

## EL PROCESO DE RETRADICIONALIZACIÓN CULTURAL EN LA POESÍA MAPUCHE ACTUAL: *ÛI* DE ADRIANA PAREDES PINDA<sup>1</sup>

*Mabel García*

Universidad de La Frontera  
mabelg@ufro.cl

### RESUMEN / *ABSTRACT*

Las actuales expresiones de arte del pueblo mapuche corresponden a prácticas caracterizadas por su hibridez cultural, las cuales surgen y se explican en la dinámica de las relaciones interculturales asimétricas que este pueblo ha debido mantener con la sociedad chilena-occidental. En este marco, estas expresiones buscan establecer y visibilizar un arte con identidad propia y diferenciada, implementado para ello diversas estrategias que refuerzan lo propio, entre las que destaca el proceso de retradicionalización cultural que lleva a cabo en todas las instancias de este contacto cultural.

Este trabajo específicamente profundiza en el poemario *Ûi* de Adriana Paredes Pinda (LOM, 2005) algunos elementos y mecanismos articulados desde este proceso de retradicionalización cultural, como son los lenguajes y prácticas ancestrales, de saber restringido y vinculados a la dimensión sacralizada y/o ritual de la cultura mapuche tradicional, desde donde este discurso se posiciona como un “discurso de poder”.

PALABRAS CLAVE: poesía mapuche, retradicionalización cultural, interculturalidad, *machi ñil*.

*Present cultural manifestations of Mapuche people correspond to asymmetric cross-cultural practices with Western Chilean society. Within this context, Mapuche cultural manifestations aim at establishing an art with a distinct identity by implementing diverse strategies that emphasize*

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del informe final del proyecto Diufro D109-0010 “Arte mapuche actual. Constitución de un sistema estético-cultural propio y diferenciado” que dirige la autora, y además se adscribe al Programa de Doctorado en Filosofía, Mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

*the ancient Mapuche tradition. This situation is clearly reflected in Ūi, a poetic literary work published by Adriana Paredes Pinda (LOM, 2005). Her poetic discourse displays ancestral languages and practices associated with the ritual and sacred tradition, thus reproducing the conditions of a "discourse of power".*

*KEY WORDS: Mapuche lyric poetry, old sacred tradition, cross-cultural relations, machi ūi.*

## EL ESTADO ACTUAL DEL ARTE Y LA POESÍA MAPUCHE: OBSERVACIONES PRELIMINARES

A dos décadas de su surgimiento<sup>2</sup>, el denominado arte mapuche actual (novela, cuento, poesía, escultura, plástica, teatro, música, entre otras) ha ido generando un proceso socio-cultural y sistémico complejo desde el punto de vista de su aspiración a la autonomía artística y estética en el espacio intercultural. Con este propósito ha seguido diversas estrategias: algunas, de índole estética, enfatizan la recuperación de criterios, cánones y lenguajes de la cultura mapuche tradicional, las que en su proceso de resignificación y traducción cultural buscan enmascarar y/o desplazar significativamente los elementos impuestos/adoptados del canon occidental; otras, de carácter discursivos y metadiscursivos, como la construcción de una gramática sobre posiciones, modos y tematizaciones del sujeto, son indicativas de una posición enunciativa marcada por la identidad étnico-cultural; y, otras de carácter comunicativos, afianzan el proyecto de un sistema de comunicación intercultural mapuche<sup>3</sup>, lugar donde el arte junto a otros tipos discursivos se cohesionan como subsistemas, fortaleciéndolo, para equiparar simétricamente la dinámica discursiva/comunicativa propia frente a la de la sociedad chilena, dando cuenta de un propósito basado principalmente en la "diferencia" y "descolonialidad epistémica" (Mignolo 93) en tanto mediación irrenunciable en el contacto con "el otro" y que busca desplazar los actos invisibilatorios de dominación hegemónica como el de "la reducción de la voz indígena" (Lienhard 13).

Estrategias como éstas han ayudado a conectar los proyectos artísticos transversalmente, haciendo visible en el tiempo "un campo de producción simbólica" (Bourdieu 85) en el que se debaten, cruzan y territorializan problemáticas, lenguajes, técnicas y cánones estéticos de un arte que surge

<sup>2</sup> Exceptuando el discurso poético, cuya data se remonta a 1907 aproximadamente.

<sup>3</sup> Ver García, M. y S. Betancourt.

en la mediación del contacto cultural con la sociedad chilena-occidental; y, aunque este sistema artístico conlleva todavía muchas indeterminaciones en el camino de legitimar un arte con una identidad propia y diferenciada, refiere al momento histórico que transita: la posibilidad de separación del sistema mayor que lo regula, el de la producción cultural dominante.

Es justamente esta situación de subordinación articulada por “lo otro” lo que ha creado una tensión dialéctica y circular por la visibilización de los elementos culturales propios y la reducción de los elementos culturales ajenos en la obra, y donde el espacio textual se convierte en un territorio por legitimar anclado en la visión de un pasado distintivo y milenario que se busca actualizar como instancia de resistencia cultural y colonial del discurso.

Así, este sistema artístico y estético-cultural surge con el propósito político de territorializar “la diferencia cultural”, a partir de un proceso de “retraditionalización” constante mediante el cual se busca reconstituir y posicionar el ethos cultural tradicional ancestral, constituyéndose por tanto en el centro visible y base argumentativa de lo propio en la diferencia epistémica.

