

López Duhart, María Ignacia

YO VENGO A CANTAR UN CORRIDO: EL SALTEADOR  
DE CAMINOS EN LA POESÍA MAPUCHE WILLICHE

Revista chilena de literatura, núm. 95, 2017, Enero-Abril, pp. 85-105

Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360252958004>

## YO VENGO A CANTAR UN CORRIDO: EL SALTEADOR DE CAMINOS EN LA POESÍA MAPUCHE *WILLICHE*<sup>\*</sup>

*María Ignacia López Duhart*

Universidad de los Andes, Chile  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
milopez1@uc.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo exploro el camino que ha seguido el corrido mexicano desde su origen en el romance español, pasando por su surgimiento y desarrollo en México, para llegar al sur de Chile y aparecer en textos poéticos de autores mapuches contemporáneos. El objetivo es dar cuenta de una transferencia transatlántica que sigue su viaje geográfico y temporal hasta llegar a la poesía *williche* actual de poetas como Bernardo Colipán, Jaime Luis Huenún y Juan Paulo Huirimilla. Me interesa realizar un mapeo para dar un contexto y luego profundizar en el análisis de este fenómeno y su aporte dentro del campo literario. A través del estudio de los poemas se demostrarán las zonas de contacto entre el saber poético chileno, el mapuche y la música mexicana con su raíz hispánica.

**PALABRAS CLAVE:** romance español, corrido mexicano, poesía mapuche, transatlántico, transferencias.

*In this article I explore the way that the Mexican corrido has followed from its origins in the Spanish romance through its emergence and development in Mexico, arriving then to the south of Chile and appearing in poems by contemporary Mapuche authors. The aim is to depict*

<sup>\*</sup> Este artículo fue realizado dentro del marco de financiamiento para estudios de postgrado otorgado por CONICYT-PCHA/DOCTORADO NACIONAL/2015-21150964.

Este trabajo se realiza con apoyo del Proyecto FAI 2014 de Iniciación otorgado por la Dirección de Investigación de la Universidad de los Andes, Chile. Además, se enmarca en el curso Literatura Española del programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile dictado por la profesora Doctora Rocío Rodríguez (Primer semestre 2015).

*a transatlantic transfer that continues its geographic and temporal journey till it reaches contemporary Williche poetry of writers like Bernardo Colipán, Juan Luis Huenún and Juan Paulo Huirimilla. I want to map it to provide a context and then deepen in the analysis of this phenomenon and its contribution to literature. Through the study of the poems will be demonstrated the contact zones between the Chilean poetic lore, that of the Mapuche, and the Mexican music with its Hispanic roots.*

**KEYWORDS:** Spanish romance, Mexican corrido, Mapuche poetry, transatlantic, transferences.

Aquí en Rucamañío –la casa de los bosques– escuchamos rancheras y mordemos el charqui. “*La bala que a mí me mate/será una bala con alma*”.

Jaime Luis Huenún

## PLAN DE RUTA

Desde sus orígenes, la tradición mapuche ha estado fuertemente arraigada a la cultura de los cantos y de la música. El *üll*<sup>1</sup>, por ejemplo, una especie de poema oral cantado, que varía dependiendo de la función que cumple (educacional, ritual, de juego, de trabajo o de guerra); los cantos elegiacos como el *llamekan*, de mujeres, y el *gnüneüllün*, de hombres; los cantos de las *machi* que les permiten entrar en estados de trance; o los *tayüll* que son cantos a capela de tipo espiritual; son algunas de las expresiones que han sobrevivido a través de los años. La voz, la música y los instrumentos sonoros forman un entramado muy rico dentro de las costumbres que persisten en el sur de nuestro país. No obstante, pese a que existen estas formas de carácter intracultural apegadas a una tradición ancestral, hay también otras expresiones modernas que son el resultado de las múltiples y variadas intersecciones que existen entre el pueblo mapuche y la tradición occidental. En específico, pienso en el caso de la ranchera y el corrido. La cultura campesina y la mapuche en muchas ocasiones conforman un espacio difícil de estudiar por separado y las influencias musicales son reflejo de ello. El interés por analizar el fenómeno,

<sup>1</sup> Lucía Guerra sistematiza algunas de sus modalidades: “*machi üll* (cantos de machi), *ngawiwe üll* (cantos de pájaros o pajareros), *kawiñ üll* (cantos de fiesta), *Kollon üll* (cantos de hombres disfrazados), *ñuiñ* (cantos de trilla), *paliwe üll* (cantos de chueca), *awarkudewe* (cantos de juego de habas)” (83).

surge al encontrar escritores mapuches que han publicado en el siglo XXI textos poéticos donde hacen alusión o definitivamente incorporan en su escritura corridos y rancheras. Pienso sobre todo, en los poetas *williche*<sup>2</sup> Bernardo Colipán<sup>3</sup>, Jaime Luis Huenún<sup>4</sup> y Juan Paulo Huirimilla<sup>5</sup>. Este último con su propia versión del corrido mexicano el “El ojo de vidrio”.

<sup>2</sup> A partir del *meli witran mapu* (tierra de los cuatro lugares) que corresponde al universo mapuche, surge una organización colectiva espacial e identitaria: *lafkenche, pewenche, puelche, williche, pikunche* (Millalén 36). Estas diferenciaciones dan cuenta de que pese a que lo mapuche se engloba en una única cultura, es a su vez, una cultura múltiple con diferencias y matices tanto dialectales como culturales entre sí. Los mapuches *williche* son aquellos que habitan en la zona sur del territorio mapuche (X Región). Solo para mencionar un ejemplo, cabe citar a Adriana Paredes Pinda (2013) quien señala: “los williche como gente del sur, tenemos una comprensión del mundo particular; y en dicha comprensión habita y somos habitados, por la figura paradigmática y resplandeciente del abuelo Huentellao, en quien creemos y a quien respetamos profundamente” (20) en oposición complementaria se encuentra Kanillo el niño devorador, vinculado a la destrucción. En el libro de Juan Paulo Huirimilla *Trafkiñtungun: intercambio de la palabra* (2009) se tratan algunos aspectos cosmovisionales de los mapuche *williche* de la zona de la Provincia de Llanquihue.

<sup>3</sup> Poeta y profesor *williche*, nació en Rahue, Osorno (1967). Ha editado antologías poéticas, su poesía ha sido publicada también en varias antologías, ha escrito libros como *Pulotre, testimonios de vida de una comunidad huilliche* (1999), *Arco de Interrogaciones* (2005). Su poesía ha sido traducida al *mapuzungun*, catalán y al inglés. Ha recibido distinciones como una mención honrosa en el Concurso Nacional de Poesía “El Joven Neruda” (1998), la beca Fondart Creación Literaria (1997) y la beca del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura (1998). Actualmente vive cerca de Cañete.

