

PEDRO MEGE ROSSO

LA IMAGINACION
ARAUCANA

FONDO MATTA
MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

.4
6
7

Para el Mapuche del sur de Chile,
la frontera no desapareció por
completo. La gente y las palabras
quedaron, éste es ahora el límite
resistente. El antropólogo quedó
preso en la encrucijada y su
comprensión suspendida en un acto
de imaginar ese imaginario, de
reencantarlo para que cobre un
sentido más cerca de nuestra
cultura. Aquí y allá se conserva ese
mundo otro que no es más que
experiencia, diálogo y
enfrentamiento poético y cultural.
Esta es la ruta descarnada de la
tensión que permanece como herida
expuesta entre las páginas de ésta,
La imaginación araucana.

Francisco Gallardo Ibáñez
Museo Chileno
de Arte Precolombino

291.4
H496
1997
C.4

LA IMAGINACION ARAUCANA

Pedro Mege Rosso

Colección
LA HISTORIA ESCONDIDA EN TODA HISTORIA

FONDO MATTA
MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

SUMARIO

- 7 Presentación
- 9 Claves para la imaginación araucana
- 13 *Thunderwitch*
- 21 La imagen de las fuerzas. Ensayo sobre un mito mapuche
- 45 Etnopoéticas araucanas

© Derecho de propiedad intelectual N° 98827

Pedro Mege Rosso

ISBN 956-243-029-4

Cubierta y producción de Fernando Maldonado Roi

Primera Edición 1997

Impreso en LOM Ediciones

Santiago de Chile

PRESENTACION

El Museo Chileno de Arte Precolombino ha encontrado un lugar en el acogedor seno de las ciencias antropológicas y por ello no deja de estar alerta ante sus múltiples desarrollos.

En el último tiempo la antropología ha tenido un «giro poético», ha querido enfrentar la «objetividad» del antropólogo con sus personales vivencias etnográficas, con un tipo de expresión que nos introduce de lleno en el campo de la metáfora y la poética, y que se inscribe en un mundo literario premonitoriamente anunciado por Lévi-Strauss en su obra *Tristes Trópicos*.

Esta Antropología Poética crece ahora al amparo del Museo y gracias a la colaboración de Matta, quien ha puesto a nuestra disposición los fondos de su Premio Nacional de Arte. Esperamos con esta experiencia contribuir a un acercamiento de la Ciencia hacia el Arte.

Carlos Aldunate del Solar
Director
Museo Chileno de Arte Precolombino

Santiago, Octubre de 1994

CLAVES PARA LA IMAGINACION ARAUCANA

La realidad hay que encantarla, hay que imaginarla hasta en sus más mínimos detalles para recrear el mundo que nos rodea y poder representarlo. Este juego es de desciframiento y apuesta. ¿Cómo una cultura se las ingenió para narrar su fantasía y complicar las cosas en un determinado sentido?

El etnólogo busca el hallazgo no de las cosas, busca la “tecnología” de las cosas. Por ejemplo, ¿cómo se opera *en* un mito? No se trata exclusivamente de comprenderlo –placer de las ciencias– sino saber qué se puede hacer con él.

A partir de esta materia cultural, muchas veces comprendida apenas, el etnólogo desencadena una nueva fantasía y reconstruye una nueva imaginería. Esto lo sabe todo el mundo, pero en lo que el etnólogo no se ha ejercitado suficientemente, es en hacer suya la clave de esa cultura y, entonces, ocuparla para sí mismo.

Se desprende de todo esto un *interés*, del cual nos habla sabiamente Albert Béguin, al decir que cualquier obra de expresión “*interesa* a esa parte secreta de nosotros mismos en que, desprendidos de nuestra individualidad aparente, pero vueltos a nuestra personalidad real, sólo tenemos una preocupación, la de abrirnos a la advertencia y a los signos y conocer por ellos el estupor que inspira la condición humana contemplada un instante en toda su extrañeza, con sus riesgos y su angustia total, su belleza y sus falsos límites”. Saber percibir con el deseo es un problema, para eso hay que dar con la clave, siempre oculta y disfrazada. ¿La diversidad esconderá la intención de provocar a la percepción para irritar el deseo del *self*?

Hablamos de *araucano*, porque este concepto es pura invención, ni siquiera existe en alguna lengua, que al menos conocen los lingüistas, no es ni americano ni indoeuropeo. Es producto de la fantasía de alguien extraño a los mapuches, que la impuso por un acto de voluntad semiológica. Y de eso se trata, constituir una ilusión del otro, que hasta para el mismo otro sea

verídica: *real*. La imaginación debe seguir un procedimiento apropiado y cauteloso para relatar consistentemente lo que escucha de los extraños. Nuestra *facultad positiva* es la imaginación, como aprendimos con Béguin, y comprobamos en ella nuestro principio de certeza.

