

## Palabras que sueñan y suenan: la poesía de Leonel Lienlaf como resistencia en tiempos de colonialismo acústico

Luis E. CÁRCAMO-HUECHANTE

Sugiero otro modo y otra política de leer: leer como “escuchar”. Más específicamente, en este ensayo, propongo leer los textos poéticos de Leonel Lienlaf poniendo atención “audio-imaginativa” a las resonancias y rastros de sonidos, junto con imágenes que se inscriben y se activan en ellos. En 1989, Lienlaf publica su primer libro de poemas bajo el título *Se ha despertado el ave de mi corazón*, el cual, al posicionar el mapudungun como lengua literaria por escrito, se constituirá en un hito significativo en la literatura y la cultura impresa en Chile. Luego, en el año 2003, aparece su segundo libro: *Pewma dungu/Palabras soñadas*. Publicados en Santiago por Editorial Universitaria el primero y por LOM Ediciones el segundo, ambos conjuntos poéticos se componen de textos primariamente en mapudungun, acompañados por versiones, o más bien variaciones, en castellano.<sup>1</sup>

Teniendo como referencias estos dos libros, en el presente artículo planteo una lectura de la poesía de Lienlaf como una ritualización de voces, sonidos e imágenes que constantemente invitan a ejercer modos literales y figurados de ver y escuchar. Pongo así en relieve el carácter escrito, visual y eventualmente sonoro de estos poemas, para resaltar las resonancias de vidas, cuerpos y territorios mapuche que, por vía de la fuerza animada y performática del discurso poético, resurgen a contrapelo de una larga historia colonial y sus ruidos, o lo que denomino el colonialismo acústico. En este sentido, por un lado, hago esta lectura asumiendo una perspectiva mapuche del lenguaje, el territorio y su representación, tanto en una dimensión lingüística, estética como política; y, por otra parte, me hago también eco de recientes estudios centrados en el sonido.

Desde fines de la década del 2000 e inicios de la actual, la cuestión del

sonido se ha vuelto un foco de reflexión e indagación crítica en variadas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales.<sup>2</sup> Este “giro sonoro” ha irrumpido como una ampliación e incluso contrapunteo con el “giro visual” que se había instalado en la década previa. Para el canadiense Jonathan Stern, en esta nueva ruta crítica se trata de abordar “un dominio de cuestiones significativas y conectadas que rodean la vida social del sonido en todas sus manifestaciones” (348), desde el habla, la música o la acústica hasta los medios sonoros; desde el cuerpo y la voz hasta el silencio o la sordera, entrecruzando historia sensorial e historia social.<sup>3</sup> Más aun, en este rumbo investigativo, el desafío sería situar el estudio de la sonoridad dentro de un campo perceptual en que los sentidos se hallan por lo general entrelazados y/o yuxtapuestos. En esta línea, en el ámbito específico de los estudios literarios, variados estudios se han enfocado en elucidar y conceptualizar los efectos del sonido, la voz, la escucha o la audición en la performance textual y corporal de la poesía, sin desatender las múltiples dimensiones, como el tocar o el ver, que conlleva la experiencia sensorial y sus representaciones (Masiello, 2013; Perloff, 2009; Stewart, 2002).<sup>4</sup>

Las referidas vetas críticas enriquecen, en parte, mi aproximación a los textos poéticos contemporáneos de autoría mapuche para poner atención a los imaginarios e historias sonoras que se sedimentan en ellos. Pero, sobre todo, mi particular lectura-escucha de poesía también se territorializa en conceptos propios mapuche relativos a la experiencia de oír (*allkün*) y escuchar (*allkütn*), siguiendo sus significaciones en mapudungun.<sup>5</sup> Según la investigadora y pedagoga Clorinda Antinao, *allkün* significa “percibir los sonidos,” que equivale al verbo en castellano oír (150); y *allkütn* sería “escuchar atentamente”, “prestar atención” (105). El concepto de *allkütn* invita a sumirnos en una experiencia auditiva más elaborada y concentrada y, por ende, puede ser la base para llevar a cabo “atentamente” la escucha de un texto poético. Así, en este acto figurado de audición, se conjugan oídos, sentidos e imaginación. Sugiero entonces, en el diálogo con la poesía de Lienlaf, traducir dicha noción de *allkütn* como un leer-escuchar que nos involucra en un acto de poner atención a aquellas aristas incluso silentes dentro de sus textos. De hecho, son los propios versos de Lienlaf los que nos emplazan a escuchar:

Rupa-rupangey tripantü,  
rupa-rupangey mapu,  
kanchalen ka dewma



pepi dunguwelan.

Allkütumuchi ka puen pipingen. (*Se ha despertado* 36)<sup>6</sup>

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. (*Se ha despertado* 37)

Estos poemas, como vemos, no resultan ser operaciones directas de traducción sino espacios gráficos y fonéticos –textos en mapudungun y castellano– que pueden más bien ser a veces alternos, paralelos, o incluso divergentes, aunque en muchas ocasiones coinciden. De este modo, se trata de una poesía que nos emplaza a visualizar y “escuchar atentamente” a lo que nos dice, y no nos dice, en una lengua y en la otra. A partir de estos constantes desplazamientos lingüísticos, los poemas de Lienlaf nos convocan a una práctica figurada de la lectura como escucha: “Allkütumuchi ka puen pipingen” / “Escuchen hablar a mis lágrimas”.

Estos versos patentizan el desgarró de una persona poética que batalla “entre las palabras”. Es la lucha enunciativa de un sujeto y un discurso que emerge a contrapelo del lenguaje ya inmerso en los pliegues discursivos de una sociedad colonizadora y de la propia institución ideológica de la poesía en Chile –como “poesía chilena”, una institución canónica de carácter monolingüe y enmarcada dentro de una lógica *mononacional*. Pero aún más. Varios poemas de Lienlaf no solamente implican e invitan al acto figurado de una lectura-escucha, sino que constituyen una sedimentación escrita de textos para ser cantados y actuados en sus presentaciones públicas, es decir, textos que operan en la frontera entre poema escrito, en un sentido chileno-occidental, y la de texto que arranca y vuelve a la esfera del canto o *ül* de raigambre mapuche.<sup>7</sup> Es en dicho espacio donde la persona y el discurso poético de Lienlaf complican ciertas lecturas críticas que sostienen que esta literatura se hallaría “regida por las normas de la literatura europea a partir de los modelos chilenos e hispanoamericanos” (Carrasco, “Literatura intercultural” 73). En el caso de la escritura y el canto que practica Lienlaf no se halla “regida por” dichos “modelos”, sino que más bien los re-enmarca dentro de una matriz mapuche, ejerciendo una especie de *asimilación al revés* de los medios y géneros no indígenas;



es decir, usa la tecnología escrita y los recursos retóricos de la literatura chileno-occidental para fundar un registro expresivo y discursivo cuyas “normas” y “modelos” se hallan al otro lado de La Frontera: en actuaciones del lenguaje y del sujeto aprendidos en el entorno *lafkenche* de Lienlaf, así como en experiencias y perspectivas mapuches de la historia colonial del *Ngulu Mapu* en su conjunto.<sup>8</sup>