<sup>4</sup> Poeta y profesor de origen *williche*, aunque él se identifica como mestizo. Nació en Valdivia en 1967, ha realizado varias antologías y publicado poemarios como *Ceremonias* (1996), *Puerto Traki* (2001) y *Reducciones* (2012). Ha sido galardonado con el premio de poesía “El joven Neruda” (1999), el premio de Honor de la Municipalidad de Santiago (2000), el Premio de Poesía Pablo Neruda (2003). Park, Mansilla, Foerster son algunos de los muchos estudiosos que han analizado la obra del poeta.

<sup>5</sup> Poeta y profesor mapuche *williche*, nacido en Calbuco (1973). Ha sido publicado en una serie de antologías poéticas, dentro de sus poemarios se encuentran *Ojo de Vidrio* (2002), *Viaje al Osario* (2004) y *Palimpsesto* (2005). Este último es el texto con el que trabajo para este artículo y que incluye la sección “Rawe” donde se encuentra el poema “El ojo de Vidrio”. Gran parte de la obra de Huirimilla ha sido estudiada teniendo como punto de partida la hibridez que subyace a su escritura. Para este tema recomiendo ver los artículos “Juan Paulo Huirimilla: ¿Correlatos escritos posmodernos?” (2005) y “Poesía mapuche actual: la identidad escindida. *Viaje al Osario* de Juan Paulo Huirimilla” (2006), ambos del académico Hugo Carrasco y “Lectura palimpsestica de *Palimpsesto* de Juan Paulo Huirimilla” (2006) de Hugo Carrasco y Mora Selva. Sobre la poesía *williche* vale la pena revisar el artículo “Ethnogenesis or neoindigenous intelligentsia: contemporary mapuche-huilliche poetry” (2007) de James Park.

A través de este artículo, realizo un trazado geográfico y temporal del corrido, desde su origen en el romance español, su surgimiento y desarrollo en México y su presencia en Chile, específicamente en ciertos espacios del mundo rural o periférico dentro del que muchas veces cae el pueblo mapuche. En otras palabras, pretendo dar cuenta del origen y desarrollo de este género hasta que llega al sur de nuestro país y aparece en escrituras como la de Juan Paulo Huirimilla en *Ojo de vidrio* (2002). Con esto, veremos que más que encasillar la poesía de autores de origen mapuche como una poesía étnica que aborda exclusivamente la temática indígena, podemos proponer lecturas fronterizas que dan cuenta de los múltiples referentes que existen en las obras. Lo étnico entonces, puede ser solo uno de los muchos elementos que se encuentran circulando en los textos. Cabe aclarar que si bien la noción de poesía etnocultural propuesta por el estudioso Iván Carrasco ha sido tremadamente útil a la hora de situar los estudios sobre la producción de poetas de origen mapuche, hoy en día, la complejidad de estas producciones abre el abanico y las posibilidades de lectura y crítica. Iván Carrasco en su artículo “Las voces étnicas en la poesía chilena actual” (1995) asoció el carácter étnico a un grupo de autores que él denominó *poetas del sur*, grupo que adquirió relevancia en la medida en que se fue insertando en el campo cultural nacional. Carrasco destacaba

la singularidad de su lenguaje afincado en las tradiciones socioculturales y en las lenguas y dialectos de la zona, en el reconocimiento de una parte de la crítica especializada y de los mismos escritores, mediante artículos, premios, invitaciones, incorporación en antologías, etc., y en la constitución de una tendencia distinta, la poesía etnocultural (Cf. Carrasco 1989a); este tipo de escritura destaca la problemática étnica, no solo en el enunciado de sus textos (como en el indigenismo, el criollismo o el realismo social), sino sobre todo en las instancias de la enunciación y la autoría de los poemas y conjuntos poéticos (57).

No obstante, hoy podemos ampliar esta concepción sobre lo que significa la poesía mapuche relevando, tal como Iván Carrasco lo ha hecho en trabajos posteriores, su carácter intercultural. Maribel Mora Curriao explica que esta poesía “evidencia lecturas, temáticas y experiencias provenientes de distintas fuentes literarias, sociales, culturales e históricas y se enuncia desde perspectivas diversas (género, sexualidad, territorialidad, literatura misma, etc.) complejizando la categorización” (301). Desde este lugar se sitúa este trabajo, mi objetivo, en vez de encerrar en categorías, es proponer aperturas, intersticios

y puntos de fuga dentro de estos procesos de cruces e hibridaciones culturales. Pretendo dar cuenta de una transferencia transatlántica y latinoamericana que comprueba la riqueza de la producción poética actual. El trabajo ofrece un mapeo o ruta sobre el contexto y desarrollo de estas composiciones poéticas, un estudio de este fenómeno y un análisis poético, todo con la intención de evidenciar su aporte dentro del campo literario. A través del estudio de los poemas se demostrarán las zonas de contacto entre el saber poético chileno, el mapuche y la música mexicana con su raíz hispánica.

## EL ROMANCE Y EL CORRIDO: UN VIAJE TRANSATLÁNTICO

El romance es un género que se populariza en España durante los siglos XIV y XV, formando parte de la historia de la literatura no solo medieval y áurea, sino también de los siglos que siguieron. Hacia 1400 ya se había expandido en la península ibérica la lengua castellana para las composiciones poéticas. Por otro lado, la rigidez de las expresiones líricas comenzaba a agotar las estructuras y el género épico perdía su fuerza en la medida en que España atravesaba por una profunda crisis política y social. Todos estos sucesos permitieron el nacimiento del romance, definido por Menéndez Pidal como “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de instrumentos, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para el recreo simplemente o para el trabajo en común” (9). Este género tuvo un desarrollo de carácter fragmentario, ya que se trataba de creaciones colectivas cuya forma de propagación era principalmente oral, declamadas o cantadas ante el público oyente. Esto podía ocurrir en las calles y plazas donde recitaban los juglares y también en los espacios cortesanos<sup>6</sup>. Con los años empezaron a circular romances escritos en pliegos sueltos o a registrarse en lo que se conoce como romanceros, soporte que perdura hasta hoy en día. En sus inicios estos textos orales fueron anónimos, pero a partir de los Siglos de Oro, pasaron a ser romances cultos o de autor. Este origen oral impidió la conservación de fuentes escritas de sus primeras manifestaciones, cosa que afecta su estudio. Sin embargo, los académicos han podido rastrear algunos hitos importantes sobre su surgimiento. La primera evidencia es la

<sup>6</sup> Los Reyes Católicos, por ejemplo, fueron grandes impulsores de estas manifestaciones artísticas. La recitación en los ambientes palaciegos iba acompañada de músicos cortesanos (Deyermond 232).

escritura de un texto romance que se encuentra en el cuaderno del estudiante de Mallorca Jaume de Olesa en 1421. Hacia fines del siglo XV se encuentran otros pliegos fortuitos o romances incluidos en algunos cancioneros. Alan Deyermond apunta que aparentemente “la primera edición impresa existente es un pliego suelto del *Conde Dirlos*, de hacia 1510, seguido por los romances del *Cancionero general* (1511)” (223). No obstante, se ha confirmado –sin negar que haya manifestaciones previas– que el primer conjunto considerable de romances circuló mucho antes, en el contexto de la guerra civil de los Trastámaras. Deyermond explica que la intención de estos textos orales era influir en la opinión del público.

