



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Moraga García, Fernanda

Tejiendo genealogías poéticas: primeros cantos transcritos de mujeres mapuche (siglos XIX y XX)

Literatura y Lingüística, núm. 23, 2011, pp. 29-45

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35219952003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Tejiendo genealogías poéticas: primeros cantos transcritos de mujeres mapuche (siglos XIX y XX)*

Fernanda Moraga García **

Resumen

El presente artículo propone abrir-construir una revaloración de las primeras recopilaciones y transcripciones de cantos de mujeres mapuche realizadas a fines del siglo XIX y principios del XX. Nos interesa plantear que esta práctica cultural transcrita se instala como momento genealógico inaugural de la producción poética actual de mujeres mapuche. La valoración de estos cantos fundacionales significa reconocer una genealogía poética escrita y vinculante con lo que fue (y es) su responsabilidad oral. En este artículo se quiere pensar y comprender el mencionado corpus (siempre como territorio inconcluso), tanto en su especificidad estética, como cultural, para, finalmente, relevar la pertenencia de los cantos dentro de una economía socio-cultural que al mismo tiempo visualiza su dimensión de valor y su dimensión de enunciados discursivos de/y en conocimiento.

Palabras clave: *ül, llamekan, mujeres, poesía, mapuche.*

Weaving poetic genealogies: early transcribed chants of mapuche women

Abstract

The current work intends to open-build a re-evaluation of the first compilations and transcriptions of *mapuche* women' chants carried out at the end of XIX century and the beginning of XX. We want to establish, that this cultural practice is regarded as a genealogical moment to the present original poetic production of *mapuche* women. The valuation of these foundational chants means to recognize a written and binding poetic genealogy with its current and past oral responsibility. In this article, the mentioned corpus (always as un unfinished territory), has to be thought and understood in its aesthetic and cultural peculiarities, to finally enhance the belonging of the chants to a social cultural economy and visualizes the value dimension and the discursive and of/ in knowledge statements dimension.

Key Words: *ül, llamekan, women, poetry, mapuche.*

* Este trabajo forma parte del Proyecto "La escritura (casi)invisble: *ül* de mujeres mapuche de principios del siglo XX", N° 030951, Departamento de Investigación Científica y Tecnológica (DICYT) de la Universidad de Santiago de Chile (2009-2010), proyecto del cual soy la investigadora responsable. Una primera versión de este artículo se leyó en el *Congreso Extraordinario Internacional XXX Aniversario SOCHEL*, Universidad Austral de Valdivia, Chile, 5 al 7 de noviembre de 2009.

** Doctora © en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Santiago de Chile, Universidad Católica Silva Henríquez, ojosaura@gmail.com

A modo de introducción

La práctica verbal mapuche ha sido un espacio de atención y estudio desde hace más de dos siglos. Aunque con propósitos evangelizadores, más que con objetivos de comprensión cultural, en 1775 el sacerdote Havestadt recopila y traduce al latín cuatro cantos de *machi* que traían una huella de tradición cultural anterior a la invasión europea: “machiorum medicatium cantiunculae”, *Chilidugú sive tractatus Linguae Chilensis*, 1775¹. Sin embargo, es a fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando se producen importantes investigaciones y recopilaciones, tanto en Chile como en Argentina, que fundamentalmente tienen como objetivo definir y clasificar las diferentes producciones de la lengua mapuche. Estos estudios se inician con Rodolfo Lenz (*Estudios Araucanos*, 1895-1897), a los que también contribuyen Tomás Guevara (*Folklore Araucano*, 1911), Manuel Manquilef (*Comentarios del pueblo araucano*, 1911-1914), Félix De Augusta (*Lecturas Araucanas*, [1910]; 1934), Alejandro Cañas Pinochet (“Estudios de la lengua veliche”, 1911)², Wilhem de Moesbach (*Vida y costumbres de los indígenas araucanos de la segunda mitad del siglo XIX*, 1930), Sebastián Englert (“Lengua y Literatura Araucanas”, 1936), Berta Koessler (*Tradiciones araucanas*, 1962), entre otros autores³. Luego, no es hasta los años 70 que se produce un resurgimiento de los estudios de la tradición oral dentro de la práctica académica de los llamados, en esos momentos, “estudios étnicos”. En ese período, se manifiesta un interés sistémico por organizar y clasificar las producciones orales mapuche en lo que la academia considerará literatura y lo que llevará al ámbito de las producciones folklóricas. Es así como surgen los estudios de Yolando Pino (“Las narraciones araucanas”, *Archivos del Folklore Chileno*, Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología, Universidad de Chile, 1971), Iván Carrasco (“Notas introductorias a la literatura mapuche”. Tercera Semana Indigenista. Universidad Católica de Chile, sede Temuco, 1972), Adalberto Salas (“Kiñe rupachi domo kalkorke...”, un folktale de los indios mapuches o araucanos de Chile”, *Estudios Filológicos* 8, Valdivia: Universidad Austral, 1972) y Juan Adolfo Vásquez (“On the literature of the Araucanians”, *Latin*

1 Según Tomás Guevara en el libro *Cautiverio feliz* (1629), ya Núñez de Pineda anota un canto de una niña mapuche, el que estaría dedicado al mismo autor. Guevara lo llama “canto erótico” por su contenido. Esto ha sido discutido, puesto que se pone en cuestión si realmente una mujer le cantó a Núñez de Pineda o es ficción. (*Folklore Araucano*, 1911:119).