Desde su origen territorial y comunitario, situado en el norte costero de la provincia de Valdivia, Leonel Lienlaf nos hace ver y escuchar en su poesía una historia de cruces coloniales que se enuncian “al sur” de La Frontera, de aquella habitualmente pensada desde la convención historiográfica chilena y que se acota a la denominada Araucanía —entre el Golfo de Arauco y el Río Toltén. Desde una perspectiva más global del *Ngulu Mapu*, Lienlaf nos compele a ampliar los alcances de dicha noción. Primero, en términos topográficos, el registro poético de Lienlaf a menudo se halla marcado por su territorialidad, *lafkenche*, situado al sur del Río Toltén y en colindancia con el territorio *williche* (“gente del sur”): allí donde en pueblos como San José de la Mariquina, Valdivia, La Unión u Osorno, entre otros, la vida mapuche quedó expuesta a violencias coloniales homólogas a las vividas en La Frontera al norte, con las consiguientes historias que hablan de luchas y resistencia.<sup>9</sup> Segundo, la poesía misma de Lienlaf nos lleva por zonas fronterizas a nivel de lenguajes y representaciones, invitando a pensar La Frontera, y más extensivamente el tropo de la frontera, en sus dimensiones metafóricas.<sup>10</sup> Por lo mismo, en este ensayo transito por estas variantes y variaciones, topográficas y tropológicas, sobreentendiendo La Frontera (o la frontera) “como una región, un proceso, un discurso” (Batticuore et al. 16).

En particular, el poeta Leonel Lienlaf nació en Alepue, un *lof* (comunidad) situado sobre los cerros y el entorno montañoso de la Cordillera de la Costa y frente al mar, hacia la zona costera norte de la Comuna de San José de la Mariquina, en la provincia de Valdivia. Al igual que otras comunidades cercanas, tales como Chan Chan, Maiquillahue, o Mehuin Bajo, el *lof* de Alepue es parte de una identidad territorial *lafkenche*, es decir, gente del mar o de la costa, situándose así en el más extenso espacio del *Lafkenmapu* (el territorio costero mapuche).<sup>11</sup> Allí, en los parajes de lo que podemos denominar La Frontera al sur, el *lof* de Alepue se formó históricamente en base al linaje de los Lienlaf, nombre familiar que en sí lleva la marca *lafkenche* del territorio: *Lienlaf*, “mar plateado” —las aguas



que, vistas desde los cerros por las noches, adoptan dicho color. En dicho entorno, Leonel Lienlaf desde niño creció en contacto con el mapudungun, especialmente pasando tiempo en casa de Marcelina Pichun, su abuela materna, como cuenta él mismo: “más que conversatorio, era escuchar, más aprender...” (Lienlaf Entrevista). Allí, junto al fogón (*kütralwe*), ella contaba y cantaba historias, recibía la visita de otros Lienlaf y lafkenche, sosteniéndose largos conversatorios en mapudungun: “esa fue mi mejor escuela, el hecho de escuchar, desde los dos hasta los diez años [...] aprendí a escuchar, porque ese es un tema fundamental: aprender a escuchar, y aprender a mirar” (Lienlaf Entrevista), dice el autor.<sup>12</sup> A partir de dicha experiencia de “escuchar” conversaciones y cantos de personas mayores, pervivió la lengua en Leonel Lienlaf, haciendo posible que, literariamente, escriba (y cante) en mapudungun.

### Colonialismo acústico: lenguas y ruidos

La lengua mapuche conforma la matriz desde la cual se articulan los poemas-cantos de Lienlaf, una lengua que, durante su infancia en Alepue, “escuchaba” de su abuela materna. Lengua matriz, matrística, materna. Lengua que, en su propio nombre: mapudungun, agencia una relación a la vez simbólica, sonora y sensorial de lenguaje, entre naturaleza, territorio y sonido. *Mapu*, de hecho, puede significar tierra, territorio, espacio, entorno o universo; y *dungun*, en sus varias acepciones: lengua, lenguaje, voz, sonido y sentido. Mapudungun, al identificar al lenguaje con la tierra, se sale de la lógica antropocéntrica y expresa un territorio de resonancias vastas y múltiples: es la fonética de un universo poblado por seres que susurran, murmuran, hablan, gritan, sollozan o cantan. Esta singularidad del universo semántico, sonoro y sensorial mapuche, es lo que cobra relieve en el registro poético de Leonel Lienlaf.

Dicha actuación ritual, sonora y territorial de los sujetos y las lenguas en su poesía, se articula en una doble dimensión: por una parte, en el sentido del concepto mapuche de *pewma* o sueño, un aspecto ampliamente analizado por estudiosos literarios chilenos en relación a *Se ha despertado el ave de mi corazón* y que, desde su decidor título, marca también el corpus de *Pewma dungu/Palabras soñadas*.<sup>13</sup> Pero, por otro lado, ambos libros de Lienlaf entretejen el impulso simbólico del sueño con el dinamismo de la historia, sumiendo una y otra vez su trance poético en el transitar de una vida mapuche vapuleada por ruidos e imágenes de una violencia colonial



que es pasada y presente.<sup>14</sup> El estudioso mapuche Ramón Curivil señala que los *pewma*, o *peuma* (por Alfabeto Raguileo) posibilitan a autoridades comunitarias, tales como *machi*, *longko* o *genpin*, “ponerse en contacto con otra dimensión de la vida, lo que les permite aprehender parte de la realidad” y, por lo mismo, encarna “una instancia de conocimiento privilegiado” (34). De una u otra manera, la persona literaria de los libros de Lienlaf busca hacer resonar esos saberes en que “otra dimensión” nos reconecta a “la realidad”. En los dos libros en discusión, sueño e historia se entretejen para dar forma a un discurso que posee trazos y retazos de realidad histórica, al igual que un intenso lirismo. Es desde este cruce de dimensiones de saberes que la persona poética de los textos de Lienlaf transita por múltiples medios —lo escrito, lo visual y lo fónico—, con el deseo de agenciar conocimientos mapuche propios.

