

# Revista Chilena de Literatura

## Colaboraciones de

LUCÍA INVERNIZZI

ROSANNA SORIANI

IDELBER AVELAR

HUGO CARRASCO MUÑOZ

GABRIELA MORA

CARLOS CORTÍNEZ

ANA MARÍA CUNEO

ANA GALIMBERTI

GLORIA FAVI

KSENIJA BILBIJA

MARÍA EUGENIA GÓNGORA

JACOBO SEFAMÍ

ERIC MOREAU

GILDA LUONGO

CLARIE EMILIA MARTIN

INGRID GONZÁLEZ

Departamento de Literatura

UNIVERSIDAD DE CHILE

# POESÍA MAPUCHE ACTUAL: DE LA APROPIACIÓN HACIA LA INNOVACIÓN CULTURAL

*Hugo Carrasco Muñoz*

Universidad de La Frontera

## ANTECEDENTES

En la poesía etnoliteraria *mapuche*, la poesía lírica se manifiesta en textos cantados, de versificación irregular y honda emotividad, que habitualmente se improvisan, aunque parte de ella está formada también por la versiones de determinados textos que se mantienen en la memoria de la cultura. Se trata de los *ül*, también llamados *ülkantun*, en la lengua de los *mapuche*. Esta tradición tiene en la actualidad plena vigencia en las comunidades rurales de la VIII, IX y X Regiones, sobre todo en la IX, y también en grupos urbanos que guardan otras formas de vida en las pequeñas o grandes ciudades, tales como Temuco, Concepción o Santiago, pero que sin duda conservan aún los elementos básicos de su identidad cultural, transformados o dinamizados en el contacto interétnicos e intercultural. Los poetas líricos existentes en el marco de esta tradición etnoliteraria son incontables e, incluso, algunos sostienen que todo *mapuche* es un poeta que sólo requiere una situación adecuada para manifestar su sentido artístico del mundo y su creatividad.

Junto con esto, en forma irregular y en escasa cantidad aún, aunque ocupando en forma interrumpida y limitada amplios espacios temporales, creadores mapuches han experimentado el paso de la tradición etnoliterarias de su cultura minoritaria a la tradición literaria, escrita y prestigiosa, de la sociedad mayoritaria. Han debido, por tanto, dejar el poema oral cantado, enmarcado en una poética de la similitud y la identificación, buscador afanoso de los elementos comunes a la tradición de que forma parte y de la que quiere formar parte, para incorporarse en una tradición escritural ajena, signada por una poética de la semejanza y la diferenciación y donde los valores que priman son la ruptura con la tradición, la apropiación individual de las creaciones y la originalidad.

La mayoría de estos poetas ha publicado muy poco y, por lo general, poemas aislados en diarios de la época o revistas de circulación restringi-

da<sup>1</sup>. Tal vez el primero que publicó un poemario bilingüe, en mapudungun y español, fue Sebastián Queupul<sup>2</sup>. En los últimos años, han destacado dos poetas de origen mapuche, uno de los cuales, Elicura Chihuailaf, ha publicado ya tres libros y tiene otros en proyecto; y el segundo, Leonel Lienlaf, obtuvo el Premio Municipal de Poesía de Santiago con su primer libro publicado.

La problemática teórica y cultural a que nos enfrentan estos libros de poemas es variada y compleja. ¿Cuál es el estatuto textual de estos discursos? ¿Son poemas representativos de la identidad cultural *mapuche*, o manifestaciones que rompen con la misma? ¿Es poesía bilingüe, o poesía traducida? ¿A qué dimensión de la cultura *mapuche* pertenecen: a la cultura autónoma, a la cultura enajenada, a la cultura apropiada? Del mismo modo, es difícil situar estos textos en alguna de las tradiciones en que pueden incorporarse. ¿Constituyen una especie de colofón de la extensa etnoliteratura *mapuche*, o son una transformación natural de la misma? ¿O, desde otra perspectiva, son los primeros pasos de una escritura poética *mapuche* en sentido estricto? ¿O constituyen, en realidad, sólo otro de los senderos, todavía poco transitados, de la amplia tradición poética chilena?

