

MARÍA LAURA SPOTURNO
(Coord.)

SUBJETIVIDAD, DISCURSO Y TRADUCCIÓN

**LA CONSTRUCCIÓN DEL *ETHOS* EN
LA ESCRITURA Y LA TRADUCCIÓN**



VERTERE
MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMÈNEUS
n.º 24-2022

Universidad de Valladolid

**SUBJETIVIDAD, DISCURSO Y TRADUCCIÓN:
LA CONSTRUCCIÓN DEL *ETHOS* EN
LA ESCRITURA Y LA TRADUCCIÓN**

Vertere. Monográficos de la revista *Hermēneus*; 24

Subjetividad, discurso y traducción : la construcción del "ethos" en la escritura y la traducción / prólogo de María Carmen África Vidal Claramonte, María Laura Spoturno (coord.); Sabrina Solange Ferrero, Gabriel Matelo, Gabriela Luisa Yáñez (colaboración editorial)

Vidal Claramonte, María Carmen África, pr. Solange Ferrero, Sabrina, col. Matelo, Gabriel, col. Yáñez, Gabriela Luisa, col., María Laura Spoturno (coord.), Universidad de Valladolid, ed.

217 p. ; 24 cm. Vertere : Monográficos de la revista *Hermēneus* ; Vertere ; 24

ISBN 978-84-1320-197-9

Traducción e interpretación. I. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

81'25

MARÍA LAURA SPOTURNO

(Coordinación general)

**SUBJETIVIDAD, DISCURSO Y TRADUCCIÓN:
LA CONSTRUCCIÓN DEL *ETHOS* EN
LA ESCRITURA Y LA TRADUC CIÓN**

PRÓLOGO DE MARÍA CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE

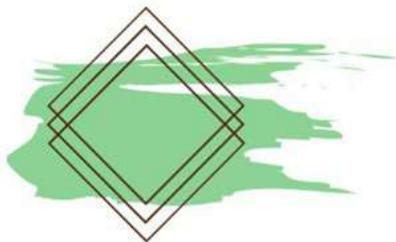
Sabrina Solange Ferrero, Gabriel Matelo, Gabriela Luisa Yañez

(Colaboración editorial)

**VERTERE
MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS
Núm. 24–2022**



EDICIONES
Universidad
Valladolid



Colaboración del grupo de investigación

Escrituras de minorías, *ethos* y (auto) traducción
(Proyecto H825)

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de La Plata – CONICET, Argentina

<http://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/escrituras-de-minorias-ethos-y-auto-traduccion/>

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

**Proyecto de Investigación Portal Digital de Historia de la Traducción en España.
PGC2018-095447-B-100 (MCIU/AEI/FEDER/UE).**

© LOS AUTORES
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Imagen de tapa: Santiago Omar Varela

Ilustración en blanco y negro: Natalia Isabel Spoturno

Motivo de cubierta: *Sin título* (2019), cortesía de Santiago Omar Varela.

Diseño del logo del equipo: María Laura Escobar Aguiar

ISBN 978-84-1320-197-9

Dep. Legal: VA

Imprime: GGL. Valladolid

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

PRÓLOGO

María Carmen África VIDAL CLARAMONTE 17

INTRODUCCIÓN

Ethos, escritura y traducción, María Laura SPOTURNO 21

CAPÍTULOS

Ethos colectivo y el estereotipo del refugiado en la narrativa de Olga Grjasnowa, Soledad Pereyra 33

Installations de Nicole Brossard: poesía feminista, ethos y semiautotraducción, Ana María Gentile 49

Subjetividades femeninas y discursos feministas en The Thing Around Your Neck y en su traducción al español, Andrea Laura Lombardo 67

La experiencia interseccional de (la) puente como ethos colectivo transnacional en la adaptación y traducción al español de This Bridge Called My Back, Gabriel Matelo, María Laura Spoturno 87

Consideraciones sobre autoría, autotraducción, traducción y ethos. El caso de Achy Obejas, Sabrina Solange Ferrero 107

<i>La (re)configuración del ethos en la poesía autotraducida de María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao, Melisa Stocco</i>	127
<i>(In)visibilidad y retrabajo del ethos en la traducción de las literaturas para las infancias: el caso de María Elena Walsh, Mariela Romero</i>	147
<i>Una mirada sobre el ethos desde la traductología feminista transnacional. El caso de Pasos bajo el agua, de Alicia Kozameh, y su traducción al inglés, Gabriela Luisa Yañez</i>	165
<i>Ambigüedades en la construcción de un ethos queer en Las aventuras de la China Iron y su traducción al inglés, Magdalena Chiaravalli, María Laura Escobar Aguiar</i>	187

NOTAS BIOGRÁFICAS

LA (RE)CONFIGURACIÓN DEL *ETHOS* EN LA POESÍA AUTOTRADUCIDA DE MARÍA ISABEL LARA MILLAPÁN Y LILIANA ANCALAO

Melisa Stocco

***ETHOS* Y AUTOTRADUCCIÓN EN LAS LITERATURAS INDÍGENAS DE ABYA YALA / AMÉRICA LATINA**

En los últimos sesenta años,¹ y a pesar de la problemática invisibilización atravesada en los circuitos críticos, académicos y editoriales, la producción literaria de autoría indígena en Abya Yala / América Latina² se ha consolidado como una presencia en constante desarrollo. Su irrupción en el panorama literario continental cuestiona

¹ Las emergentes literaturas indígenas contemporáneas en Abya Yala / América Latina constituyen un proyecto estético, epistémico, político y lingüístico de autores pertenecientes a diversos pueblos originarios que, desde la década de los sesenta, cobra cada vez mayor visibilidad en la región (Arias *et al.*, 2011). Estas producciones literarias se caracterizan por su bilingüismo en castellano y lenguas indígenas, desde el zapoteco en México hasta el mapudungun en el sur de Chile y Argentina, pasando por variantes de las lenguas mayas, wayuu, quechua o guaraní, entre otras (Bujaldón *et al.*, 2019).

² Seguimos la propuesta teórica de Armando Muyolema (2015), por la cual entiende que «América Latina, lejos de ser un topónimo vasto, singular y neutral, encarna un proyecto cultural de afirmación y prolongación histórica del régimen cultural del colonialismo» (233), mientras que Abya Yala, «nombre asumido por las organizaciones indígenas de varios países desde la década de los 80 y que en lengua kuna quiere decir «tierra en plena madurez» (se plantea como) posicionamiento político y como lugar de enunciación» alternativo (239). La decisión de presentar ambos términos en conjunto representa la ambigüedad y tensión existente entre ellos como dos políticas del nombrar en contienda en la actualidad.

hegemonías discursivas y teorizaciones encuadradas en perspectivas de «lo latinoamericano» o «lo nacional» como así también aquellas agendas vinculadas a lo poscolonial y a la subalternidad propuestas desde centros académicos de las metrópolis del llamado norte global (Arias *et al.*, 2011). Las literaturas producidas por autores que inscriben su pertenencia a los pueblos-nación originarios son, en muchos casos, aunque no de manera excluyente, escritas de forma bilingüe en español y en sus lenguas vernáculas. La realidad plurilingüe que estas prácticas discursivas manifiestan se liga a procesos de reivindicación lingüística que, a su vez, involucran otras demandas y dimensiones políticas y sociales (Brígido Corachan y Domínguez, 2019). En este contexto, la autotraducción reaparece una y otra vez entre los escritores y escritoras indígenas como operación lingüístico-cultural y herramienta poético-política central para la consecución de sus obras bilingües, las cuales desestabilizan el imaginario de monolingüismo español imperante en la región.

