

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
DEPARTAMENTO DE LITERATURA



**El secreto fronterizo: del canto indígena a la escritura poética en *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) de Leonel Lienlaf y *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* (1987)
de Natalio Hernández**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana

Estudiante: María Belén Pérez Silva

Profesora guía: Tatiana Calderón Le Joliff

Viña del Mar, segundo Semestre 2017

**El secreto fronterizo: del canto indígena a la escritura poética en *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) de Leonel Lienlaf y *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* (1987)
de Natalio Hernández¹**

¹ Becaria Proyecto Fondecyt N° 11121303: “La Poética de la Frontera en la literatura hispanoamericana contemporánea (México-Chile)” a cargo de la Dra. Tatiana Calderón Le Jolif.

Resumen:

En la siguiente tesis se analizará la relación entre canto y frontera de manera comparativa en las obras poéticas: *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) del autor chileno de origen mapuche, Leonel Lienlaf (1969) y *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* (1987) del escritor mexicano de origen náhuatl, Natalio Hernández (1947). Ambas poéticas representan una frontera territorial y simbólica, por medio de la escritura de una poesía anclada en la tradición oral del canto indígena. Es así como el concepto de frontera se reflexiona críticamente con María del Socorro Tabuenca y su panorama del origen de los estudios fronterizos. La visión antropológica de Alejandro Grimson y la noción de secreto empleada por David E. Johnson, y Scott Michaelsen. De manera que estas ideas se concretizan en los textos poéticos que figuran la tensión entre oralidad y escritura. Se comprende esta tensión desde la noción de cultura primaria de Walter Ong y John Hartley, donde se da cuenta del afán de traer al presente una historia del pasado. Al respecto surgen las interrogantes de qué recursos se utilizan para traer al presente el canto indígena y qué historia es la que se quiere reinstalar, para lo cual se analiza: el bilingüismo presente en los textos, el carácter performático de los cantos y se visualiza una frontera colonial, por medio de la metaforización de la muerte y el silencio.

Palabras clave: frontera, canto, bilingüismo, performance, colonialidad, memoria.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi familia por su amor incondicional y la infinita paciencia en este proceso de múltiples cambios, a mis amigos por entender los tiempos y distancias.

Muy especialmente a la Dra. Tatiana Calderón Le Joliff por su comprensión en momentos confusos y la rigurosidad de su trabajo, gracias a la cual esto fue posible.

*Porque todos somos huérfanos alguna vez
porque todos llegamos a necesitarnos en la vida*

Natalio Hernández

*Estoy suspendido en el aire
como el canto de los pájaros*

Leonel Lienlaf

ÍNDICE

Introducción.....	7
Capítulo I. La escritura del canto fronterizo	18
1. De la literatura oral a la “Oralitura”	30
2. El bilingüismo en los cantos de la frontera	38
Capítulo II. La performance en el cantar ancestral	46
1. Memoria en los cantos fronterizos.....	57
2. La emoción en los cantos náhuatl y mapuche	61
Capítulo III. La colonialidad fronteriza en los cantos	67
1. Muerte y silencio en la frontera.....	71
Conclusiones.....	80
Bibliografía.....	84

Introducción

En la presente tesis se pretende elaborar un análisis comparativo entre las obras poéticas: *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) del autor chileno de origen mapuche, Leonel Lienlaf (1969-) y *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* (1987) del escritor mexicano de origen náhuatl, Natalio Hernández (1947). En específico, se aborda la frontera definida por María Socorro Tabuenca en "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras" como un lugar geográfico y simbólico, que se construye como una aporía, desde la cual examinar los límites entre culturas. Desde esta mirada, se analiza la tensión entre oralidad y escritura, debido a que en ambas obras se presenta el canto transformado en un texto poético, lo cual como se verá con detención da cuenta de la resistencia entre lo esencial de una cultura indígena y la imposición de la cultura del otro. Esta tensión también es comprendida desde el concepto de secreto de David E. Johnson, y Scott Michaelsen en *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural* (2003) quienes desarrollan la idea de la existencia de aspectos de una cultura que son intraducibles. Por lo tanto, esta tesis se circunscribe en el ámbito de los estudios fronterizos, debido a que en ellos se analiza la frontera en la amplitud de su concepto.

Para un entendimiento general de la función del canto como expresión de un secreto fronterizo, resulta imprescindible comprender cómo están estructuradas las obras. En *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor*, el poemario lleva por título una leyenda náhuatl, la cual relata que para el tradicional día de los muertos las mujeres veneraban a sus difuntos con una pequeña flor con pétalos amarillos, llamada Tonalxochitl y que creían tenía la facultad de retener los rayos del sol, las mujeres decidieron adornar las tumbas juntando veinte de estas

flores y de este modo crearon una sola, esta nueva creación simbolizaría la vida que surge después de la muerte, una temática que es tratada en el poemario desde la perspectiva de los indígenas que luego de ser socavados por el proceso de la conquista española y posteriormente, por el estado mexicano resurgen de entre la muerte. El poemario está íntegramente traducido por Natalio Hernández del náhuatl al español (siguiendo esa ordenación), la obra se compone por una serie de veinte poemas, donde el primero y el último de ellos se titulan “collar de flores” dando de este modo una referencia a la leyenda y al mismo tiempo planteando un quehacer circular, es decir la necesidad de poetizar la realidad en un proceso que no tiene principio ni fin, lo cual es propio de la ritualidad que es representada en el poemario.

Por otro lado, *Se ha despertado el ave de mi corazón* se organiza en los siguientes apartados: “I. El sueño de la tierra grita en mi corazón”, “II. Mi sueño se despierta entre pesadillas”, “III. Mi corazón está despierto con la tierra”, “IV. Me encontré con mi corazón más allá del sol” al detenerse en los enunciados que dan título a cada sección, se puede observar un proceso que oscila entre la vigilia y el despertar o bien, un proceso que puede responder a la ordenación de las estaciones del año, puesto que se describe como el renacer de un corazón que estuvo hibernando. Este trance es detallado desde la intimidad del yo poético y se lee a partir de la relación que el hablante establece con su origen mapuche, quien se identifica con el sueño, puesto que es uno de los conceptos esenciales de la cosmovisión mapuche. Rosa Anwandter en su libro *El poder mágico de los sueños* (2016) dedica un capítulo llamado: “Sociedad onírica” a explicar la importancia del *pewma* (sueño) y cómo funciona en ocasiones como oráculo, pero también parte de la ritualidad diaria de este pueblo, dado que cada mañana se narran mutuamente los sueños o corren el riesgo de que se los lleve un espíritu al cielo, perdiendo inmediatamente la capacidad de interpretar la realidad. El sueño en este poemario es de utilidad para que el hablante

se reencuentre con su cultura, ya que se encuentra sumido en un entorno occidental. La relación entre el hablante y el sueño se expresa por medio del canto, lo cual se explicita con el título: *Se ha despertado el ave de mi corazón*, donde se personifica el corazón con las cualidades de un ave, debido a que es el animal predilecto de los poetas, puesto que representa la musicalidad y la importancia del canto. Nuevamente se trata de una lectura, en la que se presenta un renacer del canto. La obra está compuesta por treinta y cuatro poemas, traducidos del mapudungun al castellano por Leonel Lienlaf y se presentan ambas versiones en una misma página, es decir, de forma simultánea.

La selección de estas obras, responde a la similitud de las propuestas poéticas, es decir, a la preponderancia del canto, entendido como parte de una tradición oral propia de cada una de estas culturas, que es llevada a la escritura poética para explicar o expresar un espacio fronterizo. A continuación, se ofrece una lectura comparativa de los textos, como se mencionó con anterioridad se muestra un proceso circular en Natalio Hernández y un trance de la vigilia al despertar en Leonel Lienlaf. Ambos procesos dan cuenta de la relación que los hablantes tienen con la cultura occidental. Es así como se pueden agrupar los poemas, bajo las mismas premisas. En el caso de Leonel Lienlaf los cuatro apartados simplifican esta lectura, ya que se pueden identificar bajo las afirmaciones: yo soy (mapuche/náhuatl), yo digo (expreso mi cultura), luego la interpelación al otro con escuchen mi palabra (comunico al otro desde mi cultura) y finalmente, Me encontré a mí mismo (soy este ser que se comunica con el otro). Igualmente se puede subdividir el texto de Natalio Hernández en cuatro partes englobadas en las mismas afirmaciones y ejemplificadas con los poemas más representativos de estas temáticas entre paréntesis, es así como se pueden agrupar; desde el primero al quinto (“Yo soy indio”), luego del

sexto al catorceavo (“Palabras indias en tierra de blancos”), luego del diecisieteavo (“Escuchen hombres blancos y mestizos”) y hasta el veinteavo (“Mi pueblo indio”).

Además de las similitudes expuestas, cabe notar, que los textos comparten un contexto histórico particular, debido a que son publicados a fines de los años ochenta, época en la que los movimientos indígenas eclosionanⁱ y buscan posicionarse discursivamente en el espacio público y cuestionar el lugar que han ocupado en las sociedades occidentales. En el libro *Intelectuales indígenas en Ecuador Bolivia y Chile: diferencia, colonialismo y anticolonialismo* (2013) la Doctora Claudia Zapata elabora un análisis crítico de cómo se posicionan estos discursos y destaca que: “una de las claves de este proceso es la creación de una discursividad propia, cuyo objetivo principal ha sido poner fin a la mediación externa. Es por fin, la llegada del *otro* indígena que habla sobre sí mismo: sobre y desde su diferencia” (13). Ciertamente, tanto la obra de Natalio Hernández como la de Leonel Lienlaf representan literariamente este nuevo posicionamiento de la cultura indígena y es a través de su poesía que proclaman “yo soy náhuatl/ mapuche”. La dificultad de abrirse camino discursivamente, en un espacio esencialmente occidental, se puede identificar en la forma en que ambas obras logran situarse, ya que poseen introducciones similares, en las cuales personajes de renombre intelectual para México o Chile, interceden para invitar al lector a adentrarse en su cultura. Un procedimiento que pareciera ser necesario, más aún si se considera que son obras inaugurales, ya que se trata de la primera publicación de Leonel Lienlaf y la segunda de Natalio Hernández.

La acogida al mundo intelectual en el caso de Natalio Hernández, se evidencia con una nota a pie de página en la introducción de la obra, donde se menciona que el poeta le solicita a Miguel León- Portilla, historiador y filósofo dedicado al estudio de la cultura náhuatl, que escriba una presentación a su libro. Esta petición opera como una validación de su discurso,

considerando la importancia en el mundo intelectual mexicanoⁱⁱ que representa Miguel León-Portilla, quien exclama: “¡Ojalá que él ponga en el papel otros muchos cantos, otras muchas flores!” (43). Es decir, inicia dando importancia al hecho de transcribir un conocimiento que en la cultura náhuatl es oral. Lo mismo ocurre con Leonel Lienlaf, cuya obra prologa extensamente Raúl Zurita, premio Nacional de Literatura (2000), quien comienza definiendo: “Ül es en idioma mapuche, en mapudungun, el canto, la palabra cantada” (13). En ambos textos se pone énfasis en la importancia de diferenciar la palabra escrita de la cantada. La introducción de Zurita alude inclusive a la instancia en que conoce al poeta, describe en detalle lo que parece ser un verdadero descubrimiento de una literatura que habla desde una cosmovisión particular, asimismo para validar su propuesta poética establece comparaciones con el canon chileno: “no he podido dejar de pensar en cuántos Neruda, cuántas Gabriela, cuántos Leonel Lienlaf, cuántos Huidobro, cuántos Elicura, se encontrarán entre ellos” (23). A partir esta mirada, las obras se abren camino en una cultura dominante y encuentran un medio poético para situarse, es por ello que en esta tesis se plantea como problemática esclarecer las interrogantes de cómo se configura el canto en tanto expresión oral transformada en poesía en los textos y qué función cumple para representar la frontera en ambas obras poéticas, entendiendo frontera desde las diversas distinciones que se elaboran respecto a ella, como por ejemplo la frontera concebida desde la antropología por Alejandro Grimson, quien la considera como espacio de cuestionamientos necesarios para no caer en la esencialización.

Esta similitud en la época de producción de los textos no excluye ciertas diferencias en el lugar intelectual desde el cual se posiciona cada uno de los autores y sus obras. Para comprender esta diferencia es de utilidad la distinción que traza la crítica Claudia Zapata entre los intelectuales indígenas, ya que los clasifica en tres grupos; el intelectual dirigente, categoría a la

que pertenecería Natalio Hernández, puesto que se trata de aquellos que en su mayoría con estudios universitarios crean organizaciones y se ocupan políticamente de esta problemática. En segundo lugar, aquellos que trabajan para estas organizaciones y en tercer término aquellos intelectuales que desde su disciplina crean discursos de este tipo, que atañería al caso de Leonel Lienlaf, pues corresponde a aquellos que contraponen el discurso occidental con el indígena, pero no necesariamente participan activamente de las organizaciones.

Con la finalidad de contextualizar cómo se circunscribe cada obra poética, es pertinente profundizar en la distinción anterior. En relación a Natalio Hernández su obra poética es prolífica y se encuentra bajo el seudónimo de José Antonio Xokoyotsij. Sin embargo, su trabajo literario ha sido escasamente estudiadoⁱⁱⁱ, ya que tal como ocurre con el texto de la Doctora Claudia Zapata, se ha puesto énfasis en su labor como portador de la cultura náhuatl, ya que a través de él se ha establecido un diálogo fructífero con la cultura mexicana actual, prueba de ello es su traducción de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos a la lengua náhuatl (2008), su participación en congresos internacionales que abordan la temática indígena, su desempeño en cargos culturales destinados a comunicar ambas realidades culturales y la creación de ensayos que reflexionan en torno al rol de los nahuas en la sociedad mexicana. Por esta razón, se destaca principalmente el trabajo de Luz María Lepe: "Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández", porque ahonda en la labor poética del autor y lo relaciona con dos conceptos que se emplearán en el análisis de las obras, colonialidad y pensamiento fronterizo. Tratándose el primero de la concepción de un mundo dominado por la cultura eurocentrista, que expresa su hegemonía desde recursos muchas veces violento. Mientras que el pensamiento fronterizo, surgiría de esta relación de poderes que se diferencian entre sí.

Diferente es el caso de la obra de Leonel Lienlaf, la cual es esencialmente poética. El crítico Iván Carrasco realiza una síntesis acerca de cómo se enmarca académicamente en: "Literatura intercultural chilena: proyectos actuales" donde señala la categoría de poesía etnocultural a la que pertenecería la obra del poeta y que fue sugerida en una ponencia en 1988 y reconocida por críticos como: Cedomil Goic, Maximino Fernández, Hugo Carrasco, Claudia Rodríguez, Sergio Mansilla, Marcela Prado, Oscar Galindo, entre otros. El concepto de etnocultura lo define como:

un tipo artístico de textualidad bilingüe o polilingüe, fundada en la experiencia de la interacción de grupos étnicos portadores de culturas, tradiciones artísticas, lingüísticas y textuales diferenciadas, que confluyen en el marco de una sociedad global donde comparten formas de vida, espacios, acontecimientos y experiencias. Ha existido en la marginalidad de nuestra institución literaria y ha sido relegada a ese lugar por el etnocentrismo de la teoría y la crítica literarias predominantes, mejor preparadas para adaptar los textos hispanoamericanos a los modelos europeos vigentes que para valorar su diferencia. Su peculiaridad consiste en la transgresión o ruptura de la norma homogeneizante impuesta por los cánones europeos, para fundar un ámbito de proyección de una experiencia plural, heterogénea e interétnica del mundo, opuesta a las formas masificadas, homogeneizadoras del neoliberalismo globalizante que invade todo, instituyéndose en un discurso de resistencia ante las culturas hegemónicas. (Cap.3)

En términos generales, el concepto describe a un grupo de poetas de origen mapuche y si se observa con detención, del mismo modo podría sugerirse para la propuesta poética de Natalio Hernández, ya que también expresa una transgresión desde su diferencia en relación con el poder hegemónico. Sin embargo, esta taxonomía ha sido cuestionada por críticos como Cárcamo-

Huechante, Juan Manuel Fierro y Orietta Geeregat, entre otros. Por considerarse insuficiente para dar cuenta del fenómeno en la totalidad de sus aspectos. De modo tal, que la selección de estos autores y sus respectivos poemarios, responde al contexto histórico en el que se producen ambas obras y a que comparten la búsqueda del posicionamiento de una voz que ha sido acallada históricamente a través de la poesía. Por otro lado, en ambas propuestas logra identificarse la tensión entre oralidad y escritura, al exponer en sus obras la transcripción del canto para expresar su propia cultura, el espacio fronterizo desde el que se erigen sus discursos.

El camino metodológico que se empleó para examinar estos aspectos, se inició con la lectura de textos poéticos de origen mapuche, las obras se diferenciaban enormemente entre sí, por ejemplo: en *Reducciones* (2012) de Jaime Huenún, el texto se construye a la manera de un collage para dar testimonio del sometimiento al que fue sometido el pueblo indígena y se estructura haciendo uso de variedad de estilos, lo que el autor denomina lengua champurria, poética que se distancia de obras como las de Elicura Chihuailaf o Leonel Lienlaf donde el centro está en la cosmovisión mapuche transmitida a través del canto y no poseen el nivel de sincretismo lingüístico de Jaime Huenún. También se consideró la presencia de poetas mujeres de origen mapuche como Graciela Huinao, Ivonne Coñuecar, Roxana Miranda, entre muchas otras que se descartaron porque predomina en sus poéticas el cuestionamiento de las nociones de género. Estas diferencias generaron dificultades a la hora de escoger los poemarios de estudio para esta investigación, por lo tanto se buscaron obras poéticas equivalentes en términos estéticos y motivos líricos. Posteriormente se intentó verificar si existían propuestas similares con otras culturas indígenas dentro de Chile, a partir de esta investigación se revisó la obra de Joubert Yanten, poeta de origen Selk'nam y Pedro Humire, de origen aimara. No obstante, se consideró que el material bibliográfico era reducido y sus propuestas desentendidas de los conceptos

propuestos. Por ende se buscaron obras de distintas partes de Latinoamérica y en este proceso se presentó el escenario de una escasa distribución de las editoriales de textos poéticos actuales referentes a este género literario. Dificultad, que derivó en pensar la poesía indígena desde el concepto de frontera, puesto que a través de él se logra comprender el espacio marginal que ocupaban dentro de los cánones literarios. Desde esta perspectiva, se consideró que la época en la que se comienzan los estudios fronterizos es a fines de los años ochenta, parámetro que se utilizó para encontrar la obra de Natalio Hernández, en quien se hallaron rasgos similares con Leonel Lienlaf.

Los textos poéticos escogidos por tanto pertenecen ambos a finales del siglo XX, y corresponden a autores de origen mapuche y náhuatl. Al comenzar su análisis se encontró una característica común, la escritura de poemas que se ligan a la oralidad del canto indígena, lo que es atribuible a un intento formal y temático de mostrar la presencia de la frontera.

Desde la lectura de estas poéticas surge la pregunta: ¿cómo se identifica la frontera en la escritura poética de un canto indígena? Respuesta que se va resolviendo en la tesis mediante la tensión entre oralidad y escritura, y el análisis de la expresión del canto.

El corpus de la presente tesis, sigue la consiguiente ordenación: en el “capítulo I. La escritura del canto fronterizo” donde se plantea cómo se ubican ambas obras poéticas dentro de los estudios fronterizos, definiendo el concepto por medio de algunas de las características que plantea la crítica María Socorro Tabuenca en su artículo: “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras” estos rasgos se estudian en las obras y se emplean para construir la frontera mapuche desde el panorama histórico que elabora José Bengoa en *Mapuche, colonos y el Estado Nacional*, quien sitúa al pueblo mapuche en el sur de Chile y en constante conflicto

con el estado chileno. Además de hacer visible la construcción de la frontera en términos idiomáticos en la cultura náhuatl, bajo la apreciación de Miguel León Portillo en *La filosofía náhuatl*, quien establece el diálogo con el estado mexicano^{iv} desde diversos pueblos que comparten una misma cultura y lengua.

Estas fronteras se evidencian en los poemas desde la estructuración de un texto que da cuenta de la oralidad del canto. En este punto se revela la tensión entre oralidad y escritura que se expone el apartado “De la literatura oral a la Oralitura” donde se propone el concepto de “oralitura” definido por el poeta Elicura Chihuailaf para analizar aquellas creaciones a medio camino entre la escritura y la oralidad, es decir, que habitan en un espacio cultural liminal. Finalmente se plantea la problemática de la traducción de los textos, ya que ambos se presentan bajo diferentes estructuraciones, pero igualmente bilingües. Este afán de comunicar en una lengua foránea se interpreta desde las dificultades de encontrar ideas equivalentes entre culturas, generándose así un secreto fronterizo, definido por Johnson, y Michaelsen como aquella esencia inabarcable de una cultura.