No intentaremos aclarar ahora todas estas interrogantes. Nos preocuparemos más bien de interrelacionarlas, para proponer una explicación al problema de la inserción cultural de esta poesía, a partir de su condición textual de escritura innovadora u oralidad tradicionalizante, desde la percepción de los autores y de los propios textos. Como referente tendremos sólo dos libros: *En el país de la memoria*, de Elicura Chihuailaf (Temuco, Quechurewe, 1988, 77 pp. numeradas) y *Se ha despertado el ave de mi corazón*, de Leonel Lienlaf (Santiago, Universitaria, 1990, 113 pp.)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Hay que distinguir aquí dos tipos de autores: unos son aquellos que continúan viviendo en sus comunidades de origen y practican en forma habitual el poema cantado y otras formas etnoliterarias. Cuando escriben, lo que hacen es transcribir esta experiencia a la forma escrita, sin grandes variantes, manteniendo los mismos criterios tomados de su tradición oral. En cambio, otro grupo es el que escribe conscientemente literatura, entendida como textos escritos y autónomos, que mantienen relaciones variadas y de diverso grado con la tradición oral. A estos últimos es a quienes me refiero en el presente trabajo.

<sup>2</sup>Iván Carrasco destaca este hecho, en uno de los primeros artículos especializados sobre el tema. Cfr. "Desarraigo, ajenidad y anhelo en la poesía de Sebastián Queupul", Temuco, *Stylo* N° 14, 1975. Cfr. tb. "Literatura Mapuche" en *América Indígena*. México, I.I.I., vol. XLVIII, N° 4, sept.-dic. 1988.

<sup>3</sup>Elicura Chihuailaf ha publicado dos libros: *En el país de la memoria*. Temuco, Quechurewe, 1988 y *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Santiago, Ediciones Literatura Alternativa, 1991. Antes había preparado "El invierno y su imagen", que no pudo salir como libro y quedó disgregado en trípticos y revistas: *El Mirarte*, Talcahuano; *Latrodectus*, Temuco;

## LA CONDICIÓN TEXTUAL DE LOS LIBROS DE POEMAS MAPUCHES

Como está dicho más atrás, en la tradición etnoliteraria mapuche se conoce la existencia, al parecer anterior a la llegada de los españoles, de los *ül*, canciones improvisadas en determinadas ocasiones o recreadas como versiones de textos mantenidos en la tradición oral, de la que nos dan noticia numerosos cronistas e historiadores y que conocemos directamente por textos transcritos por el Padre Bernardo Havestadt y por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán en *El cautiverio feliz*<sup>4</sup>. Como la gran mayoría de los tipos de discurso propios de la cultura mapuche, los *ül* fueron descritos, definidos y presentados en gran cantidad por Rodolfo Lenz y el Padre Augusta, además de Tomás Guevara y otros autores, a fines del siglo pasado y comienzos del presente<sup>5</sup>. Lenz habla de *qülkatun*, que corresponde más exactamente al acto de producir los *ül*, como el aspecto poético cantado de la producción literaria *mapuche*, señalando algunas de sus características<sup>6</sup>; el Padre Augusta hace una clasificación temática de ellos<sup>7</sup> y Guevara agrega algunos otros rasgos referidos a su forma de producción<sup>8</sup>. Entre los *ül* destaca un grupo de textos de naturaleza tal vez diversa por la distinta función que se les atribuye y por su restringido círculo de producción y recepción. Se trata de los *machi ül*, estrechamente a su vez con los *tayül*, que en cierta medida parecen ser transformaciones de aquéllos<sup>9</sup>.

*Araucanía de Chile*, Madrid; *Lar*, Concepción; *Lapizlázuli*, La Serena; *La Castaña*, Santiago y otras. Además escribió *A orillas de un Sueño Azul*, traducido parcialmente al italiano y publicado en *Lo Spartivento* N<sup>os</sup> 16 y 17. Italia 1989 y 1990. También ha publicado en *Poesía Diaria*, revista que codirigido con Guido Eytel. Tiene en preparación *Crónicas de sueños y contrasueños*.

<sup>4</sup>P. Bernardo de Havestadt: *Chilidüg'u sive Res Chilenses*. Monasterii Wesphaliae, 1777. 2 tomos, cfr. párrafo 411. Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán: *El cautiverio feliz*. Santiago, Zig-Zag, Biblioteca de Escritores de Chile, 1948. Discurso Quinto, cap. XII, pp. 403 y 404.

<sup>5</sup>Una revisión del problema puede encontrarse en Hugo Carrasco Muñoz. *El sistema funcional de los mitos mapuche*. Tesis Doctoral, Santiago, Universidad de Chile, 1989.

