extáticos inmersos en el canto; y, por otro lado, la escritura mayormente en castellano con pasajes en mapudungun no traducidos, considerables estos como ejemplos de “brecha metonímica” (Ashcroft, 2001: 75), “collage etnolingüístico” (Munizaga Yávar, 2001: 104, Carrasco, 1991: 11-12) o, como lo hemos denominado nosotros, “anti-autotraducción” (Stocco, 2017: 56). Analizaremos ambas experiencias en un corpus que abarca buena parte de su obra publicada: dos textos del poemario bilingüe de 2004, *La flor del telar*, un poema largo de *Üi* (2005) y algunos pasajes del último poemario publicado en 2014, *Parias zugun*¹⁰¹.

Los textos de *La flor del telar* y *Üi* serán presentados con sus versiones en mapudungun y español enfrentadas e, inmediatamente después, se brindará nuestra traducción de estudio de la versión mapuche, a fin de facilitar el seguimiento de la lógica de nuestro análisis. En el caso de los textos de *Parias zugun*, no incluiremos traducciones de estudio puesto que los pasajes en mapudungun son inserciones en el texto mayor en español a los que nos remitiremos puntualmente en el análisis.

3.2.2. *La flor del telar*: el único poemario exclusivamente bilingüe

Witral ñi rayen/ La flor del telar vio la luz en la revista *Ciudad Circular* en 2005. Este poemario corto de nueve textos constituye la única obra que Pinda publicó enteramente en formato bilingüe. Los poemas podrían comprenderse como el germen de ese “te-

101 Pinda ha sido antologada, entre otras en: *Veinte poetas mapuche contemporáneos* (2003), las dos ediciones de *Hilando en la memoria* (2006, 2009), *Kallfv mapu/ Tierra azul* (2008), *Mamihlapinata-pai: Poesía de mujeres mapuche, selknam y yámana* (2010), entre otros. Su obra ha aparecido también en la revista digital *Ciudad Circular* nº 5 (2004) además de haber editado dos poemarios personales: *Üi* (2005) y *Parias zugun* (2014).

jido de parentesco” (Moraga, 2016: 169) matrilineal que la autora ha situado como subjetividad central en el desarrollo de su poética.

Pinda ha declarado que sus conocimientos del mapudungun son limitados¹⁰² y que su aprendizaje se asocia a procesos personales de índole espiritual, más que intelectual o estético (Pinda en Falabella, Huinao y Ramay, 2009: 141). En este contexto es que las versiones en mapudungun de la obra de Pinda tienen la impronta de una voz “en trance” (Munizaga Yávar, 2011: 21), una subjetividad cercana a la *machi* y un proceso de creación semejante al intuitivo e improvisado del canto. Como ha constatado Munizaga Yávar, la poeta sostiene que, tanto el proceso de creación de *Witral ñi rayen/ La flor del telar*, como del poema largo “*Gen ko*” al que referiremos en la siguiente sección, se inició con el canto en mapudungun, para luego ser traspasado a la escritura en esa lengua y en español (2011: 102), una operación semejante a la utilizada en varias ocasiones por Leonel Lienlaf.

Nos centraremos en dos de los poemas de *Witral ñi rayen/ La flor del telar*, el tercero y el noveno y final.

3

*Kvtral zvgvn mv
piti nvmvn kvpapien
kim rayen ñi nvtram
kvpaiaimi ñi ñuke
tami pvliv mi kallfvrngui kvpaiaimi ñuke
anay
kvpaiaimi
kuifingei tukupan mew
koñipalu foie vl.*

Traducción de estudio

En la palabra del fuego
el aroma vine¹⁰³
conoce la flor de la conversación
vienes mi madre
tu espíritu tu lanza azul vienes madre
amiga

3

En el hablar del fuego
ha venido la amada escritura
conoce la flor del conversar
venga madre
tu espíritu de relámpago
tu espíritu lanza azul venga madre
venga memoria antigua
dando a luz cantos de foie.

102 “El mapudungun no lo aprendí de cuna [...] no soy hablante y como mapuche es un desafío” (Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 141, 150).

103 Incongruencia sintáctica.

vienes
en el recordar que es antiguo
pariendo canto de foie.

El poema tercero se estructura en torno a las imágenes que la locutora poética desea “invocar” desde la “amada escritura”: la conversación o *nvtram* con el espíritu materno y, a través de ello, la “memoria antigua” y el canto originado en ella.

En primer lugar, el “conversar” contrasta con el concepto de *nvtram*, lo cual provoca una *acometida semántica* de relevancia en la configuración del texto bilingüe. Más allá de que el *nvtram* contiene dentro de su sentido la idea de conversación, puesto que se trata de un género discursivo oral de carácter relacional en la cultura mapuche, implica también la transmisión de relatos o discursos con valor de verdad histórica, lo cual impone a la conversación que la locutora invoca, como punto de vinculación con el espíritu de la madre y con la memoria antigua, un tono que constata el deseo de conocimiento y de conexión con la historia familiar y ancestral desde la escritura. Como ha señalado la propia autora, tanto la escritura en español, como el canto y la escritura en mapudungun, son una necesidad vital dirigida a la reconstrucción de su propio ser como mujer mapuche mestiza y como forma de recuperar su memoria oral (Pinda en Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 150).

Los “*foie vi*” o cantos de *foie*, palabra mapuche para designar al árbol sagrado del canelo —llama aquí la atención la continuidad de su uso en la versión castellana—, son la referencia más directa en el poema a la asunción del rol de *machi*, tanto por la importancia del canto en los rituales de *machitun*, como por la presencia ubicua del canelo en las prácticas sagradas de las *machi* y en las rogativas de las comunidades del *Gulu Mapu* o región occidental del territorio ancestral mapuche. Aquí es clave recordar que la propia Adriana Pinda es la *machi* de su comunidad, lo cual ha supuesto el reencuentro con el *küpan* de su estirpe materna relegada al olvido. Como ella misma ha declarado: “Yo tuve tres bisabuelas *machi*, cuyas presencias no estaban marcadas en mi familia, porque había un olvido tan atroz y de alguna manera fui yo la que persistió en reencontrarse con todo eso” (Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 143).

Finalmente, resalta el encuadre del poema dentro de un marco de imágenes visuales asociadas a la luz: al comienzo el fuego, y al final, el “dar a luz” los cantos sagrados. En mapudungun, sin embargo, el término par para esta expresión es el verbo *koñün*, “parir” (Augusta, 1991: 95), lo cual acota la significación del texto castellano, operando un *afluente semántico* que, sin embargo, no obstruye el juego de “marco lumínico” construido por los versos iniciales y finales. La imagen del parto es frecuente en la poética de Pinda y generalmente está asociada a la lengua como anatomía que da a luz la palabra que sana, a la vez que patentiza el “dolor epistémico” (Soto, 2016: 18) del cual emerge, es decir, la violencia colonial que subyace a una palabra expresada en el idioma impuesto o bien en el idioma ancestral expropiado y, por tanto, limitado en su uso. Es el caso de un poema como “Sanación”, en el que se representa una suerte de *machi pewma* o “sueño de *machi*” con el que una mujer recibe el llamado a cumplir ese rol en su comunidad: “La muchacha tendrá que hacer *machitun* /Los brotes de las maderas/ pujan en su lengua,/ un *pewen* de aroma en parto” (Barrón, 2008: 192). También se encuentra una imagen similar en *Parias zugun*: “placenta lengua/ entonces/ la vi/ ardiendo/ dentro de mí [...] rajadura de leche/ parturienta llama” (Pinda, 2014: 77).

En el poema noveno que cierra la obra, la palabra es tomada por el telar mismo, como una voz que, desde los símbolos del tejido, le habla al sujeto poético con el que entabla un diálogo. Es aquí cuando el sentido de “la flor del telar” se revela al lector: se trata del propio origen, la propia sangre y el propio territorio entrelazados en el tejido de la escritura.

9

-“Rayen mollfvñ petu yemey” -feipi witrál.
 Mollfvñ wirring yemey.
 Fvta willimapu pigey ñi tuwmum -pian iñche.
 Ayiu kvlei piwke ayiu kvlei
 “Ñi ñamku willi ñi willimapu” -vlkantuam.
 Srayen willi ngvreyay tripamumu srayen ngvreyay
 kisuwen.

Traducción de estudio

Todavía anda en busca de la flor de la sangre-

9

Anda en busca de la flor de tu sangre -dice el
 telar.
 La escritura de tu sangre busca.
 Las grandes tierras del sur se llaman tus orígenes
 -digo.
 Se alegra mi corazón se alegra
 Mi sur águila amada
 Mi tierra amada -cantaré.
 La flor del sur tejeré
 La flor de mi origen
 Tejeré
 Una misma familia tejeré.

dice el telar.
Fue a traer la escritura de la sangre.
Las grandes tierras del sur se llama mi lugar de
origen- diré.
Está alegre mi corazón está alegre.
Mi águila del sur del *willimapu*- cantaré.
La flor del sur tejeré donde salen
la flor tejeré una misma familia.

El telar como locutor poético interpela a la voz central del poema para que vaya “en busca” o “*yemen*”, es decir “vaya a traer” (Augusta, 1991: 284), la flor de su sangre (“*rayen mollfvñ*”). Esta imagen se anuda en ambas versiones al territorio y a la familia, lo cual indica el direccionamiento de la poética de Pinda a desarrollar en sus siguientes textos: la reconstrucción de la historia de su familia y de su territorio de origen como modo de fortalecerse en su identidad mapuche. La propia autora ha declarado en este sentido que “a pesar que siento que mi memoria se rompió, se quebró, por todo lo que le ha pasado al pueblo mapuche, somos parte de la misma historia y a casi todas nuestras familias nos ha pasado lo mismo” (Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 142).

Respecto del territorio, el locutor poético central declara su afincamiento originario en las llamadas “grandes tierras del sur” o “*Fvta willimapu*”, espacio geográfico que, como ha descrito Sergio Mansilla, “es una tierra bella pero de contrastes brutales” en la que “los despojos de tierra, de memoria y lengua [...] que vienen desde el siglo XVI [...] adquirieron [para el caso mapuche-huilliche] características de genocidio cultural a partir de mediados del siglo XIX” durante la llamada “Pacificación de la Araucanía” (Mansilla, 2012: 11-12). La señal más directa que la versión mapuche da de la filiación huilliche del locutor poético está en la grafía elegida para el término *rayen*, “flor”, como “*sra-yen*”. Tal indicación fonológica se constituye en *acometida* de la versión mapuche sobre la castellana, puesto que dichos matices hacen referencia a la variedad diatópica huilliche conocida como *che sungun*. Los grafemas “*sr*” representan la fricativa retrofleja sonora [ʃ], alófono de [r] utilizado por los hablantes huilliche (Lenz, 1895-1897: 7). El uso del dígrafo *sr* será también recurrente en la poesía posterior de Pinda, y tal énfasis señalará la importancia que la autora da a la identidad territorial en la localización lingüística y geográfica de la variante del mapudungun que usa en sus textos.

3.2.3. “*Gen ko/ La palabra del dueño del agua*”: el *traful* en un poema-río

El libro *Üi* (2005) tiene un título ambiguo que remite nuevamente a la cuestión de la identidad y al vínculo con el rol de *machi* en la poética de Pinda. Como bien ha señalado Javier Soto, *üi* puede traducirse como “nombre” (2016: 19), sin embargo, también es la manera que elige la poeta para transcribir fonéticamente el sonido que exhala la *machi* en las ceremonias rituales y que, como ha explicado Mabel García Barrera “refiere al instante de término de una oración cantada por el o la *machi* (...) al final de su estado de “*küimi*” (trance) donde libera al espíritu que la(o) ha llamado o que la(o) ha habitado en el proceso ceremonial” (2012). Con este término, Pinda acentúa un proceso personal de recuperación y resacralización de la lengua perdida, así como sus implicancias orgánicas vitales, en cuanto aliento, pero también como forma de nombrarse.

El poemario cierra con un texto bilingüe titulado “*Gen ko/ La palabra del dueño del agua*”, donde la experiencia de comunicación ritual con entes espirituales, guardianes del entorno, se plasma por primera vez en dos lenguas en la poesía de Pinda. Se trata de un poema largo que incorpora múltiples voces, tanto de personas con roles de relevancia comunitaria como el *lonko* o el *genpin*¹⁰⁴, como las de entidades no humanas como el *ngenko* o “dueño del agua”, los *ngen* de cada río, como Punalka o Kallfvpang, o las figuras de Mankián y Huentellao. El locutor poético central es, sin embargo, un joven que entabla diálogo con esta polifonía de locutores secundarios, a la vez que también instauro como locutarios a su abuelo paterno o *laku*, a Nicolasa, “*ñaña* del Alto Bío-Bío” (Munizaga Yávar, 2011: 131) y al viento o *kvrvf*, entre otros.

El poema se estructura en el recorrido de cuatro ríos: el Mapocho, el Bío-Bío, el Cautín y el Rahue. Como ha señalado Mabel García Barrera, estos

atravesan de cordillera a mar cuatro espacios geográficos asociados a la historia del pueblo mapuche: Santiago, centro político del Estado chileno; Concepción, lugar donde se establece la frontera natural del pueblo mapuche; Temuco, espacio de resistencia y recuperación cultural; y Osorno, lugar de origen de la cultura mapuche, el que se encuentra asentado en las bases del pueblo huilliche como pueblo fundacional (2012).

104 El *lonko* es el jefe o autoridad política de una comunidad. El *ngenpin*, literalmente “dueño de la palabra”, es una autoridad ceremonial, dirige el ritual del *ngillatun* junto con la *machi* y el *lonko* (Catrileo, 1998: 207-208).

El flujo por los ríos y territorios configura en el poema un viaje de la imaginación que invoca la presencia de los espíritus guardianes del agua, a la vez que denuncia lo que atestigua en su recorrido: la contaminación que asola los espacios ancestrales como una “sombra huinca” que los ensucia.

El poema está presentado primero en mapudungun y luego en castellano en la edición original, con lo cual la diagramación enfrentada que nosotros utilizamos aquí es al solo efecto de hacer más claro el trabajo comparativo:

Gen ko

La palabra del dueño del agua

A Sergio Treuquil Catalán

*Gen ko mvley, kiñe rupa piam.
“Gen ko pigen” - feypi.
“Gijatun mew re mapuzungolu ta iñchin re
zugun anay”- feypi ñi lonko chao.
- “Femuechi, iñchiñ ñi iñchiñ
Gen ko mvley rakizuam mew.
¿Cew amuay ñi Gen ko faciantv?”- ramtufuy lonko.
Gen ko newen wvñotui
ina namun trallenko mew
mogelan mogelan ta newen ko.
“Kawiñi antv kawiñi antv” - feypi Genpin
- “Gen ko newen wvñotui”.
Fentren leufu niey ñi mapu.
Leufu wentru pige ka
zomo leufu kafey.
Kuifike leufu ñi nvtramkaken
Kuifike zugu tati leufu egu.
Gen ko zugukili iñchiñ
wallpaley kallfv mv.
Fvllantv mew
fey zuguley ñi newen
ñi ta pu mapunche.*

El dueño del agua vive, cuentan antiguamente
“Yo soy el dueño” -diría.
Cuando hablamos en lengua en el Gijatun, dice el
gran lonko
nos comunicamos con Gen Ko en nuestra lengua
en nuestro pensamiento
¿Dónde ha ido Gen Ko? - pregunta el lonko.
La fuerza del agua ha regresado
a los pies de la vertiente,
vive la fuerza del agua.
“Va llover, va llover” - dice Genpin, el dueño de la
palabra. Porque hay fuerza el agua va llover.
Grandes ríos hay en mi territorio.
Algunos son madres
y padres los otros.
Ellos dos conversan a lo antiguo.
El dueño del agua nos habla
mientras todo se azula alrededor.
Todos los días Gen Ko
habla de la fuerza mapunche.

(Pinda 2005: 83, 91)

Traducción de estudio

El dueño del agua

El dueño del agua existe, dijeron una vez
“Me llamo el dueño del agua”- dice
“cuando nosotros estamos en el Gijatun solo
hablamos mapudungun, exclusivamente la lengua

amigo"- dice el gran lonko
 "así el dueño del agua está en nuestro
 pensamiento".
 ¿Dónde fue el dueño del agua hoy?- pregunta el
 lonko.
 La fuerza del dueño del agua ha vuelto
 junto a los pies de la vertiente.
 Está viva la fuerza del dueño del agua.
 "Tiene cerco el sol, tiene cerco el sol"- dice el
 Genpin
 - "La fuerza del dueño del agua ha vuelto".
 Muchos ríos tiene la tierra
 y son ríos hombre
 también ríos mujer
 Los antiguos ríos conversan
 antiguas palabras los dos ríos.
 El dueño del agua nos habla
 alrededor en el azul.
 Todos los días
 él habla de la fuerza de los mapunche.

El título introduce una *acometida semántica* por varios motivos. En primer lugar, en mapudungun el título está reducido a la referencia al *gen ko* o espíritu protector de las aguas, mientras que en español se amplía a "la palabra del dueño del agua", lo cual refiere a lo que más adelante el poema explicará como el constante diálogo del *gen ko* con el pueblo mapuche. Como señala María Ester Grebe, los *gen (ngen)* tienen la finalidad de preservar la vida y el equilibrio de los fenómenos naturales y sus potencias son benéficas y constructivas (1993-1994: 47). Dentro de este sistema, el *gen ko* "ejerce el control de las aguas y lluvias, velando por su flujo continuo y su acción fertilizadora de la tierra" (Grebe, 1993-1994: 55).

Los versos introductorios presentan las voces del propio *gen ko*, y de dos autoridades comunitarias: el *lonko* y el *genpin*, este último "hombre que en las rogativas lleva la palabra haciendo oración por los demás y que dirige la acción tanto en el sacrificio de la colectividad como en los particulares, ofrecidos por cada familia" (Augusta, 1991: 55). La referencia explícita al "*Gijatun*" o *ngillatun* señala que la invocación al *gen ko* se da en el espacio sagrado de la rogativa y que su fuerza o *newen* se expresa en el vaticinio de lluvia puesto en boca del *genpin*: "*kawiñi antv, kawiñi antv/ va llover va llover*". Aquí interesa señalar una nueva *acometida semántica* en la formulación del augurio. Mien-

tras la versión castellana es transparente en su sentido, los términos utilizados en mapudungun hacen referencia al sol, o *antv*, con el verbo “*kawiñi*” de *kawiñkülen*, “tener cerco la luna o el sol” (Augusta, 1991: 79). Esta imagen, que refiere a la visión de un halo de luz alrededor de alguno de los dos cuerpos celestes, es considerada señal de lluvia cuando rodea al sol. De esta manera, la versión mapuche recurre al ámbito de la sabiduría popular, lo cual antagoniza con los versos españoles de mayor neutralidad.

Inmediatamente después el poema inicia la referencia a los grandes ríos que protagonizan el recorrido poético y los caracteriza, en español, como “madres” a algunos y a otros como “padres”, mientras que en mapudungun los versos pares refieren a los ríos o *leufu* como “*wentru*” (“hombre”), o “*zomo*” (“mujer”). En este punto, los versos castellanos supondrían un *afluente semántico* que especifica la referencia masculina y femenina asociada a los ríos por medio de roles de filiación paterna y materna que les aportan el carácter de autoridad y generadores de vida que también se les atribuye en la cultura mapuche, con lo cual logran una complementariedad semántica de relevancia.

3.2.3.1. El río Mapocho

“¿*Cew amuay tañi pewma fachi pun mew?*
Ñi laku. Umaqtuli ñi pewma laku peñi
welu welu
jkawiñi antv!”- feypi fvcha.
Namuntu amutuain epe wvn antv mew
meli fyta leufu trekaletuain
milla toro ge reke
leufu. Milla toro reke.
Pikvnpvle mew
Mapocho mvley, laku.
Adkintu new fvcha leufu
lladkvn leufu ngvmanleufu
tvfa wvla
mew
pvlv kuifike leufu nvtramkaenew iñche:
-”Mari mari peñi anay
wvñotui pikunge newen ko.
Wvle peñi wvle
akualu
ñi kona
pewvalu ñi peñi

¿Dónde ha ido el *pewma* esta noche
 abuelo mío? Duerme mi sueño
 pero el sol da vueltas
 porque va llover.
 Iremos antes que la claridad se anuncie
 cuatro ríos iremos
 el río que brilla
 como toro dorado.
 Hacia el norte
 vive el río Mapocho, abuelo tocayo.
 Me mira este río, este anciano río
 que está lleno de nostalgia y dolor
 por aquí pasaron los huinca, pienso.
 En ese momento me mira
 su espíritu antiguo me dice:
 -”hermano hermano
 ha regresado la fuerza del agua del norte.
 Mañana hermano mañana
 llegará
 mi kona, mi enviado
 y brotará mi hermano,

jwvle!
Upan zugu mew amutuy tami vl
neyvn leufu
nierkey ñi piuke iñche, Mapocho
eluenew
ñi wvne rupe, wvnelelu
neyvnge leufu, laku
cew rayentalu ñi mollfvñ Mapocho
kuifakeceyem
wvle peñi laku
rayentalu weicha kvpalme Mapocho
mollfvñ rayentalu peñi.
Kisulalen laku. Piwvn fewla.

mañana.”
Después de estas palabras, se fue su canto,
el aliento del río
ya tiene mi corazón, Mapocho
me dio
el primer camino, el que va delante,
su aliento abuelo,
dónde florecerá la sangre de los antepasados
del Mapocho del mapuche
mañana hermano tocayo, florecerá la estirpe
guerrera del río su sangre florecerá.
Ya no estoy solo, abuelo, me digo.

Traducción de estudio

¿Dónde fue mi sueño esta noche, abuelo
(paterno) mío? Si duermo mi sueño, abuelo
hermano
pero pero
“¡tiene cerco el sol!”- dice el anciano.
Iremos a pie casi cuando amanezca
cuatro grandes ríos marcharemos
es como dorado toro el río.
Como dorado toro.
Hacia el norte
está el Mapocho, abuelo tocayo
Me mira el gran/ viejo río
río afligido, río que llora
después el espíritu de los antiguos ríos me
conversa:
- “*mari mari* amigo hermano
volvió la fuerza del agua del norte
después hermano después
llegará mi *kona*
y brotará mi hermano,
¡mañana!
El canto con las palabras pasadas se fue
aliento río
tiene mi corazón, Mapocho
me dio
su primer camino, el que es primero
es aliento del río, abuelo
donde florecerá la estirpe guerrera del
Mapocho
sangre florecerá, hermano.
No estoy solo, abuelo, ahora me digo.

En la siguiente sección el locutor poético se detiene en el Mapocho, presentado como un río lleno de dolor por el paso del *wingka*, el primero en “sentir” la llegada de los conquistadores al ser sus orillas escenario de la fundación de Santiago de Chile en 1541. Llama la atención que esta referencia en el verso castellano (“por aquí pasaron los *huinca*”) sea omitida en el texto mapuche. Por otra parte, los versos pares que caracterizan el Mapocho introducen imágenes complementarias. Mientras el verso mapuche plantea la estructura anafórica “*lladkvn leufu ngvmanleufu*”, es decir, una frase traducible como “río afligido, río que llora”, en español se dice que el Mapocho está “lleno de nostalgia y dolor”, lo cual construye un *efluente semántico* que amplía la imagen presentada en mapudungun.

Este cuerpo de agua cruza el centro del Estado chileno y, por lo tanto, tiene una fuerte carga metafórica en el poema como el territorio ancestral primeramente arrebatado. Sin embargo, en la faz teleológica que explora el poema, se anuncia que el primer territorio vencido será el primero en resurgir: el Mapocho será el río “que va delante”, el que otorga “el primer camino” o “*wvne rupu*” para el resurgimiento de una “estirpe guerrera” o “*weicha kupalme*” que recupere la fuerza de los antepasados.

3.2.3.2. El río Bío-Bío

El paso del locutor poético se encamina luego al siguiente río: el Bío-Bío, histórica frontera entre el Reino de Chile, y el posterior Estado Chileno, y los territorios mapuche al sur.

Treka treka peñi, amutuan epe kon antv mew
Lonquimay trayen iñche.
Choyvge tvfa Bío-Bío pigelu, laku.
Kalfvwey ñi pvlv ina trayen Lonquimay.
Fey kamvten, laku, allkvtuwvn kvtral ñi caw
ñi ñuke, ñi kuku ñi chuchu, ñi fotvm ñi ñawe.
Punalka
wvñotui- piwvn tvfa wvla.
Meli llanka newen nielu Punalka, üy Punalka
wvñotui. Piuke pewenche wvñotui
nagpay

Camino nuevamente antes del atardecer
 Llegaré a la vertiente del Lonquimay.
 Nace allá el Bío-Bío
 se hace azul allá el espíritu en la laguna del
 Lonquimay.
 Nada más escucho y digo el fuego de mi padre,
 mi madre, mi abuela, mi hijo y mi hija.
 Ha regresado Punalka, me digo ahora.
 La fuerza de los cuatro caballos, el nombre
 y la fuerza
 han bajado
 al Bío-Bío, me digo.
 El sol negro sube,

*Bío-Bío, piwvn.
 Curiantu weñangkvn gen piuke
 wenulen ge piuke Awvnman.
 Bío-Bío, pigen Awvnman.
 Punalka pvllv kuifike Bío-Bío, mari mari
 fvta Punalka wentru peñi, mari mari
 Bío-Bío. Trepege peñi
 wentru pvllv zomo pvllv
 vlcha weche pvllv leufu.
 Fvcha Punalka. Kvze Punalka
 "Kumarikun mu re zunganv
 iñchiñ- feypi Laku Genpin.
 Femuechi rayen pvllv Bío-Bío anay, laku
 Bío-Bío leufu
 kawellu toro leufu mawizan leufu tati lelmun leufu
 tayu
 Bío-Bío. Punalka wvñotui, pu peñi, pu lamuen, pu
 pichikeche
 allkutuyegvn
 vlcha kvyen alen mvchakey Bío-Bío.
 Pvrapatuan Quepucha Xeg-Xeg pewman laku.
 Fachi Xeg-Xeg mew
 walloñmañ ñi piuke
 vlkantulen trepekeyegvn pu pvllv
 getuayíñ mawizan
 wvn getuayíñ zugu wvn alvmapu
 Bío-Bío rupalerkey ñi pewma
 ti pewma Punalka rupalerkey
 reke kopvn pewvn ge
 walloñmañ ñi foro mu.
 Femngelu laku, allkvn mi zugu, allkvn zugu gvlliv
 pewenche may
 Bío-Bío Bío-Bío nian rayen pewvn Nicolasa
 nian kelu antv kelu tralkan antv nian leufu kuifi.
 Bío-Bío – pigelu ta manke.*

Traducción de estudio

Camina, camina, hermano, voy antes de la bajada
 del sol
 a la cascada de Lonquimay.
 Nace este llamado Bío Bío, abuelo,
 se azula su espíritu junto a la cascada Lonquimay
 después, abuelo, se escucha el fuego de mi padre,
 mi madre, mi abuela paterna, mi abuela materna,
 mi hijo, mi hija.
 Punalka ha vuelto- me digo ahora
 La fuerza de cuatro *llankas* tiene Punalka, el
 nombre

abuelito, la danza de cóndores tiene apenado el
 corazón su corazón que está en la altura de los
 cóndores. El espíritu del Bío-Bío es Punalka
 gran Punalka hermano hermano.
 Despierta Bío-Bío,
 espíritu hombre y espíritu hembra,
 joven y anciano a la vez.

"Cuando hacemos rogativa
 -dice el Genpin-
 entonces sí florece el espíritu del Bío-Bío".
 Bío-Bío río
 caballo toro montaña río
 soy bosque río.
 Punalka ha vuelto, hermanos,
 niños
 escuchemos
 la joven anciana que besa el Bío-Bío.
 Soñé abuelo que subía al Xeg-Xeg de Quepuca
 Ralco.
 En el cerro mi corazón giró
 cantando y despertando los espíritus
 entonces seremos montaña,
 amanecer, palabra del amanecer.
 Bío-Bío camina mi sueño,
 el sueño de Punalka camina
 como la llegada de los brotes
 así doy vueltas por mis huesos.
 Así es abuelo, escucho tu palabra, tu palabra
 piñón pewenche
 Bío-Bío Bío-Bío tendré el brote de la flor, Nicolasa.

Punalka ha vuelto.
 Corazón *pewenche* ha regresado, bajó
 el Bío Bío, digo.
 Negro sol se aflige corazón
 está en alto el corazón *Awvnman*¹⁰⁵,
 Bío Bío, dice *Awvnman*.
 Antiguo espíritu del Bío Bío, Punalka, *mari mari*
 viejo Punalka hermano, *mari mari*
 Bío Bío. Despierta, hermano,
 espíritu hombre, espíritu mujer,
 espíritu del río muchacho, muchacha.
 Anciano Punalka. Anciana Punalka.
 “En el *camarucu* él me hablará” - dice el abuelo
Genpin.
 Así florece el espíritu del Bío Bío amigo,
 abuelo río Bío Bío
 caballo toro río, montaña río
 bosque, río nuestro Bío Bío.
 Punalka ha vuelto, hermanos, hermanas, niños,
 escuchen
 la luz de la joven luna besa el Bío Bío
 Soñé que subía el *Xeg Xeg* de Quepucha, abuelo.
 En el *Xeg Xeg* mi corazón dio vueltas
 cantando despertaron los espíritus,
 seremos montaña,
 seremos amanecer palabra del amanecer lejos
 el Bío Bío pasa por mi sueño
 el sueño de Punalka pasa
 es como los brotes que llegan
 doy vueltas alrededor de mis huesos.
 Así es, abuelo, escucho tu palabra
 escucho la palabra piñón *pewenche*, pues.
 Bío Bío, Bío Bío, tendré el brote de la flor, Nicolasa,
 tendré el rojo sol, el rojo trueno del sol
 tendré el río viejo.
 Bío Bío se llama el cóndor.

El recorrido se inicia en la laguna de Lonquimay o Icalma, uno de los nacientes del Bío Bío. Desde allí, el locutor poético atestigua el retorno de Punalka, el *ngen* o fuerza protectora de este río. La invocación del nombre “Punalka” parece traer consigo dicha fuerza. Por esto el verso castellano sugiere “el nombre y la fuerza han bajado al Bío Bío”. Los versos pares en mapudungun se expanden en un *efluente semántico*: la referencia al “nombre” se da en la frase “*üy Punalka wvñotui*”, lo cual se traduciría como “el nombre Punalka ha vuelto”, mientras que la referencia a la bajada de su fuerza al

105 *Awvnman* se refiere a la ceremonia funeraria que se hace cabalgando alrededor del muerto.

cauce del Bío Bío introduce otros términos no presentes en castellano: “*Piuke pewenche wvñotui nagpay Bío Bío*”. Esta frase refiere al *piuke* o “corazón *pewenche*” del *ngen* que ha retornado (“*wvñotui*”) y baja al río. Así, el texto mapuche hace referencia a la identidad territorial *pewenche* habitante de la zona geográfica de Lonquimay cercana a la laguna Icalma.