En el espacio articulado entre los actuales países de Argentina y Chile que constituye el territorio ancestral mapuche de Wallmapu preexistente a las fronteras nacionales, autores y autoras de ese pueblo-nación han configurado desde hace ya varias décadas un mapa literario transfronterizo y bilingüe en mapudungun, su lengua vernácula, y el español. En este contexto, la autotraducción, es decir, el proceso de traducir la propia obra entre el mapudungun y el español, también opera como práctica discursiva y herramienta de reconstrucción identitaria inscrita en procesos de resistencia decolonial (Rojas, 2009) y de autonomía de los sujetos y los territorios. Las producciones, especialmente poéticas, desarrolladas por los autores y autoras mapuche en los últimos cuarenta años, encuentran sus hitos inaugurales en la publicación de las obras bilingües de los poetas Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, quienes durante la década de los ochenta del siglo XX comienzan a ser reconocidos en los ambientes de la crítica y la prensa (Mora Curriao, 2013). Si bien la producción literaria mapuche se ha expandido desde entonces, las modalidades de escritura bilingüe, la direccionalidad de traducción, así como también las competencias lingüísticas desarrolladas en español y mapudungun dependientes de diferentes trayectorias sociolingüísticas, son ampliamente variadas entre estos autores y autoras. Esta diversidad de modos de relación con las lenguas de expresión supone la configuración de un complejo espectro de posicionamientos estéticos, políticos e ideológicos en torno a la práctica de autotraducción (Spoturno, 2014).

Existen distintas realidades en el ámbito de habla del mapudungun moduladas por la historia de estigmatización ejercida desde las políticas estatales de asimilación y homogeneización cultural (Nagy, 2013). Mientras algunos sujetos aprendieron la lengua en sus hogares y hablaban el mapudungun con su familia y comunidad desde sus primeros años de vida, otros fueron negados la posibilidad de la transmisión intergeneracional de la lengua como reacción defensiva de los mayores ante el riesgo de que sus descendientes sufran la misma violencia y discriminación que ellos padecieron (Ancalao, 2016). En este sentido, el aprendizaje del mapudungun llegó para otros en una etapa más tardía, como respuesta a la interdicción (Derrida, 1997) y

necesidad de recuperación de un territorio afectivo e identitario dado por la lengua de los ancestros. Estas trayectorias configuran diferentes maneras de agenciar el bilingüismo mapudungun-español en la obra literaria con distintas direccionalidades de autotraducción, según el caso. Estas modalidades de escritura y traducción en la literatura mapuche contemporánea, a la vez que reflejan un aspecto problemático de la historia de la glotopolítica argentina y chilena en su faz de violencia epistémica y lingüística (Hagége, 2002; Golluscio, 2008; De Sousa Santos, 2010), permiten examinar las formas de resistencia a los embates de la interdicción lingüística en la configuración de una serie de discursividades que construyen y recomponen la autoridad enunciativa bilingüe de autores y autoras mapuche.

A partir de esta problemática, se examina la cuestión de la configuración del *ethos* autoral en el discurso literario autotraducido mapuche (Ducrot, 1984; Amossy, 1999, 2001, 2009, 2010, Spoturno, 2014, 2019, entre otros). El *ethos* se define como la imagen de sí que se atribuye al responsable de la enunciación a partir de las modalidades de su propio decir –*ethos discursivo* según Ruth Amossy (2009)– y en interacción con aspectos extralingüísticos como su estatus, representación colectiva y / o estereotipada, posición en un campo determinado y discursos de terceros sobre su persona –*ethos previo* (Amossy, 2001)–. Su relevamiento constituye una cuestión de especial interés en este trabajo, en tanto las investigaciones sobre literatura indígena en Abya Yala / América Latina no han indagado desde esta perspectiva sobre los aspectos sociales, culturales, institucionales e ideológicos que dentro del discurso literario, en particular, el bilingüe y autotraducido, moldean la autoridad enunciativa. El carácter minoritario de estas literaturas, tanto en el sentido deleuziano de producciones que colectivizan voces y desterritorializan el uso de la lengua mayoritaria (Deleuze y Guattari, 1990 [1978]), como en su aspecto «heterodoxo» (Bocco *et al.*, 2020) respecto de la matriz blanca-occidental-centralista de las literaturas nacionales monolingües en español de la región, asume una presencia destacable en la comprensión de la conformación compleja de las imágenes autorales en los discursos autotraducidos en discusión aquí.

El presente trabajo delimita un corpus de dos autoras mapuche contemporáneas cuya obra evidencia situaciones sociolingüísticas y competencias en torno al mapudungun y la práctica de la autotraducción marcadamente divergentes y potencialmente representativas de un amplio espectro de condiciones de uso del mapudungun en la actualidad del pueblo mapuche. Las poetas María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao, si bien pertenecientes a distintas generaciones, han publicado su obra bilingüe y autotraducida en un período coincidente, comprendido en los primeros veinte años del siglo XXI. Se han seleccionado poemas y autotraducciones representativos de distintas etapas de la producción de las dos autoras a fin de caracterizar los modos de constitución del *ethos* autoral por medio de un análisis pormenorizado de las estrategias y procedimientos lingüístico-culturales de los textos. Asimismo, se establecerán puntos de contacto y diferencias entre el texto primigenio y el texto autotraducido (Dasilva, 2015), así como continuidades y interrupciones en el

desarrollo diacrónico de la obra autotraducida de cada autora para analizar de qué manera se materializa el «retrabajo del *ethos*» (Amossy, 2010, 2014) en el discurso autotraducido (Spoturno, 2019). Esta propuesta enlazará, además, la indagación sobre los procedimientos discursivos presentes en el corpus con enunciados propios de las autoras y de terceros que reenvíen al inter- y metadiscursos (Spoturno, 2019) a fin de imbricar en el análisis las imágenes de autora proyectadas en ambos planos (Amossy, 2009).

En función de los distintos trayectos sociolingüísticos y experiencias que cada escritora desarrolla en torno al mapudungun en el contexto de glotofagia o colonialismo lingüístico (Calvet, 2005) atravesado por las lenguas originarias en Abya Yala / América Latina, este trabajo propone trazar vínculos entre los modos de constitución del *ethos* en el corpus de estudio y las diversas formas de resistencia a la interdicción lingüística³ que estos discursos exhiben. De esta manera, se espera introducir en la discusión una serie de categorías críticas de las teorías decoloniales que permiten tramar lecturas orientadas a la detección de aquellas estrategias insurrectas de escritura y autotraducción que hacen estallar las identidades unívocas, esencializantes y cristalizadas (Rolnik, 2019) del sujeto enunciativo en una serie de desplazamientos culturales (Spoturno, 2014) activados dentro y fuera del discurso poético.

