

El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe

The concept of taypi ch'ixi as a contribution to the study of Mapuche bilingual poetry
O conceito de taypi ch'ixi como contribuição ao estudo da poesia Mapuche bilíngue

Melisa Stocco

Dossier: Cosmología-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre literatura y antropología

Artículo de investigación. Editores asociados: Barbara Göbel, Susanne Klengel

Recibido: 2017-05-05. **Devuelto para revisiones:** 2017-11-27. **Aceptado:** 2017-12-18

Cómo citar este artículo: Stocco, M. (2018). El concepto de *taypi ch'ixi* como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe. *Mundo Amazónico*, 9(1): 87-103. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64628>

Resumen

En los tejidos andinos aymara, el *taypi* es el centro que ordena las simetrías, asimetrías y ritmos de la práctica textil. Silvia Rivera Cusicanqui retoma el concepto para referirse a un *taypi ch'ixi* como el espacio donde lo indígena y lo occidental se entretajan y donde se evidencia la vitalidad de la compleja trama cultural latinoamericana. El presente trabajo busca indagar en la profundidad conceptual y la aplicabilidad de nociones como *ch'ixi* y *taypi* para analizar la práctica autotraductora en la actual poesía originaria bilingüe como un espacio intermedio pleno de tensiones, un tejido urdido en el conflicto y la complementariedad entre lenguas, culturas y subjetividades. Se analizarán poemas y metatextos de dos autores mapuche, Leonel Lienlaf y Adriana Paredes Pinda, en los que se plantea la tensión entre oralidad y escritura.

Palabras claves: autotraducción; *taypi ch'ixi*; poesía mapuche.

Melisa Stocco. Licenciada en Letras y profesora de Lengua y Cultura Inglesas de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Miembro del Centro de Literatura Comparada de la UNCuyo. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina desde 2014 por su tesis sobre la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea. Becaria del Programa de Doctorados de Supervisión Binacional del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlin (periodo agosto 2015-agosto 2016). meli.stocco@gmail.com

Abstract

In Andean Aymara weaving, the *taypi* is the center which arranges the symmetries, asymmetries and rhythms of the textile practice. Silvia Rivera Cusicanqui takes up this concept to refer to a *taypi ch'ixi* as the space where the Indigenous and the Western interweave, and the vitality of the complex Latin American cultural fabric is evinced. This work seeks to study the conceptual depth and the applicability of notions such as *ch'ixi* and *taypi* to analyze self-translation in current bilingual poetry of Indigenous authorship as an in-between space of tension, a fabric weaved in the conflict and complementarity among languages, cultures and subjectivities. This discussion will be followed by the analysis of poems and metatexts by the Mapuche authors Leonel Lienlaf and Adriana Pinda, which deal particularly with the tension between orality and writing.

Keywords: self-translation; *taypi ch'ixi*; Mapuche poetry.

Resumo

Nos tecidos andinos aymara, o *taypi* é centro que ordena as simetrias, assimetrias e ritmos da prática têxtil. Silvia Rivera Cusicanqui retoma o conceito para referir-se a um *taypi ch'ixi* como o espaço onde o indígena e o ocidental entretecem-se e onde evidencia-se a vitalidade da complexa trama cultural latino-americana. O presente trabalho visa indagar na profundidade conceitual e a aplicabilidade de noções como *ch'ixi* e *taypi* para analisar a prática auto-tradutora da atual poesia originária bilíngue como um espaço intermédio pleno de tensões, um tecido urdido no conflito e a complementariedade entre línguas, culturas e subjetividades. Analisaram-se poemas e metatextos de dois autores Mapuche, Leonel Lienlaf e Adriana Paredes Pinda, nos quais planteia-se a tensão entre oralidade e escrita.

Palabras-clave: auto-tradução; *taypi ch'ixi*; poesia Mapuche.

Me prometo:

*Antes que los años estrangulen mis recuerdos
o la madre naturaleza me acune en el regazo del olvido
con esta hebra poética me obligo a zurcir la tierra
que me fue legada con muchas heridas.*

Graciela Huinao

Introducción

Una de las tantas enseñanzas que dejara el encuentro que nos reunió en diciembre de 2015 en Berlín fue la de asumir el desafío, a la vez arduo y apasionante, de lanzarnos a la tarea de elaborar enfoques y perspectivas inspiradas en la complejidad conceptual que urden los *kirigaiái minika* de la Amazonia colombiana: un pensamiento encarnado en el cuerpo, no excluyente, en el que se entrelazan elementos en tensión, que trasvasa y a la vez sostiene, que deja fluir y a la vez visibiliza las múltiples memorias de nuestro continente. Siguiendo con esta línea de conceptos instalados en la práctica concreta del tejido de los pueblos originarios de América Latina, es que propondremos analizar el potencial explicativo de la noción de *taypi ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui en el ámbito específico del estudio de la autotraducción en la poesía mapuche contemporánea.