<sup>6</sup>Rodolfo Lenz: *Estudios Araucanos*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1895-97 "X Cantos Araucanos en moluche y pehuenche chileno", pp. 381-418.

<sup>7</sup>Fray Félix de Augusta: *Lecturas Araucanas*. Padre Las Casas, Imprenta y Editorial San Francisco, 1934. "V Parte. Canciones", pp. 149-163.

<sup>8</sup>Tomás Guevara: *Folklore araucano*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1911.

<sup>9</sup>María E. Grebe: "El *tayül* mapuche en Chile como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente", B. Aires, Jornadas Argentinas de Musicología, 1986 (mim.) Id.: "El discurso chamánico mapuche: consideraciones antropológicas preliminares" en *Acta de Lengua y Literatura Mapuche* N<sup>o</sup> 2. Temuco, UFRO, 1986; pp. 47-66. Lucía Golluscio: "Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche". En *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* N<sup>o</sup> 1, 1984; pp. 103-104.

Es indudable que los *ül* forman parte de la etnoliteratura *mapuche* en la medida en que desde el punto de vista textual no constituyen textos fijos, sino versiones de un texto mantenido por transmisión oral en la cultura, o simplemente son discursos improvisados en situaciones específicas y que no vuelven a repetirse. No obstante, aun cuando el contenido de tales textos no sea iterativo y, desde esta perspectiva, sean todos ellos diferentes entre sí, lo que se va reiterando es una forma estructurante similar, una cierta matriz constante que se reactualiza en cada ocasión en que se canta un *ül* específico. Por esta razón los *ül* también constituyen un patrimonio de la comunidad y, aunque los *ülkantufe* (poetas-cantantes) de mayor talento se ufanan de su capacidad expresiva, no piensan que sus poemascanciones constituyan propiedad exclusiva de ellos. Al contrario, tienen clara conciencia que al cantar un *ül* están reactualizando una tradición, a la cual quieren guardar la mayor fidelidad, lo que no obsta para que, con su talento personal, la eleven en calidad, la enriquezcan o incluso innoven en ella. Esto es que el *ülkatun* sea una actividad que reactualiza fuertemente la cohesión social de los miembros de la comunidad, lo que se ve intensificado por el marco en el cual se desarrolla, por lo general una fiesta, un encuentro comunitario o una manifestación pública de hermandad y solidaridad<sup>10</sup>.

De acuerdo a esto, no parece adecuado adscribir los textos de Chihuilaf y de Lienlaf a esta tradición etnoliteraria, aun cuando presenten indudables puntos de contacto con ella y parte de su interés por escribir tenga como finalidad dar continuidad a la tradición oral proyectándola en la escritura<sup>11</sup>. Pareciera más adecuado considerar esta poesía en el ámbito de la escritura, es decir, de una tradición literaria propiamente tal. Así entendidos se trata, sin duda, de complejos textuales *escritos*, que si bien no quieren romper plenamente con la tradición etnoliteraria, tampoco comparten plenamente su poética de la identidad (como diría Lotman)<sup>12</sup>, sino más bien intentan singularizarse y permanecer como textos únicos e invariables, con un lugar propio en una tradición escrita.

<sup>10</sup>Además de los estudios clásicos, Héctor Painequeo ha iniciado un estudio sistemático. Cfr. "Kiñe pichi ül: consideraciones textuales y extratextuales sobre una canción mapuche" en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* N° 3, 1988, pp. 243-257. Tb. Iván Carrasco "En torno a la producción verbal artística de los mapuche" en *Estudios Filológicos* N° 16. Valdivia, 1981.

<sup>11</sup>Esto es particularmente claro en Lienlaf. Dice, p. ej.: "Mi mano me dijo que el mundo/no se podía escribir", lo que por un lado manifiesta explícitamente su defensa de la oralidad como característica de la identidad mapuche, y por otro lado grafica la contradicción que implica el propio hecho de su poesía escrita. Sobre esto se abundará más adelante.

<sup>12</sup>J. Manuel Fierro analiza el primero de estos poemas en forma detallada, en "Traducción, destinatario y sentido en un programa mapuche" en *Acta de Lengua y Literatura Mapuche*



Puede demostrarse que la instancia enunciativa de estos poemas se corresponde con exactitud con la propia de la poesía escrita. No obstante, tampoco puede negarse que se constata en ella una fuerte tensión por el afán de los poetas de no desprenderse de la tradición oral de su poesía. Son textos que además manejan los recursos propios de la poesía escrita, empleando la página como superficie escritural que permite la creación de espacios significacionales variados, mediante el uso de diversos tipos de letra, la distribución del espacio, inclusión de textos gráficos complementarios, etc. Asimismo, el tipo de versificación y de organización estrófica, corresponde también a las normas comunes y casi universales existentes al respecto.