Como antecedentes literarios principales de la forma poética del romance, está, en primer lugar, el poema épico, género que tuvo gran prestigio y difusión durante la Edad Media. Este se componía de versos, contaba las hazañas de héroes y tenía una estructura narrativa. Su estructura métrica era de versos en cuaderna vía, pero con el tiempo se alargaron, llegando a componerse en versos de dieciséis sílabas separadas por un hemistiquio. Ello favoreció que el octosílabo –verso que adopta el romance– fuera asentándose como forma métrica. Deyermond explica que “la épica proporcionó a los romances un sistema de versificación, el asunto para un número de ellos y el contenido en detalle para unos pocos” (221). En efecto, el romance desarrolla en su vertiente épica, ciclos de héroes y hazañas tanto nacionales como internacionales. Algunas de las figuras más importantes fueron: el Cid, Bernardo de Carpio, los Infantes de Lara, Carlomagno y Roldán. En segundo lugar, debe señalarse que influyó la lírica tradicional en el uso de la sintaxis y el espíritu más libre que permeaba a estos romances. Demás está decir que estas formas épicas, líricas y romancísticas convivieron y se retroalimentaron entre sí.

El romance, originalmente oral y de corte popular fue en sus inicios más libre en cuanto a su métrica. Sus creadores desarrollaron la rima asonante en general –recordemos el efecto que produce la separación del verso de dieciséis sílabas del poema épico–, pero también se encuentra rima consonante. Además, podía darse cierta irregularidad silábica. Los romances contaban historias religiosas, bélicas, de amor y de héroes. W. J. Entwistle sistematiza tres grandes grupos de acuerdo a las temáticas abordadas: los históricos, que incluyen los romances fronterizos o moriscos; los literarios, dentro de los que se encuentran los épicos; y los de aventuras o también llamados novelescos (Deyermond 226).

Propongo ahora desplazarnos en el mapa y viajar a América. En el periodo colonial, momento de cruces y transferencias culturales, llega a México esta

forma poética. Los conquistadores, religiosos y cortesanos traían consigo los romances y su difusión formó parte del proceso colonizador. Ejemplifica esto el escritor Alfonso Escudero quien destaca la proliferación de romances hispánicos e hispanoamericanos en el Nuevo Continente. Bastantes de ellos llegan a nuestras manos gracias a los colectores de romances mexicanos Pedro Henríquez Ureña y Antonio Castro Leal (91). Aurelio González cuenta que son muchos

los testimonios sobre la presencia del Romancero en el continente recién descubierto [que] se remontan al [...] 1519 y son frecuentes a lo largo del siglo; por otra parte, la llegada de cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros también está documentada a lo largo de todo el siglo XVI (1995, 150).

A partir de lo señalado por Menéndez Pidal en *Romancero Gitano. Teoría e Historia* (1953), González grafica lo anterior con el siguiente caso: “Cuando se habla de la llegada del género romancístico al Nuevo Mundo, es un lugar común mencionar el diálogo entre Hernán Cortés y Portocarrero ante las costas de México con versos romances” (1995, 150).

Los romances formaban parte de la vida cotidiana de los conquistadores. Los poemas se difundían en América por medio de pliegos sueltos y breves ediciones de cancioneros y romanceros. El gusto hispánico se traspasó al pueblo colonizado. Ahora bien, estos romances, luego de su travesía transatlántica, mutaron y a través de una serie de transferencias y sincretismos con la cultura local mestiza e indígena llegaron a convertirse, recién en el último cuarto del siglo XIX, en lo que hoy se conoce como el corrido mexicano. Algunos textos anteriores, que datan de los siglos XVII y XVIII, operaron como una suerte de bisagra. Son el antecedente directo, pero se trata más bien de una “poesía encomiástica o satírica (por lo general en coplas), que fue muy popular durante el siglo XVIII con un contenido político o histórico, pero con un desarrollo narrativo muy limitado” (Aurelio González 1999, 83). Cuando se comienzan a cantar las hazañas de personajes rebeldes al gobierno de Porfirio Díaz y se suma la influencia de los medios masivos de comunicación a esas producciones, Vicente T. Mendoza<sup>7</sup> sostiene que surge, en efecto, el nuevo género del corrido mexicano. Señala que un aspecto básico es “el principio de

<sup>7</sup> Uno de los mayores estudios que se ha hecho del paso del romance español al corrido mexicano es el de Vicente T. Mendoza publicado en su libro *El romance español y el*

la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida" (Mendoza en Aurelio González 1999, 84). Influye además, el contexto histórico del país americano. Aurelio González enfatiza que "están indisolublemente asociados el corrido y la Revolución de 1910" (1988, 24). Esto explicaría su "primitivo carácter épico" al destacarse "los cantos de heroísmo a la par que se critic[aban] las cobardías" (Vitale 11). El corrido incorpora temáticas y aspectos locales como las variantes mexicanas de la lengua, la historia, la toponimia, los sucesos cotidianos, pero a la vez, recoge muchas características del romance español, tales como la métrica; su soporte, principalmente oral y colectivo; los temas, que incorporan aspectos tanto de la tradición novelesca como de la épica española, pero adaptadas a la realidad mexicana; y su finalidad informativa y/o de ensalzamiento de valores nacionales. Se trata, al igual que el género antecesor, de una narrativa popular en forma de canto y poesía.

La estructura tradicional del corrido es la siguiente: saludos del cantor y prólogo de la historia, desarrollo de la anécdota, moraleja y despedida del cantor. Los autores muchas veces son anónimos, pero quienes los transmiten son las figuras reconocibles. Hoy en día existen cantores profesionales y semiprofesionales, llamados "corrideros", que deben realizar otros trabajos para subsistir y que se mueven por los pueblos cantando a campesinos, peones o mineros (Aurelio González 1988).