Este artículo partirá analizando el sentido de ambos términos: *taypi* y *ch'ixi*. Luego, discutiremos el lugar que les asignamos como alternativa teórica en el ámbito de los estudios literarios, haciendo un repaso crítico de otras categorías que han discutido y explicado el mestizaje como forma de caracterizar las producciones culturales del continente, en particular la literatura indígena, tales como transculturación, hibridación y heterogeneidad. Finalmente, nos remitiremos a poemas y metatextos de dos autores mapuche, Leonel Lienlaf (Alepue, Ngulu Mapu, 1969) y Adriana Pinda (Osorno, Ngulu Mapu, 1970). Los poemas en cuestión, “Rebelión” de Lienlaf y “*Parias zugun*” de Pinda, serán leídos como tejidos/textos cuyos hilos urden un centro o *taypi* situado en el acto autotraductor, desde el cual se evidencia su carácter *ch'ixi*, en los entrecruzamientos y tensiones que se dan entre las lenguas y en el vínculo entre escritura y oralidad tematizado en ellos.

Taypi ch'ixi

De acuerdo con Eva Fischer (2008), el *taypi* es el centro que ordena las simetrías, asimetrías y ritmos de la práctica textil. En términos conceptuales y también referidos a la organización social de las comunidades aymara, Patricia Beltrán lo explica como el lugar de reunión de elementos *awqa* o antagónicos, por lo tanto, “el lugar donde pueden vivir las diferencias”, un espacio donde se dan la concentración y la multiplicidad de fuerzas: “una fuerza centrífuga que tiende a alejar uno del otro los dos términos opuestos y una fuerza centrípeta que asegura la mediación” (Beltrán 2003: 137). Esta definición del *taypi* se ajusta a lo que Silvia Rivera Cusicanqui ha rescatado como su cualidad fundamental: la capacidad, compartida con otros términos de la lengua y cultura aymaras, para acoger la creatividad en la tensión, y la productividad en la contradicción. Rivera Cusicanqui llama a esta propiedad una “lógica trivalente”, superadora de la lógica aristotélica, en la que “A es A y no puede ser B. En aymara, A puede ser al mismo tiempo B” (en Santos 2015: 95). Se trata de una estructura dinámica que la propia Rivera Cusicanqui ha caracterizado como “un tercer espacio” donde los opuestos “coexisten de un modo contencioso” (en Santos 2015: 95).

A su vez, la pensadora boliviana ha asociado el término *taypi* a su noción de lo *ch'ixi*. El alcance epistemológico que adquiere este concepto dinámico nos enfrenta a la elaboración de una visión no dual y, en ese sentido, presenta un fuerte potencial descolonizador. En su obra *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Rivera Cusicanqui 2010a), la autora resume los complejos matices de significado de la palabra *ch'ixi* para pensar la situación de mestizaje de la sociedad, en primera instancia boliviana pero, en nuestra opinión y a pesar de las singularidades de cada región, aplicable a toda América Latina. Así explica el fondo ancestral de este término:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (Rivera Cusicanqui 2010a: 69)

Por lo tanto, “lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto [y plantea] la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui 2010a: 70). Resaltamos dos puntos de esta caracterización: en primer lugar, el hecho de, nuevamente, no plantear una resolución armónica o síntesis de la diferencia cultural. Por el contrario, se pone en evidencia el carácter de inconmensurabilidad entre culturas y lenguas y la tensión entre la búsqueda de consenso o “complementariedad” y el conflicto o “antagonismo”. En segundo lugar, el énfasis puesto por Rivera Cusicanqui en una temporalidad no secuencial sino multidireccional y reactualizadora del pasado.

El recurso a conceptos de un conocimiento situado, como el que ofrece Rivera Cusicanqui, es de gran relevancia, además, para pensar prácticas discursivas plenas de contradicciones y tensiones, como es el caso de las literaturas indígenas y, en particular, del acto autotraductor castellano-lengua vernácula.

Lo *ch'ixi* como categoría alternativa en los estudios literarios

Como señala Martin Lienhard, “ya en el primer siglo del periodo colonial surge la idea de que la naciente ‘cultura latinoamericana’ —si se me permite este anacronismo— es el resultado de una mezcla entre las diferentes culturas en contacto” (1990: 132). En los diversos intentos por caracterizar las literaturas indígenas —o “literaturas alternativas” para el autor de *La voz y su huella*— se suele insistir en el rasgo de la mezcla. Podemos comenzar por hacer eco de lo que Arnold Krupat dice al respecto de la *Native American literature* en Norteamérica:

In varying degrees, all verbal performances studied as “Native American literature”, whether oral, textualized, or written, are mixed, hybrid; none are “pure” or, strictly speaking, “autonomous”.

[En grados variables, todas las performances verbales estudiadas como “literatura nativo-americana”, ya sean orales, textualizadas o escritas, son mixtas, híbridas; ninguna es “pura” o, estrictamente hablando, “autónoma”. En particular, la literatura escrita nativo-americana es una práctica intercultural]. (Krupat 1998: 21)

Ya en el ámbito de la poesía mapuche, Luis Cárcamo-Huechante, por ejemplo, habla de los “hibridismos de la experiencia urbana” (2007: 384) de muchos de los autores cuya obra es antologizada en *La memoria iluminada*, así como de la ampliación de la “condición fronteriza e híbrida del sujeto” (2007: 388). Sergio Mansilla Torres muestra puntos coincidentes cuando refiere a “la emergencia de nuevas identidades que toman la forma de mestizajes múltiples, dinámicos, subversivos, dolorosos a veces” (2012: 13). Por su parte, Rodrigo Rojas describe la posición de los poetas mapuche “en la intersección de dos culturas” y a sus obras como situadas en “un espacio de fronteras difusas, donde dos idiomas y culturas se traslapan” (2009: 23). Rojas termina por referirse a estos espacios como “híbridos”, en los que, aclara, a diferencia de “los parámetros desarrollados por Bhabha y García Canclini”, las tensiones entre culturas no se resuelven, “se transforman en algo impredecible, en un tercer espacio entre dos puntos, produciendo la fisura por donde se cuelan esas tensiones, los equívocos culturales, la diferencia” (2009: 28).