2 La publicación que realiza Cañas Pinochet corresponde a una recopilación de *collags* realizada en 1887 por Elías Necul en Chiloé. Los *collags* corresponden a composiciones orales cantadas por los *veliche* (huilliche) de la isla de Chiloé y que mantenían una afinidad con los cantos tradicionales mapuche continentales: los *ül*.

3 Es importante mencionar que en la antología *Selva Lírica* publicada en 1917, se compilán 29 cantores mapuche (*alkantufe* en mapudungun), de los cuales 7 son mujeres.

American Literary Review, Vol. I, 1973) entre otros autores, los que han dado continuidad y ruptura a estos estudios formales hasta la actualidad. Se incluye también, la sustanciosa producción de los propios intelectuales mapuche, por ejemplo, los estudios de Martín Alonqueo (*Cantos de machitun. Recopilación de canciones de cinco machi*, 1975), Víctor Nahuelpan (*Ulcantun, como motivación del quehacer cultural del pueblo mapuche*, 1982), Héctor Painequeo (“Características de los *ül*”, 1992), Jacqueline Caniguán (“Poesía mapuche registrada. Un primer rescate”, 1997) y Maribel Mora Curria (*Poesía mapuche del siglo XX: escribir desde los márgenes del campo literario*”, 2009), entre una cantidad importante de intelectuales dentro de un amplio escenario de producción crítica contemporánea.

La *re-visión*, es decir, el acto de mirar hacia atrás, de intentar comprender un origen de producción literaria diferente, de entrar a textos antiguos desde una perspectiva diacrítica, es, especialmente en el ámbito de los cantos de mujeres y para este estudio, mucho más que un capítulo en la historia de la producción cultural. Se trata entonces, de un acto de revaloración y reposicionamiento, tanto textual como enunciativo, dentro de los sistemas literarios. Visualizar una genealogía poética de las mujeres mapuche, corresponde a una situación de comunicación y de huella dialógica que va más allá de una mirada identitaria diferente. Esto, porque se hace parte de un profundo rechazo a la invisibilidad de un yo-nosotras dentro de la convergencia asimétrica y discriminatoria que se da entre los poderes de una sociedad oficial-dominante, la chilena, y la sociedad mapuche. En este sentido, estos primeros cantos de mujeres transcritos se posicionan como textos-clave desde los cuales siempre se puede reconstruir historia de la sociedad, de la cultura, de la literatura y del género. Al romper con el poder sedimentado que se ha construido sobre los cuerpos, las experiencias y las prácticas estéticas de las mujeres mapuche, emergen los desplazamientos que posibilitan la autoproducción de subjetividades. A partir de esta lectura de aproximación genealógica, es que estas primeras producciones en la escritura nos interesan en cuanto discursos poéticos escritos que surgen como origen de una bisagra cultural que cruza hasta hoy, con diferentes problemáticas de acercamiento y distanciamiento, en la práctica poética de las mujeres mapuche, tanto en su dimensión estructural como enunciativa.

Los cantos de mujeres transcritos en aquel momento aparecen variadamente interferidos o intermediados⁴. Por un lado, se traspasan a la

⁴ En los estudios de la época aparecen alrededor de 13 mujeres entre compositoras de los cantos y enunciantes de los mismos. No se encuentran mujeres que refieran cantos de hombres, aunque si hay hombres que refieren cantos de mujeres. Sus nombres son: Antonia Kaiún,

representación gráfica –tanto al mapudungun como al español–, por lo que la estructura oral se modifica para ser comprendida, en cuanto texto socio-cultural poético, a través de la escritura. Circulan en consecuencia, de un registro sinestésico más plural a otro más determinado, es decir, se desplazan desde la audición-visión de las diferentes entonaciones de la voz, de las gestualidades y ambas, dentro del soporte más significativo de la enunciación y la experiencia: el cuerpo; hasta la estructura textual escrita que se decodifica, fundamentalmente, a través de la lectura que sólo puede desenvolverse a partir de la visión y el imaginario que porta esa visión. Este rasgo de transformación cultural y estructural de esta producción mapuche es común, tanto a las expresiones estéticas de hombres como de mujeres. Por otro lado, la mayor parte de los cantos proferidos específicamente por mujeres –nos referimos a los *llamekan* y a algunos *machi ül*–, al momento de ser cantados o “dictados”⁵ al receptor occidental, son referidos o enunciados por hombres, lo que hace que el cuerpo enunciativo de la mujer real quede fuera, invisibilizado. Sin embargo y a pesar de esta peligrosa borradura corporal y de género, esta mediación, al mismo tiempo, despliega una pluralización en la enunciación de los textos orales.

En la responsabilidad intelectual que asumen las poetas mapuche actuales, frente a un origen escritural mixturado, fundamentalmente, en la compleja relación oralidad-grafía y lengua vernácula-lengua española, se desenvuelve, sin duda, la huella de la experiencia de un contexto histórico de permanente violencia, fragmentación y discriminación. Por lo tanto, entendemos que muchos de los cantos recopilados en el período mencionado están permeabilizados por las consecuencias de las campañas de expoliación que el gobierno chileno y argentino emprendieron durante la segunda mitad del siglo XIX en contra de la sociedad mapuche. Sin embargo, en la mayor parte de los mencionados estudios y recopilaciones, esta macabra historia no tiene presencia, por lo que se abstrae al y a la sujeto enunciante sólo para fines exploratorios científicos acerca de la lengua y el comportamiento cultural *mapuche*⁶, y

Guillermina Epullán, Teresa Weitra, Magdalena Tripaiantü, María Lienlaf, Juana Marinao, Rosario Tripaiantü, Carmen Silva, María Francisca Pinemilla, Melillan de Panguipulli, Carmen Cunillanca, Amalia Aillpan y Filomena Carunao.