La reflexión en torno al concepto de secreto fronterizo continúa en el “capítulo II. La performance en el cantar ancestral” donde se utiliza la teoría de Diana Taylor acerca de las performances, entendidas como actos creados para revitalizar el pasado y así cuestionar el lugar que ocupan las culturas indígenas para generar sus expresiones rituales. En su texto “historia y performance”, se cuestionan las performance como objeto de estudio para la disciplina de la historia. Posteriormente se señala en un apartado la “Memoria en los cantos fronterizos” ya que se comprende que las manifestaciones performáticas del canto varían según la cultura en la que se originan, en el caso de los pueblos náhuatl y mapuche, confluyen en la importancia que le dan al sentimiento para luego racionalizar las experiencias de vida. Esta característica se observa en

los poemarios desde la recurrencia a la imagen del corazón, debido a que la comprensión pasa en estas culturas por la emotividad y el llanto, como expresión de esta emoción. Finalmente en este capítulo, se trabaja acerca de “la emoción en los cantos náhuatl y mapuche” que estas expresiones artísticas instauran. Desde esta óptica los cantos dan cuenta de ciertos acontecimientos históricos que fueron seleccionados, generalmente para plantear la posición que estos pueblos originarios tienen frente al otro.

En el “capítulo III. La colonialidad fronteriza en los cantos” se contextualiza estas producciones artísticas desde el ámbito de la colonialidad del poder, comprendida por Alonso Quijano como sociedades construidas a partir de una lógica eurocentrista, que desplazan a las culturas originarias, desentendiendo sus costumbres y relegándolas a un espacio liminal. En las obras poéticas se expresa la colonialidad del poder desde las figuraciones de la muerte, en Natalio Hernández y en la recurrencia a la metaforización del silencio, en Leonel Lienlaf. Se desentrañan estas temáticas presentes, debido a que expresan el sentir de los hablantes frente a la percepción de sí mismos como sujetos fronterizos^v.

Capítulo 1: La escritura del canto fronterizo

Se ha despertado el ave de mi corazón de Leonel Lienlaf y *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* de Natalio Hernández, son obras poéticas que, como se ha mencionado con anterioridad, pueden ser estudiadas desde el ámbito de los estudios fronterizos. La crítica María Socorro Tabuenca considera que convencionalmente el concepto de frontera se ha definido en términos geográficos para delimitar espacios físicos y políticos, para distinguir entre estados. Luego, alude al origen de los estudios fronterizos y a su aparición a fines de los años ochenta, principalmente en función de explicar el fenómeno de la literatura chicana que da cuenta de la frontera México-Estados Unidos, uno de los títulos que rescata como señeros es *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa, donde encuentra el comienzo de una metaforización de la frontera, de este modo la noción se expande para reflexionar en torno a múltiples fenómenos socioculturales. De manera que no se indica únicamente un espacio límite geográfico, sino que también se define como una aporía, un espacio para repensar los límites entre culturas en términos simbólicos, antropológicos, geopolíticos, etcétera.

María Socorro Tabuenca elabora un panorama reflexivo y sintético de los distintos acercamientos que se han tenido del concepto. En esta oportunidad se destacan tres características de las fronteras en relación a sus producciones culturales. Primero, se ubican desde un espacio liminal que está en constante diálogo con un poder hegemónico (en estos casos, proceso de conquista y relaciones entre los indígenas con sus respectivos estados); segundo, en este diálogo, el poder hegemónico busca una homogeneización y ciertas producciones artísticas, como las que se presentan, se manifiestan desde la resistencia a la totalización: “a diferencia de

la propuesta de Gayatri Spivak, el subalterno desde acá sí puede hablar y desde este espacio liminal construye sus ficciones. Escritores, escritoras, críticas y críticos de la frontera... como colectividad dinámica, trabajan y enuncian desde este tercer espacio, desde los intersticios de las culturas hegemónicas” (106). Por último, lo que se escribe en este espacio fronterizo no necesariamente recurre a una misma temática, más bien: “corresponde al momento, al tópico, al espacio fronterizo y a la ciudad que deseen narrar” (105).

Se extraen estas tres percepciones de la frontera, debido a que son de utilidad para comprender las obras escogidas. En primera instancia, el espacio fronterizo se expresa mediante la narración de la experiencia de la conquista y específicamente, desde la resistencia a los poderes hegemónicos. Es por ello que la última distinción que se señala, es la de distinguir la posición desde la que cada autor da cuenta de un espacio fronterizo particular. En la poética de Leonel Lienlaf se define una frontera desde la territorialidad, al hacer referencia al sur de Chile (espacio en que se ubica la mayor concentración del pueblo mapuche), por medio de la traducción de sus textos del mapudungun al castellano, evidenciando así un diálogo entre culturas, en la metaforización del hablante lírico para señalar a un otro, caracterizado como desconocedor de su cultura y violento frente a lo que ignora. Desde la perspectiva de Natalio Hernández, se considera su obra desde la noción de frontera, debido a la recurrencia temática al proceso de aculturación de su pueblo, la pérdida de la identidad en relación al blanco y mestizo, que se identifica desde la pérdida de la lengua náhuatl y también a la traducción de sus textos en un intento de diálogo con el otro.

Las distinciones que ambos autores realizan son las de una comunidad frente a un poder dominante, la idea de comunidad que se emplea en este texto responde a la reflexión que el cientista político, Alejandro Groppo en su artículo: “Tres versiones contemporáneas de la

comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista” donde revisa el concepto y precisa que no se puede utilizar de manera inocente, puesto que funciona como fundamento del pensamiento político, en el que interactúan otras nociones como: identidad, sujeto, la instauración de determinadas políticas públicas, etcétera. Desde esta mirada, compara visiones post-fundacionalistas, entendidas como aquellas, que al igual que en este texto, conciben comunidad en torno a un heterogéneo constitutivo, es decir, que suponen una paradoja:

por cuanto la identidad de una comunidad está dividida entre lo que ella incluye y lo que excluye o deja fuera de sí, división ésta que necesariamente incorpora lo otro, lo excluido, como parte de la identidad de la comunidad. Si la identidad de una comunidad está ya determinada por su diferencia con lo otro, ya no puede sostenerse una identidad pura, comunitariamente inmune. (52)

La especificidad de la frontera que se delimita en cada uno de los textos, se entiende a partir de este diálogo entre lo que es constitutivo de una identidad y lo que es determinado por la diferencia con el otro. De manera que al señalar una comunidad, se establece también una aporía. En el caso de Leonel Lienlaf, la voz poética se enuncia desde su origen mapuche y deja entrever la violencia sufrida por su pueblo en la época de la conquista a fines del siglo XVI, en el proceso de evangelización instalado desde la llegada de los españoles hasta la actualidad, en la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1860-1883) y en la actualidad en actos de violencia originados por la disputa de terrenos. De este modo José Bengoa en *Mapuche, colonos y el Estado Nacional* señala que se ha construido históricamente una frontera en el sur de Chile, al respecto menciona que el pueblo mapuche ha intentado dialogar con el estado chileno, pero este no reconoce sus diferencias culturales y le ha impuesto normas que les son ajenas:

Nos preguntamos en estos días cuales serían las fronteras étnicas que el Estado chileno estaría dispuesto a reconocer. Como se podrá leer en este libro, durante mucho tiempo, quizá siempre, el Estado no reconoció ninguna frontera étnica en la sociedad chilena y por el contrario hizo de la asimilación cultural una bandera y un programa. Esa integración impositiva no tuvo éxito. Confinó a los indígenas a los estratos más bajos de la sociedad y a los agricultores mapuche a la extrema pobreza. Además, no logró la ansiada asimilación. (5)

El historiador José Bengoa^{vi} se pregunta si se posibilitarán cambios en el futuro que permitan la integración del pueblo mapuche, debido a que plantea la instauración por parte del estado chileno de un “enclave indígena fronterizo” (263), en el sentido de que las diferencias se han acentuado y no se ha logrado una inclusión del pueblo mapuche desde el respeto de sus costumbres y cosmovisión. Esta perspectiva histórica de cómo ha sido la relación de la comunidad mapuche con los poderes hegemónicos, es la que se expresa en la poética de Leonel Lienlaf, ya que a partir de los acontecimientos mencionados y del sentimiento de pérdida de los terrenos, Bengoa señala que se instaura la nostalgia como un sentimiento predominante en el pueblo mapuche, principalmente, porque al ser una cultura ligada a la naturaleza, los conflictos con los terrenos se han traducido en conflictos por mantener su espiritualidad viva.

Por otro lado, la poética de Natalio Hernández se expresa desde la cultura del pueblo náhuatl, lo cual hace referencia a una lengua más que a una comunidad indígena en específico. Miguel León-Portilla en *La filosofía náhuatl* (1956) explica que esta comunidad está compuesta por todos aquellos pueblos de habla náhuatl en la época anterior a la conquista española, ya que al compartir una lengua, compartían también una cosmovisión y filosofía. Generalmente, se ha

centrado el estudio en el imperio azteca, por su importancia militar y el poder que ejercían en la región. Es así como en relación al imperio:

Unos eran aliados: los de Tlacopan y Tezcoco, donde reinó el célebre Nezahualcóyotl. Otros, aunque también nahuas, eran enemigos de los aztecas: por ejemplo, los señoríos tlaxcaltecas y huexotzincas. Todos ellos, a pesar de sus diferencias, eran partícipes de una misma cultura. Estaban en deuda con los creadores de Teotihuacán y de Tula. Por sus obvias semejanzas culturales y por hablar una misma lengua conocida como náhuatl, verdadera lingua franca de Mesoamérica, hemos optado por designarlos a todos genéricamente como los nahuas. (5)

De manera que Miguel León-Portilla al prologar la obra también realiza esta distinción cuando afirma acerca del autor: “El náhuatl es su lengua materna” (43), para dar a comprender que no se trata de una obra perteneciente a un pueblo indígena en específico, sino que de una poética que refleja la cultura náhuatl. Esto explica que no hay un trazado limítrofe específico en términos geográficos, como si lo hay en el caso mapuche donde se puede ubicar el sur de Chile como espacio de tensiones limítrofes. Sin embargo, se representa el mismo dolor de la conquista y la evangelización, además de la relación de un diálogo conflictuado con el estado mexicano.

Ahora bien, no solo se exponen las fronteras, sino que también se cuestiona el lugar que se ocupa en relación a estos poderes dominantes. Desde esta perspectiva se puede rescatar la reflexión del antropólogo argentino Alejandro Grimson, quien considera que el desarrollo de los estudios antropológicos sobre las fronteras han dilucidado dos rasgos fundamentales; las fronteras pueden ser lugares de conflicto, desigualdades y estigmatización, y por otro lado, como señala que cruzar una frontera no significa desdibujarla, es decir, existe un afán de diferenciarse

del otro. En la misma línea analiza la naturalización de las relaciones de poder y a partir de allí cuestiona si: “los pueblos indígenas... trabajaron sobre los límites de las hegemonías, buscando establecer nuevas identificaciones y nuevos tipos de demandas y repertorios de acción. Hasta qué punto lograron esa transformación o fueron absorbidos por nuevas o viejas formas de la hegemonía es una pregunta crucial” (46). Esta interrogante, se presenta en ambos poemarios, en lo que respecta a la asimilación de una cultura dominante, principalmente desde el proceso de escolarización, ya que para estos autores simboliza la imposición de una lengua. Esta tensión se presenta en el siguiente poema de Leonel Lienlaf:

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. (79)

El poema expresa en su brevedad la osadía de resistirse a la cultura hegemónica y hace referencia específicamente al proceso de alfabetización. A partir del título, se comienza una narración en la que se sitúa al hablante como aprendiz frente a la figura de un profesor que lo insta a escribir, el calificativo de “viejo” da a entender que es una figura de autoridad, pero a pesar del respeto que manifiesta el hablante por los ancianos en el poemario, en este caso no se le considera como alguien que transmita sabiduría, puesto que se revela a su petición y se niega inclusive desde su corporalidad a través de la personificación de la mano. Lo cual se puede interpretar como una oposición instintiva, puesto que la petición resulta incomprendible para un estudiante que pertenece a una comunidad mapuche, donde los conocimientos se transmiten de forma oral y el mundo no se representa por escrito, al tratarse de una cultura principalmente ágrafa.

La estudiosa de su obra, Claudia Rodríguez señala respecto a este poema que: “La escritura, sin embargo, es vista negativamente, al ser una imposición de un maestro winka. La mano no aparece como recurso metonímico, sino que personificada, con rasgos humanos: la mano puede negarse a escribir; la mano le habla al enunciatario; la mano posee una sabiduría autónoma al cuerpo del poeta (en oposición a la ignorancia del profesor)” (72). La precisión de un maestro huinca o winka implica “su origen etimológico en la voz que los mapuches utilizaban para referirse a los incas (pu inka 'los incas'), contraído y generalizado en huinca, es decir 'extranjero', 'todos los que no son indígenas’” (Albizú Parr. 43) Una palabra que se reitera en el poemario y que establece desde dónde se genera la relación con el otro. Es decir, desde la de un extranjero que impone su cultura. Esta situación el hablante la resuelve a través de la rebelión. Sin embargo, también se expresa la imposibilidad, puesto que su mano le dijo que “no se podía escribir”, al respecto cabe preguntarse cómo es entonces, que esta rebelión es representada

precisamente a través de un texto poético. La relación paradójica entre escritura y oralidad, expresa de este modo una frontera entre el “nosotros” y los “otros”.

Desde una misma mirada se figura la resistencia del mundo indígena náhuatl hacia la cultura dominante, la cual es observable en el poema “Mis hermanos que se ladinizaron” (Anexo1) de Natalio Hernández, donde también se presenta el proceso de escolarización. El poema es extenso y narra cómo dos jóvenes indios se van a estudiar lejos de su familia y cuando regresan ya no están interesados en mantener sus costumbres, puesto que se han “ladinizado”. El historiador David Díaz explica las variaciones de este término y señala que “se utilizó para designar a los indígenas que habían adoptado la lengua, el vestido y las costumbres españolas” (Parr.1), pero también a las castas que se situaban entre el español y el indígena, por ejemplo al mestizo. En este caso se alude al indígena en particular, pero en otros poemas el autor se refiere a blancos y mestizos como integrantes de una misma casta.

En el poema de Natalio Hernández, se exhibe asimismo la importancia de la adquisición de una nueva lengua y enfatiza que el indio: “Cuando regresó no quiso hablar más el náhuatl/ dijo ya no entender a sus padres” (87). De modo que se destaca que el proceso de adquirir el castellano trae como consecuencia una negación a sus orígenes culturales, puesto que la falta de entendimiento hacia los padres no comprende únicamente una incomunicación en términos de código lingüístico, más bien abarca desde la lengua todas las dimensiones de su cultura. El poema recalca este aspecto al culminar proclamando: “Ya no queremos ladinizarnos/ ya no queremos avergonzarnos/ de nuestra lengua y de nuestra ropa;/ ya no queremos andar extraviados/ ya no queremos andar llorando/ ya no queremos destruir nuestra raíz” (89). Es decir, que perder el habla del náhuatl, representa negar sus orígenes y posteriormente, perder u olvidar su identidad.

El conflicto en el proceso de aprendizaje del castellano, es explicado en ambos poetas centrándose desde diversas perspectivas; por un lado, la situación de rebelarse contra la imposición de la escritura y por el otro, las implicancias de hablar otra lengua traen como consecuencia la pérdida de los orígenes, la vergüenza de ser indígena. A pesar de los matices, se evidencia la resistencia al discurso hegemónico a partir del proceso de escolarización, debido a que este proceso involucraría el proceso de escritura para culturas fundadas en la oralidad.

En consecuencia, las culturas orales poseen sus formas particulares de transmitir la memoria y de configurar su identidad. En el estudio *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* de Walter Ong y John Hartley, se centra en las culturas orales primarias, es decir aquellas que no han adoptado la escritura y se denominan ágrafas, además mencionan que su estudio ha quedado relegado debido a la dificultad para llegar a las fuentes y a que han sido expresiones consideradas con poca riqueza cultural. Posteriormente se agregan las culturas orales secundarias, es decir, aquellas que incluyen la introducción de la escritura. En esta oportunidad se considerará una característica esencial de la cultura oral primaria:

En todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. “Leer” un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. (17)

La palabra al poseer un origen oral, permanentemente alude a esta función primaria, lo cual en cierta medida reivindica las manifestaciones orales, ya que a pesar de haber sido poco estudiadas, se valen de la misma herramienta para comprender el mundo. La palabra en este sentido es la esencia tanto de la oralidad como de la escritura, razón por la que en ambas poéticas se destaca las numerosas repeticiones de “palabra” en los textos. Inclusive se realiza la distinción entre la palabra hablada y la escrita. Natalio Hernández explica: “cuando escribo estas palabras” tomando consciencia del acto de escribir, sin embargo en la mayoría de las ocasiones advierte: (73) “quiero decirles unas cuantas palabras” (75) enfatizando el carácter oral en su poesía. Mientras que Leonel Lienlaf, a pesar de reconocer esta diferenciación, como ya se mencionó en el poema “Rebelión” se niega a escribir las palabras, por ende no hace mención a la escritura en su poemario, y más bien se centra en el canto, la palabra es pronunciada: “La pampa me pidió que cantará” (83). Formulando de este modo una relación paradójica entre oralidad y escritura, ya que se llevan a la escritura los recursos propios de la oralidad, se poetiza el canto.

De manera que se circunscribe la “palabra” en un contexto prominentemente oral y se despliega esta peculiaridad cuando se utiliza la imitación de recursos propios de la oralidad en la escritura. Esta característica es propia de las culturas orales primarias que se transforman en secundarias: “Según parece, la primera poesía escrita de todas partes, al principio consiste necesariamente en una imitación por escrito de la producción oral. Originalmente, la mente no cuenta con recursos propiamente caligráficos. Se garabatean en una superficie las palabras que se supone se pronuncian en voz alta en alguna situación verbal factible” (34). Se observa en ambos poemarios que la imitación de estos recursos se da al establecer la presencia de un canto o bien, al instaurar a un oyente.

En Leonel Lienlaf se manifiesta esta transcripción en el poema “Cantos en un bote” (Anexo 1), debido a que corresponde al único texto que se titula especificando la expresión oral del canto, por lo tanto, se presenta como una pista para su comprensión. El hablante lírico narra una noche en la que va a pescar, en la trivialidad del relato se incorpora la cosmovisión mapuche con la presencia de Treng-treng que: “es una montaña sagrada y protectora que salvó a algunos hombres y animales de la inundación provocada por la serpiente Kai-Kai” (61) en el texto se posiciona desde la lejanía y es un punto de referencia para volver a la tierra. Además, se presenta el Kunkull, instrumento musical. Referencias que añaden al poema un carácter sagrado. Por otro lado, el título posee el plural “cantos” y aparentemente se relata un acontecimiento propio de la vida mapuche, sin embargo, el plural está dado porque todos los elementos de la naturaleza están personificados, por ende implícitamente cantan su propia canción al dialogar con el hablante.

Mientras que en la obra de Natalio Hernández, el canto se expresa mediante la voz de un hablante que se comunica con un oyente, más que con un lector, lo cual se evidencia en cómo están titulados, en su mayoría, los poemas utilizando los verbos “escuchen”, “dialogar”, “hablar” y especialmente en el poema “Te cantaré mujer india” (Anexo 1) donde al igual que en Lienlaf se especifica que se trata de un canto. El texto va dirigido a una mujer ataviada con los adornos típicos de su cultura, tales como listones en sus trenzas, collares en su cuello y pasadores en su cabello. Además el hablante se caracteriza como un hombre joven que se admira por su belleza y le pide que no se avergüence de ser morena, de mantener los cánones de belleza de su pueblo náhuatl. Por otro lado, se conserva en náhuatl la palabra “tianguis” que es utilizada hasta la actualidad para referirse a un pequeño mercado o almacén y se reitera la presencia de las flores, lo que puede ser interpretado desde las diversas connotaciones que esta palabra adquiere en la cultura náhuatl y que se detallará en el “capítulo III. La colonialidad fronteriza en los cantos”. En

esta oportunidad, las flores son empleadas para honrar a la mujer desde el ámbito de lo sagrado: “te entregaré flores de agua/ con flores de agua adorna tus trenzas” la alusión a flores de agua, se puede interpretar como lo intangible de la belleza que expresa la mujer y es elogiado con palabras o flores, igualmente inefables.