Dada la importancia que reviste entender qué es el proceso de retraditionalización, para esta propuesta, es que me parece conveniente ocupar la noción que sobre ésta construye Fernando Fischman:

la retraditionalización, tal como la entendemos, supone una instancia de búsqueda en el pasado, una indagación en fuentes a las que se considera “poseedoras de un saber anterior” para, a partir de ahí, reconstruir una tradición. Ese re-construir sería sinónimo de retraditionalizar. Supone entender que ya existió un saber, una práctica, y manifiesta un interés consciente por instaurarla nuevamente. Podemos postular que ese saber que se desea recuperar forma parte de un pasado quizá negado u ocultado. Es decir lo recordado no necesita ser investigado. Solo aquello que en los procesos sociales de elaboración de la memoria fue dejado de lado o estigmatizado requiere una recuperación por aquellos sectores que deciden realizar una apelación al pasado. Por otra parte, el “uso del pasado” no ocurre linealmente, sino como resultado de procesos comunicativos en los cuales tienen lugar un número de recontextualizaciones en actuaciones determinadas<sup>4</sup> (138-139).

<sup>4</sup> En este sentido agrega Fischman, que la retraditionalización se ve “como desarrollo activo que tiene lugar en forma continua, en todas las instancias comunicativas en que se

Estas nuevas recontextualizaciones, agrega Fischman, pueden estar sujetas a procesos sociales activos que implican una decisión, por lo que también adquieren diferentes fines: políticos, de reclamos étnicos, de postulación de una mirada alternativa dejada de lado, de recuperación de algún saber; y en los cuales “la actuación de determinados discursos en ciertas instancias por determinados actores sociales puede proponer sentidos alternativos, eventualmente contrahegemónicos” (139) generando un contexto comunicativo de características singulares.

Desde este punto de vista habría que señalar que hoy, para el arte mapuche actual, este escenario discursivo marcado por la presencia de lo hegemónico<sup>5</sup>, da lugar a que las distintas recontextualizaciones que se generan sean orientadas hacia un concepto de “frontera”<sup>6</sup> integrado al actual imaginario cultural, límite que por una parte articula los mecanismos de producción de sentido y por otra encarna la dimensión simbólica de una demarcación cultural (Affaya 95), y que cada sujeto representa según su propia experiencia y conocimiento.

En este marco de tensión, el giro hacia el ethos cultural tradicional debe leerse como la posibilidad de recuperación y de traducción cultural de los elementos y/o situaciones del pasado con fines distintos al contexto original. Desde este punto de vista, este trabajo indaga cómo las distintas estrategias textuales inscriben este proceso de resignificación y recontextualización cultural –en el proceso de retradicionalización cultural del que forman parte– como un esfuerzo semiótico de construcción de la “frontera” –cultural y sistémica.

Particularmente, me interesa detenerme en algunos mecanismos y elementos asociados al ámbito metadiscursivo de la retradicionalización cultural, donde

---

extraen porciones de discurso anterior y se los vuelve a situar en una nueva interacción y que sería por lo tanto constitutiva de todas las instancias de transmisión cultural...”(139).

<sup>5</sup> En el sentido de Raymond Williams (153) quien alude al establecimiento de un sistema político que regula los “significados y valores” del conjunto social y que se articula como “una cultura” de dominación y subordinación que afecta no solo la mirada sobre sí, sino de los unos a los otros en las relaciones personales directas, la comprensión del mundo natural y el cómo verse dentro de él, la utilización de los recursos físicos y materiales en relación con lo que un tipo de sociedad explicita como “ocio”, “entretenimiento” y “arte”.

<sup>6</sup> Cfr. Lotman: “La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la viceversa...Lo que desde el punto de vista interno de una cultura dada tiene el aspecto de un mundo no semiótico externo, desde la posición de un observador externo puede presentarse como periferia semiótica de la misma. Así pues, de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada” (27-28).

la última etapa de la creación artística revela su mayor esfuerzo al trabajar aquellos códigos y formas de comunicación que son particularmente restringidos, aun al interior de la propia cultura, debido a que cuando acontecen, el ámbito de la comunicación es regulado por la privacidad y la confianza del entorno familiar o en relaciones específicas comunitarias de orden ceremonial.

Este saber que apela a los códigos restringidos se posiciona con fuerza en el arte visual, como se puede apreciar en las obras de Christian Collipal, Eduardo Rapimán y Juan Silva Painequeo, por ejemplo; en las obras teatrales de los colectivos “Kuifikeche Newen”, “Rüpu” o “Millaleufu”, entre otros; y particularmente en la poesía donde el espacio textual se abre a una narrativa de lo sacralizado, cuyos referentes principales son *Hierba\_Agua* (autoedición 2006) del poeta Leonel Lienlaf –discurso que refiere a un mundo animado por fuerzas tangibles e intangibles en el cual el emisor textual se inscribe a partir del estado de “perrimontun”– visión –que lo conecta con éste–, y *Üi* (LOM 2005) de Adriana Paredes Pinda –discurso que mediante fórmulas de poder convoca fuerzas ancestrales como medio de defensa de la tierra/ territorio ante la invasión hegemónica.

De este último poemario examinaré la compleja estrategia de retradicionalización que se articula desde la actividad del “nombrar” la realidad, mediante un modo de enunciación restringido que forma parte de los códigos ancestrales y algunos recursos discursivos que acentúan la función mimético-referencial, como es la metaforización de la experiencia cultural de “machi” de la autora<sup>7</sup>.

