



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

*EL PEWMA COMO MEDIO DE REARTICULACIÓN EN SE HA
DESPERTADO EL AVE DE MI CORAZÓN DE LEONEL LIENLAF*

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICA, MENCIÓN EN LITERATURA
ÁLVARO CALFUCOY GUTIÉRREZ

Profesora Guía:

Natalia Cisterna Jara

Santiago de Chile, 2019

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar por agradecer a mi Laku, Floriano Álvaro Calfucoy Huitrañán, por su disposición, sus conversaciones e invitaciones por teléfono. Sin ti, tu humor, sin nuestras conversaciones cada vez más en mapuzungun que en español, mi trabajo en todo ámbito no sería el mismo. Hago esto por ti, por nuestra memoria, y por contribuir a la resistencia de nuestro pueblo.

A mi kiltro Theo, por su insistencia en desvelarse junto a mí cada noche, por su insistencia en que dejara el papeleo y jugara con él, y sobre todo por el cálido afecto, también insistente, con el que me recibió cada vez que llegué tarde tras días intensos de estudio fuera de casa.

A mi poyen, Antonia Adriana, quien no sólo me entregó siempre su opinión y atento oído, sino también el apoyo, contención y motivación que fueron necesarios para abordar la exhaustiva investigación que me propuse. Este proceso no hubiera sido lo que fue sin ti.

A mi peñi champurria, Felipe Neira, quien tuvo la disposición de enseñarme en todo contexto y lugar, aclarando dudas y sugiriendo interpretaciones para el trabajo con libro en mano.

A Natalia Cisterna, por su paciencia frente a un proceso de escritura tan irregular a causa del contexto nacional.

A mi madre, mi padre, a Belén y Juan Pablo, porque sin su preocupación, su comprensión y su afecto en el hogar, no habría logrado sentarme a trabajar tranquilamente, como ustedes lo permitieron.

A los warriache, mapurbes, champurria, porque nosotros también somos parte del trabajo por Wallmapu.

Kom pu che, kom eymün: chaltu may.

ÍNDICE	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	3
I. EL <i>PEWMA</i> EN LA CULTURA MAPUCHE	6
II. EL <i>PEWMA</i> EN <i>SE HA DESPERTADO EL AVE DE MI CORAZÓN</i>	17
<i>Wirintukun zungu</i> . El asunto de la escritura	17
<i>Pewma ñi zungu</i> . El asunto del <i>pewma</i>	30
CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	43

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación analizo la representación del *pewma* –sueño– en el poemario *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) de Leonel Lienlaf. Propongo que ésta funciona como un medio de rearticulación que opera tanto a nivel individual como colectivo, en respuesta a la violenta imposición de la cultura occidental ocurrida en Wallmapu a raíz de la invasión del ejército chileno entre 1861 y 1883 –denominada “Pacificación de la Araucanía” por la historiografía nacional–, actualizada en el contexto de la dictadura cívico-militar y sus despojos. A partir de tales hechos históricos, numerosos aspectos del *mapuche kimün* –conocimiento, saber mapuche– fueron negados y desplazados por concepciones análogas de implicancias culturales dispares, como sucede con la dimensión de lo onírico, tradicionalmente incluida por nosotros en la cotidianidad y espiritualidad, hoy comprendida desde un aspecto psicologizante o bien excluyéndola de la conformación racional del individuo moderno.

Para la primera parte de esta investigación, he utilizado diversas fuentes mapuche y estudios respecto a nuestro pueblo, con énfasis en las de hablantes de mapuzungun, con la intención de realizar una descripción general del concepto de *pewma*, y una comparación respecto a la noción occidental de lo onírico. Si bien me parece que el estudio de Lydia Nakashima respecto al *pewma* funciona a rasgos generales, he buscado problematizarlo y pensar los vacíos que tiene a través del estudio directo de fuentes. De este modo, quise establecer las bases de un fenómeno pobremente abordado, para poder analizar con propiedad la significación de este dentro de la primera obra de Lienlaf.

En lo que respecta a la segunda parte, del ámbito literario, he subdividido la materia entre el aspecto de la escritura, en donde se analiza formato y traducción, y el aspecto del *pewma* propiamente. En torno a la escritura he propuesto pensar el formato bilingüe de la obra de Lienlaf dentro de la categoría de literatura heterogénea, según la plantea Antonio Cornejo Polar, a causa de su complejo circuito comunicacional en donde la simultaneidad de ambas lenguas implica la recepción tanto de monolingües como de bilingües capaces de realizar una comparación entre el original y su traducción libre. Por otra parte, en lo que respecta a la categorización y el marco cultural de la obra de Lienlaf, sigo el planteamiento de Maribel Mora Curriao, quien establece una tradición, continuidad y simultaneidad de tradiciones como el *üil* y que, para el caso de Lienlaf, presta particular atención a la dimensión traductológica como eje que estructura su obra.

Me parece importante destacar la centralidad de la lectura del original en mapuzungun para el análisis literario, metodología que implica no sólo atender a cada versión por separado, sino realizar una interpretación conjunta, por considerar la traducción y su premeditada divergencia entre versiones como un aspecto creativo en sí mismo.

I. EL *PEWMA* EN LA CULTURA MAPUCHE

Milla ka eukaliptu, chak nümüin nielu, malokefi ta pewma.

André Bretón

En su acepción más utilizada, el verbo *pewman* es definido por Félix José de Augusta como soñar¹. A su vez, al buscar el sustantivo, *pewma*, encontramos dos definiciones que amplían el campo semántico de la misma: “El ensueño”, y “El éxtasis de la machi o su arte”². La noción de lo onírico en mapuzungun parece llevar consigo una dimensión que no comparte con el español, en la medida en que aborda un sentido desde la espiritualidad –en relación con su principal autoridad–, y desde un estado no necesariamente equiparable al de dormir. No es, entonces, descartable la opinión de Ineke Smeets, quien señala en su gramática que *pewma* “probably contains *pe-* ‘to see’ and *uma-w-* ‘to sleep’; *iñché pewmaeyu* ‘I dreamt of you’”³. Así, el ejemplo utilizado, *soñé contigo*, es equiparable a la idea de *te vi en mi dormir*. Este *ver* tiene implicancias concretas dentro de la vida mapuche, que tiene una relación con lo onírico considerablemente más estrecha, pues la experiencia del *pewma* –al contrario de la del sueño, en la cultura occidental– no lleva a una separación tajante entre vigilia y reposo.

Esta concepción disímil es una de las tantas manifestaciones de las diferencias epistémicas entre la cultura *wingka* y mapuche, al punto de parecer un abordaje completamente opuesto del mismo fenómeno. En efecto, en palabras de Bernardo Colipán Filgueira, “En la cultura occidental, la importancia de los sueños sólo se ha rescatado en un nivel psicoanalítico. En

¹ “Pewman”. Def. 1e. *Diccionario Mapudungún – Español Español – Mapudundún*. 2017.

² “Pewma”. Def 1e y 2e. *Diccionario Mapudungún – Español Español – Mapudundún*. 2017.

³ “Pewma”. Def. 2e. *A Grammar of mapuche*. 2008.

cambio, en las culturas originarias, el sueño constituye un elemento importante del imaginario social que sostiene su vida cotidiana” (116). Aquello sintomático, incluso anecdótico, de la experiencia onírica del *wingka*, se enfrenta a la centralidad que tiene frente a la misma el mapuche, en su día a día.

Es probablemente esta diferencia epistémica la que explica la limitada producción específica respecto al *pewma*, fuera de menciones ocasionales, generales, y rara vez abordadas desde la especificidad del mapuzungun. En específico, dentro de la producción de los estudios del siglo XIX, suele ser abordada con relación a lo religioso, o derechamente dentro de otras manifestaciones de lo adivinatorio e incluso dentro del concepto de brujería. Una manifestación bastante explícita de este tipo de consideraciones puede encontrarse en Claudio Gay, quien deja en evidencia, además, un lugar de enunciación particularmente elitista:

Si ni la religión ni la ciencia han podido desterrar estas supersticiones de nuestras viejas sociedades, con mayor razón las encontraremos entre los salvajes de América, tan amigos de lo maravilloso, cuyo juicio poco desarrollado aún no ha podido iluminar la razón. Es propio de la naturaleza humana exagerar lo que el hombre no puede comprender, y obra de su exaltada imaginación exagerar lo que sólo puede ver. (272)

Este tipo de juicios, en el caso de Gay incluso marcando su procedencia europea, implica un análisis superficial que pocas veces da cuenta del valor cultural que tiene la experiencia de lo onírico dentro del mundo mapuche. Se entiende como un elemento retrógrado dentro de una visión evolucionista de la cultura, que lo enmarca dentro del ámbito de la barbarie, si se establece el nexo con el binomio planteado por Sarmiento en *Facundo*.