En conclusión, ambos autores plantean en estos poemas una lectura desde la expresión oral del canto, sin embargo, presentan un canto transformado en texto poético y mantienen formulas lingüísticas propias de la oralidad para que el lector pueda identificar la dicotomía a la que se enfrentan al intentar transmitir aspectos de su cultura a lectores occidentales. Por ende, establecen esta clave de lectura desde el inicio de ambos poemarios. Para Natalio Hernández se establece un destinatario, en el poema “Ofrecimiento”, afirma: “Entrego esta flor y este canto, a todos/ mis hermanos indios de esta tierra nueva” (45). Por lo tanto, identifica a un lector ideal, conocedor de su cultura y luego añade en su primer poema “Collar de flores” (inicio): “Canto a la vida, al hombre/ y a la naturaleza, a la madre tierra;/ porque la vida es flor y es canto” (45). Estos versos permiten comprender que todo el poemario estará orientado a interiorizarse en el canto, lo que para alguien de su propia cultura es sencillo, pero que para un lector lego en la cultura náhuatl invita de inmediato a informarse. En cambio, Leonel Lienlaf inicia diciendo: “Se ha despertado el ave de mi corazón/ extendió sus alas/ y se llevó mis sueños para abrazar la tierra” (27) que en un nivel metafórico también remite al canto, puesto que el ave significaría esencialmente un cantar, pero se construye desde sí mismo, es su propio canto el que abrazará a la tierra y desde allí incluye al lector. Puesto que en la cultura mapuche es denominado “ül” y se utiliza en variadas circunstancias que integran a toda la comunidad, además se considera como un medio para mantener el mapudungun vigente (Painequeo Parr.4).

Es así como se puede comenzar definiendo el canto como una expresión artística ligada a la tradición oral, la cual como señala Ong y Hartley ha existido desde tiempos inmemoriales y configuró en tiempos anteriores a la escritura la forma de comunicar los saberes de toda índole. Sin embargo, en ambos casos estas expresiones orales crean el imaginario de una situación oral que no se lleva a cabo, puesto que están desligadas de este contexto y se construyen en el papel. Además, estas características son propias de la transcripción de textos orales a la escritura, pero no representan la especificidad del canto transformado a texto poético, ante lo cual cabe preguntarse, cómo se lleva el canto en específico a la escritura poética.

1. De la literatura oral a la “Oralitura”

Ong y Hartley señalan la dificultad de nombrar las manifestaciones orales y artísticas de las culturas primarias^{vii}, ya que entre ellas se encuentran narraciones, cantos y otras expresiones que desde la mirada occidental han sido agrupadas bajo la clasificación de “literatura oral” un concepto paradójico que Walter Ong apunta desde su absurdo, ya que es el intento por explicar una cultura primaria utilizando ideas propiamente occidentales. El fenómeno lo asemeja a pretender explicar qué es un caballo a personas que jamás han observado uno y solo conocen los vehículos, de este modo un caballo es un auto que en lugar de ruedas posee pezuñas. Es decir, se busca definir un fenómeno por medio de analogías que dan cuenta de sus características sin llegar jamás a una conceptualización. Finalmente, advierte que el esfuerzo por agrupar estas manifestaciones bajo un concepto que las sintetice ha sido infructuoso y para su estudio propone lo siguiente:

En este caso continuaré una práctica común entre las personas informadas y recurriré, cuando sea preciso, a circunlocuciones que se expliquen por sí mismas: "formas artísticas

exclusivamente orales", "formas artísticas verbales" (que comprenderían tanto las orales como las compuestas por escrito, y todo lo que hubiera entre una y otra) y de tipos semejantes. (23)

Los conceptos planteados por Ong y Hartley son utilizados con fines meramente didácticos, es decir, se emplean para explicar a lo largo de su texto el fenómeno de la oralidad y su relación con la escritura. Sin embargo, no se dedican específicamente a estudiar este tipo de formas artísticas y por esta razón no aglutinan a creaciones de mayor complejidad como las que proponen Lienlaf y Hernández, quienes expresan mediante su poesía escrita la importancia del canto. En la cita, estas creaciones corresponderían a lo que está entre paréntesis, es decir, “a todo lo que hubiera entre una y otra”, la vaguedad con la que se define estas expresiones artísticas, responde a la dificultad para situarlas en la cultura occidental.

Sin embargo, lo que en este estudio se plantea indagar es precisamente cómo se puede comprender la transcripción por escrito de una creación eminentemente oral como lo es el canto. Es por ello, que se propone considerar para estas “formas artísticas” el concepto de “oralitura” creado por Elicura Chihuailaf (1952), poeta chileno de origen mapuche, antecesor de Leonel Lienlaf y creador de una obra poética que comparte el afán por integrar el canto. De manera que para explicar su propio proceso creativo hace referencia a esta idea a medio camino entre oralidad y literatura, es decir, es un concepto fronterizo en sí mismo. No habita en la oralidad, nutrida por lo que se ha escuchado y vivido, como tampoco reside en la literatura, comprendida en términos simples como el arte de la escritura, más bien se habita en ese espacio liminal. Antes de ser analizado el concepto en profundidad, cabe destacar que ha sido ampliamente aceptado por la crítica. En la entrevista: “Elicura Chihuailaf: En la oralitura habita una visión de mundo”

realizada por Viviana del Campo, el poeta narra que en una visita a México se enteró de estudios argumentados bajo la noción de oralitura y señala:

Pero la oralitura no sólo está presente en Chile y en México. Como lo planteo yo está en todo el continente, porque la oralitura sería escribir al lado de la fuente, esto es situar el hecho escritural, no olvidando que la escritura es en sí misma un artificio. El escribir al lado de la fuente lo hacemos todos los escritores indígenas, que seríamos más bien oralitores. Nuestra escritura se debe a la memoria de nuestros mayores, ¿esa sería la primera fuente?, claro, inmediatamente. La literatura en general, cuando se transforma en artificio, se desliga totalmente de la fuente y pasa a ser la imaginación por la imaginación propia, claro que viene de algún lado, que incluso a veces niega el sustrato que le da la fuente determinada. Entonces, en nuestro caso, no. Nosotros realizamos, recalcamos el hecho que nuestra escritura es la memoria de nuestros antepasados, pero recreada a partir de nuestra vivencia hoy día. (51)

Se presenta la amplitud del concepto y se lo define mediante tres ideas fundamentales: la existencia de un “oralitor” construido desde la figura del indígena, la creación de una escritura “al lado de la fuente” y la importancia de la memoria de los antepasados. Escribir “al lado de la fuente” es para Elicura Chihuailaf posicionarse desde el canto, ya que es la forma en la que se emana la sabiduría ancestral, posee sus propios ritmos y sonoridades, los cuales transmiten la relación que la palabra posee con la cosmovisión de un pueblo. Desde esta mirada tanto Leonel Lienlaf como Natalio Hernández, expresan con claridad identificarse como mapuche o náhuatl en la primera parte de sus poemarios y sus textos son atravesados por su condición de transmitir un conocimiento que les fue legado de su propia cultura y que como se ha detectado, recogen desde el canto.

Esto explicaría la recurrencia en ambas poéticas de la figura del anciano. En Leonel Lienlaf se encuentra el poema “Mamayeja” (Anexo 1) título que se traduce como “abuela” y que se mantiene en mapudungun, debido a que precisamente plantea una lectura de sus orígenes, desde la primera estrofa pone énfasis en esta palabra, ya que asimila la pronunciación de la palabra “Mamayeja” con el canto: “y tu nombre/ lo dijo mi boca/ como un canto” (43). Esta comparación equipara Mamayeja y canto, con la intención de definir la figura de la abuela desde la tradición oral, ya que es lo que la representa. El poema continúa con rima en ciertos versos aleatorios, sin seguir una estructura prefijada, pero generando musicalidad y se prolonga transformando la figura de la abuela en un refugio en el que se puede esconder, para culminar diciendo: “Allí en un rincón de tu ruka/ siguen durmiendo nuestros/ sueños/ con tus hilados/ mamayeja” (43). Se sitúa a la abuela en un rincón de la casa, relegada a un espacio pequeño y oscuro, lo cual se interpreta como el lugar al que ha sido reducida la cultura mapuche, puesto a que es en este rincón donde perdura la esencia del pueblo mapuche construida desde la cosmovisión del sueño y la narración de sus historias, ya que la imagen de la abuela y los hilados remite a la etimología de la palabra texto como tejer.

Un poema similar se halla en Natalio Hernández titulado “Hijitos: escuchen la palabra de los ancianos” (Anexo 1) donde la figura de los ancianos es considerada desde la importancia de la transmisión de la cultura náhuatl, por medio de la oralidad. El título invita a los jóvenes a poner atención en las palabras, el hablante los llama “hijitos” y con el uso del diminutivo resalta la inexperiencia, funciona con el tono de una llamada de atención, para que escuchen los consejos de los ancianos que consisten principalmente en trabajar con esmero, ayudar a los demás, respetar a los abuelos y en especial conservar la flor y el canto: “porque nuestra palabra india vale/ no siempre necesitamos escribirla,/ así nos enseñaron nuestros abuelos/ así nos

dejaron dicho nuestros mayores” (75). En estos versos se destaca la transmisión de generación en generación de una sabiduría oral y se menciona que no hay necesidad de escribir, cuando paradójicamente nos encontramos como lectores ante un texto escrito. De manera que a pesar de que el consejo es “hablar”, en este caso se escribe dando cuenta de la pérdida de un carácter esencial en la cultura náhuatl. El poema finaliza: “aquí concluyo con mis palabras,/ en verdad no son muchas/ porque las palabras sabias de los 'ancianos'/ no siempre son muchas,/ es necesario que las recojan y las conserven” (77). Se destaca un aspecto propio de la oralidad, la brevedad con que son expresados los consejos, su carácter sintético en proverbios por ejemplo, permite la conservación de la sabiduría. En definitiva, se buscan todos los medios para rescatar la palabra y mantenerla viva.

En ambos poemas se alude a los ancestros, ya que representan una cosmovisión construida desde la idea de comunidad, en este contexto no existe el poeta occidental clásico inspirado por las musas, puesto que la sabiduría le fue legada y es su misión transmitir estos conocimientos. Para el pueblo mapuche el canto es parte de la cotidianidad, como señala Héctor Painequeo en "Técnicas de composición en el ÜL (canto mapuche)" es una práctica verbal que se da en: “circunstancias variadas que pueden ser familiares o comunitarias, con el fin de entretener, enseñar, valorar, despedir, formar, fortalecer, saludar, sanar, conquistar, entregar un mensaje” (Cap.4). Mientras que para el mundo náhuatl Patrick Johansson en "El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica" refiere que:

Siendo el pasado la matriz del presente y del futuro, los textos que se gestaron un día para responder a una demanda cognitiva específica, tienen un carácter casi sagrado que los protege de las embestidas inquisitorias que podrían surgir de una situación existencial

determinada. "Lo que dijeron los abuelos" es un dixit Magister inapelable, sometido a la erosión cultural del tiempo mas no a la especulación de los hombres. (Cap.2)

Es decir, se utiliza el canto para explicarse el mundo y desde esta perspectiva lo que fue dicho por los ancestros es sagrado y no admite discusión, ya que un dixit Magister corresponde a un argumento por autoridad, es decir, que el sujeto que emite el mensaje es lo que le da validez. No obstante, en ambas culturas el canto tiene carácter democrático, de manera que no está limitado a un sector exclusivo de la sociedad, sino que es un conocimiento del que todos pueden participar. De manera que en el intento de ser transcritos, se está haciendo partícipe al lector occidental de esta sabiduría, en consecuencia la palabra sin importar si es oral o escrita anhela develar el mundo.

Esta finalidad de representar el mundo que los rodea, se ve conflictuada por la tensión que se ha revisado entre oralidad y escritura, así como por el hecho de construirse desde un canto poetizado. En este sentido, escribir "al lado de la fuente" posee sus singularidades, pero en cualquiera de los casos funciona por medio de un oralitor, que se define como aquel que no se limita a:

imitar el canto de ellos, sino escucharlo con atención para darnos cuenta de su tonalidad, de sus ritmos, de sus pausas, de sus notas esenciales que son la pauta de la sabiduría de nuestros antiguos. Estar al lado de la fuente, reitero, es escuchar para crear y recrear a partir de ello sin la pretensión de reemplazarla. Eso es ser un oralitor. (Chihuailaf 25)

El propósito del oralitor por crear o recrear una poética que habite entre la oralidad y la escritura, incluye la falta de deseo de construir una literatura propiamente tal, entendida únicamente desde la escritura, ya que se quieren conservar los aspectos de la oralidad que han sido mencionados; la

idea de una comunidad y principalmente el conocimiento ancestral. Así como también excluye la idea de habitar solo en la oralidad, puesto que el conocimiento quedaría enclaustrado en sus culturas o bien, corre el riesgo de desaparecer debido a la “ladinización” de mapuches y náhuatl.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, este saber es en cierta medida impenetrable, si se piensa en la musicalidad que se concibe en ambos textos, esta se construye desde dos enfoques; la relación inherente del texto poético con la musicalidad, lo cual explicaría las razones por las cuales el canto deviene en poesía. Por otro lado, la musicalidad que proviene del canto mismo y que puede analizarse desde la idea de “paisaje sonoro”, concepto acuñado por el compositor canadiense, Murray Schafer, para definir el espacio físico en el que confluyen todo tipo de sonidos y que sin importar cómo o quién los produce, dan cuenta de una sociedad. En específico: “El espacio acústico no es el espacio visual o físico. No se le puede poseer, tampoco delimitar en un mapa. Es un espacio compartido, una posesión mutua de la que todos los habitantes reciben señales vitales” (8). Acceder a este espacio, es imposible desde el papel, pero los autores buscan recrear el ambiente acústico de los cantos y para ello recurren a diversas estrategias.

En la obra de Leonel Lienlaf, se recurre al diálogo del hombre con la naturaleza. En este sentido cada elemento habla desde el dolor, puesto que la naturaleza está asediada por la cultura dominante. Lo cual remite al lector a un ambiente sonoro del que no ha participado y lo invita a imaginarse un espacio en definido. Mientras que Natalio Hernández se refiere principalmente a rescatar el canto y por ende, remite escrituralmente a los sonidos del pasado, puesto que se interpreta que esto entrañaría una dificultad en el presente, ya que la madre tierra ha sido ultrajada: “Los hombres blancos y mestizos que aquí viven/ los hombres blancos que aquí se asentaron/ trajeron muchas cosas,/ algunas buenas, otras malas;/ ahora vemos que necesitan sangrarte mucho/ para alimentar a los monstruos/ dicen que son dueños de todo/ por eso te

destruyen, por eso te saquean” (93). Es decir, esta musicalidad ha sido destruida por blancos y mestizos, el paisaje sonoro se transforma de lo rural a lo urbano. Murray Schafer menciona las diferencias entre espacios tan disimiles:

¿Qué aspecto tendría el mapa de nuestro paisaje sonoro? En el medio sonoro rural y no urbanizado, los ruidos se producen en lo esencial aisladamente unos de otros y surgen de un profundo silencio ambiente. Se pueden captar hasta los sonidos más débiles ... Cuanto más nos acercamos a la ciudad, tanto más intenso resulta el ruido de los coches, trenes, aviones, maquinaria de construcción, etc., que se superponen al mundo natural del sonido, hasta ahogarlo totalmente. (11)

El medio rural requiere del silencio para que el oyente pueda prestar atención a los sonidos, los cuales a la manera de susurros dan cuenta de un espacio natural. En contraste con lo urbano, descrito como ruidoso, como consecuencia de este cambio se torna imposible para el oyente recuperar los sonidos de la naturaleza. El oralitor, desde este punto de vista, aspira a poner atención a los murmullos y así recobrarlos, puesto que en ellos se manifiesta el sonido de un lugar en específico, de su propia cultura.

El oralitor posee una función de mediador entre dos mundos dispares. El de sus ancestros que es conocido, contiene la sabiduría de la naturaleza y la sonoridad de su lengua. Enfrentado a un mundo occidental que constantemente invade con la imposición de su lengua y la escritura, la destrucción de la naturaleza y la falta de respeto a su sabiduría ancestral. Debido a este contraste, resulta imposible transmitir a cabalidad el mensaje que emana de la fuente.

Dicha imposibilidad se puede percibir desde los elementos distintivamente sonoros que se advierten en ambas poéticas. Al revisar los poemas “Cantos en un bote” de Leonel Lienlaf y “Te

cantaré mujer india” de Natalio Hernández se presentaron palabras que no fueron traducidas al castellano y que no poseían una nota explicativa. Estas inserciones que se mantienen en la lengua originaria reflejan, cómo se explicó anteriormente, momentos en los que la musicalidad es parte integrante de la cultura y estos instantes coinciden en presentarse como intraducibles. El intento del oralitor tiende a fallar en estas oportunidades y es por ello, que surge el cuestionamiento acerca de aquellos intersticios en los que el diálogo entre culturas se vuelve inexpresable e intraducible.

2. El bilingüismo en los cantos de la frontera

En relación a esta incomunicación se presenta el concepto de “secreto” de Johnson, y Michaelsen: “entendido como el conocimiento privado de la cultura, el conocimiento mantenido por el otro en reserva, una reserva que preserva al otro y sustenta su cultura” (50). La reserva en este sentido, se expresa en la tensión entre oralidad y escritura, el artificio de poetizar el canto, la incapacidad de distinguir y comunicar todos los elementos que emanan de la fuente, lo cual se ilustra de manera gráfica en los intentos de traducción que elaboran los autores, ya que en ambos coexiste la lengua originaria (mapudungun y náhuatl) con el castellano.

La traducción que realizan los poetas los enfrenta a ciertos cuestionamientos, en torno a la transcripción de conceptos que no logran ser trocados de manera textual y a la adecuación de la oralidad a la escritura, este procedimiento deja entrever que: “una lengua constituye un modo de estructurar el pensamiento y que conlleva una determinada visión del mundo, además de estar atravesada por valores de diversa índole, se entenderá que el acto de traducir no consiste en una simple equivalencia semántica” (Barisone158). Esta particularidad de la traducción profundiza en el concepto de secreto fronterizo, puesto que evidencia que no se puede transcribir de forma

literal de una lengua a otra, ya que se pierde su esencia, en efecto la traducción daría cuenta de esta imposibilidad. En ambos poemarios se deja entrever esta dificultad manteniendo ciertas palabras en el idioma original, pero en esta oportunidad, se analizará desde la estructuración misma de los libros, porque más allá del detalle, es en la disposición gráfica en que se puede advertir con mayor claridad este fenómeno.

En *Se ha despertado el ave de mi corazón* de Leonel Lienlaf el poemario se presenta disponiendo en una misma página los textos en mapudungun y en castellano. La discusión crítica acerca de los límites de la traducción en la poética del autor es analizada minuciosamente por el crítico chileno, Rodrigo Rojas en *La lengua escorada*, en el capítulo: “Leonel Lienlaf: un poeta doméstico y rebelde” donde explica las tensiones que se presentan al desplegar conjuntamente la lengua mapuche y castellana, la dificultad se origina en la incapacidad de traducir una lengua que es sagrada, es decir, íntimamente ligada a la naturaleza, relación que se abordará en un apartado posterior. Luego, construye un análisis crítico en torno a cómo ha sido estudiada esta denominada pureza étnica y se menciona el concepto de “doble codificación” elaborado por Iván Carrasco para explicar cómo se comunican ambas lenguas de forma dialogal, a la manera de un “collage etnolingüístico” (58). Sin embargo, Rodrigo Rojas critica esta posición al considerar que se estaría refiriendo a ambos textos como equivalentes, en este punto de su análisis alude a que en Leonel Lienlaf autor y traductor es una misma persona, por tanto se pregunta cuál sería el texto original:

La traducción de un poema sólo existe como transposición porque su fuente es otro texto, su origen está en otra lengua, en la otra página, en la carilla opuesta del libro, en su espejo impreso en la página par ... el texto dirigido al lector ocupa la página impar, pues al abrir

un libro en el mismo sentido en que avanza la escritura, estas páginas son las primeras que el lector enfrenta. ... En la página par, pues, va el original. (100)

Es decir, que el original es el escrito en mapudungun, mientras que el texto en castellano, al ser compaginado para un lector occidental es el traducido. Esta interpretación basada en la estructura de la obra, se contrapone al análisis del texto como “doble-codificación”, ya que se establece una dirección para el diálogo entre los textos. Lo cual simplifica los intentos de Leonel Lienlaf por equiparar ambas culturas.