Elicura Chihuailaf, un poeta muy lúcido y consciente de su oficio, en la nota "Final" (pp. 76-77) que pone a su libro, además de referirse a los "poemas que conforman el presente volumen", relaciona este "libro blanco que toma conciencia de la historia y que quiere ser el 'primer grito' de un pueblo al que no dejan nacer" con *El invierno y su imagen*, que le antecede, "libro negro, vacilante catarsis de mi innegable cuota de alienación en el sistema dominante y también búsqueda de un posible lenguaje" y con *El libro azul*, futuro volumen "escrito completamente en mapudungun y que significa nada más abrir los ojos y oír (hablar) nuestras (mi) verdadera lengua, pero que —ay la realidad— ya no puede ser, para mis hermanos, propuesta de lenguaje único". Es claro que este libro, intermedio entre el primero, que guarda demasiadas concesiones a la cultura dominante y el siguiente que procurará excluirlas, es ante todo un libro de poemas, y no de *ül*o canciones poéticas. Esto lo reafirma él mismo al señalar que las traducciones de textos al mapudungun constituyen el "recurso válido —frente a la obligada soledad física (escritural) ante la página en blanco— que me permite dar cuenta del espíritu comunitario que incluye el quehacer cotidiano de nuestro pueblo" (p. 76). El poeta tiene clara conciencia de que su obra es escritura, su escritura personal, pero a la vez quiere incluir en el texto a otros autores (los traductores *mapuche*), incorporando así el sentido solidario y de propiedad comunitaria de la cultura mapuche en la construcción textual de su poesía. Esta doble connotación la vuelve a reiterar, incluso, al final de su breve discurso autoexegético: "Nacimos *mapuche*, moriremos siéndolo y la *escritura*, hermanos, es una de las más grandes maneras de

---

Nº 4. Temuco, UFRO, 1990; pp. 219-226. Fierro inscribe su trabajo en la postura abierta por Iván Carrasco en "Algunas transformaciones producidas por escritura en la expresión literatura mapuche", enfatizando por tanto el carácter de doble (o triple) registro del texto de Lienlaf, algunas relaciones interculturales presentes y el papel de la graffa en relación al componente verbal.

dignificarnos, de guardar y recuperar (aunque para otros tantos todavía resulte extraño) para y por nosotros mismos el alma de nuestro pueblo" (p. 77, el subrayado es nuestro).

En los poemas del libro se confirma la autoconciencia de Chihuailaf de estar haciendo poesía y no etnoliteratura. El primer poema del libro, significativamente, se denomina "Poesía", y por su posición en el conjunto en cierta medida define la naturaleza de todo el texto y mediatiza el mundo evocado. En el poema siguiente, "Gente de la tierra", presentado en forma bilingüe, el poeta señala: "En las manos ahuecadas de antiguas gentes/deposito mis *versos* sin telón ni luminaria" (el destacado es nuestro). Más adelante: "Finalmente la noche, la noche. El sonido/de un lejano *Kullkull* recobra sus dominios. Y por olvidar su otra realidad/ha de olvidarse también este *poema*" ("La tarde se nos va", p. 31). En el poema "Tras las ovejas perdidas", también se manifiesta el conocimiento poético aplicado semióticamente a otro lenguaje, un lenguaje no verbal: "Madre/yo sé que no es retórica tu llanto".

Además de estas y otras alusiones directas al propio texto poético, es fácil observar en el libro un cuidadoso empleo del espacio al ordenar los versos o poemas completos, como "Procesiones", que semeja la forma de una cruz, o también el variado uso tipográfico, como en este poema sin nombre:

Después nuestras madres  
 en medio de la guerra / llorarían  
*Habían llegado hasta organizar jaurías de perros  
 bravíos, los cuales, a una señal dada, avalanzándose  
 furiosamente contra los indígenas, destrozándolos  
 horriblemente en unos cuantos minutos.*  
 Después nuestros hermanos  
 a sus asesinados y a sus desaparecidos. / llorarían