La invocación a Punalka se repite más tarde y señala varios aspectos del carácter *ch’ixi* de la escritura de Pinda. En el caso de la frase “*mari mari, fvta Punalka wentru peñi, mari mari Bio Bio*” es importante resaltar que no es común en las invocaciones a entes espirituales el uso del saludo cotidiano “*mari mari*”, lo cual podría sugerir la influencia del español. Sin embargo, inmediatamente después, el hilo de la invocación toma un carácter más propio de las formas ceremoniales de las rogativas al nombrar las cuatro formas bi-genéricas y bi-etarias de las entidades espirituales: “*wentru pvllv zomo pvllv/ vlcha weche pvllv leufu/ fvcha Punalka kvze Punalka*” marcan las referencias a los dos géneros (“*wentru*” y “*zomo*”) y a las edades joven (“*vlcha*”, “*weche*”) y anciana (“*fvcha*”, “*kvze*”). En este sentido, la versión en castellano antagoniza al presentar mayor síntesis en las imágenes (“espíritu hombre y espíritu hembra/ joven y anciano a la vez”) que no refleja el estilo anafórico del mapudungun. Más adelante, el verso “*Bío-Bío leufu/ kawelli toro leufu*” y su par “Bío Bío río caballo toro” inserta otra imagen referente al río y su *ngen* que los caracterizan y mantiene un tono similar de invocación. Como indica Grebe, el *ngen ko* es identificado con “apariciones zoomórficas, antropomórficas o fitomórficas” (1993-1994: 55). Entre las primeras, el toro y el caballo son algunas posibles representaciones.

3.2.3.3. El río Cautín

Luego del Bío Bío, el locutor poético llega a las orillas del Cautín, cuerpo de agua que atraviesa la ciudad de Temuco

*Treka treka peñi anay peñi treka
namvntu amuan Temuko mew.
Leufun pu temu mollfvñ laku
witralen fewla wente leufu Cautín.
Petu vlkantuy
Cautín laku anay*

Camino ahora
hacia Temuko
sangre de temos en el río
estoy de pie sobre el Cautín, que le llaman.
Canto ahora abuelo:
-” Yo he ido, he ido a la casa del mar, dice el Cautín

*amuken ti lafken ruka mu- pi Cautín.
 Lafken ulmen mu amuken- vlkantuy Cautín.
 Gen Ko kallfvpang feypi: -"tvfa mew mvley
 kallfvko".
 Yafvlen tati Cautín faw.
 Wera newen nieafun lafken ulmen -piwvn.
 Wvni Cautín mu, Manpvle leufu
 mew, wesakalei wesa
 petu lay leufu, Gen ko lay laku? -ramtuy ñi pvllv
 wentru pangui.
 Contaminación huinca pigelu tvfa.
 Niefun ti pewma welu, trafia pewman.
 Fewla feypin ñi nvtram. Kvpalvn ñi pewma.
 Genpin:
 "-Wechun lafken mew, otringe gen ko, kallfvpang
 Cautín ko pigelu.
 Kafey alvn kawell, alvn toro ka allkvn zugun trayen
 toro Cautín
 femuechi
 iñche anay iñche piwvn; trepegñean wente pu
 wangvlen Cautín newen ko
 wera wera newen anay
 kurv wvni
 wera newen pvrayafun wente pu llao
 kvmen newen ko mogey Cautín mu, laku peñi chao
 iñche."
 Akun may tañi pewma mew
 afi ñi pewma" iñche.*

Traducción de estudio

Camino, camino, hermano amigo, camina,
 hermano
 voy a pie a Temuco.
 Sangre de temos en el río, abuelo
 estoy de pie ahora sobre el río Cautín.
 Todavía canto
 Cautín, amigo abuelo
 He ido a la casa del mar, dice el Cautín,
 he ido al noble mar, canta Cautín.
 El dueño del agua *Kallfvpang* (puma azul) dice -
 "aquí
 vive el agua azul"
 Se anima el Cautín aquí
 mucha fuerza tendré, noble mar- digo.

Amanece en el Cautín, a la derecha del río
 malas cosas
 todavía muere el río. ¿El dueño del agua muere,

–
 he ido al poderoso mar
 soy fuerte Cautín
 tengo tanta fuerza, mar- me digo.

 Amanece en el Cautín abuelo. A su derecha
 hay basura
 se muere el río, muere
 el dueño del agua.
 Es la contaminación huinca.
 Tuve, sin embargo, un sueño anoche, laku.
 Ahora te contaré:
 -"En lo alto del mar, vi el dueño del agua
 el toro del Cautín
 muchos caballos tiene también su fuerza
 y escucho la palabra del agua
 entonces,
 yo me digo dentro de mi sueño – despertará sobre
 las estrellas la fuerza del Cautín
 mucha fuerza tiene,
 entre lo oscuro y lo claro
 subirán sobre las olas,
 la buena fuerza del agua vive, abuelo".
 Aquí acaba mi sueño abuelo.

abuelo?-
pregunta el espíritu puma macho
Contaminación huinca se dice esto.
Tuve un sueño anoche, sin embargo.
Ahora digo mi relato. Viene mi sueño,
Genpin: - “en lo alto del mar, veo
el dueño del agua, es el puma azul del agua del
Cautín.
También son muchos caballos, muchos toros y
escucho la palabra de la vertiente-toro del Cautín
entonces
yo amigo yo digo: despertará
sobre las estrellas la fuerza del agua del Cautín,
mucho mucha fuerza amigo
negro amanece
con mucha fuerza subirán sobre las olas
la buena fuerza del agua vive en el Cautín,
abuelo hermano padre yo.”

Aquí llega pues mi sueño.

En línea con lo que remarcamos anteriormente en relación con la influencia del español sobre el mapudungun de Pinda, en este pasaje del poema nos encontramos con un ejemplo contrario. El verso par de “*wente leufu Cautín*” es “sobre el Cautín, que le llaman”. Esta última frase puede interpretarse como una influencia idiomática del mapudungun, una suerte de calco de la forma verbal *pingen*, “llamarse”, que suele acompañar la mención de nombres propios. Este caso constata la mutua contaminación *ch’ixi* de la escritura bilingüe de Pinda.

Más adelante, se produce una acometida semántica de parte de la versión mapuche al referir al *gen ko* o “dueño del agua” con un término específico que no se replica en los versos pares en español: el verso “*kallfvpang Cautín ko pigelu*” da nombre al espíritu de las aguas del Cautín como *Kallfvpang*, lo cual podría traducirse como “puma azul”. “El toro del Cautín” en la versión castellana que, por otro lado, se menciona también en la versión mapuche pero unos versos más adelante, es probablemente otra de las representaciones zoomórficas del *gen ko*. En cuanto al puma, este reaparece en la versión mapuche y vuelve a omitirse en castellano, lo que configura una vez más una suerte de *acometida semántica* del texto en mapudungun al abundar en figuras animales para construir la imagen del *gen ko* del Cautín. Así, en el verso “*genko lay laku? Ramtuy*

ñi pvllv wentrú pangui”, quien pregunta por la muerte del *gen ko* es el propio espíritu del río, representado como *ñi pvllv wentrú pangui*, es decir, el “espíritu puma macho” que corre por sus aguas. En contraposición, el verso par en español se presenta como una afirmación, “se muere el dueño del agua”, en la que se borra la interacción pregunta-respuesta del mapuche.

La amenaza de muerte tiene su causa en una entidad que plantea un caso de *rebalse semántico*: la “contaminación *huinca*” es la responsable y dichos términos son utilizados en ambas versiones, lo cual resalta la intraducibilidad de tal concepto en mapudungun. Por otra parte, sin embargo, la instancia escritural encuentra una forma de traducir el concepto de “basura” como *wesakalei wesa*. Aquí se conjugan el verbo *wesakalen*, “estar mal hecho, ser feo” (Augusta, 1991: 248), con el adjetivo *wesa*, “malo” (247), una estructura traducible como “lo malo que es feo/ malas cosas”.

3.2.3.4. La costa

Como siguiente paso en el recorrido, el locutor poético se desvía a la costa, donde se detiene a saludar a los *ngen lafken* o espíritus del mar *Wentellao*¹⁰⁶ y *Mankian*, pertenecientes uno a San Juan de la Costa y el otro a la zona de Valdivia. Respecto de *Mankian*, Grebe lo ha descrito como “el espíritu-dueño del mar, [...] una variedad de *ngen-ko*: un *ngen-lafkén*”. El relato mítico gravita en torno de un hombre joven “transformado en piedra por burlarse de la naturaleza y posteriormente transformado en un *ngen-ko*, dueño y señor de las aguas y que habita en su interior” (Grebe, 1993-1994: 55).

*Alof kvtralwe ñuke mvley ñi piuke
namuntu amuan willimapu pvle- piwvn.*

La luz del fogón de mi mamita vive en mi corazón,
camino hacia el sur ya.

*Mvna kvrvfngey. Waywen kvrvfngey
¿mawvnpelayay ñuke?*

Ramtuymy. Trekaletuan willi mapu mew fewla.

Acui ñi pvllv unem

ñi pangui pvllv ñi trapial pvllv acui huilli mew, laku.

- “Mari mari anay fvta willi mapu” - pi ñi kewvn

Lo saludo al gran sur de la tierra.

kelu pangui.

Lo respiro

Eyvn willimapu kakelu eyvn kakelu gen

“hacia el sur voy”- decía mi sueño-

“willi mapu pvle amuy” -feypi ñi pewma peñi

Llego pues al sur

106 Pinda usa las dos grafías, “Wentellao” y “Huentellao”, de manera indistinta.

huilli.
 Akun willi huinkun akun Wentellao willi mapu newen
 akun Mankian newen mew fachiantv. Femuechi kvme antvngey.
 Wentellao ko pigelu: mari mari taíta Wentellao lonko fvcha kimkim.
 Gen ko Mankiantv pigelu: mari mari anay peñi.
 Pelontuge carretera huinca wesa zugun ina mi lelmun fvcha.
 Newen lelmun trayen wvn newen mawizantu, itrofill newen
 Wentellao. Ñuke kvtralwe ñuke ko – piwvn.
 Feymew feypikeyngvn zugu kuifikecheyem milla zugu reke
 Zugu kuifikeche pu lafkencheyem itrofill zugu treftrefvy
 wente lafken mew.
 Kiñe rupa piam, ñuke kvze
 Mankian weche kona gefuy
 fewla Mankian kura gen ko pigey.
 “-Gentuayíñ kura – pi Mankian ko -gentuayíñ lafken
 re mapuzungolu ta iñchiñ femuechi getuaviñ pu kona ulmen
 lafken pu kawell ko pu neyvn ulmen lafken”
 Mankian kura pigelu.
 Kiñe rupa piam Mankian zunguy ta lafken wente apon alen llaufen. Mankian Mankian piuke inal relmu mew, koni Mankian ta kura pewma.
 “-Yien itrokom kvtral pu rayen pukem mew. Yien kvtralwe”- vlkantuy kura.
 Trarikufíñ ketroko ñi pu nge
 Mankian -piwvn.
 Liqkvley pun kura.
 Tvngkweley ñi piuke anay, laku,
 Faw pigey Mari kvna mari mollfvñ pigey faw.
 Naqliwen naqpay mew, trekatuan.
 Yien piuke Mankian ñi kawell mu.
 Inal lafken trapelkvley ñi kawell, chao,
 Kallfvmil gey piuke tvfachi mañke alka antv.
 Vlkantunge Mankian: /”pvrayafun wente relmu mu
 Gen ko kura pigen.
 Ayvn kura fewla, koni pewma kura ñi piuke, feypi ti che.
 Trekatuan treka treka peñi, anay, treka kura tralkan.”

de Huentellao
 y de Mankian, los dueños del agua.

Aquí tengo visión de la carretera huinca que atravesará los caminos de Huentellao.
 La fuerza de sus bosques y cascadas y montañas.
 Madre fuego madre agua – suspiro y me digo.
 Así decimos, la palabra de los antiguos resplandece la palabra de los hijos del mar todas las palabras palpitan sobre el mar ahora.
 Dicen que antes, Mankian fue un joven como yo ahora es el dueño de la piedra del agua fue encantao, dicen.
 -“Seremos piedra -dice Mankian- seremos mar puro mapuzungun seremos pura palabra de agua guerreros del poderoso mar sus caballos, su respirar seremos” Mankian la piedra habla.
 Una vez la piedra habló al mar, Mankian se llamaba. Habló sobre la sombra de la luna. El corazón de Mankian a orillas del arcoiris entró Mankian al sueño de la piedra.
 Llevo todo el fuego de las flores en invierno Amarro la vertiente a mis ojos Mankián, cóndor del sol, me digo Se hace blanca la noche de la piedra.

Baja la mañana y camino.
 Llevo en mi corazón a Mankian en mi caballo.
 A orillas del mar amarro mi caballo, padre.
 Azul plateado es el corazón de ese Gen Ko Mankian. Canta Mankian: -”Subiré sobre el arcoiris soy el dueño del agua, ahora amo la piedra, bajé al sueño de la piedra, mi corazón, dice la gente”.

Traducción de estudio

El resplandeciente fogón de mi madre vive en mi
corazón
camino hacia el sur- me digo
Hay mucho viento. Hay viento sur
¿no lloverá, madre?- preguntas.
Camino por el sur ahora
Llega el espíritu del pájaro
el espíritu del puma llega al sur, abuelo
- "*Mari mari*, amigo gran sur"- dice la roja lengua
del puma

....

"Voy hacia el sur"- dijo mi sueño
hermano sur
llego al cerro del sur, llego al sur de Wentellao
llego a la fuerza de Mankian hoy.
Entonces es un buen día
El agua de Wentellao dice: *mari mari* taíta
lonko Wentellao gran sabio
El dueño del agua Mankiantv dice: *mari mari*
amigo
Veo la carretera huinca mal asunto
junto a tu gran bosque.
La fuerza del bosque, la fuerza del amanecer de la
vertiente
las montañas toda la fuerza de Wentellao.
Madre fuego, madre agua- me digo.
Así decimos la palabra de los antiguos
como palabra-oro
la palabra de los antiguos *lafkenche*
toda la palabra palpita
sobre el mar.
Dicen que una vez, anciana madre,
Mankian fue un joven *kona*
ahora Mankian es dueño de la piedra del agua- se
dice.
"Seremos piedra" - dice el agua Mankian
"seremos mar, puro mapudungun, nosotros
entonces seremos los *kona* del noble mar, los
caballos del agua, los alientos del noble mar", dice
la piedra Mankian.
Una vez, dicen, Mankian habló al mar.
Sobre la sombra de la luna llena. Mankian
Mankian el corazón junto al arcoiris, entró
Mankian al sueño de la piedra.
"Llevo todo el fuego de las flores en invierno, llevo
el fuego"- cantó la piedra-
Ato — a mis ojos, Mankian- me digo

Se hace blanca la noche de la piedra.
 Se aquieta mi corazón amigo, abuelo.

 Baja la mañana, camino
 llevo en el corazón a Mankian en mi caballo.
 Junto al mar amarro mi caballo, padre.
 Azul brillante es el corazón de ese cóndor macho
 del sol.
 Canta Mankian: "Subiré sobre el arcoiris, soy el
 dueño del agua.
 Ahora amor la piedra, entro en el sueño de la
 piedra
 mi corazón, dice la gente.
 Camina, camina, hermano, amigo,
 camina piedra trueno"

Este pasaje del poema muestra un claro desbalance en la extensión de ambas versiones. En efecto, hay varios pasajes del mapudungun que no tienen versos pares en castellano. Por ejemplo, inmediatamente después de los primeros dos versos, se presentan las siguientes líneas: "*Mvna kvrvfngey. Waywen kvrvfngey/ ¿mawvnpelayay ñuke?/ Ramtuymy. Trekaletuan willi mapu mew fewla./ Acui ñi pvllv unem/ ñi pangui pvllv ñi trapial pvllv/ acui huilli mew, laku*". Este pasaje, sin traducción al español, introduce la entrada a las llamadas "grandes tierras del sur" o *fvta willimapu*. Aquí el locutor poético dice que hay mucho viento ("*mvna kvrvfngey*") y que se trata del *waywen* o viento sur-sureste "que trae lluvia" (Augusta, 1991: 244) y es considerado "favorable" (Grebe, 1993-1994: 58). En su ingreso al sur, siente la llegada de los espíritus del pájaro ("*ñi pvllv unem*") y del puma ("*ñi pangui pvllv ñi trapial pvllv*"). El fragmento se configura así como una *acometida semántica* del mapudungun en el que nuevamente las imágenes naturales en las que intervienen entidades espirituales configura un paisaje de mayor profundidad que el del texto en castellano.

Una situación similar se da con el pasaje omitido en castellano, "*Femuechi kvme antvngey./ Wentellao ko pigelu: mari mari taíta Wentellao/ lonko fvcha kimkim./ Gen ko Mankiantv pigelu: mari mari anay peñi*". Aquí el locutor poético inicia la interacción con los *gen ko Wentellao* y Mankian. Mientras en castellano solo se señala: "Llego pues al sur/ de Huentellao/ y de Mankian", en mapudungun, el locutor poético los saluda diciendo "*mari mari taíta Wentellao*" y "*mari mari anay peñi*". Si bien, por un lado, la digresión de los versos en mapudungun apunta a un estilo discursivo propio de la cultura

mapuche, en el que no se escatima en saludos y palabras de bienvenida cuando se producen encuentros importantes, la fórmula “*mari mari*”, como ya mencionamos antes, indica la influencia del castellano y el carácter *ch'ixi* de la lengua de Pinda, puesto que no es la manera tradicionalmente utilizada para solicitar la atención y el favor de las entidades del ámbito espiritual.

Por otra parte, en este fragmento del poema se desarrollan dos temáticas: las características de poder de ambos *ngen*, Wentellao y Mankian, y, nuevamente, los elementos de la cultura *wingka* que atentan contra ellos. Así, por un lado, el locutor poético habla del *newen* o fuerza de Huentellao, espíritu guardián de bosques, cascadas y montañas. En mapudungun, además, se refuerza esta imagen con el efluente semántico, “*itrofill newen*”, traducible como “toda especie de fuerzas”. En cuanto a Mankian, se concentra en la leyenda de su origen: “Mankian fue un joven como yo/ ahora es el dueño de la piedra del agua/ fue encantao, dicen”. Este último verso es, en cambio, omitido en mapudungun, probablemente por tratarse de una redundancia, o bien, porque la idea de “encantamiento” provoca un *rebalse semántico* del castellano que no encuentra paridad en el mapudungun. Asimismo, el *gen* de la costa se presenta como un ser que ama su entorno y el estado en que se encuentra: “*Ayvn kura fewla*”, “ahora amo la piedra”.

En contraposición, como adelantamos, el locutor poético resalta las problemáticas que afectan los territorios de Mankian y Huentellao, en especial, la construcción de la carretera de la costa (Huirimilla, 2009a), llamada “carretera *huinca*” en ambas versiones, con lo que, nuevamente, la instancia escritural elige la inserción de un término castellano en la versión mapuche para resaltar la ajenidad del concepto de “carretera”, a la vez que esta se transforma en figura metonímica de la invasión territorial. Al respecto, la versión mapuche introduce una acometida semántica con el epíteto, “*wesa zugun*”, “mal asunto”, lo que es omitido en castellano.

El fragmento se cierra con la imagen optimista de Mankian como la inspiración que el locutor poético se lleva: la de un ser que se “amarrá” al entorno que ama. El *gen ko* es nombrado además como “cóndor del sol”, acometida semántica de la versión castellana que traduce literalmente el nombre de Mankian (“*Manke*”: “cóndor”, “*an*” de

“antv”: “sol”), lo cual es omitido en la versión mapuche para luego retomarlo en la frase “*mañke alka antv*”, “cóndor macho del sol”.

3.2.3.5. El río Rahue

El último río, el Rahue en la ciudad de Osorno, aparece florecido a pesar de la contaminación del frigorífico que lo asola:

*Dew konpay pukem, ñuke kvtralwe anay,
namuntu amuan Raqhue leufu, Chaurakawvn
pigelu mvley ti leufu.
Raqhue Raqhue
femuepi, laku, ñuke, chao
kuiñi ta kallfv malguen seumafuy rali, metawe,
menkue
inal tvfachi kvmeke leufu huillimapu mew
Gen ko toro mvley Raqhue, femi laku.
Malguen shumpall mvley Raqhue kafey
shumpall cal cos niey
rayentuy cal shumpall wente leufu.
Gen Ko Gen Ko mvley.
Fachiantv pos leufu mvley
acui huinca che tvfa kvme ko, ñuke ñuke
Frigorífico pigelu feichi industria
pos leufu mvley.
Welu rayentuy piuke shumpall ka piuke toro
Raqhue.
Wvle Wvle
nagpay Millamañ.
Akun ruka kura taíta Huentellao fewla.
“Mari mari” -chaliwun,
Kvpalvn kiñe ufisa, pian.
Huentellao gen ko lafken anay
peentun itrokom lafken mapu
pefiñ carretera costera
Huentellao Gen Ko
ñi nge inal rvpv mvley.*

Traducción de estudio

Ahora llega el invierno, madre fuego amiga,
camino al río Rahue. Charakawvn
le dicen (donde) está el río.
Rahue Rahue así digo, abuelo, abuela, padre
antiguo la niña azul hizo plato, cántaro, tinaja
a orillas del buen río en el sur.

Ahora llegó el invierno mi madre fuego
voy de vuelta al Rahue el lugar de la greda
en lo que hoy llaman Osorno.
En el Rahue poderoso río
más de alguna niña pura
hizo hermoso plato
y jarro
con la greda del río.
Un toro vive en la fuerza del río
también una sirena mapunche
de cabellos
de oro, dicen.
El dueño del agua vive en el Rahue.
Pero hoy está sucio el río
por la contaminación huinca
una industria llamada Frigorífico arroja
en el Rahue sus desperdicios.
Sin embargo, florece el toro y la shumpall.
Mañana
bajará el cóndor dorado.
He llegado a la casa de Huentellao.
Lo saludo.
Traigo una oveja, me digo.
Allí está
la carretera costera
mi ojo está vigilante.

Toro dueño del agua vive en el Rahue, *femi laku*
 niña *shumpall* vive en el Rahue también
 la *shumpall* tiene cabello *cos*
 florece el cabello de la *shumpall* sobre el río.
 El dueño del agua, el dueño del agua vive
 Hoy hay excrementos en el río
 Llegó la gente *huinca* a esta buena agua, madre
 madre
 “Frigorífico” le dicen a esa industria
 desperdicios hay en el río
 pero florece el corazón de la *shumpall* y del toro
 del Rahue.
 Después después
 bajará el cóndor dorado.
 He llegado a la casa de piedra del taíta Huentellao
 ahora.
 “*Mari mari*”- saludo.
 Traigo una oveja, digo.
 Huentellao dueño del agua del mar amigo
peentun toda la tierra del mar
pefiñ carretera costera
 Huentellao dueño del agua, mi ojo sigue el camino.

En primer lugar, el locutor poético localiza la geografía atravesada por el Rahue con el término *Chaurakawvn* en mapudungun, nombre originalmente dado al área de la actual ciudad de Osorno por la población huilliche. En forma de *acometida semántica*, la versión castellana no se remite al nombre mapuche sino que se refiere al “lugar de la greda en la que hoy llaman Osorno”. Esta no sería una traducción literal de *Chaurakawvn* ya que se refiere al lugar donde se junta la *chaura* o “arbusto, especie de murta” (Augusta 18). Por lo tanto, la instancia escritural decide enfocarse en otra característica del lugar, su suelo arcilloso, de cuya greda niñas mapuche hicieran platos y jarros (“*rali, metawe, menkue*”).

Más adelante, se vuelve a hacer referencia a las representaciones del *gen ko* y se habla una vez más del toro, pero también se incorpora la imagen de la *shumpall*, especie de sirena que, como señala Grebe, asegura que, donde sea que esté, el agua nunca se seque (1993-1994: 55). La *shumpall* tiene “cabellos de oro”, en mapudungun, además, el poema señala que su pelo florece sobre el río (“*rayentuy cal shumpall wente leufu*”), lo cual se configura en un *efluente semántico* que amplía la representación física de la *shumpall*.

En contraposición al toro y la *shumpall*, la instancia escritural instala la imagen del frigorífico como amenaza a la pureza de las aguas del Rahue. Nuevamente, un término foráneo como “frigorífico” aparece en el texto en mapudungun, el cual, además es acompañado de la palabra “industria”, otro concepto ajeno a la cultura y, por lo tanto, a la lengua mapuche. De esta manera, la instancia escritural no se remite a posibles calcos o neologismos en mapudungun, sino que sencillamente inserta la palabra para señalar su ajenidad.

3.2.3.6. Rogativa a Huentellao

En los versos siguientes se retoma la figura de Huentellao junto con la representación de una rogativa en su honor:

*Treftevy ufisa piuke mi ruka mew, Gen Ko.
Femuechi ñi piuke iñche tretrefüy kafey.
Pvrnge anay pvrnge Huentellao
kvpalv echel mvrke, muzay, kako, mvltrvn, ngvlliw
kvpalvn itrokom mollfvñ ñi che
Huentellao fvcha weche.
¿Tuchi rvpv inaan fewla chao ko?
¿Tayi akupefuli tami piuke pvle, chao?
Kvpaan iñche -piwvn inal llao mew.
Rayen tralkan kvpaan -piwvn
Rayen mawvn, rayen llvfke, tralkan mawizantu-
piwvn.
Ñi nge inal rvpv mvley taíta.
Akun ketran chao, akun walung
ñuke
walvng fvri wvtrangtuy wente wallontu mapu
mew.
Iñche ñi piuke chao Huentellao kvmen ko kochi ko
chazi ko
lafken, ngeykvfvge ñi zugu ko zugu getuayíñ wvle
ngawpoñv
getuayíñ. Ko ngAwpoñv getuayíñ, chao Huentellao.
¿Tuchi rvpv inaan fewla chaw ko? piwvn.
Gen ko mvley mvley newen ko
ko mogey ñi mawvn nge ko mogey ñi foru rayentuy
ko mogey kallfv malen wvn mew
itrokom antv mew
mogey ko llapvmko.
Pu ko lampvdkeñ pvrnyegvn wente wangvlen
tvfachi pun apon mew.*

El corazón de la oveja palpita en tu casa de mar
Huentellao. Y también mi corazón de hombre.
Danzo y danzo
traigo harina tostada, mote, catuto y muday,
piñones y toda la sangre de mi gente huilliche
taita Huentellao.
¿Cuál camino he de seguir
ahora padre agua?
Pero yo vendré – me digo cerca de las olas.
Vendré como flor del trueno,
del relámpago, flor de la montaña,
me digo yo.
Mi ojo siempre vigila, taita.
Llega la cosecha, tanto tiempo ha pasado
desde que comencé mi viaje.

Agua dulce,
agua salada la tuya Huentellao
mañana seremos
constelación de estrellas
taita Huentellao.

El dueño del agua vive su fuerza, repito a cada
paso.
Vive en la lluvia, florece en mis huesos
vive en la niña pura del amanecer
todos los días
vive el agua que sana con su fuerza.
Las mariposas de las aguas suben sobre las
estrellas. En esta noche sube la mariposa.

Kvtrankvley ñi nge welu.

Pero yo estoy enfermo y triste.

Traducción de estudio

El corazón de la oveja palpita en la casa, dueño del
agua
Así mi corazón late también
Danza, amigo, danza, Huentellao
Traigo harina tostada, muday, trigo pelado, catuto,
piñón
traigo toda la sangre de mi gente
Huentellao, viejo, joven
¿Cuál camino sigo ahora padre agua?
¿Hacia donde llegará tu corazón, padre?
Yo vendré- me dice junto a las olas
vendré flor del trueno- *piwvn*
flor de la lluvia, flor del relámpago, trueno del
bosque- *piwvn*
Mi ojo junto al camino está, taíta.
Llega la cosecha(,) padre, llega el verano(,) madre
el calor del verano se levanta sobre la tierra.
Mi corazón, padre Huentellao. Agua buena, agua
dulce, agua salada del mar,
ngeykvfvn mi palabra agua palabra seremos
mañana constelación seremos, padre Huentellao.
¿Cuál camino sigo ahora padre agua?- me digo.
El dueño del agua vive vive en la fuerza del agua
el agua vive en su lluvia, florece en mis huesos
el agua vive en la niña azul del amanecer
todos los días
vive en el agua que sana.
Las mariposas del agua suben sobre las estrellas
esta noche *apon*
Sin embargo mi ser está enfermo.

El abuelito o “taíta” Huentellao es una figura de gran relevancia en el mundo huilliche. Como indica Foerster, “vive *encantado* en las rocas de las playas de Pucatrihue” (1993: 77), costa de la provincia de Osorno en la comuna de San Juan de la Costa, “y su simbolismo presenta varias dimensiones: amo de las aguas y de los productos del mar, también del trueno, profeta (sus mensajes de desgracias se relacionan con el olvido de las costumbres ancestrales), mediador entre los hombres y Chao Dios y, por último, maestro que enseña a los humanos el *nguillatun*” (Foerster, 1993: 77). Es, además, propiciador de buenas cosechas, lo que explica que, en este fragmento y el que sigue, se sucedan una serie de imágenes ligadas al pedido de buenos cultivos. Así es como, por

ejemplo, el locutor poético saluda a Huentellao y le ofrece una oveja en sacrificio: los versos “*tretrefüy ufisa piuke ruka mew, Gen Ko*” y “el corazón de la oveja palpita en tu casa de mar” indican que la ofrenda se ha realizado. Otros elementos propios de un *llepun* o rogativa se desarrollan en los siguientes versos con la mención a la danza y la entrega de otros alimentos como el “*mvrke*” o “harina tostada”; los “piñones” o “*ngvlliw*”, frutos del pehuén; el “*mote*” o “*kako*” (Augusta, 1991: 74); el “*mvltrvn*” o “catuto”, “masa de trigo cocido” (Augusta, 1991: 137), y la bebida “*muzay*”.

Más adelante, Huentellao se introduce como locutor poético y toma la palabra para responder a los pedidos con la frase “*kvpaan iñche [...] rayen tralkan kvpaan/ [...] rayen mawvn*”, lo que podría traducirse como “vendré yo [...] flor del trueno, vendré/ [...] flor de la lluvia”. Esta última mención explícita a la lluvia que indica el favor de Huentellao para con las cosechas, no está presente en los versos pares en castellano, que se remiten a las otras imágenes, “flor del trueno, del relámpago, flor de la montaña”, todas posibles sinécdoques de la imagen central de la tormenta que descarga su agua sanadora sobre la tierra.