James Park, por otra parte, sugiere revisar el concepto de “mestizaje” tal como lo entienden los poetas mapuche al referirse a sus textos como “poesía mestiza”:

Sospechamos, no obstante, que poesía mestiza, en este caso particular, aludiría a un tipo de registro textual que exhibe la deliberada intencionalidad política de escribir una poesía que despliega significaciones que reconoce orígenes diversos, no solo en términos de diferencia cultural, sino también (y quizás lo más importante), en términos de diferencias sociales y de poder. Tal intencionalidad se traduce en huellas textuales que nos conducen, nos impelen en realidad, a leer la poesía como una historia genealógica de su propia escritura. (Park 2010: 11)

Coincidimos con los puntos que aquí resalta Park y con las críticas de Rojas a los parámetros de la hibridez —aunque más sea para nosotros en el caso de García Canclini que en el de Bhabha—, pero además creemos necesario revisar estos términos, con los cuales se continúa describiendo la poesía mapuche contemporánea y otras literaturas indígenas, y pensar además en otras alternativas. Específicamente, nos interesa la de “lo *ch'ixi*” elaborada por Silvia Rivera Cusicanqui desde las teorías deconstructivistas y decoloniales o, como prefiere la propia autora, “demoledoras” y “anticoloniales”. Con esta propuesta, asumimos la necesidad de posicionarnos ante el “desafío teórico y político” que proponen Arturo Arias, Luis Cárcamo Huechante y Emilio Del Valle Escalante:

[...] lograr sobreponernos a los modelos conceptuales con los cuales se tiende a estudiar las literaturas indígenas en muchos departamentos de letras (si es que se estudian, lo cual ya sería una excepción), siguiendo mecánicamente “modelos” de la teoría literaria europea, pautas paternalistas de los indigenismos latinoamericanos de larga data y dominio, o bien agendas de los denominados “estudios subalternos” y “teorías postcoloniales” instalados en la academia estadounidense y copiados en otros centros [...]. (Arias, Cárcamo Huechante & Del Valle Escalante 2011: 9)

Antes de justificar nuestra elección por el concepto de “lo *ch'ixi*” para encuadrar la práctica discursiva bilingüe de autores originarios, debemos entonces referirnos, al menos brevemente, a aquellas otras categorías que se han utilizado para caracterizar las literaturas indígenas y otras producciones literarias en América Latina.

Ángel Rama retoma de la antropología, más específicamente de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, el concepto de “transculturación” para referirse a las transformaciones que atraviesa una cultura al entrar en contacto con otra(s). Cuando se aplica a las obras literarias, aclara Rama, “se deben tener en cuenta los criterios de selectividad y los de invención, que deben ser obligadamente postulados [en] una comunidad cultural”. Así, el crítico uruguayo define cuatro operaciones del proceso transculturante: “pérdidas, selecciones redescubrimientos e incorporaciones [las cuales] se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural” (Rama 2008: 47).

Las observaciones de Rama nos remiten a una visión armonizadora del contacto cultural, en la que los conflictos que emergen en una cultura —o en este caso en un sistema literario supuestamente homogéneo— desembocan en una resolución autorregulada. Cuando se refiere, por ejemplo, a las lenguas indígenas en relación con el indigenismo, lo que busca caracterizar en él son los procedimientos de “armonización” por los cuales la lengua castellana reinstala el equilibrio: “En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria, [lo cual es descrito como estrategia para proponer] la unificación lingüística del texto literario” (Rama 2008: 49). En definitiva, no decimos nada nuevo cuando repetimos estas críticas al concepto de “transculturación”, pero vale la pena recordar la aseveración de Antonio Cornejo Polar de que “la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (1997: 341-342).

Por otra parte, la noción de “hibridez” o “hibridación” tal como la elabora Néstor García Canclini, es decir como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2003: 3), ha sido también suficientemente criticada y revisada por el propio autor en su artículo “Noticias recientes sobre la hibridación”. En este texto García Canclini responde a varias de las apreciaciones hechas por Cornejo Polar en 1997, entre ellas, a la del origen biológico del término. García Canclini defiende la idea de hibridación planteando que “uno no tiene por qué quedar cautivo en la dinámica biológica de la cual toma un concepto” (2003: 4) y que la noción es productiva al permitir “lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas” (2003: 5).

Sin embargo, y más allá del reconocimiento explícito que el autor hace de la necesidad de “situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, ‘contradicción’, ‘mestizaje’, ‘sincretismo’, ‘transculturación’ y ‘creolización’” (2003: 7), sigue existiendo en su propuesta conceptual un trasfondo de binarismo muy claro. Esto se revela cuando sostiene que:

[...] en la última década se ha hecho bastante para reconocer el carácter contradictorio de los procesos de mezcla intercultural al pasar del simple carácter descriptivo de la noción de hibridación —como fusión de estructuras discretas— a elaborarla como recurso para explicar *en qué casos las mezclas pueden ser productivas y cuándo los conflictos siguen* operando debido a lo que permanece incompatible o inconciliable en la prácticas reunidas. (García Canclini 2003: 8. *Cursivas fuera de texto*)

Es decir, a pesar de admitir la conflictividad de todo proceso de contacto cultural, García Canclini parece sostener la equivalencia conceptual entre “productividad” y “conciliación”, con lo cual la hibridez se daría solo en casos que logran una suerte de fusión armónica. En contraposición, lo que es calificado de “incompatible” o “inconciliable”, o sea aquello que permanece en conflicto, es entendido como una “salida de la hibridez”, y por lo tanto es excluido de lo que el autor reconoce como procesos interculturales: “al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia” (2003: 15).