En ese discurrir, sus textos se pueden leer, ver, oír y escuchar como una performance no solamente de un sujeto sino de un entorno de voces, sonidos y sentidos que, episódicamente, se sedimentan en el registro escrito. Al incorporar dicho “medio ambiente sonoro,” los poemas de Lienlaf me invitan a proponer también un modo de leer los textos literarios (escritos) como medios sonoros, donde los recursos figurativos del lenguaje permiten oír y escuchar en el proceso de la lectura e interpretación.<sup>15</sup> Los textos poéticos estimulan la audición imaginaria, suenan al oído (físico y mental) de quienes leemos. Y se leen y suenan dentro de una historia, y no fuera de ella.

Con dicha inflexión, hablo de colonialismo acústico para develar una parte de la vasta y compleja historia desde la cual emerge la poesía de Lienlaf; una historia marcada por la imposición de un entorno lingüístico, mediático y tecnológico-maquinal sobre los territorios mapuche. En un primer nivel, y ya de larga data, pienso en el régimen de colonización lingüística *wingka*.<sup>16</sup> Actualmente, la lengua del pueblo mapuche ha perdido espacio ante los ruidos coloniales de las maquinarias lingüísticas, culturales, políticas, económicas y dominantes de Chile y de Argentina. Esta historia de marginación del idioma mapuche se torna más dramática si se considera el hecho de que, como lo refrendan estudios recientes, la lengua se habla cada vez menos entre las nuevas generaciones de mapuches. A este respecto, la lingüista mapuche María Catrileo confirma esta realidad del idioma:

aun cuando la lengua ha sido capaz de sobrevivir durante el transcurso del



tiempo, no se puede sostener que este medio de comunicación constituye una lengua saludable. Según las investigaciones realizadas por organismos públicos y privados, existe un número cada vez más reducido de hablantes. La mayoría de ellos son adultos mayores o niños que están siendo incentivados por sus propios abuelos para aprender la lengua de los *Kuyfikeche* o ancestros. (Catrileo 40)

Complementando este diagnóstico, en su libro *Mapudungun: el habla mapuche* (2006), el lingüista Fernando Zúñiga constata que en el Chile contemporáneo “el castellano chileno domina los espacios públicos y privados; el mapudungun es una lengua desconocida por la mayoría de la población y hablada por sólo unos pocos, y el inglés se adueña de cada vez más espacios, especialmente espacios virtuales, aun cuando poca gente lo comprenda y muy poca gente lo hable” (48). Ésta es la historia del colonialismo acústico: dominio de la lengua *wingka*, ruidos maquinales de hidroeléctricas y empresas forestales, de armas policiales, de aeropuertos, de monopolios mediáticos que colonizan el espacio visual, acústico y sonoro en que se desenvuelve la vida mapuche del presente.<sup>17</sup>

### Desde el Wallmapu: lectura y escucha poética

Dentro de este contexto, la poesía de Leonel Lienlaf constituye una reterritorialización gráfica, sonora y lingüística a la vez literaria y política de la lengua mapuche. Al incorporar el mapudungun como primer idioma de sus libros, acompañado de versiones en castellano de cada poema, su escritura poética registra, de modo figurado y performativo, la ecología acústica del imaginario lingüístico, cultural y territorial mapuche, al igual que la disonante omnipresencia de una historia colonial. Esto es lo que ya resuena en *Se ha despertado el ave de mi corazón*, un libro que, como ya lo he apuntado, se publica de modo señero en el año 1989.

Hacia fines de los ochenta, los fatídicos ruidos de las marchas militares, el oficialismo musical de la “cueca huasa” de estirpe rural-oligárquica y los monocordes ruidos chileno-americanos de la tecnocracia del mercado, promovidos por la dictadura de Pinochet, dominaban el espacio público sonoro en Chile.<sup>18</sup> En medio de este avasallante clima acústico y político, y desde el acaso menos estridente y más bien modesto ámbito del libro escrito, Leonel Lienlaf irrumpe con su poesía, poniendo en circulación otros ritmos y otros ritos. Estamos entonces a fines de los ochenta, y con la poesía de Lienlaf, una lengua marginada, una cultura sometida, irrumpen

en el dominio de la poesía escrita. Así, “el ave de mi corazón”, invocada en el título de su primer libro, metaforiza el espíritu mapuche que, capaz de volar y cantar, se reanima. El poeta de Alepue anuncia y enuncia el despertar de una noción no-chilena de la poesía: la tradición del *ül*, el canto mapuche. Esto cobra forma en una escritura remitida, de modo constante y sonante, a ritmos y ritos de la naturaleza, como se sugiere en los versos inaugurales del primer libro de Lienlaf:

MAPU ÑI PEUMA

WIRAÜMEKEY

ÑI PIUKEMEÜ

[...]

El sueño de la tierra

grita

en mi corazón... (*Se ha despertado* 29)

Sueña y suena la tierra misma en el palpito expresivo del sujeto de estos versos, escritos e inscritos primeramente en mapudungun –“lengua de la tierra”–, idioma que, gráficamente, se enaltece al posicionarse sobre la página en mayúsculas y arriba del texto en castellano. Al mismo tiempo, al invocarse “la tierra,” más que un recurso de personificación, aquí se pone en relieve un concepto mapuche de la naturaleza como figura animada, que sueña y suena en el interior mismo del sujeto. La tierra no es meramente una exterioridad, sino que, de modo simbólico y sonoro, se interioriza en el lenguaje y en la subjetividad: “grita / en mi corazón” (*Se ha despertado* 29). Se trata de un grito y una exaltación, y que abre paso a un sujeto y un cuerpo que transita por los estremecimientos históricos de la violencia colonial, los cuales se hacen patentes en varios poemas de *Se ha despertado el ave de mi corazón*. En uno de ellos, “Rupamum”/“Pasos sobre tu rostro”, los versos de Lienlaf dramatizan dicha historia:

ina pen kiñe cruz katrünmaetew ñi lonko

ka kiñe espada bendecidepectew petu ñi lanon.