De los temas más comunes a los que se canta, Aurelio González registra los de animales, de valentones<sup>8</sup>, de tragedias pasionales, de revolucionarios (o épicos), de tragedia familiar. Además, destaca que esta expresión artística es tremadamente localista. Existe un subgénero dentro del corrido que corresponde al corrido fronterizo que surge en el siglo XIX en México y que da cuenta de las complejas relaciones entre México y Estados Unidos. Una de las temáticas más comunes era el contrabando<sup>9</sup>. Algunos corridos eran compuestos con la intención de exhortar a ciertos personajes y otros para honrar a estas figuras contrabandistas. Sin importar su finalidad, este

---

*corrido mexicano* (1939). Allí realiza un estudio comparativo y analiza los aspectos literarios y musicales de ambos géneros populares.

<sup>8</sup> En esta categoría se ubica el corrido "El ojo de vidrio".

<sup>9</sup> Como plantea el estudioso Juan Carlos Ramírez-Pimienta en su libro *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido* (2011), este subgénero es un antecedente de lo que hoy en día se conoce como el género del narcocorrido.

tipo de corridos fue el resultado de la interacción entre ambas culturas, la mexicana y la norteamericana.

### RECORRIDO AL SUR: EL OJO DE VIDRIO *WILLICHE*

En su libro *La Ciudad Ajena: Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano* (2013), Lucía Guerra indica que la “relativa independencia” que habían tenido los mapuches respecto de la organización colonial y luego nacional, se vuelve difusa en el siglo XX con la masificación de la radio y el cine. Sus

voces e imágenes traspasaron el mero entretenimiento, al transmitir nuevos escenarios que eran también los espacios de la cultura moderna girando en otra esfera epistemológica. Este contacto cultural engendró un reciclaje de lo foráneo a partir de procesos de apropiación que lo reterritorializaron y adecuaron a la cultura originaria transformándolo en propio (124).

Esto da cuenta de cómo se comienzan a elaborar con mayor fuerza fenómenos o expresiones culturales de carácter híbrido. Para explicar estos trasvases culturales, cabe citar la noción de tercer espacio de Homi Bhabha (1994) a la que también alude Lucía Guerra en su libro. El tercer espacio emerge dentro de estos contextos de cruces culturales en los que se producen rupturas que alteran el *continuum* histórico establecido por los discursos hegemónicos, lo que genera un lugar “entre-medio” que pone en entredicho la oficialidad y rompe con la fijeza de la cultura. En otras palabras, se introduce el componente de la ambivalencia, basada en la inscripción y articulación de la hibridez de la cultura; todo puede ser vuelto a leer y es posible que surjan nuevas historias y nuevos discursos. En este contexto aparecen las estrategias que permiten entrar en el juego de la enunciación y proponer una heterogeneidad que había rechazado el discurso del dominante. De ahí la importancia del lenguaje, como elemento que reconstruye y genera nuevos espacios de significado.

La posibilidad de que en un mismo espacio geográfico conviva más de una cultura provoca, lo que la académica chicana Gloria Anzaldúa (1987) denominó como cultura fronteriza. Anzaldúa detectó la existencia de identidades fronterizas muy porosas y dinámicas, producto de la mezcla y las distintas pertenencias de personas que cohabitaban un mismo espacio. Ella explica que la frontera es una realidad geográfica, pero a la vez posee un contenido político ideológico y cultural, una barrera que determina la realidad de sus habitantes,

quienes deben adaptarse para vivir con ella. Ella señala que “*the Boderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle, and upper classes touch, where the spaces between two individuals shrinks with intimacy*” (19)<sup>10</sup>. Pese a que esta línea divisoria tiene fuertes repercusiones políticas y sociales de carácter negativo, también puede, como forma de resistencia, entenderse como lugar fronterizo e híbrido –tomando las palabras de la académica y también las de Bhabha– que permite cruzar diferentes tipos de fronteras lo que lo vuelve un lugar ventajoso. Quienes habitan este espacio, por el hecho de ser sujetos fronterizos, pueden establecer puentes. El “entre-medio” genera nuevas hermenéuticas que abren diálogos e intersecciones en vez de categorizar y fijar. La rigidez, por tanto, significa la muerte, por lo que el sujeto fronterizo debe mantenerse flexible, tolerante a lo ambiguo, siempre móvil hacia lo incluyente en vez de lo excluyente. “*The work of mestiza consciousness is to break down the subject-object duality that keeps her a prisoner and to show in the flesh and through the images in her work how duality is transcended*” (102). Esto implica superar, como también señala Bhabha, la idea de una cultura binaria para pasar a una híbrida y llena de porosidades.

En el trabajo de Anzaldúa vemos cómo se echa a andar el aparataje teórico de Bhabha, al proponerse el espacio de marginalidad como una oportunidad de creación y de nuevas discursividades. Desde lo intersticial se desarrolla una nueva conciencia mestiza, lo que puede evidenciarse en el caso local a través del encuentro y convivencia chileno-mapuche. La escritura mapuche *williche* de Huenún, Colipán y Huirimilla tiene conciencia de su mestizaje e hibridez, se sabe escritura fronteriza, por lo que de alguna manera utiliza esa aparente desventaja a su favor. Produce en ese vacío una expresión estética cargada de gran espesor que transita entre lo chileno-mapuche.

<sup>10</sup> “*A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A boderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los atravesados live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, half-breed, the half-dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal”*” (25).

Ahora bien, las rancheras y los corridos mexicanos<sup>11</sup> son un caso concreto del tipo de expresiones que pasaron a formar parte de la cotidianidad mapuche, pues se integraron rápidamente a muchas de las instancias domésticas de las familias del sur de Chile<sup>12</sup>. El poeta *williche* Bernardo Colipán plasma aquello en una imagen de su poemario *Arco de Interrogaciones* (2005):

En el brasero hierve un tarro  
Con hojas de eucaliptus.  
La radio toca una ranchera que habla de nosotros.  
En un rincón el silencio juega un solitario.  
Escribo “*Kuifi rupai, kuifi rupai*”, en los vidrios  
empañados de la casa:  
(Mucho tiempo ha pasado  
mucho tiempo ha pasado) (63).