La escritura en esa línea es prolífica entre siglos XIX y XX, desde una completa naturalización del discurso del que se ampara. Por ejemplo:

Los sueños desempeñan un papel muy importante en la vida psíquica de los pueblos primitivos y hasta cierto punto gobiernan muchas de sus acciones. La idea predominante en este sentido es, que, durante el sueño, el espíritu se desliga del cuerpo y realmente ejecuta las acciones que aparenta ejecutar. (Latcham 489)

El supuesto de lo primitivo implica de por sí una posibilidad superflua de análisis que explica en su totalidad el fenómeno bajo la idea de la superstición. Esta situación se mantiene consistentemente hasta fines del siglo XX, en donde encontramos trabajo investigativo concreto respecto a la materia.

En su estudio etnográfico, Lydia Nakashima señala ciertos aspectos generales del *pewma* a tener en consideración, pero en total ausencia de ejemplificación con sus fuentes, por lo que se muestra tan sólo como una descripción vaga. No deja de ser, sin embargo, una presentación informada, que rescata elementos medulares:

- a) La comprensión del *pewma* como un viaje del alma, que otorga la posibilidad del contacto con los muertos (189), e incluso con figuras de la tradición espiritual: “El sueños [sic] está estrechamente ligado al mundo sobrenatural, por cuanto cumple la función de ser vehículo de contacto entre el mundo natural y el sobrenatural. Esta comunicación se puede observar en los relatos míticos y en las experiencias chamánicas” (191).

- b) La noción de vulnerabilidad del alma a los elementos negativos que se le presenten en él, que en el caso de ser pesadillas, pueden implicar enfermedad, posesión, o malos augurios (190),
- c) La posibilidad del sueño de incidir en la vida y decisión respecto al futuro (192), con especial énfasis en las autoridades espirituales y políticas de la comunidad (193), cuyos sueños tienen repercusiones a nivel colectivo
- d) La existencia de *pewmatufe*, que dan interpretación y consejo respecto a ellos (192).

Todo lo anterior apunta al *pewma* como experiencia espiritual, además de una forma de comunicación de información referente al futuro –carácter progresivo, en los términos de Nakashima–, al contrario de la noción occidental que lo ancla al pasado desde una perspectiva psicologizante, o bien a la ficción irracional desde un pensamiento ilustrado. A continuación se presenta una revisión de tales conceptos dentro de diversas fuentes.

Existe un amplio registro de *pewma* en el que se tiene contacto con elementos relativos a la espiritualidad, incluso cristianizados, a causa de la imposición religiosa. El *pewma*, así, puede tener un mensaje inmensamente claro respecto a esta arista, como en el sueño de una mujer, referido por Luis Paillañ a Félix de Augusta, presente en *Lecturas Araucanas*:

“Fei meu ¿chumñelu kam ñillatukelaimn?

Yallømtuaimn tamn kulliñ, ká yallømtuaimn tamn ketran waløñche nentuaimn, ñillatuñmawølmn iñché meu”, pipaneu feichi rekølpillañwentru, piñepan peuma meu.

“Iñche mai fill meu millauken; welu cheu no rume ñillatuñmañekelan”, pipaneu rekəlpillañwentru⁴. (25-26)

Existe aquí una comunicación directa, no mediada, con un ser superior –análogo de la figura divina cristiana, si se atiende a su evidente diferencia con el *fejentun*, creencia tradicional–, que interpela directamente a la mujer –*pipaneu*, o *pipaenew*, vino acá a decirme–, exhortándola respecto del comportamiento de su colectividad, que ha dejado el *ngillatun* –rogativa– de lado. El contacto dentro de la arista espiritual se vincula, en este caso, a la comunidad y la necesidad de poner en práctica tradiciones que, al no realizarse, se traducen en el empobrecimiento y carencia de recursos.

Esta dimensión sobrenatural, a su vez, se aplica a elementos negativos que pueden incidir en la salud de quien ha soñado. Las heridas, conflictos, visiones de sucesos negativos pueden ser indicio de futuros malestares de todo tipo, incluso ocasionados de manera intencional, como se puede leer en el siguiente testimonio anónimo recogido por Colipán Filgueira:

Hace muchos años, una viejita, la mamá de un vecino, me amarró en un sueño las muñecas con un alambre, yo me defendí en el sueño y pude cortar el alambre, entonces pesqué a la viejita por los pies y la azoté contra el suelo, varias veces ay, ay, gritaba la viejita, como animal herido y se hizo chiquitita... Yo conté el sueño a mi mamá y ella dijo que era mal sueño, que me iban a hacer mal, pero como yo lo había contado y le había ganado a la vieja no iba a ser tanto. Después, al poco tiempo, la vieja murió, yo creo que

⁴ Transcribo la traducción de Augusta: “‘Entonces ¿por qué no hacéis rogativas? // Aumentaréis vuestros animales, y aumentaréis vuestros productos (de agricultura), seréis otra vez buenos cosecheros, con tal que me celebréis rogativas’, díjome este *rekəlpillañwentru* vino á decirseme en el sueño. // ‘Yo, pues, ando por todas partes, pero en ninguna parte me hacen rogativas’, vino a decirme el *rekəlpillañwentru*”

fue porque le gané en el sueño, pero yo igual enfermé de las manos, así como las tengo ahora. (92)

El haber sufrido del amarre durante el sueño implicó la enfermedad efectiva en las manos de quien testimonia su *pewma*. Existe un suceso de violencia que tiene repercusiones en el espacio de la vigilia, a pesar de tener un origen en lo onírico, que es mediado por la acción de quien sueña para su beneficio: *reduce* al *kalku* –brujo/a–, provocando su muerte en la vida real, pero obtiene a cambio una enfermedad en las manos como herida causada por el alambre al que se le somete.

De cualquier modo, el *pewma* no sólo es portador de elementos negativos en lo que respecta a salud, como parece enfatizar Nakashima. Muy por el contrario, se puede encontrar sanación a través de él, e incluso puede ser señal de buenos augurios, no necesariamente relacionados al cuerpo. Un ejemplo referente a la salud puede encontrarse en el siguiente testimonio anónimo:

... estuve más de un año lagrimeando, me dolían los ojos, puede haber sido el humo del fogón o porque salí afuera de la cocina cuando estaba acalorada por estar haciendo pan... Me dio como una corriente, la vista no me dejaba ver, se me ponía como una telita... Me hice remedio, seguía mal, no mejoraba con nada. Una noche soñé y en el sueño me dieron chakay, el jugo de la flor... Del coquito, yo iba por el cerro y lo encontré, al otro día salí a buscarlo, lo puse calentito... Salió lágrima y ahí sané. (En Colipán Filgueira 91)

La respuesta a la necesidad medicinal, aún buscada en la vigilia, se revela mediante el *pewma* para concretarse el día posterior. La dolencia física, de carácter indeterminado pero

evidentemente grave, encuentra su solución mediante el uso medicinal de hierbas que, además, son susceptibles de ser vistas dentro del mismo entorno.

Por otra parte, como se mencionaba anteriormente, es posible recibir augurios positivos o negativos a través del *pewma*, incluso capacidades relacionadas a la espiritualidad o la medicina. Por ejemplo, en el testimonio de Juana Beltrán se relata el modo en que llega a ser *lawentuchefe* –quien utiliza hierbas medicinales para curar– por medio del contacto con una figura divina a través del sueño:

Eso soñé yo. [...] Yo iba a enterrar una papa en la ceniza, había una papa que se parecía a un muñeco, pero mi mamá no quiso porque no había ceniza caliente, entonces yo me enojé, me dio rabia, lloré miércale. Había una payasa [cama artesanal]⁵ de lana, de un saco de papas que había, ahí yo me tiré y me quedé dormida. Seguramente mi mamá no quise despertarme para no llorar, entonces me tapó con un rebozo viejo que había. Después, como a eso de las cinco, calculo yo que pueden haber sido las cinco de la mañana, cuando yo desperté. Entonces veo que venía bajando el Lucero, la Virgen María, pero con un lindo cable, pero era hermosa, estaba así, así tanta altura, parada. Entonces me dijo “esto lo vas a recibir en tu mano”, me pasó una copa y aquí el remedio. “Vas a seguir trabajando”, me dijo. Es linda linda, pero estaba con un manto que me impedía verle la cara, yo quedé con mis manos estiradas para seguirla y no pude alcanzarla. Y ahí lloré yo, mi mamá despertó. “¡Qué te pasó!” me dijo, pero yo no podía hablarle, así fue como desperté. Y se fue, se fue, se fue, hasta que llegó al Lucero, era el Lucero, pero era una Virgen. Y así que después no podía consolarme yo.