Desde el punto de vista de la actividad metadiscursiva, este discurso define como lugar de enunciación el centro del ethos cultural mapuche tradicional, actualizando un metadiscurso específico: “el metadiscurso interpersonal” tal como lo define Hyland (cit. en Müller 259), el que “pone énfasis en el escritor” ya que “permite expresar su perspectiva con respecto a la información transmitida y a los lectores”. Se trata, por esto, de “una forma evaluativa de discurso y expresa la persona del autor definida en su individualidad pero

<sup>7</sup> Otros estudios que sirven de referente a este trabajo son los de Claudia Rodríguez (2005) y de Fernanda Moraga (2009), quienes abordan la obra de Adriana Paredes desde la localización enunciativa, donde la primera se posiciona en una perspectiva de género para homologar la voz enunciativa femenina con el rol tradicional de machi de la autora, y la segunda, en el conflicto de la escritura para describir los trayectos contradictorios y descentrados de una “deslocalización del cuerpo” en las actuales circunstancias históricas en que se establece esta producción textual.

circunscrita dentro de los límites de su disciplina. Se relaciona con el nivel de la personalidad o tenor del discurso e influye en cuestiones tales como la cercanía o distancia del autor, la expresión de la actitud, el compromiso con lo aseverado y el grado de participación del lector” (Müller 259); metadiscurso que establece como diferencia del “metadiscurso textual” en que este último “...se usa para organizar la información proposicional” y pone el acento en el lector al ofrecerle una guía interpretativa y señalarle las fuentes de los contenidos transmitidos”.

Desde esta perspectiva, estos discursos artísticos al privilegiar el metadiscurso interpersonal resultan altamente cifrados y demandantes de un lector especializado en los códigos y prácticas culturales tradicionales, por lo que se puede postular que se orientan principalmente hacia una comunicación intracultural o, en términos de la resistencia cultural, como estrategia apelan a revertir el proceso hegemónico del control cultural –principalmente comunicativo/lingüístico–, en la medida en que los textos se establecen como una comunicación densa en varios sentidos<sup>8</sup> e impulsan la adquisición de estas competencias en los miembros de la cultura ajena.

## “NEYEN” O ALIENTO DE MACHI: LA RETRADICIONALIZACIÓN CULTURAL DESDE EL CENTRO DEL ETHOS CULTURAL ANCESTRAL

La obra de Adriana Paredes Pinda *Üi* (LOM 2005) refiere a un mundo cifrado que se constituye a partir de un impulso originario: el resollar o aliento –neyen– de machi. Este proceso ha sido transcrito por la autora como “üi”, sonido que se representa mediante estos dos fonemas sordos<sup>9</sup> y que consiste en la actividad de espirar con fuerza el aire de los pulmones y/o liberar la energía potencial que habita en la persona, y cuya expulsión de modo sorpresivo detona la apertura o cierre de un mundo que gira implosiva y explosivamente sobre su centro. A su vez, esta actividad que pertenece al

<sup>8</sup> Algunos relativos a la vivencia de la experiencia de machi no transferibles dado que ocurren en estado de “Küimi” o trance; la situación de traducción cultural implicada no solo a nivel idiomático; el mismo proceso de metaforización o de los llamados tropos para una estrategia textual centrada en la “visión” como eje articulador de lo apocalíptico, entre otros.

<sup>9</sup> Sobre este punto agradezco el apoyo de la poeta y lingüista mapuche Jacqueline Caniguan.

ámbito de lo sacralizado, impulsa los nexos fundamentales entre el ámbito intangible y el humano, y advierte el “cuidado” y la “precaución” al interior de los códigos éticos comunitarios. Es este proceso y su dinámica lo que se resignifica poéticamente mediante el recurso estético de la “visión” que metaforiza el estado de trance de la machi.

“Üi”, como práctica cultural tradicional sacralizada refiere al instante de término de una oración cantada por el o la machi en las ceremonias rituales, ya sea al inicio y/o hacia el final de éste, y según la duración que tenga y las etapas que estén contenidas en él; pero principalmente refiere al final de su estado de “küimi” (trance) donde libera al espíritu que la(o) ha llamado o que la(o) ha habitado en el proceso ceremonial.

“Üi”, discursivamente es un mecanismo de entrada y salida del mundo sacralizado y que se inscribe en la línea que han seguido otros poemarios mapuches para enmascarar el canon poético occidental, tal como la oración inicial cantada en el ritual de nguillatun que precede al poemario *Arco de interrogaciones*(2005), de Bernardo Colipán, o la oración de “Yeyipun” en *Mapurbe. Venganza a raíz* (2004), de David Aníñir, entre otros (García 48).

“Üi”, en el texto poético responde a la pregunta del metatexto de Adriana Paredes Pinda, que forma parte de la introducción del poemario, titulada “De porqué escribo... Mollfvñ pu nvtram”; lugar donde se interroga por la relación dual de su corazón: la tensión que provoca la oralidad y la escritura, respondiendo con ello a la situación de mestizaje y al haber convivido entre dos mundos que se conflictúan entre sí por el peso histórico de la relación hegemónica, a la que se ha encontrado subordinado, en varios sentidos, el pueblo mapuche.

De allí que señala:

Conversemos la sangre, nuestras hermandades y lejanías... /Se me pierde aliento el hueco de la página

Por qué escribo, se me ha preguntado, y los truenos caen como montañas; escribo porque tal vez es cierto que tengo dos corazones, tal cual me señaló la machi Rosita Coñoemanque...

Escribo porque seguro no puedo cantar; si cantara sólo tendría un *piuke*, me habitaría uno un aliento, una sangre...