5 Sabemos, por Lenz, que Calván dictó los cantos como poemas.

6 No se puede obviar que la ideología dominante hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX en Chile, es el positivismo comitiano, por lo que las investigaciones acerca del pueblo, la sociedad y las producciones culturales mapuche eran abordadas, fundamentalmente, desde una perspectiva de pensamiento occidentalizado y colonizador. Sin embargo, es necesario advertir, al mismo tiempo, que, sin estos estudios científicos, no habría quedado registro de las producciones culturales mapuche de la época.

desde donde Lenz concluye que existe una “literatura araucana”⁷. Este escenario de estudio da cuenta, de manera significativa, de una visión colonizadora, puesto que las consecuencias de la devastadora guerra contra los mapuche es naturalizada por la mayor parte de los investigadores de la época. A modo de ejemplo, Lenz se refiere *naturalmente* a las “rucas de la reducción” (390). Motivo por el cual, los cantos nos llegan de los antiguos textos con una “falta”, con una carencia primordial: ¿dentro de qué contexto se enmarcan los y las sujetos que refieren los cantos y cuáles son las transformaciones internas en esos cantos en cuanto discursos poéticos de significación social y cultural? Por un lado, y a modo de una posible respuesta literaria de la época, De Augusta afirma al respecto:

Esta *nación*, hoy día tan despreciada por cierta clase de personas que desea y propone el secuestro de sus bienes y hasta el exterminio de su raza (...) tiene sus leyes tradicionales, sus ideas religiosas, su culto, poesía elocuencia, sus canciones, su música, sus artes, sus fiestas y juegos, vida cívica, sus pasiones y virtudes (De Augusta II, el subrayado es nuestro).

Y por otro lado, en 1917, en la antología *Selva Lírica* se expresa lo siguiente:

El indio de hoy es triste. Aquí y allá ve usurpados los dominios de sus abuelos (...) divisa su ruca abandonada, maldice a los sayones que de su hogar lo lanzaron a virtud de un contrato leonino con algún usurero explotador de sus vicios y de su ignorancia. El araucano tiene el alma sombría. Es que contempló el definitivo derrumbe de su imperio. Es que contempla, desde sus lejanos reductos la agonía de su raza.

Taciturno, abatido, el indio modula su *gul*, su canción. Un trovador espontáneo, un *gulcatuve*⁸; siente como el truao de sus selvas, el impulso del canto y compone para entonarlo breves composiciones sujetas a una retórica embrionaria. (465).

7 Sabemos que la lengua y el lenguaje dicen, nombran y también dominan, por lo tanto, la denominación “araucano” tanto para el/la sujeto mapuche como para su producción literaria da cuenta de una mirada colonizadora. Sin embargo, Lenz sería, probablemente, el primer investigador occidental que llama a la producción verbal estética mapuche como literatura, posicionándola dentro de las prácticas literarias populares. Esta afirmación no puede pasar inadvertida, puesto que producir literatura corresponde a sociedades que, según la mirada colonizadora, han alcanzado cierto grado de “civilización”.

8 *Gul*, esto corresponde a la pronunciación que en el texto se le da al *ül* (canto) y el *gulcantuve*, corresponde al cantor, *ülkantufe*.

Por lo tanto, estos cantos no sólo se presentan intervenidos a partir de una voz de mediación y grafías ajenas, sino que también por acontecimientos que obligaron a la sociedad mapuche a la transformación no sólo de sus manifestaciones simbólicas, sino que también de toda una forma cultural y social de existencia. Los cantos recopilados con diferentes objetivos ilustrados y científicos provienen, sin duda, de una sociedad mapuche en crisis desde donde su producción estética verbal transita

de un ámbito analógico, gestual, ritual y ágrafo a un ámbito irónico, letrado, laico en el que la memoria genealógica y colectiva mapuche se iba lentamente trasladando a los archivos, diccionarios y revistas especializadas, es decir, al documento etnoliterario, informativo... (Huenún, 25)⁹.

Tejiendo genealogías poéticas

Al abordar esta múltiple red que conforma la bisagra cultural de estos primeros cantos poéticos escritos, se sabe que la relación de transcripción entre lo oral y lo escrito tiene complejidades estructurales constitutivas:

A veces tuvimos que invertir en la traducción el orden de los versos (...). Unas que otras partículas quedan sin traducción, por faltar un equivalente en castellano, otras veces para completar el sentido de la traducción, hemos introducido en ella palabras que faltan en el texto araucano. (De Augusta, 270).

Estas dificultades de composición estructural de los cantos escritos ya dan cuenta de una diferencia en la textualización del discurso y una transformación en la configuración de la enunciación, en la que se mezcla el silencio y la irrupción. Es decir, se produce una hibridación o cruce cultural en el momento en que la lengua y el habla mapuche se hacen silentes frente a la carencia de representación de la lengua dominante. En este agujero del silencio se instala la lengua (y no el habla) ajena, en la misma construcción del enunciado y en el/la sujeto de ese enunciado. A propósito de estos nuevos y diferentes vuelcos que se están incorporando en la inauguración de la práctica poética escrita de mujeres –a pesar de

⁹ Por razones de espacio no se profundizará, por ahora, en este contexto, pero sí nos interesa dejar constancia de su importancia a la hora de acudir a una exploración profunda y, sobre todo, comprensiva de los textos orales recopilados en aquella época.

