

TEXTOS POÉTICOS CHILENOS DE DOBLE REGISTRO

Iván Carrasco M.

Universidad Austral de Chile

1. ANTECEDENTES

Desde sus orígenes, la literatura chilena ha tenido una orientación hacia la pluralidad cultural; los autores más lúcidos han intentado darle una identidad propia en el conjunto de las escrituras de su tiempo, pero usando criterios abiertos, integradores y no reduccionistas.

Según Promis (1977: 33-34), la conciencia de la literatura chilena se inicia en el movimiento intelectual de 1842, que se caracteriza por el afán explícito de fundar una literatura nacional, autónoma, definida a partir de su diferencia con la metrópolis. Lo curioso de su proyecto es que incluye de inmediato dos elementos provenientes de otra cultura: la lengua española, instrumento esencial para conformarla, y la misma noción de literatura nacional, derivada del romanticismo europeo. Además, en la práctica literaria de alguno de sus integrantes (Salvador Sanfuentes) se observa también la incorporación de elementos indígenas.

A medida que el proceso continúa, los escritores chilenos asimilan estrategias, referencias y proyectos europeos y americanos, que integran a los suyos, para constituir una literatura propia. Seleccionan de modo intuitivo o razonado, distintos aspectos y momentos de la literatura universal, adecuándolos a las posibilidades de la lengua y la cultura del país. Y, en relación conjuntiva con los aportes europeos, agregan sus particulares concepciones: creacionismo, antipoesía, poesía como palabra recogida, poesía impura, poesía de paso, apocalíptica, neovanguardista, etc. De este modo, la literatura chilena contribuye a formar una conciencia abierta a la interacción sociocultural, a la transformación de los patrones de conducta y comprensión del mundo, mediante la incorporación de elementos indígenas y foráneos. Junto con ello, a la valoración y respeto no sólo de la propia diferencia y la del otro (el extranjero, el indígena), sino también a la búsqueda de semejanzas y concordancias que incluyan la diferencia. Tiende, pues, a la ruptura y disolución de dicotomías conformadas en la escritura española de la conquista y la colonia que se han convertido en estereotipos de la cultura nacional (tales como conquistador/conquistado, valiente/cobarde, amo/esclavo, etc.).

Entre los géneros literarios cultivados en Chile, la poesía es el más sensible a la problemática intercultural. Además de sus vinculaciones con la literatura europea, últimamente un grupo significativo de autores ha revitalizado un diálogo muy valioso con la cultura mapuche, que forma parte de una tendencia novedosa y renovadora que he llamado *poesía etnocultural* (Carrasco, 1989a: 41-43 y 1989b: 7-8). Pienso que esta escritura se genera a partir de la conformación heterogénea y variable de la sociedad moderna, vista desde una perspectiva étnica y sociocultural.

Parece ser el resultado de una superposición de la cultura hispánica e indígena, de carácter violento en su encuentro inicial y pacífico en instancias posteriores, y, más tarde, de éstos con elementos criollos surgidos del primer contacto. Este proceso ha sido provocado, acelerado y alterado por variados mecanismos que lo han hecho desenvolverse en fases heterogéneas y complejas, con ciertos matices reiterativos (invasión militar, catequización, colonización, comercio, emparentamiento, turismo, etc.). Todo ello ha provocado un sincretismo inestable y dinámico, fundado en una serie de tensiones, atropellos, devastaciones, proyectos de aculturación, crímenes étnicos y ecológicos.

Una serie de factores actuales ha contribuido a agudizar y desarrollar una conciencia cada vez mayor de esta situación. Ello ha posibilitado la rehabilitación de escrituras regionales, como la de Chiloé, p. Ej., la aparición de manifestaciones propiamente literarias de la sociedad mapuche y la investigación de culturas extinguidas o en avanzado proceso de aniquilación, p. Ej., de los onas (o selkman), de los qawashqar (o alacalufes), de los yámanas (o yaganes).

En la poesía etnocultural pueden distinguirse dos amplios sectores, desde la perspectiva del origen étnico de sus autores. Uno está formado por escritores chilenos de origen criollo o europeo, que se preocupan de las sociedades indígenas del sur de Chile en relación con factores europeos o contingentes; destacan Clemente Riedemann, Carlos Trujillo, Juan Pablo Riveros, Sergio Mansilla, Rosabetty Muñoz, Mario Contreras, Sonia Caicheo. El otro, está conformado por escritores de origen mapuche, que usan su propia lengua en interacción con el español de Chile, para redescubrir sus tradiciones y redefinir su identidad personal y social; destacan Sebastián Queupul, Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Pedro Aguilera Milla, José Ancán, Victorio Pranao.