Como contraparte, el propio Antonio Cornejo Polar, en un intento explícito por abordar el carácter conflictivo de las producciones literarias latinoamericanas a partir de la figura del migrante, propone el concepto de “heterogeneidad”:

Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto [de] que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoje [sic] no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino —al contrario— que el allí y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y —hasta si se quiere, exagerando las cosas— esquizofrénicas. (Cornejo Polar 1996: 841)

Si seguimos la crítica que David Sobrevilla (2001) ha hecho al concepto de Cornejo Polar, las objeciones están asociadas a la falta de precisión de las ideas de “sistema” y “totalidad”, tal como las utilizaba el crítico. Si bien Cornejo Polar resalta la importancia del conflicto y la necesidad de ver más allá de una síntesis que puede simplificar o invisibilizar las instancias de inestabilidad y contradicción, se sigue pensando en términos de un resultado, en este caso, de una “totalidad conflictiva”. Además, se puede pensar en la

“heterogeneidad” como noción complementaria más que antagónica de la “transculturación”, en tanto esta última puede entenderse como una de las dinámicas al interior de la situación descrita por la primera.

Sin desmerecer ninguna de estas propuestas conceptuales, que han sido y siguen resultando productivas en el campo de los estudios culturales y literarios latinoamericanos, consideramos la noción de lo *ch'ixi* como un alternativa teórica con un rico potencial epistemológico que, en lugar de pensar los procesos de contacto cultural en un discurrir temporal seudoevolutivo, por el cual dos elementos diversos y preexistentes vienen a reunirse y a crear un tercero armónico e inédito, entiende que “la identidad originaria es contemporánea [...]. No está fija ni petrificada, tiene rostros y máscaras disímiles y se recrea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo contemporáneo” (Hernando Marsal 2011: 167-168).

Asimismo, creemos que el cariz político del concepto de “lo *ch'ixi*” es también de gran importancia. Como sostiene Rivera Cusicanqui, “yo hablo de la identidad *ch'ixi*, que es la identidad manchada, es una identidad donde lo indio está manchado de blanco y lo blanco está manchado de indio; y en esa mancha, en ese abigarramiento, está la fuerza de la descolonización” (en Santos 2015: 98). De esta manera, la autora resignifica el concepto de mestizaje, pues el reconocimiento de su raíz histórica permite asumir la contradicción vivida y desde ella dar paso a procesos de descolonización conscientes:

El mestizaje auspiciado por el Estado es un mestizaje basado en el olvido. Tienes que olvidar tus raíces para creer que eres un ser nuevo, un producto hibridado. Por eso combato mucho la noción de hibridez. Incluso desde la visión indígena lo híbrido es la mula, que es estéril no tiene descendencia. Esa esterilidad conceptual también podríamos asociarla al mestizaje [...]. [Lo mestizo] no es híbrido, es un ser donde están yuxtapuestas identidades antagónicas que no se funden nunca entre sí. Esa es la potencialidad del mestizo que puede descolonizarse y puede también participar de estas luchas anticoloniales, porque desde un cierto ángulo cultural todos somos mestizos. (En Santos 2015: 118)

En cuanto concepto problematizador de las ideas de hibridez y transculturación como procesos que cierran simplificada en un supuesto producto armónico, lo *ch'ixi* enfatiza la contradicción y el conflicto, y además los resignifica como productivos. Es necesario empezar por reconocer el trasfondo de inestabilidad, discrepancia y tensión en todo proceso de contacto cultural para comprenderlo más profundamente en su diversidad. Además, el concepto de “lo *ch'ixi*” permite tanto apreciar el proceso histórico y en permanente reactualización de la conformación de identidades, como comprender que el contacto cultural puede dar lugar a espacios de descolonización.

Para explorar la compleja urdimbre del *taypi ch'ixi*, nos remitiremos a ejemplos concretos de la poesía mapuche bilingüe en los que se tematiza el acto mismo de la escritura como paradoja que a la vez somete y empodera al autor originario. Como señala Selnich Vivas Hurtado:

[...] a la poesía escrita llegan todas las culturas ancestrales a través de un profundo malestar con y en la escritura. Malestar que, en primer lugar, tiene que ver con la historia de la escritura [...]. Si pensamos en que quien escribe es un poeta americano, por ejemplo, entonces escribir es recrear la forma en que se impuso la escritura a las culturas aborígenes de América. Escritura, decapitaciones y delito son tres elementos que no se suelen combinar, pues aún hoy se niegan los homicidios y las masacres de la escritura durante el robo de los territorios. (Vivas Hurtado 2015: 55)

A través de algunos metatextos y de un poema de Leonel Lienlaf y otro de Adriana Pinda indagaremos en torno a ese malestar originado en la occidentalización y castellanización impuestos al pueblo mapuche, por los cuales la escritura se piensa como herida de la colonización pero también como herramienta de reivindicación.