Llegó una viejita que se llamaba Margarita, era la mamá del finado Segundo Beroíza, era antigüísima esa señora. “¿Qué le pasó a tu hija, ñaña?”, le dijo, “que tanto que llora”. Y ahí mi mamá le dijo que “ella soñó anoche,

⁵ Las acotaciones de este relato se encuentran así en el original.

despertó llorando mi chiquilla”, dijo. “¿Qué soñaste?”, me preguntó. [...] Y entonces esa señora sacó su cigarro, me echó el humo, cuatro veces, rogando ella que nunca me desamparara el Lucero que me dio el don. “Te dieron un don hija”, me dijo; “tienes que cuidar a tu hija, le dijeron a mi mami, “porque ella recibió su espíritu”. Y me asusté cuando me dijo así, yo dije “qué será el espíritu”. Pero no pude dormir dos noches, como que me alumbraba igual, dos noches, parece que ya le veía la cara. Yo despertaba y me sentaba a mirarlo, no dejaba de mirar a ese Lucero. Por eso todavía me gusta mirarlo. A veces, cuando me despierto, me siento en la cama a mirar esa luz. Y así, de repente, aprendí de ser medicinal, y ahora me tienen por médica [*lawentuchebe*]. (Pozo Menares et al. 147-8)

El lucero le otorga el don de curar a los enfermos mediante las plantas, pero es en su personificación, comprendida como Virgen, que se establece el contacto. Parece ser este tipo de experiencias de augurio siempre un tanto confusa, pues pese a su resolución benéfica no deja de verse un dejo de angustia relatada por Juana Beltrán respecto al sueño, tras el cual no pudo dormir durante un par de noches.

Es la confusión respecto al sueño, graficada en el ejemplo anterior, lo que explica la existencia de *pewmatufe* –intérpretes de sueños–, quienes dan cuenta de un conocimiento específico sin ser, propiamente hablando, especialistas análogos a la idea de oficio. La práctica es común, se puede leer en los testimonios citados, y se entiende como parte de la cotidianidad. En palabras de María Piniao: “En esos tiempos era costumbre que la gente contara sus sueños. Yo soñé esto decían, y el resto le daba el resultado o lo que significaba y muchas veces salía cierto.” (En Colipán Filgueira 90). Este diálogo implica una descripción detallada, además de una conversación por la que el conocimiento respecto a la interpretación se traspaşa de persona en persona. Importa, sobre todo, en tanto otorga

información respecto al futuro. Como se lee tras el relato de un sueño de Modesto Llancamán en donde ve en la luna reflejados a la Virgen y a San José:

Al otro día le conté el sueño a la viejita, se reía y después me dijo.

–Vas a ser medio poderoso tú.

–A lo mejor, decía yo.

–Pero vas a ser de vida larga

¿Y qué significa mi sueño? [sic]

–¿Pero, le viste algo a la luna?

Sí, le vi. [sic]

–Porque cuando no se le ve nada a la luna, es para morir pobre con la pura luz de Dios, pero si le viste algo, en tu vejez vas a tener descanso, vas a pasar bien tu tiempo. (En Colipán Filgueira 88)

Este conocimiento se contrasta con la vivencia efectiva, que comprueba la interpretación y genera un conocimiento que se manifiesta mediante el diálogo y el compartir de la experiencia onírica. Esto implica, sobre todo, un carácter colectivo del *pewma*, que está siempre considerado dentro de la esfera pública, incluso como un medio de información respecto al grupo entero, como lo es el caso de autoridades como el *lonko*, la *machi*, el *werken*. La importancia de estos elementos es tan efectiva como para influir en la toma de decisiones en materia política o medicinal. La centralidad del *pewma* a nivel organizacional posibilita la existencia de grupos como la Federación Araucana, que en las primeras décadas del siglo XX, y en un afán tradicionalista, ponía el relato del sueño como punto central de la discusión:

Había una organización que se llamaba Federación Araucana, dirigida por Manuel Aburto Panguilef. Este mapuche era de por ahí de Loncoche, campesino. Esta Federación era para defender a los mapuches, realizó varios

Congresos, yo asistí a algunos de ellos allá en Imperial, estuvimos ocho días en ese congreso.

Empezaba Panguilef en un estilo antiguo, primero pedía revelación de sueño a los asistentes, a los viejos que asistían de distintas partes, que dijeran lo que habían soñado antes de venir al acto. Lo iban anotando como acta.

Algunos soñaban que el acto iba a resultar bien, que los reclamos de los mapuches iban a ser oídos por el gobierno, que su organización de la Federación iba a marchar bien, todo eso contaban los mapuches antiguos; a cada uno le preguntaban así que cada cual relataba su sueño⁶. (Eusebio Painemal, recogido en Bengoa 387-8)

Queda en evidencia cómo, contrario a los ojos de occidente, el *pewma* tiene cabida a nivel sociopolítico, y no exclusivamente relegado al ámbito de la individualidad, sus deseos e inhibiciones. Desde una idea de volver a la tradición, Panguilef busca generar un quiebre epistémico consistente respecto de la cultura chilena impuesta, actualizando las lógicas de funcionamiento previas a la invasión y saqueo del Estado.

Finalmente, ha de considerarse un aspecto fundamental del *pewma* en cuanto lo define desde el *feyentun*, conjunto de elementos de la espiritualidad mapuche: la creencia en el *pewma* y su contenido:

Fey mu, fey ta feyentulu pewma feyta pewmakey. Feyentunolu pewma kay fey pewmaafuy rume, küime elungelay pewma mu, fey tuchika kunungey

⁶ Reproduzco la nota de Bengoa sobre el testimonio de Pablo Huichalaf: “Aburto Panguilef interpretaba los sueños. Por ejemplo, había soñado que un día a su ruca habían llegado a caballo unos caciques; y aquí llegaron y no se desmontaron. Eso quiere decir –decía– que no estaban de acuerdo con ellos. Si hubieran estado en completo acuerdo, se habrían bajado. Entonces se decían cosas como estas. Se contaban sueños y se interpretaban”.

chi, küme elngelay porque ayünoal kay tati, feyentukelay ñi pewma mu.
*Ayetufi ka pewman ka, ayetuy ka pewman*⁷ (Relmuan y Aguilar 49).

La experiencia misma del *pewma* no está completa si a nivel espiritual no se es partícipe de su lógica cultural. El *pewma* exige su creencia en él para tener validez y entregar la información que suele entregar, en caso contrario recibiendo la experiencia onírica desde un desorden ajeno al funcionamiento normal del fenómeno. Es en base a esta creencia que el contenido de este adquiere tanto valor de por sí, como lo plantea Estela Astorga Porma, *ülkantufe*, durante una entrevista:

El *pewma* lo guía a uno, igual que mi canto. El sueño que Diosito lo da a uno nunca se borra, el sueño. No se va el *kimün*. Si Dios nos da un conocimiento a uno, uno parece que fuera ayer no más, no se borra el sueño. Ese es un *pewma*. No se va el sueño, pasan años y años [y] el sueño está al tantito de uno. (Frontera Sur. “Estela Astorga Porma”. *Youtube*. 9 dic. 2018. Web. 18 nov 2019)

Lo que define al *pewma* en su veracidad es precisamente la creencia en él. Esto implica, además, una marca profunda en la memoria, que permite distinguir el mensaje recibido por su medio de cualquier otra manifestación de experiencias oníricas, de un carácter menos personal. El *pewma* es en tanto se aborda desde el conjunto de creencias que lo posibilitan. Por ello es común, actualmente, la distinción *winka pewma* de *mapuche pewma*: el sueño *winka* y el sueño *mapuche*.

⁷ Reproduzco la traducción presentada en el original: “Por eso, se sueña la persona que cree en los sueños. Los que no creen en ellos aunque sueñen sus sueños no son tan claros, sueñan en forma desordenada, como no se les va a considerar, como no cree en sus sueños

II. EL PEWMA EN *SE HA DESPERTADO EL AVE DE MI CORAZÓN*

Ka feipituan ñi mongelen

ñi vlkantumeken

kacij xayen

mojfvñ xayen

Leonel Lienlaf

WIRINTUKUN ZUNGU. EL ASUNTO DE LA ESCRITURA

Leonel Lienlaf (1969), poeta y *ülkantufe* proveniente de Alepue, Valdivia, publica *Se ha despertado el ave de mi corazón* en 1989, una época de gran tensión a causa de la crisis política del fin de la dictadura militar, y *ad portas* del quinto centenario de la invasión española al continente. Un contexto en el que se conformaba el actual movimiento indígena latinoamericano, y en donde se daba inicio, particularmente, a un nuevo momento de tensiones entre el Estado chileno y el pueblo-nación mapuche. En efecto, los despojos territoriales llevados a cabo por Pinochet en beneficio de las grandes empresas forestales dejan en evidencia las condiciones de colonialidad vividas dentro del territorio, así como la violencia que una y otra vez se actualiza, desde la invasión del ejército chileno entre 1861 y 1883. De este modo, existe una continuidad de imposiciones de la chilenidad que ataca fuertemente la vida cultural mapuche, invisibilizándola y negándola, prohibiéndola, relegándola a la escondida privacidad de las casas de campo en donde se comenzó a hablar un tímido español, herencia para los hijos que vieron lentamente entrar a su tierra al colono y al policía.