Un rasgo común al segundo grupo de autores es la presentación de sus obras en doble registro lingüístico, es decir, en versiones paralelas bilingües: en mapudungun y en español. Este particular tipo de textos de doble codificación es análogo a la construcción del texto como un montaje o collage lingüístico, es decir, conformado por superposición o yuxtaposición de enunciados en lenguas distintas, que es característico de una parte significativa del primer grupo.

Pienso que la aparición de textos de doble registro en la literatura chilena constituye un fenómeno relevante desde una perspectiva histórica y teórica, pues, al parecer, no han sido encontrados en otro ámbitos. Autores bilingües, sí, que han usado el collage lingüístico, se encuentran en diversas literaturas; pienso en José María Arguedas o en Vicente Huidobro. Pero, la escritura sistemática de un conjunto significativo de textos de doble registro, fundados en motivaciones y metalenguas concordantes, condicionados por factores contextuales comunes y operando en un mismo momento histórico, hasta lo que mi conocimiento alcanza, es un aporte de la poesía chilena.

Junto con destacar este hecho, aquí me propongo resaltar la dimensión sociocultural de estos textos. Para ello, postulo que el doble registro lingüístico (o registro bilingüe) de un texto poético, constituye una estrategia de orden intercultural. El estudio de esta problemática lo centraré, por razones de espacio, en un corpus reducido: un poema de Sebastián Queupul.

2. LOS TEXTOS DE DOBLE REGISTRO EN CHILE

2.1. *La condición intercultural de los textos dobles*

En la tradición literaria de occidente, la condificación artística de textos está regida por los principios de singularidad y de homogeneidad: se tiende a escribir textos definitivos, únicos, que tengan una sola versión válida en una sola lengua.

A veces, algunos escritores revisan el manuscrito inédito de sus textos o alteran la versión impresa en sucesivas reediciones, con el obvio afán de mejorarlas, es decir, de lograr una versión definitiva. Las nuevas versiones van anulando y reemplazando a las anteriores, puesto que corresponden a distintos momentos de una diacronía generativa, y no a niveles de una sincronía. La única versión válida, es la que el autor declara como tal: la última. El origen es borrado.

Algo inverso ocurre con la mera traducción de un texto: la versión en otra lengua queda estipulada de inmediato como traducción, es decir, como imagen o equivalente del auténtico y único texto, que es el original. En este caso, la segunda versión no puede sustituir a la primera, ya que está fijada en otro código lingüístico. Incluso, explicitar su naturaleza de traducción de un texto original primario, le otorga a la versión en otra lengua un cierto carácter parásito, secundario, casi ilegítimo. Por eso, las versiones en otro código lingüístico son hechas por una persona distinta al autor, por lo general. Sólo por excepción lo hace el mismo autor, como María Luis Bombal con *La última niebla* y *The house of mist*. Sin embargo, lo más frecuente es que cuando se quiere legitimar una traducción se indique que fue aprobada por el autor o que fue hecha con su ayuda.

La norma lingüística de las literaturas nacionales, pues, establece que los textos están codificados en una sola lengua, de preferencia la materna. Cuando algunos escritores incluyen en sus textos frases o citas en una lengua distinta, éstas aparecen legitimadas internamente, para evitar o anular la ambigüedad y la heterogeneidad: en algunos casos corresponde a expresiones propias de un personaje extranjero; en otros, a alguno de los discursos que conforman los complejos textuales, como los epígrafes, los títulos, las notas. En otras oportunidades, los vocablos extranjeros aparecen explicados en un glosario, con el fin de reafirmar la homogeneidad verbal y semántica del texto.

Vistas así las cosas, resulta sorprendente descubrir en la literatura chilena una serie de textos que transgreden esta norma. Son textos presentados en versiones simultáneas y equivalentes, en lenguas distintas, por sus propios autores.