1. MARÍA ISABEL LARA MILLAPÁN: EL *ETHOS* EXPANDIDO EN *PULIWEN ÑI PEWMA / SUEÑOS DE UN AMANE CER* (2002) Y *TREKAN ANTÜ* (2018)

María Isabel Lara Millapán es docente universitaria, investigadora y promotora de múltiples proyectos literarios y didácticos orientados a la enseñanza y revitalización del mapudungun, su primera lengua. La escritura de poesía se inicia para esta autora nacida en la Lof Chihuimpilli, región chilena de La Araucanía, durante sus últimos años de estudios secundarios e inicios de la etapa universitaria. Según sus propias declaraciones en un conversatorio virtual (Universidad Pablo de Olavide, 2020), su interés por escribir poesía se desarrolla a partir de la experiencia de añoranza de su *lof* tras irse a estudiar a la ciudad de Cunco. Allí, descubre en las bibliotecas una referencia que se volverá central para su propia poesía: la obra bilingüe del poeta Elicura Chihuailaf, la cual le dio el impulso para escribir su propia obra en ambas lenguas. Más adelante, ya como estudiante de grado de la carrera de Educación en la Pontificia Universidad Católica en Villarrica, Lara Millapán recibe el apoyo de docentes y compañeros que la alientan a continuar escribiendo y finalmente colaboran en la publicación de su primer poemario bilingüe. *Puliwen ñi pewma/ Sueños de un amanecer* (2002) es publicado a través de la editorial de la universidad y cuenta con un

³ En *El Monolingüismo del Otro* (1997), Derrida se refiere a la idea de interdicción de una lengua como la prohibición de acceso a la misma y a la posibilidad de un decir a través de los métodos solapados de censura y estigmatización presentes en el dispositivo pedagógico colonial.

prólogo de Chihuailaf y una nota del profesor Héctor Bustos titulada «Nueva poetisa mapuche». Además de estos paratextos, la edición incluye otros contenidos que conforman un copioso aparato metadiscursivo: la autora presenta las secciones tituladas «Fundamentos», «Dedicatoria» y «Agradecimientos» al inicio, y al cierre una nota autobiográfica titulada «Kinturayen» (traducible como «buscadora de flores»), suerte de apodo (Miranda, 2013: 192) o seudónimo poético con el que la escritora firma el poemario junto a su nombre real. Asimismo se incluye una nota firmada por «Llangkafilo», un referente mapuche residente en Melbourne, Australia, y una contraportada a cargo de Fernando Burrows Galán, director de la sede Villarrica de la Universidad Católica.

Tanto los peritextos de académicos como de referentes culturales mapuche hacen hincapié en la juventud de Lara Millapán —entonces de 23 años— y en la novedad que supone su producción literaria. Sin embargo, su mocedad no contradice otra cualidad resaltada por los comentaristas: el vínculo de su poética con la ancestralidad mapuche. Chihuailaf declara que el pensamiento de la autora «es también la sabiduría de los antepasados» (2002: 9), mientras que Llangkafilo especula con la germinación de «la voz de nuestros abuelos» en los versos de «Kinturayen». En efecto, Lara Millapán construye, a lo largo de los peritextos que acompañan los diecisiete poemas bilingües y un único poema monolingüe en español del libro, una imagen de autora fuertemente ligada a lo comunal y colectivo. La referencia explícita al *nütram* nuclea de manera consistente el planteamiento ético que la autora configura en torno a su hacer literario: «En la poesía, *rakiduum* o pensamiento, vive el *nütram* (diálogo), factor esencial en los hombres y mujeres como seres sociales» (Lara Millapán, 2002: 11).

El *nütram*, en tanto género discursivo dialógico de la cultura mapuche, implica una construcción de pensamiento y conocimiento compleja, conformada en el intercambio y, principalmente la disposición a la escucha —*allküitun*— de los mayores o *fütakeche* y sus *ngülam* o consejos. En «Agradecimientos», por ejemplo, Lara Millapán rescata especialmente a los antepasados «por haber mantenido intacto el saber mapuche donde hoy encuentro mi identidad» (2002: 15). Este saber o *kimün* que la poeta asocia a su propia definición identitaria es, en términos amplios, un entramado de relatos, cuentos, canciones y consejos transmitidos por las generaciones anteriores para conformar el *küme mongen* o buen vivir en clave mapuche, el cual «reclama una forma de estar y ser con los otros por medio de un principio de mediación, regulador de un deseado vínculo de belleza y de bienestar entre *mapu* (tierra) y *che* (persona)» (Spíndola, 2018: 155). Esta preocupación es central en la poética elaborada en *Puliwen ñi pewma / Sueños de un amanecer* y configura en el discurso un *ethos* caracterizable como «expandido» a los vínculos con el entorno y la comunidad en los que la subjetividad parece diluirse y abrirse en un *nütram* constante con los seres humanos y no humanos.

Antes de ingresar a los textos, se hace necesario revisar aquellas instancias metadiscursivas en las que la autora se ha referido a la relación con sus lenguas de

expresión y a la tarea de la autotraducción. Según ha declarado la poeta, en su hogar se hablaban ambas lenguas, el mapudungun y el español (Soto-Aguilar, 2018: 20), y ella considera a la primera como su lengua materna. La direccionalidad de la autotraducción, de acuerdo con comentarios de la propia autora, ha sido variable en los comienzos de su trayectoria literaria pero se ha ido estabilizando con los años desde el mapudungun al español (Universidad Pablo de Olavide, 2020). La opacidad de la direccionalidad de la autotraducción supone un punto ciego para el análisis pero a la vez permite inferir, con Dasilva (2015), que la probabilidad de que el gesto de mediación sea del mapudungun hacia el español es mayor en la medida en que este aspecto de la traducción se ve afectado por la situación de diglosia donde una lengua minoritaria se halla en situación de descompensación respecto de otra hegemónica. Asimismo, la opacidad, que en este caso se propone en torno a la direccionalidad o incluso bidireccionalidad de la autotraducción, atisba un modo complejo, a la manera propuesta por Édouard Glissant, de acercamiento a los textos poéticos donde las lecturas posibles no se cierran en reduccionismos y habilitan la comprensión de texturas divergentes en la relación (2017 [1990]).

A partir de las consideraciones previas, es posible observar cómo se construye desde la metadiscursividad propia y de terceros la imagen autoral en el primer poemario de Lara Millapán. Será de especial interés aquí analizar, más allá de la definición de un texto primigenio, es decir, de la identificación certera de la direccionalidad de autotraducción entre mapudungun y español, cómo se construye entre ambas versiones una *ethos* autoral concreto. A continuación se presentan ejemplos de estas marcas en fragmentos del poema «El agua: su voz, su canto / *Ko: ñi zungun, ñi ùlkantun*» (2002: 46-49) del primer poemario de la autora:

El Agua: su Voz, su Canto

Ko: Ñi Dungun, Ñi Ùlkantun

Hoy escucho la voz del agua en el estero
y susurra como el viento;
su voz es de espera,
su canto la lluvia que se llevan mis palabras
para pronunciar la historia que en mis sueños
florece.