La presencia de la música ayuda a componer un escenario determinado que además, tiene que ver con la sensibilidad del hablante. La temática sentimental desarrollada a través del amor sufriente y solitario forma parte del repertorio musical que se escucha en las radios –en las textuales y en las reales. La cotidianidad del espacio de la casa “invadido” por esta música foránea que completa el ambiente con total naturalidad nos muestra hasta qué punto es parte de las subjetividades. El poema desarrolla una mirada nostálgica en un ambiente “semi-urbano”, como bien detecta James Park (2007). Los objetos que conforman el espacio van desde lo campesino –una manta de castilla, un frasco de semillas, unas alas de ganso colgando en la ventana y el brasero expeliendo el aroma sureño del eucaliptus– hasta lo urbano, incluso pop –un pasaje de micro, la foto de un político y un póster de Leo Dan. La imagen captura el espíritu de hibridez y de mestizaje a partir del espacio y de las disímiles procedencias de estos objetos. Vale la pena señalar, por una parte, que la manta de castilla, fruto de la herencia colonial, concentra el

<sup>11</sup> En términos generales son estilos muy similares. La diferencia fundamental entre el corrido y la ranchera es el compás musical. El corrido es de compás 2x4 y se baila como el pasodoble y la ranchera es de compás 3x4 y se baila como un vals.

<sup>12</sup> Guerra cita a la poeta *williche* Graciela Huinao quien cuenta que las rancheras son parte de su historia comunitaria, ya que, “se bailan (a lo chileno), se cantan (a media lengua) y no existen fiestas sureñas sin “charrasqueos”, es como la reina madre de la fiesta” (124). Y también recuperan emociones íntimas, pues confiesa que la música la arrastra “a las casas de madera, con su cocina a leña y el pan saliendo del horno” (125).

cruce entre lo español y lo local, y, por otra, que el aroma tan familiar del eucaliptus también da cuenta de los procesos de sincretismo, pues este es un árbol foráneo, introducido en los bosques del sur, el cual, junto al pino, es una especie preferida por la industria forestal. La escritura del hablante en *mapuzungun* también corresponde a un acto significativo, implica la dicotomía presencia/ausencia, pues aunque están las palabras, la grafía se ejecuta sobre el vidrio empañado lo que refuerza la idea de fugacidad y de lo efímera que es la palabra y la lengua. En definitiva, el poema y la música están en castellano, mientras el *mapuzungun* se difumina. La ranchera de fondo acentúa el poder de estos elementos y hace que el espacio doméstico sea un espacio vivo, dinámico, habitado y tremadamente híbrido. Allí se actualizan una y otra vez las sensaciones de apropiación y pérdida.

Jaime Huenún, en sus poemarios *Ceremonias* (1999) y *Reducciones* (2012), también incorpora la ranchera como parte del mundo poético mestizo en el que se insertan las subjetividades. En el poema “Feria libre de Rahue” (1999, 54) se configura un espacio híbrido y multicultural, tal como son las ferias en las localidades del sur de Chile. Se mencionan los “bares mexicanos de Avenida República” como zonas relevantes en la medida en que forman parte de la historia del hablante poético. El hablante por una parte invoca y glorifica al abuelito Huenteao<sup>13</sup> y por otra alude a noches de alcohol, ebriedad y miseria. Se muestra la ciudad de Osorno como un lugar algo decadente en el que se desacralizan tradiciones y creencias mapuches ancestrales; la rogativa final es hecha por un hablante borracho que acaba de ser expulsado del bar. Algo similar ocurre en el poema “Cisnes de Rauquemó” de *Reducciones*, cuando el sujeto poético después de haber cazado cisnes junto a otros hombres parece avergonzarse, lo que se oculta tras una borrachera de pisco. Se manifiesta un grado de indignidad por lo que acaba de hacer:

Nos marchamos borrachos, emplumados de muerte  
cantando unas rancheras y orinando en el viento.  
En mitad de la pampa nos quedamos dormidos,  
cubriéndonos de escarcha, de hierba y maleficios (113).

Ahora bien, en el Chile de los años 20 y 30, el corrido y la ranchera se expandieron por las zonas populares desplazando incluso, otras expresiones musicales que formaban parte del sustrato local, quiero decir, el canto a lo

<sup>13</sup> Huenteao o Huentellao: ver nota al pie n°2.

humano y el folclor que se habían venido desarrollando más fuertemente hasta los inicios del siglo XX. Esta música mexicana se propagó sobre todo en sectores periféricos, poblacionales o campesinos. Soledad Bianchi recuerda que en los años 50 en el barrio alto de la capital jamás se oirían rancheras, corridos ni valses peruanos y agrega: “en nuestras casas, de clases medias acomodadas, estas músicas [...] venían de las habitaciones de las empleadas domésticas” (150). El musicólogo Juan Pablo González sostiene que en los años 30 ya se había difundido en Chile un repertorio de géneros musicales extranjeros: “the Mexican *corrido*, the Argentinean *ranchera*, and the Cuban *guaracha*”<sup>14</sup> (257). Explica algunos aspectos que influyeron en la fluida integración de estas novedades musicales. Primero, la falta de influencias africanas y mestizas en la música chilena, lo que generó un interés por importar otros estilos para poder dar mayor riqueza y variedad a la experiencia musical local. Segundo, el hecho de que los acordes entre guitarras y voces de la música folclórica chilena calzaban perfectamente con el corrido, la ranchera y la guaracha. Y por último, Juan Pablo González sostiene que para la industria discográfica local era necesaria la apertura a estos nuevos géneros debido a que hasta avanzados los años 30, se producía casi exclusivamente cueca y tonadas (257). Todas estas transferencias dentro del campo musical llevaron a que surgieran las primeras producciones locales de esta música, con grupos de mariachis<sup>15</sup> y músicos nacionales que cantaban corridos. Fue tal el éxito de los corridos que sonaban en las radios y en las fiestas, que se propagó y asentó, tanto en el espacio urbano como en el mundo del campo, y así también, pasó a las comunidades mapuches ya estuviesen más o menos integradas a lo chileno.

Pero, ¿por qué tuvo tanto arraigo en el mundo mapuche? Lucía Guerra sostiene que más allá de los ritmos alegres y rápidos y el tono humorístico de muchas de las letras, uno de los motivos principales para que se dé esta apropiación son los temas de las canciones sobre “el despojo y la injusticia, en la violencia y en héroes que luchan por reivindicar a las víctimas de la miseria y de la desigualdad” (125), que mucho tienen que ver con la posición de los pueblos originarios en Chile<sup>16</sup>. Cabe agregar que la infiltración de

<sup>14</sup> Mantengo las cursivas de acuerdo al artículo original.

<sup>15</sup> Por ejemplo, el grupo Los Queretanos, cuarteto de mariachis que se fundó en el año 1938 en Santiago.