La aparición de estos extraños textos suscita varias interrogantes sobre su condición discursiva y su situación en la textualidad literaria: ¿Son presentados en versiones dobles porque funcionan en el contexto de más de una cultura? ¿Pueden ubicarse en un espacio determinado de la cultura contemporánea o de alguna tipología sociodiscursiva, o constituyen un fenómeno puntual y sin relevancia? ¿El doble registro es una estrategia textual aislada y ocasional, o forma parte de un sistema mayor? ¿Qué relaciones existen entre las versiones que constituyen el texto?...

Como punto de partida a posibles respuestas, es necesario considerar que: 1) son textos signados por la aliteridad, de la cual proviene la dificultad para comprenderlos y clasificarlos; 2) forman parte de un modo de codificación doble de los textos literarios, en cuanto a su condición discursiva, a las asociaciones transtextuales y a

las referencias socioculturales que suscitan. Por lo tanto, es necesario buscar criterios explicativos diferentes a los del corpus consagrado de la literatura chilena.

Tal como he sugerido más atrás, pienso que un espacio adecuado para ubicar la problemática suscitada por estos textos es el de *la comunicación intercultural*. Para tal efecto, aquí se la entenderá, siguiendo a Asunción-Lande (1986: 181-186), como un proceso de interacción simbólica que incluye a individuos y grupos poseedores de diferencias culturales reconocidas en las percepciones y formas de conducta, que afectan significativamente la forma y el resultado del encuentro.

Los participantes en un encuentro intercultural (autor y lectores en el caso de los textos) interactúan apoyándose en suposiciones culturales propias, que funcionan como pantallas perceptuales de los mensajes que intercambian. Por lo tanto, la diferencia cultural constituye la matriz de la comunicación. Sin embargo, para que ésta sea efectiva, las personas de culturas diferentes deben llegar a la experiencia compartida de similitudes; en otras palabras, necesitan llegar a un punto de confluencia, de consenso, en que perciban más semejanzas que diferencias entre sí.

Los textos de doble registro son complejos textuales bilingües, por lo tanto, su codificación y su decodificación constituyen actos y procesos de carácter intercultural. Sabemos que el manejo de la lengua materna incorpora a un sujeto (hablante o escritor) al circuito comunicativo de su propia comunidad, pero lo distingue y separa de los usuarios de otros códigos. Tal como ha dicho Schulte-Herbrüggen, el individuo se "entreteje" en su lengua, la cual traza una especie de círculo o de valla alrededor de la comunidad lingüística de la que forma parte; para salir de este círculo es necesario entrar en la órbita de otra lengua (1963: 124). Por ello, producir o usar un texto en doble código supone la intención de sobrepasar los límites de la cultura propia para entrar en contacto con otra, implica superar la concepción de las lenguas y culturas como hechos autónomos y aislados, y considerarlos como entidades parcialmente abiertas, que existen en interacción dinámica con otras.

Algunos poetas que son miembros de sociedades minoritarias o que conviven con sujetos de sociedades minoritarias, intuyen que la producción de textos en una sola lengua es una actitud discordante con la situación sociocultural que les sirve de contexto, y, por lo tanto, reducen su significación y limitan su circulación. Su respuesta a dicha situación es escribir textos de doble registro.

Estos textos son el resultado de una codificación intercultural; para decodificarlos se requiere hacer referencia a las dos culturas implicadas y ponerlas en contacto en función de la interpretación. Esto se debe a que la cultura afecta tanto la generación y el modo de enviar el mensaje, como la forma de interpretarlo (Asunción-Lande, 1986: 192). No pertenecen a una sola de las culturas implicadas, ni tampoco a las dos en forma separada, sino al espacio conformado por la relación entre ambas.

En el ámbito de la sociedad mapuche, el punto decisivo de confluencia con la cultura winka de Chile lo constituye uno de sus mitos centrales: Trentren y Kaikai. Esto ha sido postulado por Hugo Carrasco, quien afirma que este mito es un "lugar o espacio de intersección, en el cual una cultura refuerza los rasgos fundamentales de su identidad y admite al mismo tiempo elementos de otras culturas" (1986: 43-44).

En la sociedad chilena, el espacio mayor de confluencia en un plano textual, lo constituye la lírica etnocultural. Sus autores son poetas que residen o han residido en el sur del país, igual que los de origen mapuche; allí interactúan diversas lenguas

y culturas, provenientes tanto de la población autóctona como de los poblamientos europeos y criollos posteriores. Pienso que esta experiencia intercultural les ha permitido intuir "el diálogo de culturas que caracteriza a nuestro tiempo" (Todorov, 1987: 259-60).