El locutor poético principal retoma la palabra para reflexionar acerca del tiempo transcurrido en su itinerario por los ríos. La llegada de la cosecha es la señal más palpable del paso del tiempo. En castellano dice: “llega la cosecha, tanto tiempo ha pasado”. Por otro lado, en mapudungun el verso par se vuelve más específico: “*akun ketran chao, akun walung ñuke*” presenta dos imágenes. En primer lugar, la cosecha o “*ketran*” es presentada como “*chao*” o padre, y el verano o “*walung*”, “época en que maduran las frutas” (Augusta, 1991: 244), es la “*ñuke*” o madre, con lo cual la frase de este verso podría traducirse como “viene la cosecha padre, viene el verano madre”. También es posible, como puede apreciarse en otros pasajes del poema, que se trate de vocativos que interpelan a miembros de la familia del locutor poético, llamándolos a presenciar la llegada del tiempo de cosecha. Es de resaltar, entonces, que el verso en mapudungun elabora un *afluente* en base a la especificación del tiempo del año al que se refiere este fragmento del poema, así como también, a partir de la inserción explícita de referencias a sus locutarios.

3.2.3.7. Cierre: *Tren Tren y Kai Kai*

El poema finaliza, como ha señalado Mabel García Barrera, con una pregunta: “¿dónde están *Tren Tren y Kai Kai fvlv*, las potenciales fuerzas que resurgen y devuelven el equilibrio, cada vez y de manera cíclica, a las situaciones de descompensación históricas que han afectado al pueblo mapuche?” (2012). Es en tiempos de contaminación del agua, lo que se representa como “la sombra *huinca*” que “ensucia”, cuando el vaivén entre la esperanza y el pesimismo se vuelve más evidente:

*Huinca llawfeñ acui ko.
Wesakalei wesa
wesa zugu niey ñi kvme ko
ko ñidol
mogey welu welu mogey
ñi mollfvñ ñi kewvn ñi cal
ko ñidol
geymy gen ko fvfall mapu mew.
Pvrapatualu ko ñidol itrofill kona Gen Ko
huinca llawfeñ tripay
pu rayen wilvfel reke ko.
Pu rayen wilvfel llvfke ko reke
¡Llamekan llamekan getuayíñ! feypi ta che.
Gen ko mogey taiñ piuke mew,
Kiñe rupa piam mvlefuy fvta filu Kai-Kai pigelu
Kai-Kai newenko pigey.
Kafey mvley ka kiñe filu, Xeg Xeg pigefuy.
Xeg-Xeg mapu newen pigey.
Kai-Kai kollin ko ngefuy
“-¿Mogey Kai-Kai laku?- piwvn fachiantv.
Treaka treka ñuke kvtralwe ñuke ko
namuntu amutuan tañi piuke
amutuan ñi ruka mu
chew mvley ñi ñawe, ñi chuchu, ñi kuku. Ñi chao, ñi
kuku.
¿Mogey fvta filu Kai-Kai newen ko? -piwvn.
Treftefvvy Kai-Kai minche lafken mu.
Treftefvvy Treng-Treng nag mapu mew.
Treakaletuan, laku anay.
Zungukefenew ko.
¿Mogey Kai-Kai?-
ramtuy kvrvf fvcha fewla...*

La sombra huinca
ha llegado,
mala cosa
para la raíz del agua
que, sin embargo, vive
en mi sangre, mi lengua, mi pelo
la raíz del agua vive
en los territorios del agua.
Subiré la raíz del agua con todos sus konas
se irá la sombra huinca que la ensucia.
Las flores alumbran
como relámpagos el agua.
Danza de molienda, ¡danza de molienda!, dice la
gente alegre. Las mujeres. El dueño del agua vive
en nuestro corazón mapunche. Dicen que
antiguamente había una poderosa culebra del
agua llamada Kai-Kai
que cuidaba las aguas del mundo.
También había una culebra de tierra llamada Xeg-
Xeg que cuidaba el nag mapu, la tierra de abajo.
¿Vive todavía la culebra del agua abuelo? -me
pregunto.
Camino y camino madre agua madre fuego
vuelvo a mi corazón vuelvo a mi casa
donde me esperan mis parientes.
Pero me pregunto: -¿vive Kai-Kai?
Palpita la culebra del agua bajo el mar.
Palpita la culebra de la tierra.
Sigo caminando abuelo tocayo.
El agua solía conversarme...
¿Vive Kai-Kai?
Le pregunto al anciano viento...

Traducción de estudio

La sombra huinca llegó al agua.

Basura (cosa mala)
 mal asunto tiene el agua buena
 agua principal
 vive sin embargo vive
 en mi sangre, mi lengua, mi pelo
 agua principal
 eres dueño del agua *fvfall mapu mew*.
 Subirá el agua principal con todos sus *kona*
 saldrá la sombra *huinca*
 Las flores resplandecen como el agua
 Las flores resplandecen como el relámpago del
 agua
 ¡*Llamekan llamekan* seremos! dice la gente.
 El dueño del agua vive en nuestro corazón,
 una vez dicen hubo una gran culebra *Kai Kai*
 era la fuerza del agua *Kai Kai*
 también hubo una culebra llamada *Xeg Xeg*
Xeg Xeg era la fuerza de la tierra
Kai kai kollon ko ngefuy
 “¿Vive *Kai Kai* abuelo?” - me digo hoy
 Camino camino, madre fuego, madre agua
 voy a pie mi corazón
 voy a mi casa
 donde está mi hija, mi abuela materna, mi abuela
 paterna. Mi padre, mi abuela paterna.
 ¿Vive la gran culebra *Kai Kai* fuerza del agua?- me
 digo.
 Palpita *Kai Kai* bajo el mar.
 Palpita *Xeg Xeg* en la tierra.
 Sigo caminando, amigo abuelo.
 El agua me hablaba.
 ¿Vive *Kai Kai*?- pregunta ahora el viento anciano.

El fragmento final de este largo poema oscila entre dos polos: una serie de imágenes construida en torno a la destrucción del entorno natural, y otra concentrada en las prácticas humanas que permiten sostenerlo y celebrarlo. Así, encontramos que la “sombra huinca” (“*huinca lawfeñ*”) es “mala cosa” (“*wesa zugu*”) para el agua. El texto mapuche inserta además una frase, “*wesakalei wesa*”, que ya había incorporado más adelante para referirse a la “basura”, con lo que produce un *afluente* que especifica la mirada sobre lo que esa “sombra” constituye para el agua. Asimismo, hay algunas diferencias, en ambas versiones, en la forma de representar el agua afectada. Por una parte, el texto castellano habla de “la raíz del agua”, mientras que esta imagen no se replica en mapudungun y provoca una *acometida semántica*. El agua es representada como “*kvme ko*”, “agua buena”, y como “*ko ñidol*”. El término “*ñidol*” refiere a quien

“tiene el mando, el principal” (Augusta, 1991: 157), el “jefe” (Zúñiga, 2006: 327), lo que podría referirse tanto al agua misma como elemento de superioridad vital, como al *gen ko* mediante otra forma de nombrarlo. Las imágenes de tono negativo también se dan en las preguntas que señalaba García Barrera. El locutor poético se pregunta, y pregunta a otros, como el viento, si las dos culebras de mar y tierra, *Kai Kai* y *Treng Treng*, siguen vivas y si despertarán ante los atropellos cometidos en sus dominios.

Por otro lado, sin embargo, la instancia escritural insiste en imágenes positivas, en la pervivencia del *gen ko* como parte del propio cuerpo (“en mi sangre, mi lengua, mi pelo/ la raíz del agua vive”) y del territorio. También se explicita la esperanza en las personas, por ejemplo en la figura de los *kona*, jóvenes que defienden el territorio y acompañan a su “*ko ñidol*” en la lucha, y en las prácticas rituales. A continuación, el texto en mapudungun crea un *rebalse semántico* al referirse al *llamekan*, tipo de canto que realizan las mujeres al moler el trigo (Augusta, 1991: 121). La versión española habla de una “danza de la molienda”, que no alcanza con esto a traducir las implicancias de esta práctica¹⁰⁷, sin embargo, logra instalar un *afluente semántico* al señalar, con mayor especificidad que la versión mapuche, quiénes cantan. Mientras la versión mapuche habla de “*ta che*”, en términos generales, el texto español dice “la gente alegre. Las mujeres”.

Como “poema-río”, el texto bilingüe “*Gen ko/ La palabra del dueño del agua*” se constituye en un emotivo viaje del espíritu humano por los vericuetos de la memoria ancestral y el flujo amenazado de los cuerpos de agua más importantes del *Gulu Mapu*. Pinda construye así una “voz en trance” en ambas lenguas, que circula por los territorios comunicándose con familiares, animales, ríos, mares y entidades espirituales. El texto evidencia el carácter *ch’ixi* de la lengua mestizada de Pinda, en la que calcos e influencias léxicas y semánticas de ambas lenguas se contaminan mutuamente. Con ello,

107 Como ha indicado Fernanda Moraga, el *llamekan* se entiende como “producción autónoma y como pertenencia poética de la lengua, el habla y el cuerpo de las mujeres, tanto de manera individual como colectiva, dentro de contextos culturales e históricos específicos. La esfera cultural, social y estética de ellos no es homogénea, no sólo desde un punto de vista de la estructura y los temas, sino que también desde una perspectiva de la sujeto del enunciado” (2011: 36).

En términos de Juan Paulo Huirimilla, el *llamekan* “viene a significar la relación armónica entre una mujer y su espacio cósmico [en el que discute] poéticamente en mapudungun o castellano su relación con el mundo y evidencia su realidad en opresión” (Aliaga, 2010: 6).

Pinda celebra su poética “champurria”, en este caso, nacida del fluir de conciencia del canto primigenio en mapudungun y luego autotraducido en castellano.

3.2.4. *Parias zugun* y la anti-autotraducción

Adriana Pinda ha trabajado a profundidad en su poesía la problemática de la pérdida histórica y personal de la lengua mapuche. En el contundente prólogo a su poemario *Üi*, la autora señala que con el paso de una lengua a otra por imposición de los poderes coloniales, primero, y estatales modernos, después, “algo se quebró en nuestros procesos cognitivos” y que su impacto “no ha sido gratuito, nos ha costado sangre y esperanza” (Pinda, 2005: 11). En ese quiebre, hallamos lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina un “*taypi ch’ixi*” (2010b: 14), centro en el que se median y tensan posiciones contradictorias: Pinda encuentra en la pérdida del mapudungun un abismo de violencias y socavamientos, un “dolor epistémico” como señala Javier Soto (2016: 18), pero también una grieta por la cual la palabra se cuele y revela la propia identidad “champurria”, tensionada y consciente de las diversas herencias culturales que la componen: “finalmente lo único que tengo, lo único que soy, y el único *tuwün* y *küpan*¹⁰⁸ posible para los seres como yo, es la palabra. Soy la machi Pinda “Pichun” y mi boca, la pichana del colibrí, es mi pluma destellante, mi única herencia y mi don” (Pinda, 2014b).

En su último libro, *Parias zugun* (2014), las temáticas y motivos explorados en las dos obras anteriormente analizadas son profundizadas en su complejidad y alcance. Para empezar, la firma misma de la autora en la portada indica un determinado posicionamiento en relación con su identidad y la forma de nombrarse. En efecto, la poeta firma solo con su apellido materno de origen mapuche, “Pinda”, y omite el apellido “Paredes” de origen español. En este gesto por resaltar su linaje materno, la poeta reconstruye una identidad de estirpe matriarcal que reivindica y resacraliza el *dungun* de sus abuelas *machi* “extraviadas [...], vapuleadas y denostadas” (2014b) por una política de despojo y genocidio y una historia que ha silenciado sus voces.

El título del poemario refiere, a su vez, a la lengua o “*zugun*” de los parias, los excluidos, los marginados y olvidados: los “condenados de la tierra” al decir de Franz Fanon.

108 *Tuwün* y *küpan* son definiciones identitarias de una persona mapuche, la primera hace referencia a la procedencia geográfica y la segunda a la familia de pertenencia.

Pinda pone en la lupa los afectos que genera en su historia, y por extensión, en la de gran parte del pueblo mapuche, la expropiación de su derecho a conocer su lengua vernácula. Desde ese dolor, la autora construye el silabario de los parias: un “*zugun*” herido, fantasmal y ardiente. Así inicia el poemario:

A mi madre Marina Pinda Antías, este mi duelo
a la hija de la hija de la hija de la hija...

entonces
la vi
ardiendo
dentro de mí
una vez más
la lengua
sus incontenibles
pétalos de plata
abriéndose
miel ajeno escozor proscrito
desentrañando
el silabeante
éxtasis perdido

(Pinda 2014a: 9)

La lengua que la voz poética ve arder dentro suyo es el mapudungun, la del “escozor proscrito”. En términos de Jacques Derrida, el monolingüismo en una lengua que no es la propia desencadena “la pulsión genealógica, el deseo del idioma” que ha sido interdicho, lo cual implica “una opción por la memoria” al decir de Liliana Ancalao: “el movimiento compulsivo hacia la anamnesis, el amor destructor de la interdicción” (Derrida, 1997: 100). Esa pulsión es la que empuja a la recuperación de la memoria perdida de las mujeres de la familia, lo cual se hace presente ya en el epígrafe a estos versos, cuando Pinda dedica el poema a su madre y declara estar en duelo por la sucesión incontable de hijas que conforman el linaje que hasta ella llega. Esta rememoración lleva también a asumir una tarea por todas ellas: recuperar el canto.

En cuanto a la composición bilingüe, los textos de *Parias zugun*, tal como en la mayor parte de los poemas de *Üi*, y a diferencia de *Witral ñi rayen/ La flor del telar* y del poema bilingüe *Gen ko*, van desgranando de manera intermitente entre los versos en cas-

tellano, otros en mapudungun que no son traducidos ni acompañados de glosario alguno. Entendemos que en estos poemas Pinda ensaya una especie de “anti-autotraducción”, es decir, un movimiento de escritura diglósica en el que el mapudungun a veces irrumpe en el texto sin pedir permiso ni dar explicaciones. Tal posicionamiento se corresponde, como hemos señalado anteriormente, con lo que Rivera Cusicanqui ha definido como una práctica *ch’ixi* “consciente de sus manchas indias y castellanas”: “una sintaxis inscrita en el lenguaje propio y en la experiencia de la contradicción vivida” (2010b: 14).

En relación con esta operación lingüística disruptiva, Mónica Munizaga Yávar referencia el concepto de “collage etnolingüístico” de Iván Carrasco, por tratarse de un discurso “formado por la sucesión indeterminada de enunciados en códigos lingüísticos diferentes, generalmente vinculados al tema y referencias culturales del texto. Precisa de un lector conocedor de ambas lenguas” (Munizaga Yávar, 2011: 103). Por otra parte, en su carácter de escritura crítica a la colonialidad, podemos entender esta modalidad de la poesía de Pinda como una reafirmación de su “posición minoritaria”, en términos de Homi Bhabha, es decir, como un traslado de la cuestión de la apropiación de la cultura más allá de la transmisión plena de contenidos (1994:224). Asimismo, configura un esfuerzo por resistir la apropiación o absorción cultural a partir del distanciamiento que provoca lo que Bill Ashcroft ha denominado “brecha metonímica”: la inserción de palabras, frases o pasajes no glosados que se instituyen como metonimia de la lengua colonizada, es decir, la representación del todo por la parte, cuya resistencia a la interpretación construye la brecha que señala y enfatiza la diferencia cultural (Ashcroft, 2001: 75). El primer verso en mapudungun que no se traduce en *Parias zugun* aparece en el siguiente fragmento:

La lengua es el árbol
-háblenme ustedes comadronas dolientes ustedes
que injurian al miedo
Aliwen ñi zugun-pewman
MUDO ES EL ECO
del árbol
mutilado
Mininco Arauco Pilmaiquén pirata Benetton

Caimanes 2000 almas
disputando su resuello a las mineras
-desgajen
sus paines
presagios lloronas
lujuriosas
niñas complacientes
silabeo de piel
resplandeciente
y podredumbre
-solo el amor es misterio puro y absoluto-

Matriarcado
de lenguas
en que vine
para que ustedes
vibren
dentro de mí
mis vivas todas
las que ya partieron
cantan
Yolanda Marina Mónica Doralisa Filipa Kallfullanka Wangülen
- vi los códigos arder

Y las que ahora vienen cabalgando en las grescas habitadas de la sangre
habitadas por espanto
brujo espanto weküfe espanto lengua
por celestiales delirios por cadenciosas culpas por amor
Küyen Kallfumalen Lemunantü¹⁰⁹

(Pinda, 2014a: 11-12)

109 Los nombres propios mencionados en este fragmento demuestran la profunda intertextualidad de la obra poética de Pinda. En el linaje de mujeres que la poeta reúne en su obra están las antepasadas pero también las hijas. Yolanda, la abuela, que aparece por primera vez en el poema “Parias” (Huirimilla, 2009b: 169); la madre Marina nombrada en el epígrafe al comienzo de este poemario; Doralisa, la “méica” pariente, hechicera (Moraga, 2016: 169) o bisabuela machi (Munizaga Yávar, 2011: 131) que aparece en “Del exilio” (Huirimilla, 2009b: 167); Filipa Huenuleo, la bisabuela, también mencionada en el poema “Parias” y en los últimos poemas de la sección *Ralum I* del poemario *Üji* (Pinda, 2005: 24-26). Otras antepasadas más antiguas son representadas por Kallfullanka Lican, la primera machi de su linaje (Munizaga Yávar, 2011: 131), y Wangülen, “la representación alegórica de la primera mujer mapuche” (Moraga, 2016: 170). Küyen, Kallfumalen y Lemunantü, por otro lado son presentados como descendientes. De hecho las dos primeras aparecen en otro poema de *Parias zugun* en una dedicatoria a “mis hijos del valle” (Pinda, 2014a: 16).

La lengua *aliwen*, la “lengua-árbol”, es decir, el mapudungun matrilineal y matriarcal se encuentra “mutilado” y con él sueña la locutora poética. Aquí aparece el primer verso en mapudungun que no se traduce: “*aliwen ñi zugun pewman*”, el cual puede traducirse como “sueño con la lengua del árbol”. La referencia al *pewma* introduce el carácter sacralizado de la lengua de las antepasadas, dado que el estado onírico tiene una importancia central en el mundo mapuche y se concibe como “un viaje que realiza el *am* - aliento o cuerpo etéreo similar al cuerpo físico o alma- para ir al encuentro con los antepasados o con las fuerzas del ámbito sacralizado” (García Barrera, 2008b). En dicho estado, el soñador tiene una capacidad visionaria, de allí los “*paines* presagios” que las antepasadas le comunican a la hablante lírica. Sin embargo, como contraposición al carácter sagrado del mapudungun, llama la atención la simultánea castellanización del término *paine*, “celeste” (Augusta, 1991: 68), al pluralizarlo como si fuera un adjetivo en español¹¹⁰. Esta operación señala lo *ch’ixi* de la poética de Pinda en su recreación de prácticas lingüísticas “impuras”, con las que mixtura ambos idiomas y ejerce en su escritura la irrupción de la anomalía instalando el juego de la ambigüedad lingüística como modo de resistencia a las escrituras normalizadas, tanto en la lengua mayoritaria, como en la minoritaria. En este sentido, estas elecciones estéticas podrían también incluirse dentro de lo que Deleuze y Guattari han denominado los “tensores lingüísticos” que una literatura menor aplica sobre una lengua mayoritaria como estrategia de des-territorialización que la lleva hasta sus propios límites (1978 [1990]: 38-44).

En este fragmento, la instancia poética va desgajando las imágenes que las “comadronas dolientes” le han dictado en el *pewma*: al igual que el árbol mutilado de la lengua, los árboles reales y la naturaleza toda sufren una amenaza neocolonial. El extractivismo de las empresas forestales (“Mininco” y “Arauco”), los terratenientes extranjeros (“pirata Benetton”) y las mineras contaminantes (como la llamada “Los Pelambres” que deja sin agua potable al pueblo de Caimanes) saquean el territorio y lo convierten en “podredumbre”.

El tono denunciatorio del poema se potencia con estas imágenes de la depredación del territorio y con la creciente reverberación de las voces de las antepasadas, las cuales

110 Este procedimiento se da en otros momentos del poemario, por ejemplo: la terminación de género femenino en “*willichá*” (Pinda, 2014a: 113), la pluralización castellana de ciertos sustantivos como “*lukutues foliles srayenes*” (33), o “*küpanes y tuwünes*” (115), etc.

“vibran” dentro de la hablante lírica, quien levanta el canto en un movimiento de reivindicación de todas las mujeres proscritas de su familia. La idea del cuerpo como cavidad de resonancia ha sido previamente expresada por Pinda en su definición del propio cuerpo como *kultrung*, instrumento de percusión utilizado por las *machi* en sus rituales de sanación y en ceremonias sagradas:

mi cuerpo es kultrung, el cuerpo de todas es kultrung. A veces, también siento que el cuerpo no es más que una construcción imaginaria, una ilusión, un efímero resplandeciente o un vate miserable que anticipa la consumación de nuestra fragilidad... en fin, cuerpo palabra, cuerpo sonido, encarnación de decires y destierros, cuerpo es una metonimia, una metáfora por donde deambulan todas las abuelas inscritas en su oráculo, todos los abuelos, las madres proscritas, lo visible y lo invisible: eso es cuerpo. Las marcas de generaciones, las huellas de lo utópico y lo posible, el espacio y el tiempo de toda la maravilla y de toda la desdicha, qué más, no sé (Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 214).

Entonces, sin precisar mencionarlas, el poema evoca, junto con las palabras en mapudungun explicitadas, a otras como *pewma*, *am*, *kultrung* y *machi*, configurando una cadena semántica de la que asoma la fuerza resacralizada de la lengua ancestral por entre los versos de un castellano “balbuceante” (Mellado, 2014b).

Entre las visiones del *pewma* irrumpe otra imagen, esta vez, del pasado: “vi los códigos arder” será un verso recurrente a lo largo de todo *Parias zugun*. Aquí, la hablante lírica dice ser testigo de aquel hecho histórico que constituyó una de las formas de violencia epistémica contra los pueblos indígenas más simbólica de la época de la conquista: la quema de los códigos maya en los procesos inquisitorios conducidos por Diego de Landa en 1562.

La destrucción de los registros de una lengua originaria y la imposición de la lengua hegemónica nos llevan a una de las imágenes que cierra el fragmento y a la palabra final en mapudungun: las mujeres “que ahora vienen”, las nuevas generaciones de ese “matriarcado”, se encuentran expropiadas de la lengua ancestral y habitadas por el *weküfe* de la lengua castellana. Esta palabra mapuche se refiere a una entidad espiritual que produce malestar y desarreglo en los seres humanos. La autora ha nombrado el castellano y, principalmente, la práctica de la escritura occidental con este término ya en el

prólogo de su anterior poemario, *Üj*: “La cultura escritural nos convierte en desolados y desoladas, nos hace herederos de su imperialismo discursivo de su poder simbólico y nos desarmamos, estoy enferma posesa por el *weküfe* de la escritura” (Pinda, 2005: 9). El *weküfe* reside en la lengua hegemónica que ha desplazado la lengua ancestral y ha abierto la herida de la ambigüedad en la autora. Por ser “poeta y profesora, ‘*machi es-cueliá*’ como dicen las papay” (Pinda, 2014b), Pinda se describe como un ser “indefinido”, una “bestia escritural” que sufre las contradicciones de quien “piens[a] que piens[a] desde el castellano” (Pinda, 2005: 11). No sorprende, por lo tanto, que más adelante en el poemario aparezca “la Malinche”, “la que entregó su mundo en la palabra” (Pinda, 2014a: 77), ambigua figura que engloba a la traductora y la traidora y quien, como plantea Fernanda Moraga, se erige en aliada estratégica de la voz poética de Pinda al denunciar la violencia histórica que da origen a su linaje mezclado y paria a la vez que legitima la consciencia mestiza (2016: 171):

Malinche me llamaron
pero quién supo
de mis ardores
mis nebulosas líquidas mazorcas atorando mi alma
la entraña mía, restallando amarga insidia y miel
del equívoco desvarío

(2014a: 14)

Como ha señalado Eva Karpinski, las escritoras chicanas como Cherrie Moraga, Gloria Anzaldúa y Norma Alarcón han reivindicado a La Malinche, la intérprete nahua del conquistador Hernán Cortés, como un símbolo poderoso de identidades transgresoras y codificadas en múltiples lenguas (2012: 20). En el caso de Adriana Pinda, se configura de manera similar una identidad que se juega entre el sentimiento de traición al pasado indígena por su mezcla de sangres y su desconocimiento del mapudungun desde su infancia, y su carácter intermediador como “caja de resonancia” que interpreta, “traduce” y recupera la palabra perdida de las antepasadas desde la contradicción y bajo el amparo del *weküfe* de la escritura colonizadora:

Que mi lengua ha de danzar su recuperada
casta

[...]
que mi lengua ha de salirse de sí misma
y pactar con el *wekvfe* que la ampara
su reverberación de pájaros y aromas

(2014a: 100)

La poeta subvierte las categorías de una “aboriginalidad” (Briones, 2007: 38) petrificada en el pasado ancestral para hablar desde una contemporaneidad conflictiva y múltiple basada en lo ambiguo, lo polifónico y lo anómalo, como modos de habitar y reaccionar ante la propia subjetividad “champurria” o mestiza y expresar su revuelta contra una supuesta “pureza” identitaria:

mi lengua
crisálida
en concubinato y trance
mi zarza inflamada

-la pureza es la ignominia de los parias-
mamvll srali coñiwe nge

me alzo en las crines Graciela
corro tras el trigo Febe
danzo entre amapolas, Alejandra
me leo
en tus dalias nuevas, Alfonsina
baila el huso en su bandurria
redonda y tibia
Marcela Gabriela

miro de reojo a tu *shumpall*, Roxana

(Pinda, 2014a: 59-60)

La lengua ambigua de la instancia poética se caracteriza como “en concubinato y trance”. El primer estado señala, desde la asimilación de un marco de pensamiento occidental judeo-cristiano, el vínculo “ilegítimo”, a la vez que amoroso, con el castellano¹¹¹,

111 “para mí el castellano, a esta altura de mi vida, también es ya una lengua casi de poder, con la que yo me relaciono a veces con la misma embriaguez, con la misma lucidez y delirio con la que me relaciono con el mapudungun [...] lo he problematizado, lo he reflexionado y he llegado a vivir casi en

mientras que el segundo indica el carácter espiritual de la relación con el mapudungun como lengua del éxtasis de la *machi*, de la conexión con las antepasadas y de reivindicación identitaria como mujer mapuche.

Inmediatamente después aparece el verso que cuestiona el ideal de pureza que, en otra ocasión, la autora definió como “un asunto mítico e ideológico” (Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 143). “[L]a pureza es la ignominia de los parias”, señala la voz poética y se posiciona así del lado de los excluidos, de los ofendidos en su dignidad por tal exigencia de pertenencia a una supuesta identidad intocada por los eventos de la historia y los efectos de la colonialidad: “Nada es tan puro... Desde que fuimos invadidos ya no fuimos tan puros”, declara Pinda (Falabella, Huinao y Ramay, 2006: 143).

Por otro lado, un nuevo caso de “anti-autotraducción” se introduce con los versos “*mamvll srali coñiwe nge*”: aquí se combinan los términos *mamvll*, “madera, palo, árbol” (Augusta, 1991: 130), *srali*, o *rali*, “plato (de madera o greda)” (Zúñiga, 2006: 330) y *coñiwe*, “útero” (Zúñiga, 2006: 320), con *nge*. Este último término puede tener varios sentidos. Podría entenderse como el sustantivo “ojo” (Augusta, 1991: 263), una posible forma de la partícula enfatizadora *ga*, o una forma imperativa del verbo *ngen* (“ser”) que, combinado con “*coñiwe*” entendido como una forma continuativa del verbo *coñin*, “parir”, podría significar “sigue pariendo (tú)”. Por lo tanto, el verso podría traducirse, tentativamente como “ojo de útero-cuenco de madera/ de árbol”, “útero-cuenco de madera/ de árbol” o “sigue pariendo cuenco de madera/de árbol”. Tal expresión, en relación con la metáfora de la “lengua-árbol” anteriormente analizada, parece referir al mandato que la locutora poética recibe de sus antepasadas de acoger en sí la palabra como una criatura, lo cual, además, enfatiza la metáfora de su vínculo matrilineal con el mapudungun.

Las siguientes líneas retoman un aspecto recurrente en la poética de Pinda de crear imágenes eróticas asociadas a la escritura pero también a la lectura, en cuanto que establecen relación intertextual con poemas de otras autoras, tanto occidentales como mapuche, con las que se entabla un vínculo de afiliación que reafirma la consciencia mestiza de la escritora “champurria”: ellas son Graciela Huinao, Alejandra Pizarnik, Al-

concubinato extasiado con él” (Xibalbá, 2013).

fonsina Storni, Roxana Miranda Rupailaf, Gabriela Mistral y Faumelisa Manquepillan (“Febe”). En cuanto a las referencias eróticas a la lengua y la escritura, la locutora poética suele representarse como “tomada” por el deseo de la lengua¹¹², representada a veces como hombre¹¹³, como clítoris¹¹⁴, como fuego que lame¹¹⁵, o como árbol que gime¹¹⁶.

La presencia del mapudungun de la línea materna de su genealogía, la “lengua-*aliwen*”, irrumpe en el cuerpo textual castellano con frases y palabras aisladas que resaltan justamente por su inserción no acompañada de traducción o glosarios

Wallpe wallpe wallpe amutuan
mawizam
amutuan
kintupelu
zugu aliwen- pian
-sol en el granizo azul del tiempo-

véolo
mi cuerpo
paria
mi cuerpo página
mi cuerpo alga
página a página
se deshilacha
esta agua
viva
en que se consumen mis palabras

mi cuerpo aukinko
crece y crece

(2014a: 121)

112 “mi lengua/ extasiada/ tómame ahora/ que el trugal alumbra la sombra del beso/ tómame ahora” (2014a: 44)

113 “-lengua canta aquí-/ tú/ hombre lengua” (15)

114 “pero esta lengua clítoris pitonisa/ Casandra lengua/ insiste/ en perpetuar/ su paria reino” (58)

115 “es la lengua cuando ama más el olvido/ que su tesón/ y yo me saboreo en la punta de la llama” (59)

116 “lengua mía y de todas/ sin misericordia/ el árbol me azuza en su gemido” (101)

Desde esta práctica de “anti-autotraducción”, Pinda hace presente a esos otros cuerpos *kultrunes*, a esas otras voces femeninas del pasado proscritas por el poder, y elabora una poética en la heterogeneidad de voces y tiempos. En las líneas en mapudungun, “[w]allpe wallpe wallpe amutuan/ mawizam/ amutuan/ kintupelu/ zugu aliwen- pian”, que podrían traducirse como “por todos lados iré/ a la montaña/ iré/ buscando/ la lengua árbol- diré”, la locutora poética parece pronunciar para sí misma la promesa del reencuentro con la lengua ancestral en el territorio de sus antepasadas *machi*. Estos versos cercanos al cierre del poemario insisten sobre las imágenes de un cuerpo-caja de resonancia, “cuerpo *aukinko*”, “eco” (Augusta, 1991: 12) de las voces antiguas, a la vez que se combinan con otras metáforas corporales: las del “cuerpo paria” y el “cuerpo página”, dos formas de autorrepresentación *ch’ixi* como sujeto escribiente que se mueve entre dos mundos a los que simultáneamente pertenece y con los que convive en conflicto.