<sup>16</sup> “Como resultado de esta reterritorialización de la música mexicana, actualmente grupos como Wechekeche Ñi Trwaun incorporan elementos de las rancheras en su música

estos registros también puede estar influenciada por el profundo arraigo de lo musical y lo oral del pueblo mapuche. En este sentido, Huirimilla en “La poética del ranchero” (2005) plantea una similitud entre el género de tradición ancestral mapuche del *gnüneülin* y la ranchera, debido a que ambos aluden a la pérdida y en muchos casos, a la opresión que se sufre. El poeta y estudioso identifica en este género originario un antecedente que seguramente influyó en el enraizamiento de las melodías mexicanas en la cultura *williche*. Esto introduciría un componente intracultural al desarrollo de estas expresiones populares y campesinas entre las personas de origen mapuche. Considero además que el carácter limítrofe, primero del romance fronterizo –entre el mundo cristiano y el Al-Andaluz de la España medieval– y luego del corrido fronterizo –entre México y Estados Unidos de los siglos XIX y XX– evidencian que desde su origen estas formas artísticas dan cuenta de un conflicto entre dos o más culturas que por circunstancias geográficas se ven obligadas a interactuar. Esto genera una serie de trasvasajes y transferencias que en los casos mencionados son evidentes.

El escritor Juan Paulo Huirimilla, tal como lo hacen Colipán y Huenún, propone un proyecto poético en el que el sujeto y su entorno son híbridos. Magda Sepúlveda (2013) considera que la escritura de estos tres poetas *williche* se ubica en las ciudades de provincia y que desde allí desarrollan tensiones respecto de sus grados de (no) pertenencia a estos espacios. Los poetas muestran un yo poético que habita zonas fronterizas, espacios mixtos y dinámicos, llenos de porosidades; interculturales. Lucía Guerra explica que para Huirimilla “[...]o mapuche” [...] es un tejido plural de elementos culturales en un flujo constante de interculturalidades. Hibridación en movimiento que anula las expectativas colonialistas de ‘lo nativo’ y ‘lo autóctono’” (128). El mismo Huirimilla dijo en una entrevista en el año 2006 que lo que intenta es “enunciar el mundo no solo con los referentes de la cultura mapuche sino con referencias de la cultura popular como son: las letras rancheras, los *western*, los boleros y las canciones populares” (*La Nación*, 9 de mayo de 2006). No es azaroso que incorpore el corrido en su poesía, se trata de un gesto intencionado, incluso ético. Sabe que este género forma parte de cultura poblacional e indígena, por lo que entenderlo, difundirlo y trabajarla

---

fusión y Francisco Manquecheo ha creado “rancheras mapuches”, tales como “El monstruo”, donde denuncia la contaminación que produce una empresa de celulosa al verter sus residuos en el río Cruces dañando toda la zona de Tralca” (Guerra 125).

le significa un compromiso y un ejercicio crucial para su desarrollo artístico<sup>17</sup>. El hablante poético asume y expresa su condición fronteriza.

Como estrategia de reterritorialización, el hablante de *Palimpsesto* –tal como el de *Ceremonias y Reducciones*– es una suerte de fantasma que deambula por espacios degradados, es testigo de modas, lugares y canciones, sin embargo se trata de pertenencias que rechaza (Sepúlveda 2013). Sepúlveda se detiene en la presencia de la ranchera y sostiene que “se escuchan en los sitios degradados de la ciudad provinciana” (226). Se trata de una forma musical para cantar la perdida –del rancho o de quien se ama. Se genera una especie de vínculo fraternal entre el dolor por la perdida del mexicano y el del mapuche. Para Sepúlveda se trata de “zonas de hibridez latinoamericana, donde se da la mixtura de diversos productos del continente” (226). Lucía Guerra menciona que la ranchera es “definida por Huirimilla, como canción campesina que circula en la ciudad” (129), lo que da cuenta de estas transferencias que se producen entre el espacio del campo –que equivocadamente se reduce a lo lárico o idílico– y el urbano. Para el caso que estudiamos, entendemos que muchas veces estas capas migratorias que se desplazan desde las áreas provincianas a las grandes ciudades quedan relegadas, al llegar a la urbe, a una periferia donde no tienen cabida. Peor aún, si se tiene una visible “morenidad” –tomando la expresión de Elicura Chihuailaf– y un sesgo indígena marcado.

El poema “El ojo de vidrio”, de la sección “Rawe” del libro *Palimpsesto* toma fragmentos del conocido corrido mexicano “El ojo de vidrio” interpretado por muchos cantores de corridos famosos, como Antonio Aguilar o Los Relámpagos del Norte<sup>18</sup>. La canción cuenta la historia de Porfirio Cadena, alias el ojo de vidrio, un salteador de caminos quien, movido por la venganza escogió la vida criminal. Luego, se dedica a luchar por la justicia y por los más necesitados, pero bajo su propia ley. Se trata de una figura popular en México, la historia incluso fue llevada a la radio, a través de la radionovela que escribió Rosendo Ocañas. A continuación cito el poema, homónimo, tal cual aparece en *Palimpsesto*:

<sup>17</sup> Esto último lo tomo de una declaración que registra Hugo Carrasco (2006, 47).

<sup>18</sup> La canción está disponible en *youtube* en distintas versiones, interpretadas por variados artistas.

*Voy a contarle el corrido del salteador de caminos  
que se llamaba Porfirio  
llamado el Ojo de Vidrio  
lo tuerto no le importaba pues no fallaba en el tiro*  
En su mordedura el ojo de vidrio  
Es un cuadro de miradas pintadas  
Canicas dentro de anillos  
espiando en su cerradura  
apunto con la carabina al doctor  
para que nos coloque  
la luz del ojo nuevo.  
Viví en un rancho domando caballos  
A matar a nuestro padre  
Vino el otro  
Desde entonces el Ojo de Vidrio llora  
Salpica el reflejo en el río.  
*Decían que estaba forrado con un chaleco de malla  
las balas le rebocaban mientras se carcajeaba  
iba tranquilo a caballo sin que le pasara nada*  
Que cante la Coralillo  
Hasta que dé vuelta el revólver  
Que cante: *Yo no soy gaviota*  
Montada en un burro que trae  
Un rejo.  
*Ahí viene el Ojo de Vidrio gritaba el pueblo asustado  
y a las mujeres buscaba mirando por todos lados  
no más dejaba los cerros llenos de puros colgados.*  
Disparo en el río a los asnos disfrazados de arriero  
Cabalgando hasta ver mi sombra  
Con el lado izquierdo.  
Mis hijos dibujan reyes  
En los baños del bar  
Como si fueran pequeños espejos  
Oblicuamente la reina se dobla de rodilla  
Con la mirada seca  
En el corazón en la oquedad (72-73).