Retomando la noción de secreto fronterizo, ambas visiones demuestran la dificultad crítica para concebir la frontera, ya que por un lado; se intenta mostrar un diálogo equivalente entre culturas, lo cual, como menciona Rodríguez no considera el poder que emana de lo intraducible y por el contrario, se plantea una lectura unidireccional que desde esta perspectiva reduce la problemática. Debido a que se podría considerar que la originalidad de Lienlaf radica en presentar ambos textos como uno solo. Desde esta mirada no habría un original y una traducción o al menos, sería una posible interpretación, ya que siguiendo el razonamiento de estructuración, se podría reflexionar que excluyendo el título del libro que está en castellano, a partir del índice, ambos textos comparten una misma página, es decir, coexisten en un espacio de lectura. Los límites se difuminan al considerarse la esencia de la cultura originaria y su imposibilidad de traducción. En este punto se puede aludir a la reflexión que elabora Alejandro Grimson sobre el concepto de secreto fronterizo:

la hegemonía no consistiría sólo en la jerarquización de un “nosotros” (anglo) y la estigmatización de un “los otros” (mexicano, chicano u otro). Si así fuese, se trataría sencillamente de proponer y luchar por la inversión de sus sentidos (eje de muchas

articulaciones subalternas). La trampa consiste en que la hegemonía se constituye en el proceso de oposición de dos entidades, contraste reproducido en el intento de sólo trastocar la valoración. El secreto radica en la frontera, ya que cuando esta no es cuestionada, la política cultural revela sus propios límites. (Johnson y Michaelson 16)

Es decir, que el cuestionamiento de la frontera construye el secreto, puesto que de este modo se desliga de las tradicionales oposiciones que en el texto poético adquieren particular fuerza desde la traducción, ya que encarnarían gráficamente la frontera. En este sentido *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* de Natalio Hernández, no evidencia claramente el cuestionamiento de los límites en los que pervive una cultura por sobre la otra. La obra pareciera distar de esta clase de discusiones, puesto que se construye mediante un proceso de traducción tradicional, es decir, en primer lugar se exhibe el texto en náhuatl y luego su versión en castellano. Sin embargo, se puede aventurar una interpretación crítica si se considera el empleo del seudónimo, debido a que en esta ocasión traductor y autor buscan diferenciarse, con el ánimo de eliminar el hecho de que son una misma persona y exponiendo la existencia de dos identidades completamente diferenciadas.

El título del libro está primeramente en náhuatl, luego traducido al español e inmediatamente después se presenta a José Antonio Xokoyotsin, nombre que en una nota a pie de página se advierte que es seudónimo de Natalio Hernández. La elección del seudónimo no es rastreable en los textos críticos, sin embargo se puede encontrar que el apellido “Xokoyotsin” es idéntico al utilizado por Moctezuma, personaje histórico que remite al primer encuentro entre los españoles y aztecas. En este encuentro, la historia apunta a que el héroe se empeñó en no recurrir a la guerra y terminó asesinado por su propio sobrino, al ser acusado de apoyar al enemigo. Este apellido es traducido como “el pequeño” y se puede especular que sitúa al hablante lírico desde

una otredad que se presenta más grande y poderosa que el hablante, de modo tal que el emisor es el indígena y el receptor el occidental, es decir, el intento por comunicarse es desde un lado de la frontera.

Una primera interpretación de esta elección es la de introducir los orígenes indígenas del autor de los textos desde un comienzo, mediante la elección de un apellido náhuatl. Así como remitir a un espacio de contacto entre culturas, al referirse al apellido de Moctezuma, de manera que la propuesta poética podría ser interpretada desde el diálogo con el otro.

Por otra parte, se puede leer este deseo desde el texto de Roland Barthes “La muerte del autor”, donde en términos generales se afirma que la importancia de la voz del autor que vendría a ser un invento moderno, un medio para explicar la obra, como ocurre en cierta medida cuando Rodrigo Rojas se cuestiona acerca de autor y traductor como una misma entidad. Al abolir la importancia del autor, Barthes intenta explicar la literatura desde su textualidad. De hecho, a modo de ejemplificación alude a que culturas anteriores no tenían la obsesión por el autor, debido a que: “en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el genio” (1). Parecería más certera esta interpretación, puesto que consideraría que al utilizar este seudónimo, se elaboraría el texto poético desde la tradición de transmitir saberes que le fueron legados o que son parte de su comunidad. Es decir, José Antonio Xokoyotsin, simboliza desde esta perspectiva a un indígena con la capacidad de cantar su cultura y Leonel Lienlaf, dejaría de existir como persona y pasaría a estudiarse el sujeto que se deja entrever en su poética, un sujeto escindido entre dos culturas.

En este orden de ideas se puede citar el concepto de “bilenguaje” (341) extraído de la teoría colonialista de Mignolo, la cual se caracteriza a rasgos generales por la reducción de culturas en manos de poderes de carácter eurocéntrico. La noción de colonialismo se analizará en el “Capítulo III. La colonialidad fronteriza en los cantos”, debido a que en esta oportunidad se considera cómo opera el lenguaje en un escenario fronterizo. Principalmente porque ha sido estudiado por los críticos que se han dedicado a las poéticas de ambos autores, para comprender la tensión entre la lengua originaria y la transcripción al castellano. Mignolo delimita bilenguaje como: “una forma de vida entre lenguas: un proceso de diálogo ético, estético y político de transformación social” (341). Esta da inicio a los razonamientos de María Lepe en “Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández”, quien en su texto analiza la obra del autor náhuatl desde esta noción, a la cual asigna diversas funciones; generar una lógica preponderantemente indígena desde la cual leer los textos, establecer: “una doble traducción que trasmuta los conceptos entre un mundo y el otro, que articula las diferencias de un mundo en otro, es encontrar una traducción dichosa de conceptos que pueda articular las diferencias en la lengua” (60), la posibilidad de crear una comunicación con otras culturas y saberes.

En *Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor* se pueden considerar solo las primeras dos características, ya que esta obra en específico no incluye otras culturas. La lógica indígena se despliega desde la concepción de una poesía fundada en el canto, la inclusión de palabras en la lengua originaria y la construcción de un ambiente fundamentalmente prehispánico: “La influencia prehispánica es explícita, puesto que, en su discurso José Antonio Xokoyotsij deja clara la pertenencia de algunas imágenes al México antiguo, y evoca claramente el legado cultural dejado por los ancestros” (Husson 295). En este sentido se diferencia de Leonel Lienlaf,

porque se reitera la elección de conceptos, personajes históricos y situaciones que aluden a la época prehispánica y se puede leer esta decisión como el afán de traer al presente la historia de un pueblo en particular, una historia alternativa que no está registrada en la clave de dolor y muerte que propone el autor. También es una técnica para ilustra un contraste entre culturas.

Mientras que en el texto de Rodrigo Rojas se indica someramente el bilingüaje, para comprender la obra de Leonel Lienlaf, pero se enfatiza en la capacidad del término para materializar una situación fronteriza. El bilingüaje al situarse más allá del pensamiento y de la lengua serviría de medio para que el autor se enfrente creativamente a un escenario en el que su lengua puede avergonzarse frente al otro, únicamente por pertenecer a una cultura minoritaria. De manera que Rojas, destaca este aspecto al señalar: “El bilingüaje, entonces, es una destreza que le permite al autor trascender a la ley que instala el temor y la vergüenza a la hora de expresarse entre aquellos que no dominan la lengua hegemónica o que, por medio de la propia lengua minoritaria, se les ha querido imponer la visión de mundo de la cultura dominante” (117). El hablante despierta sobresaltado en un ambiente que le produce extrañamiento y dolor, este sentimiento de pavor resalta en la segunda sección, que comienza con el poema “Mi sueño se despierta/ entre pesadillas” (47). Para luego emitir gritos de dolor, expresar su llanto y describir el trance recurriendo a la imagen de la sangre: “Rojo fue mi sueño/ y como la sangre/ ahora/ cae sobre mi cuerpo” (49). El sueño dentro del poema actúa teñido de lucha, puesto que se adjetiviza con el color rojo y luego se presenta el sobresalto de haber perdido la batalla y estar bañado en sangre, De este modo se grafica el dolor. No obstante, el sueño es fundamental para comprender la cosmovisión mapuche, la crítica Rosa Anwandter explica que se utilizaba para designar cargos dentro de la sociedad, por ejemplo; a través de un sueño a la machi se indica que deberá cumplir esa labor. Así como también identifica una especie de diccionario de sueños, en la que cada

elemento de la realidad tiene su premonición. En relación al poema de Lienlaf, el sueño desde su cosmovisión puede adquirir dos connotaciones: debido a que el sueño se debe contar para que no ocurra, su poema puede ser una expresión de que: “los sueños hay que narrarlos, verbalizarlos” (121) o bien, como señala Rosa Anwandter: “Los mapuches creen que cada elemento del sueño es una parte importante de sí mismos” (122), por tanto la parte de sí mismo que relata en este sueño es el dolor de la violencia que recae sobre él.

Capítulo II. La performance en el cantar ancestral

El secreto fronterizo se expresa en la oralitura, como una forma de poetizar y cantar la realidad de forma simultánea, proceso que trae consigo el empleo de elementos propios de la oralidad dentro de la escritura con la finalidad de interpretar una tensión entre las culturas originarias y occidentales. Los poemarios revisados se ubican en este espacio liminal, así como también presentan gráficamente dicha tensión al crear obras bilingües, en las que el poeta y el traductor corresponden a una misma persona que intenta trasladar los conceptos de una cultura a otra, muchas veces de manera infructuosa. Es así como, reconocer el espacio desde el cual se originan estas obras poéticas, implica reconocer una frontera. Un elemento que se puede repensar para comprender esta aporía, es la realización del canto, debido a que tanto Leonel Lienlaf como Natalio Hernández, cantan sus textos y en sus presentaciones se pueden oír en lengua materna, es entonces cuando se advierte nuevamente la imposibilidad de una traducción, ya que no se reproduce el canto en una versión en castellano, generalmente se realiza una lectura en voz alta o en el mejor de los casos se intenta imitar la musicalización de los versos, cuando esto ocurre el resultado es disonante^{viii}, debido a que se hace evidente el hecho de que los poemas no fueron transcritos para ser cantados, a pesar de remitir textualmente al canto e imitar sus recursos orales.

Considerando lo anteriormente expuesto, el canto transformado en texto poético pierde una parte esencial, que corresponde a su realización o acto en un contexto determinado. En los textos estudiados, se enuncia el canto escrituralmente, sin embargo la dimensión experiencial se pierde, se transforma en un artificio. Los autores dejan entrever este aspecto de realización que toma forma en un lugar y tiempo que al lector le son vedados, ya que son parte del secreto

fronterizo, es decir de lo innombrado de una cultura. Frente a esta condición cabe preguntarse cómo se configura el canto en su dimensión performática dentro de los poemas.

Con el afán de comprender en ambas culturas cómo se manifiesta el canto, se puede considerar la noción de “performance”, concepto que desde su etimología en lengua inglesa provoca ciertos resquemores, sin embargo no remite exclusivamente a un significado y contexto, en la introducción de Diana Taylor en *Estudios avanzados de performance*, se explica la variedad de acepciones que van desde los *happenings* realizados en los años sesenta hasta las expresiones rituales, como las que se están analizando en el canto. Es así como son acontecimientos estudiados por diversas disciplinas, considerando la fuerza política que adquieren. En una tentativa de definición, Taylor indica: “Performance, como señalan los autores incluidos en este volumen, implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo” (28). En consecuencia, es un acontecimiento escenificado por sujetos, en un espacio y tiempos determinados. Estos elementos son los que pueden observarse en el artificio escritural de los cantos estudiados.

De forma que en los poemarios, el escenario de estos cantos, es la naturaleza. Natalio Hernández es específico al respecto y se sitúa con claridad en el poema “América: Tierra india” (Anexo 1), el texto va dirigido a la madre tierra, se dirige a ella para agradecerle los aprendizajes que le ha entregado (respetar al prójimo y a la naturaleza). Para comenzar este diálogo con su interlocutora, detalla la emoción que siente frente a lo que está viviendo el terreno en el que tradicionalmente habitaba su pueblo. La descripción es la siguiente: “hay mucha violencia, hay muchos conflictos;/ todos sienten egoísmo, hay mucha vanidad;/ por eso, aunque ya no quisiera hablar,/ por eso, aunque ya no quisiera levantarme,/ tengo que hacerme fuerte,/ porque quiero

decirte unas cuantas palabras” (93). El acto de enunciar las palabras requiere de un esfuerzo corporal, necesita movimientos y gestualidades que están implícitas en su afirmación. El hablante se posiciona, debe darse a la tarea de ponerse de pie para explicar lo que está ocurriendo, de manera que cantar y moverse se realizan de manera conjunta, en este sentido se escenifica el poema. Por otro lado, el relato incluye a nuevos personajes que interactúan en la acción, blancos y mestizos se presentan a la manera de antagonistas de la madre tierra y del hablante. El pormenor de sus acciones, remite al lector a una guerra: “ahora vemos que necesitan sangrarte mucho/ para alimentar a los monstruos/ dicen que son dueños de todo/ por eso te destruyen, por eso te saquean” (93). La presencia de la figura de la anáfora, alude a la repetición histórica de estos actos de violencia, principalmente en la estrofa en la que refiere a blancos y mestizos. En contraste, el mismo recurso se emplea para dirigirse a la madre tierra: “tienes tus raíces,/ tienes tu propia sabiduría, tu propia filosofía”(93) pero con la intención de apelar a ella y que valore los dones que provee. Como se puede observar, la relación entre canto y movimiento, está implícita a lo largo del poema. Finalmente, la reiteración de la palabra “nuestra” señala el sentido de pertenencia que posee el hablante con su tierras.

La misma recreación se construye en el poema “Temuco-Ciudad” (Anexo 1) de Leonel Lienlaf, por medio del recurso de la personificación se genera un drama, que bien pudiera ser alegórico, puesto que cada elemento de la naturaleza simboliza un dolor diferente. El poema comienza diciendo: “El río Cautín/ en el medio/ baja llorando/ por Temuco/ llora” la presencia del hipérbaton interpreta la forma abrupta en la que se invierte la significancia de un mismo territorio, donde antes predominaba la naturaleza (río Cautín) ahora se construye una ciudad (Temuco).El hablante sitúa la acción en un lugar dislocado y desde este quiebre surge la emocionalidad, el llanto. Lo que en este poema se narra es cómo un lugar que había sido

tradicionalmente asentamiento del pueblo mapuche, se transforma en una ciudad y de este modo la propia tierra olvida a los ancestros y se acostumbra a las casas que la pueblan, el poema finaliza con una metáfora, que hace referencia a los antepasados: “Soñando en su sueño/ están ellos/ y corre en el río/ su sangre” (39). Se deja latente una guerra, en esta oportunidad no se enuncia a los otros, pero se les conoce por el rastro que dejan, el de una violencia desmedida.

Así como puede identificarse el escenario en el que se contextualizan los cantos y los personajes que se relacionan en él, también se puede comprender que la pulsión primera del canto es comunicar, valiéndose de todas las palabras, gestualidades, musicalidades y corporalidades posibles. Lo que primeramente se busca transmitir en los cantos, es el pasado de los pueblos originarios, para de esta forma comprender lo que ocurrió y cómo afecta en el presente a la comunidad. En los poemas analizados se registra qué ocurrió con las tierras que poseían sus ancestros, para entender que en la actualidad las habita el blanco o mestizo y llegar a la conclusión de que ambas culturas habitan un mismo lugar de manera diferente. En definitiva, se trata de espacios fundados desde la violencia y no de un poblar pacífico y acorde con la naturaleza como el de los pueblos nativos. De manera que se genera un cuestionamiento del pasado desde la territorialidad.

La estudiosa de los pueblos indígenas, Ileana Schmidt en "La imagen del mestizo en el discurso de los intelectuales indígenas" pone énfasis en la importancia de la territorialidad para los pueblos originarios, puesto que señala que es su medio de sobrevivencia y le otorga un sentimiento de pertenencia: “La tierra ha sido el elemento de identidad también para los ancestros, quienes la vivieron con orgullo. Por ello la tierra ha sido siempre y será el centro, el objetivo y la esperanza de las luchas y rebeliones de los pueblos indígenas” (60). No es de extrañar, la relevancia que adquieren las tierras en las poéticas. En concreto, Leonel Lienlaf narra

la fundación de una ciudad y Natalio Hernández, menciona las tierras indias en general y cómo han sido invadidas por extraños. En ambos casos se resalta el proceso de invasión del otro, utilizando el canto en su nivel performático, en este sentido se representa una resignificación histórica de un fenómeno.

En “Performance e historia” Diana Taylor analiza esta relación, se cuestiona acerca del valor que posee la performance para dar cuenta de la historia, cuando no concuerda con la denominada historia de las culturas dominantes, es decir, se interroga acerca de la posibilidad de considerar la performance como un archivo que pueda ser estudiado por historiadores, es así como argumenta que la complejidad de su análisis radica en que se trata en un acontecimiento y como tal: “Estas prácticas no son “textos” en el sentido literario convencional y, por ende, carecen de estabilidad textual, pero no dejan de ser, por ello, menos reconocibles como acontecimientos discretos (objetos de análisis)” (107). En este sentido, el canto narra pero no posee datos cuantiosos o verificables, no hay fuentes que se puedan analizar. La falta de estabilidad textual, es así mismo un rasgo propio de las culturas orales, Ong y Hartley denominan esta característica como “homeostasis”, es decir, la peculiaridad de acomodarse a los tiempos, eliminando detalles y agregando otros (Ong 8).

Esta característica se puede dilucidar en el poema “Mi pueblo Indio” (Anexo 1) de Natalio Hernández, que trata acerca de la nostalgia por su pueblo, relata cómo en sus tierras se fundaron ciudades con nombres diferentes y explica que la forma de vivir y de habitar el lugar se extinguió para siempre. El canto examinado desde esta lógica, retrata vivencias del pasado, pero es desdeñado en su valor histórico, a pesar de haber sido considerado en la antigüedad como el único mecanismo para transmitir el pasado (Ong 8), ya que no indica la cantidad de plantas que se extinguieron ni a qué especies pertenecían, tampoco establece fechas para la fundación de

cada ciudad ni las implicancias económicas o sociales que tuvieron estos cambios, más bien apela a la emotividad que se desata de esta situación, por medio de la instauración de un sujeto que rememora su infancia y desde allí lo que en su pueblo le generaba felicidad y que estaba construida a base del amor del pueblo por la naturaleza, la sabiduría de los ancianos y el canto. El poema repentinamente despierta al sujeto nostálgico de su ensueño para decir: “Han pasado muchos días y muchos años,/ ahora entristece mi pueblo indio ahora están enfermos mis paisanos/ ahora están débiles mis hermanos,/ mis padres y mis familiares” (85). Nuevamente no se especifica minuciosamente porqué ocurrieron estos cambios, pero se narran desde el dolor.

Desde la poética de Leonel Lienlaf destaca en su contenido histórico el poema: “Le sacaron la piel” (Anexo 1), que va narrando en primera persona plural una situación de guerra que al parecer no está documentada debido a la particularidad del relato. En detalle, se relata cómo el winka entra en la comunidad disparando y se apodera del Cacique para torturarlo y decapitarlo, una vez realizado este acto de violencia el hablante lírico utiliza en una ocasión la primera persona singular para decir “y su cabeza me la amarraron a la/ cintura” (33), el encabalgamiento en este verso grafica textualmente la separación de la cabeza de su cuerpo, una imagen que simboliza la desarticulación de las partes y se presenta como una metáfora de la disgregación de la organización política del pueblo mapuche, ya que simboliza el poder que fue despojado de sus autoridades y por ende, la pérdida del sentido de colectividad, debido a que en el poema la cabeza la acarrea solo. Además, el hecho de haber escogido la cabeza, también puede remitir a que penden de un hilo los pensamientos, la cosmovisión ancestral, lo relativo a su comunidad ha sido arrancado de su cuerpo, silenciado. Esta carga negativa se acentúa al retornar inmediatamente al plural con los versos: “Vamos llorando y nuestra sangre/ riega la tierra/ de rato en rato bajo la mirada/ a la cabeza que llevo en la cintura/ y me parece que va a hablar/ pero

continúa en silencio” (33). La palabra “continua” genera la impresión de que el silencio podría eventualmente romperse en cualquier momento presente o futuro, la posibilidad de retornar es grande. Sin embargo, este poema es elegíaco, llora la muerte de una persona y con ello la muerte de una cultura, el poema culmina interpelando al lector: “¿Ustedes entienden mis lágrimas?/ Escuchen al aire explicarlas” (37). Desde este momento expresa la imposibilidad de las palabras para cumplir cualquiera de sus funciones; contar, retratar, expresar, etcétera. El dolor no puede ser explicado y en ese caso es la naturaleza la que podría servir de interlocutor. El hablante describe luego el paso del tiempo, ya no está vivo el dolor, pero se ha perdido la capacidad de expresión: “Y ya me estoy perdiendo/ entre las palabras/ Escuchen hablar a mis lágrimas” (37). De manera que aún se llora esa pérdida, que con el tiempo va a ir ahondándose en un llanto ancestral y en un silencio sepulcral.