La “escritura rebelde” de Leonel Lienlaf

El tono paradójico ante la escritura se evidencia en el siguiente texto bilingüe del poeta de Alepue:

Kuwü ñi aukan

Ñi kuwü
ailay wirialu
kiñe fücha profesor
ñi dungu.

Ñi kuwü
ailay wirialu
Inchenodungu
Ñiküfalu eimi
Pienew
ñi kimngam ñi ñiküfün.

Ñi kuwü feipienew
Mapu pepi wiringelay.

Rebelión

Mis manos no quisieron escribir
Las palabras
De un profesor viejo.

Mi mano se negó a escribir
aquello que no me pertenecía.
Me dijo:
“debes ser el silencio que nace”.

Mi mano
me dijo que el mundo
no se podía escribir.

(Lienlaf 1989: 78-79)

El poema parece remitirnos al recuerdo de una clase en una institución de educación formal chilena, y a un yo lírico niño o joven enfrentado al extrañamiento ante la imposición del acto de escritura y la irrupción que dicha práctica genera a nivel corporal, representado metonímicamente por las manos. La tensión se presenta cuando el poema manifiesta una negación de la escritura siendo él mismo un texto escrito, la paradójica “transcripción” de lo que la mano le dice/dicta al yo lírico. El cuerpo se rebela ante lo que supone una forma extraña de entender la palabra y su relación con el mundo. Mientras que en castellano, la lengua que no le pertenece, la escritura busca apropiarse del mundo, el cuerpo insiste en un silencio “orgánico”, en manos que digan el mundo desde el contacto en lugar de la escritura. Esta opción que el cuerpo —simbolizado en la mano que “dialoga” con el hablante lírico— hace por el silencio puede interpretarse, siguiendo el análisis de Joanna Crow (2008: 228) tanto de manera negativa como positiva. En su negatividad, plantea la imposibilidad de comunicación, el silenciamiento de la lengua “otra” que representa el mapudungun en el contexto educativo formal. Pero por otro lado, puede entenderse como un silencio positivo, en cuanto emblema de resistencia, un “silencio que nace”, que está vivo y emerge en el ámbito de disciplinamiento para comunicar su rebelión ante la autoridad que le dicta un decir que no le pertenece.

Esta rebelión del cuerpo es concomitante con la reivindicación de la oralidad mapuche. En una comunicación con Malú Sierra, Leonel Lienlaf explica esta concepción de la lengua de la siguiente manera:

El mapudungun nunca se ha escrito. Porque es un idioma de creación, una lengua poética. Se va creando en la medida [en] que se habla, porque se entiende en términos de ideas; no de palabras exactas. En los *nguillatunes*, por ejemplo, las palabras en sí no tienen significado alguno. Lo tienen en términos de idea, en un contexto. Porque se van juntando palabras, se van deshaciendo, se va creando un movimiento de lenguaje que no se puede poner en una regla. (Sierra 2000: 57)

El mapudungun es una lengua oral, “nunca se ha escrito”, declara Lienlaf. Sin embargo, lo que se presenta como un axioma es rebatido en la práctica con la decisión de llevarla a la escritura en una poética bilingüe. En el poema seleccionado, la tensión emerge entre las versiones del texto conformando un *taypi ch'ixi* a medida que cotejamos los puntos de complementariedad y antagonismo entre ellas. Para empezar, el título: mientras que en castellano se reduce a “Rebelión”, en mapudungun “*Kuwü ñi aukan*” acentúa que se trata de la rebelión de las manos (*kuwü*), de un cuerpo en revuelta contra lo impuesto.

En la sintagmática de las versiones hallamos algunas diferencias importantes en algunos versos. Por ejemplo, mientras la versión en castellano presenta las variaciones “Mis manos no quisieron escribir” y “Mi mano se negó a escribir”, la versión mapuche recurre a la repetición de “*Ñi kuwü/*

ailay wirialu". Acaso sea relevante aquí recordar que Lienlaf suele cantar las versiones mapuche de sus textos y que, en ellos, la impronta de la oralidad es fundamental en la composición y declamación, con lo cual el recurso a la repetición no es extraño en este caso para marcar cierto ritmo y sonoridad.

Asimismo, en la versión en mapudungun irrumpe un término castellano, "profesor", para referirse al docente en la escuela, rol propio de la educación formal *wingka*. Esta palabra, con su sonoridad y significación, pareciera representar el extrañamiento del yo lírico ante una figura representante de la cultura dominante y genera la misma sensación en el lector.

Finalmente, destacamos también la creación del término *inchenodungu*. Se compone de *inche* 'yo', la negación *no* y *dungu* 'palabra', es decir, 'yo-no-palabra', 'palabra que yo no soy', que no me representa. La capacidad sintética del mapudungun como lengua aglutinante se destaca en este término, que compone por sí solo una línea de la versión mapuche y que, en castellano, es ampliada y complementada por el autor en los versos "aquello que no me pertenecía".