Güypechymutrunge

mi rukamew, ñuke. (54)

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)

Lo que aquí se puede leer, ver y escuchar nos remite a la colonización hispana, en tanto ocupación militar y religiosa. La violencia colonial que se registra en estos versos no es solamente un horizonte referencial, sino que fractura el propio cuerpo del texto en mapudungun: “cruz”, “espada” y “bendeci...” —como en *bendecidepeetew*— marcan una cisura, un corte, en el horizonte fonético y semántico del idioma nativo. Se muta en una ecología lingüística; se altera la lengua de la tierra, su canto se triza. Los citados injertos de palabras del castellano en el mapudungun señalizan —de un modo marcadamente gráfico y visual— el traumático cruce de lenguas en La Frontera, evento que significó tanto una violenta alteración de signos como una crisis simbólica en el universo de la “lengua de la tierra” y sus hablantes. De esta forma, La Frontera se grafica en este poema como una zona de violencia colonial en la lengua misma, conllevando desgarradores trastornos ecológicos en el sentido ambiental del territorio y también del cuerpo, el alma y el lenguaje del mapuche. Más aun, esta historia colonial no concluye allí, sino que continúa y adquiere dimensiones contemporáneas, como se nos presenta en uno de los textos de *Pewma dungu/Palabras soñadas*, el segundo libro de Lienlaf. Se trata del poema “Wedake dungu”/“Imágenes”:

Pen wedake pinu  
purumeken wente ngenochi ko  
Pen  
chumechi  
ñi nūmameken kay kay  
inche trufken. (46)

Veo  
ejércitos de pinos  
bailando sobre los restos del estero  
y camiones blindados  
empolvando las espaldas  
de kai-kai. (47)

Tal como “vimos” en el poema referido a la colonización española, aquí, más que canto, el poema es imagen; en este caso, para visualizar la violencia territorial de la colonización chilena y transnacional en la era



neoliberal. Junto con el título “Imágenes,” la forma verbal “pen”/“ver” patentiza el giro visual, como si ahora –a la manera de la crónica colonial– el poema constituyera “crónica de lo visto y lo vivido.” Esta inflexión visual no es nueva en las construcciones de lenguaje de Lienlaf ya que, por ejemplo, en su primer libro, en algunas de sus páginas los textos escritos van acompañados de dibujos; en el mismo sentido, cabría destacar sus colaboraciones como guionista en varias producciones audiovisuales.<sup>19</sup> En el poema arriba citado, el recurso de la imagen verbal le permite a Lienlaf escenificar en palabras la dimensión física y tangible del ritual sacrificial de la modernización del Chile de fines del siglo veinte: “Veo / ejércitos de pinos / bailando sobre los restos del estero / y camiones blindados / [...]”. En otro nivel, estos versos evocan el fantasma de la fuerza militar que vapuleara el país en los tiempos inaugurales de la nueva era modernizadora de mercado, bajo la égida del régimen autoritario y represivo encabezado por el General Pinochet entre 1973 y 1990: “ejército” y “camiones blindados” son aquí sinécdoque de la dictadura pinochetista. Ahora, en el 2003 –fecha de la publicación del segundo libro de Lienlaf–, en un contexto de alianza entre la democracia y el neocapitalismo de mercado, tales figuras se transmutan y se funden con la empresa nacional y transnacional de destrucción de los bosques nativos y la instalación de las empresas forestales en el sur de Chile.

En las últimas dos décadas, los ruidos y poluciones maquinales de las grandes compañías forestales han sido masivos en el contexto de la transformación neocapitalista del país (y el paisaje) mapuche y regional. Con aval del Estado chileno, desde 1974 en adelante se ha fomentado “la forestación de las superficies rurales con monocultivos exóticos de pinos y eucaliptus, mediante un subsidio de hasta un 75% en el costo y manejo de estas plantaciones” (Levil Chicahual 232). Además, el decreto original que avaló la inversión en el rubro, liberaba de impuestos a esta actividad, potenciando de esta forma el auge de las plantaciones forestales “en desmedro del bosque nativo” (Levil Chicahual 232). El “monocultivo forestal” adquirió patrocinio jurídico e institucional en Chile bajo la dictadura de Pinochet con la promulgación del Decreto 701 en 1974, instituyendo un paso estratégico para la liberalización económica del país. Este decreto fue modificado y ampliado por 15 años más durante el período gubernamental concertacionista (1994-2000) de Eduardo Frei Ruiz-Tagle. Con enorme impacto en el territorio mapuche, hacia la mitad de la década



del 2000, estos monocultivos corporativos superaban las 2 millones de hectáreas, entre la VIII y X Región en el sur de Chile. Específicamente, esto se visibiliza en una invasiva industria forestal a partir de la zona del Río Bío-Bío por el norte, donde comienza la región de Arauco, pasando por las provincias de Concepción y Temuco, hasta llegar a las regiones de más al sur, como las zonas de Valdivia y Osorno, es decir, en territorios históricamente mapuches.

Como hemos “visto”, en los últimos versos del poema “Wedake dungu”/“Imágenes”, Lienlaf hace patente el contaminante efecto de la omnipresencia forestal en la región: “ejércitos de pinos” y “camiones blindados” que terminan “empolvando las espaldas / de kai-kai”. *Kai kai* es una figura que encarna la serpiente de las aguas en las narrativas genésicas del mundo mapuche, serpiente-mar que constituye la contraparte de *Treng treng* (los cerros, las montañas, las tierras altas, serpenteantes y firmes). En el horizonte del *mapu*, la coexistencia de ambas alimentaría el buen vivir (*küme mongen*) de su gente (mapuche). En detrimento de tal equilibrio en la vida mapuche, uno de los grandes efectos de las plantaciones corporativas de pinos y eucaliptus en tierras mapuche ha sido el deterioro de los flujos acuíferos de los suelos y subsuelos, una catástrofe medioambiental que ha afectado a las comunidades habitantes de dichas áreas. He ahí entonces el sentido de denuncia que posee la imagen de “los restos del estero” y la empolvada “espalda de *kai kai*” en los versos de Lienlaf. Más aún, hacia el final del libro *Pewma dungu/Palabras soñadas*, el ruido de las industrias forestales que invaden los territorios *lafkenche* y mapuche en el Chile actual resquebraja el canto del mapudungun. Se vuelven omnipresentes “camiones blindados” y “motosierras” que golpean y atemorizan a los seres de la tierra.