...no logro zafarme del hechizo de esta la escritura huinca porque me arranca y me arranca el aliento estoy enferma posesa por el *wekufe* de la escritura...esta la lengua castellana ha matado mi alma, mi espíritu, una y otra vez (7).

*Üi*, por lo tanto, se establece como una respuesta personal al conflicto de la oralidad/escritura, al constituirse en un espacio donde ni lo primero ni lo segundo son el acontecimiento, ya que “*üi*” corresponde a un lenguaje otro, el de la mediación sacralizada del espíritu de la persona –ser che– con el espíritu del o de la machi que habita en ella: es el “*pvlv*” –espíritu– con el “*pvlv*” –espíritu–, es el habla o un modo de vinculación con las fuerzas y con los ancestros, es el viaje al linaje hasta su origen en lo más ancestral de la cultura, un “*neyen*”, es el habla de la invocación, es el resollar del universo como una sola energía y canalización de “*newen*” (fuerza) y es, al mismo tiempo, el detonador que abre la presencia del “*ser*” como devenir y como observación de sí.

Desde el punto de vista del despliegue semántico, el poemario en su totalidad se establece como un acto narrativo que va dando cuenta de manera circular, por una parte, del proceso de la experiencia cultural de la hablante –el despertar de machi, los poderes y los nombres de las fuerzas que la acompañan y la línea consanguínea de donde surge el “*tugun*”– y, por otra, del encuentro conflictuado entre la cultura hegemónica y el pueblo mapuche –la trasgresión del hombre occidental sobre las fuerzas normativas que protegen a la naturaleza, el reclamo de ésta y el devenir histórico del conflicto intercultural.

Estos dos ámbitos son sucesivamente –y a veces simultáneamente– invocados, evaluados e imbricados desde el “*üi*” o “*neyen*” (aliento) y el “*pvlv*”(espíritu) de machi, metaforizando así todo nombrar como un acontecimiento intracultural que se despliega desde la perspectiva y desde la práctica cultural ancestral. La estrategia textual mediante el proceso de metaforización de la experiencia de machi controla así el nombrar y los recursos inscritos en esta actividad, en la medida en que este nombrar se ejerce desde la autoridad cultural tradicional y desde una posición de poder al interior de las prácticas culturales cotidianas, lo que convierte a “*üi*” en un acto de poder que sella la textualidad con una función política desde el centro de la cultura sacralizada.

Los recursos que se despliegan para apoyar esta dinámica son diversos y se refuerzan entre sí: la dimensión dialógica del poemario que acentúa los mecanismos de la oralidad, el carácter testimonial, las alusiones a “*otros*” como fuentes de la memoria cultural, la “*visión*” o “*pewma*” como técnica artística que organiza de manera fragmentada la descripción y exposición de los acontecimientos, el bilingüismo, entre otros recursos discursivos que se anclan a “*üi*” como mecanismo de retradicionalización cultural y convierten al poemario en una instancia simbólica de un decir diferenciado,



que se sabe no está en la competencia lingüística, ni comunicativa, ni en la práctica cultural del “otro”.

Este marcar la diferencia cultural supone construir un territorio de carácter simbólico, donde se describen y caracterizan “unos” y “otros” mediante la evaluación de los acontecimientos y sus acciones, donde se establecen los argumentos y también los tiempos; así, el trayecto de una lectura política al interior de lo sacralizado constituye una transversalidad que se inicia ya en los primeros versos de *Ralum I*, la primera parte del poemario publicada en forma independiente en la Revista *Pentukun* (197-227), lugar donde simultáneamente se da cuenta del estado visionario de la machi y del recorrido sobre su propio despertar, y se asume también en este rol como centro dinamizador de energías o “newen” (fuerza) en el despertar histórico del pueblo mapuche.

En este marco, Hugo Carrasco (126) precisa que *Ralum* es “la crónica del trayecto de una machi”, trayecto que describe en cuatro etapas: “la primera (que)<sup>10</sup> se define por la dualidad, el desamparo y el exilio étnico-cultural”; la segunda, por “los signos de la machi: sueños, visiones, profecías, acercamiento al foye, canelo, el árbol auxiliar y mediador con el mundo sagrado”; la tercera, “determinada por la consciencia que tiene la joven de su llamado y debe prepararse para cumplirlo”; y, la cuarta, donde se da paso a su nueva situación que la ayuda a descifrar “la clave de su poesía entendida como un don proveniente de la tradición sagrada mapuche, recibido de manos superiores junto a una misión superior a la poesía y a la poeta” (126-127).

Desde esta perspectiva, podemos señalar que *Ralum* es un canto que revisa e inscribe el estado actual de los acontecimientos y elementos culturales propios frente a los acontecimientos hegemónicos:

La tierra arde Tranamil “nos vamos/ a hundir en juego o agua”. Ya  
no/ hay bosques/ que empujen/ las vertientes./ El trapial pide su  
monte/ sorbe/ desde/ Icalma/ Llvfke su semilla ciega somos/ un rewe  
abrazado/ por la furia...

Es la visión apocalíptica que busca salida en la propia historia del pueblo mapuche, y la encuentra en el relato más vigente entre la actual generación: el regreso de “Kvlapang” (tres pumas):

<sup>10</sup> Mío.

Foye newen kuse Foye newen fvcha/ fuego de kultrung/ al amanecer  
 mis ojos sueñan. Veo/ a mi padre/ montado en su lanza es un niño/  
 verde/ en las frutas del copihue./ “Kvlapag/ es que viene” –me cuenta/  
 amanece/ la puigua montada en sus tres pumas...