Este poema bilingüe de Lienlaf evidencia la trama compleja de la autotraducción como un *taypi ch'ixi* en varios planos. Por un lado, notamos que la temática del texto es el vínculo contradictorio que sostiene un yo lírico expuesto a la práctica de la escritura desde una educación castellanizadora y occidentalizante y la reacción que esta exposición le causa, a la vez que el medio de expresión contra el cual se produce la revuelta es, paradójicamente, el mismo que se utiliza para manifestarla. Por otro lado, esta tensión se reproduce a escala de los versos de ambas versiones, presentando diferencias, neologismos e inserciones que evidencian antagonismos y complementariedades semánticas. De esta manera, el autor logra reproducir en el poema ese debatirse "en la arena de antagonismos y seducciones" que es el *taypi ch'ixi* de la escritura doble.

La "escritura hechizada" de Adriana Pinda

La poeta, docente y *machi*³ Adriana Pinda ha trabajado a profundidad en su poesía la problemática de la pérdida histórica y personal de la lengua mapuche. En el contundente prólogo a su poemario *Üi*, la autora señala que con el paso de una lengua a otra por imposición de los poderes coloniales primero y estatales modernos después "algo se quebró en nuestros procesos cognitivos" y que su impacto "no ha sido gratuito, nos ha costado sangre y esperanza" (Pinda 2005: 11). En ese quiebre, hallamos otro *taypi ch'ixi*, otro centro en el que se median y tensan posiciones contradictorias: Pinda encuentra allí un abismo de violencias y socavamientos, un "dolor epistémico" como señala Javier Soto (2016), pero también una grieta por la cual la palabra se cuela y revela la propia identidad "champurria", tensionada y consciente de las diversas herencias culturales que la componen: "finalmente lo único

que tengo, lo único que soy, y el único *tuwün*^[4] y *küpan*^[5] posible para los seres como yo, es la palabra. Soy la machi Pinda^[6] ‘Pichun’^[7] y mi boca, la pichana del colibrí, es mi pluma destellante, mi única herencia y mi don” (Pinda 2014).

En su último poemario, *Parias zugun*, de 2014, la poeta firma solo con su apellido materno de origen mapuche y borra el apellido “Paredes” de origen español. Hay ya aquí un interés claro por resaltar su linaje materno, el cual la liga al mundo mapuche y a su lengua: “soy una machi champurria, a mala honra, solo mapuche de madre, lo que ya me hace ‘ambigua’” (Pinda 2014). El título del poemario refiere, a su vez, a la lengua o “*zugun*” de los parias, los excluidos, los marginados y olvidados: los “condenados de la tierra” al decir de Franz Fanon. Una vez más, Pinda pone en la lupa los afectos que genera en su historia, y por extensión en la de gran parte del pueblo mapuche, la expropiación de su derecho a conocer su lengua vernácula. Desde ese dolor, la autora construye el silabario de los parias: un “*zugun*” herido, fantasmal y ardiente. Así inicia el poema que da título al libro:

A mi madre Marina Pinda Antías, este mi duelo
a la hija de la hija de la hija de la hija...

entonces / la vi / ardiendo / dentro de mí / una vez más / la lengua / sus incontenibles / pétalos de plata / abriéndose / miel ajeno escozor proscrito / desentrañando / el silabeante / éxtasis perdido / el soplo *neyen* / rajadura de leche / parturienta / llama / la lengua / ardiéndose / y lamiendo / fatua / las espesuras malignas del mundo / Entonces vi los códigos / arder / yo *wekvfe*. (Pinda 2015: 362)

Si bien Pinda no recurre en este caso a las versiones paralelas en castellano y mapudungun —práctica escritural que sí ha llevado a cabo en otras instancias—, interesa la inserción de las palabras mapuche en el flujo poético en castellano, cuyo peso semántico marca hitos en el texto y, por encima de este, en el pensamiento de la poeta. La lengua que el hablante lírico ve arder dentro suyo es el mapudungun, la lengua del “escozor proscrito”. En términos de Jacques Derrida, el monolingüismo en una lengua que no es la propia desencadena “la pulsión genealógica, el deseo del idioma” que ha sido interdicto, lo cual implica “una opción por la memoria” al decir de Liliana Ancalao: “el movimiento compulsivo hacia la anamnesis, el amor destructor de la interdicción” (Derrida 1997: 100). Esa pulsión es la que empuja a la recuperación de la memoria perdida de las mujeres de la familia, lo cual se hace presente ya en el epígrafe a estos versos, cuando Pinda dedica el poema a su madre y declara estar en duelo por la sucesión incontable de hijas que conforman el linaje que hasta ella llega: “mis extraviadas abuelas machi, vapuleadas y denostadas” (Pinda 2014). Esta rememoración lleva también a asumir una tarea por todas ellas: recuperar el canto. Así, más adelante la hablante lírica se refiere a un “matriarcado / de lenguas / en que vine / para que ustedes / vibren / dentro de mí / mis vivas todas / las que ya partieron/ cantan” (2014: 363).

El *neyen* o “soplo” es “éxtasis perdido” y “escozor proscrito”. Este *neyen* puede asociarse al título de su anterior poemario, *Üi*, ya que esa es la manera que elige la poeta para transcribir fonéticamente el sonido que exhala la machi en las ceremonias rituales y que, como ha explicado Mabel García, “refiere al instante de término de una oración cantada por el o la machi [...] 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” (García 2012: 57). Con la inclusión de este término en mapudungun, Pinda acentúa un proceso personal de recuperación y resacralización de la lengua perdida, así como sus implicancias orgánicas vitales, en tanto aliento, pero también en tanto episteme. Esto mismo lo señala en el prólogo anteriormente mencionado: “el vacío de haber perdido la lengua es haber ultrajado el aliento y eso no tiene parangón, no tiene compensación, porque no se trata únicamente de un conjunto de articulaciones o de un puñado de oxígeno, se trata de una pérdida irreparable, la muerte de un mundo” (Pinda 2005: 12).