Ante tales invasiones, el imaginario del mapuche—como una identidad que vincula territorio con colectividad humana—adquiere un vigor simbólico y material para la articulación de un sentido de resistencia como pueblo. Esto es lo que moviliza a la persona poética (y ética) de Lienlaf ya en su primer libro, *Se ha despertado el ave de mi corazón*. La figura de “pueblo” precisamente resalta y resuena en uno de sus poemas, que lleva el decidor título de “Rüpu”/“Camino”:

Lefün wenuntumcael ñi pewma  
ñi piuke ñi pewma



ñi kũme neyen-ngcam  
tũfachi mapumew. (100)

He corrido a recoger el sueño  
de mi pueblo  
para que sea el aire respirable  
de este mundo. (101)

Aquí la figura de “pueblo” no es meramente una inscripción, sino que resuena también de un modo político, por lo que implica en el período que irrumpe su libro en medio de las discusiones de la política indigenista del nuevo gobierno post-dictadura. Dicha política gubernamental y estatal se apuntalaba en un trato hacia los pueblos originarios como “etnias indígenas” y “parte esencial de las raíces de la nación chilena”, una categorización jurídico-política de carácter etnificante y mononacional que cobraría forma en la denominada Ley Indígena de 1993.<sup>20</sup> Es dicho marco ideológico y discursivo que se seguiría en determinada crítica literaria indigenista practicada en las décadas recientes en Chile y que promovería una categorización etnoculturalista de la poesía mapuche, asimilándola a una “literatura intercultural chilena” y, de esa manera, amplificando –en el ámbito literario– el discurso estatal mononacional, chilenizante.<sup>21</sup> De un modo divergente, al resaltar el concepto de “pueblo” en el espacio del “libro de poesía”, Lienlaf establece una posición política, ya que se trata de un tropo que excede lo literario y arranca de la auto-conciencia colectiva ya forjada por las organizaciones políticas mapuche en plena dictadura. Ya en los discursos de fines de los setenta y principios de los ochenta, agrupaciones mapuches señeras como los Centros Culturales Mapuches, luego transmutada en Asociación Gremial de Pequeños Agricultores y Artesanos *Ad Mapu* en 1980, invocaban y reivindicaban el sentido mapuche de ser “pueblo”. Baste así citar una declaración del año 1982 de *Ad Mapu*, donde se planteaba: “Los mapuches constituimos un pueblo, con una cultura, con una historia propia, que nos hace diferenciar del resto de la sociedad chilena: situado bajo una permanente y sistemática política de ‘dominación’ aplicada por los diferentes regímenes imperantes en nuestro país” (03).

Con esta perspectiva histórica, la literatura escrita por autores mapuche y que se sitúa dentro de dicho ethos de “pueblo, con una cultura, con una historia propia” posibilita hablar de una literatura mapuche. Por cierto, esta *literatura escrita* encarna apenas una zona y borde de un sistema literario



mapuche complejo y multiforme, donde los registros orales también poseen sus cauces específicos y que, como se ha planteado en el caso de otros pueblos, permite hablar de una *literatura oral*.<sup>22</sup> Ambas categorías de literatura requieren tenerse en cuenta ya que muchas veces actúan en circuitos y espacios alternos, aunque en otros registros se entrecruzan, mixturán, yuxtaponen o superponen, como ocurre en la poesía de Leonel Lienlaf. Desde este imaginario literario propio, las escrituras de un significativo segmento de poetas mapuches contemporáneos establecen su pertenencia y su territorialidad discursiva en consonancia con el metarrelato del *Wallmapu* (Nación Mapuche). Desde este lugar enunciativo, no encajan del todo en la literatura “chilena” e “hispanoamericana,” aunque —en el ir y venir de La Frontera— eventualmente también transitan por dichos espacios literarios *wingka*. Lo que, sin embargo, deseo subrayar aquí es la territorialidad específica que encarna la *literatura mapuche*, como categoría y proceso situados en el imaginario y la política de un pueblo, en suma, como literatura nacional en sí: la literatura del *Wallmapu* y su gente. A su vez, en su carácter complejo y multiforme, las producciones literarias de autoría mapuche, aun aquellas situadas desde el mapudungun, se pueden leer simultáneamente, y así lo reclaman en el marco de una historia de cruces coloniales, como una *literatura de frontera(s)*.

Alternando constantemente entre territorios literarios propios, fronterizos y también “otros” (*wingka*), los sujetos mapuche ejercen un uso distintivo de la escritura, una soberanía discursiva que resuena con lo que, en su influyente libro *Red on Red: Native American Literary Separatism*, el crítico *Native American* Craig Womack (pueblo Creek), plantea con respecto al lugar de la “literatura Nativa, y la crítica literaria Nativa, escrita por autores nativos” como “parte de la soberanía: personas Indias ejerciendo el derecho a presentar imágenes de ellos mismos y a discutir dichas imágenes” (14).<sup>23</sup> En su enfoque, el estudioso Creek liga esta dimensión de soberanía a un horizonte de nación: “La expresión en desarrollo de una voz comunitaria, a través de la imaginación, el lenguaje y la literatura, contribuye a mantener la soberanía viva en los ciudadanos de una nación” (Womack 14).

Es así que la poesía de Lienlaf, al transitar por la escritura, invoca una historia de iconos propios y lo hace al modo propio mapuche, en la medida en que el texto escrito deviene canto, es decir, *ül*. Si volvemos al primer libro de Lienlaf, un poema que resalta a este respecto, como un poema



escrito que al mismo tiempo deviene en poesía cantada, es el siguiente:

Kiñe wentru lelfünmew  
wiraf-wirafngcy,  
ñichiripa ka wirafküley  
wente ñi kawellu  
mütrümpelu ñi trewa  
Kom mapu  
allküy ñi dungu.