El libro tiene un impacto político y cultural innegable: junto con ganar el Premio Municipal de Literatura de Santiago en 1990, abre el espacio para una reflexión crítica respecto a la poesía dentro del territorio hoy llamado Chile. Se trata, ante todo, de un texto cuyo funcionamiento es altamente complejo, pues no sólo es una publicación bilingüe, respecto de lo cual hay antecedentes⁸, sino que se posiciona, además, entre dos tradiciones de formatos disímiles: oralidad y escritura.

Dentro de nuestra cultura mapuche el aspecto más similar a lo que comúnmente se entiende por poesía es el *ülkantun*, el canto. Esto ha llevado a la apresurada traducción de poeta por *ülkantufe* –quien practica el canto tradicional mapuche–, dejando de lado su carácter melódico fundamental. Esto, sin embargo, no implica que el cantar opere bajo los parámetros que normalmente se tienen de él. Me he referido a este tema en el trabajo “Cruce de tradiciones: *ülkantun* y poesía en una composición de Leonel Lienlaf”, presentado en conjunto con Alexis Riquero en las Primeras Jornadas de Literatura y Música de la Universidad de Chile, en donde hemos puesto énfasis en ciertas diferencias fundamentales. Por un lado, el carácter íntimo:

[Al hablar de *ülkantufe*] no hablamos precisamente de un profesional del canto, sino de quien tiene la facilidad de utilizar el *ül* como medio de expresión, para quien importa el dónde, cuándo, cómo y con quién. En ese sentido, el propósito de “sensibilizar a la persona” requiere un grado de intimidad que no comparte con el del cantor, que puede presentarse impersonalmente en público, pues es necesaria la existencia de un cierto nivel de confianza para establecer la comunicación del *ül*.

⁸ Sebastián Queupul Quintremil publica en 1963 “Dimúñ Maml / El arado de palo”, primer texto poético en formato bilingüe. Pese a su relevancia histórica, difiere con Lienlaf, pues se posiciona considerablemente más desde la escritura que desde la oralidad, desde la tradición occidental más que del *ül*.

Y, por otra parte, el carácter espontáneo del mismo:

El carácter sistemáticamente improvisado es uno de los principales elementos que separa al *ülkantun* de la noción de cantor o cantante, que suele trabajar en base a composiciones fijadas en su letra –a excepción, claro, de tradiciones como la paya chilena–. Sin embargo, su punto común es el rol estructural de la melodía dentro de la composición, que lo distingue de lo que normalmente se tiene por concepto de poesía – como texto escrito, pensado para ser recitado, no cantado. Se entiende, de esta forma, que el *ülkantun* comprende una tradición en sí misma que no puede ser reducida a una comparación apresurada al poema, o a la comprensión occidental del canto, aunque trabaja, como éstas, la dimensión musical de la palabra.

Esta distinción no implica, bajo ningún punto de vista, una necesidad maniquea de categorizar la obra de Lienlaf dentro de una u otra tradición, sino todo lo contrario: destacar el hecho fundamental de que se encuentra en la intersección de ambas. Estamos frente a *ülkantun* y poesía que se cruzan y complejizan considerablemente la obra, lo cual se manifiesta de manera evidente en el formato utilizado.

Se ha despertado el ave de mi corazón, primera obra de Lienlaf, es un poemario bilingüe en donde la lengua de origen es el mapuzungun, y la de destino el español. Como el prólogo a su primera edición indica, parte del trabajo de composición fue el transcribir y traducir los *ül* –cantos–, proceso fundamental para la primera poética de Lienlaf. En efecto, en su estudio sobre la escritura mapuche, Maribel Mora Curriao plantea diferentes tendencias estéticas en las cuales se ha manifestado la producción poética desde fines del siglo XX: de la oralidad, de la traducción y de la recuperación, posicionando a Lienlaf como representativo de la segunda categoría (324-325). La escritura está pensada a través del

proceso de traducción, y en ello radican dos problemáticas: el espacio que se le asigna a cada lengua dentro del libro, además de la tensión entre ellas.

En lo que respecta al formato, Iván Carrasco realiza una lectura del fenómeno desde el planteamiento de la literatura etnocultural, definida por su polilingüismo y su preocupación por las problemáticas diversas del contacto interétnico e intercultural (Poesía etnocultural y globalización 177-8). Dentro de este marco, aborda el fenómeno de la traducción desde la noción del doble registro, o doble codificación, por el cual se busca que autor y lector interactúen

apoyándose en suposiciones culturales propias, que funcionan como pantallas perceptuales de los mensajes que intercambian. Por lo tanto, la diferencia cultural constituye la matriz de la comunicación. Sin embargo, para que esta sea efectiva, las personas de culturas diferentes deben llegar a la experiencia compartida de similitudes; en otras palabras, necesitan llegar a un punto de confluencia, de consenso, en que perciban más semejanzas que diferencias entre sí. (Textos poéticos chilenos de doble registro 116)

Esta confluencia textual no es, sin embargo, tan neutral como se plantea. Si bien existe un reconocimiento y un énfasis en la situación de violencia entre ambas culturas, Carrasco plantea la dimensión textual como una búsqueda de acuerdos que implican integrarse a una comunidad mayor, puesto que “se genera a partir de la conformación heterogénea y variable de la sociedad moderna, vista desde una perspectiva étnica y sociocultural” (Textos poéticos chilenos de doble registro 113). Esta sociedad moderna, aún reconociendo la condición de permeabilidad entre quienes la conforman, no se posiciona de forma equitativa, de modo que las imposiciones culturales priman sobre el diálogo, lo que

convierte una textualidad heterogénea como una forma de resistencia, lo que Carrasco matiza planteando que un texto bilingüe como el de Lienlaf “no pertenece a una sola de las culturas implicadas, ni tampoco a las dos en forma separada, sino al espacio conformado por la relación entre ambas” (Textos poéticos chilenos de doble registro 116). Si bien existe un espacio tal, y es el lugar en el que circula el texto bilingüe, existe efectivamente una pertenencia clara a la cultura y sociedad mapuche, *desde la cual* se abre el contacto y plantea una visión de mundo. Un libro como *Se ha despertado el ave de mi corazón* busca no sólo hablar desde la posición minorizada en la cual es escrito, sino que busca la reivindicación y revitalización de su cultura, desde un claro posicionamiento político.

Un planteamiento que se hace cargo de la diferencia entre ambas lenguas es el de Rodrigo Rojas, quien en una crítica al modelo planteado por Carrasco, llama a pensar la escritura de Lienlaf desde la tensión existente entre ambas lenguas dentro del aspecto creativo:

El doble registro implica la equivalencia entre estos dos. Sugiere que podrían no ser iguales, pero sí equivalentes, como sinónimos, y eso es una equivocación. Los textos, más bien, son una colaboración entre dos lenguas. Elaboración íntima entre la oralidad y la escritura, cercana al *mapudungun* y al español de Chile. (108)

Las traducciones de Lienlaf, efectivamente, son más bien versiones en español que complementan la composición originalmente en mapuzungun, al menos en sus primeras dos obras. Volveré sobre esta materia con más detalle. Por otra parte, la noción de una colaboración entre lenguas, en su aspecto formal, separa radicalmente el funcionamiento que cada una tiene, asignando el mapuzungun necesariamente a la oralidad, y el español a lo textual. En este sentido, a pesar de que reconoce la escritura como un modo de

traducción desde la oralidad al texto (38), no da pie a pensar en la simultaneidad de ambas dimensiones. Claramente, existe una predominancia de cada lengua respecto a tales espacios, pero Rojas cae en el mismo vacío de la crítica respecto a Lienlaf: olvida el *ülkantun* como práctica paralela, además de fuente para el texto escrito en mapuzungun. Práctica que, por lo demás, se encuentra más claramente en el registro fonográfico *Canto y Poesía* (1997), conjunto de *ül* grabados en formato disco. La casi década que separa ambas obras no es representativa de la fecha de composición, pues

Pese a estar publicados con ocho años de diferencia, hay registros audiovisuales en que Lienlaf presenta los *ül* que se encuentran escritos en su primer libro. Un ejemplo de aquello es la entrega del Premio municipal de Literatura de Santiago, donde realiza *ülkantun* con tan sólo un año de diferencia al de la publicación de *Se ha despertado el ave de mi corazón*. (Calfucoy y Riquero, Op. Cit.)

Cabe señalar, además, una distinción formal evidente en cuanto a performance: la mayoría de las versiones del mapuzungun son efectivamente *ül*, mientras que cada versión en español es siempre recitación poética⁹. Ello lleva a reformular la idea respecto al quehacer creativo de Lienlaf, pues la colaboración entre dos lenguas no se da *desde* la oralidad mapuche hacia la escritura y traducción, sino más bien *entre* dichos elementos.