Como Kaupolicán o Leftxaro, “Kvlapang” (1820-1880) refiere a una figura prototípica del pueblo mapuche en su lucha contra el usurpador, el “huinka”, y que se remonta a los acontecimientos ocurridos a mediados del siglo XIX, donde Kvlapang, el último de los caciques mapuches que lucha contra el ejército chileno, inicia un viaje mítico y estratégico hacia el Puel Mapu (actualmente territorio argentino) con la finalidad de solicitar al cacique Kalfukura un likan de poder –piedra. Este likan es traspasado a Kvlapang quien aumenta su poder y liderazgo, el que, sin embargo, señala la historia se perderá por la misma traición de aquellos que lidera.

Para los actuales mapuches, “Kilapang” representa a todos y a cada uno de los espíritus o “pvlv” sacrificados o que han perecido en situación de conflicto en la guerra histórica contra el “huinka”; estos espíritus son los que hoy resurgen liderando la resistencia mapuche, dado que se encuentran en estado potencial y latente buscando un lugar o cuerpo para habitar en la “nag mapu” –tierra visible; así, estos nuevos “pvlv” son vistos como los jóvenes “weichafe” (guerreros), “machi”, “werkenes” (mensajeros), que resurgen actualmente en cada territorio; son todos los “pvlv” que devuelven la fuerza al pueblo al interior del círculo de la vida.

En este sentido, en el poemario, “Kvlapang” se establece como figura y relato que se despliega iterativamente aludiendo al mismo tiempo a la traición y a la esperanza:

Duermen pezones turgentes/ debajo del escombro. Leche suspendida/  
 en la luna de los muertos. Pumas/ sublevados por el beso/ augurante.  
 Es el licán/ que se perdió en nuestra trapelakucha rota./ Ya es la hora;/  
 hinchados sus talones claman desde el vientre más antiguo./ Que se  
 levante el espíritu/ cuyo nombre/ fue destilado por la noche/ en el  
 alcohol trashumante de las cordilleras.

Mientras en el presente del acontecimiento se invoca el poder del “rewe” (espacio y escalera ceremonial sacralizada) como fuerza centrípeta que actúa dinamizando las fuerzas, y desde este lugar se extiende la mirada sobre las generaciones mapuches vinculadas por los ancestros:

El rewe descifre el universo/ a borbotones. Los que ya partieron/cantan/  
a sus hijos los secretos/ porque cada quien tenga su espíritu/ vaya de  
boca a sueño a danza/ el poder./ Venga a las familias/ vuelvan pumas  
picaflores cóndores/ olfateen las cordilleras bajen/ “leones hermanos  
que lloran como niños”/ cuando nos vemos la pena de ojo a ojo.

Es la invocación y canalización de las fuerzas o “newen” de la machi que pide al “wenu mapu” (tierra de arriba) devolver a los mapuches el conocimiento perdido por la intervención histórica y el proceso de hegemonía cultural, convirtiéndose este espacio ceremonial en el lugar donde se vincula la cotidianidad desplazada en su tiempo histórico y las energías que se despliegan en lo sacralizado e ahistórico.

En este recorrido, en la búsqueda y en el viaje por recuperar el centro de las energías, surge un discurso aseverativo que refiere a las visiones de la machi sobre su propio centro de poder, y que simboliza en el conflicto de Treng Treng y Kai Kai fvlu; la lucha entre la serpiente de tierra y serpiente de agua –respectivamente– quienes representan el encuentro entre las fuerzas contrarias y complementarias que sostienen el universo cultural mapuche, y que en este caso además aluden a la preparación de la machi en el conocimiento y manejo de las energías del mundo de abajo “minche mapu” y del mundo de arriba “wenu mapu”.

En este viaje son invocados también como protección y “newen” (fuerza) cuatro volcanes, quienes guiarán su regreso al tiempo anterior, lugar en el que gira sobre su propio centro descubriendo el origen de su poder y su asumir el espíritu ancestral de machi por linaje.

Escogida yo por el brebaje de las horas/ ya ha tomado Ngen Pewma/  
el negro pájaro que una mañana emplumó mi lanza./ -Amutuan  
inche, nielan ruka feula./ Filipa Huenuleo piñgen. Nielan Kvtralwe.  
Amutuan/ nomen tu lafken amutuan./ A la muerte me voy montada/  
a la muerte/ en el lomo de nuestra oscuridad.

“Awun”: la segunda parte de este poemario, refiere con este nombre a una parte de la ceremonia de nguillatun, y que consiste en la cabalgata a caballo alrededor del rehue en giros que se realizan en sentido contrario al reloj o siguiendo el movimiento de traslación de la tierra.

También refiere al momento en que la machi en su ceremonia de iniciación sube a cabalgar asumiendo, según los territorios, el espíritu protector según el orden cultural ancestral; es por lo tanto el instante en que la narración alude

a la unión del espíritu de la persona señalada como machi con su espíritu de machi:

fvchakemogen kemukemu/ el triwe/ arde/ sahumero/ virgen/ los cometas de la bienaventuranza/ murmuran/ puigua hembra/ al encuentro del mar/ pero ceniza/ socava el mundo/ pulchen/ nos despoja/ lenguaraz/ tremebundo/ mientras/ que ardiendo/ su fuego/ la hostia/ despedazada de los prematuros/ ha convocado/ a conjurarnos de cóndores/ Millapi y de visiones.