que no sea la experiencia de sus propias manos en el despliegue de la escritura-, Lenz, Augusta, Guevara y Koessler entre otros, clasifican y diferencian las diversas manifestaciones orales de la sociedad mapuche. Nos interesa por ahora –debido a consideraciones de espacio– sólo detenernos de manera sintética en ciertas clasificaciones efectuadas por algunos investigadores de la época. En primer lugar, De Augusta en *Lecturas Araucanas* ([1911]:1934), texto en el que colaboró también Fray Sigifredo de Fraunhäusl, distingue explícitamente un campo cultural de la oralidad interpretado sólo por las mujeres. El autor dedica la segunda parte de su libro a lo que él mismo llama “Canciones” y la cuarta parte, denominada “Canciones. Úl”. De Augusta comienza afirmando que las canciones corresponden a lo que los mapuche llaman *ül*. Luego, aglutina la mayor parte de los cantos bajo el nombre de “elegías”, explicando que son expresiones que dan cuenta de rasgos comunes que afectan a todos los seres humanos y que tienen un “carácter lírico”. En seguida, divide estas “elegías” en dos: los *llamekan* y *neneülün* (cantos exclusivos de hombres). Los *llamekan* corresponderían a “cantos propios de mujeres (al moler el trigo)...se cantan con la misma melodía, la cual se repite cada dos versos” (272)¹⁰. Además de las llamadas “elegías”, están los *machi ül*, siendo la mayor parte de ellos enunciados originalmente por mujeres¹¹. Segundo, es necesario mencionar que el profesor Manuel Manquilef¹², en su estudio *Comentarios del pueblo araucano* (1911), contextualiza culturalmente algunos *llamekan*, sin mencionarlos como tal. Sin embargo, corresponden a canciones que las practican, las producen y las recrean sólo mujeres dentro del ámbito de bienvenida del amante en el que, según Manquilef, ellas tienen una posición protagónica, tanto en la realización del *muday* para el festejo, como en la fiesta misma. Esta sujeto situada por Manquilef, además de constituirse en sujeto activa, se contrarresta de algún modo, con lo manifestado por Havestadt a fines de 1700, quien afirma en latín que las mujeres cantan el *llamekan* “para no

10 De Augusta también explica con más detalle qué significa un *llamekan* a partir de otras fuentes: “Sobre la palabra *llamekan* dice el Padre Havestadt: ‘el cantar de las indias cuando muelen’, P. Febrés: ‘cantar cuando muelen maíz al son de la piedra, como lo usan hacia Voroe (hoy día Boroa). Domingo W. nos explicó: cuando las mujeres preparan las tortillas para el nillatun, cantan unas canciones especiales, cuya melodía es tan linda como el canto de los Padres de la Misa, este canto se llama *llameken* o *llamekan*’” (*Lecturas araucanas*, 27).

11 A continuación de los *machi ül*, aparecen otras clasificaciones, como son: *kawiñ ül* (canciones de fiesta), *kolon ül* (canciones de personas disfrazadas en las fiestas), los *ñuiñ ül* (canciones de trilladores), los *palwe ül* (cantos del palín), *awarkudewe ül* (canción del juego de las habas) y el canto dirigido a *Sompallwe*, canto que realizan los pescadores y que lo dirigen a *Sumpall*.

12 Según el poeta Jaime Huénún, Manuel Manquilef sería el primer escritor mapuche reconocido. Para mayor referencia ver “Escribir es recordar: dos autores mapuches en la primera mitad del siglo XX” (2008: 25)

sentir el trabajo" (citado por De Augusta, 1934: 272). A partir de esto, se pueden visualizar diferentes posiciones para comprender un mismo campo cultural. No obstante, en el imaginario occidental perdura la clausura de la imagen activa de la mujer mapuche, debido a que, hasta ese momento, la hibridación cultural en la escritura se manifestaba, a la vez, abierta y soterradamente asimétrica lo que ha producido una continuidad en tal concepción de dominio y discriminación. Finalmente, Lenz, Guevara y Koessler también recogen cantos de mujeres, siendo los más abundantes los *machi ül*.

En este tejido de diálogo con la práctica inaugural de la poesía mapuche, se proponen al menos tres dimensiones de origen que replican en la poesía actual de mujeres mapuche. Se trata de tres dimensiones que coexisten dinámicamente en las primeras transcripciones de la poesía de mujeres y también en la práctica poética actual, sólo que con diferentes profundidades y complejidades de resignificación social, cultural estética y política.

En este sentido, primero, prevalece la importante focalización de los *llamekan* como producción autónoma y como pertenencia poética de la lengua, el habla y el cuerpo de las mujeres, tanto de manera individual como colectiva, dentro de contextos culturales e históricos específicos. La esfera cultural, social y estética de ellos no es homogénea, no sólo desde un punto de vista de la estructura y los temas, sino que también desde una perspectiva de la sujeto del enunciado. De esta forma, encontramos, por ejemplo, una sujeto que señala una experiencia de conflicto y crisis frente y/o dentro del violento e inmediato acontecer histórico. Esto da origen a una conciencia de desarraigado, abandono y discriminación:

Canto de una mujer (referido por Painemal Weitra)

Entre la gente de esta tierra no me llaman gente.
Desde que estoy entre gente de esta tierra
Aquí ahora no soy gente.
Desde entonces ya no valgo ni un centavo.
En la tierra mía, por no encontrar gente mejor,
Me llamaban niña de buena familia. (De Augusta, 283)¹³

También hay *llamekan* que representan un diálogo entre dos mujeres, por ejemplo, madre e hija. Se trata de una escena plural que se distiende en la escritura como escenario de co-autoría femenina. Es la presenta-

13 Estos cantos también se daban dentro de un contexto de "robo" de la mujer por parte del futuro "marido", lo que significaba que ella debía ir a vivir a otras tierras mapuche con un hombre también mapuche.