Finalmente, es necesario destacar que el formato bilingüe de la escritura es una decisión de gran peso político. Menard, en su estudio sobre el formato utilizado por Manuel Manquilef, da cuenta de cómo la doble columna tiene un origen e historia colonial, con su auge en la época de invasión del Estado. En efecto, señala que el colonialismo y paradigma

⁹ Para el ejemplo referido de *ül* y poemas recitados tanto en mapuzungun como español Vid. Cecilia Vicuña. "Leonel Lienlaf". *Youtube*. 20 mayo 2010. Web. 10 dic. 2019.

evolucionista motivan a la conservación del registro de algo que está acabándose, interpretando en la derrota militar una suerte de derrota cultural, y de la doble columna una puesta en escena de ese orden de pensamiento (928). Desde esta postura, el formato implica una violencia epistémica que da cuenta de una historia en donde a una lengua se le impone la otra, marcando su diferencia y decantando por una hegemónica. Una estructura binaria en la que uno de los términos prevalece discursivamente:

[...] la doble columna opera sobre el texto la inscripción de esta frontera como un dato o una marca suplementaria al contenido mismo. De esta forma la doble columna en tanto configuración particular de la escritura, funciona como una sobre-escritura, una marca operando sobre la escritura. (928-929)

La necesidad de marcar en el texto la frontera es evidente cuando la escritura en español es la de un experto, que opera desde su posición de poder con respecto al mapuzungun. Sin embargo, en el caso de Lienlaf, es el autor del original quien está haciendo uso del formato, agenciándolo para darle predominancia a la escritura de fuente. Hay un cambio en la jerarquía, una apropiación del instrumento del opresor para beneficio del posicionamiento político del oprimido. Como apunta Rojas, la convención occidental es que el texto original va en la carilla par, y la versión en la impar, tomando predominancia la par en cuanto elemento movilizador de la traducción (100). A partir de dicho elemento, al posicionar en el original la versión en mapuzungun, e invertir la jerarquía llevando al español, la versión, elementos de la página par, Lienlaf como traductor está explicando no a un objeto de estudio, sino utilizando la herramienta para amplificar su capacidad de expresión, en medio de la tensión lingüística y cultural.

Considerado el aspecto formal de la escritura en *Se ha despertado el ave de mi corazón*, corresponde referirse propiamente a la traducción, como uno de los ejes centrales de la obra. Tomando en consideración la evidente falta de concordancia entre el texto en mapuzungun y en español, no deja de sorprender el perifrástico silencio de la crítica. La gran mayoría de los estudios realizados sobre Lienlaf responden a una lectura de la traducción exclusivamente, sin hacerse cargo de la relación entre una versión y otra. En los mejores casos, atendiendo a diferencias formales –cantidad de estrofas, versos, etc.–, o bien mencionando como elemento liminar el carácter libre en la traducción, y la particularidad de que sea el propio autor quien la realiza.

A continuación presento, de forma introductoria, un texto que clarifica la situación. Luego del original y la traducción de Lienlaf, dejo una traducción alternativa y literal en español realizada por mí, pensada como un medio de análisis y ejemplificación de la diferencia entre versiones, mas no como un reemplazo o propuesta que busque desacreditar las decisiones tomadas por el autor.

RAYENPVJI

Azgelay

rainmu

mapumew

ñi pvji

rayenpvji (48)

RENACIMIENTO

Se confunde mi espíritu
cuando se alegra
y florece con la tierra.

Espíritu florido. (49)

ESPÍRITU FLORIDO

No tiene forma
en la flor
en la tierra
mi espíritu
espíritu florido.

Ya desde el título nos enfrentamos a una elaboración distinta. No se trata, en este caso, de una insuficiencia terminológica, pues la traducción al español mantiene la idea original de “Espíritu florido” en el último verso, y aún si quisiera plantearse la dirección contraria e ir desde el español al mapuzungun, la idea de “Renacimiento” puede expresarse como *wüño mongetun*, volver a estar vivo. La decisión es, entonces, deliberada, y busca complementar la noción del original que pierde su sentido en su traspaso de una lengua a otra. Dentro de esa misma lógica opera la diferente distribución de versos, que enfatiza diferentes elementos en cada versión. Un ejemplo de esto es la reformulación de “*Azngelay*”, no tiene forma, no tiene buen aspecto, en la idea de confusión.

Este procedimiento de reformulación en el español, traduciendo a modo de versión, es extensible para todo el poemario. De este modo, sorprenden planteamientos como los de

Roberto Viereck Salinas, quien categoriza a Lienlaf en un concepto de traducción literal, persiguiendo “el efecto estético a partir de la estrategia traslaticia de llevar simbólicamente al lector hacia el *original* indígena oral” (123). Su estudio, enfocado en la situación de disparidad entre autor y lector, propone la idea de traducción libre, en que se lleva al autor hacia el lector, e irreverente, en donde se marca la frontera y desdibuja el original (124). Si bien la propuesta de Lienlaf es efectivamente llevar hacia la oralidad tradicional, la categoría implicada sólo se justifica en la falta de atención a la versión en mapuzungun, que dista mucho de lo que en español puede comprenderse. Cabe preguntarse por la seriedad de un trabajo literario en que se ignora el original, codificado específicamente en una lengua. La pérdida del referente lleva, como se demuestra, a la pérdida de información valiosa que se desprende del contraste entre textos. ¿No es acaso una traducción libre, en tanto no sigue al pie de la letra el original? ¿No es acaso irreverente el tipo de elementos que se transfiguran en su paso hacia el español? En ambos casos, la esquematización propuesta por Viereck se desestabiliza, pues nos enfrentamos a un autor que lleva hacia la oralidad al lector, pero desde una traducción libre que llega al punto de omisiones o cambios radicales de significados, al punto de la irreverencia.

Un mejor planteamiento respecto a la traducción en Lienlaf es el que realiza Rojas, quien habla de una “dependencia no absoluta” de una versión respecto a la otra, en la medida en que el trabajo creativo coincide con el traductológico en la misma persona (100). Alude, complementariamente, a los elementos que se traspasan de una lengua a otra, pensando en las tradiciones a las que están asociadas, oralidad y escritura, para ver en ese intercambio que la “estrategia del autor de la edición bilingüe es presentar al poema como una imagen-espejo para salvar las distancias, las inequidades. Sin embargo, los textos siguen, aún

después de ese ejercicio, sometidos a una relación jerárquica (página par e impar; original versus versión” (103). Su análisis es, en teoría, adecuado, pese a que omite por completo la presencia del *ülkantun* en la producción de Lienlaf, relegando todo al plano textual. Sin embargo, su análisis de las diferencias entre versiones no deja de ser formal, de carácter léxico, y, lo que es aún peor, desde la desinformación, como en este análisis “Güy”:

En este poema de *Pewma dungu / palabras soñadas*, podemos ver espejos que reflejan características de una lengua en el registro de la página opuesta. Por ejemplo, *en mapudungun no existe el negativo. Por lo general, cuando esto ocurre, se dice que algo, lo que se quiere negar o aquello que ha terminado, se muere.* (102, destacado mío)

A causa de figuras como Ziley Mora Penrose, existe actualmente una cantidad preocupante de desinformación e imprecisiones respecto al mapuzungun, que surgen a partir de una sobre-interpretación de elementos desde parámetros culturales dispares, y desde el mal manejo de la lengua. Este parece ser un caso de reproducción irresponsable de tales planteamientos, puesto que la supuesta ausencia de negación y el concepto de muerte como su reemplazo son parte de los elementos que Hugo Campbell apunta como “Charlatanería indigenista”:

[Ziley Mora] Inventó, por ejemplo, que los mapuches antiguos no se enfermaban, porque supuestamente en la lengua mapuche no existe la palabra enfermedad (?). Tendremos que preguntarle entonces qué significa *kutran* y el rol de la *machi*, así como la importancia del *lawen*, y lo que hacen los *zatuchefe* y los *ampife*. Aunque sobre este último también ya ~~se mandó un tole~~ inventó una teoría. Ha llegado incluso a inventar que en la lengua mapuche no existe la negación, siendo que el mapudungún es una lengua tan rica en formas negativas, que existen al

menos cinco maneras de negar una frase¹⁰, un sistema mucho más complejo que el del castellano. (“El Rentable Negocio de la Charlatanería Indigenista”. *Üñum nütramelparkeenew*. 10 jun. 2015)

Es este tipo de planteamientos que generan declaraciones como “Por lo general, cuando esto ocurre, se dice que algo, lo que se quiere negar o aquello que ha terminado, se muere”. Esto, sumado a la falta de detención al comparar las traducciones, implican que asuma la versión de Lienlaf como literal: “*Güy pin / kimwelan ina / chumechi rupalen antu*” versionado como “Güy grité / y en mi pensamiento / el día murió”. El verbo en cuestión, *rupalen*, significa en estricto rigor “estoy pasando”. Lienlaf realiza un cambio de la primera a la tercera persona, pero manteniendo ciertos elementos reordenados dentro del fragmento. Una traducción literal del mapuzungun diría “Nombre dije / y ya no supe / cómo estoy pasando el día”. La relación que surge entre ambas versiones establece una tensión entre conocimiento –ya no sé frente a pensamiento–, y el tiempo –pasar el día frente a la muerte de este–. De este modo, en la lectura de ambas es posible realizar una tercera interpretación que se hace cargo del texto íntegro, más que optar por la lectura de una versión forzando la otra.