Es indudable que la estructuración del poema supone una fina conciencia gráfico-estética, propia sólo de la escritura literaria. Lo mismo puede observarse en el empleo de diversos tipos de letra y su orden en otros poemas, como el siguiente:

*"fueron muchas las mujeres que teniendo  
 constituidos sus hogares con indígenas i a pesar de  
 que éstos les concedían su libertad, no  
 ANGAMON SUA AMORES CON LA  
 quisieron abandonar las rucas en que vivían.  
 INFORTUNADA MARÍA DEL CASTILLO  
 por sus hijos de padres araucanos i porque  
 sentían vergüenza de regresar".*

“fueron muchas las mujeres que teniendo constituidos sus hogares con indígenas i a pesar de que éstos les concedían su libertad, no quisieron abandonar las rucas en que vivían, por sus hijos de padres araucanos i porque sentían vergüenza de regresar” (p. 59)

Si a lo anterior se agrega el uso deliberado de páginas de color (celeste, café) incluidas en el texto, de tipografías antiguas mezcladas con modernas, la inserción de gráficos y textos variados, etc., se hace cada vez más claro lo ya reiterado: el texto está elaborado en función de su lectura en el papel, y no de su audición en un acto comunicativo interpersonal. En *el país de la memoria*, de Elicura Chihuailaf, es desde este punto de vista un texto que se inscribe con nitidez en la tradición escritural de la poesía contemporánea. El valor que alcanza en ésta, será objeto de otro trabajo, en el cual se analice a fondo no sólo este libro, sino sus antecedentes y consecuentes.

El libro de Leonel Lienlaf, *Se ha despertado un ave en mi corazón*, difiere notablemente del de Chihuailaf en este aspecto. Si bien hay conciencia de estar organizando un libro de poemas, el cual cuenta con cuatro versos a modo de introducción programática y cuatro secciones con un número variable de poemas en cada una de ellas, no se manifiesta expresamente la noción de estar escribiendo poesía: Por el contrario, cada vez que se alude al acto enunciativo, éste es referido por la noción de *nütram* (palabra, conversación) traducida como “palabra”, o *dungu* (lengua) traducida también como “palabra”. Estos son los ejemplos:

|                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| Ayeken kü memew,          | Es así mi existir        |
| ngümaken mawünmew         | Es así mi <i>palabra</i> |
| feley ta ñi mongen,       | y las aguas me continúan |
| feley ta ñi <i>nütram</i> | (cantado)                |
| fewla umagtuan            |                          |

(p. 77, el destacado es nuestro)

#### KA MAPU

Miawun ka mapu,  
umagtulen  
rel kiñe lolen  
peumayawen  
Lifi mapu  
ka wenu mapu  
lifi ñi *dungu*  
ina ñi aiwiñ weño  
petunew

#### EXTRANJERO

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

(p. 103, el destacado es nuestro)



Incluso hay poemas en que el poeta alude a la noción de "escribir", pero sin referir a escritura poética y para negar terminantemente la posibilidad de presentar el mundo por medio de la escritura. Aún más, rechaza el hecho de escribir lo que le enseñó un "profesor viejo" porque aquello no le pertenece. Frente a esto, sólo le resta transformarse en silencio. El poema se llama "Rebelión" y la versión castellana dice así: "Mis manos no quisieron escribir/ las palabras/ de un profesor viejo./ /Mi mano se negó a escribir/ aquello que no me pertenecía./ /Me dijo:/ "debe ser el silencio que nace"/ Mi mano/ me dijo que el mundo/ no se podía escribir"/.

En oposición a lo anterior, el poeta manifiesta una clara preocupación gráfica, y por ende escritural, en los poemas "Luna llena" y *Kai-kai y Treng-treng*<sup>13</sup>. En ambos, además de la versión tipográfica normal, en mapudungun y español, el poeta agrega los mismos poemas con su escritura manuscrita y un dibujo semifigurativo que complementa el sentido de las palabras del poema y le otorga una connotación propiamente *mapuche*. Hay aquí, sin duda, una doble manifestación de la sensibilidad escritural del poeta, que discrepa con el resto de los poemas, codificados desde una perspectiva intracultural que enfatiza la relación de la palabra oral con la realidad y, por tanto, con la globalidad de la tradición *mapuche* y con la totalidad del cosmos. Uno de los textos mencionados es el que sigue:

<sup>13</sup>Desde luego, es necesario considerar que el libro de Chihuailaf fue escrito en 1988 y el de Lienlaf en 1990, lo que hace una diferencia notable, pues el primero se gestó y publicó en los últimos años del régimen militar y el segundo en los albores del período de retorno a la democracia representativa. También debe recordarse que el interés por la problemática indígena y por ende la actitud de los indígenas ante la sociedad, son también diversos, ya que en 1990 se vive un período de efervescencia indigenista y de gran esperanza en soluciones radicales y rápidas cuando se empieza a elaborar la Ley Indígena. Lo otro que no debe olvidarse es la relación personal de los autores con la cultura tradicional, que es también diversa, ya que Chihuailaf es básicamente una persona urbana y Lienlaf habría vivido la mayor parte de su existencia en su comunidad rural.

## KAY-KAY KA TRENG-TRENG

Kay-Kay  
meñkuniefi ti lafken  
Treng-Treng tremi.  
Canchatumekey Kay-Kay  
kiñe rayen-ngechi  
püchi lalfünmew,  
lafkenko  
füchkülmake-eyew  
ñi arelechi furi.

*Kay-kay  
meñkuniefi ti lafken.  
Treng-treng tremi.  
Canchatumekey kay-kay  
kiñe rayen-ngechi püchiwimkülmew  
lafkenko  
füchkülmakeeyew  
ñi arelechy furi*

104

## KAI-KAI Y TRENG-TRENG

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



*Kai-kai lleva sobre su espalda  
el mar.  
Tremy-tremy-crece.  
Kai-Kai se ha puesto a descansar  
en una colina con flores  
mientras el agua del mar  
refresca su espalda.*

105

Indudablemente, nos encontramos ante una aparente paradoja. No obstante, es fácil darse cuenta también que si bien se puede advertir la delicada sensibilidad, es fácil darse cuenta también que si bien se puede advertir la delicada sensibilidad poética y gráfica del autor al preparar la versión castellana y escrita del texto, éste se halla escrito originalmente en mapudungun y, al parecer, es un conjunto sistemático de *ül*. Este es un fenómeno novedoso, porque normalmente un *ül* es completo en sí mismo y se explica en medio de un contexto y una situación determinada. Aquí, en cambio, se halla un conjunto de *ül* que no responde a una variedad de situaciones, sino a una estructuración creencial que la sostiene y le otorga sentido. Ese es el código de lectura más adecuado a este libro de apariencia bilingüe y que se revela como un complejo comunicativo extremadamente multifacético, en el cual subyacen antiquísimos patrones creenciales y que, al mismo tiempo, emplea códigos y lenguajes variados y modernos. De todos modos, el hecho que no se puede eludir es que este texto, está publicado, y publicado de acuerdo a las convenciones en que se edita la escritura poética. Esto no anula lo anterior, pero es un elemento que debe, necesariamente, incorporarse al análisis.

En resumen, las observaciones anteriores nos han permitido afirmar que en los dos textos, aunque con marcadas diferencias entre ambos, se halla presente la conciencia escritural de escribir (y publicar) poesía. Esto permite también definir el estatuto textual de los libros y situarlos en el ámbito de la escritura poética, y no de la poesía o canto etnoliterario. En todo caso, también debe agregarse que esta condición quiere ser complementada con algunos atributos de la etnoliteratura, en uno de los casos, y en el otro es evidente el afán de seguir muy cercano a la "palabra", la lengua oral de cada día.

## INSERCIÓN DE LOS TEXTOS EN LA CULTURA

La pregunta que aún no hemos respondido, se refiere al modo como estos libros se relacionan con la problemática de la identidad étnicocultural *mapuche*, para asumirla o apartarse de ella. Esto nos obliga a bosquejar la situación de la cultura *mapuche* en el período en que fueron escritos estos libros<sup>14</sup>. Desde su erradicación en reducciones o reservas a fines del siglo pasado, para entregar lo mejor de sus tierras a colonos europeos, los *mapuche* han vivido en el marco de la sociedad global chilena como una minoría étnicocultural sometida a las legislaciones, políticas y condiciones socioeconómicas impuestas por la sociedad global, fuertemente discriminados y bajo severas presiones para asimilarse al resto de la sociedad. A partir de esta época, es cuando su historia sufre una nueva imposición, más aplastante y definitiva que la sufrida cuatro siglos antes con la llegada de los conquistadores y debe tomar rumbos que nunca habría elegido. Aquí, desde 1881, quedan establecidas las relaciones de dominación y marginalización que han sido constantes hasta el presente.