*Fachantü allkün ko ñi dungun
raraküy küriř reke
felekallan pi ñi dungun,
mawün ñi ùlkantun
lleniekelu tañi nüttram
tañi wuldungual
pewma mew rayükechi nüttram.
Ragi üñim ñi ùlkantun mew allkütuniefin
fey kidu ñi piwke mew feypienew:
apowelafin metawe dewmageal muday,
ifongepalay külko niefulu kako wa, kako
kachilla*

Le escucho entre el canto de las aves
y en su corazón me dice
que no han vuelto a llenar los cántaros para el
muday,

no ha vuelto a ver sumergirse los chaiwe con	<i>fewla ini rume küpawelay,</i>
mote,	<i>pifürnentupallatew</i>
de maíz o trigo,	<i>kiñe llellipun mew</i>
ya nadie viene a derramarle desde sus labios en	<i>dumpall mew puafulu.</i>
un llellipun	
que llegue hasta las sirenas.	

Las marcas discursivas que inscriben subjetividad y construyen la imagen autoral pueden hallarse en la materialidad del lenguaje (Amossy, 2010). Por ejemplo, al contrastar en ambas versiones del poema los posesivos, pronombres y verbos que funcionan como subjetivemas, se evidencia una correspondencia entre los textos en español y mapudungun: las marcas gramaticales del sujeto poético en primera persona son coincidentes, lo cual revela una convergencia en la configuración de la subjetividad enunciativa entre versiones. Sin embargo, el aspecto destacable de este poema de Lara Millapán, que se hace recurrente en todo su poemario, es el lugar que esta voz ocupa en la enunciación. Más que realzar una subjetividad individual, el discurso parece construir un lugar de escucha y apertura a otras voces. Se trata entonces de una imagen de «portavoz» que amplifica, aloja o da lugar a la palabra de otros, ya sean estos humanos o no.

En este caso particular, el discurso que desde el título se indica como central en el poema es el del *gen ko* o *dueño del agua*. Se trata de *su voz, su canto / ñi dungun, ñi illkantun*. El lugar del sujeto de la enunciación es, por lo tanto, el de la escucha, *allkain*, verbo que se repite al comienzo de ambas estrofas y que contiene la marca gramatical de primera persona *-n*. Las palabras del yo poético son de hecho disipadas por la lluvia o *mawün* para dar paso a la historia o *nütram* del agua misma. Como ya fue señalado, el concepto de *nütram* presupone un intercambio, un diálogo, y es ese término el que Lara Millapán escoge para traducir tanto la frase *mis palabras* como *la historia* de los versos en español. Esta elección señala un posicionamiento ideológico autoral respecto del peso de las palabras en lengua mapuche. Si bien existen otros vocablos posibles para la traducción como *dungun* para *palabra* o *tukulpan* para *historia*, el sujeto enunciativo prefiere insistir en el carácter dialogal de la situación que vincula al yo poético con la figura espiritual del *gen ko*. Se desarrolla una conversación entre ambos y florece en el *pewma*, es decir, en los sueños, estado que en el mundo mapuche se considera de recepción de conocimientos e información de importancia para el desarrollo de la vida en el plano de la vigilia.

Desde esta perspectiva, todo el poema puede entenderse como un *perimontu*, es decir, una visión o mensaje transmitido al *che* o persona por el *gen* «para que a partir de allí, el *che* pueda llevar adelante sus acciones, cumpliendo (...) el mensaje recibido y, de esta manera, poder restablecer el equilibrio dentro del *wajontu mapu*» (Salamanca Huenchullán *et al.*, 2003: 1157). El sujeto enunciativo se posiciona como transmisor

de las palabras del *gen* sobre la falta de *llepun* como un problema concreto que nuevamente refiere a la intermediación en el plano ceremonial. El *llepun* es una ceremonia que tiene por fin obtener el favor de los *nepen* y *gen*, las fuerzas y entidades espirituales del territorio que sostienen la continuidad de la vida (Pichinao Huenchuleo *et al.*, 2003: 619). Los pesares del *gen* toman el centro del poema y su pedido de que las personas vuelvan a hacer ceremonia atraviesa la imagen discursiva del poema tanto en español como en mapudungun para configurar una suerte de «fuera-del-sujeto» en los términos que Suely Rolnik lo define. El sujeto enunciativo se expande a través de un saber ancestral, un conocimiento de lo vivo que requiere atención, reciprocidad y cuidados. Así, la imagen de sí que propone el poema responde a una subjetividad que transpone el contorno cristalizado del sujeto y lo personal para incluir «la experiencia inmanente a nuestra condición de vivientes» (Rolnik, 2019: 100-101). Por medio de tal experiencia, las fuerzas del mundo se integran a los cuerpos y componen una variación continua de seres humanos y no humanos en relación.

En el más reciente libro de Lara Millapán, *Trekan Antü* (2017), el sujeto enunciativo de los poemas retoma la integración de voces colectivas. Asimismo, se intensifica la direccionalidad de las autotraducciones del mapudungun al español, lo cual se acompaña con la construcción de un metadiscurso reivindicatorio de la traducción al español como modo de tender redes transindígenas (Allen, 2012; Brígido Corachan y Domínguez, 2019). La autora sostiene, sin embargo, que la escritura debería propender, como horizonte de expectativas, al monolingüismo en mapudungun:

Sería ideal escribir solamente en nuestras lenguas y que se pudiera leer y entender en nuestras lenguas. Yo esto lo planteo para el *Wallmapu*, para el territorio mapuche, que nuestros hermanos que no aprendieron la lengua en la casa, la aprendan ahora y que quienes no siendo mapuche también pueden aprender este idioma. Pero valoro que las traducciones nos permiten llegar a otros hermanos, comprender otras culturas (Universidad Pablo de Olavide, 2020).

A lo largo de los catorce poemas que lo componen, *Trekan Antü* convoca múltiples interlocutores: pájaros como la golondrina o el *chuwüd*,⁴ la *mapu* o tierra, o también individuos humanos como el *tregülfe*, danzante de la rogativa conocida como *nguillatun*, la *papay* o anciana de *ekülla* –abrigo– verde, *machi* o autoridad espiritual que la poeta conoció en su infancia y que le enseñó el nombre y las propiedades del *lawen* o plantas medicinales (Universidad Pablo de Olavide, 2020) y comunidades humanas como la mapuche y la maorí. Aquí, el análisis se enfocará en un poema donde

⁴ «Lechuzas», según el diccionario de Félix de Augusta (2017: 68).

el motivo del *gen ko* vuelve dieciséis años después de la primera publicación: se trata de «*Lewfũ / Río Sagrado*» (2017: 11).

<i>Lewfũ</i>	Río Sagrado
<i>Lewfũ, lewfũ, eymi mew mongeley</i>	Lewfũ, río, en ti viven los ancianos y ancianas,
<i>chumpall kuche, chumpall fũcha</i>	chumpall kuche y chumpall fũcha
<i>Lewfũ</i>	río sagrado
<i>mũlewenge fachantũ.</i>	te quiero en tiempo presente.