Las partes que aparecen intercaladas en cursiva están tomadas del corrido original (con algunas variaciones mínimas). Hurimilla incorpora la imagen del héroe del pueblo, del *Robin Hood* mexicano, para recuperarlo y reescribirlo en su versión. Este Porfirio históricamente se ha caracterizado por representar

a un sujeto poderoso, que burla el orden y la ley para ayudar al desvalido. La figura aquí aparece matizada por momentos heroica, por momentos víctima. El poema habla de un otro que asesinó al padre, imagen que, si consideramos el sustrato mapuche, da cuenta de un hecho histórico que hermana la historia del nativo mexicano con la del indígena. Poco a poco podemos constatar que estos relatos tienen ciertas causas comunes, lo que explica su capacidad de esparcirse por el territorio. No obstante, el poeta da un giro al final, distanciándose del salteador de caminos. Se disloca la imagen heroica del justiciero para terminar con los “hijos” –¿el futuro?– haciendo dibujos en el baño del bar. Escoge uno de los espacios más degradados sobre los que se puede poetizar para terminar su corrido recalando en el puro vacío; en la oquedad. Elige el lugar de lo oculto, lo oscuro, lo sucio y lo obsceno. Invierte lo heroico y esperanzador de este personaje –que incluso, como dice la letra del corrido, supera a la muerte con su “chaleco de malla”– para convertirlo en una caricatura. El poema evidencia el componente desacralizador de este sujeto, se juega con los efectos del vidrio y los reflejos y se configuran imágenes ambiguas. El baño público representa la decadencia del héroe popular, los reyes ahora son solo garabatos en una pared sucia. Y la reina en el mismo baño se encuentra agachada a la espera de que algún rey de cantina requiera de sus servicios. Su presencia seca y vacía, en posición de sometimiento y subyugación, refuerza el sentido final del poema, la necesidad de evidenciar la subversión, decadencia, la pérdida de referentes heroicos o a los que admirar.

Cabe añadir que la voz poética de Huirimilla parece estar obsesionada con el ojo de vidrio del sujeto: en el poema hay reflejos, espejos, ríos, lágrimas, canicas. En el texto se hace visible el juego “de “lo auténtico-original” [ya que] se confunde con la réplica y el reflejo, mientras la figura ficticia del héroe de corrido se fusiona con la figura histórica de la familia mapuche de los Peñán –ladrones de ganado maltratados por la ley” (Guerra 129). De hecho, los poemas que siguen a “El ojo de vidrio” en el libro cuentan historias o lamentan el destino de esta familia. Se mencionan algunos personajes como don Pedro Peñán Avendaño, sus hijos y Juan Peñán; la cueva donde se reúnen los Peñán Palomo; el hablante lírico les dedica memoriales, pero también ofrece dinero por sus cabezas, además, se relatan algunas de sus actividades como cuatreros<sup>19</sup>. El poeta intercala en este trasfondo mapuche los relatos

<sup>19</sup> Los Peñán fueron acusados por una serie de crímenes como robos y asesinatos. Su historia se llevó a la televisión chilena, lo que colaboró a la imagen negativa que los medios

de corridos, su terminología, su estilo. En “Ranchera de madrugada” la voz poética, igual como lo veíamos con Colipán, muestra cómo la música mexicana –sumada a otros elementos modernos, como la televisión– forma parte de su existencia cotidiana:

Es preciso acaso renunciar a la luz que sopla  
Porque *al vino no lo vence ni la muerte*.  
Tu imagen en la T.V. a tubos aparece  
Escucho a Antonio Aguilar

/en las radionovelas (83)

Ahora bien, vuelvo a la metáfora del ojo de vidrio. La prótesis ocular acapara la atención del hablante lírico y la insistencia sobre ello, sobre este defecto, el vacío que hay ahí. Los reflejos, las imágenes refractadas y multiplicadas por la bola brillante conforman una suerte de poética huirimillana, puesto que es todo lo contrario a lo unívoco. Añade poemas como “El vitral en el río” y “El ojo de vidrio en el espejo”, con lo que insiste en el problema del ver, de cómo se ve, desde dónde y hacia dónde. El poeta ha señalado que su intención es dar cuenta de una realidad compleja que no se puede leer bajo un único lente y eso justamente hace el cristal, abre la mirada, difumina las luces y sombras que cambian de acuerdo a cómo se coloca el ojo.

## FIN DE RUTA

Por medio de este trabajo he querido exponer una serie de aspectos que me parecen complejos y a la vez muy relevantes de visibilizar. He señalado una ruta que pese a su aparente distancia ha podido ser articulada; el viaje fluye desde la península ibérica del siglo XIV hasta el sur de Chile en el siglo XXI de manera casi orgánica. La travesía transatlántica del romance permitió que este se asentara y que en la medida en que convivía con los pueblos y culturas fuese mutando, configurándose nuevas formas poéticas populares. Han quedado de manifiesto las repercusiones de este cruce literario y hemos

---

de comunicación masiva han contribuido a crear respecto de los mapuches. Algunos de sus miembros fueron asesinados en circunstancias poco claras. Lucía Guerra considera que Hurimilla “inserta al héroe del corrido en un contexto en el que la muerte y la persecución de los mapuches durante la dictadura militar funciona como sub-texto” (131).

constatado algunas de las múltiples maneras por medio de las que puede actualizarse un texto –en el más amplio sentido de la palabra. Vemos que en la medida en que se realizan estos intercambios, las dinámicas manifestaciones humanas se adaptan según cada contexto. El corrido, hijo o quizás nieto del romance, se instala en México como una de las expresiones características de la nación, recoge el sentir del pueblo y plasma sus vivencias, proyecta sus valores, dolores y miedos a través de su música contagiosa. Ya vemos cómo esta forma, sin sufrir grandes cambios, llega a Chile en la primera mitad del siglo XX, sus ritmos y letras pegan, pero obviamente hay algo más profundo que lo hace pasar de ser una moda y terminar por instalarse como una expresión popular local.