Si bien con la llegada de colonos de diversas nacionalidades y culturas (alemanas, italianos, suizos, franceses, etc.), la situación de La Frontera se transforma en multiétnica y multicultural, las condiciones básicas de los *mapuche* en lugar de mejorar, empeoraron en casi todos los ámbitos. La situación de contacto étnico fue claramente discriminatorio y las

<sup>14</sup>En su teoría del control cultura en el marco de relaciones interétnicas Guillermo Bonfil establece cuatro dimensiones de la cultura, dos de ellas correspondientes a la cultura propia (autónoma y apropiada) y dos de la cultura ajena (enajenación e imposición), en la medida en que la cultura posee o pierde la posibilidad de tomar decisiones sobre sus propios elementos culturales o sobre los ajenos. También describe seis procesos interculturales que definen la relación entre una y otra cultura: resistencia, apropiación e innovación por un lado, e imposición, enajenación y supresión, por el otro. Cfr. G. Bonfil: "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos" en *Papeles de la Casa Chata*, año 2, N° 3. México, 1987.

relaciones interculturales decididamente asimétricos, ya que favorecieron la imposición y la enajenación cultural, reduciendo las manifestaciones de la cultura autónoma, en términos de Bonfil<sup>14</sup>, a determinados campos que la cultura opresora no pudo dominar. En estas condiciones se desarrolla la etnoliteratura de los *mapuche* que conocemos en la actualidad, como uno de los elementos de resistencia cultural cuya importancia no fue estimada por los *winka* e, incluso, ni siquiera por la mayoría de los propios *mapuche*. Simplemente se desarrolló en forma espontánea, abarcando amplios sectores del pensamiento y educación de los *mapuche*, que encontraron en ella uno de los modos de preservar en forma más activa y eficaz el rico patrimonio espiritual que nutre su identidad histórica.

En las últimas décadas, debido a factores internos y externos variados, la situación de los *mapuche* se modifica en varios sentidos. En el ámbito cultural, se ha ido gestando insensiblemente una conciencia intelectual, parte de la cual toma definitivamente posición de lucha y defensa del patrimonio *mapuche*. En el ámbito de la tradición etnoliteraria, se crea también en algunos pocos la necesidad de dignificar su etnoliteratura, no sólo en su propio espacio intracultural, sino también en el espacio intercultural de contacto con la cultura mayoritaria y dominante.

Esta actitud toma varias formas, algunas de ellas ya descritas desde otras perspectivas<sup>15</sup>. Lienlaf, en una clara actitud de resistencia cultural, intenta elaborar un gran texto inscrito en los márgenes de la tradición *mapuche* más entrañable y autónoma. Este lo estructura desde la perspectiva de la cosmovisión *mapuche*, asumiendo en cada una de las cuatro partes de este grandioso texto de la Naturaleza-Sobrenaturaleza *mapuche*, los valores simbolizados en los cuatro espacios del rehue<sup>16</sup>. No obstante,

<sup>15</sup>En varios trabajos sucesivos, Iván Carrasco ha hecho tomar conciencia de cómo los mapuches han asumido y sido influidos a su vez por el empleo de la escritura. Con avances y retrocesos, a su juicio, este proceso ha culminado con la creación de una "escritura propia" por parte de los escritores mapuche, es decir, una literatura escrita por autores mapuches, en mapudungun y/o castellano, que posee categoría artística y naturaleza intercultural, ya que se trata de "textos conformados con categorías mapuche en su enunciación y en su enunciado, aunque en la concepción del texto están incluidas categorías no mapuche. El criterio básico para distinguir la literatura de la etnoliteratura es la codificación del texto realizado en forma autónoma con respecto al canto y a la narración oral" ("Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones", en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* N° 4, 1990: 24)

<sup>16</sup>I. Carrasco, *op. cit.* pp. 24-25, ha señalado que entre los escritores mapuches que han generado su "escritura propia", se dan dos casos distintos: a) mapuche que han escrito textos literarios en castellano, pero desde una perspectiva mapuche, entre los que señala a Elicura Chihuailaf; y b) mapuche que han escrito textos en mapudungun, empleando elementos

al traspararlo a los códigos de la escritura y de la lengua española, debe necesariamente apropiarse de los elementos de la cultura ajena que le son imprescindibles.