Una vez más, la responsable de la enunciación asume una relación directa con el río o *lewfũ*. Esta toma la palabra e invoca al espíritu del agua o *gen* representado en los *chumpall* o sirenas anciano y anciana, *chumpall kuche, chumpall fũcha*, que habitan en el río. La propia poeta ha declarado acerca de este texto que contiene una apelación al *lewfũ* como interlocutor (Universidad Pablo de Olavide, 2020). El llamado a los *chumpall* en la enumeración diádica que comienza por la anciana y sigue por el anciano se asemeja a la forma en que el registro formal de la ritualidad mapuche organiza el discurso de invocación a las entidades de la tierra o *mapu* que guardan el equilibrio del entorno. En este sentido, la versión en mapudungun, ya ubicada en este poemario a la izquierda, lo que por convención señala su carácter primigenio respecto de la española, compone un locutor asido a un *ethos* relacional en tanto que entidad dialogante. Este carácter se hace visible en las referencias pronominales y verbales a un «tú», el río, tanto en la versión mapuche como en la española y en la exhortación final que, sin embargo, muestra algunas diferencias entre versiones. En español el verso «te quiero en tiempo presente» señala, según la propia autora, un deseo de que el río no desaparezca por las intervenciones extractivistas que afectan el territorio ancestral o *Wallmapu* (Universidad Pablo de Olavide, 2020). En la versión en mapudungun se hace uso del verbo *mũlewenge*, de *mũlen, estar* (Augusta, 2017 [1916]: 169) con la forma gramatical imperativa *-nge* que además incluye el sufijo *-we* indicativo de que la acción del verbo permanece, lo que podría traducirse como «permanece, continúa viviendo, sigue estando» y el adverbio *fachantũ, hoy*. La frase *mũlewenge fachantũ*, entonces, se traduciría literalmente como *permanece hoy*: un pedido, en términos pragmáticos, a las fuerzas guardianas del río para que este no se seque o pierda su vitalidad en medio de la amenaza de las represas y forestales. En este aspecto, la imagen del sujeto enunciativo en el poema se asemeja al de *pu machi* u otras autoridades religiosas de la sociedad mapuche como el *genpin* o el *pelontufe*, en la medida en que se presenta como mediadora, «una entidad dialogante, no fija, un borde por el que fluye lo indeterminado» (Spíndola, 2018: 282).

2. EL RETRABAJO DEL *ETHOS* EN LAS AUTOTRADUCCIONES DE *TEJIDO CON LANA CRUDA* (2001-2021) DE LILIANA ANCALAO

Liliana Ancalao, escritora perteneciente a la comunidad mapuche urbana «Ñankulawen», se ha dedicado tanto a la docencia como a la escritura poética en su ciudad, Comodoro Rivadavia, conocida como «la capital argentina del petróleo», en la provincia del Chubut. Allí fueron a establecerse sus padres, más específicamente, al campamento petrolero Diadema Argentina en la década de los cincuenta en busca de mejores condiciones de vida a las ofrecidas por entonces por la vida rural en los parajes de Fitatimen y Cushamen, a uno y otro lado de la frontera provincial entre Río Negro y Chubut, demarcada por el paralelo 42° sur. Los terrenos de las familias Ancalao y Meli, ambas de origen mapuche, eran parte de aquellos entregados por el Gobierno argentino hacia 1902 tras la llamada Conquista del Desierto, campaña militar de ocupación que implicó el genocidio y desarraigo de la población mapuche-tehuelche asentada en las regiones de Pampa y Patagonia (Briones y Delrio, 2007; Pérez, 2011).

En entrevistas, ensayos y prefacios, Ancalao reconstruye su vínculo con la literatura a partir del recuerdo de los poemas que las maestras de su escuela primaria le enseñaban para recitar de memoria, la lectura de *La cabaña del tío Tom* (1852) y la *Enciclopedia Salvat «El mundo de los niños»*, así como las letras de canciones de rock, tango y payadas que se escuchaban en el hogar (Ancalao en Stocco, 2018). A diferencia de la experiencia de Lara Millapán, Ancalao no aprendió el mapudungun de sus padres. De hecho, ellos mismos no recibieron la lengua de sus progenitores. La poeta explica este proceso como de «silenciamiento» y lo vincula a lo que denomina «las políticas de avergonzamiento y desmemoria» por medio de las cuales la educación pública argentina estigmatizó y arrancó las lenguas vernáculas a los miembros de los pueblos-nación preexistentes al Estado (Ancalao, 2016). Para la autora, el aprendizaje del mapudungun vino en una etapa más tardía, ya como adulta, y en estrecho vínculo con procesos de re-identificación con el mundo mapuche que se daban en medio de los movimientos de reivindicación indígena surgidos a comienzos de la década de 1990 con el llamado «quinto centenario del descubrimiento de América» (Ancalao, 2021: 9-10).

En 1994, Ancalao conformó la comunidad mapuche Ñankulawen junto con otras personas de la ciudad de Comodoro Rivadavia. Entre ellos se movilizaron para recuperar las memorias perdidas y sostenerse mutuamente en sus búsquedas identitarias. Una de sus principales iniciativas fue la recuperación del mapudungun. Así fue que Ancalao estudió la lengua con hablantes como Ignacia Quintulaf y Marta Melillán, además del lingüista Eduardo Bibiloni. La experiencia de aprendizaje sostenida durante la década de 1990 animó a la comunidad a enseñar por sí mismos a otros interesados en la recuperación y el conocimiento del mapudungun. Ancalao sostiene que, desde entonces, continúa aprendiendo mapudungun como una segunda lengua, «en condiciones precarias (...) afinando el oído en las ceremonias dirigidas por

hablantes, dándome una vuelta por internet, yendo a los libros de gramática y diccionarios» (Ancalao en Stocco, 2018). El mapudungun es, a pesar de haberle sido arrebatado, el idioma que Ancalao elige definir como materno y en el que opta por autotraducirse para recuperar la memoria: «Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun, aunque la aprendamos como segunda lengua, y también en el otro idioma: español, inglés, francés, portugués...» (Ancalao, 2005). La poeta edifica a partir de estos metadiscursos un *ethos* autoral en proceso de recuperación de su identidad mapuche y un *ethos* de autotraductora-aprendiz del mapudungun que se retroalimentan y reconfiguran continuamente:

La autotraducción de mi poesía al *mapuzungun* está siendo parte de un proceso de construcción de mi identidad mapuche, una identidad personal y al mismo tiempo una identidad de pueblo originario (...) Entonces, considero «autotraducción» a este proceso de volver a ser, afirmando mi identidad mapuche, sin dejar de ser contemporánea. Recuperando cada palabra escuchada en la infancia, aprendiendo frases sueltas, practicando los rituales de la espiritualidad (Ancalao en Sedevich, 2020).

La potencia restauradora de la identidad originaria que despliega la autotraducción para Ancalao se asocia aquí con el retrabajo del *ethos* como característica distintiva de esta práctica lingüístico-cultural. Particularmente a nivel interdiscursivo, tal como señala Sporturno (2019), interesa revisar cómo las autotraducciones de Ancalao discuten ciertas representaciones culturales previas que la propia autora ha construido en su discurso para reconfigurar su imagen tanto en el campo de circulación del discurso autotraducido, como del primigenio, y en su relación con metadiscursos propios y de terceros. En este sentido, la reedición en 2021 de *Tejido con lana cruda*, primer poemario de Ancalao editado originalmente en 2001, se presenta como un ejemplo paradigmático.