ción de voces dialogantes que se colaboran, a través de las réplicas que propone un texto dinámico de preguntas y respuestas, y que siempre tienen como objetivo sustanciar la experiencia de la sujeto más joven. En *Estudios araucanos* de Lenz, también encontramos canciones de mujeres que se estructuran a manera de escena teatral donde intervienen diferentes sujetos protagónicas que van tejiendo el movimiento de la enunciación. Incluso los cantos referidos por Calvún¹⁴, pero que originalmente pertenecen a mujeres, pasan a la escritura con la intervención de la propia voz de Calvún. De esta manera, estos cantos o poemas escritos quedan conformados por una enunciación múltiple, en los cuales surge primero la voz de un “narrador” en tercera persona que introduce al lector o lectora en la situación poética, luego aparece el canto de la mujer en primera persona. La intervención de esta voz narrativa no se da sólo una vez, sino que al parecer se trata de una estrategia de hacer comprensible, contextualmente, los poemas al receptor/a *winka* (extranjero/a). Por lo que, estética y estructuralmente, se produce una amalgama de géneros que hacen desplegar una estrategia textual diferente en la composición de los cantos escritos:

La queja de una mujer

Siendo casada esa mujer
Se la fue a llevar un hombre a mui lejana tierra.
Fue llevada a Huinfali.
En la llegada cantó.
Así dijo ella su canto:
“vengo de lejana tierra,
Azul, azul está la tierra,
Pasé acá siempre llorando
Siempre con lágrimas llorando.
Vengo (dijo esa mujer)
De mui lejana tierra:
Dejé a mi buen amigo, ¿ai de mi!” (Lenz, 399)¹⁵

La heterogeneidad es constitutiva en la producción de cantos de mujeres, por lo tanto, esta se despliega dentro de un tejido que abarca tanto la estructura estética de composición de los poemas, hasta los diferentes emplazamientos de la enunciación. En este sentido, también

¹⁴ Primer poeta mapuche antologado en una compilación poética chilena. *Selva Lírica* (1917).

¹⁵ Según Lenz, Calvún le informó posteriormente que la mujer de este poema “se llama Trema (t’ema) i había estado casada con un indio de nombre TAPAYU cerca de Cholchol. De ahí fue robada por un indio de Huinfali; lugar al pie de la cordillera cerca de Curacautín.” (*Estudios araucanos*, 1895-1897, 399).

se encuentran *llamekan* en los que la sujeto interpela a su amante por haberla dejado por otra (“La celosa”, referido por Carmen Lienlaf, De Augusta, 278). *Llamekan* en los que las mujeres denuncian los maltratos proferidos por hombres en contra de ellas y *llamekan* en los que se posiciona activamente el deseo erótico de la sujeto, motivo por el que ella misma posibilita el encuentro clandestino con el amante:

Canción de una niña que tiene un amante oculto (referida por Domingo Wenuñamko)

Cuando ladre el perro,
Échate al suelo¹⁶
Cuando el perro haya pasado de salto sobre ti,
Ven no más adentro
Por un agujero de la casa. (De Augusta, 280).

Otro despliegue de la pluralidad en estas prácticas socioculturales es el que corresponde a las llamadas canciones de “*nampülkañma domo*” (mujeres abandonadas por los maridos), nombre dado por Koessler¹⁷ y “canto de la *kastañpe*”¹⁸ dado por Guevara. Es interesante la nominación que se juega entre ambos autores para este tipo de cantos, ya que Koessler por una parte, adjudica una carga semántica que alude a cierta victimización de la mujer, desde donde se puede, peligrosamente, inducir una lectura reducida (lastimera) y prejuiciada del canto. Por otro lado, Guevara dice, en relación al nombre otorgado al poema, que *kastañpe* se llama “la mujer del indio que va Arjentina” (126), con lo que posibilita una entrada más abierta al texto:

16 N. del A.: “para que no te vea el perro”, p. 280.

17 Según Berta Koessler-Ilg, los maridos abandonaban a las mujeres para viajar a Argentina, pero no se especifica el por qué del abandono. Por lo tanto, se construye en un espacio de múltiple significación, ya que el motivo puede referirse a la fragmentación, destrucción y pobreza en que quedó el pueblo mapuche después del genocidio realizado por la “Conquista del desierto” en territorio *Ngulumapu* (territorio del este, lo que ahora es Argentina). También puede referirse a la “separación” voluntaria o debido a un viaje del marido por razones de sustento. O simplemente, todas las anteriores. Todo lo señalado se infiere porque no se ponen fechas de las producciones. Pero se supone que fueron recopilaciones realizadas después de 1920, porque ese es el año en que la autora llega a la Patagonia argentina. (Koessler. *Cuenta el pueblo mapuche* V. I, Mare Nostrum: 2006, 77). Un dato interesante de estos cantos es que Koessler recopila “Canciones de la chilena Melillán de Panguipulli”, quien es recopilada nuevamente en el año 1979 y de la misma forma, en la antología de Ernesto Cardenal llamada *Poesía Primitiva* (Alianza Editorial).

18 Guevara afirma que *kastañpe* se le llama a la mujer del mapuche que va a Argentina. (*Folklore araucano*, 1911: 126). Es curiosa esta diferencia entre Guevara y Koessler, porque esta última denomina a esta mujer *nampülkañma* y Guevara traduce esta palabra como “...chileno que va a la Arjentina”. Ibidem, 126.

¡Ai! Hermanito!¹⁹
 ¡Ai! Hermanito!
 Por más de diez años
 Lloré; lloré
 Por tu ser ausente.
 Como lesó mi corazón no salía;
 No salía a las reuniones
 Para buscar a otro
 Ser, hermano. (Guevara, 126)²⁰.