TERCERA PARTE

RETRADUCCIÓN Y TRADUCCIÓN COLABORATIVA EN LA
POESÍA MAPUCHE. VÍCTOR CIFUENTES Y JAQUELINE
CANIGUAN

Si bien el principal objetivo de este trabajo ha sido explorar el ámbito de la autotraducción, las expresiones que la traducción toma en la poesía mapuche contemporánea van más allá de aquella y contiene otras afluencias que creemos necesario incorporar al *traful* que hemos recorrido. Las múltiples antologías de poesía mapuche, así como diversos poemarios individuales, han sido también traducidos por expertos del *mapudungun* asignados a tal fin. Las dos figuras referentes de este ámbito son Víctor Cifuentes y Jaqueline Caniguan.

En el caso de Cifuentes (Temuco, Chile, 1977), él mismo poeta, artista plástico, músico y actor, las traducciones encargadas a su pluma van desde las antologías editadas por Jaime Luis Huenún *Epu mari ülkatufe ta fachiantü/ 20 poetas mapuche contemporáneos* (2003) y *La Memoria Iluminada: poesía mapuche contemporánea* (2007), hasta los poemarios *Pu llimeñ ñi rulpázamelkaken/ Seducción de los venenos* (2008) de Roxana Miranda Rupailaf y *Haykuche* (2008) de David Aníñir.

Jaqueline Caniguan (Puerto Saavedra, Chile, 1974), por su parte, ha realizado, junto con su actividad poética, estudios lingüísticos en Chile, donde se formó como Profesora de Castellano en Temuco. Luego se graduó en México como Magíster en Lingüística Indoeuropea. Esta formación se encuentra íntimamente ligada a la militancia que Caniguan lleva adelante desde hace varios años como educadora y activista en organizaciones sociales mapuche-lafkenche y en su labor académica como lingüista para promocionar la supervivencia del mapudungun en las comunidades, puesto que, como la propia autora señala: “Esta lengua se encuentra minorizada y en situación de desmedro frente al castellano” (Caniguan, 2007). En consecuencia con sus estudios y trabajo, la poeta y lingüista fue la encargada de traducir al mapudungun los poemas de autoras mapuche en la antología *Kümedungun/Kümewirin* (2010), curada por Fernanda Moraga y Maribel Mora Curriao.

En este capítulo nos centraremos en dos formas de la traducción representada por el trabajo de sendos intérpretes: la retraducción, en la labor realizada por Víctor Cifuentes, y la traducción colaborativa, en el caso de Jaqueline Caniguan. Ambas estrategias revelan la diversidad de formas que la traducción toma en el campo de la poesía mapu-

che actual, la cual a su vez enriquece y amplía nuestra perspectiva acerca de la autotraducción previamente estudiada.

1. La retraducción, un fenómeno complejo

Por “retraducción” podemos entender “la traducción total o parcial de un texto traducido previamente”, procedimiento que “no ha sido excesivamente explorado en Traductología” (Zaro, 2007: 21). Como proceso, se constituye en un fenómeno que ocurre en el transcurso de un período de tiempo, aunque también existen traducciones simultáneas o cuasi-simultáneas (Koskinen y Paloposki, 2010: 294). La primera pregunta que surge al pensar en la retraducción es por qué se decide volver a traducir un texto. Para Lawrence Venuti, la intención del traductor es central. Esta se ve resaltada en cuanto que la retraducción está diseñada para marcar la diferencia con la versión previa, la cual puede considerarse insuficiente, errónea o carente de corrección lingüística, y así lograr una recepción distinta en la cultura meta (Venuti, 2004: 26-29).

Anthony Pym elabora una tipología de retraducciones en función, también, de sus posibles motivaciones. Las retraducciones “pasivas” están separadas diacrónicamente y responderían a cambios lingüísticos y culturales de la comunidad meta (Deane-Cox, 2014: 12), con lo que “no rivalizan entre sí ni se originan por discrepancias en los modos de traducir” (Zaro, 2007: 22). Por otra parte, las retraducciones “activas” están separadas por discrepancias sincrónicas, “se publican en el mismo ámbito cultural o generacional” (Zaro, 2007: 22), y por ello rivalizan. Dichas retraducciones revelarían, en un estudio comparado, motivaciones más cercanas al traductor, en especial, vinculadas al entorno de los editores, lectores y a políticas interculturales (Pym, 1998: 83).

Según Antoine Berman, la intención de la retraducción está en reforzar la extranjería del texto, poniendo de manifiesto la diferencia cultural de forma más acentuada que la primera traducción, la cual, se supone, busca atenuar tal discrepancia (Zaro, 2007: 26-27). El trabajo de Berman continúa la perspectiva de Goethe acerca de una linealidad evolutiva en la sucesión de traducciones de una obra, en la medida en que se considera que la primera es un intento con más fallas que las subsiguientes, las cuales restaurarían y corregirían posibles torpezas (Deane-Cox, 2014: 3), a la vez que ofrece una mira-

da basada en la ilusión de un “sentido inmanente” del texto fuente (Tahir Gürçağlar, 2009: 233).

Como señalan Koskinen y Paloposki, esta premisa de perfeccionamiento se ha visto recientemente cuestionada por estudios que analizan las motivaciones de la retraducción en torno de otros factores como la agencia de todos los actores involucrados —autor, traductor, editor, etc.—, sus luchas de poder y la confrontación de interpretaciones divergentes o, incluso, las razones económicas por las que se considera que una retraducción potencia las ventas de una determinada obra (2010: 296). Sharon Deane-Cox apunta a que las “narrativas teleológicas” en torno a la retraducción constituyen una forma de *doxa* amparada por los campos académico y literario que es explotada por el mercado editorial como estrategia de auto-engrandecimiento y auto-legitimación (2014: 190). Más allá de estos intentos, la retraducción tiende a resistirse a definiciones simples, dada su inconstancia en frecuencia, comportamiento y, justamente, motivaciones (Deane-Cox, 2014: 1).

Ante estas discusiones, es pertinente recordar que, al igual que en el caso de la auto-traducción, las distintas aproximaciones a la retraducción como proceso y producto se centran en el estudio de un corpus de textos canónicos, en su mayoría pertenecientes a la literatura europea. La pregunta que surge entonces es si, efectivamente, una literatura menor como la poesía mapuche, en cuanto sistema literario periférico, adopta una perspectiva diversa acerca de la retraducción. El caso específico de las retraducciones de Víctor Cifuentes son, en el ámbito de la poesía mapuche, un ejemplo del dinamismo de dicha práctica y, una vez más, de la capacidad de las literaturas originarias para desafiar modelos de análisis. Una cuestión de importancia en nuestra aproximación a la retraducción es el hecho de que la misma considera, para su propia existencia como práctica, que un texto es el original y otro una versión previa con la cual puede rivalizarse en la cultura meta y a la que, en el mejor de los casos, se puede superar. Sin embargo, tal perspectiva teleológica pasa por alto las condiciones externas al texto que influyen en el mismo (Deane-Cox, 2014: 5). Seguimos la propuesta de Deane-Cox¹¹⁷ de

117 En términos similares, Venuti plantea que “Retranslations can help to advance translation studies by illuminating several key issues that bear directly on practice and research, but that can be most productively explored only when a linguistic operation or a textual analysis is linked to the cultural and political factors that invest it with significance and value” (2004: 27). [“las retraducciones pueden

partir del contexto para pasar al texto en el estudio de las retraducciones, buscando en ellas signos de las condiciones socio-culturales de producción y cómo interactúan unas con otras (2014:18).

1.1. La retraducción de Liliana Ancalao por Víctor Cifuentes

La antología *La Memoria Iluminada: Poesía Mapuche Contemporánea* (2007) indica en su portada que la “versión en mapuchezungun” corresponde a Víctor Cifuentes. Si bien la mayoría de los textos incorporados a la compilación no poseía una versión previa en lengua mapuche, otros, como algunos de los textos de Leonel Lienlaf y Liliana Ancalao, sí contaban ya con autotraducciones en la edición de sus poemarios individuales. Sin embargo, algunas de esas versiones fueron retraducidas por Cifuentes. Es el caso del poema “*Chonkitun*” de Lienlaf, perteneciente a su poemario *Pewma dungun* (2003) y, “*Las mujeres y el viento*” y “*Las mujeres y el frío*” de Liliana Ancalao, editados en *Mujeres a la intemperie*. En relación con estos dos últimos, resaltamos una situación especialmente llamativa: las traducciones de Víctor Cifuentes son editadas antes que las versiones de la propia Ancalao, específicamente, dos años antes, ya que *La Memoria Iluminada* se publica en 2007 y *Mujeres a la intemperie* en 2009. Si nos guiáramos por un criterio estrictamente temporal y pensáramos que, al conceder los textos a la antología, la poeta presentó las versiones en mapudungun, entonces la versión de Cifuentes se concebiría como una retraducción. En el caso de no haberlas presentado, sus propias autotraducciones serían la retraducción. Sin embargo, desde una perspectiva que dé mayor preponderancia al “potencial interpretativo” (Deane-Cox, 2014: 191) de las distintas traducciones más que a la linealidad de su aparición, ambas pueden entenderse como retraducciones que pluralizan los sentidos del texto traducido, en este caso, el poema en castellano.

El aspecto que no deja lugar a dudas, sin embargo, es que este proceso de retraducción confirma el estatuto de original del texto en español. Esta definición, como ya hemos visto, no es común a todos los autores estudiados, muchos de los cuales poseen una

ayudar en el avance de los estudios de traducción al iluminar diferentes problemas clave que afectan directamente la práctica y la investigación, pero la exploración se vuelve más productiva solo cuando una operación lingüística o un análisis textual se vincula con los factores culturales y políticos que le dan significado y valor”].

competencia en ambas lenguas que convierte la autotraducción en un proceso de co-creación y vuelve difusa la linealidad original-versión, pero sí se da en el caso particular de Liliana Ancalao, quien ha declarado: “la traducción [al mapudungun] la hago una vez que terminé, que cerré el poema en castellano” (Comunicación personal con la autora, 30 de agosto de 2017). El análisis de la retraducción se configura así como otra afluencia en el *traful* de la autotraducción en poesía mapuche, que ofrece la comparación entre los dos textos en mapudungun, la del propio autor y la del traductor, para observar, entre otras cosas, “todos los núcleos conflictivos de la traducción planteados por el original y las estrategias aportadas por los distintos traductores” (Zaro, 2007: 30-31) y, a partir de esos mismos núcleos, observar si la noción de intraducibilidad de una versión es modificada por la otra. A continuación presentamos las retraducciones de “*Pu zomo engu küruf*/ Las mujeres y el viento” de manera enfrentada para reconocer más claramente las divergencias entre ellas, junto con el texto original en castellano. Dado que trabajaremos con un mínimo de tres versiones por cada caso de estudio, no incluiremos una traducción de estudio de las versiones en mapudungun, pero resaltaremos en negrita en los distintos textos aquellos pasajes a ser comparados y contrastados en nuestra lectura.

Las diferencias observadas son mayormente de dos tipos: léxicas y gramaticales, estas últimas específicamente ligadas a la morfología de los verbos. También se observan diferencias de criterio en el ajuste del texto mapudungun a las estructuras originales del texto en castellano. Ya en la primera estrofa encontramos ejemplos de cada caso:

Original en castellano	Versión de Cifuentes	Versión de Ancalao
las mujeres y el viento	<i>Pu zomo engü kürüf</i>	<i>pu zomo engu kürüf</i>
él siempre va a volver me previno la griega traduciendo la borra del café y me hablaba de un hombre yo pensaba en el viento	<i>Kizú rumél ta wüñoáy eypienew tichi griega rulpánefilu chi kofáy ñi perpér fey ngütramtumekelenew kiñe wentru llengá iñché kay rakizuámtunefin ta kürüf</i>	<i>fey wiñolekey pepikawenew chi griega rulpalu chi kafe bora pifuenew kiñe wentru mew inche rakizuamfun ta chi kürüf mew</i>
(Ancalao, 2009: 26-35)	(Huenún, 2007: 42-49)	(Ancalao, 2009: 26-35)

Respecto a las divergencias léxicas, llama la atención el criterio de intraducibilidad para ciertos términos. Por ejemplo, mientras la versión de la autora no traduce “borra de café”, sino que incorpora la palabra como transferencia que adapta fonológicamente al mapudungun (“*kafe bora*”), Cifuentes decide tomar una palabra mapuche como *perpér* para traducir “borra”, aunque originalmente esta se refiera a la “zurrapa” o borra de la chicha (Augusta 1991: 171). Tal modificación revela que para el retraductor existen palabras en mapudungun que pueden adaptarse a los sentidos originales en castellano y traducir, con las diferencias de matiz semántico que correspondan, una palabra considerada intraducible para la autotraductora.

En cuanto a las formas verbales, también hay diferencias considerables entre ambas versiones. Por ejemplo, en el primer verso, al referirse a la acción de retorno permanente del viento, cuyo verso par en castellano es “él siempre va a volver”, Cifuentes elige acentuar el sentido futuro de la misma, con el morfema marca de futuro *-a* en “*wüñoay*”, mientras que Ancalao prefiere enfatizar el carácter habituativo de la acción con el sufijo *-ke*, dando la forma “*wiñolekey*”. El mayor o menor ajuste a la estructura del texto original varía también en criterio, puesto que la versión de Cifuentes elige traducir el adverbio “siempre” con “*rumel*”, mientras que Ancalao decide dejarlo tácito en función del ya mencionado sufijo habituativo en el verbo “*wiñolekey*”.

En contraposición al anterior ejemplo, la siguiente estrofa muestra, en el segundo verso, cómo Cifuentes decide agregar un adverbio que no estaba en el original, lo cual Ancalao mantiene también en la versión mapuche. Así, el verso “pero esta ciudad no se acostumbra”, incorpora en la traducción de Cifuentes el adverbio “*türpú*”, “jamás” (Augusta 1991: 207), mientras que Ancalao se limita a respetar la negación con la forma verbal “*wimlay*”, sin agregados adverbiales:

Original en castellano

Versión de Cifuentes

Versión de Ancalao

el viento siempre vuelve

kürüf ta rumél wüñokey

chi kürüf wiñokey

pero esta ciudad **no se acostumbra**

welu tüfachi waria türpú wimláy

welu tüfa waria wimlay

anda

müñáwüy

miawi

cada vez

kakérupa

fillke rupa

desaforado por **las calles**
a brochazos de tierra
borrándonos los pasos

ngantríyawün ta pu trayáy rüpu pülé
kálepütuyawülfel ta mapu
ñamümneymarpuetew iñ pu pünón

auka rüpuwaria mew
kuyümkoron mew
ñamüntrekaneñ mew

(Ancalao, 2009: 26-35)

(Huenún, 2007: 42-49)

(Ancalao, 2009: 26-35)

En esta estrofa se destacan otros aspectos de divergencia de criterio llamativos. Por ejemplo, la elección del tipo de adjetivo indefinido para traducir “cada vez”. En el caso de Cifuentes, se selecciona el término “*kaké*” para acompañar a “*rupa*”, el cual se refiere a un “todos distributivo”, es decir, “cada uno”, mientras que Ancalao recurre a “*fi-lle*”, un “todos abarcativo” que no replica la frase castellana.

Otro término que representa una elección de criterios divergentes es el neologismo utilizado para traducir “calle”. Liliana Ancalao marca su afiliación poética con Elicura Chihuailaf al recurrir a la forma “*rüpuwaria*”, literalmente, “camino de la ciudad” que creó este autor y que ha utilizado en varias oportunidades en su poesía. Por otra parte, Cifuentes opta por “*trayáy rüpu*”, forma propia que también usa el término *rüpu*, “camino” (Augusta 1991: 199), pero combinado con el verbo *trayai*, el que, como explica Augusta, indica “poner, aplicar, hacer entrar a golpes, martillazos” (223). Esta elección que luego repite más adelante para traducir “cemento” como “*trayáykura*” denota una focalización semántica en el material y su forma de elaboración, más que en el sema “urbano” que forma parte de elementos como las calles, el cemento, o los edificios de las ciudades¹¹⁸.

Otra divergencia a tener en cuenta entre estas dos versiones en mapudungun es la dialectal. En este sentido la siguiente estrofa inicia con un ejemplo de tipo léxico: la palabra para referirse a “pájaros”. Mientras Cifuentes usa el término *üñüm*, ampliamente utilizado en *Gulu Mapu* o región occidental del territorio ancestral mapuche, Ancalao toma el vocablo “*ishüm*”, propia de la zona mapuche-hablante de sur de Río Negro y Chubut en *Puel Mapu*, sector al que pertenece la autora:

118 Esta es una decisión que Cifuentes sostiene en distintas traducciones. Por ejemplo, en *Seducción de los venenos* (2008) de Roxana Miranda Rupailaf, traduce “cemento” como *trayáy rüpu* (38).

Original en castellano	Versión de Cifuentes	Versión de Ancalao
se nos vuelan los pájaros	<i>üpünamutuy taiñ pu üñüm</i>	<i>chi pu ishüm</i>
los olores	<i>tíchi nümün nga</i>	<i>üpünüingün</i>
la ropa	<i>chi wezákelu</i>	<i>chi pu nümün pu takun pinüfüingün</i>
se desafina la casa	<i>azwélay ruká</i>	<i>pepikawlay chi ruka</i>
la memoria se astilla	<i>chillfúy ta konümpa</i>	<i>chi kim chillfuy</i>
y hay que poner la pava	<i>ka anüntükungeay llengá</i>	<i>feymew</i>
preparar unos mates	<i>fayümkowe</i>	<i>müley iñ tükuael chi pava</i>
y esperar	<i>zefängeay kiñéke mate</i>	<i>pepikaael kiñeke mate</i>
a que se vaya	<i>fey</i>	<i>üngümael ñi amun</i>
en unos días	<i>kiñe mufü antü mew</i>	<i>kiñekeantü mew</i>
unas semanas	<i>mufü tróyküyen mew</i>	<i>regleantü</i>
vaya a saber	<i>chum kimngeáy tatí</i>	<i>jiñey kimi!</i>
con el cambio de luna	<i>welúakutule kuyén mew</i>	<i>kuyentrafkintu mew</i>
(Ancalao, 2009: 26-35)	(Huenún, 2007: 42-49)	(Ancalao, 2009: 26-35)

En este pasaje, además, se evidencia la diferencia de competencia lingüística de ambos traductores, lo que la propia Liliana Ancalao considera, en su condición de aprendiz, al plantear que “el idioma no cabe en los libros de gramática y en los diccionarios” (Comunicación personal, 30 de agosto de 2017). En efecto, la versión de Cifuentes puede considerarse superadora en algunos aspectos de corrección lingüística al tratarse de un hablante nativo del mapudungun, con mayores recursos, tanto para lograr más precisión en los términos, como para crear otros nuevos. Es el caso de varias elecciones léxicas en este pasaje. Por ejemplo, el término *wezakelu*, utilizado en la actualidad como equivalente de “ropa” (Hernández Sallés, Ramos Pizarro y Cárcamo Luna, 2007: 30)¹¹⁹, en oposición al uso como sustantivo que hace Ancalao del verbo *takun*, “tapar, vestir” (Augusta 1991: 213). En este mismo sentido la elección de Cifuentes del verbo “*azwelay*” para traducir “se desafina” es más acertado que “*pepikawlay*”, ya que el primero indica que algo deja de ser bonito, o se desarmoniza (Augusta, 1991: 2), mientras que el segundo podría traducirse como “no se prepara”. Lo mismo sucede con la traducción de “memoria”. Mientras el término usado por Ancalao, “*kim*”, es una raíz asociada al verbo *kimün*, “saber” (Augusta, 1991: 89), Cifuentes usa el término difundido de “*konümpa*”, del verbo *konümpan*, “recordar algo” (Augusta, 1991: 94).

Los versos siguientes además muestran ejemplos de que la traducción de Cifuentes resuelve lo que en los versos de Ancalao son calcos semánticos del castellano. Por ejem-

119 Augusta indica que *weshákelu* es un término general para decir “cosa, objeto” (1903: 250).

plo, a la hora de traducir la frase “y hay que poner la pava/ preparar unos mates”, la versión autotraducida registra calcos como el verbo “*tükuael*” de *tükun*, “poner, colocar” (Augusta, 1991: 215) y “*pepikaael*”, de *pepikawü*, “prepararse, alistarse” (Catrileo, 1998: 216). En su lugar, Cifuentes coloca palabras más ajustadas al uso como “*anüntükungeay*” de *anüntükun*, “poner la olla” (Augusta, 1991: 9) y el préstamo “*zefängeay*”, tomado del verbo original castellano “cebar”. Asimismo, la intraducibilidad del término “pava” que Ancalao registra en su versión, es modificada por Cifuentes al usar el término “*fayümkowe*”, compuesto por el verbo *fayümn*, “hervir” (Augusta, 1991: 43) y el término base *kowe*, “fuente, instrumento para el agua”¹²⁰.

Como contraparte, podemos observar aspectos de mayor precisión léxica en Ancalao cuando, en la traducción de los versos “se nos vuelan los pájaros/ los olores/ la ropa” utiliza dos verbos en mapudungun para expresar la acción de “volar”: “*üpününgün*” y “*pinüfüingün*”. El primero, como ya vimos en el capítulo dedicado a esta autora, se refiere al vuelo de los pájaros (Augusta 1991: 277) y el segundo, *pinüfn*, al vuelo de “las cosas que no tienen alas como papel, plumas, hojas, copos de nieve y aun los aviadores” (Augusta, 1991: 183). Esta diferencia no es tenida en cuenta por **Cifuentes que solamente usa el verbo “*üpünamutuy*”**.

Más adelante se dan varios ejemplos que marcan, en contraposición a lo expuesto más arriba, una mayor licencia del traductor en la consecución de algunos versos.

Original en castellano	Versión de Cifuentes	Versión de Ancalao
el viento siempre vuelve quiere rendirnos a nosotras probarnos las raíces llevarse algunas arrastradas o girando yo prefiero esas matas livianas a estos huesos espesos	<i>kürüf ta rumél wüñokey</i> <i>kui pá anpieyiñmew ta iñchíñ</i> <i>malüymayatew iñ puke folil</i> <i>kiñéke ta yénetuafiel ngatí</i> <i>wingüznefiel</i> <i>kam tuwáynefiel</i> <i>iñché ta zoyümkefin üyechi pu</i> <i>fanénuchi rütrong ta</i>	<i>chi kürüf wiñokeley</i> <i>küpa yerpueiñ küpa malüy iñ</i> <i>pu follil</i> <i>yeniey kiñeke zomo</i> <i>wingüdnentueyew engün</i> <i>walkiaweyew engün</i> <i>iñche zoy ayün tüfey fanelay</i> <i>ke rütron</i>

120 Es de destacar la decisión de Cifuentes de utilizar el verbo *fayümn*, mayormente entendido como “fermentar”, y no el más habitual *wazkükon*, “hervir agua” de *wazkün* (Augusta, 1991: 243) y, en correspondencia, *wazkükowe* como el dispositivo para hervir agua. Augusta aclara en su diccionario que *fayümn* se utiliza con el sentido de “hervir” en el área de la Isla de Huapi (1991: 43).

que reventarán contra el cemento	<i>tüfachi ká pu müzáke forómew llengá pawküalu ta trafype trayáykura mu</i>	<i>tüfa trongekeforo mew pafialu traf cemento</i>
(Ancalao, 2009: 26-35)		(Ancalao, 2009: 26-35)
	(Huenún, 2007: 42-49)	

Por ejemplo, a la hora de traducir la frase “rendirnos a nosotras”, **Cifuentes usa una forma del verbo *anpin*, “cansarse”** (Augusta, 1991: 8), lo cual indica que el traductor ha comprendido el término “rindiéndonos” en el sentido de provocar cansancio, y no en el de derrota y arrastre que simultáneamente refiere el verbo elegido por **Ancalao: *yerpun***¹²¹. También destaca la forma de traducir “llevarse algunas”. En el caso de **Cifuentes la ambigüedad del pronombre indefinido se mantiene en mapudungun con el término par “*kiñeké*”,** mientras, por su parte, **Ancalao sí desambigua el referente en mapudungun con el término “*zomo*”,** es decir, “algunas mujeres”, protagonistas de toda la poesía de *Mujeres a la intemperie*.

En el pasaje final del poema, donde se desarrolla el símil entre los olmos y los sobrinos que la locutora poética describe como “claros”, en medio de la ciudad cruzada por los vientos, llaman la atención divergencias semejantes a las ya mencionadas:

Original en castellano	Versión de Cifuentes	Versión de Ancalao
este es un olmo y señala mi hermano un tallo y unas hojas alzándose del suelo desafiantes pienso que el viento nos trajo su semilla desde el boulevard y ¿ves? aquí hay otro	<i>tüfa ta ngulngú tati fey zichúkúnuy ñi lamngén kiñe forónmaye kiñeke tapül trémpüralelu mapu mew wentrúwkülen nga kürüf ta kúpáleyiñmew ñi fün pín chi boulevard pülé fey ¿peymí am? Fá kákiñe müli</i>	<i>kiñe olmo ta tüfa ñi lamngen zichoy kiñe foron kiñeketapül ñümülu kintulu rakizuamn ñi kúpaliael ñi fün boulevard mew chi kürüf ¿peymi? faw müley ka</i>
quiero decir ricardo tus hijos son tan claros como estos olmos pero tengo todavía arena en las coyunturas y no hay palabras	<i>kúpá feypín ta ricardo fentré nórchengeynfün tami pu fochüm tüfáchi pu ngulngú reke welu petú nién kuyúm tañi puke tróymew fey tüşhpú ngeláy nemül</i>	<i>iñche kupa pin ricardo ñi pu yall pelongeyngün reke tüfa engün olmo welu petu nien kuyüm chi pu troi mew ka mülelayngün züngun iñey kimi chew nganküleeyew</i>

121 Ver el análisis de este término en el capítulo dedicado a la poesía de Ancalao.

(Ancalao, 2009: 26-35)

iñiam kimí
chew tañi ngánmeketew
chi kürüf

engün
chi kürüf.

(Ancalao, 2009: 26-35)

(Huenún, 2007: 42-49)

En primer lugar, destaca la decisión de Cifuentes de traducir “olmo” con el término “*ngulngú*”, vocablo que, efectivamente, no equivale al olmo de origen europeo, sino al “ulmo”, nativo de los bosques del *Gulu Mapu*. En este sentido, cabe señalar una posible confusión del traductor, que pudo haber interpretado que “olmo” y “ulmo” eran la misma especie de árbol, o bien, se trata de una decisión consciente de reemplazo léxico, y por ende, de referente, en función de trascender la intraducibilidad planteada en la versión de Ancalao, que inserta la palabra castellana en el texto mapuche. Probablemente, el referente original del poema no sea el florido y monumental ulmo cordillerano, sino el olmo o álamo negro, una especie comúnmente sembrada en las ciudades áridas y ventosas de la costa y la meseta de la Patagonia argentina, el cual durante sus primeros años es de tronco fino y copa poco frondosa, justamente lo que el texto original describe como “un tallo y unas hojas/ alzándose del suelo/ desafiantes”. En cuanto a la traducción de este último adjetivo, la opción de Cifuentes puede considerarse de tono más metafórico que la de Ancalao. Mientras la autotraductora elige el término “*kintulu*” de *kintun*, en su sentido de “desafiar” (Augusta 1991: 107), el traductor recurre a “*wentrúwkülen*”, el cual puede traducirse como “hacerse hombre”. Más adelante, Cifuentes vuelve a elegir una metáfora diferente cuando, en lugar de traducir “claros”, el adjetivo elegido por Ancalao para comparar los olmos con los hijos de “ricardo”, elige el término “*nórchengeynfün*”, el cual contiene la forma *nórche*, que refiere a “personas correctas”. El adjetivo *nór* por sí solo, se refiere a algo “derecho, recto (también en sentido figurado)” (Augusta, 1991: 149), con lo cual el traductor juega con el sentido literal de la rectitud del tronco del olmo y con el sentido figurado de la rectitud moral de los jóvenes evocados, lo cual refuerza el símil que el original hacía entre las personas y los árboles.

Otra divergencia en la interpretación se da en la traducción de los versos “quiero decir/ ricardo”. Por un lado el texto de Ancalao marca que “ricardo” es un vocativo, y que el objeto directo de la acción de “decir”, es la frase “tus hijos son tan claros”. En oposi-

ción, el uso de la estructura “*küpá feypín ta/ ricardo*” elegida por Cifuentes, señala que el traductor ha tomado el nombre propio como el objeto directo de la frase y no como vocativo. También destaca la diferencia en la forma de traducir “hijos”: “*yall*” en Ancalao, forma general para llamar a los “hijos (as) del padre” (Catrileo, 1991: 249), lo cual no hace diferencia de género, y “*fochüm*” en Cifuentes, de *fotüm*, que es la forma de referir a un hijo varón en relación a su padre. En este caso Cifuentes elige marcar una diferencia de género y, además, modificar “*fotüm*” por “*fochüm*”, en el que *-ch* es fonostilema que señala la forma diminutiva y afectiva (Augusta 1903: 249), la cual podríamos traducir como “hijitos (varones)”.