Para ser hábil en este ejercicio se requiere adiestramiento y pasión *psicoanalítica*, pero no debemos mostrar convicción en esta actividad. Se trata de descubrir el significante y disfrutar del significado, no de enderezarlo para curar. Como lo explica Béguin, “no conocemos sino lo que llevamos en nosotros mismos”. En definitiva, lo encantador es transitar por la imagería neurótica de los extraños, inicialmente para sorprenderse y luego para compartirla con la de uno.

El autor, verano del 96

THUNDERWITCH

Lo más oculto de una cultura se muestra por revelación, por una larga sobreexposición a ella. Frente a la revelación repentina se produce el vértigo del etnógrafo, es la información única, exclusiva. Entonces se la registra con celo, para después contarla a los colegas, forrada del aparataje científico conveniente y retoque cosmético de moda, con mucho orgullo y algo de vergüenza. Y esto porque el etnólogo siente que, en contra de su ciencia, debería haber callado...

El castellano no traduce el golpe fonético que se produce al pronunciar *tralkamachi*, o hechicera del trueno, se necesita de una lengua aglutinante y dura para rescatar el efecto de su impacto sonoro. La lingüística mapuche ha salvado en el significante toda la energía que debe encarnar esta hechicera del exceso de fuerza, del poder magnífico que le otorga el ser tocada por el don del trueno.

LA HECHICERA EXCESIVA

Dentro de la sociedad mapuche hay maneras y maneras de iniciarse dentro del exclusivo dominio de la *machi*. Un procedimiento es aquel relativo a las fórmulas ritualmente pautadas, que se resuelven en lo que la antropología llama ritos de pasaje e iniciación y donde la postulante es sometida a un largo y penoso proceso de aprendizaje y adiestramiento. Pero no siempre es así, la más poderosa de las *machi* es iniciada por una fuerza que sobrepasa todo control y reglamentación de los hombres.

Hay mujeres que a muy corta edad poseen una energía extraordinaria e incontrolable. Constitutivamente tienen un don, que es traspasado desde su abuela materna, generándose una estricta alternancia generacional en la actualización de esta fuerza: de abuela materna a nieta. Si la abuela materna lo poseyó, las posibilidades de que se transmita a una de sus nietas son elevadísimas.

El primer síntoma visible de esta energía es la enfermedad constante e inexplicable de la familia de la hechicera en potencia. Su fuerza es enorme y, aunque no se ha desplegado con toda su potencia, ésta se transmite como energía latente, enfermando a los miembros de su familia que habitan con ella.

Con regularidad la hechicera enferma, por una contención de sus potencialidades, por una acumulación de su energía que no se resuelve en una práctica que la exteriorice y expulse a los demás. La represión de la fuerza dentro de su ser la aniquila lentamente. Si la *machi* no evacua activamente su energía y, por el contrario, la encierra dentro de sí misma, va muriendo gra-

dualmente. Es una fuerza que el organismo humano no es capaz de tolerar en grandes dosis. Una sobredosis de ésta es intoxicante y puede ser mortal.

Hay otro indicador que delata la presencia de esta cualidad en una niña: “Conocía a la gente que tenía malo pensamiento”, nos refiere su madre. Es la posibilidad de descubrir la maldad de pensamiento. Descubrir la maldad de hecho, de acto, no parece sobrehumano, es cuestión de inducción, pero “de pensamiento”, eso requiere de una destreza portentosa que confiere un carácter anticipatorio a la *machi* en latencia. Para los mapuches, muy hegelianos en esto, se piensa la maldad antes de ejecutarla. No es que se adivine el mal, sino que se descubre el proyecto del mal, no es una habilidad mágica, es visión del significante en la mente del enemigo: lectura mental, una destreza semiótica muy práctica.

La madre, siempre atenta a la eventual herencia de su propia madre *tralkamachi* en su hija, la vigila y va descubriendo en la enfermedad constante de esta última y de su familia, su potencia contenida. Espera la señal que confirmará lo acertado de su diagnóstico

TOCADA POR EL GRITO DE LOS VIENTOS

La madre nos relata lo que les sucedió una mañana a ella y su hija: *La mandé buscar agua, y estaba neblinando, de repente empezó el weichakan, la guerra de los vientos, y suena un trueno, balazo, en el pozo, la hija volvió pálida y asustada a la casa, tiritaba, estuvo sin hablar.*

La señal es el trueno, *tralca*, que no se da de una manera azarosa y gratuita, obedece a un contexto específico de realización simbólica.