Cifrando varios niveles de lecturas, este apartado es tal vez el más complejo en su interpretación, por el simbolismo que encierra el mito etiológico de Mercedes Millapan que se narra aquí; figura que el poeta Juan Paulo Huirimilla (2009, s/p) describe como una “mujer que le cantó a los danzantes hombre avestruces, danzó y fue raptada por el viento y por el puma, por allá en Queulén, en la cordillera, muy cerca del Llaima”; una figura que, en el poemario, Paredes Pinda inscribe simbolizando, por una parte, la fuerza de la naturaleza y de lo humano en una imbricación primigénea pronta a germinar, y, por otra, el prototipo de la fuerza de machi con su centro de poder.

Ambos acontecimientos simbolizan una forma de raptó, mientras en la primera lectura Mercedes es presa del “trapial” (puma) y del “puigua” (viento) dejándose llevar contenida de erotismo y plena del germen de la vida que estalla fuerte y pródiga como la naturaleza de la alta cordillera, en la segunda, el espíritu de machi se posesiona plenamente en lo humano de acuerdo a un “newen” o fuerza.

El rocío musita en el hacha del alba, Millapi/ puelche/ sed de mi ombligo./ Trapial me robó pa su montaña/ Oigan y callen/ desnuda de mí/ cabalgando/ en la furia a la grupa de montaraces/ tordos/ oigan y callen/ los riscos/ trapial me robó por hechicera/ en mis pechos/ escudriñó/ su hambre/ y me salvó la vergüenza de haber nacido mujer/

Esta luna pintaron las cerezas/ en el huerto de Mercedes Millapi./ Apanucaron/ el traitraiko de su vientre/ las tardías/ le garugaron/ toda/ su espesez/ caliente/ y su tronante/ osa mayor./ Fue en los almacigos de la comadrona/ donde/ el oro/ ultrajado/ le danzó/ su puma cándido/ danzó y mordió/Mercedes Millapi/ coronada/ por el resplandor/ trahumante/ de la fiera/ estallaron/ queltehues/ calabazas no hubo testigos/ trapial/ la robó por hechicera/ según dicen.

Así, viento, fuego, agua y tierra, se conjugan para despertar a la naturaleza fusionando los “pvlv” (espíritus) en este “awun” que se mueve vertiginosamente siempre en círculo, dirigido por el espíritu protector, la machi y el caballo alrededor del rehue.

Surge entonces “*Bío-Bío*”, la tercera parte de esta obra, que posiciona esta visión en el centro del conflicto histórico que separa al pueblo mapuche del Estado chileno; es un canto de dolor, la visión apocalíptica que reitera como otros textos poéticos mapuches la división entre unos y otros, y las marcas de la violentación:

Vinieron abrirme puike/ ¡Ay kvley ñi pieke! –píam./ No canté sin embargo/ me soplaron cascada/ niebla/ digüñe pulpas y copihues/ en el polen/ me hallé/ desnuda. Entonces ardiendo/ dentro de mí/ la vi: era la muerte que venía.

Es este un canto que se articula desde la voz de machi como canto profético sobre las transnacionales que construyen la represa, queriendo atrapar el espíritu del Bío Bío, sintetizando como una sola voz las fuerzas del pueblo mapuche con este gran espíritu:

...subiremos/ Ilafllaf juntos todos/ en cadencia/ desesperada, cada una/ lamiendo/ la estrella/ desangrada/ de su kvpalche/ subiremos/ oráculo/ del miedo, subiremos/ Bío-Bío/ pies/ danzantes/ subiremos/ cántaros, troko metawe rali/ subiremos/ y/ Endesa/ veremos/ C/A/E/R.

Es la secuencia de “pewma” –sueño– y “perrimontun” –visión– que devenidos desde distintas voces, como testimonio de la catástrofe, que se entrelazan para referir el acontecimiento:

“Yo lo vi este río –dice el fvcha/ correr por mi mano/ Bío-Bío era oscuro como el sueño/ que tuve/ anoche. Lo vi convertirse en un gran piojo/ blanco. Por eso grande será la pena./ Yo José Antvpi lo digo”.

Bajo una perspectiva que describe, relata y evalúa el acontecimiento, este concierto de voces gradualmente es articulado hacia una mirada que observa su propio devenir en esta circunstancia:

Baja la niebla en esta niebla/ lican/ del Bangui/ baja la niebla en esta niebla/ henos aquí todos untados con el aire ácido/ relambíos/ las orejas y pezones/ por las lenguas del ozono/ henos aquí Jaime Luis,

tal cual/ dice/ usté/ “VIUDOS DE NUESTROS DIOSES”/ quizá/ se  
acerque nuestro día/ “nosotros como el sol no tenemos amanecer”...

Surge en este mirar el diálogo con la literatura a través de la figura poética del nombrar los versos de otro, aludiendo a Jaime Huenún; es el refuerzo de la palabra, el aseguramiento sobre “el quiénes somos nosotros los mapuches”.

Será entonces “*Gen ko*” o “*La palabra del dueño del agua*”, el último apartado de este poemario, que responderá sobre el “ser” de la cultura, un pueblo conformado tanto por los hombres de la tierra visible y también por los seres de los espacios no tangibles. En este sentido, este texto en versión mapudungun-castellano se centra, mediante el recurso de la sinécdoque, en un ámbito de esta relación sacralizada, acentuando los argumentos de la visión apocalíptica de los primeros versos del texto: “*La tierra arde Tranamil nos vamos/ a hundir en juego o agua*”.