Considerada la necesidad de una lectura atenta de ambas lenguas para un estudio acabado de *Se ha despertado el ave de mi corazón*, debe indagarse en la situación comunicacional de la cual forma parte. Junto a Riquero hemos planteado la necesidad del concepto de *composición* para hablar del trabajo de Lienlaf, dada la capacidad de adaptación de la tradición del *ülkantun* y la poesía a los formatos entre los cuales se mueve: *ül*, poema

¹⁰ Reproduzco las categorías planteadas por el autor respecto a otro de sus trabajos, al que está haciendo referencia: la partícula negativa *nu*, el infijo negativo *-nu-*, el interfijo negativo *-la-*, el infijo negativo *-ki-*, y la partícula negativa *mü*. Hugo Campbell Sills. “Las cinco caras de la negación en Mapudungun (y otros asuntos)”. *Üñum nütramelparkeenew*. 10 jun. 2015. Web. 10 dic. 2019.

recitado en mapuzungun, poema recitado en español, *ül* escrito y poema en español escrito (Op. Cit.). El acceso a los primeros tres se da en circuitos que involucran oralidad: ceremonias, actividades, el registro fonográfico; los dos restantes, en cambio, se inscriben exclusivamente al ámbito de lo escrito en libros, revistas, etcétera. Debido a las características y extensión del presente estudio, focalizaré el análisis al circuito escrito, pensando en cómo elementos de la oralidad se manifiestan en él.

La obra de Lienlaf se puede enmarcar dentro de la categoría de literatura heterogénea, según la define Antonio Cornejo Polar: “[las caracteriza] la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (73). La presencia de más de una lengua, las transferencias entre *ülkantun* y poesía, y los posibles destinatarios generan una red compleja por su pluralidad de posibilidades. El autor, refiere a su propia realidad tanto en mapuzungun como en español, mediante un formato *winka*, dirigiéndose tanto al lector monolingüe chileno como bilingüe mapuche. No se trata de un referente, un código o un medio que no se enmarca en el mismo signo sociocultural, sino que todo el sistema está mediado por su condición de heterogeneidad. Y aún más: el código por el que se accede al texto determina quién puede acceder a él, y de qué forma.

El punto fundamental, aquí, está en la posibilidad de acceder a cada lengua. Así como existen, respecto a la oralidad, personas que sólo pueden acceder al *ül* en su correspondiente mapuzungun, el texto soporta la posibilidad de una lectura monolingüe en español –el que es lamentablemente el caso mayoritario, como hemos visto, incluso dentro

del análisis literario. Sin embargo, el lector para quien el libro adquiere una mayor posibilidad interpretativa es aquél que no sólo puede entender el original y su versión en español por separado, sino que también puede contrastar las diferencias entre ambas versiones, encontrar los cambios, omisiones y reformulaciones, para leer por medio de ello la forma más extensa de la composición, la unidad presente en el formato bilingüe. Aquél que puede hacer la relación entre el citado “*Rayenpvji*” con “Renacimiento”, viendo en su conjunción la posibilidad de lectura fundamentada en más información, lo que a nivel político implica una desestabilización de la lengua hegemónica, y un posicionamiento consistente a nivel estético respecto a la utilización de la lengua minorizada de la que es parte el mundo mapuche.

PEWMA ÑI ZUNGU. EL ASUNTO DEL PEWMA

Hay presentes dos tramas que se entretajan en *Se ha despertado el ave de mi corazón*: la del proceso de rearticulación frente a la del proceso de re-tradicionalización. El poemario comienza a raíz de una marca de violencia frente a la cual surge la necesidad de estructurar la totalidad de la existencia. En efecto, el primer poema de la primera sección del libro, “*Zolkiñmangey ñi furi/Le sacaron la piel*” se posiciona desde la derrota en el ámbito bélico y su repercusión en la vida y cultura mapuche, graficando la fuerte desarticulación social:

Pepan ñi pu ce
Umvl umvly yegvn wente mapu
wentemew rupay pu winka

ajfvli ti mapu yegvn
ajfvli ñi piuke (18)

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 (19)

La presencia del winka –en toda su indeterminación, para referirse tanto al español como al chileno– está directamente asociada a la percepción de la violencia sistémica y avasalladora de la conquista. Son ellos quienes pisotean y matan, y la muerte de la comunidad implica la muerte del entorno natural, la fragmentación de la subjetividad, considerando la relación entre la herida de la tierra y la herida del corazón. A partir de ello es que en la expresión del dolor está la resistencia: “Ajkvumuci ka puen, pipingen” “Escuchen hablar a mis lágrimas” (19). El dolor es el punto desde donde inicia el proyecto de reivindicación.

Por otra parte, el poemario se moviliza a partir de la mencionada unidad fundamental del mapuche con el territorio es parte de los elementos que constituyen nuestra cultura: ser brote de la tierra. De ahí los versos que funcionan a modo de epígrafe para el libro:

Nepey ñi gvñvm piuke
lapvmv ñi mvpv
ina yey ñi pewma
rofvlpuañiel ti mapu. (12)

Se ha despertado el ave de mi corazón
extendió sus alas
y se llevó mis sueños para abrazar la tierra. (13)

La sensibilidad propia, cifrada en el corazón, se relaciona íntimamente con la tierra a través del aspecto onírico. El *pewma* funciona como nexo afectivo con respecto a esa entidad flagelada que es la tierra, explotada hoy por el *winka*. Ha de considerarse que en la concepción de lo onírico el alma puede comunicarse con otras entidades espirituales, motivo por el cual el *pewma* se encuentra siempre mediando la comunicación inicial que se tiene respecto al espacio habitado, que es a su vez un espacio con el cual se comparte la experiencia sensible. Mabel García Barrera plantea, pensando en una re-tradicionalización, que “el ‘*pewma*’ en este poemario es el recurso de entrada y salida del mundo sacralizado, y también de conocimiento sobre la ‘otra’ realidad” (s/p). Si bien me parece una lectura acertada, considero de mayor productividad asociar el *pewma* no sólo a su aspecto espiritual, sino también social, pues el *pewma* implica a la comunidad y no sólo al individuo que lo experimenta. En ese sentido, a pesar de que efectivamente existe un contacto con lo que García llama mundo sacralizado, es el paso siguiente el que permite la re-tradicionalización: la posibilidad de que rompiendo la episteme impuesta, regresando a la propia, se rearticule la sociedad mapuche avasallada por el Estado.

Pensando en los aspectos centrales anteriormente mencionados, rearticulación y re-tradicionalización, la estructura del libro aparece evidente: cuatro secciones, que se condicen con el valor simbólico de la cifra en el mundo mapuche, en los que se desarrolla de distinta forma la violencia y la reestructuración. De este modo, se puede establecer una progresión desde la devastación hacia la elaboración de proyecciones del futuro.

A) Desarticulación

La sección menos extensa es, al mismo tiempo, aquella que plantea el problema de la derrota y los efectos de esta en la sociedad mapuche. Su título, “*Mapu ñi pewma / wirariümekey / ñi piukemeu*”, y en español “El sueño de la tierra / grita en mi corazón” da cuenta de la tensión respecto al habla. *Wirariümekey*, está gritando, implica que el *pewma* de la tierra surge a raíz de una situación comunicacional extrema. Es a partir de allí que se presenta la invasión, la situación de la ciudad habitada por el *winka*, la actualización de la resistencia, y finalmente la vejez de los ancianos.

“*Zolkiñmangey ñi furi*”, en español “Le sacaron la piel” es, como se planteó anteriormente, el poema que instala la noción de violencia colonial que sufre el pueblo mapuche. Se construye desde la perspectiva de la resistencia, marcando la desigualdad de condiciones entre bandos: “*Pepikewtulayain / pu winka xalkatumekey*” (16), en español “No podemos luchar. / El *winka* está disparando” (17). La imagen que construye respecto al soldado *winka* está siempre mediada por la violencia excesiva: “*Alvn xalka kontupaeinmu*” (16, en español “muchas armas nos rodearon” (17), mientras que, por otra parte, la dimensión natural es siempre parte de la identidad mapuche: “*Jumiyin ince mawida / kaji amupe iñ piuke / wenumapu umagtualu / kaji umagtupe waglenmu / kom tyfachi mapu*” (16), en español “Escondámonos debajo de la montaña / y que se vaya nuestro espíritu / a dormir sobre la tierra / y que sobre las estrellas / se duerma todo este campo.” (17). He aquí una primera aparición del contexto en el que el *pewma* comunica al colectivo con su entorno natural: así como el corazón –traducido como espíritu– duerme en

el cielo, la tierra duerme en las estrellas. Existe un movimiento de carácter espiritual, un ascenso, que resguarda del *malon* a los *weychafe* durante su dormir, de forma análoga a como tierra y estrellas se comunican. A continuación hay una emboscada *winka* que lleva al extremo la violencia: “*Zolkiñmangey ñi furi / kaxvñmagetuy ñi lonko / in fuca wapo kasikeyem / ka banderanmagetuy / ñi xvlke furi / ina ñi lonko koriontukumangen*” (16) traducido por Lienlaf como “Le sacaron la piel de la espalda / y cortaron su cabeza / ¡A nuestro valiente cacique! / y la piel de su espalda / la usaron de bandera / y su cabeza me la amarraron a la cintura.” (16). Cabe destacar la mayor expresividad de la violencia en el original, que utiliza el término “desollar” en vez de sacar, con respecto a una piel que es el fundamento patrio impuesto: sobre el sufrimiento de la invasión, se levanta la bandera.