Las retraduccionés analizadas desafían lo planteado en nuestro trabajo en relación con la inestabilidad del binomio original-versión. En efecto, las retraduccionés parecen conducir a confirmar dicha estabilidad, en cuanto la decisión de traducir la versión mapuche de los poemas de Ancalao señala que, tanto para el traductor como para la propia autora, el texto original es el poema en castellano. Ante la pregunta que nos hiciéramos al comienzo de este trabajo, a saber, si es posible que en el caso de las retraduccionés se confirme una relación asimétrica entre los textos, al dar por sentado que la traducción debe aplicarse al texto en mapudungun, en el cual hay algo que debe “corregirse” o “mejorarse”, y que se acepta la condición de “original” de la versión en castellano al cual se debe “fidelidad”, debemos buscar la respuesta en la agencia de los participantes del proceso y su contexto, en sus decisiones y negociaciones. Liliana Ancalao ha señalado al respecto:

Afortunadamente hay *kimche* (sabios) que dominan el mapuzüngun y trabajan como traductores. No tengo ningún problema en que se reemplace mi traducción, porque sé que el idioma no cabe en los libros de gramática y en los diccionarios que consulto. Me reconozco como una aprendiz de mi idioma materno, idioma al que amo aunque siga siendo limitado mi conocimiento del mismo (Comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

La poeta declara su respeto por la autoridad del traductor como *kimche*, persona sabia, experta en la lengua, cuyos conocimientos no rivalizan con los suyos, sino que los alimentan y enriquecen. Las retraduccionés, con cercanía temporal —tan solo dos años de diferencia entre sus publicaciones—, no son antagónicas sino que conviven en sus diferencias de criterio. Asimismo, el hecho de que la autora reconozca la superioridad

lingüística de la versión de Víctor Cifuentes parece no contradecir el hecho de que reedite sus propias traducciones y, de esta manera, vuelva a validarlas. En efecto, en 2016, la autoedición conjunta de ensayos y poemas *Küme miawmi: Andás bien/ Puzomo wekuntu mew: Mujeres a la intemperie* presenta las mismas autotraducciones de 2009.

2. Jaqueline Caniguan y la traducción colaborativa de *Kümedungun/ Kümewirin*

La revisión de todas las premisas básicas de la traducción para lograr una mayor comprensión de su diversidad de formas y prácticas a lo largo del tiempo incluye repensar, según María Tymoczko, la idea de que traducir es una labor individual (2005: 1088). La imagen del traductor solitario se contrapone a una realidad en la que, tanto a nivel literario como pragmático, tal trabajo requiere de diversos colaboradores (Cordingley y Frigau-Manning, 2017: 1). La historia europea medieval y renacentista, por ejemplo, prueba que la labor traductora compartida era la regla más que la excepción. Es el caso de las prácticas colaborativas que Belén Bistué ha estudiado en el contexto del Renacimiento europeo: “equipos de traductores” que trabajaban en versiones multilingües, con bagajes culturales distintos y conocimientos de lenguas diversas, situación que visibiliza, en términos de Bistué, el hecho de que la traducción involucra más de un sujeto escribiente y más de una posición interpretativa (2013: 1).

En este sentido es que el campo de los estudios de traducción ha comenzado a prestar atención al fenómeno de la llamada “traducción colaborativa”: un campo abierto y dinámico de prácticas de traducción que componen un trabajo colectivo. Su vinculación con estudios de procesos colaborativos ha llevado incluso a la reciente elaboración del concepto de ‘*translaboration*’ como un “tercer espacio” que permite explorar y articular conexiones, comparaciones y zonas de contacto entre la traducción y la colaboración (Alfer, 2017: 286). Cabe mencionar también en esta línea de estudios la noción de ‘*multiple translatorship*’ de Hanne Jansen y Anne Wegener (2013: 5) como modo de caracterizar la naturaleza frecuentemente colaborativa de la traducción, la cual no deja de lado las posibles situaciones de conflicto y división de este trabajo conjunto. Dentro de las líneas de estudio que Jansen y Wegener delimitan, a saber, *el proceso, el producto y la autoridad*, esta última es analizada a partir de una adaptación de la tipología de

autorías de Harold Love: *precursora, ejecutiva, declarativa y revisora* (Jansen y Wegener, 2013: 23). Las estudiosas retoman esta clasificación para analizar las diversas agencias implicadas en la tarea traductora y reconocen que la interacción fundamental se produce entre el *traductor ejecutivo*, quien efectivamente realiza el trabajo lingüístico, el *declarativo*, quien aparece en la portada como persona a cargo de la traducción y el *revisor*, es decir, quien realiza una labor editora (Jansen y Wegener, 2013: 24). Tales categorías serán de utilidad en nuestro análisis, como veremos más adelante.

En el ámbito de la poesía mapuche contemporánea, el caso de la traducción colaborativa también se ha producido y tiene como referente a Jaqueline Caniguan (Puerto Saavedra, 1970): poeta¹²², lingüista, docente y activista de la revitalización del mapudungun en *Gulu Mapu*, actual territorio chileno. El trabajo con la lengua ancestral reúne para Jaqueline Caniguan una responsabilidad para con las generaciones pasadas y las futuras:

el estudio de la lengua tiene que ver con un compromiso con el pueblo de mi mamá y de mi abuela. Ella se emociona, porque soy de las pocas mujeres jóvenes que todavía hablan la lengua [...] Yo estoy aquí porque no quiero que mis nietos vean lo mapuche como algo del pasado. Quiero que ellos puedan decir como yo: *petu mongeleiñ*. Todavía estamos vivos (Caniguan, 2004).

La experiencia que marcó un punto de inflexión en su trayecto militante fue un viaje en 2007 al País Vasco, *Euskal Herria*, como lo llama la poeta utilizando el término euskera que define un territorio transnacional entre España y Francia, lo cual no casualmente recuerda la trascendencia de fronteras nacionales chileno-argentinas del *Wallmapu*, o territorio ancestral mapuche. Allí conoció el trabajo de la organización no gubernamental Garabide en el ámbito de la difusión del euskera, lo cual inspiró a la autora a ratificar su compromiso con la revitalización del mapudungun a través de “un actuar que trascienda el discurso y se constituya en acción” (2007).

Caniguan resalta una serie de paralelismos entre el pueblo mapuche y el vasco en su poema “*Euskal Herría*”: “En las calles, en los cerros y las montañas, /Sueñan los euskaldunes, /Diciendo “diez veces venceremos” /Diez veces venceremos gritan, /Porque to-

122 Para una aproximación a su poesía bilingüe, ver Stocco, 2017.

avía estamos vivos” (Aliaga, 2010: 61). La instancia poética imagina en boca de los *euskaldunes* o hablantes de euskera dos expresiones de gran peso político y cultural para el pueblo mapuche: el grito de guerra “*marichiweu*” (“diez veces venceremos”) y la expresión “*petu mongeleiñ*” (“todavía estamos vivos”), lo que establece una filiación entre los pueblos en lucha por su autonomía territorial y revitalización cultural. La pervivencia de las comunidades se cifra en este poema en el canto, los sueños y la lengua, tres elementos de gran relevancia cultural, que codifican e interpretan tanto la vida cotidiana y social como la dimensión espiritual del mundo mapuche, a saber, *ullkantun*, *pewma* y *dungun*: “Cantaremos un cantito, / Cantaremos un cantito, / Una gran canción cantaremos. / Todavía vive / Todavía canta, / Nuestros sueños, / Nuestro hablar” (Aliaga, 2010: 61). El habla de la tierra, *mapudungun*, constituye en la poética de Caniguan y en su trabajo traductor un medio de expresión pero también el culmen de la propia identidad: “Eso somos, nos dicen, decimos: Palabras. Palabras que van y vienen, circulan, circulan, caminan, recorren... aquí vamos otra vez” (Caniguan, 2010: 21). El hecho de que el poema “*Euskal Herría*” esté escrito desde la voz de un locutor poético plural que se apropia de un “nosotros” inclusivo parece establecer un puente con la labor que analizaremos aquí: la traducción de textos poéticos en castellano al *mapudungun* de manera colaborativa.

El compendio *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, editado en 2010 por Fernanda Moraga y Maribel Mora Curriao, cuenta con tres apartados: el primero dedicado a un conjunto de *ül* o cantos de mujeres recopilados durante los siglos XIX y XX; el segundo, donde se destaca el trabajo de un grupo de mujeres poetas que comienzan a editar sus trabajos durante las décadas del setenta y ochenta; y el tercero y último, referido a las poetas mapuche actuales, publicadas desde la década del noventa hasta la actualidad del libro, es decir, fines de la primera década del dos mil. En nuestro análisis de la traducción colaborativa que tiene lugar en esta obra, prestaremos especial atención a los elementos paratextuales que indican la importancia de tener en cuenta no solo el producto de la traducción sino también su acto, lo que, de acuerdo con Jansen y Wegener, permite reconocer los diferentes intereses y formas de trabajo involucrados en la traducción (2013: 7).

En efecto, como indica la portada, esta obra cuenta con la “versión mapudungun” de todos los textos, tanto los *ül* tradicionales como los poemas contemporáneos, a cargo de Jaqueline **Caniguan**, salvo cuando se indique lo contrario en nota a pie de página. Sin embargo, en el paratexto titulado “Para leer los poemas en mapudungun y la historia de su traducción”, la propia Caniguan aclara que el trabajo realizado fue concretado “en conjunto con otros *lamgen*” (2010: 21). Esta es la primera mención al carácter colaborativo de la traducción de la antología. Observamos que, en términos de Jansen y Wegener, la “traductora declarativa” es **Caniguan**, aunque, las tareas de traductores “ejecutivos” —y probablemente “revisores”— también involucran a otros actores. En efecto, más adelante, Caniguan da los nombres de dichos participantes:

Lo vi como una oportunidad e invité a mi gran amiga Catalina **Marileo, de Pu Budi**, a que iniciáramos este recorrido. Durante muchas tardes de verano, acompañadas del mate conversábamos cada poema, buscábamos palabras y creábamos otras. Luego se nos sumaron los jóvenes pewenche Felidor Manquepi y Juan Manquepi, quienes nos regalaron su *chedungun*, variante del *mapuchedungun*. Y así fuimos traduciendo a nuestro idioma los poemas de las escritoras mapuches (2010: 21-22).

Aquí **Caniguan** no solo menciona a sus colaboradores, sino que también describe las tareas que conformaron el proceso del trabajo. La conversación se cifra como método en torno del cual se buscan palabras mapuche —lo que puede haber involucrado el uso de obras de referencia—, o bien se decide la creación de neologismos. La traductora, además, aclara que la contribución esencial de Felidor y Juan Manquepi fue la de sumar la perspectiva de la variante huilliche conocida como *chedungun*, con lo cual la colaboración aquí podría orientarse al aporte de mayor diversidad dialectal a las traducciones, que volverían más abarcativo su público meta. **Caniguan** refiere algunas de las dificultades y de los hallazgos de este proceso, por ejemplo, el neologismo que crearon para nombrar a la poesía en mapudungun: “Al principio no sabíamos cómo decir “poesía”, porque comprendíamos que un poema escrito no es un *ül*. [...] Decidimos entonces decir *kümewirin* “el escrito hermoso” y así comenzamos a llamarle” (2010: 22). Por otro lado, reconoce que las traducciones fueron creciendo en dificultad a medida que se acercaban cronológicamente, es decir, los *ül* tradicionales, recopilados en castellano, eran reconocidos con facilidad por los intérpretes y asociados a recuerdos de infancia, con lo cual el trabajo fue una suerte de “traslado” que prácticamente

prescindió de la búsqueda de palabras, como lo describe **Caniguan**: “rápidamente podíamos *llevarlo[s]*¹²³ a nuestra lengua” (2010: 22). En contraposición, los poemas contemporáneos requirieron de más reflexión y de “detener la tarea para comprender” (2010: 22). La principal dificultad fue de tipo léxica: “hubo muchas palabras del español que no conocíamos” (**Caniguan, 2010: 22**). Esta situación llevó a la búsqueda en diccionarios y a la posterior discusión del término más acorde en mapudungun, el cual, de no ser hallado, suponía la elaboración de un neologismo.

La construcción de nuevas palabras en mapudungun supone un punto de polémica a resaltar. La formulación en lengua mapuche de ideas y conceptos creados originalmente por las poetas en castellano implica un posicionamiento de los traductores en torno de ideas como la legibilidad del texto en mapudungun y los grados de “extranjización” de la palabra mapuche o de “domesticación” de los conceptos provenientes del español, todo lo cual se relaciona con el fin último de revitalización lingüística del mapudungun. En este sentido, **Caniguan y su equipo optaron por la innovación basada en la idea de la vitalidad de la lengua mapuche. La lingüista destaca que algunas de las traducciones “pueden incluso resultar incomprensibles” para “el más purista de los hablantes” mapuche (Caniguan, 2010: 23)**, sin embargo, la creación de nuevas construcciones y palabras responde a la capacidad de adecuación de una lengua viva, como el mapudungun, a los tiempos que corren. **Caniguan recuerda cómo, en los comienzos del contacto entre mapuche y españoles, la lengua incorporó préstamos léxicos tales como “sumpiru” (“sombbrero”), “waka” (“vaca”), “kawellu” (“caballo”),** los cuales no fueron en desmedro de su fuerza expresiva, sino que, por el contrario, la enriquecieron (2010: 23).

El proceso de creación de neologismos supuso, a criterio de **Caniguan, un esfuerzo por “no mapuchizar conceptos”**. Esta orientación a la innovación léxica parece no conllevar para la traductora una mayor “castellanización” de la lengua, sino una apuesta por la capacidad de creación y adaptación del mapudungun que lo actualice y revitalice. En efecto, a lo largo del texto **Caniguan resalta una y otra vez la principal motivación para llevar a cabo estas traducciones: “el deseo de que el *mapuchedungun* siga presente” (2010: 22), “nuestro afán primero es la vida del idioma mapuche” (2010: 23)**. La opera-

123 El resaltado es nuestro.

ción de la traducción se erige, entonces, como herramienta de revitalización lingüística de un mapudungun “que como sabemos se encuentra cada vez menos en la voz de nuestros niños y parece retraerse en la voz de los ancianos” (Caniguan, 2010: 21). Las traducciones son “un aporte a la vida de la lengua”, y una “invitación al reencuentro y a la readquisición de la lengua” (Caniguan, 2010: 25).

A continuación analizaremos el trabajo realizado sobre un poema de Adriana Pinda. En él observaremos de qué manera la traducción colaborativa de Jaqueline Caniguan, Catalina Marileo, Juan Manquepi y Felidor Manquepi se desarrolla en línea con los desafíos marcados por la propia lingüista en el paratexto ya citado. Es decir, examinaremos los casos de neologismo y de qué manera amplían o restringen los sentidos originales del texto en castellano a la vez que modifican y enriquecen el acervo léxico de la lengua mapuche. Dado que el análisis será muy puntual, no acompañaremos la presentación del poema con una traducción de estudio, sino que nos limitaremos a resaltar en negrita los pasajes de interés.

2.1. Traducción colaborativa del poema “Mi destino” de Adriana Pinda

La antología a la que nos hemos referido, *Kümezungun/Kümewirin* (2010), cuenta, en su parte dedicada a la poesía de Adriana Pinda, con la traducción de un poema que será germen de una sección más larga del libro *Parias zugun* ya analizado en el capítulo anterior¹²⁴: se trata de “Mi destino”, traducido como “*Tañi mongen*”:

Traducción colaborativa de Jaqueline Caniguan y equipo	Original en español de Adriana Pinda
<i>Tañi Mongen</i>	Mi destino
<i>Ngülfual tañi piwke ñi kuku ka ñi chuchu engu ta kurükaniru ñi mollfüng mew Takulen ta ran mew Müllmüllmeken madkin mew ka pu liwen Pu fütakecheyem nepeleyngün Kiñe¹²⁵ Wirarü tañi üy, Rangipuntu- pingün</i>	Untar el corazón de mis abuelas con sangre de negros carneros prenderme de plata titilando entre niebla y aura los <i>fvtakechem</i> levantados por el palpito de un beso. Grita mi nombre

124 El poema en cuestión forma parte, con modificaciones y agregados, de la secuencia que va desde las páginas 88 a 101 del libro *Parias zugun* (2014).

125 En este verso parecen faltar palabras que corresponderían a la traducción del verso por “por el palpito de un beso”. Posible errata en la edición.

Fey mew müleyu inchiw
Ngülfukunuy
Petu ñi lanun
Müna weda kay llegpan
Nielan remapuche molfüng
Ñi kalül mew

Müna weda femniengen pu pajina mew,
Rewe, ¿Chem am iñchiñ?
Nienolu chew ñi mülen
Wariache, ngelay kimün,
Ngelay aflagay wiritukuy trawa mew
Allküñmalaenew ñi ñuke,
Allküñmalaenew lüfal kiñe pimün metawe

Wariache ñi dungun,
Müpačküley ka ünatan
Rütreenew pu lifüro, ta ñi ñamal ñi üy.

Ah müna weda kewün, nienoli.
Pimunge, pimunge,
Chumgechi kam puruleymi wiñotual tami reñma,
Ñamikay awkiñ, pültrewey **wiluf foro,**
tañi yomkuku Filipa,
Tañi kewün ta tripayay ka ngillayal wekufe mew,
Tañi müleal kewün, wilufke üñüm ñi neyen,
Katrikatrituymaenmew tañi ñamal,
Katrikatrilungey, pingün.

Maykenulu ka fütangefe wewtuayu,
Defmutungelu tami mongen karü mawida dungun.
Ah, tañi Pinda kewün, tañi kewün ka kom pu domo
Nienulu kuñiltukun

en lo alto de la noche- dijeron
y me quedaré contigo
aunque
muerte
sea ungida

Sin embargo, nací
con las yemas
balbuceantes
sin la moneda de la sangre pura
que expiara todas mis transgresiones
y amansara el lomo de las azuladas madres.
La lengua rosada pulpa de ignominia y
tempestades
no prescribe

he sido condenada a desgarrarme, rewe entre las
páginas

Qué somos
sino
parias
villanos
desgarrados
sin el tatuaje de la eternidad.

Que no me sienta madre
que no me encienda
el soplo
del metawe
que muda
mi lengua paria en aleteo y mordisco
me puja los códigos que desdicen mi nombre

Ah lengua mísera de mí
sí no te tuviera

sopla
sopla

que has de danzar tu recuperada
casta
de soterrados ecos
pendiéndose
en los **molares**
florecientes
de Filipa, mi tatarabuela

que mi lengua ha de salirse de sí misma
y pactar con el *wekvfe* que la ampara
su reverberación de pájaros y aromas
que mi lengua ha de partirse
-ha de partirse- dicen

por porfiada y lujuriosa

te recuperaré

y mi lazo
rodeará acaso el aura de tus sílabas magnolias
ah mi pinda lengua
lengua mía y de todas sin misericordia
(Mora Curriao y Moraga 422-427)

En general el trabajo de traducción observado en este poema muestra dos procedimientos destacables, el de los neologismos ya mencionados, los cuales se concentran en la segunda parte del texto, y el distanciamiento prácticamente total de la equivalencia semántica y léxica en ciertos pasajes que, además, muestran omisiones de algunos tramos de los versos originales.

Uno de los neologismos reconocibles es, por ejemplo, “*wiluf foro*”, la forma elegida para traducir los términos “molares florecientes”. “*Foro*” puede significar tanto “hueso” como “diente”. El término *ülnga*, además, puede equivaler a “muela” (Augusta 1991: 274), lo cual haría referencia más directa a los “molares”. Sin embargo, los traductores eligen la palabra “*foro*” y la combinan con “*wiluf*” que, significa “brillante, resplandeciente” (261). De esta manera, los traductores eligen una forma entendible como “huesos resplandecientes” para referir a los “molares” de los que habla el texto original.

Otros dos casos que van asociados en el poema son los vocablos creados para traducir el verso “por porfiada y lujuriosa”. El primer adjetivo se traduce como “*maykenulu*”, el cual se compone del verbo *mayn*, “obedecer”, el habitativo *-ke*, la forma negativa *-nu* y el sufijo *-lu* de participio, lo cual podría traducirse como “la que no obedece”. Por otra parte, “lujuriosa” se conforma con el verbo *fütangen*, “tener marido, estar casada” (Augusta, 1991: 48) y el sufijo *-fe* que designa personas con habilidad en cierto trabajo o que tienen la costumbre de realizar una determinada acción (Augusta, 1903: 247). La palabra resultante, “*fütangefe*”, puede interpretarse como “que suele tener o buscar marido”, como una manera de referir al deseo sexual propio del término “lujuriosa” en castellano.

Estas decisiones creativas van al encuentro de la complejidad léxica del poema de **Pinda, rasgo propio de su poética que muchas veces vuelve** difícil la búsqueda de términos equivalentes en mapudungun¹²⁶. En este mismo sentido las traducciones muestran

126 Es probable que, por este mismo motivo, toda una sección del poema no fue traducida al mapudungun, a saber los versos “que expiara todas mis transgresiones/ y amansara el lomo de las azuladas

divergencias no ya léxicas, sino a nivel sintagmático, al modificar la estructura versal para traducir un núcleo de sentido que se expresa de manera muy diferente al original. Es así como en los versos “Sin embargo, nací/ con las yemas/ balbuceantes/ sin la moneda de la sangre pura”, los traductores se resuelven por “*müna weda kay llegpan/ nielan remapuche mollfüng/ ñi kalül mew*” que literalmente sería traducible como “y muy mal nací/ sin sangre pura mapuche/ en mi cuerpo”. La versión mapuche resigna la traducción de “yemas balbuceantes”, o la referencia a “la moneda de la sangre pura”, conjunto de términos que conforman en el original una imagen táctil que representa la búsqueda frustrada de una identidad basada en un supuesto ideal de pureza, para construir una estructura más sencilla y, a la vez, más directa en la contundencia del mensaje.

Un procedimiento similar se da en la traducción de “Qué somos/ sino/ parias/ villanos/ desgarrados/ sin el tatuaje de la eternidad” como “*¿Chem am iñchiñ?/ Nienolu chew ñi mülen/ Wariache, ngelay kimün/ Ngelay aflagay wiritukuy trawa mew*”. Aquí, los términos omitidos son “villanos” y “desgarrados”. En su lugar la versión en mapuche traduce “parias” como “*wariache*”, es decir, “gente de la ciudad”, lo cual revela una interpretación específica de los traductores de lo que ser “paria” implica: vivir alejado del territorio ancestral y en contextos urbanos. Asimismo, este término es combinado con la frase “*ngelay kimün*”, traducible como “sin sabiduría”, aquella que da la vida en contacto con las prácticas culturales del pueblo mapuche en un contexto comunitario y, una vez más, en el territorio. En cuanto a la forma de traducir “sin el tatuaje de la eternidad”, los traductores eligen combinar varios verbos, entre ellos, “*aflagay*,” forma negativa del verbo *afn*, “concluir” (Augusta 1991: 3), lo cual podría entenderse como “sin fin”, para traducir “eternidad”, y “*wiritukuy*”, “dibujar” (Augusta 1991: 130) combinado con “*trawa mew*”, “en la piel”, para referirse al “tatuaje”.

En conclusión, el trabajo colaborativo con la traducción de un poema de la complejidad de “Mi destino” de Adriana Pinda, **evidencia la creatividad del proceso en la medida en que las conversaciones y búsquedas conjuntas del equipo de traductores deriva en la formación de nuevas palabras en mapudungun para suplir los casos de intraducibi-**

madres./ La lengua rosada pulpa de ignominia y tempestades/ no prescribe”.

lidad que se presentan. Sin embargo, como también demuestra la lectura estereoscópica del poema, se dan casos en los que se decide omitir partes del texto original en la versión en mapudungun por no hallar posibilidades de paridad semántica y léxica con aquel. Asimismo, el trabajo conjunto de **Caniguan con su grupo de traductores resulta en decisiones, como la de traducir “paria” como “wariache”**, que muestran un importante distanciamiento de los conceptos del original y revelan un posicionamiento ideológico probablemente negociado entre los intérpretes del texto, que supone una concepción de la vida urbana como desarraigada y excluida del territorio ancestral como forma de conexión con el mundo mapuche.

CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación hemos interrogado las diversas y singulares formas que toma la práctica de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea. Hemos partido de una perspectiva teórica que entiende la autotraducción como un espacio intermedio donde cada autor traductor de sí mismo negocia y articula a su manera la diferencia cultural que participa de su interculturalidad y bilingüismo. Como práctica creativa, también postulamos que en autotraducción se producen textos bilingües que, en lugar de constituirse a partir de la búsqueda de equivalencia semántica, son co-creaciones y textos “pares” que mantienen la correlación estructural propia de toda práctica traductora, pero que se desplazan de ciertos parámetros convencionales, al desarrollarse en un plano de horizontalidad e influencia mutua, en lugar de un eje vertical, unidireccional y binario propio del par tradicional “original/versión”.

Asimismo, hemos elaborado una propuesta teórico-metodológica específica para el análisis de los procesos y productos de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea, a partir de la noción de “*traful*”. Este término, inspirado en la metáfora fluvial y basado en la riqueza semántica de la palabra mapuche, que incluye matices referidos al encuentro pero también a la oposición, se constituye en concepto clave para nuestro análisis, puesto que representa con claridad la perspectiva espacial sobre la autotraducción, entendida como un lugar *ch'ixi*, “manchado” o “jaspeado”, un “tercer espacio” de contactos y fricciones, complementariedad y conflicto, a la vez que refleja la complejidad de la temporalidad del proceso autotraductor, como un flujo multidireccional entre las lenguas y culturas implicadas. De este *traful* se desprende una tipología analítica de cuatro estrategias de autotraducción, a saber: *rebalse*, *acometida*, *efluente* y *afluente*. Estas categorías nos han permitido constatar las intensidades y modulaciones del proceso y cómo se evidencia en su producto, el texto bilingüe.

Por otra parte hemos tenido en cuenta otros factores de relevancia en la contextualización y el análisis situado de nuestro corpus. Entre ellas, el pasado de opresión e interdicción lingüísticas que atraviesa las historias individuales y colectivas de los autores de nuestro corpus, lo cual otorga un cariz ético-político específico a su motivación por escribir poesía bilingüe mapudungun-castellano, como modalidad de reivindicación identitaria, de valorización estética de la lengua minoritaria, y de reapropiación de la lengua mayoritaria desde unos usos intensivos y desterritorializadores (Deleuze y Guattari, 1978 [1990]: 44). En el contexto de procesos de subalternización, racialización, y violencia física y epistémica sufridos por los pueblos originarios, el “bilingüismo post-interdicto” surge como una forma de resistencia, en la que el aprendizaje voluntario de la lengua de los ancestros —aun cuando limitado y bajo la modalidad de un idioma extranjero— se constituye como herramienta expresiva y valor afectivo en la reconfiguración identitaria de los sujetos.

Ya que los ejes o “flujos” de lectura sobre el cuerpo, el territorio y la identidad son recurrentes en la poesía mapuche contemporánea, puesto que se entrecruzan y producen diversas derivas en la poética de cada autor, elegimos abordar a través de ellos el *traful* de los textos seleccionados, es decir, a través de estas temáticas ingresamos en el espacio intermedio de los textos bilingües.

En el capítulo dedicado a Leonel Lienlaf, pudimos constatar que la práctica de la auto-traducción se presenta atravesada por la influencia del canto, el lenguaje del *pewma* (García Barrera, 2008a: 36), y los signos de la ritualidad y ancestralidad mapuche. Como el propio autor ha señalado, su proceso de creación poética comienza en la oralidad, buscando sonoridades que luego se trasladan a la escritura:

Primero, como digo yo, “rumio” mucho los textos durante mucho rato y eso después cuando se plasma a la escritura es indistinto, cuando uno es bilingüe como que cambia la percepción. A esta altura de mi vida a veces no me doy cuenta si estoy pensando en mapudungun o castellano, se me mezclan las historias. Entonces los poemas nacen... a veces son la misma temática pero versionada, como este diálogo entre estos dos idiomas que ya forman parte de mi vida (Abya Yala Internacional, 2016).

Esta perspectiva del propio autor, que considera el trabajo en ambas lenguas como un diálogo en el que cada versión del poema resalta aspectos diversos, a veces en tensión y otras en complementariedad, ratifica nuestra hipótesis acerca del carácter de “paridad” de los textos escritos en mapudungun y castellano en tanto y en cuanto, por una parte, la idea de original y versión se desdibuja en el proceso de escritura y traducción y, por otra, el concepto de equivalencia es sustituido por la noción de “co-creación” que se da entre versiones, con la cual no se obtura la percepción de la diferencia entre ellas, a la vez que estas se vinculan desde la igualdad de sus respectivos valores cultural, estético y lingüístico.

Lienlaf también ha reflexionado acerca de la inconmensurabilidad entre lenguas a partir de reconocer las limitaciones de la traducción y el hecho de que el mapudungun contenga, según el autor, una profunda carga poética en su expresividad, que no encuentra un asidero totalmente acorde en español (Swinburn, 1989). Pueden observarse diferentes estrategias en la autotraducción de este poeta. Como hemos visto a lo largo de nuestro análisis, su primer libro, *Se ha despertado el ave de mi corazón*, se asienta recurrentemente en la presentación de una versión en mapudungun más acotada y sintética en su conformación versal y sintáctica, y en una mayor digresión discursiva en el texto castellano. En su segundo poemario, *Pewma dungu/ Palabras soñadas*, esta tendencia se modifica a un mayor equilibrio en extensión e incluso puede invertirse. El autor no solo explora con la intensidad expresiva de textos igualmente concisos en ambas lenguas, sino que se arriesga a una mayor *acometida semántica*, es decir, a marcar contradicciones o divergencias de sentido entre versiones. En *Epu zuam*, último poemario editado a fines de 2016, la concisión de los textos se acentúa en ambas lenguas y configura una obra breve de quince poemas divididos en dos secciones, mientras los anteriores libros de Lienlaf se extendían a más del doble de poemas.

La lectura “estereoscópica” de los textos seleccionados para nuestro análisis, pertenecientes a los tres poemarios, y vinculados por su cercanía temática en torno a tres motivos recurrentes en la poética de Lienlaf, a saber, el testimonio, la denuncia y la espiritualidad, ha mostrado cómo los ejes de lectura vinculados a la identidad, el cuerpo y el territorio se despliegan en la complementariedad y el antagonismo semántico entre versiones. La historia familiar y colectiva del pueblo mapuche, las amenazas am-

bientales sobre el territorio y el vínculo espiritual con los espacios ancestrales se desarrollan desde la mirada de una instancia poética que cruza las inquietudes individuales sobre la propia existencia y su misión dentro de una colectividad, con las preocupaciones por la destrucción del entorno natural y las experiencias heredadas de sometimiento y violencia. Lienlaf crea textos cuya densidad se revela en toda su complejidad y riqueza en la profundización de la lectura comparada.

En definitiva, el aspecto aparentemente denotativo y sencillo de la palabra en castellano se complementa con el mundo de imágenes que desarrolla la versión en mapudungun, conjugándose ambas en la elaboración de un *traful* de múltiples matices en su articulación de la diferencia cultural, así como en los momentos en que los *rebalses semánticos* evidencian aspectos de intraducibilidad que, en lugar de suponer una limitación en la capacidad expresiva de la obra poética analizada, revelan lo que de productivo tiene el conflicto y el contraste entre lenguas y culturas.