Sin embargo, muchos de estos cantos se dieron, como ya se indicó anteriormente, dentro de traumáticas condiciones de fragmentación de la sociedad mapuche. Contexto que corresponde a un tejido histórico, social, cultural y político que aparece, en su mayoría, borrado en las diferentes recopilaciones científicas, por lo que resulta peligroso no leer esta ausencia o silencio naturalizado en las investigaciones de aquel período.

De la misma forma que los *llamekan*, los *machi* *ül* son fundamentales dentro de este campo cultural que inaugura la poesía escrita de mujeres mapuche. Todos los autores mencionados anteriormente los recopilan precisando gran énfasis en ellos y nombrándolos algunos como “cantos religiosos” o “poesía religiosa” y otros como “rezos”: “[...] el canto del Machi representa un género particular i de suma importancia, la poesía religiosa, si se permite esa palabra. (Lenz, 386)”.

Al mismo tiempo, llama la atención lo expuesto por Lenz más adelante en relación a la representación corporal-cultural de *machi*, puesto que no invisibiliza genéricamente ni al hombre *machi* ni a la mujer *machi*. Más bien lo que realiza el autor es que, simultáneamente, diferencia y permea los cuerpos femeninos y masculinos dentro de un sistema de sexo y género rígido en la construcción cultural occidental en general y chilena en particular. De tal forma, entonces, pone énfasis en la diferencia sexual, a la vez que efectúa una feminización –aunque a partir de imágenes culturalmente preconcebidas–, del cuerpo masculino de *machi*:

19 La concepción de “hermano” o “hermanito” alude al amado, al compañero y/o al amante. Podría corresponder al marido en términos occidentales, pero el concepto como tal se entiende en español, no existía en esos momentos.

20 Según la lingüista mapuche Elisa Loncón, por un lado, *nampülkañ* correspondería a desparramo, desintegración, desgranación. Entonces, *nampülkañma* debería ser persona desparramada, no íntegra y no porque no tiene marido. Y por otro lado, *kastañpe* es mujer casada sola y también dice que se refiere a la mujer disponible en todo sentido (contacto vía correo electrónico el día 28 de octubre de 2009). En este último sentido hay varios *llamekan* en donde la sujeto advierte al amante que no está, que ella buscará a otro.

Los machis o las machis (pues, hoi la mayor parte de ellos son mujeres i los hombres que tienen las mismas funciones suelen llevar el pelo mui largo i visten –no sé si siempre– como mujeres). Sin ellos o ellas, no hai ceremonia religiosa (sobre todo *niyatunes*, las rogativas) ni curación de enfermos.” (Lenz, 416-417).

De este modo, la incipiente pero significativa perspectiva del autor, respecto, podríamos aventurar, de la intersexualidad de un cuerpo que contiene poder y conocimiento, además de ser una institución sagrada para el pueblo mapuche, revela una particular y quizás “adelantada” (inconsciente o no) visión de género. Luego de esta interpretación de la figura de *machi* que nos presenta Lenz, nos encontramos con una cantidad considerable de *machi* *ül*. Un ejemplo de ellos es el siguiente:

Canto de machi

De encima derecho ven, pues,
Huecuve²¹, de encima derecho ven
“Me siguieron con *muchos* (¿) mozos”
Irás a decir a tu casa.
Lijero, lijero sal pues!
“me siguió esa machi, irás a decir.
Por qué entraste a este pobre?
Entra a otra jente rica!
Sal pues, Huecuve;
A mi me manda Dios²²
En medio del cielo, *escarbando* veo (¿)
Un toro *lagarto*.
“Esa diabla machi me sacó”
Vas a decir a tu madre, a tu padre. (Lenz, 417)²³.

Particularmente, este *machi* *ül* se emplaza dentro de la dimensión curativa de la *machi* que interpela al *weküfe* a salir del cuerpo enfermo. La estructura estética para contener y realizar el enunciado hace que éste se pluralice puesto que surge al mismo tiempo la voz de la *machi* y la voz del *weküfe*. Es la enunciación de la *machi* la que se despliega en bivocal, asignándole corporalidad enunciante al “mal” que provoca la

21 *Huecuve* o *Weküfe*: espíritu, fuerza o energía que hace daño, causa desastres, enfermedades y muerte.

22 Al hacer una lectura del concepto de “Dios”, hay que tener siempre en cuenta que corresponde a una transcripción realizada por una visión occidental de la divinidad. Para el pueblo mapuche, ancestralmente, correspondería a *Chao Nguenechén*.

23 Todas las cursivas y signos de interrogación corresponden a Lenz.

enfermedad. La sujeto *machi* de este *ül* es sujeto activa y responsable en cuanto expone y señala intercalando voces, su poder de autoría frente a la nociva invasión del cuerpo. Sin duda, y en este mismo sentido, se podría arriesgar una lectura que realice una aproximación simbólica de la enfermedad y el cuerpo de la sociedad mapuche, en directa relación con la tierra y el territorio. Nos referimos al cuerpo social y cultural mapuche que ha sido profundamente dañado, por lo que se hace necesaria la intervención del conocimiento ancestral para su recuperación y pervivencia. Perspectiva que encontramos abordada en algunas producciones de poetas actuales, como es, por ejemplo, una buena parte de la escritura de Adriana Paredes Pinda.