La autora ha afirmado que esta colección de poemas dio a conocer su obra en su círculo literario más próximo (Ancalao, 2021: 11). En varias oportunidades, incluida la nota preliminar a la reedición de 2021, Ancalao se ha referido a la disposición en la que decidió organizar los poemas: «los del asombro», «los del amor» y los escritos desde un posicionamiento identitario mapuche (Ancalao en Sedevich, 2020; Ancalao, 2021: 11). Esta insistencia en revisar tal separación temática de los poemas tiene por objetivo la elaboración de una autocritica que se asocia al retrabajo del *ethos* autoral evidente en la autotraducción de los poemas de la versión reeditada de *Tejido con lana cruda*. A veinte años de la primera edición del poemario, la división planteada inicialmente no tiene la misma significación y se vislumbra como estanca: «Hoy, vuelvo a leer el libro y veo que lo mapuche está en todos los poemas» (Ancalao en Sedevich, 2020). Ancalao considera que relegar los poemas de temática mapuche a una sección determinada respondió a una «operación cultural en la que fui obediente al estereotipo de esos años,

según el cual existía una identidad mapuche idealizada, instalada en el campo y en armonía con la naturaleza» (Ancalao, 2021: 11).

En este sentido, la reedición del poemario implica una revisión de ciertas representaciones culturales en torno a lo mapuche. La práctica que se vincula directamente con esta tarea no es otra que la autotraducción. En efecto, es la traducción al mapudungun de poemas de todas las secciones del poemario el gesto que cohesiona y transversaliza el retrabajo de un *ethos* autoral imbricado en la identidad mapuche. Por el contrario, la revisión no incluyó reescribir los textos primigenios en español aunque, según declara la propia poeta, se sintió «tentada» a cambiar algunos versos para que fueran menos «occidentales» (Ancalao, 2021: 11). De esta manera, la revisión cultural de los poemas recae exclusivamente en la tarea autotraductora como forma de reescritura en mapudungun. En contraposición, la decisión de no modificar los textos primigenios supone también no renegar, según la autora, de su propio proceso de configuración identitaria y de la memoria de un «alguien que también fui» (11).

Asimismo, es destacable la disposición de las nuevas versiones de los poemas en mapudungun ubicadas a la izquierda de los textos primigenios, en un gesto ya recurrente en la obra de Ancalao. Según la convención, en la izquierda suele editarse el texto original, con lo que esta subversión del orden podría sugerir una decisión deliberada de «llamar la atención del lector sobre la versión en lengua minoritaria»⁵ (Gentes, 2013: 273). Mediante esta disposición, no solo se sitúa la operación de autotraducción a la par de la de escritura, sino que también se subvierte el estatus del español y del mapudungun. El idioma que en realidad se había adquirido primero ahora se considera «el otro», mientras que el idioma mapuche es el «original» (Ancalao, 2005). Al cuestionar la definición convencional de lengua materna y desplegar la versión mapuche en una diagramación que la presenta como texto de origen, la subjetividad enunciativa se subleva ante su relación con el español como primera lengua impuesta.

La primera edición de *Tejido con lana cruda* contaba con treinta y cuatro poemas en español y solo un poema traducido al mapudungun: «esperando a inakayal / *Inakayal taiñ üngum nefiel mew*». La versión mapuche es alógrafa y Ancalao desconoce su autoría. Se trató de una traducción publicada por primera vez en la antología *Taller de escritores: Lenguas Indígenas de América*, editada tras el encuentro homónimo organizado por Elicura Chihuailaf en 1997 en Temuco. La reedición incluye, además, tres traducciones de Víctor Cifuentes previamente publicadas en la antología poética *La memoria iluminada* (Huenún, 2007) y otras nueve autotraducciones que la poeta llevó adelante a partir de una selección realizada por «amigos docentes» reconocidos por la autora como «difusores» de su trabajo (Ancalao, 2021: 11). Dos aspectos llaman la atención de esta selección: por un lado, el hecho de que fuera delegada a personas de confianza, conocedoras de su obra. Por otro lado, que

⁵ La traducción es nuestra.

todas las autotraducciones pertenezcan a las dos primeras secciones del libro, es decir, ninguna corresponde a la sección final identificada previamente como la más vinculada al mundo mapuche. Estos movimientos pueden comprenderse como inscriptos en un continuo que supone a la vez una desidentificación con una determinada representación discursiva y una reidentificación de la imagen autoral como aquella que recupera y reedita su identidad mapuche en textos inicialmente no asociados a ella. Uno de estos poemas es «yo he visto a los chulengos / *iñche pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu*» (2021: 16-17):

<i>iñche pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu</i>	yo he visto a los chulengos
<i>iñche pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu ale kuyentulelu</i>	yo he visto a los chulengos en manada iluminados por la luna
<i>feichi wefiñgun ti pükem chalintikuwi takulu kal mew ka ñichirüna mew iñche pekefiñ ti neyen trintrinülu allushanka rangi mew ñi kizungenewn ka ñi ñochiayun wirafküleyengun engun kizungechi mapu mew</i>	cuando aparecen ellos el invierno se entrega cubierto de pelusas y de lana he visto el aire estremecido entre sus ancas tíbias y a la libertad y a la ternura galopando con ellos sueeltas por la tierra
<i>iñche pekefiñ rakizuamün yaf mañumtufalin iñche pekefiñ ti pichikeluan ka mapu mew</i>	he visto creo más de lo que merezco: he visto a los chulengos desde lejos
<i>iñche lliwan zoy petu miauwan iney kimy tunten wewllukanlu püllepuan feyengun mew trokiwalu pichikeluan ñi pu nge mew, rume alikonn nge engun llownlu afmatulu piren ñi tünkülen mew piren püintinentuy poz ka afpunketroltro</i>	yo presiento que he de andar más todavía quién sabe cuánto hasta vencer el miedo de acercarme hasta ellos para medirme en sus ojos tan profundos de espacio y aceptar el milagro de un silencio de nieve que desprenda la costra los últimos abrojos
<i>iñche tragtuli pepilngeay pepi nüföluwn lifkenge mew afpungenulunge mew</i>	si resisto es posible que me permitan ellos sumergirme en sus ojos ingenuos infinitos

<i>pepi ünkotun kiñe pichiantü</i>	estaquearme un instante
<i>rangi antü mew</i>	en el centro del tiempo
<i>ñi kizungenewn ka ñi ñochiyuwn</i>	ser la libertad ser la ternura
<i>wirafküleyengun engun</i>	galopando con ellos
<i>kizungechi</i>	sueltos
<i>kom mapu mew</i>	por la tierra

Los chulengos son la cría del guanaco, término que Ancalao traduce como *pichikeluan*, *pequeños guanacos*. En la primera edición del poemario este texto estaba ubicado en la sección que Ancalao designa como la del «asombro» y, en este sentido, la imagen poética de las manadas de guanacos galopando a la luz de la luna se vincula a la construcción de un paisaje patagónico de estepa y un sujeto enunciativo que expresa estremecimiento por lo sublime del cuadro que los animales componen. La autotraducción, sin embargo, habilita un nuevo salto interpretativo en el poema que resulta en un desplazamiento cultural hacia el carácter eminentemente sagrado del guanaco en el mundo mapuche. En efecto, el *luan* o *guanaco* está ligado a prácticas de caza que suponían desplazamientos estacionales y a formas incipientes de ganadería y tejido en los pueblos mapuche y tehuelche desde épocas muy antiguas y a ambos lados de la cordillera andina (Molina Otárola *et al.*, 2003: 725; Spíndola, 2018: 208). El guanaco es, además, un animal que constituye linaje o *kümpeñ*, es decir, que participa en la construcción de los nombres de origen que hoy conocemos como apellidos mapuche (Spíndola, 2018).