En el caso de Elicura Chihuailaf, nos interesó ahondar en la diacronía de sus procesos de autotraducción, que involucran un amplio grupo de textos reeditados en sucesivos poemarios. Las tres operaciones de reedición que estudiamos fueron: la presentación bilingüe de textos originalmente publicados solo en español, la reescritura de la versión mapuche, y la modificación de ambas versiones a lo largo de varias obras poéticas. El análisis resultante evidenció modificaciones estilísticas, semánticas y sintagmáticas de versión en versión, a la vez que, en esas mismas indagaciones, se observaron las variaciones en el posicionamiento del autor en cuanto a decisiones de traducción cultural. Se trata de modulaciones entre la búsqueda de mayor acercamiento o “domesticación” del texto mapuche a su par castellano, o por el contrario, una “extranjerización” del texto castellano para evitar traducciones reduccionistas y enfrentar al lector en español a una experiencia en la que se vea arrojado fuera de su espacio de “comodidad cultural”, frente a aspectos propios de la cultura minoritaria del autotraductor.

Muchas de las modificaciones sobre los textos reeditados responden a cambios de corte ideológico. Entre tales operaciones destacamos la sustitución de términos androcéntricos por vocablos que incluyen el género femenino; el reemplazo de vocablos antropocéntricos por otros que incluyan a todas las especies vivas; la inserción de pala-

bras del mapudungun en el texto castellano; la sustitución de vocablos colonizadores, o de transferencias léxicas adaptadas fonológicamente al mapudungun, por términos originales de la cultura mapuche, entre otros. También se observaron modificaciones a nivel gramatical que demuestran cambios en la competencia lingüística del autor en búsqueda de mayor corrección.

La obra poética de Chihuailaf tiene como base estética fundacional sus tres primeros poemarios elaborados durante las décadas de los setenta y ochenta, considerados por él mismo como la “triada” de los libros “blanco”, “negro” y “azul”. En ellos se cifran las temáticas recurrentes, preocupaciones y obsesiones del autor, tales como la imagen urbana del “contrasueño”, la presencia sagrada del color azul o la importancia del *pewma* y de la expresión poética como “gesto” más auténtico del artista que presenta su obra imbuida por la idiosincrasia y cosmovisión de la cultura de sus ancestros. La producción de esta triada poética evade una clara linealidad cronológica. En su lugar, los paratextos que acompañan los poemas y las diversas reediciones señalan quiebres temporales, en los que versiones de distintas ediciones se emparentan a partir de semejanzas que no poseen con sus contrapartes contemporáneas. Esto muestra la multidireccionalidad y variabilidad temporal de la autotraducción.

La lectura esteoreoscópica extendida a las sucesivas reediciones también nos permitió desambiguar matices de sentido en los poemas con varias versiones. Por ejemplo, al comparar los casos de poemas editados inicialmente solo en castellano y luego reeditados con su versión mapuche, pudimos comprobar cómo esta última habilita detalles que el texto en castellano no provee por sí solo. De esta manera, el *traful* de la autotraducción se produce en todas las posibles versiones del texto a lo largo del tiempo.

En el siguiente capítulo, en el estudio de la obra de Rayen Kvyeh, *Wvne coyvn ñi kvyeh/ Luna de los primeros brotes*, nos detuvimos en la manera cómo este texto bilingüe representa la historia de la Conquista española y la Guerra de Arauco como un episodio de la vida mapuche que se incorpora a una estructura mayor y más compleja de sabiduría colectiva. La propuesta de los poemas no se condice con las formas de registro historiográfico occidental lineal, sino que conforma un conjunto de eventos que pervive en la memoria de la naturaleza y de las comunidades mapuche y, a la vez, se reac-

tualiza en los conflictos contemporáneos. El poemario se focaliza en las entidades humanas y no humanas del *Wallmapu* para construir el relato histórico desde la perspectiva del mundo mapuche.

En primer lugar, tuvimos en cuenta la estrategia de representación de la naturaleza como cuerpo en lucha contra el invasor. Sus reacciones bajo la forma de eventos climáticos como vientos y tormentas ominosas, o en el comportamiento de las aves que traen malos augurios, son entendidas como presagios del sometimiento. Cuando la invasión finalmente se cumple, el territorio y sus habitantes son representados como cuerpos lacerados que reciben la violencia de los conquistadores. Como contraparte, también analizamos la manera en que el dolor es contrastado por el goce vitalista y erótico de la *ñuke mapu* que continúa en su proceso regulador y creador de vida, y engendra seres rebeldes, dispuestos a defenderla. Asimismo, tanto la vida como la muerte, las memorias de la violencia y del resurgimiento, son guardadas por el propio territorio, en el silencio de los bosques

En segundo lugar, el análisis tuvo en cuenta la forma en que los poemas de Kvyeh tratan a figuras históricas y míticas del período de la Conquista. Pudimos apreciar el retrato del *winka* invasor, principalmente representado en la figura de Pedro de Valdivia, que se logra desde la ironía y el contraste semántico de las versiones. También analizamos cómo se resignifica a la Guacolda de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, de mujer indefensa y llorosa, a guerrera y líder de un ejército de mujeres dispuestas a aplastar al “malón” español.

A lo largo del análisis pudimos apreciar un predominio de la estrategia de *acometida semántica* entre versiones, es decir, numerosos momentos significativos en los textos, donde la instancia escritural autotraductora establece marcadas diferencias de sentido entre las versiones mapuche y castellana e, incluso, omisiones de ciertos versos en el texto español que solo son accesibles al lector que hace el esfuerzo de realizar una lectura bilingüe y estereoscópica. Esta elección por la estrategia de la *acometida* revela la importancia que da Kvyeh a resaltar en su poesía bilingüe el contraste entre las culturas occidental y mapuche, lo cual se condice con un posicionamiento político personal de la autora y con el tono de denuncia y resistencia de este poemario en particular.

Su contemporánea María Teresa Panchillo ha realizado un recorrido similar de lucha y de “despertar” a la poesía durante la dictadura pinochetista. La escritura fue siempre de la mano de la militancia en la experiencia de Panchillo. En nuestro análisis seleccionamos un conjunto de tres poemas representativos de toda su obra, en los que la autora explora la preocupación por el deterioro ambiental del territorio por la actividad forestal e hidroeléctrica. Otro tema relevante es la representación del territorio como un ser vivo que guarda memoria de la historia humana transcurrida sobre su suelo y que manifiesta fuerzas que buscan sobrevivir en el contexto de las amenazas ambientales. Por último, destaca como tema de su poesía la promesa de las nuevas generaciones como un colectivo humano comprometido con la protección y recuperación territorial.

Mientras que en la obra de Rayen Kvyeh predominan los casos de *acometida semántica*, en los textos de María Teresa Panchillo se observa una mayor diversidad de estrategias de autotraducción. En Panchillo, la variedad de rebalses, acometidas, afluentes y efluentes en la autotraducción responden a la fuerte carga política y de actualidad de su obra poética. En especial, destacamos la atención por poner en evidencia el contraste entre los relatos oficiales acerca de la historia y la situación actual del pueblo mapuche y las vivencias personales y colectivas de su comunidad. Esta “subversión de la lengua del Estado” que puede hallarse en los contrastes entre textos castellanos y mapuche —como en el caso de la traducción de “Pacificación de la Araucanía” como “*aukan*”, “guerra”— es una característica central de la poética de resistencia que elabora María Teresa Panchillo.

En el tercer capítulo, a través de la obra bilingüe de Liliana Ancalao, nos interrogamos por la manera en que se manifiesta el “bilingüismo post-interdicto” en la autotraducción de una autora que se caracteriza a sí misma como “aprendiz” de la lengua mapuche. En los tres poemas seleccionados de *Mujeres a la intemperie/ Pu zomo wekuntumew*, enfocamos nuestro análisis en ver si el conocimiento restringido del mapudungun de Ancalao implica o no una limitación para la capacidad expresiva de su escritura. Observamos las tensiones halladas en los momentos de intraducibilidad o bien, en aquellas instancias intencionadas o fortuitas en que se producen *acometidas semánticas*, es decir, contradicciones u oposiciones entre versiones a nivel semántico.

Podemos concluir que, aunque la primera lengua de Ancalao sea el español y, por ende, la primera versión de los poemas haya sido escrita en dicho idioma, las diferencias entre versiones no se encuentran en que la capacidad expresiva sea mayor y más precisa en una lengua que en otra por la brecha temporal en su adquisición (García de la Puente, 2015: 586). En efecto, en la búsqueda de términos equivalentes durante el proceso de la autotraducción al mapudungun, la poeta ha encontrado connotaciones e implicancias culturales diversas. Esta práctica enriquece y amplía los matices semánticos, la evocación y el alcance emocional de las experiencias en la lengua primera, para abrir paso a las voces ancestrales del mapudungun y así recuperar la memoria de los antepasados, a la vez que reelabora la propia desde el discurso poético. En este sentido, concordamos con las reflexiones de Haroldo de Campos acerca de que la traducción, en cuanto creación, no es autónoma sino recíproca (1967: 25), es decir, que la segunda versión, en este caso la mapuche, también afecta y enriquece la constitución del original.

Otro aspecto que destacamos es la movilidad léxica de los poemas de Ancalao, en los cuales se dan inserciones cruzadas de palabras del castellano en el texto mapuche y viceversa. Al indagar en estos cruces y consultar a la propia autora, concluimos que dicho tránsito entre el castellano y el mapudungun revela los momentos de intraducibilidad que, a criterio de la instancia escritural, se presentan al momento de la autotraducción. Asimismo, al igual que con Elicura Chihuailaf, la autora admite que, al revisar ciertas decisiones de traducción, su postura política o sus conocimientos culturales se han modificado con el tiempo y llevarían a otras elecciones en el presente.

Adriana Pinda, por su parte, también como escritora que desarrolla su práctica autotraductora desde un 'bilingüismo post-interdicto', es dueña de una estética singular que entrelaza en sus textos las contradicciones y conflictos de su identidad mestiza o "champurria", y el retorno a las raíces matriarcales de sus antepasadas *machi*. Su poesía transita desde las versiones bien diferenciadas en español y mapudungun, hasta los textos donde emerge la práctica de la inserción de versos en mapudungun en un cuerpo mayor en español.

En el primer caso, pudimos observar que los textos bilingües de Pinda parten de un estado de canto y trance en mapudungun para luego ser traducidos al español. Este trayecto, probablemente no el más esperable cuando se trata de una hablante con menor competencia en el mapudungun que en el castellano, demuestra que no hay formas para abordar el proceso de autotraducción que estén predeterminadas por el conocimiento lingüístico, pero sí por la experiencia singular de cada autor.

El segundo aspecto destacable en nuestro análisis de la obra de Pinda es el uso de la estrategia que Iván Carrasco ha denominado “collage etnolingüístico” (1991: 11-12), pero que nosotros hemos llamado “anti-autotraducción” (Stocco, 2017: 56) y hemos asociado al concepto de “brecha metonímica” de Bill Ashcroft (2001: 75). Tal estrategia tiene una importante significación ético-política por tratarse de una interrupción en el proceso de negociación entre significantes castellanos y mapuche y porque se configura como modalidad de alteración de la correlación traductora. La lengua minoritaria irrumpe en el “territorio signifiante” de la lengua hegemónica y, dado que el lector sin conocimientos de mapudungun no puede interpretar las líneas en ese idioma, se destaca la diferencia cultural de una manera todavía más enfática que en el caso de la *acometida semántica*.

En todos los casos, la obra de Adriana Pinda evidencia su carácter *ch'ixi*, tanto en los calcos e influencias léxicas y semánticas entre ambas lenguas, como en la decisión de insertar líneas en mapudungun en un cuerpo textual predominantemente castellano. En cada una de estas estrategias, la poeta expresa su consciencia de la existencia de “manchas indias y castellanas” (Rivera Cusicanqui, 2010b: 14) en su propia conformación identitaria y, por ende, en su labor literaria. De esta manera, Pinda elabora un discurso disidente que involucra una profunda y compleja crítica tanto a la colonialidad contemporánea, como al ideal de pureza que pretende excluir al sujeto “champurria” del mundo mapuche al que también pertenece.

Finalmente, en la tercera parte, nuestra investigación presta atención a dos líneas de estudio novedosas dentro de los procesos de traducción en el campo de la poesía mapuche contemporánea: la retraducción y la traducción colaborativa, en este caso, a cargo de los poetas y traductores Víctor Cifuentes y Jaqueline Caniguan.

En primer lugar, a partir del caso de retraducción de un poema de Liliana Ancalao por Víctor Cifuentes, podemos pensar que este particular proceso de volver a traducir una obra en el contexto de una lengua minoritaria y en peligro de desaparición, como es el caso del mapudungun y bajo el criterio de un mapuche-hablante de amplia competencia, cumple con una función “conservadora”. Con ello se salvaguarda la corrección lingüística de las versiones, que prioriza las normas de la lengua y la cultura meta, buscando minimizar situaciones como los calcos del castellano o los términos previamente considerados intraducibles. En este sentido, el esfuerzo de precisión en las retraducciones sugiere una inclinación hacia el incremento de la “legibilidad” lingüística y cultural de la versión mapuche, con lo cual se atiende a un lector potencial con conocimientos avanzados del mapudungun.

Por otra parte, las divergencias no solo léxicas y gramaticales, sino también de interpretación del texto castellano, indican que no en todos los casos una retraducción es superadora de aquella con la que compite en un determinado contexto lingüístico. Por el contrario, tales diferencias permiten evidenciar que ambas aportan, desde sus aciertos, su mayor precisión o, incluso, su falibilidad, un corpus diverso. Con sus variantes dialectales y los distintos niveles de competencia de los traductores, las retraducciones enriquecen, en el plano de la lengua mapuche, las posibles lecturas de un texto originalmente concebido en castellano. En este sentido, y teniendo en cuenta el contexto de pérdida de hablantes del mapudungun, las retraducciones suman esfuerzos en la ardua tarea de mantener viva la lengua y reflejan un rango de sensibilidades poéticas y habilidades lingüísticas variado y enriquecedor en su multiplicidad, que son capaces de convivir y dialogar entre las páginas.

En segundo lugar, la lectura del texto de Adriana Pinda traducido por Jaqueline Caniguan y su equipo nos confirma que la traducción colaborativa no es solo relevante en cuanto a los diversos roles que pueden haber tenido los distintos traductores —algo sobre lo que solo podemos especular, más allá de los datos provistos por la nota aclaratoria escrita por Caniguan. También demuestra, como plantean Anthony Cordingley y Céline Frigau Manning —en base al importante antecedente teórico y analítico de los estudios sobre traducción colaborativa en el Renacimiento europeo de Belén Bistué—, la importancia de pensar la traducción desde una perspectiva que supere la epistemo-

logía del individuo y ofrezca una mirada compleja de la imbricación y fusión que subyacen y producen el trabajo colectivo (2017: 24). Además, las motivaciones sociales, políticas y culturales de proyectos como el realizado por Jacqueline Caniguan y su equipo son tan importantes como el producto mismo del trabajo para comprender el alcance de la traducción colaborativa en contextos como el de una literatura minoritaria.

El deseo de contribuir a la revitalización del mapudungun ha movido a este grupo de personas a trabajar en equipo para crear versiones de poemas de autoras mapuche en la lengua ancestral. Dicho esfuerzo pretende acoplarse al de los posibles lectores que se acerquen a los textos, a fin de aportar un corpus de lectura a su proceso de (re)adquisición del mapudungun. En este sentido, la traducción colaborativa de la poesía mapuche contemporánea puede entenderse como una acción que busca extender su carácter colaborativo a los lectores mismos, a quienes se invita a superar las mismas dificultades de comprensión y encarar su acercamiento a los textos con el mismo afecto y dedicación.

La presente tesis doctoral ofrece, por medio del análisis de las estrategias de autotraducción en la poesía mapuche contemporánea, un modelo de análisis que contribuye una visión dinámica sobre la autotraducción como espacio creativo de articulación de la diferencia cultural, que resalta el carácter no lineal ni equivalente de la producción de los textos bilingües. Nuestra investigación también ha buscado, mediante esta tipificación de estrategias puntuales de autotraducción, delimitar, a nivel del estudio de los poemas, las marcas textuales que permiten reflexionar acerca de la traducción cultural en el plano de los textos, demostrando así que la traducción lingüística es un espacio óptimo por su complejidad para reflexionar acerca del consenso y la inconmensurabilidad propia de todo contacto cultural. De esta manera, este trabajo buscó evidenciar que la traducción lingüística, en este caso bajo la forma de la autotraducción, no es el par negativo de un binomio en el que representa “un proceso plano” (Dizdar, 2009: 90) frente a la productividad de la metáfora de la traducción cultural, sino justamente un espacio conflictivo y complejo de negociación de sentidos.

Como era de esperar, al situarnos en el contexto geográfico e histórico de los pueblos originarios de Abya Yala/ América Latina y, en particular, en el del pueblo mapuche,

nuestro estudio puntualizó diferencias con las reflexiones de estudiosos de la autotraducción de otros ámbitos académicos acerca de las motivaciones de la autotraducción. En efecto, hemos definido un conjunto de *teloi* que abarca, además de cuestiones estéticas y editoriales, los alcances ético-políticos de reafirmación y reivindicación identitaria y lingüística que tiene para los autores estudiados la decisión de autotraducirse entre la lengua española y la lengua mapuche u otras lenguas originarias.

Esta tesis doctoral también se posiciona en el debate comparatista, por medio de una serie de reflexiones en torno de la metodología de lectura de los textos bilingües del corpus y de las condiciones sociolingüísticas de los autores estudiados. En primer lugar, nuestro estudio recupera la “lectura estereoscópica” de Marilyn Gaddis Rose como método de lectura comparada que prioriza la inmersión en el espacio intermedio entre versiones española y mapuche y en las tensiones que emergen del mismo. No se trata de una lectura paralela sino situada en el “entre-medio” del texto bilingüe y en la intuición de lo interliminar que se configura en las fronteras entre versiones. Asimismo, hemos combinado esta metodología con la dialéctica de Edward Soja y el concepto de lo *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, para situar nuestra lectura en una línea epistemológica que no busca plantear un cierre o síntesis armónicas en el análisis de los textos bilingües y biculturales que constituyen nuestro corpus sino, por el contrario, enfatizar el carácter conflictivo, antagónico y complementario que las discursividades e imaginarios que los autotraductores crean en ambas lenguas tejen entre sí.

En segundo lugar, la situación sociolingüística de los autores estudiados presenta una serie de singularidades, tales como un bilingüismo propio de la adquisición temprana tanto del mapudungun como del castellano, o bien un bilingüismo post-interdicto, el cual hemos caracterizado como un movimiento de recuperación de la lengua de los ancestros con alcances políticos, expresivos y afectivos. En este contexto y en base al estudio de los textos bilingües de nuestro corpus, es posible situar a la poesía mapuche contemporánea en un contexto post-monolingüe (Yildiz, 2012: 5) de las literaturas nacionales tanto argentina como chilena en las que, en términos geográfico-políticos, se inscriben las producciones de los autores estudiados. El reconocimiento de la emergencia y persistencia de prácticas multilingües como la poesía mapuche contemporánea en contextos tradicionalmente considerados monolingües castellanos por la tradición aca-

démica de los estudios literarios nacionales, otorga al campo de la Literatura Comparada una ampliación del número y localización de lenguas y discursos a ser estudiados en nuestra región y enriquece, en un movimiento descolonizador, la esfera de los estudios literarios en general. Es también en pos de la amplificación de las voces de estos autores y del reconocimiento de su lugar en las literaturas de Abya Yala/ América Latina, que hemos emprendido la tarea de lectura, comparación y reflexión que ha abarcado estas páginas.

GLOSARIO DE PALABRAS FRECUENTES EN MAPUDUNGUN

A continuación presentamos un conjunto de vocablos de la lengua mapuche de aparición frecuente en la tesis. Las definiciones se basan en el conjunto de obras de referencia y bibliografía especializada consultada a lo largo de este trabajo.

Ad mapu (az mapu): literalmente, “el modo o forma de la tierra”. Ley consuetudinaria de la sociedad mapuche, “el conjunto de símbolos y de prácticas tradicionales (que son reinterpretadas constantemente)” (Foerster, 1993: 123) y que habilitan el mantenimiento de vínculos de respeto y reciprocidad con las entidades espirituales del *wenu mapu* y otros seres no humanos del entorno. El *ad mapu* se conforma a partir del vínculo con el entorno entendido como una totalidad compuesta por los seres vivientes humanos, no humanos y los *newen* que protegen e impulsan la vida en una relación de reciprocidad.

Aliwen: árbol.

Am: alma, principio de vida que otorga identidad y perfección, aliento, cuerpo etéreo, alma o sombra del muerto.

Che: persona, gente.

Choyün: brote, como verbo es “nacer”.

Dungun (zungun): palabra, idioma, hablar.

Foye (foie): árbol del canelo.

Gulu Mapu: tierra del oeste, región del *Wallmapu* correspondiente al occidente de la cordillera de los Andes.

Itrofill mongen: totalidad sin exclusión ni fracción de todo lo viviente, biodiversidad.

Kay Kay (Kai Kai): animal mitológico de la cultura mapuche, culebra del mar.

Kallfü (kallfv): color azul, relacionado con lo sagrado y la espiritualidad.

Kimche: persona con conocimiento, sabia.

Ko: agua

Kultrung: instrumento de percusión consistente en un cuenco de madera cubierto de cuero. Su función más relevante es servir a la *machi* en sus ceremonias.

Küpalme (küpan): familia o linaje del que se procede.

Kürüf (kvrvf): viento.

Küyen (kvyen, kvveh): luna.

Lamngen: hermana o hermano, puede ser una hermandad no familiar. Término usado por la mujer tanto para referirse a hombres como a mujeres como pares étnicos.

Longko (lonko): literalmente, cabeza. En la organización política mapuche ancestral, el orientador. Se traduce superficialmente como “cacique”.

Machi: persona con papel de chaman tanto en lo físico como en lo psíquico y social.

Machitun: ceremonia de sanación llevada a cabo por el o la *machi*.

Mapu: la tierra.

Newen: fuerza en general, poder mental o espiritual; fuerte.

Ngen (gen): fuerza espiritual que protege algún aspecto o entidad de la naturaleza: aguas, montaña, plantas, etc.

Ngenpin (genpin): literalmente, dueño de la palabra; persona dedicada a la realización del *ngillatun*.

Ngillatun (gijatun): rogativa comunitaria.

Nütram (nvtram): discurso informativo, de índole relacional. Se trata de una narración acerca de un acontecimiento histórico, un evento ritual, un tema sobre sucesos actuales en la comunidad, o experiencias de la vida diaria.

Ñuke: madre.

Peñi: hermano, puede ser una hermandad no familiar. Término usado solo por hombres para referirse a otros hombres o pares étnicos masculinos.

Pewma: sueño en general, sueño premonitorio o que pone en comunicación con el mundo sobrenatural. Corresponde a las experiencias de soñar, soñar despierto, pensar, imaginar y sentir emociones.

Puel Mapu: tierra del este, región del *Wallmapu* correspondiente al oriente de la cordillera de los Andes.

Püllü (püllü, pvllv): alma, espíritu, en algunos sectores también refiere al suelo o tierra. Fuerza espiritual poderosa.

Rayen: flor.

Rewe: centro ceremonial de las rogativas donde generalmente se colocan doce cañas. Tronco descortezado de árbol labrado con peldaños enterrado frente a la puerta de la *ruka* de la *machi* de la cual es instrumento y símbolo. En algunos lugares y ocasiones también es el pabellón o símbolo de una determinada comunidad.

Ruka: casa, vivienda, morada.

Tayül (tayil): canción de índole sagrada.

Traful: confluencia de dos ríos.

Treng Treng (Tren Tren): animal mitológico de la cultura mapuche, culebra de la tierra.

Tuwün: lugar de procedencia.

Ül (vl): canto no ceremonial, romanceo.

Wallmapu: noción mapuche de universo. Territorio ancestral.

Weküfe (wekvfv, wekvfe): fuerza maligna o desarmonizadora que provoca enfermedades y muerte.

Wenu Mapu: plano superior, dimensión de vida ultraterrena (réplica de la terrena, pero con posibilidades de intercesión).

Weychafe: guerrero.

Wingka (winka, huinca): originalmente, otra costumbre. En el contexto de las invasiones españolas, los *wingka* eran los recién llegados. Con el paso del tiempo equivalió a ladrón, invasor, mentiroso.

Zomo: mujer.

ANEXO: ENTREVISTA CON LILIANA ANCALAO

Comunicación personal con Liliana Ancalao. 30 de agosto de 2017

Has relatado en otras ocasiones cómo ha sido tu proceso de aprendizaje del mapudungun (el vínculo con Eduardo Bibiloni y la comunidad Ñamkulawen), incluso lo has planteado (en el ensayo “Oralitura”), como el proceso de aprendizaje de una segunda lengua. ¿Cuál es hoy tu vínculo con el mapudungun? ¿Seguís aprendiéndolo, de qué manera? ¿Está en tus planes continuar con la escritura bilingüe?

L.A.: El aprendizaje del mapuzüngun para mí ha sido como el aprendizaje de una segunda lengua, en condiciones precarias. La primera lengua se aprende en el hogar, con la familia, tomando como referencia la vida cotidiana, es decir, a toda hora, todo el tiempo y con varios maestros. Las segundas lenguas suelen aprenderse en la escuela, o en institutos, durante una cantidad de horas semanales, con profesionales en enseñar segundas lenguas, y con materiales didácticos que se actualizan permanentemente.

De mi lengua “materna”, de mi segunda lengua, aprendí algo de vocabulario con mi abuela y con mi mamá. Algunas frases con mujeres hablantes que dispusieron de alguna hora de su tiempo una vez por semana. Y aprendí algo de la estructura del idioma con un profesor que dispuso unas horas de su dedicación universitaria a ese proyecto. La parte de este proceso de aprendizaje que compartí con mi comunidad Ñamkulawen fue la más productiva, hasta nos animamos a enseñar lo que íbamos aprendiendo, y eso reafirmó lo aprendido.

Mi vínculo con el mapuzüngun sigue siendo amoroso, y va unido al aprendizaje de la cultura y de la historia del pueblo mapuche. Lo sigo aprendiendo, afinando el oído en las ceremonias dirigidas por hablantes, dándome una vuelta por internet, yendo a los libros de gramática y diccionarios. Lo aprendo también, cada vez que traduzco mis poemas, del castellano al mapuzüngun.

Mi proyecto de vida es continuar aprendiéndolo y difundiéndolo. Por una cuestión de salud, de equilibrio. Recuperar lo que nos pertenece, recuperar lo que tan traumáticamente nos fue arrebatado, me restaura, sana y alegra.

Has declarado también en “Oralitura” que “las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras” ¿Considerás que cuando traducís tu poesía al mapudungun la frontera entre texto original y versión se vuelve difusa? ¿Podrías recordar algún momento de tu trabajo de escritura-autotraducción en que el trabajo con el texto mapuche te haya llevado a “pulir” el texto castellano?

L.A.: Escribí “Oralitura, una opción por la memoria”, al tiempo de participar en el “Taller de escritores Lenguas Indígenas de América” que se realizó en 1997, en Temuco. Yo estaba iniciando recién, con algo de sistematicidad, el aprendizaje del mapuzüngun; y me encontré allí con esta maravilla de escritores hablantes de sus lenguas originarias, que publicaban sus obras en su lengua materna y en la lengua impuesta. Conversando con ellos me hablaron de esta posibilidad que tenían de ir y venir por ambas lenguas.

No recuerdo ninguna situación de mi autotraducción en la que haya vuelto a pulir el castellano desde el mapuzüngun. Debe ser porque no tengo el dominio de mi lengua originaria, entonces la traducción la hago una vez que terminé, que cerré el poema en castellano. Es que tampoco es simple para mí escribir poéticamente en castellano, también es un hallazgo la palabra o la idea en castellano. Imagino que un escritor bilingüe debe ir haciendo en simultáneo el trabajo en ambas lenguas. Sí me sucede una cuestión de ambigüedad que es cultural, en un poema en el que me refiero- en occidental- a la sangre azul y traduzco literalmente: kallfümollfüñ, lo vivo raro, porque kallfü, azul- en mapuche- es un color sagrado. Aún así, no lo cambio; prefiero considerarlo en un nuevo poema.

¿Por qué decidiste traducir tu poesía al mapudungun? ¿Cómo has vivido el proceso de autotraducción? ¿Podrías decir que, en algún sentido, ha sido un proceso colaborativo (con otros poetas, hablantes, etc)? ¿Podrías describir situaciones de descubrimientos enriquecedores para tu poesía y otras que sentiste frustrantes o limitantes?

L.A.: Yo me muevo en dos mundos, a uno de ellos lo conozco más, el otro se va abriendo y me seduce “con su profundidad azul”. Lo frustrante y limitante ha sido el poco tiempo que le he podido dedicar al conocimiento del mundo originario. Pude hacer elecciones “occidentales” de trabajo, de estudio, de tener una familia, de vida en la ciudad. Mi trabajo de aprendizaje y recuperación de la cosmovisión mapuche ha sido en el tiempo que me quedaba, después de cumplir con lo demás. Un tiempo muy animoso pero con el cansancio de la semana. Sin la fuerza de mi comunidad creo que habría avanzado menos.

Ambos mundos, lo vivido, van a parar a mi poesía. La poesía me ha llevado a conocer a otros poetas, no mapuche, mapuche y de otros pueblos originarios. En fin, he vivido experiencias maravillosas donde los mundos se encuentran en un proceso iluminativo, más que colaborativo.

He notado que en poemas como “las mujeres y la lluvia/ *pu zomo engu mawün*” hay varios momentos en que insertás palabras castellanas en el texto mapuche (“cebo-lla”, “febrero”, “tiza”, “moro zaino pangare tostado bayo”) y vocablos mapuche en la versión castellana (“cai cai”, “taill del cauelo”). ¿Cómo concebís la idea de “intraducibilidad” entre las dos lenguas que trabajás?

L.A.: Hay varias cuestiones que tengo en cuenta en el momento de no traducir algunas palabras. Unas tienen que ver con palabras en mapuzüngun que se han ido introduciendo en los ámbitos en los que me muevo y cuyo uso se ha difundido, creo yo, desde 1992 a esta parte. Entonces las dejo ahí, tranquilas, entre las palabras en castellano. La palabra taill por ejemplo (que hoy escribiría taüll).

Otras son nombres propios como cai cai (que hoy escribiría Kay Kay)

Las palabras en castellano que no traduzco al mapuzüngun no tienen traducción, porque esos objetos (tiza) o calendarios (Febrero) o colores de caballos, vinieron con los conquistadores.

Hay otras como “cauelo”, que me parece tan bella, que es una mapuchización de la palabra “caballo”.