En relación a los *machi ül* no se puede dejar de mencionar que la relevancia de la figura social y cultural que tiene la *machi* en la escritura de algunas de las poetas actuales es fundamental. Por lo que es necesario, además de relevar la importancia de estos cantos de *machi* inaugurales, destacar los *pewma* y el *perrimontún* como espacios vinculados a las experiencias sustancialmente significativas en la conformación de *machi*. Sabemos, entonces, que ambos espacios de significado y de sentido cultural son elementos constitutivos, fundamentalmente, de la práctica poética de algunas mujeres como la ya mencionada Adriana Paredes Pinda y Maribel Mora Curria, por ejemplo.

Conclusiones provisionarias

A partir de una concepción genealógica, múltiple y de simultaneidad en el ejercicio poético mapuche, tanto desde el momento fundacional de las producciones literarias hasta hoy, y dentro de una propuesta de revisión proyectada hacia atrás, se manifiestan los primeros textos poéticos al borde de la oralidad y de la escritura. Se trata de producciones de la literatura mapuche que se originan en la relación de sentido replicante de la palabra ágrafo, la que desemboca, a través de mediaciones y transformaciones, en la marca escritural. En primer lugar, esta mediación y modificación es producida en y por la inclusión de una grafía extranjera en el *mapudungun* y por diferentes “traducciones” al español. En segundo lugar, por las movilidades propias del habla y no de la lengua como sistema de comunicación, las que se traducen en la presencia activa del cuerpo (movimientos, voz, gestualidades, entonaciones, silencios), y que en la letra, inevitablemente se resignifican. En tercer lugar, el desplazamiento del signo corporal del género y la cultura que va respondiendo desde quién es la enunciante original, quién refiere los textos, quién escribe

y finalmente, quién “traduce”. En el caso específico de cantos de mujeres (el *llamekan* por ejemplo), muchos fueron cantados o dictados por hombres, lo que origina la ausencia de un cuerpo y la mediación de la palabra. Incluso en este sentido, vimos cómo Calvún intervenía los textos, modificándolos a discursos híbridos, en producciones literarias de cruce entre la prosa y la poesía. Por último, es importante mencionar que las transformaciones también se produjeron debido a las aproximaciones, distanciamientos y al doble tejido de significación que contiene el silencio. Respecto a este último, por una parte, se trata de un silencio textual dado por la imposibilidad de nombrar en una lengua extranjera lo que se dice en otra, por lo que el silencio queda oculto bajo la sustitución de otra manifestación del lenguaje. Por otra parte, el silencio como territorio intencionado de ocultamiento, para proteger ya sea a la sociedad como a la cultura mapuche y el silencio del anonimato del “informante”, con el objeto de no ser blanco de recriminaciones y discriminaciones dentro del pueblo mapuche. En este sentido, se trata de la responsabilidad del silencio como estrategia política de comunicación. A modo de ejemplo, citamos un interesante fragmento de Rodolfo Lenz, el que contiene un evidente tono de molestia y una explícita descalificación, frente a la potente estrategia del ocultamiento:

...también he encontrado a individuos **intratables** que apenas soltaban alguna que otra palabra; i la más **porfiada** fue una vieja *machi*, una médica, **verdadero tipo de bruja**, que visité en su *ruca* cerca de Mininco. Doña Manuela comprendía mui bien lo que quería yo, pues hablaba el castellano como cualquier mujer del pueblo; pero cuando le dirijía preguntas concretas me contestaba con **un conjunto indisoluble de palabras indias** de las cuales no podía apuntar nada; i cuando le manifesté mi desesperación, dijo con un gesto que no podía menos de comprender, dirigiéndose a uno de sus clientes: “¡Mala cabeza!” (Lenz, XVI)²⁴

Las articulaciones genealógicas (provisorias) que cruzan desde fines del siglo XIX hasta el campo de las producciones poéticas de mujeres contemporáneas y que se plantean en este texto, no corresponden a una concepción generacional, ni menos a una perspectiva evolucionista de dichas prácticas. Más bien y desde otra orilla, se propone comprender este campo literario como un espacio múltiple, en el cual funcionan simultáneamente diferentes redes del discurso de la poesía. Desde esta

24 Las cursivas corresponden al autor y las negritas son nuestras.

perspectiva, el origen de este tejido poético estaría compuesto, básicamente, por tres dimensiones estético-culturales. Dimensiones que sin duda se emplazan ya como bisagras culturales. Una primera línea la conformarían los *llamekan* escritos, los que se abren como primer territorio de práctica estética, cultural y social exclusiva de mujeres, por lo que se despliega como un fundante territorio *propio* de la escritura y los cuerpos de esa escritura²⁵. Análoga al espacio de los *llamekan*, la poesía actual de mujeres mapuche es un campo cultural autónomo, donde la diversificación de discursos potencia su simultaneidad y re-significa permanentemente su proceso escritural. Una segunda línea de filiación se comunica, indudablemente, a los *machi ül*, ya que muchos de los referentes actuales en la poesía de mujeres señalan un abanico de aproximaciones y apropiaciones variadas respecto, fundamentalmente, a la figura de la *machi* como cuerpo constituyente de la tradición cultural de la sociedad mapuche, tanto en su dimensión de conocimiento como de autoridad. Esta localización en ciertas producciones contemporáneas de las mujeres no es un signo puramente identificativo, sino que también se distiende como un espacio de construcción política, porque corresponde a la explosión de subversiones de cuerpos y hablas abyectas para la sociedad oficial. El cuerpo y el habla de la *machi* se sitúa como activo, vigente, en comunicación y resignificado culturalmente, con lo que se desmarca de la imagen estática y pasiva construida históricamente por el imaginario occidental doblemente discriminador: mujer y mapuche. Con esto también se da cuenta de una sujeto no anquilosada en su propia historia. Por lo tanto, la siempre abierta y dinámica mirada genealógica sobre las producciones literarias de las mujeres posibilita visualizar, desde el momento inaugural, una posición, un valor y un sentido en el proceso de subjetivación –es decir, de autonomía y presencia-, tanto individual como colectiva. De esta misma manera, se emplaza el posicionamiento de los *pewma* y el *perrimontún*, ambos espacios ligados a la *machi*, debido a que el llamado inicial para conversión a *machi* se puede dar a través de los sueños (*pewma*) y/o del *perrimontún* (visión repentina que trae un presagio)²⁶. Y, finalmente, una tercera línea en esta huella de la práctica poética de las mujeres mapuche son aquellos cantos donde intervienen otras voces y que producen una pluralidad estructural y enunciativa de los textos. Aunque este rastro colectivo no es exclusivo