2.2. Situación de Vicente Huidobro

Magdalena García Pinto ha postulado que el bilingüismo es un factor fundamental en el sistema de expresión de Huidobro, basándose en sus textos escritos en dos idiomas (español y francés). Este hecho ha interesado a algunos estudiosos para considerar problemas de génesis de esos textos, pero sin preocuparse de las posibilidades creativas del bilingüismo, según esta autora. Ella considera este aspecto a la luz de la traducción, tomando como base dos principios: 1) la poesía no se puede trasladar a otra lengua, a menos que el traductor imponga mecanismos interpretativos de su propio cuño al enfrentarse con las alternativas sintácticas, semánticas y léxicas; y 2) la imposibilidad de la traducción para los textos de creación engendra como corolario la posibilidad de recreación de los textos: son distintos como lenguaje, pero, igual que los cuerpos isomorfos, se cristalizan en el interior de un mismo sistema. El resultado es que en cada lengua se obtiene una información estética distinta. En el caso de Huidobro, la traducción es concebida como posible, porque la poesía creacionista se funda en la imagen creada y los hechos nuevos son idénticos en todas las lenguas.

García Pinto, luego de examinar con agudeza las versiones de *El espejo de agua* y de *Horizonte Carré*, concluye que no se trata de una traducción literal, sino de un proceso de transformaciones de la forma y la dicción; la segunda versión (en francés) es una expansión de la primera. La situación de *Altazor* es distinta, pues allí se maneja el collage lingüístico, que define como yuxtaposición de fragmentos de palabras para crear otras nuevas. Sin embargo, en ambos casos Huidobro emplea dos sistemas lingüísticos que se relacionan y corresponden entre sí en el momento de la producción de las dos versiones; el paralelismo se produce porque las relaciones inter e intralingüísticas están presentes desde la concepción de los textos.

No cabe duda que Huidobro usa el bilingüismo como factor importante de su trabajo poético; éste le permite trasladar algunos textos a otro idioma, desarrollando un trabajo de elaboración de versiones semejante al que se puede observar en Queupul, Lienlaf y otros poetas etnoculturales. Sin embargo, el fenómeno es distinto. Huidobro no presenta sus versiones de un mismo texto en una misma página, sino en libros diferentes, por lo cual no constituyen textos de doble registro en el sentido que aquí se le da a esta expresión; son versiones oblicuas (García Yebra, 1984: 329-30) de textos anteriores, que funcionan como tales, pero en forma contigua a otra versión, para apuntar simultáneamente a dos tipos de lector y de cultura. No inducen, por tanto, una vivencia intercultural a través de la lectura.

2.3. Sebastián Queupul: el pionero

En 1966, un profesor normalista, *Sebastián Queupul Quintremil*, publicó en Santiago un folleto conformado por cuatro poemas, algunos datos sobre su vida y su fotografía. Este hecho pudo ser análogo a múltiples actos similares de poetas anónimos o semianónimos, de no mediar dos circunstancias de singular valor: los poemas eran

de un autor mapuche, que se presentaba como tal; y estaban codificados en forma simultánea en español y en mapudungun, es decir, eran textos doblemente registrados: cuatro poemas y ocho versiones elaboradas por un mismo autor. A diferencia de los textos que se publican en una lengua en un volumen que funciona como un macrotexto, los poemas de Queupul se presentan de inmediato con una doble textura, proponiendo por ello una doble lectura, en otras palabras, insertándose en una tradición dual: de la literatura moderna en español, y de la etnoliteratura mapuche en mapudungun.

¿Para quién escribe Queupul? ¿Para sus hermanos mapuches, sus peñi del campo y la ciudad que mantienen su identidad cultural a pesar de su forzada convivencia de más de cuatro siglos con los winkas? ¿Para sus hermanos aculturados de las grandes ciudades del país? ¿Para sus amigos winkas, cuya cultura y forma de vida conoce y comparte? ¿Para los investigadores de la etnia mapuche?...