Este evento se diferencia del poema “Mi pueblo indio” de Natalio Hernández en que refleja un acontecimiento histórico y es parte de un relato de guerra. No obstante, es un acontecimiento que no está documentado, puesto que pertenece a la historia familiar de Leonel Lienlaf y al personaje al que le sacan la piel es su bisabuelo^{ix}, se trata de una experiencia que queda marginada de la historia dominante. Al respecto Diana Taylor advierte que la performance: “Ha sido posicionada estratégicamente fuera de la historia, vuelta no válida como forma de transmisión cultural; en resumen, convertida en a-histórica y anti-histórica por los conquistadores y los colonizadores que querían monopolizar el poder” (108). Ante la situación planteada, ambos poetas rescatan el carácter performático del canto, pero con la particularidad de ponerlo por escrito, para explicarse ante la sociedad occidental, formar parte de la misma y buscar un espacio tangible dentro de la historia escrita por los poderes dominantes. Enuncian lo que el antropólogo chileno, André Menard describe en los siguientes términos:

La clausura de un espacio identitario o nacional propio (oral y tradicional), mediante la creación de una frontera figurada, una vez perdido el territorio literal y la soberanía política. Se manifiestan allí las dinámicas de reproducción de contenidos propios y de representación formal de una frontera tradicional como negación o alternativa a la historia en tanto frontera, ruido y distancia de la cultura respecto a sí misma. (58)

Fundamentado en las reflexiones anteriores, la cita presenta que ante la imposibilidad de actuar desde la tradición, debido a la represión a la que fueron sometidos los pueblos náhuatl y mapuche, los autores se vieron en la necesidad de buscar una alternativa de reconstruir con creatividad espacios en los que pudieran comunicar sus propios contenidos identitarios. Uno de ellos, es la acción ritual expresada en los cantos transcritos en poemas. Ahora bien, además de las descripciones del espacio, de los personajes que interactúan y las fuerzas que interrelacionan, el artificio se plantea siempre desde una temporalidad:

En lo que concierne a la expresión oral, la instancia de elocución o de canto estaba estrechamente vinculada con el espacio-tiempo en que se realizaba y los hechos socio-culturales que la enmarcaban. El texto, cualquiera que fuera su expresividad específica, estaba "arraigado" en el lugar y el momento de su enunciación. (Johansson Cap.3)

La experiencia del canto requiere de un tiempo de realización que en estas poéticas al ser llevadas a la escritura no es predecible, puesto que no se realiza en la ritualidad acostumbrada en los pueblos originarios, es decir, no es un canto que tenga una finalidad determinada (canto ceremonial), más bien la performance se produce en el acto mismo del lector, puesto que en los textos se remite a la situación en la que se enuncian los cantos o se alude a ellos desde la técnica escritural de posicionar al lector como oyente. En teoría cada lectura, es una nueva instancia de

representación de estos cantos, puesto que se actualizan, se traen al presente del lector. A pesar de ello, es inevitable considerar que los autores establecen una poética orientada hacia al pasado, este no es el único tiempo que opera en las poéticas, también está la temporalidad concebida desde cada una de las culturas.

En el caso náhuatl, Natalio Hernández deja entrever su concepción del tiempo mediante una construcción poética circular, ya que se tiene el pensamiento ancestral, de que el dios Quetzalcóatl cada 52 años moría para renacer nuevamente en otro espacio temporal. En relación al canto, se puede especular que se trata de un canto igualmente circular, concebido sin principio ni fin, puesto que como se señaló en la introducción, el poemario está construido a la manera de un collar de veinte flores para adornar las tumbas de los muertos. La referencia a la muerte es esencial, debido a que los náhuatl no veían un fin en ella, más bien:

la muerte indígena era percibida como un verdadero latido de la vida. Tenía asimismo un carácter genésico y regenerador. El ser y el tiempo se "reciclaban" en sus entrañas más allá de un lapso existencial finito. La muerte cíclica permitía evitar el fin apocalíptico del mundo. (Johansson Parr. 20)

En este sentido, el canto busca repensar ciertos aspectos de la cultura para eliminarlos o reciclarlos. De este modo, se entiende que el sujeto teme la pérdida de aquellos valores de su pueblo que considera esenciales, tales como, el respeto a la madre tierra, pero al configurarse desde la muerte se percibe un afán de renovación, que va orientado también hacia el futuro. Es por ello que al indicar al otro, suele atacar sus costumbres y denunciar sus errores, pero en sus versos distingue: “los hombres blancos que aquí se asentaron/ trajeron muchas cosas,/ algunas

buenas, otras malas” (92) Se ignora cuáles son aquellas “cosas buenas”, sin embargo al calificarlas de ese modo, se evidencia una proyección a futuro en la que puedan convivir.

Mientras que la temporalidad del canto mapuche, es expresada por Leonel Lienlaf desde la cosmovisión de un pueblo que se centra en el sueño entendido como *pewma*, concepto, que como se observó con anterioridad, comprende el futuro desde la posibilidad de la premonición. Sin embargo, otros estudios han señalado respecto a esta obra en particular que se pueden hallar:

los cuadrantes del Kultrung o tambor sagrado de la machi. Su división cuatripartita corresponde simultáneamente al Espacio (cuatro puntos cardinales: Puel mapu-oriente. Lafken Mapu-poniente. Piku Mapu- norte. Willi Mapu-sur) y el Tiempo (cuatro estaciones). Las cuatro partes del libro corresponden simultáneamente al recorrido del pueblo mapuche, sobre un territorio común, transgredido pero resguardado por la magia y el espíritu que se conjuga en la palabra ungida de la machi. (Geeregat y Fierro 20)

Desde esta perspectiva, ambos poemarios se construyen desde una temporalidad circular. Al considerar las cuatro estaciones del año, también hay una renovación que se presenta en el hablante lírico para transmitir la posibilidad de revitalizar el canto y junto con ello su cultura. En los poemas de Lienlaf, la transformación incluye al hablante:

TRANSFORMACIÓN

La vida del árbol

invadió mi vida

comencé a sentirme árbol

y entendí su tristeza.

Empecé a llorar por mis hojas,

mis raíces.
mientras un ave
se dormía en mis ramas
esperando que el viento
dispersara sus alas.
Yo me sentía árbol
porque el árbol era mi vida. (99)

Este poema simboliza la metamorfosis de un hablante que estaba alejado de su cultura y que encuentra su origen. Al convertirse en árbol, está rescatando la importancia de la naturaleza, pero también posicionándose desde su cultura, puesto que el árbol representa la conexión con la espiritualidad. Los árboles son considerados como escaleras que pueden conectar a los ancestros con quienes habitan en el presente terrenal (Geeregat y Fierro 82), desde esta mirada el hablante lírico se conecta con el pasado para habitar el presente, esta comunicación remite al concepto de oralitor, es decir, se comunica a partir de la esencia de la cultura. Por otro lado, el cambio que en este poema se representa es doloroso, el hablante llora por sus raíces, metáfora del origen de su cultura y espera a que el ave despierte, figurando de este modo la espera por el resurgir del canto. Por tanto, la existencia es concebida al igual que en Natalio Hernández desde la transformación.

Finalmente, la temporalidad ancestral es interpretada en ambos poemarios desde la circularidad, un quehacer que no tiene principio ni fin. Es así como el carácter performático de los cantos poetizados, da cuenta de la esencia de la cultura, su cosmovisión. Además rescata ciertos personajes y acontecimientos para comprender su pasado y posicionarse poética y políticamente en el presente.

1. Memoria en los cantos fronterizos

La obra de los autores revisados está anclada en un pasado que se traslada al presente por medio de la escritura del canto, que como se ha revisado se puede comprender desde su perspectiva performática, la cual al decir de Diana Taylor:

es profundamente histórica. Su cualidad iterativa y recurrente funciona a través de repeticiones, aunque las quiebre –está siempre viva, ocurre siempre ahora. El una-vez-más de la performance ofrece una modalidad de pensamiento diferente del una-vez-más de la historia –que siempre se hace presente y está viva en el-aquí-y-el-ahora. (122)

La relación entre pasado y presente, se evidencia en el acto de leer, ya que el lector actualiza la situación de enunciación del canto poetizado. Esta pulsión de traer al presente se puede profundizar desde la noción de “presentismo” que construye François Hartog en *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, donde refiere que en la sociedad contemporánea no hay tiempo para la reflexión de grandes utopías que se puedan proyectar hacia el futuro, más bien se trata de culturas centradas en el presente, que viven en el momento, en la acción y en la inmediatez (15). Desde esta conceptualización la performance de los cantos adquiere sentido, puesto que busca traer al presente, actualizar una experiencia que fue repetida en el pasado. Por ende, se construye como un acontecimiento contestatario, que se rebela contra el olvido. En este sentido, es pertinente analizar cómo se selecciona aquella información que se desea traer al presente, por qué da cuenta de un afán contestatario, frente a qué circunstancia o poder se posicionan los cantos poetizados y en qué sentido se conforma una nueva concepción de la frontera.

Los cantos, desde su origen oral deben seleccionar qué eventos, personajes o narraciones, desean traer al presente y mediante qué técnicas estilísticas rescatar estos elementos del olvido. Al respecto, retomando la idea de culturas orales primarias, a la que aluden Ong y Hartley una de las características principales de estas culturas, es la de la transmitir el conocimiento ancestral, para ello los teóricos mencionan que hacen uso de diversos recursos mnemotécnicos: “de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria” (5). Estos recursos son observables en ambos poetas, sin embargo desde técnicas diversas. En Natalio Hernández, se otorga especial interés a la repetición de ciertas palabras y la sencillez de sus versos, es decir, en un predominio de la intención de comunicar por sobre el placer estético. Mientras que en Leonel Lienlaf, el canto es enfocado desde la escritura de elementos propios de la oralidad y como un tópico relevante mediante el cual se puede comprender la cosmovisión mapuche, es punto de encuentros y desencuentros.

En ambos casos, la importancia del canto está en recordar y reconstruir la memoria silenciada de un pueblo, desde esta perspectiva, es necesario comprender qué es aquello que se quiere recordar. La primera parte de *Se ha despertado el ave de mi corazón* de Leonel Lienlaf, titulada “El sueño de la tierra grita en mi corazón” está compuesta por cuatro poemas, los cuales se caracterizan por hacer un recuento histórico de las vejaciones sufridas por el pueblo mapuche. Del mismo modo, en el poemario de Natalio Hernández, se puede identificar que los poemas iniciales también hacen referencia al pasado de la cultura náhuatl. Es decir, que lo primero que se quiere comunicar es la violencia histórica, la cual se construye desde la imposición de un poder dominante que reduce territorialidades y ridiculiza las culturas minoritarias, imponiendo su propia lógica cultural.

A la importancia de los recursos mnemotécnicos, Ong y Hartley agregan que: “las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeostasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (16). Desde esta mirada, se entiende que hay una selección de los recuerdos, que anteriormente se mencionó desde los acontecimientos de los que fueron víctima los indígenas, pero que además incluye discernir entre ciertos personajes históricos como metonimia de estas vejaciones.

En la elección del héroe de Lienlaf, se alude a la figura de Lautaro (Halcón veloz), quien fue ficcionalizado por primera vez en *La Araucana* (1589) de Alonso de Ercilla y desde entonces ha sido representado como un símbolo de lucha, que inclusive se ha empleado por los chilenos, por ejemplo; los patriotas lo utilizaron como imagen del primer luchador contra la corona española o Pablo Neruda^x para caracterizar la oposición al presidente Videla. En el poema “El espíritu de Lautaro” (Anexo 1), el hablante afirma que Lautaro camina cerca de su corazón, que lo invita a la guerra y afirma: “viene a buscarme/ a buscar a su gente” (41), es decir, hay una identificación con una comunidad y dicha comunidad está en guerra, sin embargo las armas son peculiares: “para luchar con el espíritu y el canto” (41). Es decir, que por sobre la violencia se valora la capacidad del canto para mermar el poder winka. Como bien señala Claudia Rodríguez “Las armas no son adquiridas por la cultura enemiga, sino que son elementos propios de su cultura (el canto) y cosmovisión (su particular concepción sobre el espíritu)” (40).

En el poemario de Natalio Hernández se escoge la figura de Moctezuma, en el poema “Xokoyotsin dialoga con su corazón” (Anexo 1) su nombre es transcrito en náhuatl, y el héroe que escoge es singular, puesto que fue el emperador azteca que se enfrentó por primera vez a Hernán Cortes, es decir, se enfrenta con lo insospechado, un hombre que al comienzo fue

confundido con el dios Quetzacoatl, a quien estaban esperando. Moctezuma² intenta evitar el enfrentamiento con los extraños y es asesinado por su sobrino Cuactemoc, quien lo menosprecia, puesto que no tuvo una posición guerrera. Se puede especular que debido a su trágica muerte, después de haber sido tratado por su pueblo como un verdadero dios al que no podían mirar a los ojos, esta situación direcciona al hablante a dirigirse a él con cariño y compasión, a lo largo del poema le pide que no se entristezca y que admire la naturaleza que lo rodea. Es por esto que el poema invoca a su corazón, ya que como señala Patrick Johansson reflexionar era dialogar con

² Toscano, Salvador. "Moctezuma II, señor del Anáhuac." *Revista Iberoamericana* 15.29 (1949): 142-143.

su corazón. Se encuentra la alusión al corazón principalmente en los cantos a la muerte, pero este poema pareciera tratarse de un héroe que habita en un tiempo presente, de hecho el poema culmina: “Vive con alegría/ que no te invada la tristeza” (47).

Se puede aventurar que al situar a ambos héroes históricos en el presente, se está realizando lo que Hartog describe como: “interrogar las diversas experiencias del tiempo, más aún, la crisis del tiempo, es decir, esos momentos llamados “brechas” por Hannah Arendt, en donde la evidencia del curso del tiempo viene a confundirse: cuando justamente la manera como se articulan pasado, presente y futuro viene a perder su evidencia” (15). Por lo tanto, las brechas del tiempo se confunden puesto que se sitúa a personajes del pasado en el presente, ya que la fuerza con la que se reviven estos héroes, da cuenta de la lucha contra el olvido.

La constante oposición entre el pasado y el presente, dice relación con la idea de un pasado habitado exclusivamente por los pueblos originarios, en contraste con un presente en el que no pueden vivir todas las dimensiones de su cultura, debido a la presencia de otro, que se describe en los poemarios como un poder dominante. Finalmente esta oposición se proyecta hacia el futuro, puesto a que Leonel Lienlaf concluye diciendo: “volveré a decir que estoy vivo” (113), es decir previendo la presencia de otro que desearía opacar su canto nuevamente. Natalio Hernández también representa este temor cuando hacia el final de su poemario, señala: debemos recoger, / respetar y conservar/ las cosas de la vida: la flor y el canto (97). Aludiendo al temor de que su identidad indígena desaparezca, pidiendo al lector que respete su cultura y la conserve.

Finalmente, ambos proyectos poéticos intentan remover la historia para cuestionar el presente y el lugar que ocupan en la cultura actual. Para lograr su cometido, realizan estas verdaderas intervenciones textuales mediante las cuales expresan la frontera entre lo occidental y

lo indígena. Una de las características que fundamentan estos textos es la intención de mover los sentimientos del lector.

Esta propuesta se constituye como una adaptación, pero culmina en una deformación de esta práctica cultural, sobre todo considerando que se trata de una transcripción de un acto eminentemente oral y realizado en un contexto ritual. Una manifestación concreta de que se genera el efecto contrario al de revivir las raíces ancestrales, son los poemas revisados, ya que en ellos no se alude a los cantos desde su contexto de enunciación, es decir, solo se menciona que el lector se enfrenta a una imitación del canto por escrito, sin aludir a si se trata de un canto fúnebre, de guerra, u otro. Más bien, se escogen elementos para distinguirlos como cantos propiamente tal, cuando al ser parte del aprendizaje ancestral que se tiene sobre la existencia humana, se utilizan en diversas situaciones específicas.

2. La emoción en los cantos náhuatl y mapuche

Los cantos poetizados buscan conmover al espectador (en este caso lector) por medio de la teatralidad, solo así se puede generar el movimiento del otro. Desde este enfoque se puede revisar cómo se han estudiado las funciones del canto propiamente tal, en la cultura náhuatl y en la mapuche.

En la cultura náhuatl los estudios de Patrick Johansson aluden a los sellos distintivos del canto, en su artículo "Retórica náhuatl o la teatralidad del verbo", precisamente ubica esta expresión desde la teatralidad, puesto que señala: "La palabra tiene que ser performativa, conativa, persuasiva, y la estructuración del discurso debe provocar esta "con-moción". De hecho, la tendencia general del discurso náhuatl cuando no es plenamente poético, es retórico" (5). Destaca de esta caracterización la necesidad de causar con-moción, palabra que desde su

etimología remite a mover afectos, es decir, el canto no intenta provocar una reflexión, más bien una emoción, la cual es compartida por todos los participantes, puesto que todos son invitados a nutrirse de esta experiencia.

En la obra de Natalio Hernández, se nombra en reiteradas ocasiones el corazón y de este modo se alude a que es desde este órgano que se logra la reflexión. En otras palabras, es el sentimiento el que origina el pensamiento. En otro artículo de Patrick Johansson titulado "El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica" se considera la figura del corazón como representativa de la cultura náhuatl prehispánica, una noción que Natalio Hernández recupera en su poética. El corazón se definía en la antigüedad como:

Tanto la competencia lingüística como el uso discursivo de las palabras que aluden al raciocinio indican que los antiguos nahuas consideraban el corazón como un lugar privilegiado de la reflexión. Las expresiones "conversar con su corazón" (ne) yolnonotza, "llegarle (respecto de algo) al corazón" (yolmaxiltía) o más sencillamente "hacer uso del corazón" (yolloa) sugieren que el corazón, más que la mente, fungía como un "procesador" o un espejo de las ideas. (Cap.2)

Cada una de las expresiones citadas son observables en la poesía de Natalio Hernández; "conversar con su corazón" es una expresión que se utiliza en el poema "Xokoyotsin dialoga con su corazón" que se analizará en detalle en la próxima sección y "llegarle al corazón", o bien "hacer uso del corazón" son expresiones que se repiten a lo largo del poemario, pero que confluyen especialmente en el poema "Sentimiento", ya que a partir del título se da una clave de lectura para analizar la importancia que el sentimiento posee dentro de la cultura náhuatl. El poema describe aquellas situaciones que desatan la aflicción del hablante; primeramente se

caracteriza como un “huérfano” que camina llorando, desde aquí plantea una situación de dolor y soledad. Luego menciona que trabaja en casa de blancos y mestizos, que se burlan de él y su comunidad por su diferencia cultural, representada en la forma de vestir y hablar el castellano. Finalmente apela a los miembros de su comunidad para que recuperen el arte y la esencia de su cultura. Se puede concluir, que los elementos que desencadenan su congoja son aquellos que lo sitúan subyugado a una cultura dominante, se establece una dicotomía entre nosotros y los otros, la cual invita al lector a pensar en cuál es el origen del llanto, cómo y por qué llegaron a sufrir estas penas. De este modo, el sentimiento sería transformado en pensamiento, es decir, en el repensar la identidad frente a la otredad.

Retomando la figura del corazón, en el poema se menciona en los siguientes términos: “De todo corazón desearía” (49) metáfora de la esperanza por recuperar el espacio cultural perdido, también se presenta cuando afirma: “Llegó el día en que nuestros corazones volverán a ser fuertes” (49) y “Que vuelva la alegría y la fuerza de los corazones” (49). Considerándose en ambas citas la importancia de un corazón fuerte, que aludiendo a la definición de Patrick Johansson, puede interpretarse como la fuerza del sentimiento como medio para comprender la realidad. Finalmente, se puede especular que lo que el poeta busca es generar a través de su relato de dolor, la con-moción del lector y así generar su empatía o bien, su recuerdo, al reconstruir los elementos ancestrales de su cultura.

En la poesía de Leonel Lienlaf, también se alude al corazón: Su significado es: “Piuke' (corazón), órgano desde donde, según Lienlaf, se deben generar los pensamientos. Se traduce como “espíritu” por falta de una palabra más exacta, ya que, en este contexto “piuke” guarda la esencia de lo mapuche (Rodríguez 112). La imagen del corazón se despliega desde el comienzo en el título: *Se ha despertado el ave de mi corazón*, metáfora del inicio de una propuesta poética

que tiene origen en su sentimiento y en los subtítulos: “I. El sueño de la tierra grita en mi corazón”, “II. Mi corazón está despierto con la tierra” y en el último “IV. Me encontré con mi corazón más allá del sol poniéndose”. Además de hallarse reiteradamente en los versos. No obstante se rescatan estos subtítulos, ya que engloban las funciones que adquiere el corazón en su poesía; al inicio el corazón grita dentro del pecho, puesto que se representa el dolor de la usurpación de las tierras y la imposición de una cultura que les es ajena, luego el corazón despierta en conjunto con la tierra, puesto que vuelve a ligarse con la naturaleza que lo rodea intentando reconocerse en un nuevo espacio y finaliza situando el corazón como algo externo al cuerpo, que puede perderse y encontrarse, ya que el hablante utiliza este órgano para dar cuenta de la profundidad del espíritu mapuche, entendido como la esencia de la identidad de su pueblo.