Este contexto se configura a partir de un escenario de significantes elementales. El primer elemento significante está dado por la presencia de la neblina, “neblinando”, lo que supone, si no nos equivocamos escuchando a Lévi-Strauss, una situación referencial indeferenciada en relación a los niveles que componen la realidad espacial *mapuche*: *wenumapu*, *mapu*, *pullimapu* [respectivamente: inframundo, bóveda celeste; mundo, tierra (no suelo); y cuevas y cavernas (bajo suelo), submundo].

La niebla, al confundir cielo y tierra [produce la] ambigüedad: ora abriendo, ora impidiendo el acceso al otro mundo (Lévi-Strauss, 1991:43).

La condición que inaugura la iniciación está dada por la permeabilidad entre los mundos, tránsito expedito entre las esferas universales. La niebla disuelve los contornos de los significantes y los anula indiferenciándolos, pero también los funde, para que los significados transiten entre las esferas significantes de los planos de la *Welt mapuche*.

Un segundo elemento de la arquitectura cosmogónica mapuche es el pozo. Con agua que emerge de las profundidades, de la tierra de abajo, *pullimapu*. El agua es flujo, transita y es portadora de los atributos de su lugar de origen, se impregna de los significantes que lava. La iniciada se dirige al pozo en busca de un elemento esencial para la vida de la familia y su salud. Es un lugar marcado muy especialmente dentro de la geografía cultural mapuche, y supongo que de cualquiera cultura. El pozo comunica a través del agua con el inframundo de donde proviene (el agua de todo pozo, ¿es un ojo de lo profundo que se alumbraba en el cielo?).

Otro elemento fundamental es el *weichakan* de los vientos, guerra de los vientos¹, el del norte y el del sur, que provocan una situación de inestabilidad del ambiente y del espíritu. En esta guerra, las circunstancias se definen por la victoria de uno de los dos vientos. De todas formas, estamos enfrentados a una situación de inestabilidad, de precariedad, en donde los acontecimientos fijarán el curso del futuro de las personas.

El elemento central del acontecimiento de iniciación es el trueno, *tralca*, que acompaña al *weichakan* de los vientos. El trueno toca y anuncia la inauguración-consagración de la *machi*, o mejor dicho, en este caso, la revela y la señala como una iniciada. Supone el golpe del trueno un pasaje fulminante y una iniciación automática que le cae del cielo. Automática, como la escritura automática, en el sentido que le daban los surrealistas, una sucesión continua de significantes que son una expresión libre del *self* por una determinación que lo trasciende.

Por último, la iniciada debe estar en un estado propicio para el pasaje, en una etapa preliminar², que la habilite para el tránsito definitivo. Este estado requiere de una necesaria soledad y

retiro. Se aleja sin compañía al amanecer (¿será una representante muy especial de las fuerzas emergentes?) a recibir el don, sola frente a lo que largamente la ha esperado.

HECHICERA EFICAZ

La práctica privilegiada de la *tralkamachi* se basa en la posibilidad de sanar o enfermar hasta la muerte, por su sola presencia, a todo lo humano que la rodea estrechamente. Ella es un significante que al ponerse en movimiento posee la cualidad de ser simbólicamente eficaz.

Tralkamachi se come a lo hijo. Se forma machi en el trueno, ése tiene el diablo muy fuerte.

Esta afirmación de una mujer sabia nos indica que, en general, los hijos hombres y los maridos de las *machi* pasan enfermos, o eventualmente mueren, al ser sus espíritus víctimas de la energía destructiva de su esposa o madre. El “diablo”, la energía de la *machi* es fundamentalmente femenina, daña o disuelve lo masculino, y la *tralkamachi* incluso absorbe, “come”, la esencia de lo masculino en su núcleo femenino, dejando exhaustos de vida a los hombres que se vinculan afectivamente a ella. La esencia de la mujer se realiza en una sustancia que da vida, esta sustancia se aloja en su matriz, y al liberarse en forma de energía, como por ejemplo la sangre menstrual, contamina a lo masculino. Pareciera que la liberación descontrolada de esta energía fuera del útero se transforma en una fuerza perniciososa.

Aquí la antropofagia es una metáfora, donde el proceso de absorción energética por parte del que come es análogo a la antropofagia de hecho (Mege, 1988:29-30). Este proceso afecta con mayor fuerza a los hijos que al marido. Creemos entrever otro deslizamiento de sentido al final de la metáfora, del estómago al útero, al dañar más a los hijos que al marido. Es posible que esto ocurra a los primeros por estar constituidos en y emerger del útero, y a los segundos, tan sólo por aproximarse en el coito al centro de la energía femenina.