A partir de esos aspectos, es posible observar en el poema de Ancalao un retrabajo del *ethos* orientado a la construcción identitaria como búsqueda y militancia permanente en su poética. En la versión en mapudungun pueden observarse algunas elecciones léxicas que permiten enfatizar el vínculo espiritual con el *luan*. Por ejemplo, el término *aire* del texto primigenio es traducido como *neven* en lugar del más literal *küruf*, viento o aire según el diccionario de María Catrileo (2005: 177). *Neven* es un término referido a la respiración o el aliento, el resuello o hálito (Catrileo, 2005: 183; Augusta, 2017 [1916]: 181), con lo que la versión mapuche se desplaza hacia sentidos que refuerzan la corporalidad de los animales y la fuerza vital de los mismos de manera que trascienden la distancia con el sujeto enunciativo observador.

Por otra parte, resulta interesante analizar qué repertorio léxico se despliega para traducir aquellos términos que podrían considerarse parte de los que la propia autora destaca en el prefacio como más «occidentales». Por ejemplo, resalta la particular forma de traducir el término *ternura*. Si bien se encuentra la frase *pichi piwke ngen* como posible traducción de *ternura* o *ser tierno* (Augusta, 2017 [1916]: 621), Ancalao construye el neologismo *ñochiyun*, vocablo formado a partir del adjetivo *ñochi*,

apacible, y *ayün*, amor. Asimismo, en los versos que retratan el posible encuentro con los animales, el verbo utilizado para traducir *medirme en sus ojos* es *trokawalu* de *trokiwün*, parecer, juzgar de sí, que además se relaciona con el término *trokiwe*, hilo con el que se *miden* espacios o tejidos (Augusta, 2017 [1916]: 268). De esta manera, la polisemia del *mapudungun* converge en un sentido similar al del texto primigenio en el que se acentúa la relación espacial a la vez que la vincula con los animales. Otro ejemplo especialmente llamativo es la forma de traducir *milagro*. Ancalao decide suplir este término vinculado a la esfera semántica de lo religioso en lengua española con el verbo *afmatulu*, de *afmatun*, *asombrarse*, *causar admiración* (Augusta, 2017 [1916]: 349) que, en una interesante tensión, logra a la vez desvincularse del vocablo del texto original y remitir a aquella primera edición de 2001 y a la temática que en ese entonces la autora asignaba a esta sección del poemario, en un enlace que resalta la complejidad de sus reelaboraciones.

CONCLUSIONES

La indagación propuesta en este trabajo supone introducir la categoría de *ethos* en el ámbito de la literatura mapuche contemporánea. Los aspectos sociolingüísticos, culturales e ideológicos que modelan la imagen de la autoridad enunciativa y que se evidencian tanto en la materialidad del discurso literario como en los metadiscursos permiten hacer foco en la configuración de representaciones atravesadas por diversos factores de complejidad. El carácter minoritario de las literaturas indígenas en Abya Yala / América Latina, su capacidad de introducir desestabilizaciones en los marcos de la literatura latinoamericana, normados por la matriz occidental-monolingüe española y las delimitaciones estatales de las literaturas nacionales, así como sus modalidades de construcción discursiva desde un multilingüismo de expresiones diversas, establecen particularidades de especial relevancia para este estudio. Dentro de este ámbito es que producen sus obras dos autoras mapuche contemporáneas: María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao. Con recorridos sociolingüísticos distintos respecto de la adquisición del idioma mapuche, ambas poetisas han desarrollado su obra en los últimos veinte años y autotraducen sus textos entre el español y el *mapudungun*. Mientras Lara Millapán es hablante nativa de la lengua mapuche, Ancalao ha debido aprenderla en la adultez. Tal como se ha discutido en este trabajo, dichas divergencias marcan una serie de especificidades que afectan la imagen enunciativa de cada autora.

Por un lado, en la poesía de Lara Millapán se construye un *ethos* ligado a la ancestralidad como ámbito de surgimiento de su conocimiento de la lengua y la cultura mapuche. Esto se expresa tanto en el discurso poético como en los metadiscursos propios y de terceros. En particular, su obra ha desarrollado una poética con preeminencia de la versión mapuche de sus textos, imbricada en los modos de relacionamiento del *che* o persona con el entorno que constituye un sujeto discursivo mapuche en diálogo o *nütram* con personas, seres no humanos y entidades espirituales

del espacio territorial ancestral que habilitan el despliegue de un *ethos* que podemos denominar «expandido». Esta configuración discursiva tiende lazos con formas del discurso propias del mundo mapuche como el *nütram*, así como con modalidades de la ritualidad y roles espirituales como el *llepun*, el *ngenpin* o el *pelontufe*. Dichos agenciamientos basados en las prácticas de la escucha atenta y la intermediación permiten pensar la imagen enunciativa de la obra de Lara Millapán como una entidad dialogante (Spíndola, 2018) y fuera-del-sujeto (Rolnik, 2019) que deja pasar flujos vitales en relación con otros existentes y otras fuerzas de manera que cuestionan la univocidad del sujeto colonial y su cristalización individuada.

Por su parte, Liliana Ancalao recurre al aprendizaje de la lengua interdicta en su historia familiar y a la tarea de autotraducción al mapudungun como operaciones que subvierten el estatus del español en tanto primera lengua impuesta y recomponen el vínculo afectivo con el mapudungun como lengua de origen. La autotraducción habilita un proceso de retrabajo del *ethos* autoral a partir de la transversalización de la impronta identitaria de la autoridad enunciativa como sujeto mapuche que recompone sus lazos con una cultura inicialmente inhabilitada por procesos de estigmatización y desmemoria. De esta manera, en la reedición de su primer poemario, *Tejido con lana cruda*, Ancalao discute representaciones culturales previas y reubica sus propios textos anteriormente disociados de lo mapuche en un continuo en el que las tensiones y contradicciones de su subjetividad contemporánea de mujer mapuche urbana se integran y conviven. Mediante la autotraducción al mapudungun, el discurso poético de Ancalao elabora significados y asociaciones semánticas ligadas a la ancestralidad de su pueblo-nación antes no exploradas, así como también propone innovaciones léxicas y el descentramiento de la terminología occidental presentes en los textos primigenios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, Chadwick (2012), *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816678181.001.0001>.
- Amossy, Ruth (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana, Delachaux y Niestlé.
- Amossy, Ruth (2001), «Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology», *Poetics Today*, 22 (1), pp.1-23, DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-22-1-1>.
- Amossy, Ruth (2009), «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, pp. 1-13, DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>.
- Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF, DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>.