Creo que enfrentado, en forma consciente o no, a esta disyuntiva, Queupul ha optado por una actitud distinta a las posiciones excluyentes: ha escrito una poesía intercultural, por tanto, dirigida a mapuches y no mapuches en forma simultánea. Si escribía sólo en mapudungun, excluía al lector winka; si escribía sólo en español, excluía su condición de mapuche y, por ende, no se dirigía a un destinatario de su mismo origen. Por lo demás, la codificación de sus textos ha surgido de una experiencia dual del mundo, indígena y winka, de una conciencia escindida por la lealtad hacia sus vivencias como integrante de una comunidad de Ralipitra y como ciudadano de la República de Chile, de una vida oscilante entre la tradición y la modernidad, el origen y la actualidad, la ruca y la casa, el mapudungun y el español, el canto y la escritura. Por lo tanto, a una codificación bicultural le corresponde una decodificación del mismo carácter. Y, por supuesto, los textos de doble registro, textos dobles que dicen lo mismo a destinatarios diferentes: textos que parten de la diferencia lingüística para llegar a la semejanza intercultural de sus receptores.

Sebastián Queupul ha vivido en situación intercultural. Nacido en Ralipitra, al sur de Nueva Imperial, provincia de Cautín, estudió primero en una escuela católica de la Misión Capuchina de Boroa y luego en una escuela protestante de la Misión de Pelal (Quepe); luego, en el Liceo Coeducacional de Nueva Imperial y en la Escuela Normal Rural Experimental de Victoria, donde se tituló de profesor normalista rural. Sus progenitores también han compartido la cultura mapuche y winka; su padre, Pedro, era weupife (orador) y agricultor, al mismo tiempo que acordeonista y bailarín de cueca; su madre, Francisca, dueña de casa, había aprendido sastrería y modas en la Misión Anglicana de Cholchol. Por todo ello, la subjetividad de Queupul ha sido el escenario de un diálogo, nunca fácil, de lenguas, de culturas y sociedades en contacto. Sus textos codifican esta vivencia y la proponen a un lector heterogéneo. Las estrategias textuales (Eco, 1981) usadas para ello son la titulación mixta, el doble registro, la conformación genérica ambigua y las referencias a culturas en contacto. Por razones de tiempo, examinaré estos elementos en uno solo de sus poemas, el primero, que transcribo a continuación:

DIMÚÑ MAMÉLL (En idioma mapuche)

Nëgla afín tēfa chi mapu, tañi dimúñ maméll meu.
Gandnán tañi dungu, tēfa chi wirhíñ meu.

Kintuán tañi ñenkélén rakiduam.
 Kintuán yeupau chi antë.
 Guërrhé afiñ, thorfán lafkén.
 Kuduán huente lafkén.
 Foki rekeléi, tañi piuke.
 Lef thripa mekéi, tañi mollfëñ.
 Lladkën kulthrúng, petu amúi ka mapu.
 Re nguëmán meu, amuléi.
 Pefiñ ta këyén, rangui peskín foye.
 Nëmë, nëmë tu pái, këm-me ñëmëñ; ka humautu pái.
 Hillkún thruthruka llankë nakëm-mí, tañi hueñang kën.
 Ganfill hueda dungu, nguëmaleyeu.
 Negla afín tëfa chi mapu, tañi dimún mamëll meu.
 Gandnán tañi dungu, tëfa chi wirhiñ medu.

EL ARADO DE PALO (Traducido al castellano)

Quiero romper la tierra con mi arado del palo.
 Y sembrar en las melgas mis palabras sencillas.
 Quiero trazar la recta de mis propios anhelos.
 Y buscar simetría en las hojas pasadas.
 Quiero tejer las hebras de las blancas espumas.
 Y tenderme en la felpa de una alfombra marina.
 Mi corazón de choapino, está hecho de voqui.
 Y mi sangre, en las venas, rompe las compuertas.
 El cultrún pesimista, lentamente, se aleja.
 Y en sus notas emergen angustias añejas.
 Tengo la certeza de haber visto la luna.
 Inhalando el canelo o durmiendo en la ruca.
 La trutruca rebelde vierte su quejumbre.
 Tatuada de infamia y desprecio sin nombre.
 Quiero romper la tierra con mi arado de palo.
 Y tenderme en el surco de mis viejos anhelos.

Los textos de Queupul están agrupadas bajo el título *Poemas mapuches en castellano*, en un pequeño volumen de ocho páginas. La portada está presidida por un rehue, que parece contemplar al título, el nombre del autor y los datos mínimos de edición: Santiago-Chile, 1966.