El porqué de esta aseveración se revisa entonces mediante la palabra y los poderes del “dueño del agua” a través de su desplegarse en cuatro grandes ríos: el río Mapocho, el río Bío-Bío, el río Cautín y el río Rahue, los que atraviesan de cordillera a mar cuatro espacios geográficos asociados a la historia del pueblo mapuche: Santiago, centro político del Estado chileno; Concepción, lugar donde se establece la frontera natural del pueblo mapuche; Temuco, espacio de resistencia y recuperación cultural; y Osorno, lugar de origen de la cultura mapuche, el que se encuentra asentado en las bases del pueblo huilliche como pueblo fundacional.

Gen ko mvley, kiñe rupa piam. / “Gen ko pigen” –feypi./ “Gijatun mew re mapuzungolu ta iñchin re/ zugun, anay” –feypi ñi lonko chao./ / “Femuechi, iñchiñ ñi iñchiñ/ Gen ko/ mvley rakizuum mew./ ¿Cew amuay ñi Gen ko faciantv?” –ramtufuy lonko./ Gen ko newen wvñotui/ ina namun trallenko mew/ mogelan mogelan ta newen ko./ “Kawiñi antv kawiñi antv” –fevpi Genpin/ “Gen ko newen wvñotui”./ Fentren leufu niey ñi mapu./ Leufu wentrú pigeste ka/ zomo leufu kafey./ Kuifike leufu ñi nvtramkakem/ Kuifike zugu tati leufu egu./ Gen ko zugukili iñchiñ/ wallpaley kallfv mv./ Kvellantv mew/ fey zuguley ñi newen/ ñi ta pu mapunche (...)

El dueño del agua vive, cuentan antiguamente./ “Yo soy el dueño” –diría./ Cuando hablamos en lengua en el Gijatun, dice el gran lonko/ en nuestro pensamiento./ ¿Dónde ha ido Gen Ko? –pregunta el lonko./ La fuerza del agua ha regresado/ a los pies de la vertiente, vive la fuerza del agua./ “Va a llover, va a llover” –dice Genpin, el dueño

de la palabra./ Porque hay fuerza del agua va a llover./ Grandes ríos  
hay en mi territorio./ Algunos son madres y padres los otros./ Ellos  
dos conversan a lo antiguo./ El dueño del agua nos habla mientras  
todo se azula alrededor (...)

Estos cuatro ríos son vistos en sus características y particularidades, sin embargo surgen aquejados por similares procesos: la contaminación y el despojo que se hace de ellos de mano del hombre occidental.

Es en esta mirada donde Gen Ko y el espíritu de la machi como una sola voz hablan y profetizan la expulsión del hombre huinca:

Huinca llawfeñ acui ko./ Wesakalei wesa/ wesa zugu niey ñi kvme  
ko/ ko ñidol/ Money welu welu mogey/ ñi mollfvñ ñi kewvn ñi cal/  
ko ñidol/ geymy gen ko fvfall mapu mew./ Pvrapatualu ko ñidol  
itrofill kona Gen Ko/ huinca llawfeñ tripay/ pu rayen wilvfel reke ko...

La sombra huinca ha llegado/ mala cosa/ para la raíz del agua/ que,  
sin embargo, vive/ en mi sangre, mi lengua, mi pelo/ /la raíz del agua  
vive en los territorios del agua./ / Subirá la raíz del agua con todos sus  
konas/ se irá la sombra huinca que la ensucia./ Las flores alumbran  
como relámpagos el agua...

Cierra este apartado y el poemario una interrogante que se ha mantenido a lo largo de los versos: ¿dónde están Tren Tren y Kai Kai fvlu, las potenciales fuerzas que resurgen y devuelven el equilibrio, cada vez y de manera cíclica, a las situaciones de descompensación históricas que han afectado al pueblo mapuche?

-¿Mongey Kai Kai laku?- piwvn fachiantv./ Treka treka nuke kvtralwe  
nuke ko/ namuntu amutuan tañi piuke/ amuntuan ñi ruka mu/ chew  
mvley ñi ñawe, ñi chuchu, ni kuku, ñi chao, ñi kuku./ ¿Mongey fvta  
filu Kai-Kai newen ko? -piwvn./ Treftrefvy Kai-Kai minche lafken  
mu./ Treftrefvy Treng-Treng nag mapu mew./ Trekaletuan, laku anay./  
Zungukefenew ko./ ¿Mogey Kai-Kai?-/ ramtuy kvrvf fvcha fewla...

Vive todavía la culebra del agua abuelo?- me pregunto./ Camino y  
camino madre agua madre fuego/ vuelvo a mi corazón vuelvo a mi  
casa/ donde me esperan mis parientes./ Pero me pregunto: -¿vive Kai  
Kai?/ Palpita la culebra del agua bajo el mar./ Palpita la culebra de la  
tierra./ Sigo caminando abuelo tocayo./ El agua solía conversarme...//  
¿Vive Kai Kai?/ le pregunto al anciano viento...

Una interrogante que transparenta la herida abierta en el “piuke” (corazón), por la conciencia de lo transitado y el devenir, y que alude a la espera... como retorno de una posible salvación.

## OBSERVACIONES DISCURSIVAS DESDE EL “PROCESO DE RETRADICIONALIZACIÓN CULTURAL”

La retradicionalización cultural, si bien corresponde a un mecanismo sociocultural de articulación y reelaboración del pasado, en el arte mapuche actual y particularmente en la expresión poética opera como un mecanismo de organización discursiva y metadiscursiva, y que orienta las técnicas y recursos del texto resignificándolos hacia una función de reafirmación de lo propio y de refuerzo identitario. Este esfuerzo por retomar las prácticas y el saber cultural anterior convierte el espacio textual en un territorio simbólico o frontera desde donde se marca la diferencia cultural.