Existen ciertos vasos comunicantes que permiten que una expresión humana, en este caso la poética, surja y se quede en determinados entornos y ambientes y se propague e incluso, reaparezca cuando las condiciones son dadas. Hemos comprobado la importancia de los contextos históricos, estos tres casos han tomado fuerza en la medida en que el contexto político o social se ve afectado por ciertas crisis. La noción de lo colectivo y de lo oral como un elemento esencial para el desarrollo del romance y del corrido, es, sin duda otro cabó que podemos amarrar entre estas tres expresiones. El hecho de que el corrido se retome por la cultura mapuche tiene sentido, ya que es una cultura predominantemente oral, al igual como el romance y el corrido lo han sido –y son actualmente–. Relevante es lo que Huirimilla señaló respecto del *gnüneüllün* y la posibilidad de que sea una suerte de antecedente de la ranchera lo que favorece su desarrollo en la cultura *williche* y le añade un componente étnico e intracultural al fenómeno. Lo popular es un aspecto que también atraviesa estas manifestaciones, nace desde y para el pueblo, se musicaliza y se replica el octosílabo. Se siguen recuperando figuras heroicas y una suerte de épica, lo que evidencia el gusto por escuchar historias de personajes valerosos o que se salen con la suya. No obstante, en algunos casos, se trata de figuras degradadas, posicionándonos en un espacio pesimista y desacralizado. En el “ojo de vidrio” de Huirimilla también se recupera la idea de la pérdida y de la tragedia, que supera todo límite, lo que, de acuerdo a este mapa, hermana a las diferentes culturas. El problema de lo fronterizo también es un hilo conductor entre estas expresiones. Evidenciamos en estos géneros la tensión entre dos culturas que limitan, pero que a la vez están obligadas a interactuar sobre un mismo espacio geográfico.

He querido comprobar, finalmente, cómo la poesía mapuche se integra a una serie de tradiciones y ofrece, en el caso de Colipán, Huenún y Huirimilla,

múltiples diálogos y propuestas de lecturas que se salen de lecturas restringidas y acotadas. El gesto de estos poetas es interesante bajo múltiples puntos de vista; por ejemplo, recogen un género que comunica todo un submundo debido a la posición que ocupa dentro del espacio cultural local, toman lugares y figuras con una intención ambigua, de ensalzar y/o desacralizar y, finalmente, establecen puentes –y quiebres– con toda una tradición latinoamericana y española. Estas obras amplían y movilizan la poesía escrita por poetas de origen mapuche evidenciando su condición de poesía fronteriza e intercultural. Al incorporar recursos como la intertextualidad y la presencia de los corridos en los textos se constata una intersección que afecta tanto lo formal como los contenidos de esta escritura y se evidencia la multiplicidad de transferencias y pertenencias culturales.

## BIBLIOGRAFÍA

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. USA: Aunt Lute Books, 1987.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. USA: Routledge, 1994.

Bianchi, Soledad. “Música, noticias, alegría, no cambie el dial...”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Caravelle* 48 (1987): 149-153.

Carrasco, Hugo. “Juan Paulo Huirimilla: ¿correlatos escritos posmodernos?”. *Critica situada: el estado actual del arte y la poesía mapuche*. Temuco: Universidad de la Frontera, 2005: 77-88.

\_\_\_\_\_ “Poesía mapuche actual: La identidad escindida. *Viaje al Osario* de Juan Paulo Huirimilla”. *Revista Chilena de Literatura* 68 (Abril 2006): 141-168.

Carrasco, Hugo y Selva Mora. “Lectura palimpsestica de *Palimpsesto* de Juan Paulo Huirimilla”. *Estudios Filológicos* 41 (Sep. 2006): 43-54.

Carrasco, Iván. “Las voces étnicas en la poesía chilena actual”. *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 57-70.

Colipán, Bernardo. *Arco de interrogaciones*. Santiago: LOM, 2005.

Deyermond, Alan D. *Historia de la literatura española. La edad media*. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.

Escudero, Alfonso M., et. al. *El romancero español*. Selección, estudios y notas de A. M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976.

González, Aurelio. “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Caravelle* 72 (Jun 1999): 83-97.

\_\_\_\_\_ “¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos? *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Caravelle* 51 (1988): 23-30.

\_\_\_\_\_ “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Caravelle* 65 (1995): 143-157.

González, Juan Pablo. "The making of a social history of popular music in Chile: problems, methods and results". *Latin American Music Review* Vol. 26, No. 2 (Autumn – Winter 2005): 248-272.

González Langlois, Pilar. "Entrevista a Juan Paulo Huirimilla: No muestro un mundo utópico como Chihuailaf". *Diario La Nación*, 09 de mayo de 2006. Web. <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretenimiento/juan-paulo-huirimilla-no-muestro-un-mundo-utopico-como-chihuailaf/2006-05-08/202511.html> Revisado el 23 de junio de 2015.

Guerra, Lucía. *La Ciudad Ajena: Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. Santiago: Ceibo, 2014.

Huenún, Jaime. *Ceremonias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1999.

\_\_\_\_\_. *Reducciones*. Santiago: LOM, 2012.

Huirimilla, Juan Paulo. "Etnopoesía y poética intercultural en la cosmovisión huilliche". *Serie relatos - Testimonios 4. Ñuke Mapu*forlaget, 2005. Web. <http://www.letras.s5.com/pw1407071.pdf> Revisado 3 de agosto de 2016.

\_\_\_\_\_. *Palimpsesto*. Santiago: LOM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Trafkiniñungun: intercambio de la palabra*. Santiago: Talleres de Imprenta Marmor, 2009.

Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido popular*. México D.F.: Imprenta Universitaria, 1939.

Menéndez Pidal, Ramón. *Flor Nueva de Romances Viejos*. Buenos Aires: Espasa – Calpe, 1963.

Millalén Paillán, José. "La sociedad mapuche prehispánica: *Kimün*, arqueología y etnohistoria" *Escucha winka! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: LOM, 2006: 17-52.

Mora Curiao, Maribel. "Poesía Mapuche del siglo XX: Escribir desde los márgenes del campo literario". *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwiñ: Historia, Colonialismo y Resistencia desde el País Mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2012: 299-334.

Paredes Pinda, Adriana. *Epu rume zugu rakizuam: desgarro y florecimiento. La poesía mapuche entre lenguas*. Tesis doctoral, 2013. Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Austral de Chile.

Park, James. "Discurso y poética mapuche-huilliche actual: cambio generacional y diferencia territorial". *Alpha* 24 (2007): 139-162.

\_\_\_\_\_. "Ethnogenesis or neoindigenous intelligentsia: contemporary mapuche-huilliche poetry". *Latin American Research Review* Vol 42. No. 3 (2007): 15-42.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. *Cantar de los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México D.F.: Temas de hoy, 2011.

Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-1913)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Vitale, Luis. "Capítulo XII: Música popular e identidad latinoamericana". *La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana. De Bolívar al Che*. Archivo Chile. Web. [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf) Revisado 3 de agosto de 2016.