De manera que se puede advertir, la importancia de la emocionalidad en ambos pueblos, los cuales se han comunicado desde tiempos inmemoriales de esta forma ancestral. Este recurso es construido desde el corazón de las culturas. Sin embargo, otro concepto que se repite en las poéticas y que da a entender la importancia de la emocionalidad es la recurrencia a la imagen del llanto, que en una primera lectura, se relaciona con el dolor de ver su identidad reducida a espacios liminales, pero que puede adquirir nuevas implicancias si se considera el texto el “Llorar entre los nahuas y otras culturas Prehispánicas” de Daniel Graña Behren, donde clasifica los tipos de llantos de las culturas prehispánicas y concluye que:

En el campo ritual, el llanto se expresaba de una manera muy marcada y la emoción vinculada a éste, era un factor deseado o un medio de comunicación. Además, el llanto servía de superación de una separación social, pero no solamente en el caso de boda o muerte como se debiera suponer, sino, lo que también es interesante, en situaciones de crisis políticas, por ejemplo cuando un gobernante huyente conjuraba a la “*communitas*”

en los términos de Victor Turner. Parece que al llanto se le atribuye un valor positivo y por esta razón no se sometía a ninguna restricción de la sociedad, excepto el final de un luto y antes de la cosecha. El llorar ayudaba a superar situaciones sociales, a recordar historias y a comunicarse con los dioses. (171)

Esta interpretación final del rol del canto, se presenta en los autores estudiados. Donde lejos de avergonzarse, existe una relación del llanto con la comunicación de otras situaciones. Leonel Lienlaf, señala: “Tus lágrimas debes/ dárselas a las flores” (57) estableciendo de este modo un diálogo que se propicia de mejor manera con la naturaleza, bajo la existencia del llanto. En otros poemas, se reitera la misma función: “Una a una cayeron/ mis lágrimas sobre el Rewe” (61) “Mi risa es el sol del mediodía/ mis lágrimas las vertientes” (75). Y, en otras ocasiones adquiere la connotación habitual del lamento: “Ahora ríos de lágrimas/ caen desde el cielo/ y los bosques lloran” (81). Generalmente, este lamento se debe a los cambios que genera el *winka* en la vida del pueblo mapuche.

Para Natalio Hernández, el llanto también significa la unión con la vida y la naturaleza como en el poema: “Yo también soy hombre” donde afirma: “Que sepan todos los hombres de la tierra que aún vivo, / que vive mi corazón; / algunas veces ríe, otras veces llora; / que sepan que aún tengo el espíritu fuerte (73). Aquí tanto la risa como el llanto están en una misma dirección, la de reflejar que siente y que por ende, está vivo. En relación a las demás apariciones, generalmente van asociadas al dolor de perder la identidad de su pueblo como cuando proclama: “Lloro de sentimiento algunas veces/ camino huérfano otras veces” (49). Intentando transmitir al lector la sensación de orfandad al perder la relación directa con la tierra y los ancestros. Se destaca también la mención del llanto en un poema dedicado a su madre, donde le dice: “porque lloras algunas veces,/ llora tu corazón otras veces;/ porque es triste nuestra vida,/ es difícil

nuestra existencia” (75). Planteando el llanto en función de la dificultad de existir en un espacio fronterizo como el que se ha descrito hasta este momento.

En conclusión, los cantos desde su origen ancestral pueden ser considerados performáticos, en tanto se realiza una acción en un espacio y tiempos determinados, integrando además la participación de sujetos. En los poemarios de Natalio Hernández y Leonel Lienlaf, la transcripción de elementos pertenecientes al canto y su alusión, remiten a este aspecto performático, el cual se puede interpretar en las obras desde la configuración de una temporalidad particular y la mención de un terreno indígena desde el cual se originan los cantos, dado que como se ha revisado, territorialidad e identidad están íntimamente ligados en estas culturas. La intervención de los sujetos en esta territorialidad puede ser vislumbrada desde el concepto de colonialidad que se profundizará en el siguiente apartado y que torna la mirada hacia una nueva concepción de la frontera.

Capítulo III. La colonialidad fronteriza en los cantos

La relación del pueblo indígena con el otro blanco y mestizo, es conflictuada en los poemarios de Leonel Lienlaf y Natalio Hernández. Principalmente, porque se señala al otro como un invasor territorial, que funda nuevas ciudades donde tradicionalmente habitaban los pueblos originarios e impone sus costumbres, incluyendo su lengua, la escritura y la evangelización de los pueblos. Como se ha mencionado, en los poemarios se rescatan hechos

históricos que dan cuenta del poder ejercido por los españoles, sin embargo, no se trata de poéticas ancladas en el periodo de la conquista, sino que de propuestas en las que a partir del pasado se reflexiona acerca del presente y se cuestiona la persistencia de la presencia de un poder dominante. Alonso Quijano en “Colonialidad del poder y clasificación social”, no se refiere al periodo histórico del colonialismo, sino que define el concepto desde su realización en la sociedad: “Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial / moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder” (287). Es decir una forma de pensamiento que diferencia poderes, principalmente eurocentristas en sociedades como las americanas, donde las relaciones del poder económico, se dan desde la explotación y la mano de obra, en lo político desde el control de la autoridad y en lo social, a partir del control del conocimiento y las subjetividades.

Aspectos que se han enunciado en los apartados anteriores, en el tránsito de transformar lo oral en texto escrito, en el proceso de traducción y en la dimensión performática del canto, características que dan cuenta de que las culturas originarias han sido relegadas a un espacio minoritario y de este modo se han coartado sus expresiones tradicionales. En los poemas estudiados las relaciones con el poder económico se configuran en la poesía de Natalio Hernández desde el trabajo de los indígenas en casa de blancos y mestizos, así como en la alusión a becas destinadas a que los indígenas estudien en la ciudad. Mientras que Leonel Lienlaf no realiza menciones directas a este tipo de poder, pero se sitúa desde la ruralidad, es decir alejado de la centralidad económica del poder.

El control en lo social es denunciado en ambos poemarios desde la inclusión de la figura de los héroes de sus culturas o bien, desde el relato de los vejámenes que sufrieron por pertenecer a una comunidad indígena, lo cual se expresa en las humillaciones por poseer otra lengua. En

última instancia el punto relativo al manejo del conocimiento es de vital interés, puesto que ambas propuestas poéticas se edifican a partir de este concepto, ya que dan cuenta por medio de sus textos de la importancia de la sabiduría ancestral e intentan revalorizar estos saberes. El teórico Alonso Quijano señala al respecto que:

En todas las sociedades donde la colonización implicó la destrucción de la estructura social, la población colonizada fue despojada de sus saberes intelectuales y de sus medios de expresión exteriorizantes u objetivantes. Fueron reducidos a la condición de gentes rurales e iletradas. (322)

El despojo como se menciona en esta cita, se genera desde el menosprecio a las culturas iletradas, es decir, arraigadas en la oralidad. Mientras que la ruralidad, es descrita a partir de la conexión que los hablantes líricos generan con el espacio que los circunda. Sin embargo, debido a las acciones que ejerce el poder dominante se expresa en estos cantos poetizados una desconexión con la naturaleza, que se traduce en las constantes menciones a la muerte en Natalio Hernández y en Leonel Lienlaf en las figuraciones del silencio, debido a que las palabras en el mapudungun están ligadas al entorno natural y este entorno es destruido por los winka.

En el mencionado estudio de Luz María Lepe, se revisa el concepto de colonialidad ligado a la obra poética de Natalio Hernández y advierte que en estas culturas: “El pensamiento otro, les posibilita la transmisión de un conocimiento diferente, una racionalidad no occidental vigente en las comunidades indígenas, escrita para divulgar y compartir la visión negada de sus abuelos” (58). Esta función es la que predomina en la poética del autor, ya que abunda en reflexiones en torno a la diferencia entre los indígenas en contraste con los blancos y mestizos.

Dichas diferencias tienden a establecer al indígena desde la empatía con la madre tierra, los sentimientos de comunidad y el respeto a los saberes ancestrales. En oposición a una cultura blanca y mestiza que denigra al indígena por desconocer sus costumbres, infravalorar su cultura y violentar lo que el autor metaforiza como su “raíz”. Sin embargo, como se señaló con anterioridad posee “cosas buenas” que no son descritas en los poemas, pero que se reconocen parcialmente en versos como: “Algunos hombres blancos y mestizos/ dicen que soy un salvaje, un animal” (71) Se relativiza la tensión entre “nosotros” y los “otros” con la intención de no crear un discurso totalizador. Mencionar a “algunos” es discutir los límites fronterizos, reconocer la diferencia y desde allí intentar un diálogo y al mismo tiempo enfrentarse a una mayoría que los considera animales, seres instintivos. Este sería el origen de la dificultad para comunicarse con el otro y es por ello que estas poéticas se comunican desde:

dos funciones: recuperar el pasado cultural de las comunidades, y responder a las necesidades, discursos y estrategias del mundo globalizado, desde la visión comunitaria y personal de los nuevos escritores. La literatura indígena, escrita por indígenas devela la posibilidad de pensar diferente el mundo conocido y habilitar un nuevo diálogo en el respeto por la diferencia. (Lepe 51)

Esta tensión es la que se genera en la poética de Natalio Hernández, la posibilidad de crear un diálogo requiere de una adecuación del discurso para enfrentarse al otro. La cual está dada por la traducción y por el intento de poetizar, es decir transformar el canto en poema. Otro medio que emplea para ilustrar esta diferencia es la concepción de un canto ligado a la muerte, debido a que teme la desaparición de su cultura y resalta aquellos aspectos de la vida náhuatl que han desaparecido.

En relación a la poética de Leonel Lienlaf, el crítico Luís Cárcamo-Huechante en: “Palabras que sueñan y sueñan: la poesía de Leonel Lienlaf como resistencia en tiempos de colonialismo acústico” también pone en juego el concepto de colonialidad, pero indica cierto énfasis en el carácter performático de los cantos del poeta:

Es entonces el territorio propio, aunque inmerso en una situación fronteriza y colonial winka, en lo lingüístico, acústico, visual, territorial e histórico. A contrapelo de un presente de colonialismos acústicos, geopolíticos y simbólicos, la poesía de Lienlaf nos emplaza así a leer-escuchar una poética y política urdida en el seno de una lucha territorial y discursiva, entre lenguas (castellano y mapudungun); géneros representacionales (poesía escrita y ñl), narrativas en pugna (chilena y mapuche); y, en última instancia, sueño (pewma)/historia. En dicho discurrir, esta poesía posiciona territorialidades mapuches propias, junto con espacios fronterizos y coloniales, lo que también, en su registro poético, se expresa en un doble sentido y sonido: como canto y como grito. (78)

Cárcamo-Huechante, emplea el concepto de “colonialismo acústico” para evidenciar la relación entre la tensión con el poder dominante y los medios que utiliza el poeta para deconstruir la lógica de este poder. Siendo predominante la inclusión en el texto de características propias de la oralidad, las cuales se traducen en la referencia al canto, la transmisión de la sabiduría ancestral y la acción de cantar, ya que Cárcamo-Huechante alude al rasgo performático de su poética. Finalmente, Leonel Lienlaf emplea el mismo artificio de Natalio Hernández, para graficar el pensamiento colonial y en lugar de referirse a blancos y mestizos, menciona a los winka explícitamente y en general profundiza en sus emociones frente a la destrucción o la evangelización de los winka. Sin embargo, complejiza este contraste desde la recurrencia a las

imágenes del silencio. A continuación se presenta el cuestionamiento de esta frontera colonial desde la muerte y el silencio.

1. Muerte y silencio en la frontera

En *Se ha despertado el ave de mi corazón*, la segunda parte: “Mi sueño se despierta entre pesadillas” menciona el reencuentro con su voz ancestral que inmediatamente lo sitúa en el horror en el que vive su cultura en el presente. La misma reflexión se puede desprender de la parte media del poemario de Natalio Hernández, donde esta temática se presenta incluso superficialmente desde algunos títulos de sus poemas como; “Palabras indias en tierra de blancos”, “algunas veces me siento morir en vida”, “yo también soy hombre”, entre otros.

De manera que en ambos, la tonalidad de su poética se vuelve lúgubre, las palabras ya no tienen la capacidad que tenían para retratar el mundo que los rodea, puesto que son palabras que tienen su origen en la tierra o en la madre tierra, como la personifica Natalio Hernández. Como se mencionó con anterioridad, esta desconexión entre las palabras es representada con el silencio en Leonel Lienlaf y con la muerte en Natalio Hernández.

La muerte en Natalio Hernández se plantea desde su estructura, debido a que el primero y último poema se titulan de manera homónima “collar de flores” dando de este modo una referencia a un rito fúnebre. Ahora bien, la mención de la flor y el canto no es exclusiva del autor, ya que se presenta desde los inicios de la poesía náhuatl. Así lo expresa el artículo: "Flor y Canto: otras reflexiones para el análisis simbólico y poético" de Estanislao Barrera donde señala las diversas significaciones que adquiere en la poesía náhuatl la imagen de la flor, las cuales clasifica en; una obsesión por la muerte, la adoración a una deidad, un medio para expresar una alegría primaveral, poner énfasis en los sentidos que despierta la flor con sus aromas y colores,

una expresión de las características guerreras considerando las tradicionales “guerras floridas” y finalmente como símbolo de amistad y poesía. Es así como al hacer alusión a la flor y el canto, Natalio Hernández está remitiendo al lector a una simbología propia de su cultura.

En el poema, ya mencionado, que sigue a la introducción de “collar de flores”, titulado: “Xokoyot dialoga con su corazón” se apela a la figura de Moctezuma también llamado Xokoyot y se le pide que no esté triste ni dolido, debido a que este líder azteca fue el primero en tener contacto con la civilización española, por lo tanto el poeta le habla con esperanza y le advierte que la muerte es democrática, sin importar el cargo político todos mueren por igual. En consecuencia no debe afligirse por eso y lo invoca a conectarse con la naturaleza y la esperanza con las siguientes palabras: “Mira el amanecer,/ contempla la belleza de las flores;/ observa los pájaros, las mariposas/ y todas las cosas que hay en la naturaleza” (47). Esta mención a las flores, en una primera lectura resulta desde lo que Barrera clasifica como una invitación a dejarse absorber por la belleza de la naturaleza y por los sentidos que despiertan las flores con sus colores y olores. Sin embargo, en una segunda lectura puede ser interpretado como una resistencia a la conquista inclusive en la actualidad, es decir, se le pide esperanza a Moctezuma debido a que el espíritu guerrero náhuatl no ha sido corrompido por la cultura extranjera. Más aún si se considera que:

flor, es en primera instancia, materia vegetal, bella. La belleza deviene de la variedad de las formas, tamaños, olores y colores. Y flor, significa en sentido cultural, una especie de “principio simbólico”; con las flores decoraban los escudos y eran elementos importantes en los rituales. Como metáfora podemos decir que con ellas aludían ... a ciertos tipos de batallas, llamándolas “floridas”. “flores” también eran los capturados en ellas y los pertrechos de las mismas guerras”. (129)

En este sentido, son posibles ambas interpretaciones; por un lado la belleza y por el otro, la guerra, siendo esta última la que está íntimamente ligada con la muerte y con cómo esta es interpretada por la cultura náhuatl como parte de su ritualidad. Es lo que se manifiesta en el poema posterior “Sentimiento” donde afirma: “De todo corazón desearía/ escuchar la música de la flor y el canto/ bailar la danza de las flores” (49) afirmación que considerando lo anterior, puede interpretarse como un deseo de revivir una cultura desde su ritualidad guerrera, de hecho el poema continúa con: “revivamos la casa de la flor y el canto” (49).

La simbología de la flor y del canto, puede asimismo referirse a: “Los ejecutantes de la danza y el canto-hombres y mujeres-también eran “flores”, lo mismo quienes componían poesía y/o la recitaban” (130). Una mirada que se revela en algunos de sus poemas como el mencionado anteriormente “Te cantaré mujer india” donde la imagen de la flor es un regalo que se le otorga a la mujer náhuatl en el que las flores vuelven a ser colorido y aroma, a ser metáfora de las palabras que le ofrece el poeta a la mujer. Finalmente, en todos los casos la mención de las flores es la mención de la muerte, puesto que aquello que Barrera mencionaba como una obsesión por la muerte traspasa sus otras clasificaciones; la poesía y el canto se pueden leer como cantos fúnebres, los colores y aroma como una ofrenda al sepulcro y en el mejor de los casos, esta obsesión por la muerte refleja la esperanza, puesto que como se dijo anteriormente la cosmovisión náhuatl concibe el tiempo de manera cíclica.

Reflexionar en torno a la muerte en el poemario es comprender la esencia del canto, debido a que como señala el crítico Johansson la muerte como concepto no existió en la cultura náhuatl hasta que no hubo una mente que la pensara, es decir, que se concebía fundamentalmente desde el canto y este se constituía como una manifestación difusa de la conciencia de la muerte (Cap.1). Es así como en la antigüedad: “los indígenas realizaban lo que hoy llamaríamos, en

términos tanatológicos, un "trabajo de duelo", el cual conducía, en última instancia, a una verdadera catarsis, una limpia ritual de las escorias físicas y emocionales que la muerte trae consigo". (Johansson Cap.4) Por ende, Natalio Hernández al crear una poética centrada en la temática de la muerte, está buscando generar catarsis en el lector, una limpieza de aquellos aspectos que considera dañinos en la sociedad. La catarsis es parte de un proceso que va desde los deseos de morir, luego la muerte y finalmente el renacer.

En el poema "Algunas veces me siento muerto en vida" señala las razones por las que desea dejar de vivir, las cuales son; la pérdida de sus ropas, de los elementos propios de su cultura, la ausencia de la flor y el canto, el hecho de encontrarse solo y no vivir como en tiempos anteriores en que vivía en comunión con sus "hermanos". Para el hablante su cultura es una familia y ahora sus integrantes están disgregados, esta situación lo lleva a perder su identidad y a desear su muerte. El poema finaliza diciendo: "Algunas veces me siento muerto en vida/ sin embargo, vive mi corazón, quiero vivir,/ quiero aliviarme, quiero volver a tener el corazón vigoroso" (61). Es decir, plantea únicamente el deseo de muerte, se imagina esta situación y la lleva al máximo detalle en el poema "Cuando yo muera", donde narra cómo le gustaría que fuese su funeral. El primer deseo es que lo entierren en la madre tierra, la personifica como una madre que lo abraza y en ese abrazo se funden sus cuerpos. La noción de la madre-tierra se construye como un espacio-tiempo sin principio ni fin, por lo tanto, se viene y se va a la muerte en el vientre de la madre tierra, es por ello que matarla implica desaparecer como cultura. (Johansson Cap.4), luego describe a los hombres que lo entierran ataviados con objetos propios del pueblo náhuatl y el hablante lírico también acarrea objetos, específicamente un libro y un machete para continuar trabajando. El poema finaliza manifestando que no está triste, porque: "al fin todos somos pasajeros/ todos nos alejaremos/ todos nos iremos". (73) La reiteración de "todos"

nuevamente señala el carácter democrático de la muerte, se pierden las nociones de “nosotros” y los “otros”, porque todos van a morir, las diferencias radican únicamente en cómo se realiza el funeral.