Kedintu-kedintu  
Lautraro-Lautraro  
pi ñi wirafün,  
ñi pu trewa inanicyew  
kürufreke. (*Se ha despertado* 34)

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  
Lautraro - Lautraro  
dice su galopar  
y sus perros lo siguen  
como el viento. (*Se ha despertado* 35)<sup>24</sup>

En este poema, las palabras adquieren un marcado poder vocativo. Por un lado, esto acontece a partir de quien habla en el poema para invocar y revivir la figura de “un hombre” (“kiñe wentru”) galopando en su caballo, el cual a su vez llama y llama a Lautraro, de un modo iterativo. Según el propio autor, en la genealogía de este poema, aquél “wentru” aludiría a un ancestro suyo, un bisabuelo por la parte materna, que participara en los levantamientos contra la invasión del ejército chileno hacia fines del siglo diecinueve (Lienlaf Entrevista). *Kiñe wentru* emerge como una figura anónima, sin nombre, para relevar una microhistoria familiar. Así, dicho ancestro de los Lienlaf aparece en estos versos como una imagen enaltecida y empoderada: “sobre su caballo”. Es una imagen rediviva dentro de un entorno humano, animal (caballo, perros), físico (chiripa) y natural (la pampa, el viento) en movimiento —el galopar, el llamar, el



gritar, el escuchar, el decir. En clave mapuche, estos versos nos presentan un territorio animado (*mapu*) y que, por lo mismo, también “escucha” (la pampa). Acompañado de la fuerza animada del propio entorno y su figura que resurge desde el seno mismo de una microhistoria familiar, el anónimo “wentru” acude igualmente –vía “sus gritos”– al poder vocativo de las palabras, llamando y reviviendo en el poema a un icono de mayor nombradía en la Historia de La Frontera: Lautraro (castellanizado como Lautaro), icono de la lucha mapuche contra el colonialismo español. En su iteración, “Lautraro-Lautraro”, se desplaza con la marca de su nombre e identidad en mapudungun y así, cruzando fronteras, se transpone al poema en castellano; un movimiento que pareciera resaltar aun más al situarse bajo la expresión “Kedintu-Kedintu”, cuyo significado literal, en traducción, sería “trasquilado”. Sin embargo, aunque subyace ese nivel de significación, Lienlaf le da aquí un giro a la citada expresión, para connotar el perfil de una figura que se va transmutando, camuflándose, en sus desplazamientos por La Frontera en guerra.<sup>25</sup> Con dicha impronta vocativa y performativa, este poema hace resurgir una memoria mapuche de lucha anti-colonial, cuyas figuras e imágenes oscilan aquí –“como el viento”– entre una realidad material y omnipresente y, a la vez, transitiva y efímera, acaso figuraciones e imágenes que alegorizan el “galopar” de la historia.

Lo que en este poema “galopa” entonces son micro- y macrohistorias. Pero igualmente sus lenguas y sus modos de representación: este poema de Lienlaf es un texto que se desplaza y transmuta, desde la poesía escrita hasta la poesía cantada (*ül*). Es así que el poeta Leonel Lienlaf suele leer y cantar estos versos, como ocurriera en una simbólica lectura suya hace unos años en la Biblioteca Nacional en Santiago, donde comenzara cantando el texto (en mapudungun) y, luego, siguiera con su lectura (en castellano). Cantado en mapudungun y leído en castellano, se trata entonces de un texto que “galopa,” se “camufla” y se transforma, en variados desplazamientos expresivos y sensoriales: como *ül*, como poesía escrita –y también *performance*, en el sentido de teorizaciones recientes de esta índole.<sup>26</sup> En este proceso, este poema-canto se vuelve tangible y aprehensible, como texto escrito, aunque en otro nivel resulta efímero y eventual, en su oralidad y *performance*– acaso “como el viento”.

Si pensamos que esta poesía de Leonel Lienlaf emerge en la escena literaria en Chile de fines del siglo veinte, su registro literario es parte de un tiempo en que adquiere mayor vigor la movilización mapuche por



demandas de territorio y por su sentido de pueblo-nación. Su poesía es parte de dicho movimiento político, histórico y simbólico de resistencia, resurgencia y descolonización. Sus libros *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) y *Pewma dungun/Palabras soñadas* (2003) constituyen cuerpos textuales en los que se nos compele a leer-escuchar un deseo territorial, lingüístico y estético-político de auto-determinación, junto con una capacidad de reformular creativamente el uso de fuentes, géneros escriturales y tecnologías de lenguaje no indígenas.

Esto es lo que, en la poesía de Lienlaf y en buena parte de la literatura escrita por autores o autoras mapuches, hace posible hablar de un corpus discursivo que constituye *una literatura mapuche*, o una especie de *Wallmapu literario* y que forma parte de una historia de pueblo; al mismo tiempo que, también, se puede leer en el espacio comparatista de *una literatura de fronteras*. Es entonces el territorio propio, aunque inmerso en una situación fronteriza y colonial *wingka*, 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 *üll*), 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.

## Notas

1. En el año 2014, Lienlaf ha publicado un tercer libro de poesía bajo el título *Kogen*. En esta ocasión, solamente ha impreso las versiones en castellano de los poemas, dejando los originales en mapudungun para sus presentaciones (orales) en público.

2. Esto ha ocurrido principalmente en las investigaciones académicas actuales en Norteamérica y Europa. Algunos puntos de referencia individuales pueden ser: el libro *Audiotopia* (2005) de Josh Kun, en los estudios culturales; *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003) del canadiense Jonathan Sterne, dentro de la historia de la tecnología, *À l'écoute* (2002) del fenomenólogo francés Jean Luc Nancy, o algo anterior, en el terreno de los estudios de cine en Francia, *L'audio-vision* (1991) de Michel Chion. Entre las muchas antologías que



han aparecido en estos últimos años, destacaría *The Sound Studies Reader* (2012), editado por Jonathan Sterne, *Sound in the Age of Mechanical Reproduction* (2010), por David Suisman and Susan Strasser; y *Hearing Cultures* (2004), editado por Veit Erlmann.

3. Para efectos del presente artículo, todas las citas provenientes de fuentes en inglés son mis propias traducciones.

4. Hago aquí referencia a las elaboraciones sobre sonido, voz y lírica que hace Susan Stewart en su libro *Poetry and the Fate of Senses* (2002); asimismo, Majorie Perloff, en su propio ensayo dentro del volumen *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (2009), realiza interesantes elaboraciones sobre los vínculos internos entre sonido y significación en el lenguaje de la poesía. Para el caso de estudios de poesía en castellano, el libro *El cuerpo de la voz* (2013) de Francine Masiello ofrece un pionero aporte a los nexos de corporalidad, sensorialidad y voz en escritos poéticos contemporáneos de Argentina y Chile.