Así, lo irrecuperable se muestra fantasmal, una lengua “fatua”, misma palabra con que se caracteriza a las llamadas “luces malas” que se ven en los campos al anochecer y que se elevan de la sustancia de animales y vegetales en putrefacción. Estas referencias ligadas a la muerte se unen de manera inmediata con la imagen de un mundo de “espesuras malignas” en las que se vuelve a ser testigo de aquel hecho histórico de profundas implicancias culturales para los pueblos originarios como fuera la quema de los códices mayas en los procesos inquisitorios conducidos por Diego de Landa en 1562.

La hablante lírica se ubica en el lugar de testigo de estos hechos que representaron una de las formas de violencia epistémica más duras del colonialismo y, a la vez, se refiere a sí misma como “yo *wekvfe*”, otra palabra mapuche de particular relevancia, que refiere a entes espirituales que traen malestar y desarreglo al mundo. Una vez más nos remitimos al intertexto de *Üi*, cuando la autora señala el violentamiento y la desolación espiritual que la imposición del castellano ha supuesto para el pueblo mapuche, a la vez que el idioma hegemónico ha fungido de *wekvfe*, poseyendo a la autora en una escritura hechizada: “la cultura escritural nos convierte en desolados y desoladas, nos hace herederos de su imperialismo discursivo de su poder simbólico y nos desarmamos, estoy enferma posesa por el *weküfe* de la escritura” (Pinda 2005: 9).

Entonces puede interpretarse la doble referencia al testigo y al *wekvfe* como la simultánea y contradictoria posición de víctima y victimario, de perjudicado y cómplice del perjuicio en la que la poeta se siente, por sus orígenes, por un lado, y por su formación occidental, por el otro. El *wekvfe* reside en la lengua hegemónica que ha borrado la lengua ancestral y ha abierto la herida de la ambigüedad en la autora. Por ser “poeta y profesora, ‘machi escueliá’ como dicen las *papay*”, Pinda se define a sí misma como “una

anomalía, algo raro e indefinido” (Pinda 2014), una “bestia escritural” que sufre las contradicciones de quien “piens[a] que piens[a] desde el castellano” (Pinda 2005: 11). Allí Pinda elabora una poética que se corresponde con lo que Rivera Cusicanqui ha definido como la lengua del *taypi* descolonizador “consciente de sus manchas indias y castellanas”: “una sintaxis inscrita en el lenguaje propio y en la experiencia de la contradicción vivida” (2010b: 14). En el poemario “*Parias zugun*”, Pinda escribe sobre y desde las heridas históricas, situada en el *taypi ch'ixi* que teje la contradictoria relación entre la lengua hegemónica, el castellano, y la lengua de sus abuelas machi, el mapudungun.

Conclusiones

Acordes con la búsqueda de enfoques más complejos y abiertos a un conocimiento situado, ligado a la memoria y las prácticas de los pueblos originarios, las categorías de *taypi ch'ixi* tomadas por Silvia Rivera Cusicanqui de la cultura aymara presentan una alternativa teórica de gran potencial explicativo para prácticas discursivas multilingües como las que implican las literaturas indígenas que se están desarrollando por todo el continente. A partir de la propuesta epistémica que lanza lo *ch'ixi* es posible oponer a las categorías analíticas de hibridez o mestizaje, en tanto fusiones armónicas y lineales, un escenario de prácticas culturales que, como señala la propia Rivera Cusicanqui, “pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos” (2010b: 5).

Con este trabajo hemos propuesto pensar los poemas mapuche bilingües como esos tejidos formados en la frontera, cuyos hilos urden un *taypi* situado en el acto autotraductor. Ya sean versiones paralelas como en el caso de Leonel Lienlaf, o bien se trate de textos en castellano en los que se insertan palabras del mapudungun como en Adriana Pinda, la práctica escritural de los autores manifiesta lo *ch'ixi*, es decir, lo conflictivo y contradictorio de dos lenguas y culturas que son a la vez *awqa*, expresiones enfrentadas, pero también complementarias en su antagonismo.

Además, la obra de ambos autores, atravesada por las heridas históricas y la violencia física y epistémica ejercida sobre su pueblo, evidencia en su poética la tensión entre oralidad y escritura. El “malestar en la escritura” (Vivas Hurtado 2015) que expresa la poesía originaria contemporánea implica, tanto para sus autores como para sus lectores, la necesidad de reflexionar sobre lo múltiple, diverso y complejo de estas prácticas discursivas, que han tomado un fuerte impulso, sobre todo en las últimas tres décadas, y que marcan un camino de gran riqueza para el futuro de la literatura en América Latina y un permanente desafío para los estudios literarios.

Notas

¹ Me refiero al Simposio Internacional Cosmologías, Canastos, Poéticas: Entrelazamientos entre antropología y literatura, que tuvo lugar los días 11 y 12 de diciembre de 2015 en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín.

² “I prefer to speak about ‘demolition’ instead of ‘deconstruction’, and ‘anticolonial’ instead of ‘decolonial’, because I think it is more coherent to try to connect with the direct language of subalterns, rather than with the word-games of high-brow *afrancesado* intellectuals” (Rivera Cusicanqui 2014).