La composición continúa evocando la figura mítica de Lautraro, para luego corroborar la muerte de la comunidad y la imposición del *winka*. Todo decanta en la declaración, luego reiterada hacia el final: “*¿eimi may ajkvtumeken? / ajkvtumuci ka puen, pilen.*” (18), llamado a escuchar, que en su traducción es modificado enfatizando la dimensión del llanto: “¿Ustedes entienden mis lágrimas? / Escuchen al aire explicarlas.” (19). El dolor, establecido, se relaciona con lo natural y mediante ello puede expresarse, proyectándose ya no sólo hacia la derrota, sino como situación general del poema. A continuación se nos presenta “*Temuko-waría*”, “Temuco-Ciudad”, en donde se figura al río Kautin llorando, y al cero Ñielol mirando casas de *winka* poblando Temuco. Esto da cuenta del orden impuesto a partir del poema previo: “*Temukowaria / mi incemew / umagtumekey / ñi fycakeceyem // pewmanmew / mvley yegvn / ka wixumekey / leufvmew / ñi mojfivñ*” (20), traducido bastante cercano al original como “Temuco-ciudad / debajo de ti / están durmiendo / mis antepasados. // Soñando en su sueño / están ellos / y corre en el río / su

sangre.” (21). Dentro de la concepción mapuche de lo onírico, según la cual los espíritus de los antepasados son accesibles dentro del *pewma*, implica una suerte de presencia, a nivel concreto, en el hecho de que se hable de dormir y no de muerte, para luego establecer el concepto de *pewma*.

Dentro de un nivel más íntimo, abordando la cercanía, leemos en “Mamayeja” en donde se hila la memoria y se manifiesta en el *pewma*: “*Feitimew, mi rukamew / umagtumekey ñi pewma / mi fvuengu / mamayeja*” (24). El hilado marca una forma de permanencia, de historia íntima, que se relaciona directamente con el espacio del hogar y con la experiencia de lo onírico. Si se piensa, con relación al poema siguiente, la concepción de *pewma* como parte de la realidad, se comprende la existencia de una posibilidad de movimiento entre la vigilia y lo onírico fácilmente: “*ñi cucu / nentyñi kuwv / ñi pewmamu / ina yey ñi xekan / jumvmafilu / ñi rupan xipantumew / ka facantu ailay wvpvmafíel*” (26), traducido como “Mi abuela / se retiró de este sueño / y se fue / ocultando su partida. / Sus años / no han querido / contar el secreto.” (27) En lo posterior se revela que la abuela aún no ha muerto, pero que su alma no se encuentra en su cuerpo. En este sentido, *pewma* está significando un aspecto de la realidad que lleva a plantearlo como equivalente de la vigilia. Se trata de una continuidad entre ambos estados.

B) Cuestionamiento

“*Ñi pewma / nepekey / rexepevmew*”, traducido como “Mi sueño se despierta / entre pesadillas...” (29) son los versos que abren el espacio de carácter más reflexivo, en donde hay una serie de elementos –*Re trepewiin*, puro espanto–, frente a los cuales hay una

postura tanto sensible como crítica. El *pewma* aquí está marcado por el dolor ya no como memoria, sino como experiencia en sí misma: “*kelvy ina ñi pewma / mojfvnreke / wixuwixugey / ñi wentemew*” (30), traducido como “Rojo fue mi sueño / y como la sangre / ahora / cae sobre mi cuerpo.” (31). El elemento de espanto se manifiesta y repleta el *pewma*, enfatizado en su original la idea de fluir, por sobre el caer de la sangre. Aquí existe una toma de consciencia de la violencia, más que una reacción inmediata frente a la misma.

Un claro ejemplo del procedimiento anterior es la estrofa siguiente de “*Rupamum*”, “Pasos sobre tu rostro” en español: “*Muxugreke xekan / cew / ñi rupamum fvcake antikuyem / gymanmew, ayenmu / zakinmew ñi pewma / ina pen kiñe kruz kaxvnmakaetew ñi lonko / ka kiñe espada, bendecipetew petu ñi lanon*” (36). La traducción de Lienlaf difiere particularmente en la idea de sueño omitiendo completamente la noción de honra asociada al mismo: “Por el tronco caminé a través / de cientos de generaciones / sufriendo, riendo, / y vi una cruz que me cortaba la cabeza / y vi una espada que me bendecía” (37). El elemento sustancial es la relación entre cruz y espada, intercambiando los verbos que les corresponden como una forma de denuncia del proyecto cristiano, una desestabilización de este.

La sección finaliza con una identificación de elementos negativos en la interioridad de la voz lírica, de modo que la reflexión se repliega y permite la posterior reformulación: “*Umagtupeci mawizamew / kimelpuy ñi pewma / pu wuzko / fey ñi ñvkvfenmu / -Npein- pi yegvn / ka ñi peetew / lefkeawvn inantunmu ñi aiwiñ*” (44), traducido como “Los pájaros wüdko / le contaron mis sueños a los bosques / le dijeron que yo era el silencio / que los

había despertado / y que me habían visto correr / detrás de mi sombra fugitiva.” (45). El *pewma* que refieren los *wüzko* está enmarcado dentro de los elementos negativos como el silencio o la sombra que huye, disgregando la identidad. Son las aves las que le comunican al entorno la dolencia de la voz lírica, que luego se extiende aún más, al dirigirse a la noche. Se trata, sobre todo, de una toma de consciencia respecto a la situación a la que se es llevado tras el choque cultural violento, la imposición violenta. Llama, en consecuencia, a una reformulación que se da dentro de la sección siguiente.

C) Alzamiento

Del grito, al espanto, la voz lírica logra reconciliarse al punto de que “*Ñi piuke / nepeley / mapumew*”, “Mi corazón / está despierto / con la tierra” (48). Este estar despierto tanto *en* como *con* la tierra implica un punto de superación respecto al tormentoso proceso anterior. Esta selección pasa a establecerse dentro de una conjunción más íntima de la voz respecto a su entorno (Cfr. “Rayenpvji”, “Renacimiento”, Loc. Cit.). La voz lírica se encuentra rodeada de un entorno más natural, y a la vez más colectivo, como dice la versión en español, “Cantos en un bote”: “Sentados en nuestra canoa / que sueña con el sol / al nacer la mañana / vamos abrazando el sentimiento del mar” (53), lo que incluso implica el regreso a la tradición, como en la reescritura “*Mankean ñi zungu*”, “El sueño de Mankean”.

Probablemente el texto central de esta sección es “Rebelión”, o en mapuzungun “*Kuwv ñi aukan*”, rebeldía de la mano. En él se disputa el espacio de la oralidad frente a la escritura, y el pensamiento asociado a las lenguas implicadas en el proceso. “*Ñi kuwv / Ailay wirialu / incenozungu / ñikvfallu eimi pienew / mi kimngeam mi ñikfvn // Ñi kuwv feipienew / mapu*

/ pepi wiringelay” (58). La mano se niega a escribir lo ajeno y llama al silencio, a que se sepa del silencio, debido a que la tierra no se puede escribir. O, como traduce Lienlaf, “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.” (59). Hay una necesidad de callar, pero ese silencio no es el impuesto, sino uno voluntario, pues lo que se busca callar no es la voz propia, sino “*Kiñe fvca profesor ñi zugu*”, “Las palabras / de un profesor viejo”. Hay una consciencia, ahora despierta, de disputar el espacio comunicativo que lleva no sólo a no reproducir el discurso, sino tensionar la posibilidad de comunicación. Porque pese a que la mano dice que la tierra/mundo no se puede escribir, se nos presenta un libro que modifica el funcionamiento de la escritura en pro de una adaptación de los términos en que se manifiesta la oralidad. Tal rebelión es, entonces, la que corresponde tanto a la lengua, como al formato, como a la episteme que conlleva cada una.