5. En mi escritura de palabras o términos en mapudungun, en el presente artículo haré principalmente uso del denominado Alfabeto Unificado. Para los textos de Lienlaf, me atengo a su propia variante de escritura de la lengua en los libros citados. Cabe señalar de que el mapudungun, como idioma originalmente oral, ha debido ser transcrito a sistemas de escritura alfabética occidental, lo cual, a través del tiempo, ha dado origen a variados grafemarios. En la actualidad, los grafemarios de más amplio uso son el Alfabeto Ragileo, el Unificado y el Azümchefe o Azümchefi. El Alfabeto Unificado fue puesto en circulación por la Sociedad Chilena de Lingüística en los años ochenta y se plantea una gráfica del idioma que sea legible a quienes no saben la lengua –que, por lo demás, son muchos mapuches– y que se acercan a su aprendizaje desde el castellano. En respuesta a ello, hacia mediados de la citada década, fue creado el Alfabeto Ragileo. Elaborado por el lingüista mapuche Anselmo Ragileo, este grafemario fue hecho, según su creador, desde la perspectiva del hablante mapuche; así, ofrece un grafemario que sigue la fonética del idioma de un modo diferenciado del castellano. Por su parte, el Alfabeto Azümchefe o Azümchefi fue instituido por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), entidad creada con posterioridad a 1990 por el gobierno chileno.

6. Con respecto a las citas de *Se ha despertado el ave de mi corazón*, en este artículo me atengo exclusivamente a su primera edición de 1989. Hago esta aclaración dado que este libro cuenta con ediciones posteriores, en las que incluso el autor ha cambiado de grafemario para efectos del mapudungun.

7. Sobre el género del *ül* y sus variantes en la cultura oral y musical mapuche, ver Curivil (22-23).

8. De acuerdo al historiador Pablo Marimán Queménado, “a la llegada del europeo en 1536, la Nación Mapuche extendía su influencia entre el río Copiapó y



la Isla Chiloé por el sur” (77), lo que constituiría el *Ngulu Mapu* (“tierras del oeste”) y que la cartografía criolla subsumiría bajo la denominación geopolítica de Chile. El *Ngulu Mapu*, junto con el *Puel Mapu* (“tierras del este,” hoy subsumidas en el sur “argentino”), conformarían históricamente el *Wallmapu* (el territorio mapuche o, como se ha pasado a definir en el movimiento mapuche contemporáneo, la Nación Mapuche).

9. Para una excelente perspectiva ampliada de La Frontera, en sus alcances geográficos e históricos, ver Klubock (9-10).

10. Me ha ayudado a definir este enfoque el sugerente ensayo de Graciela Batticuore, Loreley El Jaber y Alejandra Laera, quienes sugieren “habilitar la noción de frontera a un uso metafórico” (19), en su introducción al volumen de ensayos *Fronteras escritas: cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (2008).

11. El *Lafkenmapu* es la denominación territorial mapuche para el borde costero que se extiende desde el Golfo de Arauco hasta la Isla de Chiloé, dando origen a la identidad lafkenche. Por el sur, el Lafkenmapu también incluye comunidades williche (gente del sur: mapuches localizados entre el norte de la provincia de Valdivia y la Isla de Chiloé), ya que muchas de éstas habitan en zonas costeras, como en San Juan de la Costa o la zona de Chiloé. Para más información, ver: <http://www.identidadlafkenche.cl/laf/>.

12. Resulta notable el modo en que, desde su óptica mapuche, las palabras de Lienlaf sobre el proceso de “aprender a escuchar” coinciden con planteamientos de estudiosos del sonido de otras latitudes. Por ejemplo, Jonathan Sterne también señala: “Escuchar es una actividad aprendida, dirigida; es una práctica cultural definida. Escuchar requiere oír pero no es simplemente reducible a oír” (Sterne 19).

13. La figuración de los *pewma* en *Se ha despertado el ave de mi corazón* de Lienlaf ha sido abordada por Mabel García Barrera (36-37) y Hugo Carrasco Muñoz (96-98).

14. En mapudungun, el ámbito de la historia se comprendería bajo el término *admongen*, o *azmogen* (por el Alfabeto Ragileo). Para Curivil, “*azmogen* se puede traducir literalmente como el rostro visible de la vida” (95).

15. Me hago aquí eco de la noción de “medio ambiente sonoro” (*sonic environment*) acuñada por el canadiense R. Murray Schafer, compositor, educador y promotor de la ecología acústica. Ver Schafer (1977).

16. *Wingka*: no mapuche, extranjero, invasor.

17. Sobre la corporatización de la prensa, la televisión y la radio en el Chile contemporáneo, ver Monckeberg (2008).

18. La cueca huasa es un género de música y baile de tradición oligárquica, promovida por el régimen autoritario de Pinochet y sus medios, así como legalmente instituida como “danza nacional” mediante el Decreto Ley N° 23 en



el año 1979. Este género fue promovido a través de grupos emblemáticos de la “cultura oficial” de la dictadura en el Chile del periodo (por ejemplo, Los Huasos Quincheros). Sobre la cueca huasa y la dictadura pinochetista, véase Guzmán Martínez (39-42).

19. El autor cuenta que el texto original de *Se ha despertado el ave de mi corazón*, que comenzó a tomar forma a inicios de los ochenta, era básicamente una mixtura de escritura y dibujos (Lienlaf Entrevista). Entre sus colaboraciones en vídeos documentales, cabría destacar *Punalka* (1995) dirigido por Jeannette Paillan.

20. Promulgada el 28 de septiembre de 1993, la Ley Indígena (Nº 19.253) del Estado de Chile, en su Artículo 1, Título 1, señala lo siguiente: “El Estado reconoce como principales *etnias indígenas* de Chile a: la Mapuche, Aimara, Rapa Nui o Pascuense, la de las comunidades Atacameñas, Quechuas y Collas del norte del país, las comunidades Kawashkar o Alacalufe y Yámana o Yagán de los canales australes. El Estado valora su existencia por ser parte esencial de las *raíces de la nación chilena*, así como su integridad y desarrollo, de acuerdo a sus costumbres y valores” (CONADI 1993, 7) [Énfasis mío NdeA].