³ “*Pu machi*, chamanes y agentes cosmovisionales de la cultura mapuche tradicional, cumplen roles de sanación y espiritualidad aún vigentes y en continua reelaboración [...]. Sus prácticas concitan vínculos de cohesión comunitaria basadas en el *küifi rakizuum*, el antiguo saber y hacer mapuche, que incluye un alto grado de conocimiento de medicinas elaboradas en base a la herboristería nativa (*lawen*), poderes de éxtasis y de posesión espiritual como el vuelo mágico durante estados especiales de conciencia (*kuymi*) que les permiten la visión (*pelontiin*) y comprensión de las enfermedades desde un ethos cultural propio, donde la salud de la persona (*az che*) está íntimamente articulada a una noción de orden cosmológico y social.

“LOS roles religioso-políticos y de sanación de *pu machi*, sometidos a la devastadora presión colonial y la persistente colonialidad, han variado significativamente. En algunas regiones el contacto desigual con el catolicismo y luego el cristianismo pentecostal han dejado profundas huellas de diglosia en los signos de lo sagrado. Como agentes cosmovisionales sus prácticas tradicionales están en una continua reelaboración, aunque siempre ligada a los rasgos simbólicos de la sociedad mapuche con el mundo sagrado; una relación holística y variable que incluye el vínculo con los antepasados, la naturaleza, los animales, la tierra, las relaciones humanas intra e interculturales, entre otras razones que explican, por ejemplo, la resistencia sacralizada ante los desastres ambientales provocados por las compañías forestales o los emprendimientos hidroeléctricos transnacionales en territorios ancestrales” (Spíndola 2015).

⁴ Lugar de procedencia y residencia.

⁵ Familia de la que se procede.

⁶ *Pinda* significa ‘colibrí’ en mapudungun.

⁷ *Pichun* es ‘pluma’ en mapudungun.

Referencias

- ARIAS, A., CÁRCAMO HUECHANTE, L. & DEL VALLE ESCALANTE, E. (2011). Literaturas de Abya Yala. *LASA Forum*, 43(1): 7-10.
- BELTRÁN, P. (2003). La representación del espacio y la organización social de la Comuna Cariquima. *Revista de Historia Indígena*, 6: 131-146.

- CÁRCAMO HUECHANTE, L. (2007). La memoria se ilumina. En: Huenún, J. (ed.). *La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea*. Versión mapuchezungun de Víctor Cifuentes. Málaga: Cedma.
- CORNEJO POLAR, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177): 837-844. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1996.6262>
- CORNEJO POLAR, A. (1997) Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, 63(180): 341-344. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1997.6197>
- CROW, J. (2008). Mapuche poetry in post-dictatorship Chile: confronting the dilemmas of neoliberal multiculturalism. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 17(2): 221-240. <https://doi.org/10.1080/13569320802228062>
- DERRIDA, J. (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.
- FISCHER, E. (2008). *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Viena, Berlin: Lit Verlag. <https://doi.org/10.1149/1.2830548>
- GARCÍA, M. (2012). El proceso de retradicionalización cultural en la poesía mapuche actual: Ñi de Adriana Paredes Pinda. *Revista Chilena de Literatura* 81: 51-68. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18723/19795>. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952012000100003>
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7. <https://bit.ly/2KbMzsj>
- HERNANDO MARSAL, M. (2011). Más allá de la hibridez: la ciudad ch'ixi de Juan Pablo Piñero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 38: 163-172. <https://doi.org/10.1590/2316-40183811>
- KRUPAT, A. (1998). *The turn to the native. Studies in criticism and culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- LIENLAF, L. (1989). *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Universitaria.
- MANSILLA TORRES, S. (2012). Los archivos de la niebla (Notas para leer Reducciones de Jaime Luis Huenún). En: Huenún, J. *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- PARK, J. 2010. Contextos, textos, y paratextos de Jaime Luis Henún Villa. *Líder*, 17: 9-17.

- PINDA, M.A. Paredes. (2005). *Üi*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- PINDA, M.A. Paredes. (2014). Cartas al país mapuche. En: Vidal, V. (ed.). *Anaquel Austral*. Santiago de Chile: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. http://virginia-vidal.com/anaquel/article_583.shtml
- PINDA, M.A. Paredes. (2015). Parias Zugun. *Cuadernos de Literatura*, 19(38): 362-364.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010a). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010b). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2014). The Potosí principle: another view of totality. *E-Misférica*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/e111-essay-the-potosi-principle-another-view-of-totality>
- RAMA, A. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- ROJAS, R. (2009). *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén.
- SANTOS, B. de Sousa (2015). *Revueltas: de indignación y otras conversas*. Bolivia: Alice.
- SIERRA, M. (2000). *Mapuche: gente de la tierra*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- SOBREVILLA, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 54: 21-33. <https://doi.org/10.2307/4531171>
- SOTO, J. (2016). *Parias zugun, de Adriana Pinda, una machi post/moderna/colonial*. https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00029264
- SPÍNDOLA, J. (2015). Rituales de machi y subversiones de género en la poesía mapuche actual. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 17. <http://www.escriptorasyescrituras.com/rituales-de-machi-y-subversiones-de-genero-en-la-poesia-mapuche-actual>
- VIVAS HURTADO, S. (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabas, Editorial Universidad de Antioquia, Gecil.