Un ejemplo desafiante a nivel de traducción cultural en tus poemas es cuando has tenido que traducir la palabra “dios”. En “las mujeres y la lluvia/ *pu zomo engu mawün*” tiene dos ocurrencias y dos traducciones distintas al mapudungun: como *trañmaleufu*, y como *kallfuwenu*. ¿Podrías relatar cómo fue tu proceso de elección de estos términos?

L.A.: Dios es una palabra que no estoy usando ahora en mi poesía, es contradictorio usar el nombre de un dios de género masculino y en número singular para referirse a la divinidad del pueblo mapuche. Aquella vez, terminé el poema en castellano “Las mujeres y la lluvia” y me dispuse a traducirlo al mapuzüngun. No me parecía, para nada, dejar el nombre propio sin traducir, entonces busqué en “Las memorias de Pascual Coña” cómo traducía él esta noción, y las copié. Hoy me doy cuenta de que Pascual Coña ya había adaptado la noción del dios cristiano al idioma mapuche, así que no fue la mejor referencia.

Tus poemas han sido “retraducidos” al mapudungun para algunas antologías de poesía mapuche. ¿Cómo viviste ese proceso por el cual tu traducción fue reemplazada? ¿Hubo algún tipo de acuerdo previo con el traductor respecto de los cambios o fue un trabajo más liberado a su criterio?

L.A.: Afortunadamente hay kimche (sabios) que dominan el mapuzüngun y trabajan como traductores. No tengo ningún problema en que se reemplace mi traducción, porque sé que el idioma no cabe en los libros de gramática y en los diccionarios que consulto. Me reconozco como una aprendiz de mi idioma materno, idioma al que amo aunque siga siendo limitado mi conocimiento del mismo.

No he tenido todavía intercambio con los traductores de estas antologías.

BIBLIOGRAFÍA

A fin de facilitar la búsqueda de las referencias, la bibliografía de esta tesis está separada por 1) *Textos primarios*, es decir, los poemarios y antologías de los que se extraen los textos analizados en la investigación; 2) *Obras de referencia*, donde se consignan solo los diccionarios consultados y 3) *Bibliografía especial por capítulo*, donde se encuentran los textos críticos, teóricos y de referencia consultados y citados. Dado que hemos decidido privilegiar la sistematicidad del ordenamiento por Partes y Capítulos para facilitar la consulta específica, es posible que las referencias bibliográficas de varias obras se encuentren repetidas.

1. Textos primarios

ANCALAO, L., (2009). *Mujeres a la intemperie/Pu zomo wekuntu mew*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.

CHIHUAILAF, E., (1988). *En el país de la memoria*. Quechurewe, Temuco: Edición del autor.

_____, (1991). *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Temuco: Literatura Alternativa.

_____, (1995). *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Universitaria.

_____, (2008). *Sueños de luna azul*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

FALABELLA, S.; HUINAO, G.; y RAMAY, A. (Eds.). (2006). *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

FALABELLA, S.; HUINAO, G.; y MIRANDA RUPAILAF, R. (Eds.). (2009). *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

HUENÚN, J. L. (Ed.) (2007). *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Versiones en mapudungun: Víctor Cifuentes. Málaga: CEDMA, 2007.

_____. (2008) *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos*. Santiago de Chile: LOM.

KVYEH, R. (1996). *Wvne coyvn ñi kvye/ Luna de los primeros brotes*. Temuco: Mapu Ñuke.

LIENLAF, L. (1989). *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago: Universitaria.

_____ (2003). *Pewma dungu/Palabras soñadas*. Santiago: LOM.

_____ (2016). *Epu zuam*. Temuco: Cagten.

MORA CURRIBAO, M. y MORAGA, F. (Eds.). (2010). *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XIX y XX)*. Versiones en mapudungun: Jaqueline Caniguan. Santiago de Chile: LOM.

PINDA, A. (2004). *Witral ñi rayen / La flor del telar*. *Ciudad Circular. Revista de Creación Horizontal* 5. Recuperado de http://www.ciudadcircular.cl/contenido/autores/adriana_pinda.htm.

_____ (2005). *Üi*. Santiago de Chile: LOM.

_____ (2014a). *Parias zugun*. Santiago de Chile: LOM.

2. Obras de referencia: diccionarios

AUGUSTA, F. J. (1991). *Diccionario Araucano*. Mapuche-Español. Español-Mapuche. Temuco: Editorial Kushe.

CATRILEO, M. (1998) *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*, 3 ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.

HERNÁNDEZ SALLÉS, A.; RAMOS PIZARRO, N. y CÁRCAMO LUNA, C. (2007). *Mapuche: Lengua y Cultura. Diccionario mapudungun, español, inglés*. 6 ed. Santiago de Chile: Maitén.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23 ed.. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

ZÚÑIGA, F. (2006). *Mapudungun: El habla mapuche*. Santiago de Chile: CEP.

3. Bibliografía especial por capítulo

Introducción

FALABELLA, S.; HUINAO, G.; y RAMAY, A. (Eds.). (2006). *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

MORA CURRIBAO, M. (2009). Sobre memoria, cuerpo y escritura de mujeres mapuche: aproximaciones desde este (otro) lado. En S. FALABELLA, G. HUINAO Y R. MIRANDA RUPAILAF. *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 177-181.

Primera Parte: Conceptos sobre traducción y autotraducción. El *traful* como propuesta teórico-metodológica en el abordaje de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea

Capítulo 1

ARROJO, R. (1986). *Oficina de tradução. A teoria na prática*. San Pablo: Ática.

BACHMANN-MEDICK, D. (2006). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.

DE CAMPOS, H. (1967). *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. Petrópolis: Vozes.

DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

DIZDAR, D. (2009). Translational transitions: "Translation proper" and translation studies in the humanities, *Translation Studies*. 2 (1), pp. 89-102.

ECO, U. (2004). *Mouse or Rat? Translation as negotiation*. Londres: Phoenix.

GADAMER, H. G. (1990). *Gesammelte Werke Band 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.

GIPPER, A. y KLENGEL, S. (Eds.). (2008). *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

HOKENSON, J. W. y MUNSON, M. (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing.

RÖSSNER, M. (2012). Translating Translation. On Mimesis, Translatio/n and Metaphor. Some Reflexions on the Boundaries of Cultural Translation and the 'Translational Turn'. En M. RÖSSNER y F. ITALIANO (Eds.). *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*. Bielefeld: Transcript, pp. 35-50.

RUSHDIE, S. (1988). *The Satanic Verses*. New York: Viking.

SPIVAK, G. (2000a). The politics of translation. En L. VENUTI (Ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 397-416.

VENUTI, L. (2011). Introduction. Poetry and translation. *Translation Studies* 4 (2), pp. 127-132.

WAGNER, B. (2012). Cultural Translation: A Value or a Tool? Let's start with Gramsci! En M. RÖSSNER y F. ITALIANO (Eds.). *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*. Bielefeld: Transcript, pp. 51-67.

Capítulo 2

BACHMANN-MEDICK, D. (2006). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

BASSNETT, S. (2013). The self-translator as rewriter. En A. CORDINGLEY (Ed.). *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Londres: Bloomsbury, pp. 13-25.

BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.

BOYDEN, M. y DE BLEEKER, L. (2013). Introduction, *Orbis Litterarum* 68 (3), pp. 177-187.

CORDINGLEY, A. (Ed.). (2013). *Self-Translation: Brokering Originality in hybrid culture*. London: Bloomsbury.

DIZDAR, D. (2009). Translational transitions: "Translation proper" and translation studies in the humanities, *Translation Studies*. 2 (1), pp. 89-102.

GADDIS ROSE, M. (1981). Time and Space in the Translation Process. En M. GADDIS ROSE (Ed.). *Translation Spectrum. Essays on Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.

GENTES, E. (2013). Potentials and pitfalls of publishing self-translations as bilingual editions, *Orbis Litterarum* 68 (3), pp. 266-281.

GRUTMAN, R. y VAN BOLDEREN, T. (2014). Self-Translation. En S. BERMAN y C. PORTER (Eds.). *A Companion to Translation Studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 323-332.

GRUTMAN, R. (2001) Autotranslation. En M. BAKER (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, pp. 17-20.

_____ (2009). La autotraducción en la galaxia de las lenguas, *Quaderns* 16, pp. 123-134.

HERNÁNDEZ, M. B. (2010). El fenómeno cotidiano de la autotraducción en Italia y España, *Estudios Románicos* 19, pp. 113-126.

HOKENSON, J. W. y MUNSON, M. (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing.

ITALIANO, F. y RÖSSNER, M. (Eds.) (2012). *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*. Bielefeld: Transcript.

KRAUSE, C. (2013). 'Why bother with the original?': Self-Translation and Scottish Gaelic Poetry. En A. CORDINGLEY (Ed.). *Self-Translation: Brokering Originality in hybrid Culture*. Londres: Bloomsbury, pp. 127-140.

PRATT, M. L. (1995). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.

RAM, H. (1995). Translating Space: Russia's Poets in the Wake of Empire. En A. DINGWANEY y C. MAIER (Eds.). *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 199-222.

RODRÍGUEZ VEGA, R. (2016). Autotraducción y deriva hipertextual. «Noticias varias de la vida de don Merlín» de Álvaro Cunqueiro: una propuesta límite, *Trans* 20, pp. 75-86.

SOJA, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.

STIERLE, K. (1996). Translatio Studii and Renaissance: From Vertical to Horizontal Translation. En S. BUDICK y W. ISER (Eds.) *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*. Stanford: Stanford University Press, pp. 55-67.

TANQUEIRO, H. (1999). Un traductor privilegiado: el autotraductor, *Quaderns. Revista de traducció*, 3, pp. 19-27.

VENUTI, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge: Oxford.

VENZO, P. (2016). (Self)Translation and the Poetry of the 'In-between'. *Cordite. Poetry Review*, 6. Recuperado de <http://cordite.org.au/scholarly/selftranslation-in-between/>

Capítulo 3

ANCALAO, L. (2005). Oralitura: una opción por la memoria. *El Camarote* 5, pp. 32-33.

_____ (2016). *Küme Miawmi/Andás Bien. Ensayos*. Comodoro Rivadavia: Edición personal de la autora.

ANSEMI, S. (2012). *On Self-Translation. An exploration in self-translators' teloi and strategies*. Milán: LED.

ARIAS, A.; CÁRCAMO HUECHANTE, L. y DEL VALLE ESCALANTE, E. (2011). Literaturas de Abya Yala, *LASA Forum* 43, pp. 7-10.

ARROJO, R. (1986). *Oficina de tradução. A teoria na prática*. San Pablo: Ática.

BACHMANN-MEDICK, D. (2009). Introduction. The translational turn, *Translation Studies* 2 (1), pp. 2-16.

BRAIDOTTI, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

- CÁRCAMO-HUECHANTE, L. (2007) La memoria se ilumina. En J.L. HUENÚN (Ed.). *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Málaga: CEDMA, pp. 383-389.
- CARRASCO, H. (2011). Los mapuche de Chile: entre el exilio interno y el viaje a otros mundos. En M. LIENHARD (Ed.). *Expulsados, desterrados, desplazados. Migración forzada en América Latina y en África*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 107-120.
- CARRASCO, I. (1990). Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 4, pp. 19-27.
- CHIHUAILAF, E. (1991). *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Temuco: Literatura Alternativa.
- CORNEJO POLAR, A. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes, *Revista Iberoamericana* 63 (180), pp. 341-344.
- _____ (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno, *Revista Iberoamericana* 62 (176-177), pp. 837-844.
- DE LA CADENA, M. y STARN, O. (Eds.). (2007). *Indigenous experience today*. Oxford, New York: Berg.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978 [1990]). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- DELRIO, W. y RAMOS, A. (2011). Genocidio como categoría analítica: Memoria social y marcos alternativos, *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 2. Recuperado de www.ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus.
- DELRIO, W.; LENTON, D.; MUSANTE, M. y NAGY, M. (2010). Discussing Indigenous Genocide in Argentina. Past, Present, and Consequences of Argentinean State Policies toward Native Peoples, *Genocide Studies and Prevention: An International Journal* 5 (2), pp. 138-159.
- DEL VALLE ESCALANTE, E. (2013). Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas: Introducción, *A Contracorriente* 10 (3), pp. 1-20.
- ECO, U. (2004). *Mouse or Rat? Translation as negotiation*. Londres: Phoenix.
- EIGENBROD, R. (2005). *Travelling knowledges. Positioning the Im/Migrant reader of Aboriginal Literatures in Canada*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- ESPINOSA, G. (2014) La palabra en la corriente: Patagonia chilena y microrrelato. En L. POLLASTRI (Ed.). *Los umbrales imposibles*. General Roca: PubliFadecs, pp. 113-144.
- GADDIS ROSE, M. (1997). *Translation and Literary Criticism*. Manchester, St. Jerome.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música* 7. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>.

- GENTES, E. (2013). Potentials and pitfalls of publishing self-translations as bilingual editions, *Orbis Litterarum* 68 (3), pp. 266-281.
- GLISSANT, E. (1989). *Caribbean Discourse. Selected Essays*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- GUERRERO, P. P. (13 de diciembre de 2009). Nuevas voces de la poesía mapuche. *El Mercurio*. Recuperado de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={c6ebf27a-d80e-4e68-a036-4451fa7a468e}>
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- HERNANDO MARSAL, M. (2011). Más allá de la hibridez: la ciudad *ch'ixi* de Juan Pablo Piñero, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 38, pp. 163-172.
- HOKENSON, J. W. y MUNSON, M. (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- HUENÚN, J. L. (Ed.) (2007). *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Versiones en mapudungun: Víctor Cifuentes. Málaga: CEDMA, 2007.
- KRUPAT, A. (1996). *The turn to the native. Studies in Criticism and Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LIENHARD, M. (Ed.). (2011). *Expulsados, desterrados, desplazados. Migraciones forzadas en América Latina y África*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- LUONGO, G. (2014). Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social ii, *Aisthesis* 56, pp. 83-100.
- MALDONADO-TORRES, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. CASTRO-GÓMEZ y R. GROSFUGUEL (Eds.): *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, pp.127-167.
- MANSILLA, S. (2012). Los archivos de la niebla (notas para leer Reducciones de Jaime Luis Huenún). En J. L. HUENÚN. *Reducciones*. Santiago de Chile, LOM, pp. 11-20.
- MASSARDIER-KENNEY, F. (2010). Antoine Berman's way-making to translatio as a creative and critical act, *Translation Studies* 3 (3), pp. 259-271.
- MELLADO, S. (2014a). *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: Publifadecs.
- MIGLIO, C. (2012). The *Vita Activa* of Translation. Towards a Transnational and Transsubjective Research and Pedagogy. En M. RÖSSNER y F. ITALIANO (Eds.). *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*. Bielefeld: Transcript, pp. 89-99.

MORA CURRIO, M. (2013). Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena. *A contracorriente* 19 (3), pp. 21-53.

MUYOLEMA, A. (2015). América Latina y los pueblos indígenas. Para una crítica de la razón latinoamericana. En E. DEL VALLE ESCALANTE (Ed.). *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*. Raleigh: A Contracorriente.

PARK, J. (2010). Contextos, textos, y paratextos de Jaime Huenún Villa, *Lider* 17, pp. 9-17.

PINDA, A. (2005). *Úi*. Santiago de Chile: LOM.

POLLASTRI, L. (2014a). La morosa habitación de la palabra: letra y comunidad en Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao. En S. MELLADO. *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: Publifadecs, pp. 9-16.

RAMA, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.

RIVERA CUSICANQUI, S., y DE SOUSA SANTOS, B. (2015). Conversa del mundo. B. DE SOUSA SANTOS. *Re-vueltas: de indignación y otras conversas*. Bolivia: ALICE, pp. 80-123.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010a). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón.

_____ (2010b). *Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_____ (2014a). Principio Potosí: Otra mirada a la totalidad, *E-Misférica* 11 (1). Recuperado de www.hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/e111-es-say-the-potosi-principle-another-view-of-totality.

_____ (2014b). *Mito y desarrollo en Bolivia. El giro colonial del gobierno del MAS*. La Paz, Piedra Rota / Plural.

ROJAS, R. (2009). *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*, Santiago de Chile: Pehuén.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. G. (2014). *Nativos migrantes: poesía en la encrucijada*. Ontario: Western University, Electronic Thesis and Dissertation Repository. Recuperado de <http://ir.lib.uwo.ca/etd/2107>.

SOBREVILLA, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54, pp. 21-33.

SOJA, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.

VENZO, P. (2016). (Self)Translation and the Poetry of the 'In-between'. *Cordite. Poetry Review*, 6. Recuperado de <http://cordite.org.au/scholarly/selftranslation-in-between/>

VIVAS HURTADO, S. (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabo/Editorial Universidad de Antioquia/ GELCIL.

YILDIZ, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Nueva York: Fordham University Press.

Capítulo 4

ÁLVAREZ-SANTULLANO, P.; FORNO, A. y RISCO DEL VALLE, E. (2015). Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias, *Alpha* 40, pp. 113-130. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000100009>.

CATRILEO, M. (2010). *La lengua mapuche en el siglo XXI*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

CENSABELLA, M. (2005). *Las lenguas indígenas en la Argentina: una mirada actual*. Buenos Aires: Eudeba.

CENSO NACIONAL DE POBLACIÓN, HOGARES Y VIVIENDAS 2010. (2015). *Censo del Bicentenario. Pueblos originarios*, 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos - INDEC.

DÍAZ-FERNÁNDEZ, A. (2003). *Descripción del mapuzungun hablado en las comunidades del Departamento de Futaleufú, Provincia del Chubut: Lago Rosario-Sierra Colorada y Nahuelpan*. Tesis Doctoral. Bahía Blanca.

SALGADO, M. (7 de septiembre de 2015). La situación del *mapudungun* en Chile. *RedSeca. Revista de Actualidad Política, Social y Cultural*. Recuperado de <http://www.redseca.cl/situacion-del-mapudungun-en-chile>.

WITTIG, F. (2006). La escritura en mapudungun: alfabetos en uso y nuevos escenarios, *CISAI. Centro interdepartamentale di studi sull'america indigena*. Università Degli Studi di Siena. Recuperado de <http://www.unisi.it/cisai/arealingtesti.htm>

Capítulo 5

ANCALAO, L. (2005). Oralitura: una opción por la memoria. *El Camarote* 5, pp. 32-33.

_____ (2016). *Küme Miawmi/Andás Bien. Ensayos*. Comodoro Rivadavia: Edición personal de la autora.

BACHMANN-MEDICK, D. (2009). Introduction. The translational turn, *Translation Studies* 2 (1), pp. 2-16.

BORTIGNON, M. (2016). *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*. Pittsburgh: IILI/ Universidad de Pittsburgh.

BRAIDOTTI, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

BRIGIDO CORACHAN, A. M. (2007). *Nag mapu /la tierra que andamos /walking wor(l)ds: Native cosmographies of the Americas. Tesis doctoral*. New York: New York University.

CHESTERMAN, A. (2009). The Name and Nature of Translator Studies, *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42, pp. 13-22.

CHIHUAILAF, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.

CLIFFORD, J. (2007). Varieties of Indigenous experience: Diasporas, Homelands, Sovereignties. M. DE LA CADENA y O. STARN (Eds.). *Indigenous experience today*. Oxford, New York: Berg, pp. 197-224.

COOKE, S. (2013). *Speaking the Earth's Languages. A Theory for Australian-Chilean Post-colonial Poetics*. Amsterdam, New York: Rodopi.

CORNEJO POLAR, A. (1996) Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno, *Revista Iberoamericana* 62 (176-177), pp. 837-844.

DE LA CADENA, M. y STARN, O. (Eds.). (2007). *Indigenous experience today*. Oxford, New York: Berg.

GARCÍA BARRERA, M. (2014). El pueblo mapuche y su sistema de comunicación intercultural, *Alpha* 38, pp. 101-116.

GUDYNAS, E. (2013). Extracciones, extractivismos y extrahecciones. Un marco conceptual sobre la apropiación de recursos naturales, *Observatorio del desarrollo* 18, pp. 1-18.

HOKENSON, J. W. y MUNSON, M. (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, St. Jerome Publishing.

MELLADO, S. (2014a). *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: Publifadecs.

PRATT, M. L. (1995). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. G. (2014). *Nativos migrantes: poesía en la encrucijada*. Ontario: Western University, Electronic Thesis and Dissertation Repository. Recuperado de <http://ir.lib.uwo.ca/etd/2107>.

SPIVAK, G. (2000b). "Translation as Culture". *Parallax*, 6 (1), pp. 13-24.

VENZO, P. (2016). (Self)Translation and the Poetry of the 'In-between'. *Cordite. Poetry Review*, 6. Recuperado de <http://cordite.org.au/scholarly/selftranslation-in-between/>

YILDIZ, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Nueva York: Fordham University Press.

Capítulo 6

ANSELM, S. (2012). *On Self-Translation. An exploration in self-translators' teloi and strategies*. Milán: LED.

OUSTINOFF, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan.

RECUENCO PEÑALVER, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción, *Trans* 15, pp. 193-208

TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Segunda Parte: La autotraducción de seis poetas mapuche contemporáneos: Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Rayen Kvyeh, María Teresa Panchillo, Liliana Ancalao, Adriana Pinda

Capítulo 1

MORA CURRIAO, M. (2013). Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena. *A contracorriente* 19 (3), pp. 21-53.

Leonel Lienlaf

ÁLVAREZ-SANTULLANO, P.; FORNO, A. y RISCO DEL VALLE, E. (2015). Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias, *Alpha* 40, pp. 113-130. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000100009>.

BORTIGNON, M. (2016). *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*. Pittsburgh: ILLI/ Universidad de Pittsburgh.

CARRASCO, H. y ARAYA ANABALÓN, J. (2013). Discurso poético y creencial mapuches. L. Lienlaf, *Estudios Filológicos* 52, pp. 29-40.

COOKE, S. (2013). *Speaking the Earth's Languages. A Theory for Australian-Chilean Post-colonial Poetics*. Amsterdam, New York: Rodopi.

CROW, J. (2008). Mapuche poetry in post-dictatorship Chile: confronting the dilemmas of neoliberal multiculturalism, *Journal of Latin American Cultural Studies* 17 (2), pp. 221-240.

FOERSTER, R. (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Universitaria.

GADDIS ROSE, M. (1997). *Translation and Literary Criticism*. Manchester, St. Jerome.

GARCÍA BARRERA, M. (2008a). Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche, *Revista Chilena de Literatura* 72, pp. 29-70.

_____ (2008b). El pewma en la poesía mapuche, *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural* 16. Recuperado de www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es.

GEEREGAT, O. y FIERRO, J. M. (2004). La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches, *Anales de literatura hispanoamericana* 33, pp. 77-84.

GEEREGAT, O. y GUTIERREZ, P. (1992). *Se ha despertado el ave de mi corazón: texto-kultrung*, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 5, pp. 137-144.

GUERRA, L. (2013). La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano, *Cuadernos de literatura* 17 (33), pp. 299-313.

HUIRIMILLA, J. P. (2004). *Pewma dungu: Palabras soñadas*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/ll310704.htm>.

MARILEO LEFÍO, A. (2013). The Mapuche Universe: Equilibrium and Harmony, *Centro de Documentación Mapuche*. Recuperado de <http://www.mapuche.info/mapuint/mapuniv030530.html>.

_____ (2016). Filosofía Mapuche. Recuperado de <https://scribd.com/doc/57404371/El-Mundo-Mapuche-Marileo>.

MONTECINO, S. (2011). Mito, sacrificio y políticas de la diferencia: el terremoto del 60 en el lago Budi, *Revista Anales* 7 (1), pp. 201-206.

_____ (1999) *Sueño con Menguante: Biografía de una Machi*. Santiago de Chile: Sudamericana.

NAKASHIMA, L. (1990). Punkurre y punfuta, los cónyuges nocturnos. Pesadillas y terrores nocturnos entre los mapuche de Chile. M. PERRIN (Ed.). *Antropología y Experiencias del Sueño*. Quito, Abya Yala, pp. 179- 194.

PUJALTE, M. (2013). Estrategias de causativización en español, *Lingüística* 29 (2), pp. 231-269.

RODRÍGUEZ MONARCA, C. (2004). Ajenidad en dos poetas mapuches contemporáneos: Chihuailaf y Lienlaf, *Estudios Filológicos* 39, pp. 221-235. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132004003900014>

ROJAS, R. (2009). *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*, Santiago de Chile: Pehuén.

SIERRA, M. (2000). *Mapuche: Gente de la Tierra*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

SKEWES, J. C. y GUERRA, D. (2016). Sobre árboles, volcanes y lagos: algunos giros ontológicos para comprender la geografía mapuche cordillerana del sur de Chile, *Intersecciones en Antropología* 17, pp. 63-76.

SWINBURN, D. (26 de noviembre de 1989). Leonel Lienlaf: Entre dos mundos. *Diario El Mercurio*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/lli240204.htm>.

UNDURRAGA, V. (2 de junio de 2017). Del Merken a la poesía. 'Epu Zuam', de Leonel Lienlaf, *Revista Qué Pasa*.

VÁSQUEZ, P. (productora). (2007). *Mapuche de ayer y de hoy: El cruce de caminos* [Serie de televisión]. Villarrica: Vulcano producciones/ TVI productora.

YANAI, T. (2002). Atravesar "zonas de indiscernibilidad" de identidades: una etnografía del devenir entre los mapuches contemporáneos. En R. PIQUÉ y M. VENTURA (Eds.). *América Latina, historia y sociedad. Una visión interdisciplinaria*. Barcelona: Institut de Cooperació Iberoamericana-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 119-132.

Elicura Chihuilaf

AGUAS DEUMACÁN, W. y CLAVERÍA PIZARRO, N. (2009). *Wera Wenu Werken. Mensajeras del cielo. Las aves en la cultura mapuche*. Osorno: Lautaro.

BACIGALUPO, A. M. (2004). Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas mapuche por la totalidad, *Scripta Ethnologica*, 26, pp. 9-38.

BARTOLOMÉ, M. (2004). Los pobladores del "desierto". Genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 10. Recuperado de <http://alhim.revues.org/103>.

BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.

BOYDEN, M. y DE BLEEKER, L. (2013). Introduction, *Orbis Litterarum* 68 (3), pp. 177-187.

CARRASCO, H. (1992). Etnoliteratura mapuche y tradición oral hispánica, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 5, pp. 19-30.

CATRILEO, M. (2010). *La lengua mapuche en el siglo XXI*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

CENSO NACIONAL DE POBLACIÓN, HOGARES Y VIVIENDAS 2010. (2015). *Censo del Bicentenario. Pueblos originarios*, 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos - INDEC.

CHIHUAILAF, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.

COSSIO, H. y OLIVEROS, T. (13 de agosto de 2015). El genocidio de indígenas en el sur de Chile que la historia oficial intentó ocultar. *El mostrador*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/08/13/el-genocidio-de-indigenas-en-el-sur-de-chile-que-la-historia-oficial-intento-ocultar/>

CROSS, M. (2003). Transcripción Entrevista a Elicura Chihuilaf. *Una belleza nueva*. Recuperado de <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-elicura-chihuilaf.pdf>

CROW, J. (2008). Mapuche poetry in post-dictatorship Chile: confronting the dilemmas of neoliberal multiculturalism, *Journal of Latin American Cultural Studies* 17 (2), pp. 221-240.

DELRIO, W. y RAMOS, A. (2011). Genocidio como categoría analítica: Memoria social y marcos alternativos, *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 2. Recuperado de www.ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus.

FOERSTER, R. (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Universitaria.

GARCÍA BARRERA, M. (2008a). Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche, *Revista Chilena de Literatura* 72, pp. 29-70.

_____ (2008b). El pewma en la poesía mapuche, *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural* 16. Recuperado de www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es.

GONZÁLEZ CANGAS, Y. (1999). *Héroes civiles & Santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*. Valdivia: Barba de Palo. Recuperado de web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1c.html.

GREBE, M. (1986). Lenguaje Ritual Mapuche: estudio antropológico del texto en su contexto, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 2.

GRUTMAN, R. y VAN BOLDEREN, T. (2014). Self-Translation. En S. BERMANN y C. PORTER (Eds.). *A Companion to Translation Studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 323-332.

HUICHAL, J. (22 de agosto de 2009). Awarkuden. Juego de Habas. *Kultura Mapuche*. Recuperado de <http://kultura-mapuche.blogspot.com.ar/2009/08/awarkuden-juego-de-habas.html>.

HUIRIMILLA, J. P. (9 de julio de 2004). El sentido de la muerte según relatos mapuche. *Proyecto Patrimonio*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/jph090704.htm>.

KURAMOCHI, Y. y HUISCA, R. (1992). *Cultura Mapuche*. Temuco: Universidad Católica.

MELLADO, S. (2014a). *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: Publifadecs.

MOENS, J.A. (1999). *La poesía mapuche: expresiones de identidad*. Utrecht: Universidad de Utrecht. Recuperado de www.sc.ehu.es/yfwsemab/2005_2006/poesia_Mapuche.pdf.

MORA CURRIAO, M. (2013). Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena. *A contracorriente* 19 (3), pp. 21-53.

MOYANO, A. (2017). *A ruego de mi superior cacique, Antonio Modesto Inakayal*. Viedma: FER.

NAKASHIMA, L. (1990). "Punkurre y punfuta, los cónyuges nocturnos. Pesadillas y terrores nocturnos entre los mapuche de Chile." M. PERRIN (Ed.). *Antropología y Experiencias del Sueño*. Quito, Abya Yala, pp. 179- 194.

OUSTINOFF, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan.

RECUENCO PEÑALVER, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción, *Trans* 15, pp. 193-208

RIVAS ALVEAR, M. (5 de junio de 2016) La casa azul de Elicura. *Diario El Sur*. Recuperado de <http://letras.-mysite.com/elic100616.html>.

ROCHA VIVAS, M. (2012). *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá: Taurus.

RODRÍGUEZ MONARCA, C. (2004). Ajenidad en dos poetas mapuches contemporáneos: Chihuailaf y Lienlaf, *Estudios Filológicos* 39, pp. 221-235. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132004003900014>

SCHIAFFINI, H. (2015). Confrontación, territorio y "espiritualidad". El lugar de los rituales mapuche en el proceso del poder, *Runa* 36 (2), pp. 137-155.

SCHINDLER, H. (1989). Pillan 3, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3, pp. 183- 204.

TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

VENUTI, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge: Oxford.

Capítulo 2

BELSKI, M. (20 de enero de 2017). Criminalización de la comunidad Mapuche: un discurso alarmante. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2017/01/20/argentina/1484924405_337484.html

DODDS, T. (6 de octubre de 2017). Expertos de la ONU piden a Chile no usar Ley Antiterrorista contra mapuches. *Tele13*. Recuperado de <http://www.t13.cl/noticia/nacional/expertos-onu-urgen-chile-no-usar-ley-antiterrorista-indigenas-mapuche>.