Específicamente, desde el punto de vista desde el cual nos apoyamos para analizar e interpretar cómo acontece el proceso de retradicionalización cultural en las expresiones de arte mapuche, particularmente visto a través de la obra poética de Adriana Paredes Pinda, nos señala que la competencia ya no lingüística sino discursiva-comunicativa sería hoy un elemento estratégico para adentrarnos y entender los propósitos que guían el arte mapuche actual en relación con los “temas de resistencia cultural”. Esto se debe principalmente a que la actividad del “nombrar” –*üi*– desde una competencia restringida nos ubica frente a la actividad del lenguaje como centro de un saber ontológico en la cultura, y que es capaz de abrir al acontecimiento del “ser tradicional ancestral” e instaurarlo en un territorio de poder, y, con ello, consecuentemente reforzar una posición política desde las prácticas intraculturales respecto de la cultura occidental.

*Üi*, como *Cien años de soledad*, de García Márquez, o como el *Aleph*, de Borges, se establece estratégicamente como un microcosmos cerrado con una orientación especular, lo que otorga a este texto un sesgo marcadamente intracultural desde el punto de vista de su orientación metacomunicativa; sobre todo porque su origen fundante en el “neyen” –aliento– cifra el centro dinamizador de todo movimiento en este mundo sacralizado; así, el “nombrar” desde uno de los modos de lenguaje restringido de la cultura ancestral solo acontece como instauración y comprensión de un mundo que deviene “ser” en una particular competencia discursiva y cultural.



*Üi* es una obra que abre un centro de reflexión significativo en el campo de las actuales creaciones artísticas mapuches, sobre todo cuando hemos pensado que la mayor parte de estas creaciones, particularmente la poesía, se mueve en una orientación intercultural. Si bien los préstamos culturales forman parte de esta praxis –en lo que se refiere al tipo de soporte utilizado, el registro escritural que privilegia el castellano, la utilización del canon poético occidental, entre otros que se pueden debatir– lo cierto es que entre éstos la estrategia textual enfatiza recursos y fórmulas discursivas de la cultura mapuche tradicional que colaboran a enmascarar estos procedimientos, devenidos de un proceso de transculturación constante mediado por la imposición cultural a la que ha estado sujeto el pueblo mapuche por décadas.

Rearticular la diferencia cultural supone un largo camino de experiencias, saberes y recreaciones que encuentran en el proceso de retradicionalización cultural el andar más natural para observar y reflexionar el pasado, reelaborarlo y situarlo en los lugares más propicios desde donde construir lo propio. El arte mapuche actual transita este camino para dar fundamentos a su experiencia estética y establecer un sistema que se encuentra ya en construcción.

## BIBLIOGRAFÍA

- Affaya, Noureddine. “Las paradojas de los fuera-límites De la diversidad a la adversidad”. *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, 82-83: 93-107. España. CIDOB. 2007.
- Aniñir Quilitraro, David. *Mapurbe. Venganza a raíz*. Primera edición. Talleres Gráficos “El Sindicato”. Santiago de Chile: Producción editorial Lord Carter (La Lle’a), 2005.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos: Aurelia-Rivera Grupo editorial, 2003.
- Carrasco, Hugo. “Adriana Pinda. Luces de estrellas arcaicas”. *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco: Editorial Florencia, 2005
- Colipán, Bernardo. *Arco de Interrogaciones*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- Fischman, Fernando. “Procesos sociales y manifestaciones expresivas. Una aproximación a partir de los estudios folklóricos”. *Revista Potlatch. Cuaderno de Antropología y Semiótica*. 1(2004): 130-142.
- García B., Mabel. “Entre-textos. La dimensión dialógica e intercultural de la poesía mapuche actual”. *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 29-70
- \_\_\_\_\_ “La construcción del relato mítico ancestral en el arte y la poesía mapuche” *Papeles de trabajo* 20 (2010): 43-56.

- García, M. y S. Betancourt. *El sistema de comunicación intercultural del pueblo mapuche*. Universidad de La Frontera, Temuco (Primer Borrador del libro, 2011)
- Huirimilla, Juan Paulo. “Üi. El puma azul de todos su pelmas de Adriana Paredes Pinda” Proyecto Patrimonio 2009 <http://www.lettras.s5.com/archivohuirimilla.htm>
- Lienhard, Martín. “El cautiverio colonial del discurso indígena: los testimonios”. *Del discurso colonial al proindigenismo. Ensayos de historia latinoamericana*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 1998. 5-28.
- Lienlaf, Leonel. *Yerba\_Agua*. Edición propia, 2006.
- Lotman, Iuri. *La Semiósfera. I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Moraga, Fernanda. “A propósito de la “diferencia”: poesía de mujeres mapuche”. *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 225-239.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010
- Müller, Gísela. “Metadiscursos y perspectiva: Funciones metadiscursivas de los modificadores de modalidad introducidos por ‘como’ en el discurso científico”. *Revista Signos* 64 (2007): 357-387.
- Paredes Pinda, Adriana. “Ralún”. *Pentukun*. 10-11 (2000): 197-227.
- \_\_\_\_\_. *Üi*. Santiago: LOM, 2005
- Rodríguez, Claudia. “Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual”. *Estudios Filológicos* 40 (2005): 151-163.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.