El crítico Pablo González en “Colonialismo interno” señala que las características del colonialismo, en tanto las relaciones de un poder dominante con un grupo minoritario, poseen sus características particulares cuando se dan dentro de un mismo territorio. Esta situación es la que se desencadena en la poética de Natalio Hernández y es por esta razón que da detalles de su funeral, porque no está seguro de que sus ritos se puedan llevar a cabo. En otras palabras, la frontera en este caso es un límite impreciso, puesto que al referirnos a autores mexicanos de origen náhuatl o chilenos de origen mapuche, se los está describiendo desde un colonialismo interno que se define:

ligada a fenómenos de conquista, en que las poblaciones de nativos no son exterminadas y forman parte, primero, del Estado colonizador y, después, del Estado que adquiere una independencia formal, o que inicia un proceso de liberación, de transición al socialismo o de recolonización y regreso al capitalismo neoliberal. Los pueblos, minorías o naciones colonizados por el Estado-nación ... habitan en un territorio sin gobierno propio; se encuentran en situación de desigualdad frente a las elites de las etnias dominantes y de las clases que las integran; su administración y responsabilidad jurídico-política conciernen a las etnias dominantes ... en general, los colonizados en el interior de un Estado-nación pertenecen a una “raza” distinta a la que domina en el gobierno nacional, que es considerada “inferior” o, a lo sumo, es convertida en un símbolo “liberador” que forma parte de la demagogia estatal; la mayoría de los colonizados pertenece a una cultura distinta y habla una lengua distinta de la “nacional”. (410)

En la cita se detalla el colonialismo interno y se lo define desde los pueblos minoritarios que habitan en un estado, que a fin de cuentas no reconoce sus diferencias. Natalio Hernández representa esta tensión desde la construcción de una poética de la muerte. Mientras que para Leonel Lienlaf, se cuestionan estos límites desde el silencio, debido a que las palabras dejaron de tener contacto con la realidad espiritual y natural que las rodeaba, ahora reina el caos originado por los winkas y también el silencio frente aquello que no se puede nombrar. La construcción de esta poética del silencio también se configura como un proceso que se inicia con el trauma histórico en el poema analizado con anterioridad titulado “Le sacaron la piel” y continúa con la sensación de confusión al no lograr utilizar las palabras del modo habitual, como se manifiesta en el siguiente poema:

AMANECER

Di vueltas en torno a mi vida
y me miré en una laguna,
más azul se puso entonces el
cielo
y a lo lejos
más roja aún se veía mi sangre.
pero llega la mañana
y las diucas
me sobresaltan inquietándome. (51)

Este poema simboliza el momento en el que el hablante se da cuenta de su confusión identitaria: “Di vueltas en torno a mi vida/ y me miré en una laguna, / más azul se puso entonces el / cielo/ y a lo lejos/ más roja aún se veía mi sangre” (51). Es decir, el reflejo en lugar de ser la imagen de sí mismo es intercambiado por la imagen del cielo. Por lo tanto, se puede deducir que es el cielo aquello que lo representa con cabalidad y no su persona como tal, sin embargo el cielo al reflejarse en un lago genera el efecto de un espejo en el que es difícil distinguir uno del otro. De modo que la naturaleza lo refleja, pero al mismo tiempo lo confunde con su inmensidad. Al igual que en poema de Natalio Hernández, el cuerpo del hombre se funde con el de la naturaleza. Por otro lado el color azul, es recurrente en la poesía mapuche en general, puesto que representa un aspecto fundamental de su cosmogonía que representa el cielo y del mar, la claridad de la naturaleza y el poder purificador que posee (Rodríguez 46).

Una vez que logra identificar esta crisis, aparece la desesperación, la cual es retratada en el poema “Dios”: “Sueños y sueños encadenados,/ palabra desconocida,/ grito de mi corazón/ que busca su principio” (53). El grito se reitera, esta vez como expresión de la consternación de un hablante que no logra encontrar su lenguaje, porque desconoce su origen. En este instante del poemario se inicia el viaje a la transformación y para ello el hablante cree que es necesario volver a sus raíces.

El poema que narra este reencuentro con sus orígenes es “Pasos sobre tu rostro” donde se personifica a la madre con un tronco que está formado por diferentes caras, entre ellas la del hablante. Esta elección del árbol como figura principal, no es aleatoria, puesto que conforma el *axis mundi* en la cosmovisión mapuche, el hablante reconoce la importancia del árbol y se sitúa: “por el tronco caminé a través/ de cientos de generaciones/sufriendo, riendo” (55). El lugar en el que se posiciona es el de alguien que surge de allí, que transita por el árbol, pero que no lo tiene

incorporado más que en un tiempo pasado, prueba de ello es que luego relata una cruz que lo decapita y una espada que lo bendice antes de morir, es decir de manera sucinta remite al proceso de conquista y evangelización, para luego describir su estado actual: “Soy el tronco, madre/ el que arde/ en el fuego de nuestra ruka” (55). Su presente es devastador, su madre/árbol y aquellas caras que se superponen en su tronco desaparecen junto con él en un final funesto, violento y desolador.

En conclusión, los poemas cuestionan la colonialidad desde la realización de poéticas que se adentran en los sentimientos de un pueblo que habita en un estado que no reconoce sus diferencias culturales. Estos sentimientos se interpretan desde el dolor y la incomunicación en las imágenes del silencio y de la muerte, pero finalizan dejando un mensaje esperanzador en el que se el hablante lírico recobra la voz o renace. Lo cual se interpreta como la postura de hablantes que logran posicionarse desde la frontera, reconociéndose en un lugar de diálogos y diferencias. En el lugar mismo de las tensiones de un espacio liminal que oscila entre la oralidad y la escritura, la lengua originaria y la adquirida, la lectura y la performance, la muerte y la vida, el silencio y el canto.

Conclusiones

La tradición oral expresada en el canto se vale de las palabras para explicar lo que los sabios lograron comprender de la vida. Con simpleza y en un afán didáctico los ancianos transmitieron estos saberes a sus comunidades, conocimientos que involucraban desde labores domésticas hasta conceptos filosóficos complejos. El valor de obras poéticas como las de Leonel Lienlaf y Natalio Hernández reside en que ponen al servicio de otras culturas sus conocimientos.

Sin embargo, no es una entrega inocente ni desinteresada, porque se posicionan como contrapunto a la forma de vida de las sociedades occidentales. Plantean desde la descripción de sus costumbres y la jerarquización de sus valores, cuestionar el lugar al que han sido relegados, un espacio que en esta tesis ha sido descrito como fronterizo, lugar de diálogos, pero también de

vejeciones. Tal vez, la prueba fehaciente de que exponen un espacio liminal sea precisamente el lugar que ocupan estos textos en las librerías, encontrar un poemario de Leonel Lienlaf, quien ha sido conocido reconocido y estudiado críticamente por su poesía, no es sencillo y menos aún hallarse con un ejemplar de un poeta náhuatl como Natalio Hernández, reconocido en México por su influencia intelectual y poética. Desde esta mirada, la presente tesis se integra en un quehacer reivindicador del estudio de estas obras, considerando su relevancia estética y la sabiduría que emanan.

Probablemente, uno de los aspectos que dificulta el acceso a este tipo de literatura sea la lengua, ya que a pesar de tratarse de obras traducidas, como se ha desarrollado en los apartados anteriores la inclusión de conceptos en la lengua originaria, constata un hecho predecible e innegable de que se está ante una cultura diferente, con sus complejidades y esencia particular.

El objetivo principal de este trabajo de investigación fue comparar dos obras poéticas de origen indígena para verificar cómo se expresaba en ellas la frontera ideológica y política, a través de la relación entre oralidad y escritura que se expresa mediante la poetización de los cantos. Esta relación dejó entrever las implicancias políticas en la traducción de los textos, ya que representan gráficamente la frontera desde la estructuración de los poemarios y la imposibilidad de trasladar ciertos términos de una cultura a otra. Además, se señala que los poemas son contruidos desde la influencia de la cultura oral que poseen los autores y es por ello, que son cantados en presentaciones públicas. El acto de cantar los poemas en la lengua originaria, se transforma en un recitar cuando son traducidos, ya que pierden su musicalidad.

A partir de esta realización se comprende que hay elementos culturales que subyacen en los textos y que tampoco pueden ser completados en la lectura, desde esta conclusión se extrae el

concepto de performance, a partir del carácter de escenificación de los poemas al concebirse desde el canto. De modo tal, que los poemas remiten al acto performático inherente a los cantos indígenas. Consideración que es de utilidad para comprender el rasgo subversivo de los textos frente a una cultura hegemónica, entendida bajo la noción de colonialidad de Alonso Quijano. Finalmente el medio esencial para transmitir el poder de los cantos es la emocionalidad, se busca la conmoción del lector para moverlo a la reflexión del presente, por medio de la selección de acontecimientos del pasado. En este sentido, los cantos poetizados intentan cuestionar la historia y el lugar que ocupan en la actualidad los pueblos indígenas.

La última parte de la tesis, responde a la necesidad de analizar con detención cuáles son los sentimientos que escenifican la frontera. Esencialmente se trata de la configuración de poemas ligados a la muerte en Natalio Hernández y al silencio en Leonel Lienlaf. Sorprende encontrarse con emociones y metáforas similares en culturas diferentes que poseen sus propias especificidades. La reiteración de la temática de la muerte en Natalio Hernández, alude a una concepción circular del tiempo, donde los elementos se transforman. Sin embargo, en esta concepción cíclica ciertas cosas mueren y otras se rescatan. En este sentido, su poesía intenta salvar la lengua náhuatl de la muerte y junto con ella a su cultura. Mientras que Leonel Lienlaf, desde las alusiones al silencio, enfatiza la incapacidad de las palabras de retratar la realidad, debido a que ancestralmente el mapudungun ha estado ligado a la tierra y con la aparición del occidental, se pierde esta conexión. En ambos casos, ya sea desde las figuraciones de la muerte o el silencio se establece la presencia de otro y la colonialidad del poder.

Por otro lado, esta investigación indaga en un aspecto acotado de las obras, puesto que en el transcurso de las lecturas se pudieron hallar ciertas temáticas compartidas por ambas poéticas, que al no ser atingentes al problema se dejaron fuera del análisis. Por ejemplo, las similitudes de

las obras en relación al contexto histórico, plantean la interrogante de si se establece una continuidad en este tipo de análisis, ya que si se revisa la bibliografía de poetas indígenas posteriores, se puede advertir que tienden a incluir nuevos aspectos fronterizos y nuevas complejidades estilísticas. Es decir, no se continúa en la línea de un cantar poetizado, más bien se podría indicar que las obras posteriores tienden a incorporar nuevos elementos de la cultura occidental y a jugar estilísticamente con estas incorporaciones, como la poesía de Jaime Huenún donde la fotografía y las imágenes son incluidas en los textos para testimoniar las reducciones del pueblo mapuche, donde además integra al sujeto de origen mapuche que se asienta en la ciudad. En esta línea profundiza, por ejemplo, David Aníñir con la instalación de la idea de mapurbe, reflejo de la relación entre la globalización y las etnias. Otra característica de la poesía posterior, es que se agregan conceptos de género para señalar las fronteras simbólicas. De forma que se individualiza el sujeto poético y deja de referir a la amplitud del pueblo originario al que pertenece.

Finalmente, Leonel Lienlaf y Natalio Hernández a pesar de construir sus poéticas desde lugares lejanos entre sí (Chile-México), expresan en sus textos una frontera ideológica, política y geográfica al comunicar poéticamente la experiencia liminal de los pueblos originarios, por medio de la poetización de los cantos.

Bibliografía

Albizú Labbé, Francisco. "Nombrar al «Otro». El texto colonial en la aparición y desaparición de los pueblos indígenas de la América austral." *Babel. Littératures plurielles* (2006): 161-192.

Barisone, José Alberto. "Problemas en el estudio de las literaturas indígenas." *Zama* 5.5 (2013): 153-167.

Bengoa, José. *Mapuche, colonos y el Estado Nacional*. Santiago: Catalonia, 2014.

Cárcamo-Huechante, Luis E. "Palabras que sueñan y sueñan: la poesía de Leonel Lienlaf como resistencia en tiempos de colonialismo acústico". *Afpunmapu Fronteras Borderlands*

- Poética de los confines: Chile-México*. Calderón Le Joliff, Tatiana y Ordóñez, Edith Mora, ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012.
- Carrasco, Iván. "Literatura intercultural chilena: proyectos actuales." *Revista chilena de literatura* 66 (2005): 63-84.
- Chihuailaf, Elicura. "Elicura Chihuailaf: en la oralitura habita una visión de mundo." *Entrevista a Elicura Chihuailaf realizada por Viviana del Campo*. *Aérea* 3 (2000): 49-59.
- Córdoba, María Socorro Tabuena. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras." *Frontera norte* 9.18 (2017): 85-110.
- De León, Ileana Schmidt Díaz. "La imagen del mestizo en el discurso de los intelectuales indígenas". *Revista Relaciones Colmich*. (1994): 49-70.
- Díaz Arias, David. "Entre la guerra de castas y la ladinización. La imagen del indígena en la Centroamérica liberal, 1870-1944." *Revista de Estudios Sociales* 26 (2007). 26 abril 2007. Web 7 sept. 2017.
- Fierro, Juan Manuel, and Orietta Geeregat. "La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 33. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004: 77-84.
- Gaña Behrens, Daniel. "El llorar entre los nahuas y otras culturas prehispánicas." *Estudios de Cultura Náhuatl* 40.040 (2010): 155-174.
- García Barrera, Mabel. "Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche." *Revista chilena de literatura* 72 (2008): 29-70.

- Geeregat, Orietta, and J. Fierro. "Testimonios poéticos del mestizaje mapuche. Memoria y contramemoria en textos de Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaime Huenún y Bernardo Colipán." *Razón y palabra*. Abril 2002. Web octubre 2017.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Argentina: Siglo Veintiuno, 2011.
- Grosso, Alejandro. "Tres versiones contemporáneas de la comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista." *Revista de filosofía y teoría política* 42 (2011): 49-68.
- Hartog, François. "Memoria, historia, presente". *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. 130-159.
- Héctor. "Técnicas de composición en el ÑL (canto mapuche)." *Literatura y lingüística* 26 (2012): 205-228.
- Husson, Jean-Philippe, ed. *Entre tradición e innovación: cinco siglos de literatura amerindia: actas del simposio "Fondo autóctono y aportes europeos en las literaturas amerindias: aspectos metodológicos y filológicos" (50o Congreso Internacional de Americanistas, Varsovia, julio de 2000)*. Fondo Editorial PUCP, 2005.
- Johansson, Patrick. "De la letra al espíritu. La literatura prehispánica en el manuscrito y más allá del manuscrito." *Literatura Mexicana* 16.2 (2005):7-27.
- _____. "La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica: Consideraciones heurísticas y epistemológicas." *Estudios de cultura náhuatl* 43 (2012): 47-93.
- _____. "Miquiztlatzontequiliztli: La muerte como punición o redención de una falta." *Estudios de cultura náhuatl* 41 (2010): 91-136

- Johnson, David E. David E. y Michaelsen, Scott. *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*. México: Gedisa, 2003.
- León-Portilla, Miguel. *Filosofía Náhuatl*. Universidad Autónoma de Nayarit. México: 2016
- Lienlaf, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. México: Editorial Universitaria, 1989.
- Lira, Luz María Lepe. "Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández." *Anuario Americanista Europeo* 9 (2011): 49-63.
- Menard, André. "La escritura y su resto (el suplemento mapuche)." *Revista de historia indígena* 8 (2016): 57-88.
- Mignolo, Walter. 2003. "El amor bilenguajeante: pensando entre lenguas". En *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Miranda, Eduardo. "El proceso de estandarización de la lengua Mapuche: de la oralidad primaria a la escritura." *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 4 (2014):149-156.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social." *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007): 93-126.
- Rodríguez, Claudia. *Leonel Lienlaf: La voz de la bandada. Enfoque etnocultural sobre el texto "Se ha despertado el ave de mi corazón"*. Diss. Tesis de Magíster, 1994.
- Rojas, Rodrigo. *La lengua escorada*. Santiago: Pehuén, 2009.
- Salvador Reyes. "Una revisión a la investigación documental en torno a la cultura náhuatl." *Intercambios. Estudios de Historia y Etnohistoria* 1.1 (2016): 31-37.

Schafer, R. Murray. *El nuevo paisaje sonoro*. Ricri Americana, 1990.

Taylor, Diana. "Performance e historia." *TDR/The Drama Review*, (2009): 67-86.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes. "Estudios avanzados de performance." (2011): 7-30.

Xokoyotsij, Jose Antonio. *Sempoalxochiti: veinte flores: una sola flor*. México: Universidad Nacional autónoma de México, 1987.

Zapata, Claudia. *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile: diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Santiago: Ediciones Abya-Yala, 2013.

ⁱ En *Intelectuales indígenas en Ecuador Bolivia y Chile: diferencia, colonialismo y anticolonialismo* la Doctora Claudia Zapata afirma que a fines de los ochenta comienza el protagonismo de los movimientos indígenas, sin embargo es en los años noventa que ocurren los hechos más conmemorativos: “Levantamiento indígena del Ecuador 1990, las conmemoraciones del V Centenario del Descubrimiento de América 1922 y el alzamiento de Chapas 1994” (13). Por otro lado, en el caso específico de Leonel Lienlaf, coincide esta época con el término de la dictadura de Augusto Pinochet en 1990. Factor que incidirá en la apertura de nuevas propuestas poéticas, después del denominado “Apagón cultural”. Al respecto se puede revisar el artículo: Fritz, Karen Donoso. "el “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983." *Outros Tempos–Pesquisa em Foco-História* 10.16 (2013).

ⁱⁱ Corona, Sonia. *El País*. 22 Feb. 2016. “Miguel León-Portilla, el historiador de los indígenas mexicanos, cumple 90 años” “Es el intelectual mexicano más reconocido en el mundo entero”,

ha apuntado Jaime Labastida, director de la Academia Mexicana de Lengua. Web:

https://elpais.com/cultura/2016/02/22/actualidad/1456168525_422803.html

ⁱⁱⁱ Debido a la ausencia del libro impreso correspondiente al corpus de esta tesis y a la falta de material bibliográfico acerca de la obra del autor, se le contactó vía correo electrónico, el 16 de octubre del 2017. El poeta indicó: “le doy tres pistas (vías) para acceder a la información. La primera, es que me localice a través del buscador de google, ahí puede encontrar, artículos, entrevistas, ensayos y mi producción literaria también puede localizar en la página del Festival Internacional de Poesía de Medellín, Colombia. La segunda es que localice y hable con la Dra. Claudia Zapata Silva, de la Universidad de Chile. Ella tiene mucho material sobre los intelectuales indígenas”. Razón por la que para este estudio se siguieron estas tres vías, siendo la más fructífera la mención de la Dra. Claudia Zapata Silva, para comprender la producción poética del autor.

^{iv} El diálogo entre los pueblos originarios y el estado mexicano, se sintetiza en el artículo: Stavenhagen, Rodolfo. "La política indigenista del Estado mexicano y los pueblos indígenas en el siglo xx." *Educación e Interculturalidad: política y políticas*. Cuernavaca: Crim-Unam (2013): 23-48.

^v Se presenta un anexo con los poemas de ambos autores que se analizan en la tesis, con ello se pretende facilitar la lectura.

^{vi} La elección del historiador José Bengoa responde a explicar y respaldar la postura de Leonel Lienlaf. No obstante, se pueden encontrar diversas posturas en relación al conflicto mapuche. En el artículo: Foerster, Rolf. "Nuevas exclusiones en la complejidad social contemporánea: El caso

mapuche." *Revista Mad* 14 (2006): 19-25. Foerster, Rolf." Se contrasta en detalle la visión de José Bengoa principalmente con la postura del historiador Sergio Villalobos y la de historiadores mapuches. La discusión se concluye con tres observaciones, relacionadas a cómo se ha abordado la problemática mapuche. La primera, es la mirada de la inclusión de los mapuches y su reducción de la problemática a la pobreza económica. La segunda, un movimiento nacionalista, liderado por historiadores mapuches para constituirse separados del estado chileno y la tercera, la disyuntiva entre una inclusión desde la concepción de una nación diferente o bien, desde el "multiculturalismo".

^{vii} Los conceptos de oralidad primaria y secundaria extraído de *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* de Walter Ong y John Hartley. Han sido utilizados anteriormente para trabajar poesía mapuche. Painequeo Paillán, Héctor. "Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)." *Literatura y lingüística* 26 (2012): 205-228. Elabora un análisis minucioso de la poesía mapuche en relación a este concepto y advierte la falta de seriedad con la que se han estudiado las culturas orales. Al igual que: Miranda, Eduardo. "El proceso de estandarización de la lengua Mapuche: de la oralidad primaria a la escritura." *Lenguas y Literaturas Indoamericanas* 4 (2014). Donde señala la importancia de las culturas de integrarse a las nuevas tecnologías. De modo que reflexiona en el tránsito de la cultura oral a la secundaria. Las acepciones de Ong, son empleadas en estos casos ejemplificados, sin embargo, se enfatiza que el estudio es realizado desde la cultura occidental.

^{viii} Las presentaciones de los autores se pueden encontrar en Natalio Hernández: Natalio Hernández. DGC Tlalpan. "Presentación de los Fascículos de los Pueblos Originarios de #Tlalpan". YouTube. 17 diciembre 2014. Web. 5 septiembre 2017. y también en: American, Pen. "Speaking in Languages on the Edge: Natalio Hernandez" YouTube. 24 mayo 2013. Web. 5

septiembre 2017. Esta última presentación posee la particularidad de traducir los cantos del náhuatl al inglés lo cual genera risas en el traductor, debido a la dificultad de imitar la musicalidad del canto náhuatl.

Mientras que en Leonel Lienlaf, algunas presentaciones son: Adoradores de Apolo. "Leonel Lienlaf en el bar La Vida". YouTube. 2 noviembre 2015. Web. 5 septiembre 2017. Y Vicuña, Cecilia. "Lionel Lienlaf", YouTube. 20 mayo 2010. Web. 5 septiembre 2017.