FALABELLA, S.; HUINAO, G.; y RAMAY, A. (Eds.). (2006). *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

HERNÁNDEZ, I. (2003). *Autonomía o ciudadanía incompleta: el pueblo mapuche en Chile y Argentina*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

KVYEH, R. (2011). *Luna de cenizas*. Temuko-Gulumapu: Mapu Ñuke.

MELI WIXAN MAPU (2017). Listado actualizado de presos políticos mapuche; octubre 2017. Recuperado de <http://meli.mapuches.org/spip.php?article3422>.

MORAGA, F. (2010). Antesala inaugural en la escritura poética de mujeres mapuche durante las décadas de los años 70 y 80. En M. MORA CURRIAO y F. MORADA (Eds.). *Kümedungun/ Kümewirin*. Versiones en mapudungun: Jaqueline Caniguan. Santiago de Chile: LOM, pp. 125-133.

POBLETE, N. (18 de febrero de 2016). Amnistía Internacional sobre ley Antiterrorista en el sur: "Aplicar una ley que viola los derechos humanos no es resolver el conflicto". *El desconcierto*. Recuperado de

<http://www.eldesconcierto.cl/2016/02/18/amnistia-internacional-sobre-ley-antiterrorista-en-el-sur-aplicar-una-ley-que-viola-los-derechos-humanos-no-es-resolver-el-conflicto/>

Rayen Kvyeh

BACIGALUPO, A. M. (2004). Rituales de género para el orden cósmico: luchas chamánicas mapuche por la totalidad, *Scripta Ethnologica*, 26, pp. 9-38.

_____ (1995-1996). Ngünechen, el concepto de dios mapuche, *Historia*, 29, pp. 43-68.

BERTIN, X. (11 de junio de 2016). Encuesta CEP: 67% de la población mapuche no habla ni entiende el mapuzugun. *La Tercera*.

BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.

BONELLI, C. (2016). Visiones Alter-Nativas: Reflexiones sobre Multiplicidad Ontológica y Alteridad en el Sur de Chile, *Revista Chilena de Antropología* 33, pp. 71-85.

BORTIGNON, M. (2016). *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*. Pittsburgh: ILLI/ Universidad de Pittsburgh.

CABNAL, L. (2010). *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. España: ACSUR-Las Segovias.

CASASUS, M. (17 de enero de 2008). Rayen Kvyeh, Poeta Mapuche: "El estado chileno está ciego". *Enlace Mapuche Internacional*. Recuperado de www.mapuche-nation.org/espanol/html/noticias/ntcs-349.htm

CASTELBLANCO, D. (2014). Leonel Lienlaf y el musgo sagrado de la poesía: aproximación etnobotánica a la poesía indígena contemporánea, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39 (1), pp. 201- 212.

CHIHUAILAF, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.

CITARELLA, L. (Ed.). (2000). *Medicinas y culturas en La Araucanía*. Santiago de Chile: Sudamericana.

COOKE, S. (2013). *Speaking the Earth's Languages. A Theory for Australian-Chilean Post-colonial Poetics*. Amsterdam, New York: Rodopi.

CROW, J. (2008). Mapuche poetry in post-dictatorship Chile: confronting the dilemmas of neoliberal multiculturalism, *Journal of Latin American Cultural Studies* 17 (2), pp. 221-240.

DE ERCILLA, A. (2001). *La Araucana*. Santiago: Pehuén.

FOERSTER, R. (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Universitaria.

GARCÍA BARRERA, M. (2006). El discurso poético mapuche y su vinculación con "los temas de resistencia cultural", *Revista Chilena de Literatura* 68, pp. 169-197.

- GREBE, M. (1993-1994). El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche, *Revista Chilena de Antropología* 12, pp. 45-64.
- KVYEH, R. (1991). *Wvne coyvn ñi kvyeh/ Mond der ersten Knospen*. Stuttgart: Schmetterling.
- LENZ, R. (1895-1897). *Estudios araucanos*. Santiago de Chile: Cervantes.
- MARTÍNEZ GENIS, M. (2015). *Arte, signo y resignificación de la palabra en el movimiento indígena de América Latina*. Granada: Universidad de Granada.
- MCCLINTOCK, A. (1995). *Imperial Leather: Race, gender and sexuality in the colonial contest*. Nueva York/ Londres: Routledge.
- MELANDRI, A. (2008). Los crímenes de Chile contra los Mapuche que Europa quiere ignorar. *Página digital*. Recuperado de <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2008/2008prim/noticias1/chile-260108.asp>.
- MORAGA, F. (2010). Antesala inaugural en la escritura poética de mujeres mapuche durante las décadas de los años 70 y 80. En M. MORA CURRIAO y F. MORADA (Eds.). *Kümedungun/ Kümewirin*. Versiones en mapudungun: Jaqueline Caniguan. Santiago de Chile: LOM, pp. 125-133.
- PARK, J. (2001). Geopolitics and Historicism in Mapuche Poetry of Chile: Lorenzo Aillapán and Rayen Kvyeh, *Latin American Indian Literatures Journal* 17 (1), pp. 1-21.
- Rayen Kvyeh- Bibliografía. (21 de febrero de 2016). *Eco Mapuche*. Recuperado de www.ecomapuche.com/index.php/2016/02/21/rayen-kvyeh-bibliografia/.
- RUIZ RODRÍGUEZ, C. (2008). Síntesis histórica del pueblo mapuche (siglos XVI-XX). *Historia y luchas del pueblo mapuche*. Santiago de Chile: Aun creemos en los sueños.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. G. (2015). "Los esbirros no han logrado/ apagar la luz de la luna": Rayen Kvyeh, *Maguaré* 29 (1), pp. 21-53.
- SPIVAK, G. (2000b). "Translation as Culture". *Parallax*, 6 (1), pp. 13-24.
- VALENZUELA MARQUEZ, J. (2017). Indias esclavas ante la Real Audiencia de Chile (1650-1680). EN J. VALENZUELA MARQUEZ. (Ed.). *América en diásporas. Esclavitudes y migraciones forzadas en Chile y otras regiones americanas (siglos XVI-XIX)*. Santiago: RIL Editores- Instituto de Historia, Pontificia Universidad de Chile.
- ZAVALA CEPEDA, J. y DILLEHAY, T. (2010). El Estado de Arauco frente a la conquista española: estructuración sociopolítica y ritual de los araucano-mapuches en los valles nahuelbutanos durante los siglos XVI y XVII, *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 42 (2), pp. 433-450.

María Teresa Panchillo

AGIRREZABAL, A. (21 de marzo de 2013). "Un mapuche sin tierra, no es mapuche". *Naiz*. Recuperado de <http://www.naiz.eus/es/actualidad/noticia/20130321/un-mapuche-sin-tierra-no-es-mapuche>.

ALIAGA, C. (Ed.). (2010). *Mahmilapinatapai. Poesía de mujeres mapuche, selknam y yamana*. Buenos Aires: Desde la Gente/ Ediciones del CCC.

BARRON, N. (Ed.). (2008). *Kalfv Mapu/ Tierra Azul*. Buenos Aires: Continente.

BORTIGNON, M. (2016). *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*. Pittsburgh: ILLI/ Universidad de Pittsburgh.

BRIONES, C. (2007). Nuestra lucha recién comienza. Vivencias de pertenencia y formaciones Mapuche de sí mismo, *Avá 10*, pp. 23-46.

CÁRCAMO MANSILLA, A. (2015). Aproximaciones a la subalternización mapuche-williche: discursos y prácticas de resistencia. Fines del siglo XIX y principios del XX, *Lenguas y Literaturas Indoamericanas 17*, pp. 24-48.

CARRASCO, H. (1994). Experiencia chamánica y discurso mítico-simbólico mapuche. En Y. KURAMOCHI (Ed.). *Comprensión del pensamiento indígena a través de sus expresiones verbales*. Quito: Abya Yala, pp. 57-72.

CHIHUAILAF, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.

CONSEJO DE TODAS LAS TIERRAS (1997). *El Pueblo Mapuche, su territorio y sus derechos*. Temuco.

COOKE, S. (2013). *Speaking the Earth's Languages. A Theory for Australian-Chilean Post-colonial Poetics*. Amsterdam, New York: Rodopi.

ESTRADA OCHOA, A. (2009). Naturaleza, cultura e identidad. Reflexiones desde la tradición oral maya contemporánea, *Estudios de cultura maya 34*, pp. 181-201.

FOERSTER, R. (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Universitaria.

GARCÍA BARRERA, M. (2015). La narrativa de la nación en el discurso poético mapuche. Prolegómenos de una literatura nacional, *Revista chilena de literatura*, 90, pp. 79-104.

GREBE, M. (1993-1994). El subsistema de los *nngen* en la religiosidad mapuche, *Revista Chilena de Antropología 12*, pp. 45-64.

GUTIÉRREZ, N. "Diez alumnos mapuches fueron detenidos tras tomarse colegio en Ercilla". *Emol*. 30 de julio de 2009, <http://www.emol.com/noticias/nacional/2009/07/30/369456/diez-alumnos-mapuches-fueron-detenido-tras-tomarse-colegio-en-ercilla.html>

MELI WIXAN MAPU / ALIANZA TERRITORIAL MAPUCHE. (25 de abril de 2012). Chile. Estudiantes mapuche en Ercilla en movilización denuncian. *Kaos en la red*. Recuperado de <http://2014.kaosenlared.net/secciones/16160-chile-estudiantes-mapuche-de-ercilla-en-movilizaci%C3%B2n-denuncian>.

MELI WIXAN MAPU / ALIANZA TERRITORIAL MAPUCHE. (24 de agosto de 2011). Sobre la Toma Municipalidad Ercilla por estudiantes Mapuche de educación secundaria "Ya No Queremos Militarización en Nuestras Comunidades". *Meli Wixan Mapu*. Recuperado de <http://meli.mapuches.org/spip.php?article2364>.

MORA CURRIAO, M. (2013). Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena. *A contracorriente* 19 (3), pp. 21-53.

RUIZ RODRÍGUEZ, C. (2001). Antecedentes históricos y ambientales de Lumako y la identidad *nagche*, *Revista de Historia Indígena* 5, pp. 83-118.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. G. (2015). "Los esbirros no han logrado/ apagar la luz de la luna": Rayen Kvyeh, *Maguaré* 29 (1), pp. 21-53.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. G. y QUETZALCOATL QUINTANILLA, F. (Eds.). (2013). *Mensaje indígena del agua*. London, Ontario: Foro Indígena Mundial sobre el Agua y la Paz.

SCHIAFFINI, H. (2015). Confrontación, territorio y "espiritualidad". El lugar de los rituales mapuche en el proceso del poder, *Runa* 36 (2), pp. 137-155.

SEPÚLVEDA ERIZ, M. (2014). Reterritorialización Mapuche en Chile. En M. SIERRA. *Geografías Imaginarias: Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 243-259.

Capítulo 3

SPINDOLA, J. (2011). Poesía mapuche, memorias y fronteras culturales. Adriana Paredes Pinda y Liliana Ancalao, dos poetas mapuche contemporáneas. *Memorias Coloquio Colonialidad/Decolonialidad del Poder/Saber. Miradas desde el Sur*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, pp. 67-73.

MORAGA, F. (2016). Políticas de la vergüenza y la exclusión: el sujeto mestizo en *Parías zugun* de Adriana Pinda, *Estudios Filológicos* 58, pp. 161-186.

_____ (2009). Filigranas poéticas / asedios nómades a la poesía de mujeres mapuche y de origen mapuche, *Nomadías* 9, pp. 225-257.

Liliana Ancalao

ANCALAO, L. (2016). *Küme Miawmi/Andás Bien. Ensayos*. Comodoro Rivadavia: Edición personal de la autora.

_____ (2005). Oralitura: una opción por la memoria. *El Camarote* 5, pp. 32-33.

BRIGIDO CORACHAN, A. M. (2007). *Nag mapu /la tierra que andamos /walking wor(l)ds: Native cosmographies of the Americas. Tesis doctoral*. New York: New York University.

BRIONES, C. y DELRIO, W. (2007). La Conquista del Desierto desde perspectivas hegemónicas y subalternas, *Runa* 27, pp. 23-48.

BRIONES, C. (2007). Nuestra lucha recién comienza. Vivencias de pertenencia y formaciones Mapuche de sí mismo, *Avá* 10, pp. 23-46.

CHIHUAILAF, E. (2008). Nuestra lucha es una lucha por la ternura. *Historia y luchas del pueblo mapuche*, Santiago de Chile: Aún Creemos en los Sueños, pp. 9-30.

DERRIDA, J. (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.

GARCÍA DE LA PUENTE, I. (2015). Bilingual Nabokov: Memory and memoirs in self-translation, *Slavic & East European Journal* 59 (4), pp. 585-608.

MELLADO, S. (2014a). *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: Publifadecs.

_____ (2014b). Lenguas kuñifal: Pasajes entre el *mapuchezungun* y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda, *Recial* 5-6 (5). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/download/9586/10354>

MIRANDA RUPAILAF, R. (18 de mayo de 2010). Los cobijos de la palabra en *Mujeres a la intemperie/ Puzomo wekuntu mew* de Liliana Ancalao. *Proyecto Patrimonio*. Recuperado de <http://letras.mysite.com/rm180510.html>.

MORAGA, F. (2010). La emergencia de un *corpus* poético de mujeres mapuche. M. MORA CURRIAO y F. MORADA (Eds.). *Kümedungun/ Kümewirin*. Versiones en mapudungun: Jaqueline Caniguan. Santiago de Chile: LOM, pp. 221-245.

SOJA, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.

YILDIZ, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Nueva York: Fordham University Press.

Adriana Pinda

III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FOLKCOMUNICACIÓN (2016, 7 de junio). *Concierto "Canto y Comunicación" del III Encuentro Internacional de Folkcomunicación* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=JOKhjOdyCXw>.

ALIAGA, C. (Ed.). (2010). *Mahmilapinatapai. Poesía de mujeres mapuche, selknam y yamana*. Buenos Aires: Desde la Gente/ Ediciones del CCC..

ASHCROFT, B. (2001). *Post-colonial Transformation*. Londres y Nueva York: Routledge.

BARRON, N. (Ed.). (2008). *Kallfv Mapu/ Tierra Azul*. Buenos Aires: Continente.

- BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.
- BRIONES, C. (2007). Nuestra lucha recién comienza. Vivencias de pertenencia y formaciones Mapuche de sí mismo, *Avá 10*, pp. 23-46.
- CARRASCO, I. (1991). Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación, *Estudios Filológicos 26*, pp. 5-15.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978 [1990]). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- DERRIDA, J. (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.
- FALABELLA, S.; HUINAO, G.; y RAMAY, A. (Eds.). (2006). *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- FALABELLA, S.; HUINAO, G.; y MIRANDA RUPAILAF, R. (Eds.). (2009). *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- GARCÍA BARRERA, M. (2012). El proceso de retradicionalización cultural en la poesía mapuche actual: *Üi* de Adriana Paredes Pinda, *Revista Chilena de Literatura 81*. Recuperado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/rt/printerFriendly/18723/29810>.
- _____ (2008b). El pewma en la poesía mapuche, *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural 16*. Recuperado de www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185245082008000100002&lng=es&tlng=es.
- GREBE, M. (1993-1994). El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche, *Revista Chilena de Antropología 12*, pp. 45-64.
- HUIRIMILLA, J. P. (10 de abril de 2009a). *Üi*: el puma azul de todos sus pewma de Adriana Paredes Pinda. *Proyecto Patrimonio*. Recuperado de <http://letras.mysite.com/ph100409.html>.
- _____ (2009b). *Trafkindüngun: Intercambio de la palabra*. Osorno: Centro de Estudios Regionales. Recuperado de <https://issuu.com/bilbaopen/docs/183785315-trafkindungun>.
- KARPINSKI, E. (2012). *Borrowed Tongues. Life writing, Migration, and Translation*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- LENZ, R. (1895-1897). *Estudios araucanos*. Santiago de Chile: Cervantes.
- MANSILLA, S. (2012). Los archivos de la niebla (notas para leer Reducciones de Jaime Luis Huenún). En J. L. HUENÚN. *Reducciones*. Santiago de Chile, LOM, pp. 11-20.
- MELLADO, S. (2014b). Lenguas kuñifal: Pasajes entre el *mapuchezungun* y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda, *Recial 5-6 (5)*. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/download/9586/10354>

MORAGA, F. (2016). Políticas de la vergüenza y la exclusión: el sujeto mestizo en *Parias zugun* de Adriana Pinda, *Estudios Filológicos* 58, pp. 161-186.

_____ (2011). Tejiendo genealogías poéticas: primeros cantos transcritos de mujeres mapuche (siglos XIX y XX), *Literatura y Lingüística* 23, pp. 29-45.

MUNIZAGA YÁVAR, M. (2011). *Las voces del trance: estudio crítico de la obra poética de Adriana Paredes Pinda*. Valdivia: Serindígena.

PINDA, A. (17 de noviembre de 2014b). Cartas al País Mapuche. *Anaquel Austral*. Recuperado de http://virginia-vidal.com/anaquel/article_583.shtml.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010b). *Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

RUEDA CASTRO, J. (2010). Proyecto: Diccionario del Pensamiento Alternativo II. Champurria/ Champurriado. *CECIES*. Recuperado de <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=517>.

SOTO CÁRDENAS, J. (2016). *Identidad y Territorio en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf, Sonia Cai-cheo y Adriana Paredes Pinda, Sur de Chile*. Recuperado de <http://www.observatoriocultural.gob.cl/haztu-tesis-en-cultura/478/>.

STOCCO, M. (2017). Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche, *Ticontre* 7, pp. 41-65.

XIBALBÁ (2013, 7 de noviembre). *Voces de la tierra* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/78881404>.

Tercera Parte: Retraducción y traducción colaborativa en la poesía mapuche: Víctor Cifuentes y Jaqueline Caniguan

ALFER, A. (2017). Entering the Translab: Translation as Collaboration, Collaboration as Translation, and the Third Space of 'Translaboration', *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts* 3 (3), pp. 275-290.

ALIAGA, C. (Ed.). (2010). *Mahmilapinatapai. Poesía de mujeres mapuche, selknam y yamana*. Buenos Aires: Desde la Gente/ Ediciones del CCC..

AUGUSTA, F.J. (1903). *Gramática Araucana*. Valdivia: Imprenta Central, J. Lampert.

BISTUÉ, B. (2013). *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*. Londres y Nueva York: Routledge.

CANIGUAN, J. (27 de noviembre de 2007). Un gran aporte en mi trabajo con el mapudungun. *Garabide*. Recuperado de <http://www.garabide.eus/blogak/bidaidetzak/2007/11/27/jaqueline-caniguan-un-gran-aporte-en-mi-trabajo-de-revitalizacion-del-idioma-mapuche/>

CANIGUAN, J. (2010). Para leer los poemas en mapuzungun y la historia de su traducción. M. MORA CURRIAO y F. MORADA (Eds.). *Kümedungun/ Kümewirin*. Versiones en mapudungun: Jaqueline Caniguan. Santiago de Chile: LOM, pp. 21-25.

CORDINGLEY, A. y FRIGAU MANNING, C. (2017). What is Collaborative Translation?. En A. CORDINGLEY Y C. FRIGAU MANNING. (Eds.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury, pp. 1-30.

DEANE-COX, S. (2014). *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Londres/ Nueva York: Bloomsbury.

Jacqueline Caniguan, Lingüista (2004). *Red de Líderes Jóvenes*. Recuperado de www.redlideres.cl/lider/jacqueline-caniguan/

JANSEN, H. y WEGENER, A. (2013). Multiple Translatorship. En H. JANSEN Y A. WEGENER (Eds.). *Authorial and Editorial Voices in Translation 1: Collaborative Relationships between Authors, Translators and Performers* Montréal: Éditions québécoises de l'oeuvre, pp. 1-39.

KOSKINEN, K. Y PALOPOSKI, O. (2010). Retranslation. En GAMBIER, Y. Y VAN DOORSLAER, L. (Eds.). *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 2010, pp. 294-298.

MIRANDA RUPAILAF, R. (2008). *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Seducción de los venenos*. Versiones al mapudungun de Víctor Cifuentes. Santiago de Chile: LOM.

PYM, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Press.

TAHIR GÜRÇAĞLAR, Ş. (2009). Retranslation. En M. BAKER Y G. SALDANHA (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2 ed. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 233-236.

TYMOCZKO, M. (2005). Trajectories of Research in Translation Studies, *Meta: Translator's Journal* 50 (4), pp. 1082-1097.

VENUTI, L. (2004). Retranslations. The Creation of Value. *Translation and Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 25-38.

ZARO VERA, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 21-34.

Conclusiones

ABYA YALA INTERNACIONAL (2016, 3 de junio) *Leonel Lienlaf- Radio Universidad CALF, Neuquén, 3jun16* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0PONGozZK2Q>

ASHCROFT, B. (2001). *Post-colonial Transformation*. Londres y Nueva York: Routledge.

CARRASCO, I. (1991). Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación, *Estudios Filológicos* 26, pp. 5-15.

CORDINGLEY, A. y FRIGAU MANNING, C. (2017). What is Collaborative Translation?. En A. CORDINGLEY Y C. FRIGAU MANNING. (Eds.). *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*. London: Bloomsbury, pp. 1-30.

DE CAMPOS, H. (1967). *Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. Petrópolis: Vozes.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978 [1990]). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.

DIZDAR, D. (2009). Translational transitions: "Translation proper" and translation studies in the humanities, *Translation Studies*. 2 (1), pp. 89-102.

GARCÍA BARRERA, M. (2008a). Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche, *Revista Chilena de Literatura* 72, pp. 29-70.

GARCÍA DE LA PUENTE, I. (2015). Bilingual Nabokov: Memory and memoirs in self-translation, *Slavic & East European Journal* 59 (4), pp. 585-608.

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010b). *Principio Potosí Reverso*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

STOCCO, M. (2017). Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche, *Ticontre* 7, pp. 41-65.

SWINBURN, D. (26 de noviembre de 1989). Leonel Lienlaf: Entre dos mundos. *Diario El Mercurio*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/lili240204.htm>.

YILDIZ, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Nueva York: Fordham University Press.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AILLAPÁN,
Lorenzo, 63, 91
- ALIAGA,
Cristian, 226, 306, 335
- ALIGHIERI,
Dante, 30
- ALONZO RETAMAL,
Pedro, 63, 91
- ANCALAO,
Liliana, 11, 45, 46, 48, 63-65, 74, 78-80, 251-257, 259-261, 264-268, 271-274, 276, 308, 324-332, 349, 350, 352, 361
- ANIÑIR,
David, 49, 63, 65, 84, 321
- ANTILLANCA,
Cristian, 63
- ANZALDÚA,
Gloria, 277, 313
- ARROJO,
Rosemary, 19-22, 24, 62, 184
- AYENAO,
Pablo, 63
- BACHMANN-MEDICK,
Doris, 17, 37, 38, 61, 77
- BACIGALUPO,
Ana Mariella, 177, 178, 206, 207
- BASSNETT,
Susan, 27, 28
- BECKETT,
Samuel, 27
- BENGOA,
José, 158
- BERMAN,
Antoine, 62, 322
- BHABHA,
Homi, 18, 20, 21, 24, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 49, 131, 224, 309
- BISTUÉ,
Belén, 333, 352
- BORTIGNON,
Martina, 84, 95, 98, 99, 102, 192, 204, 222, 230
- BRAIDOTTI,
Rosi, 43, 78, 82, 83
- BRIONES,
Claudia, 226, 271, 273, 274, 314
- CABNAL,
Lorena, 214
- CANIGUAN,
Jaqueline, 12, 64, 65, 321, 333-338, 342, 351-353
- CÁRCAMO-HUECHANTE,
Luis, 51, 53
- CARRASCO,
Hugo, 45, 233
Iván, 62, 309, 351
- CAUPOLICÁN, 193, 194, 212, 242
- CENSABELLA,
Marisa, 72
- CÉSAIRE,
Aime, 277
- CHESTERMAN,
Andrew, 81
- CHIHUAILAF,
Elicura, 11, 49, 50, 63, 64, 74, 78-80, 91, 131-135, 137-151, 153, 155-157, 159-166, 168, 170-174, 176, 177, 179, 182, 184, 199, 242, 259, 268, 327, 346, 347, 350
- CHIKANGANA,
Fredy, 133
- CIFUENTES,
Víctor, 12, 64, 65, 321, 323-333, 351, 352

CORDINGLEY,
 Anthony, 28, 333, 352
CORNEJO POLAR,
 Antonio, 54, 55, 83
DE ANDRADE,
 Oswald, 23
DE CAMPOS,
 Haroldo, 23
DE SOUSA SANTOS,
 Boaventura, 56-58
DEANE-COX,
 Sharon, 322-324
DELEUZE,
 Gilles, 43, 48-50, 311, 344
DELRIO,
 Walter, 44, 160, 271
DERRIDA,
 Jacques, 18, 21, 22, 254, 255, 308
DÍAZ-FERNÁNDEZ,
 Antonio, 71, 72
DIZDAR,
 Dilek, 17-19, 32, 353
ECO,
 Umberto, 20, 22, 58, 59
FALL,
 Yoro, 133
FOERSTER,
 Rolf, 108, 110, 111, 161, 178, 220,
 231, 233, 302, 357
FOUCAULT,
 Michel, 83
GADAMER,
 Hans, 19
GADDIS ROSE,
 Marilyn, 10, 30, 60, 93, 354
GARCÍA BARRERA,
 Mabel, 77, 92, 93, 98, 101, 103, 111,
 119, 122, 125, 133, 150, 151, 160, 196,
 204, 205, 210, 245, 283, 304, 306, 311,
 344
GARCÍA CANCLINI,
 Néstor, 51, 54
GENTES,
 Eva, 31, 33, 34, 60
GLISSANT,
 Edouard, 47
GOETHE, 178, 322
GRUTMAN,
 Rainier, 27, 30, 31, 34, 35, 132
GUACOLDA,
 Guacolda, 214-217, 219-222, 348
GUATTARI,
 Felix, 43, 48-50, 311, 344
GUILLÉN,
 Claudio, 60
HERDER,
 Herder, 82
HOKENSON,
 Jan, 20, 29, 30, 32, 36, 37, 60, 81, 82
HUENUÁN ESCALONA,
 Juan, 63
HUENÚN,
 Jaime, 49, 63, 226, 229, 321, 325, 327,
 328, 330, 331
HUINAO,
 Graciela, 9, 63, 91, 186, 225-228, 240,
 243, 276, 277, 279, 280, 282, 312, 315
HUIRIMILLA,
 Juan Paulo, 92, 106, 112, 298, 306,
 310
HUISCA,
 Rosendo, 133, 174, 179
JAMIOY,
 Hugo, 84, 133
JARA,
 Víctor, 63, 64
KRUPAT,
 Arnold, 51, 65-68
KVYEH,
 Rayen, 11, 64, 74, 78, 185-198, 200,
 202, 204, 206, 207, 209-224, 347-349
LAUTARO, 214, 220, 242
LIENHARD,
 Martín, 44, 45, 51

MALINCHE, 313
MANKIÁN, 108-111, 121, 283, 295
MANQUEL,
 Félix, 44
MANQUEPILLAN,
 Faumelisa, 316
MANSILLA,
 Sergio, 51, 249, 282
MARILEO,
 Armando, 117, 226, 336, 338
MCCLINTOCK,
 Ann, 213, 214
MELLADO,
 Silvia, 44, 45, 47, 80, 144, 155, 254,
 255, 259, 261, 264, 266, 274, 277, 312
MENÉNDEZ Y BRAUN, 174
MILLAHUEIQUE,
 César, 91
MIRANDA RUPAILAF,
 Roxana, 63, 65, 225, 227, 240, 243,
 264, 276, 277, 316, 321, 327
MORA CURRIAO,
 Maribel, 9, 12, 63, 91, 131, 133, 225,
 226, 321, 335, 340
MORAGA,
 Cherrie, 313
 Fernanda, 226, 251, 256, 276, 306,
 313, 321, 335
MUNSON,
 Marcella, 20, 29, 30, 32, 36, 37, 60,
 81, 82
NABOKOV,
 Vladimir, 27
NERUDA,
 Pablo, 64
ORTIZ,
 Fernando, 53, 122
OUSTINOFF,
 Michel, 85, 162, 169, 184
PANCHILLO,
 María Teresa, 11, 64, 74, 78, 91, 176,
 185-187, 225-229, 231, 239-243, 249,
 349
PETRARCA,
 Francesco, 30
PINDA,
 Adriana, 11, 47, 64, 74, 78, 251, 252,
 276-284, 291, 293, 294, 298, 306-315,
 317, 338-341, 350-352
PINOCHET,
 Augusto, 185, 188, 225
PIZARNIK,
 Alejandra, 315
PIZARRO,
 Ana, 44
PRATT,
 Mary Louis, 24, 36, 38, 80
PYM,
 Anthony, 322
QUEUPUL,
 Sebastián, 63, 91
QUILAQUEO,
 Anselmo, 63, 91
QUINTUPIL,
 Erwin, 91
RAGUILEO,
 Anselmo, 73, 74, 92, 133, 134, 164,
 189
RAM,
 Harsha, 21, 36, 37
RAMA,
 Ángel, 53
RECUENCO PEÑALVER,
 María, 85, 134
RICOEUR,
 Paul, 69
RIVERA CUSICANQUI,
 Silvia, 10, 52, 53, 56-58, 60, 68, 307,
 309, 351, 354
ROCHA VIVAS,
 Miguel, 133
RODRÍGUEZ MONARCA,
 Claudia, 92, 97, 123, 141, 142
ROJAS,
 Rodrigo, 49, 51, 52, 62, 92, 108, 125

RÖSSNER,
Michael, 17-19, 21, 24, 35
RUSHDIE,
Salman, 21
SÁNCHEZ MARTÍNEZ,
Juan Guillermo, 67, 83, 84
SCHINDLER,
Helmut, 117, 178
SCHLEIERMACHER,
Friedrich, 82, 85, 254
SEPÚLVEDA ERIZ,
Magda, 241
SOJA,
Edward, 36-40, 60, 261, 354
SPÍNDOLA,
Jorge, 251, 261
SPIVAK,
Gayatri, 19, 68, 77, 78, 191
STIERLE,
Karlheinz, 29, 30

STORNI,
Alfonsina, 316
TANQUEIRO,
Helena, 34
TOURY,
Gideon, 85, 162, 166, 169, 184
TYMOCZKO,
María, 333
VENUTI,
Lawrence, 21, 22, 32, 85, 144, 322,
323
VENZO,
Paul, 32, 33, 58, 82, 84
WENTELLAO, 283, 294-303
YILDIZ,
Yasemin, 42, 81, 82, 254, 354
ZURITA,
Raúl, 92