- Amossy, Ruth (2014), «L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires», *Langage et société*, 3 (149), pp. 13-30, DOI: <https://doi.org/10.3917/ls.149.0013>.
- Ancalao, Liliana (2005), «Oralitura: Una opción por la memoria», *El Camarote*, 5, pp. 32-33.
- Ancalao, Liliana (2016), «El idioma silenciado», *Küme Miawmi / Andás Bien. Ensayos*, Comodoro Rivadavia, Edición personal de la autora.
- Ancalao, Liliana (2021), *Tejido con lana cruda / Züwen kariikal mew*, Buenos Aires, Ediciones La Mariposa y la iguana.
- Arias, Arturo, Luis Cárcamo-Huechante y Emilio del Valle (2011), «Literaturas de Abya Yala», *LASA Forum*, 43, pp. 7-10.
- Augusta, Fray Félix José de (2017 [1916]), *Diccionario araucano-español y español-araucano*, Temuco, Ediciones de la Universidad Católica.
- Bocco, Andrea, Gabriela Boldini y Javier Mercado (2020), «Para una genealogía de la categoría de heterodoxia. Recorridos por los trazos de una investigación sobre literatura argentina», *Recial*, 11, (18), en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31244> (fecha de consulta: 25/8/2021).
- Brígido Corachan, Anna y César Domínguez (2019), «Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala / las Américas», en Gesine Müller (ed.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, Berlín, Walter De Gruyter, pp. 76-97.
- Briones, Claudia y Walter Delrio (2007), «La Conquista del Desierto desde perspectivas hegemónicas y subalternas», *Runa*, 37, pp. 23-48.
- Bujaldón, Lila, Belén Bistué y Melisa Stocco (eds.) (2019), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts: Europe and the Americas*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Calvet, Jean (2005), *Literatura y colonialismo. Breve tratado sobre la glotofagia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Catrileo, María (2005), *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Dasilva, Xosé Manuel (2015), «La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas», *TRANS. Revista de Traductología*, 2 (19), 171-182, DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2070>.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1990 [1978]), *Kafka: por una literatura menor*, Ciudad de México, Era.
- Derrida, Jacques (1997), *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*, Buenos Aires, Manantial.
- De Sousa Santos, Boaventura (2010), *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo, Trilce.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, París, Minuit.
- Gentes, Eva (2013), «Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions», *Orbis Litterarum*, 68 (3), pp. 266-281, DOI: <https://doi.org/10.1111/oli.12026>.
- Glissant, Édouard (2017 [1990]), *Poética de la relación*, trad. de Senda Inés Sferco y Ana Paula Penschazadeh, Bernal, Editorial UNQ.

- Golluscio, Lucía (2008), «La documentación de las lenguas amenazadas en la Argentina y la investigación colaborativa: una experiencia piloto», *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 22 (1), pp. 22-45.
- Hagége, Claude (2002), *No a la muerte de las lenguas*, Barcelona, Paidós.
- Huenún, Jaime, (ed.) (2007), *La memoria iluminada*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Lara Millapán, María Isabel (2002), *Puliwen ñi pewma. Sueños de un amanecer*, Villarrica, PUC.
- Lara Millapán, María Isabel (2017), *Trekan Antü*, Santiago de Chile, PUC.
- Miranda, Paula (2013), «Alé. Luz de la Luna. María Isabel Lara Millapán», *Taller de Letras*, 52, pp. 191-194.
- Molina Otárola, Raúl, Martín Correa Cabrera, y Nancy Yáñez Fuenzalida (2003), «Territorio y Tierras Mapuche», *Informe Final COTAM*, pp. 707-983, en www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf (fecha de consulta: 3/7/2021).
- Mora Curriao, Maribel (2013), «Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena», *A Contracorriente*, 19 (3), pp. 21-53.
- Muyolema, Armando (2015), «América Latina y los pueblos indígenas. Para una crítica de la razón latinoamericana», en Emilio del Valle Escalante (ed.), *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp. 233-274.
- Nagy, Mariano (2013), «Una educación para el desierto argentino. Los pueblos indígenas en los planes de estudio y en los textos escolares actuales», *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, 23, pp. 187-223.
- Pérez, Pilar (2011), «Historia y silencio: La Conquista del Desierto como genocidio no-narrado», *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1 (2), DOI: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1157>.
- Pichinao Huenchuleo, Jimena, Fresia Mellico Avendaño y Ernesto Huenchulaf Cayuqueo (2003), «Kisu Günehuwün Zugu Mapunche Rakizuum Mew. Gülu Ka Pwel Mapu Mew», *Informe Final COTAM*, pp. 573-706, en www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf (fecha de consulta: 3/7/2021).
- Rolnik, Suely (2019), *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Rojas, Rodrigo (2009), *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*, Santiago de Chile, Pehuén.
- Salamanca Huenchullán, María, Ramón Maureira Huircamán, Javier Quidel Cabral, Verónica Núñez Gallardo y Rony Leiva Salamanca (2003), «Mapu Küpal Azkunun Zugu (El ejercicio del derecho propio mapuche). Fundamentos y Manifestaciones del derecho propio mapuche», *Informe Final COTAM*, pp. 1251-1312, en www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-122901_recurso_7.pdf (fecha de consulta: 3/7/2021).
- Sedevich, Carina (2020), «Poesía en dos lenguas I. Liliana Ancalao», *Revista Ardea*, en <https://ardea.unvm.edu.ar/entrevistas/liliana-ancalao/> (fecha de consulta: 23/8/2021).

- Soto-Aguilar, Virginia (2018), «María Isabel Lara Millapán: Guardiania del Mapudungun», *Visión UC*, 276, p. 20.
- Spíndola, Jorge (2018), *El Az Mapu y sus restituciones contemporáneas*, tesis doctoral, Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- Spoturno, María Laura (2014), «Decir en la lengua del otro, traducir a la propia lengua», *Estudios de Traducción*, 4, pp. 61-77.
- Spoturno, María Laura (2019), «El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, pp. 323-354, DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.323-354>.
- Stocco, Melisa (2018), «Liliana Ancalao: “Mucho llorar y mucho reímos también”: Una conversación con Melisa Stocco», *LALT*, 5, en www.latinamericanliteraturtoday.org/es/2018/febrero/liliana-ancalao-mucho-llorar-y-mucho-re%C3%ADrmos-tambi%C3%A9n-una-conversaci%C3%B3n-con-melisa-stocco (fecha de consulta: 23/6/2021).
- Universidad Pablo de Olavide, Historia de América en la UPO, (2020), *María Isabel Lara Millapán / Encuentros literarios: poesía indígena de América Latina*, vídeo de Youtube, 17 de diciembre de 2020, en <https://www.youtube.com/watch?v=terbuFD5-dY> (fecha de consulta: 18/6/2021).