Este título global ya es decidor por su carácter mixto y heteróclito: el término “poema” es de origen europeo, no mapuche. En mapudungun lo que llamamos poemas en realidad son cantos (I. Carrasco, 1988: 704-711). Su nombre genérico es ñl, sus variedades se denominan de acuerdo al sujeto que los interpreta (machi ñl, p. Ej.), o la situación en que se cantan (ñuiñ ñl o canción de trilla o de trilladores,

p. Ej.); en algunos casos tienen nombre específico, como los llamekan (elegías cantadas por mujeres).

A pesar de ello, Queupul escribe "poemas", pero no de índole europea o criolla, sino "mapuche", como lo indica a través del determinante contiguo al término "poemas". Ya este primer segmento del título explicita el diálogo entre dos culturas. El destinatario global de los poemas es un lector individual poseedor de una cultura sincrética o un lector plural proveniente de cualquiera de las dos lenguas y culturas.

El segundo segmento pone de manifiesto el acto productor de los textos: la doble codificación; si especifica que están en castellano, es para indicar que también existen en mapudungun.

De este proceso escritural surge la condición discursiva dual de los textos, el doble registro, característica asumida por los títulos particulares de los poemas. El primero es "Dimúñ Mamëll (en idioma mapuche)"; "El Arado de palo (traducido al castellano)". El título de la versión en mapudungun es mixto: incluye un fragmento en español que informa al hablante de mapudungun que el contexto anterior y el que sigue corresponden a esa lengua. Este título incluye los dos códigos verbales implicados, por lo tanto, es un texto de doble registro que remite a una situación de interculturalidad. Frente a él, el título equivalente está escrito en español. Su primer segmento es la versión española del primer segmento del título anterior; el segundo, igual que en el caso anterior, corresponde a un breve enunciado metapoético, que contiene información dirigida al lector de la otra cultura.

Estos enunciados autorreflexivos tienen una particular significación; constituyen la base de la metalengua (Mignolo, 1978: 44-5) de la escritura intercultural, propia de la etnoliteratura mapuche y de la poesía etnocultural chilena: no sólo revela conciencia del tipo de escritura que se practica (poética), sino también de su condición mediadora entre culturas, por su doble destinación.

La estructura de los demás títulos es idéntica. En concordancia con ellos, el cuerpo textual que los sigue es doble: está constituido por una versión en mapudungun y otra contigua en español. Esta disposición produce una particular ambigüedad genérica en el modo de expresión poética y controla las referencias a una superposición de culturas, como se verá a continuación.

Es significativo hacer notar que el sintagma musical-verbal propio del canto mapuche se ha conservado parcialmente y transformado también parcialmente en la escritura; en mapudungun, además de haberlo convertido en texto escrito, en línea o verso, Queupul mantiene una forma análoga al versículo, más cercana a la frase musical. Además, los ha dispuesto a modo de versos pareados, fenómeno evidente en la versión en español. En mapudungun se reiteran algunas palabras a modo de rima consonante o asonante (meu-meu; lafkén-molikfëñ), en forma irregular. Lo mismo ocurre en la versión española (aleja-añeja; luna-ruka).

El sujeto de la enunciación de este poema se caracteriza por su soledad; está situado en un mundo donde no hay otras personas. Por ello, se vincula preferentemente con la naturaleza (la tierra, el mar, la luna), y su identidad personal se define en relación metafórica con ella: siente que es de la misma condición que los seres vegetales de su tierra ("Mi corazón [...] está hecho de voqui"). Es, por tanto, un mapuche, un hombre de la tierra (como se sabe, la tierra representa para nuestros indígenas mucho más que un medio de producción). Por ello, su actitud básica es la de buscar la comunicación con la tierra: quiere abrirla con su arado de palo para

sembrar allí no sólo las semillas, sino sus palabras ¿Para qué lo hace? Para recuperar el diálogo con su propio ser, por lo tanto, su expresión propia, auténtica.

¿Por qué lo hace? Porque siente que su identidad mapuche se ha tornado indefinida, débil, inestable; en otras palabras, porque percibe la aculturación como una amenaza a la estabilidad de su condición mapuche. Debido a ello, las tres primeras unidades estróficas presentan el ser mapuche como un anhelo, una voluntad de ser, más que un hecho actual. Las acciones propias del hablante (comunicarse con el origen y determinar sus propios deseos) sólo son verbales, indican el deseo de hacer algo y no su realización. El tiempo presente muestra la situación degradada de la sociedad mapuche, mediante las imágenes del kultrun y la trutruka, elementos claves de la cultura ancestral.