Chihuailaf propone su libro también como un gesto de resistencia de su pueblo, representándolo como un "grito", vale decir como un acto verbal, pero él mismo está demasiado consciente que todavía no ha escrito el libro verdaderamente (es decir únicamente) *mapuche*, y que su libro debe necesariamente emplear los elementos escriturales propios de la tradición ajena. De este modo, él desarrolla su discurso de resistencia con los instrumentos tomados, o apropiados, desde la otra cultura.

En términos globales, puede proponerse la hipótesis de que la tendencia actual de la poesía *mapuche* es la resistencia cultural, apoyada en la apropiación de elementos claves de la cultura *winka*: poesía escrita y versificada, ordenada en estrofas o espacios semejantes, uso de la página como espacio textual, en el que se manejan variadas estrategias tipográficas y plásticas. Lo que torna aún dudosa esta hipótesis es que la de decisiones propias sobre elementos culturales ajenos, no es aquí todavía social, sino únicamente ejercida por individuos aislados que sólo en cierta medida representan a la comunidad *mapuche*. Por eso habría que hablar sólo de una tendencia que únicamente podrá conformarse y definirse en el futuro, al generalizarse en la creación literaria *mapuche* y en otras categorías culturales de la sociedad.

Por lo demás, los dos libros estudiados muestran esta tendencia en grado y formas distintas. Si bien ambos testimonian la misma actitud de defensa étnica, uno (Lienlaf) parte de la dimensión de la cultura autónoma, identificando la poesía como "palabra" y entendiendo asimismo el fenómeno escritural exclusivamente como actividad de transposición gráfica; el otro (Chihuailaf), parte de la dimensión de la cultura apropiada, reuniendo elementos *winka* y *mapuche* en un complejo claramente intercultural.

Antes de finalizar conviene destacar otro rasgo, inicial aún, y que podría constituirse en el gran proyecto de la nueva poesía *mapuche*. En ambos libros, se observa el interés por superar los límites y limitaciones impuestos por las condicionantes ya explicadas más atrás, creando una entidad inexistente en la tradición etnoliteraria y literaria anterior, pero

---

de las lenguas ajenas, como Leonel Lienlaf. Su actividad escritural ha producido varios hechos significativos: creación de géneros nuevos en la tradición *mapuche* (relación personal, ensayo etnográfico, epeu didáctico, poema escrito); producción de una forma textual nueva: el texto de doble registro; el planteamiento de la problemática de la interculturalidad y la explicación de la metalengua literaria *mapuche*.



basándose en categorías, principios y elementos provenientes de esas mismas tradiciones. Es decir, ambos autores, tal vez aún no conscientemente, tratan de producir una innovación cultural. Esta innovación cultural aún se halla limitada a determinados procedimientos y no ha cristalizado en forma plena: Lienlaf lo intenta mediante la forma arquetípica con que modela la construcción de su texto. Chihuailaf emplea otra estrategia, que puede ser muy productiva: para superar la condición individual de la autoría, intentar incluir otros autores (en este caso, sólo los traductores), para configurar una especie de autor interpersonal, semejante al de los textos etnoliterarios propios de la cultura autónoma<sup>17</sup>.

El desafío es interesante y difícil, pues una verdadera innovación cultural implica crear un elemento cultural nuevo, no existente en la tradición, pero respetando fielmente los criterios establecidos por la misma tradición. Esperamos que se conjuguen la sabiduría de la cultura mapuche con el talento de los autores, para que en un futuro no lejano podamos apreciar el logro de este desafío.

#### ABSTRACT

*En el presente trabajo se analiza el estatuto textual de los libros de poesía de dos autores mapuches contemporáneos, Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, y la manera cómo éstos se insertan en la cultura.*

*This article analyzes the textual status of the work of two contemporary Mapuche poets, Elicura Chihuailaf and Leonel Lienlaf, and how their work inserts itself into Chilean culture.*

<sup>17</sup>No se trata aquí de un libro que reúne varios autores como *Nepegne, Peñi, Nepegñe. Despierta, hermano, despierta. Poesía Mapuche*, de Domingo Colicoy, Pedro Alonso Retamal, Juan Elías Necul, Lorenzo Aillapán, Sebastián Quecupul y Santos Inaicheo, Santiago, Ñuke Mapu Ediciones (1987), sino de un texto de un solo autor, en el cual el autor incorpora (o intenta incorporar) las voces de otros "autores": sus traductores, simbolizando así el espíritu comunitario de su creación.