D) Proyección

La sección final corresponde a una serie de elementos que se proyectan a futuro, a raíz de la progresiva toma de consciencia y búsqueda de la rearticulación. “*Pewvn ñi piukeyegu / zoy ayeple / nagvn antu*”, o en español “Me encontré / con mi corazón/ más allá del sol poniéndose” (67). Los textos apuntan siempre a lo que es ese *aye püle*, más allá en la distancia, en función del cual la consciencia se ha levantado contra de la imposición colonial.

Existe un retorno a elementos que inicialmente se percibían de forma marginal. Tómese por ejemplo un poema como “*Pvrvn kvyen*”, luna del baile, o como traduce Lienlaf, “Luna llena”: “Fucawi / apoy / aiwi / lelituwi. // Pvrv kvyen / umulkeawi / wente ñi pewma” (74), traducido como “Creció / está llena / porque se ama / se mira / y sonrío a la tierra. // Luna llena / caminas rodando / sobre mis sueños” (75). La traducción es bastante particular en este caso, pues ambas versiones constan de elementos que no tienen correspondencia en la contrapuesta: el lector de mapuzungun entiende que existe un juego entre la idea de luna llena como una luna que baila, *pürün küyen*. Pero por otra parte, en la versión en español se lee una luna mucho más abordada desde lo afectivo: se ama, sonrío a la tierra. La lectura conjunta ayuda a complementar ambas dimensiones, haciendo de la luna, y la plenitud y fertilidad asociada a ella, una entidad mucho más compleja. Y es desde su condición compleja, plena y fértil que se posiciona sobre los sueños. Ya no se trata de sueños rojos en que el espanto predomina, sino una luna que sonrío y danza mientras rueda.

El tono general del poemario cambia para dar cuenta del estado de vigilia, por el cual se ha recuperado la posibilidad de pensarse en conjunto y desde la propia cultura: “*Lefvn / wenuntumeael ñi pewma / ñi piuke ñi pewma / ñi kvme neyengeam / tufaci mapumew*” (80) que se traduce “He corrido a recoger el sueño / de mi pueblo / para que sea el aire respirable / de este mundo” (81). La diferencia fundamental entre ambas versiones es que en mapuzungun habla del sueño de su corazón, mientras que en español es el sueño del pueblo mapuche. Recuperada la posibilidad de habitar y pensarse en el espacio, recuperándolo, se busca recoger el sueño que pertenece tanto a uno como a los miembros de la comunidad toda, y en base a eso permitir que el aire pueda respirarse. Este procedimiento es recurrente, y asigna colectividad o individualidad indistintamente:

“*Pewmagen / kuyfike pvji tyfamew umagtulu / ñi fycakeceyem ñi pewmagen / rakizuam vnmu umagtulu / kiñe antu wvñoael tyfaci ñi aiñ mapumew*” (88). Es el *pewma* de los antiguos espíritus que habitaron esta tierra, así como de sus ancestros directos. Sin embargo la traducción individualiza los ancestros en el abuelo: “Yo soy la visión / de los antiguos espíritus / que durmieron en estas pampas. / Soy el sueño de mi abuelo / que se durmió pensando / que algún día regresaría a esta tierra amada” (89). El intercambio de sueño por visión para traducir *pewma* responde a una voluntad de hacer entender el carácter vívido que persigue, considerando que en la concepción occidental el sueño suele ser lejano, poco real.

CONCLUSIONES

Se ha despertado el ave de mi corazón es un proyecto que busca, a través de distintas estrategias, la reivindicación y el posicionamiento de la lengua y cultura mapuche dentro de espacios que están utilizados hegemónicamente por la cultura occidental.

Una de ellas es el formato. Plantea una doble columna que, pese a su origen colonial, subvierte la jerarquía entre lenguas planteando como original la versión en mapuzungun, y la traducción como una versión libre tensada por la necesidad de incluir la tradición del *ülkantun* dentro de ella. El rol de traductor en el que se posiciona Lienlaf, por lo demás, apela a la libertad estética que busca solucionar la imposición del español, haciendo de la lectura conjunta de ambas versiones un elemento de valor estético en sí mismo: sólo se accede a la totalidad de la interpretación cuando se comparan las diferencias existentes entre las manifestaciones concretas de la composición, que se desenvuelve entre dialogando entre distintos formatos.

La otra estrategia funciona a nivel temático. El poemario establece un arco que va desde el despojo a la recuperación, pero por sobre todo desde la desarticulación a la conformación de nuevas posibilidades de apropiarse del espacio negado. De este modo, se utiliza el *pewma* como quiebre epistémico con respecto a la cultura hegemónica, apuntando a una re-tradicionalización, con el objetivo de volver a instalar una visión de mundo negada, con la recuperación del pasado y la proyección del futuro. El *pewma*, tanto como dispositivo espiritual como por su rol comunitario, llama a la apertura de posibilidades antes negadas, y abre otras nuevas que buscan hacerse cargo de la violencia y despojo, proponiendo un espacio antes silenciado.

El carácter colectivo de lo onírico en el mundo mapuche, además, implica que el proceso del individuo está necesariamente ligado al de su comunidad, y comprende en su pertenencia a ella la instancia de estructuración de nuevos discursos, que recuperen los antiguos, silenciados con fusil y bandera tricolor en mano.

En su contexto, *Se ha despertado el ave de mi corazón* no fue tan sólo un texto pionero de la poesía mapuche actual, sino una propuesta para pensar la recuperación y reivindicación de la nación mapuche, que día a día continúa siendo azotada, y día a día continúa resistiendo.

Fey müiten.

BIBLIOGRAFÍA

- Augusta, Félix José de. *Lecturas Araucanas*. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica, 1910.
- _____. *Diccionario Mapudungún – Español Español – Mapudungún*. Temuco: Ediciones de la Universidad Católica de Temuco, 2017.
- Bengoa, José. *Historia del pueblo mapuche*. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2008.
- Calfucoy, Álvaro & Alexis Riquero. “Cruce de tradiciones: *ülkantun* y poesía en una composición de Leonel Lienlaf”. Primeras Jornadas de Literatura y Música de la Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago de Chile. 17 oct. 2019. Ponencia.
- Campbell Sills, Hugo. “Las cinco caras de la negación en Mapudungun (y otros asuntos)”. *Üñum nütramelparkeenew*. 10 jun. 2015. Web. 10 dic. 2019.
- _____. “El Rentable Negocio de la Charlatanería Indigenista”. *Üñum nütramelparkeenew*. 10 jun. 2015. Web. 10 dic. 2019.
- Carrasco, Hugo. “Poesía mapuche actual: de la apropiación hacia la innovación cultural”. *Revista Chilena de Literatura* 43 (1993): 75-87.
- Carrasco, Iván. “Textos poéticos chilenos de doble registro”. *Revista Chilena de Literatura* 37 (1991): 113-122.
- _____. “La poesía etnocultural en el contexto de la globalización”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 175-192.

- Castelblanco, Daniel Alejandro. “Leonel Lienlaf y el musgo sagrado de la poesía: aproximación etnobotánica a la poesía indígena contemporánea”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39 (2014): 201-212.
- Colipán Filgueira, Bernardo. *Pulotre. Testimonios de vida de una comunidad huilliche (1900-1950)*. Santiago de Chile: Lom, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto sociocultural”. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Edición Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 1982. 67-85.
- Foerster, Roelf. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993.
- Frontera Sur. “Estela Astorga Porma”. *Youtube*. 9 dic. 2018. Web. 18 nov 2019
- García Barrera, Mabel. “El ‘pewma’ en la poesía mapuche”. *Papeles de trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural* 16 (2008): s/p.
- Guevara, Tomás. *Psicología del pueblo araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1908.
- _____. *Folklore araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1911.
- Koessler-Ilg, Bertha. *Cuenta el pueblo mapuche*. Vol. I. Santiago de Chile: MN Editorial.
- Latcham, Ricardo. *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1924.
- Lienlaf, Leonel. *La luz cae vertical. Antología bilingüe*. Santiago de Chile: Lumen, 2018.
- Menard, André. “Emergencia de la tercera columna en un texto de Manuel Manquilef”. *Anales de Desclasificación* Vol. 1 (2006): 927-947.

- Mora Curriao, Maribel. “Poesía Mapuche del siglo XX: Escribir desde los márgenes del Campo Literario”. Comunidad de Historia Mapuche. *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2012. 299-334.
- Nakashima Degarrod, Lydia. “El carácter progresivo de la teoría de los sueños mapuche”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche 2* (1986): 185-199.
- Pozo Menares, Gabriel & Margarita Canio Llanquinao. *Wenumapu: astronomía y cosmología mapuche*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2014.
- Relmuan Alvarez, María Angélica. *Kiñeke nütram ka pentukun dungu feypyel pu Rapawe ka Rukapangi lof che*. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera, 1997.
- Rojas, Rodrigo. *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén, 2010.
- Smeets, Ineke. *A Grammar of Mapuche*. Berlín: Mouton de Gruyter, 2008.
- Viereck Salinas, Roberto. “De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39 (2014): 123-146.