21. El estudioso Iván Carrasco, por ejemplo, ha situado la poesía escrita mapuche bajo categorías como la de “literatura intercultural chilena” (2005); o de “discurso poético etnocultural” (2000). Por ejemplo, sostiene: “En el marco de la literatura chilena global, los escritores mapuches han acentuado la problemática étnica que ha caracterizado significativas zonas de la poesía de las últimas tres décadas y, junto con ella, han participado en la gestación y desarrollo del discurso poético etnocultural” (“Poesía mapuche” 20). Sin dejar de destacar su importante y pionero aporte crítico al relevar la emergencia literaria mapuche dentro de los estudios literarios en Chile, los trabajos publicados por Iván Carrasco —así como el de muchos otros— parecen estar limitados por la ideología de la “literatura chilena” o “poesía chilena” como única articulación posible de literatura-nación en la región.

22. Hago uso aquí de la noción de “literatura oral” desarrollada por Gonzalo Espino Relucé (pueblo moche, Perú). Para Espino Relucé se ha circunscrito hegemoníamente la “literatura” a la “escritura” una limitante que, a su juicio, incluso definió los enfoques de intelectuales indigenistas como José Carlos Mariátegui. Para Espino Relucé, es clave desprenderse del concepto convencional de literatura como escritura y asumir lo que denomina “literatura oral” o “literatura de tradición oral,” entendida como “una estructura comunicativa que corresponde a formas tradicionales de transmisión del imaginario y memoria colectiva” (96). Para el caso mapuche, en el Capítulo V de su libro *La lengua mapuche en el siglo XXI* (2010), la lingüista María Catrileo provee un bien informado panorama de algunos géneros del discurso y el habla mapuche y que conforman su complejo repertorio “de tradición oral” (143-148).



23. Sigo aquí el uso de mayúsculas para la palabra Nativa según el original en inglés, en el cual Womack lo usa así en referencia específica a *Native American*; y, por ende, en minúscula (como en “nativos”) para un uso plural y genérico del término.

24. Conservo aquí las variaciones tipográficas de la expresión “Kedintu” tal como aparecen en la primera edición de *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989). Al respecto, nótese que, en el texto en mapudungun, se escribe primero con K mayúscula y luego en minúscula, mientras que en los versos en castellano va con K (mayúscula) las dos veces.

25. *Kedintu* (de *kedin*: trasquilar) adquiere, en estos versos, un sentido más connotativo o figurado en mapudungun, como la persona que *se camufla*, al alterarse su ropaje o apariencia. De allí la relevancia de que, en el nivel lingüístico y discursivo del poema mismo, opere también dicho sentido de camuflaje y el término, *no se transparente* vía la traducción y, al igual que Lautraro, se mantenga “en lengua.”

26. Para una breve glosa sobre el enfoque de performance con respecto a la poesía, ver Preminger (1993).

## Obras citadas

- Ad Mapu. “El Pueblo Mapuche se dirige a las autoridades de gobierno, a la opinión pública nacional e internacional”. *Boletín Aukiñko* N° 3. Temuco: Asociación Gremial de Pequeños Agricultores y Artesanos AD-MAPU. 03-30.
- Antinao Varas, Clorinda. *Diccionario Ta In Mapun Dungun Nuestra Lengua Mapuche*. Santiago de Chile: Pu Lifru Mapunche Kimün Ngelu, 2014.
- Batticuore, Graciela, Loreley El Jaber y Alejandra Laera. “Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera”. *Fronteras escritas: cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Eds. Graciela Batticuore et al., Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008. 7-21.
- Carrasco Muñoz, Hugo. “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual”. *Revista Chilena de Literatura* 61 (2002): 83-110.
- Carrasco Muñoz, Iván. “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales”. *Revista Chilena de Literatura* N° 66 (Abril 2005): 63-84.
- \_\_\_\_\_. “Poesía mapuche etnocultural”. *Anales de Literatura Chilena* Año 1 N° 1 (Diciembre 2000): 195-214.
- Catrileo, María. *La lengua mapuche en el siglo XXI*. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2010.
- Chion, Michel. *L’audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1991.



- CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena). *Ley Indígena: Ley N° 19.253*. Santiago de Chile: Ministerio de Planificación y Cooperación, Gobierno de Chile, 1993.
- Curivil Paillavil, Ramón. *Lenguaje mapuche para el educación intercultural*. Santiago de Chile: Autoedición, 2002.
- Erlmann, Veit. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, UK: Berg Publishers, 2004.
- Espino Relucé, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Ediciones, 2010.
- García Barrera, Mabel. "Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche". *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 29-70.
- Guzmán Martínez, Daniela Constanza. *La cueca urbana: antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición popular*. Memoria para optar al Título de Profesor especializado en Danza, Universidad de Chile, 2007.
- Kublock, Thomas Miller. *La Frontera: Forests and Ecological Conflict in Chile's Frontier Territory*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2014.
- Kun, Josh. *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Levil Chicahual, Rodrigo. "Sociedad mapuche contemporánea". *¡...Escucha winka...! Cuatro ensayos sobre de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Eds. Pablo Marimán et al., Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006. 219-252.
- Lienlaf, Leonel. Entrevista personal realizada por Luis E. Cárcamo-Huechante. Alepue, 5 de enero de 2015.
- \_\_\_\_\_. *Kogen*. Temuco: Del Aire Editores, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Pewma dungu/Palabras soñadas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.
- Marimán Queménado, Pablo. "Los Mapuche antes de la Conquista Militar Chileno-Argentina". *¡... Escucha winka...! Cuatro ensayos sobre de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Eds. Pablo Marimán et al., Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006. 53-127.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Mönckeberg, María Olivia. *Los magnates de la prensa: concentración de los medios en Chile*. Santiago de Chile: Debate, 2008.



- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- Paillan, Jeannette. *Punalka*. Santiago de Chile: Grupo de Estudios y Comunicación Mapuche Lulul Mawidha, 1995.
- Perloff, Marjorie. "The Sound of Poetry." *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Eds. Marjorie Perloff y Craig Dworkin, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.1-9.
- Preminger, Alex, et al. "Performance". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993. 892-895.
- Schafer, R. Murray. *Our Sonic Environment and the Soundscape: The Tuning of the World*. 1977. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.
- Sterne, Jonathan. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.
- \_\_\_\_\_. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Suisman, David and Susan Strasser. *Sound in the age of mechanical reproduction*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Womack, Craig. *Red On Red: Native American Literary Separatism*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- Zúñiga, Fernando. *Mapudungun: el habla mapuche*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos, 2006.