^{ix} Esta referencia se encuentra en Rodríguez, Claudia. *Leonel Lienlaf: La voz de la bandada. Enfoque etnocultural sobre el texto "Se ha despertado el ave de mi corazón"*. Diss. Tesis de Magíster, 1994. Donde se señala: Respecto a este hecho en particular, leyendo una entrevista al autor real, donde señala que esto le sucedió a su bisabuelo: "Al cacique de su bisabuelo le sacaron la piel de la espalda en el camino de Villarica a Loncoche, luego hicieron una bandera para ahuyentar a los otros, y después le cortaron la cabeza que colgaron de la cintura de su antepasado" (40)

^x Al respecto se puede revisar: Godoy Fajardo, Gerardo Andrés. "el discurso poético de *La Araucana* y la identidad indígena en Chile." Anais do XII Encontro Paraibano de Língua Espanhola e Culturas Hispano-Americanas 12 de octubre 2008 y en: Chihuilaf, Arauco. "El Canto General de Pablo Neruda y la historia mapuche." *Sociedad y Discurso* 6 (2004).

Anexo 1

Se ha despertado el ave de mi corazón (1989) de Leonel Lienlaf

MAMAYEJA (Tesis 33)

Tus manos acariciaron

Estos sueños

Y tu nombre

Lo dijo mi boca

Como un canto

“Mamayeja

Tu Mamayeja”

Entonces me escondí en

tus brazos

cansados por los años.

Allí, en un rincón de tu ruka

Siguen durmiendo nuestros

Sueños

Con tus hilados

“Mamayeja”.

Mi abuela

Se retiró de este sueño

Y se fue

ocultando su partida.

Sus años

No han querido contar

el secreto

Mi abuela aún no se ha

marchado

pero su espíritu ya no

está con nosotros

y no sé cuándo vendrá

por su cuerpo

para reunirse con la tierra. (45)

CANTOS EN UN BOTE (Tesis 28)

Sentados en nuestra canoa

que sueña con el sol

al nacer la mañana,

vamos abrazando el sentimiento

del mar.

Levamos el viento y el grito

del Kunkull

si es que la noche no nos quiere

dejar un cuerno

para que lllore por nosotros

al perdernos de la tierra.

Llamando al pez vamos

esperando el agrado del mar

para poder volver a casa

y comer con nuestra gente

al amparo del fogón.

Ya la noche está mirando

y Treng-treng nos cuida desde lejos

para que podamos encontrar la tierra. (71)

TEMUCO-CIUDAD (tesis 48)

El río Cautín

en el medio

baja llorando

por Temuco

llora.

El cerro Ñielol

sentado mira

grandes casas

casas que no son

de mapuches,
piensa.

Temuco- ciudad
debajo de ti
están durmiendo
mis antepasados.

Soñando en su sueño
están ellos
y corre en el río
su sangre. (39)

LE SACARON LA PIEL (Tesis 51)

Tres veces vino el malón
tres veces lo rechazamos
pero ahora viene otra vez
y no podemos luchar.
El winka está disparado.

Escondámonos debajo de la montaña
y que se vaya nuestro espíritu

a dormir sobre la tierra
y que sobre las estrellas
se duerma todo este campo.

Cuando recién descansaba mi mano
muchas armas nos rodearon
tomando a nuestro Cacique
mientras a nosotros nos golpeaban.

Le sacaron la piel de la espalda
y cortaron su cabeza
¡A nuestro valiente Cacique!
y la piel de su espalda
la usaron de bandera
y su cabeza me la amarraron a la cintura.

Vamos llorando y nuestra sangre
riega la tierra
de rato en rato bajo la mirada
a la cabeza que llevo en la cintura
y me parece que ya va a hablar
pero continúa en silencio.

Un hombre va galopando
en la pampa

y su chiripa galopa
sobre su caballo
llamando a sus perros.

Toda la pampa escucha
sus gritos

Kedintu-Kedintu
Lautaro-Lautaro
dice su galopar
y sus perros lo siguen
como el viento.

Bajan gritando ellos sobre los
campos
silbando por los esteros
Corro a ver a mi gente,
a mi sangre,
pero ya están tendidos sobre el suelo.
sobre ellos pasan los winkas
hiriendo de muerte la tierra,
dividiendo mi corazón.

Entré en busca de mi calor

a mi casa ardiendo,
brotó el estero de mis lágrimas
lloviendo sobre mis pies.

¿Ustedes entienden mis lágrimas?
Escuchen el aire explicarlas.

Están pasando los años,
están pasando los nidos sobre el fuego
está pasando la tierra
y ya me estoy perdiendo
entre las palabras
Escuchen hablar a mis lágrimas. (31-37)

EL ESPÍRITU DE LAUTARO (Tesis 59)

Anda cerca de la vertiente
bebiendo el agua fresca
y grita en las montañas
llamando a sus guerreros.

El espíritu de Lautaro
camina cerca de mi corazón
mirando

escuchando

llamándome todas las mañanas.

Lautaro viene a buscarme,
a buscar a su gente
para luchar con el espíritu
y el canto.

Tu espíritu Lautaro
anda de pie
sobre esta tierra. (41)

PASOS SOBRE TU ROSTRO (Tesis 78)

Madre, sobre tu rostro, con un
traje desconocido
apareció el murmullo del agua.
Todos los recuerdos presentes
envolvían ese sonido
y algo me miró-

Yo era un tronco formado
por miles de caras
que salían de tu rostro.

Por el tronco caminé a través

de cientos de generaciones
sufriendo, riendo,
y vi una cruz que me cortaba la
cabeza
y vi una espada que me bendecía
antes de mi muerte.

Soy el tronco, madre
el que arde
en el fuego de nuestra ruka. (55)

DIOS (Tesis 78)

Llamaradas de fuego que pasan
donde mira mi alma.
cuerpo que no se ve
en medio de este inmenso campo.

Sueños y sueños encadenados,
palabra desconocida,
grito de mi corazón
que busca su principio.

Dios

¿no tienes nombre? (53)

Sempoalxóchitl Veinte Flores: Una Sola Flor (1987) de Natalio Hernández

MIS HERMANOS QUE SE LADINIZARON (Tesis 25)

Es triste como hemos venido pasando los días
es penoso como hemos venido viviendo,
desde que llegaron a desintegrarnos los hombres blancos
desde que vinieron a confundirnos los occidentales
muchos de mis hermanos indios andan extraviados.

Es verdad que no es nuestra culpa
es verdad que no es culpa de mis hermanos,

de cómo se han venido ladinizando y occidentalizando
de cómo hemos venido deteriorando nuestra raíz.

Así hemos venido viviendo
así hemos venido pasando los días,
recién así nos viene sucediendo
recién así les acontece
a algunos de mis hermanos indios.

Recuerdo lo que le sucedió
a uno de mis coterráneos indios
cuando regresó de sus estudios
cuando regresó de la escuela normal para maestros.

Cuando regresó no quiso hablar más el náhuatl
dijo ya no entender a sus padres
que ya no podía vivir en el campo;
sus padres todavía intentaban comunicarse con él
con muy poco castellano le hablaban
"quiere come!" su madre le decía;
así murió su madre
así dejará de existir su padre;

nunca más pudo hablarle bien su madre

nunca más podrá hablarle su padre.

Así aconteció a otro joven indio;

terminó su educación primaria

se fue a estudiar la secundaria,

allá le otorgaron una beca

para un poco ayudarse.

Cuando sintió que podía disponer de dinero'

pronto se compró un reloj,

vistió las mejores ropas·

empezó también a mentir con sus boletas·

mostrando que iba bien en sus clases.

Cuando las autoridades notaron su irregularidad

le retiraron la ayuda,

tuvo que desertar de la escuela

al pueblo indio retornó nuevamente.

Cuando retornó con sus padres

diariamente vestía ropas limpias

nunca más quiso ir al campo

se quejó que el sol le quemaba;

todos los días la pasaba sentado
todos los días exigía suculenta comida.

Sus padres mucho entristecieron
y se preguntaban porqué así aconteció a su hijo;
un buen día éste abandonó a sus padres
mucho tiempo no supieron de él,
al fin se supo que se dio de alta en el ejército
donde continúa prestando sus servicios.

Muchos casos de éstos nos vienen aconteciendo
muchas penas como éstas hemos venido sufriendo,
muchos jóvenes indios desertan
desertamos de nuestros pueblos indios
abandonamos a nuestros padres,
algunas veces dejamos para siempre
a nuestros padres y hermanos.

Ya no queremos ladinizarnos
ya no queremos avergonzarnos
de nuestra lengua y de nuestra ropa;
ya no queremos andar extraviados
ya no queremos andar llorando
ya no queremos destruir nuestra raíz. (87)

HIJITOS: ESCUCHEN LA PALABRA DE LOS ANCIANOS (Tesis 33)

Abran sus corazones hijitos
quiero decirles unas cuantas palabras;
les expresaré algunas palabras antiguas
que contienen la sabiduría de nuestra sobrevivencia.

En verdad no diré muchas,
las palabras bellas no siempre son muchas,
necesitan guardarlas
necesitan tener cuidado de ellas
necesitan respetarlas y preservarlas.

Es necesario que respeten su palabra
expresen siempre la palabra verdadera
expresenla con rectitud,
porque nuestra palabra india vale
no siempre necesitamos escribirla,
así nos enseñaron nuestros abuelos
así nos dejaron dicho nuestros mayores.

También es necesario que trabajen
porque el trabajo dignifica y proyecta al hombre;

si trabajan, se hablará bien de ustedes
serán respetados por los demás.

Es necesario que ayuden a los demás,
si alguien tiene alguna preocupación, escúchenlo;
porque todos somos huérfanos alguna vez
porque todos llegamos a necesitamos en la vida;
por eso debemos ayudarnos,
por eso debemos vernos entre todos.

También es necesario que sean respetuosos
respeten a sus padres, a sus abuelos;
respeten a los ancianos,
respeten la flor y el canto
porque es la flor y el canto lo que nos da vida
es lo que rige nuestra existencia
es nuestra vida material y espiritual
Aquí nada más termino

aquí concluyo con mis palabras,
en verdad no son muchas
porque las palabras sabias de los 'ancianos'
no siempre son muchas,
es necesario que las recojan y las conserven,

guárdelas en su corazón y en su pensamiento. (75)

TE CANTARÉ MUJER INDIA (Tesis 28)

Te cantaré
mujer india,
recibe de corazón este canto
te lo ofrece un joven indio.

Tu juventud resplandece de belleza
muchos listones lucen tus trenzas,
collares menudos adornan tu cuello
muchos pasadores surcan tu cabeza.

Mi corazón salta de alegría y late de emoción
cuando vigorosa vas por agua,
también cuando vas al tianguis
regresas en medio de risas y de alegría.

Me gusta mucho contemplarte
cuando adornas con flores tu cabeza,
te entregaré flores de agua
con flores de agua adorna tus trenzas.

Me gusta mucho tu blusa bordada

muchas cosas aparecen en ella:

allí está la sabiduría de nuestros abuelos

sabiduría que debes respetar y conservar.

Me gusta mucho tu color moreno

porque moreno es el color de nuestra madre tierra,

nunca te avergüence llevar este color

porque con él llegamos a este mundo, a esta tierra. (59)

AMÉRICA: TIERRA INDIA (Tesis 47)

Siento debilidad, no tengo fuerzas;

algunas veces siento tristeza y temor, miedo;

hay mucha violencia, hay muchos conflictos;

todos sienten egoísmo, hay mucha vanidad;

por eso, aunque ya no quisiera hablar,
por eso, aunque ya no quisiera levantarme,
tengo que hacerme fuerte,
porque quiero decirte unas cuantas palabras
a tí madre tierra, mi tierra india, mi continente indio.

Los hombres blancos y mestizos que aquí viven
los hombres blancos que aquí se asentaron
trajeron muchas cosas,
algunas buenas, otras malas;
ahora vemos que necesitan sangrarte mucho
para alimentar a los monstruos
dicen que son dueños de todo
por eso te destruyen, por eso te saquean.

También dicen que sus hijos son sabios
porque asisten a las universidades blancas;
donde les enseñan cómo destruirte
donde los preparan para ganar dinero,
donde les enseñan cómo mandar;
no les enseñan cómo deben respetarte,
cómo pueden colaborar, cómo dialogar con su corazón.

Por eso quiero decirte, unas cuantas palabras,

porque tú madre tierra, madre india,
tienes tus raíces,
tienes tu propia sabiduría, tu propia filosofía;
sabiduría que han venido guardando mis hermanos indios:
denes, dakotas, jopis, rarámuris, nauas, mayas, kunas,
kechuas, aymaras y muchos otros hermanos indios.

Esta sabiduría, la sabiduría india
nos enseña a respetarte,
porque tú nos cargas, nos- das de comer, nos das fuerza;
esta sabiduría también nos enseña a respetar todas
las cosas de la naturaleza.

Nuestra sabiduría india también nos enseña
a respetar a nuestro padre el sol
porque nos alumbra, nos señala el camino,
nos conduce por el mejor camino.

Nuestra sabiduría india
nos enseña a respetar el maíz,
porque el maíz nos da vida,
por él existimos -

es nuestra sangre y nuestro espíritu.

Nuestra sabiduría india nos enseña también
que debemos trabajar,
porque el trabajo dignifica y proyecta al hombre;
quien trabaja, se habla bien de él en la comunidad.
es respetado y admirado por los demás.

Nuestra sabiduría india
también nos enseña a ser respetuosos
nos enseña a respetar a los ancianos,
nos enseña a amar y a respetar la flor y el canto
y todas las cosas de la naturaleza.

Nuestra sabiduría india nos enseña también
que debemos ayudarnos, que debe haber ayuda mutua,
que debemos vernos entre nosotros,
que debemos decir las cosas verdaderas
nos enseña que debemos hablar con rectitud.

Toda esta sabiduría, es tu sabiduría madre tierra;
todo esto es tu raíz,
nos agarraremos fuertemente de ella

nos apoyaremos bien de ella,
porque tú le das raíces a este nuevo mundo,
a este continente indio.

Tu corazón está vivo, está verde tu raíz;
aunque los no indios aseguren que tus raíces están secas,
permaneces bella, porque eres fuerte;
pasarán muchos días, pasarán muchos años,
siempre permanecerás viva, madre tierra;
tierra india: América india. (93-97)

MI PUEBLO INDIO (Tesis 50)

Nunca te olvidaré mi pueblo indio
siempre te recordaré con el corazón
te nombraré en mi lengua india
"Tlaltolontipa" te llamaré.

Mi corazón entristece con los recuerdos
cuando a mi mente vienen los barrios que existieron:
Zapotal, Reyistla, Tlapani y el Mangal,
Calpolmej que dejaron fundado nuestros abuelos.

Nunca olvidaré cuando descalzo caminaba

veredas para ir a traer leña
caminos para ir a la milpa,
caminos reales para ir al tianguis.

Recuerdo bien cómo participaba en la ayuda mutua
junto con otros jóvenes indios;
en un día limpiábamos una milpa
con mucha algarabía y alegría sembrábamos,
con mucha felicidad compartíamos la comida de las siembras.

En verdad fue bello como fui creciendo
los papanes temprano me despertaron,
las chichalacas por las tardes me cantaron,
la zorra por las tardes vino a asustarme,
el cacomistle por las tardes llegó a asustar a las gallinas
y otras veces se las robó.

Con mucha alegría contemplaba
las flores que día a día brotaban
el girasol que junto con el sol giraba;
tlatokxochitl, kuetlaxxochitl, xiloxochitl,
teokuitlaxochitl, oloxochitl, sempoalxochitl
y muchas otras flores recuerdo ahora,
de las que hasta la fecha adornan a mi pueblo indio.

Año con año esperábamos con gusto
Los muertos que venían a visitarnos,
nuestros familiares que venían a vernos
con mucha comida los recibíamos,
muchos cohetes quemábamos,
con muchas flores desempoalxochitl los llamábamos.

Era bello como nos dirigían los ancianos
era maravilloso como respetábamos la flor y el canto,

la ofrenda al elote año con año se realizaba
todos mis hermanos indios eran prudentes y respetuosos.

En verdad mi corazón entristece
cuando recuerdo las ceremonias tradicionales,
cuando recuerdo cómo se hadan los flores de coyol
cuando bailábamos con muchas flores
cuando los músicos interpretaban la flor y el canto
con mucha reverencia y respeto besaba la tierra.

Han pasado muchos días y muchos años,
ahora entristece mi pueblo indio
ahora están enfermos mis paisanos

ahora están débiles mis hermanos,
mis padres y mis familiares

Necesitamos volver a recoger la flor y el canto,
necesitamos volver al trabajo comunitario,
necesitamos volver a sembrar los campos
volver a escuchar la flor y el canto,
así podremos revivir y volver a tener fuerza en los corazones;
así podrá revivir mi pueblo indio. (83-85)

XOKOYOTSIN DIALOGA CON SU CORAZÓN (Tesis 59)

Llegó el día en que debes hablar con tu corazón,
muchas cosas guarda tu corazón;
por eso te irritas, por eso te vuelves colérico,
algunas veces lloras de sentimiento,
otras veces tu corazón se esparce.

Ya no estés triste
ya no llores de sentimiento,
tu corazón es bello
es bello tu sentimiento y tu pensamiento.

Ríe nuevamente

que tu corazón ría nuevamente,
despierta, mira lejos,
mira con alegría.

Mira el amanecer,
contempla la belleza de las flores;
observa los pájaros, las mariposas
y todas las cosas que hay en la naturaleza.

Todas somos fugaces
todos nos iremos;
es triste nuestra vida en la tierra
es difícil nuestra existencia.

Por eso es necesario que trabajes
por eso debes respetar;
vive con alegría
que no te invada la tristeza. (47)

SENTIMIENTO (Tesis 63)

Lloro de sentimiento algunas veces
camino huérfano otras veces,
es triste como voy pasando la vida
trabajo en casa de blancos y mestizos.

De todo corazón desearía
escuchar la música de la flor y el canto
bailar la danza de las flores
reír junto con mis hermanos indios.

Es triste lo que nos sucede
a muchos de los trabajadores indios,
trabajamos en casa de blancos y mestizos
habitamos en pueblos de blancos y mestizos.

Los hombres blancos y mestizos
ríen de nosotros algunas veces,
otras veces se mofan de nosotros
de cómo vestimos sus ropas
de cómo usamos su lengua, de cómo hablamos su idioma.

Llegó el día en que nuestros corazones volverán a ser fuertes
llegó el día en que. podemos reír nuevamente,
escuchemos otra vez el ueuetl y el teponaztle
escuchemos otra vez el canto de la flauta.

Que acerquen nuevamente los ancianos
escuchemos otra vez el ueuetlajtoli
revivamos la casa de la flor y el canto.

Que surjan nuevamente los artistas indios
que se acerquen otra vez las tlajkuiloanej,
recojamos nuevamente nuestros libros
construyamos la casa de los códices.

Que acabe este miedo
que acabe esta pesadilla,
que se borre esta tristeza
que vuelva la alegría y la fuerza de los corazones. (49)

ALGUNAS VECES ME SIENTO MUERTO EN VIDA (Tesis 74)

Algunas veces me siento muerto en vida
porque ya no soy yo mismo:
busco mis ropas y ya no aparecen.

Algunas veces me siento muerto en vida
porque ya no soy yo mismo:
busco mi milpa y ya no aparece.

Algunas veces me siento muerto en vida
porque ya no soy yo mismo:
busco la música de la flor y ya no la escucho,
algunas veces la percibo en la lejanía.

Algunas veces me siento muerto en vida
porque ya no soy yo mismo:
busco a mis hermanos y ya no los encuentro,
algunos han cambiado de ropa, otros han cambiado su corazón.

Algunas veces me siento muerto en vida
sin embargo, vive mi corazón, quiero vivir,

quiero aliviarme, quiero volver a tener el corazón vigoroso. (61)

CUANDO YO MUERA (Tesis 75)

Cuando yo muera,
que me entierren en un petate
que me entreguen en manos de nuestra madre tierra,
que me reciba, que me abrace,
que me integre a su cuerpo.

Cuando yo muera
que haya música y flores
que me impregnen de copal
que me vistan con mis ropas indias.

Los hombres que vayan a enterrarme
los hombres que me encaminen,
que vistan ropas indias
que calcen guaraches indios
que porten morrales nuevos
que lleven un pañuelo nuevo en el cuello.

También llevaré un libro escrito en mi idioma

para leerlo en el camino,
llevaré también un machete
con el que iré a trabajar,
llevaré tortillas para alimentarme en el camino
un camarón de arroyo que me calme mi sed.

No me siento triste,
no me siento preocupado
cuando escribo estas palabras;
al fin todos somos pasajeros
todos nos alejaremos
todos nos iremos. (73)