En apariencia, todo el poema hace referencia a un mundo indígena visto en sí mismo, como una entidad histórica autónoma. Sin embargo, no es así, puesto que sutilmente sugiere una relación subyacente con otra sociedad: la nuestra. Veamos. Si el sujeto dice que quiere decidir por sí mismo, es porque su comportamiento social mantiene relaciones de dependencia con otra instancia que lo mantiene oprimido. Si el ser mapuche es un anhelo (y por ende también un recuerdo), ello supone una relación con otro mundo que ha provocado esta degradación. Los sentimientos de dolor, tristeza y pérdida, por el desprecio etnocultural, corresponden a una situación global de discriminación y marginación en el marco de una sociedad mayoritaria.

Los indicios más claros de esta doble referencia, son dos: la traducción a la lengua española, código del winka invasor y colonizador, que incluye los elementos propios de su literatura, y la expresa indicación a un sector de la cultura occidental que aparece en la estrofa dos y no está en la versión en mapudungun; la línea recta y la simetría, por tanto, la geometría. Hablando de su propio hábitat, mediante las presuposiciones de sus enunciados nos señala que en realidad se refiere a un mundo compartido, no siempre en forma cordial, por mapuches y winkas; a través de la manifiestación emotiva de algunos elementos de su cultura, configura la imagen más amplia de una interacción de culturas diferentes. El dibujo de su sociedad se perfila sobre el fondo de otra sociedad, de la cual ya no puede desvincularse.

3. CONCLUSIONES

Una situación análoga a la de “Dimúñ Mamëll — El arado de palo” se percibe en los demás poemas de Queupul (Cf. I. Carrasco, 1975: 67-83 y 1988: 717-28). También, en la escritura de los otros poetas que emplean estrategias textuales comunes, como el doble registro y otras, sobre todo de Lienlaf, Chihuailaf y Alonzo. Ellos nos dicen que ningún hombre y ninguna sociedad existen en la soledad y la segregación. Toda vida histórica, personal o social, se configura en relación con el otro y no únicamente consigo misma. Y que esta relación puede ayudar a dar vida o acelerar la muerte de otro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ASUNCIÓN-LANDE, Nobleza. 1986. “Comunicación intercultural”, en Carlos Fernández y Gordon L. Dahnke (Eds.), *La comunicación humana ciencia social*, México, McGraw-Hill.

- CARRASCO, HUGO. 1986. "Trentren y Kaikai: segundo nacimiento en la cultura mapuche", *Estudios Filológicos* 21, pp. 23-44.
- CARRASCO, IVÁN. 1975. "Desarraigo, ajenidad y anhelo en la poesía de Sebastián Queupul", *Stylo* 15, pp. 67-83.
- CARRASCO, IVÁN. 1988. "Literatura mapuche", *América Indígena* 4, Vol. XLVIII, pp. 695-728.
- CARRASCO, IVÁN. 1989a. "Poesía chilena de la última década (1977-1987)" *Revista Chilena de Literatura* 33, pp. 31-46.
- CARRASCO, IVÁN. 1989b. "Poesía Chilena Actual: No sólo Poetas", *Paginadura* 1, pp. 3-10.
- CERDA, PATRICIO. 1990. "Equivalencias y Antagonismos en la Cosmovisión Mapuche y Castellana", *Nütram* 2, Año VI, pp. 11-35.
- ECO, UMBERTO. 1981. *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA PINTO, MAGDALENA. 1979. "El bilingüismo como factor creativo en *Altazor*", *Revista Iberoamericana* 106-107, pp. 117-127.
- GUZMÁN, JORGE. 1984. *Diferencias latinoamericanas*, Santiago, EDEH.
- MIGNOLO, WALTER. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- PROMIS, JOSÉ. 1977. *Testimonios y referencias de la literatura chilena (1842-1975)*, Santiago, Nascimento.
- QUEUPUL QUINTREMIL, SEBASTIÁN. 1966. *Poemas mapuches en castellano*, Santiago, s/e.
- SCHULTE-HERBRÜGGEN, HEINZ. 1963. *El lenguaje y la visión del mundo*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- TODOROV, TZVETAN. 1987. *La Conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI Editores.