25 Sin embargo, es importante mencionar que, actualmente, esto no inhabilita que poetas mapuche hombres repositionen el *llamekan* en su escritura. Ejemplo de esto es el poema de Jaime Huénún, justamente llamado “*Llamehan*”.

26 Igualmente, la conversión a *machi* puede darse por “tercera generación”, es decir, si la abuela o el abuelo fueron *machi*, la nieta o el nieto deberían serlo también.

de la práctica poética de mujeres, es significativo puesto que se reúne y se cruza con las dos dimensiones anteriores, expandiendo y sustanciando la construcción de un campo poético dialógico. Campo poético que en la actualidad se despliega dentro de un tejido de las escrituras que bordean lo panfletario y directo, hasta la complejidad de producciones de problematización estética y enunciativa.

Otro aspecto relevante que entrega este retorno filiativo es que los textos a los que apelamos en esta presentación aparecen como réplicas contestatarias respecto a que las mujeres mapuche, a lo largo de la historia oficial, aparecen desprovistas de sexualidad, de erotismo, de intimidad, de complejidades psicológicas e intelectuales. Falacia que queda al descubierto en el campo cultural de la poesía desde las primeras transcripciones, hasta las escrituras contemporáneas. Asimismo, esta fractura de la imagen de la mujer mapuche asexuada, silente, ausente y pasiva va más allá de una presencia indígena, porque lo que está en juego es la interpellación a las relaciones de poder. Si se considera que la construcción de sujeto activa/o se realiza desde una perspectiva de un autorreconocimiento de la diferencia cultural –y no a partir de una “diferencia inclusiva” asimétricamente impuesta-, y que esta autovaloración de sentido y pertenencia incide en las disposiciones históricas, culturales, estéticas y políticas; entonces el tejido genealógico de la poesía de mujeres mapuche se emplaza como un terreno fértil de subversiones, reivindicaciones y legitimaciones responsables que derriban fundamentos evolucionistas tanto literarios como culturales e históricos.

De esta manera, los primeros asentamientos escriturales de la práctica poética de fines del siglo XIX y comienzos del XX y que dan origen a la poesía de mujeres mapuche construye operaciones discursivas que revelan de manera clara la experiencia de subjetividades femeninas activas dentro de contextos históricos y culturales específicos. Estos espacios de experiencias engendran, en la actualidad, otras formas de relaciones textuales dentro de los discursos poéticos. Re-visitados desde esta óptica, estos primeros textos se transforman en hablas escritas políticas y artísticas, ya que los significados y sus sentidos son unidades constitutivas que se desplazan, silenciosamente, para significar ignoradas relaciones del poder social. Por lo mismo y por último, no existen prácticas o producciones que no estén mediadas por el discurso y que no tengan relación con los mecanismos de poder. Dentro de este territorio de complejas relaciones, se despliega también la genealógica poética de las mujeres mapuche.

Bibliografía

- Contreras, C. "Renato Cárdenas Álvarez y Jorge Vásquez. *Collags, poesía mapuche de Chiloé. Aproximaciones socioculturales a una compilación de poesía veliche hecha por Elias Necul de Caguach en 1887*. Publicación de la Agrupación de Amigos Chachaén de la Biblioteca Pública de Achao: Imprenta Ojoentinta, 2008, 44 pp.". (Reseña). Osorno: Universidad de Los Lagos. Revista *Alpha* nº 29, Diciembre 2009, (317-321).
- De Augusta, F. *Lecturas Araucanas*. Santiago: Impr. y Editorial San Francisco, [1910]; 1934.
- Guevara, T. "Folklore araucano: refranes, cuentos, cantos, procedimientos, costumbres prehispánicas". Santiago: Impr. Cervantes, 1911. www.memoriachilena.cl
- Huirimilla, P. "Tayül, llamekán, ngüneülün y ül". *Revista Ser Indígena*. Año 2005. Registro consultado con fecha 15 de julio 2009, en http://revista.serindigena.cl/props/public_html/?format=html&module=displaystory&story_id=683
- Huenún, J. "Escribir es recordar: dos poetas mapuches de la primera mitad del siglo XX". Santiago: UDP. *Revista UDP. Pensamiento y Cultura*. Número 6/7. Primer semestre de 2008, (21-25). Registro consultado con fecha 2 de noviembre de 2010, en http://www.ediciones_udp.cl/revistaudp/revista0607.pdf
- Lenz, R. *Estudios araucanos*. Santiago: Impr. Cervantes, 1895-1897. www.memoriachilena.cl
- Manquilef, M. *Comentarios del pueblo araucano: (la faz social)*. Santiago: Impr. Cervantes, 1911. www.memoriachilena.cl
- Molina, J. y Araya, J. *Selva Lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago de Chile: Lom Ediciones- DIBAM. [1917]; 1997.