La simple presencia de la *tralkamachi* provoca la enfermedad, ella es un símbolo, identificable con una energía mórbida. La

generalidad de las *machi* requieren de la práctica del ritual, de la actividad y el ejercicio chamánico para provocar el efecto de su energía sobre sus semejantes. La *tralkamachi* desarrolla su eficacia sin gestos ni procedimientos, no necesita el concurso y refuerzo de otros significantes, ella es un significante pleno de sentido, algo así como un signo tan polisémico que no necesita de una sintagmática que lo potencie, ella se revela como una paradigmática.

Que opera con eficacia, no cabe duda. Recordemos: la iniciada experimenta el acontecimiento traumatizante -tocada por el trueno- “bajo la forma de mito vivido” (Lévi-Strauss, 1970: 183), y “es la eficacia simbólica la que garantiza la armonía entre mito y operación” (Ibíd. 178); el mito de la *tralkamachi* y las operaciones de desplazamiento y fijación de contexto serán entonces ejecutadas por la iniciada inconscientemente.

Cuando la futura *machi* es tocada por el trueno se *cura*, por un procedimiento de evidente eficacia simbólica. Su situación adquiere significado, se hace consciente y coherente para ella y sus semejantes. Es este evento “lo que provoca el desbloqueo del proceso fisiológico, es decir la reorganización, en un sentido favorable” (Ibid. 179). Este sentido es inaugurado al comprobarse que la joven enfermiza era una *tralkamachi*. El significante era su pasada enfermedad, su corporalidad, que se resuelve en un nuevo significado, su estado de *machi*.

El llamado del trueno permite a la iniciada transitar de un estado inconsciente de su condición de *tralkamachi* a uno consciente. Este pasaje se expande también en un sentido antipsiquiátrico, al poseer la mitología de la *tralkamachi* dos aspectos, uno psicofisiológico y otro psicosocial (Lévi-Strauss, 1970: 178). El primero obedece al *imago* (Lacan, 1982: 28-30) de la iniciada; el otro, al complejo simbólico de su familia amplia: “lugar fundamental de los complejos más estables” (Ibíd. 29). Este proceso profundo no sólo cura a la *machi*, sino también a su familia al comprobar (adquirir conciencia) que efectivamente fue tocada por el trueno.

Si la iniciada se niega como *machi*, será vulnerable a todo tipo de enfermedades incontrolables, recurrentes, que la desgastarán hasta la muerte, bajo la mirada angustiada y reprobatoria de su madre.

NOTAS

¹ El *weichan* de los vientos (Alvarado 1992), supone su concreción en un elaboradísimo ritual que demuestra cómo el universo está sometido a una dinámica de las fuerzas en oposición, dramatizada y actualizada como guerra. La guerra parece ser una noción y una práctica que la metafísica mapuche ha querido adoptar. La concepción de la *tralkamachi* es un elemento más de la mito-lógica *mapuche* de un mundo en constante guerra entre fuerzas encontradas y, al parecer, inconciliables.

² Nos estamos refiriendo evidentemente a la ritualística de pasaje desde la perspectiva y conceptualización de Van Gennep.

REFERENCIAS

ALVARADO, M. Y E. DE RAMÓN

1992 *Weichan la guerra de los vientos*. Ponencia VI Semana Indigenista, Temuco.

LACAN, J.

1982 *La familia*. Editorial Argonauta, Barcelona.

LÉVI-STRAUSS, C.

1970 *Antropología estructural*. Editorial EUDEBA, Buenos Aires.

1991 *Historia de Lince*. Editorial Anagrama, Barcelona.

MEGE, P.

1988 Canibalismo mapuche. En *Cultura mapuche y evangelización de la cultura*, SEDALOC, PUC, Santiago de Chile.

LA IMAGEN DE LAS FUERZAS: ENSAYO SOBRE UN MITO MAPUCHE

Es una recurrencia obsesiva que el diluvio sea universal, basta que caiga agua en abundancia para que Noé haga su colosal aparición salvando cuanto bicharraco existe en su absurda embarcación. Toda inundación de proporciones demuestra claramente que Dios (debemos decir Yahvé) estuvo también allí, porque él está en todas partes. Tentación universalista, que fija la lectura del mito en la analogía y no en la particularidad del relato. Esperaba con el siguiente ensayo demostrar que la inundación es un efecto dramático, y que la lluvia abundante provoca una angustia progresiva y deliciosa, masoquista, que impacta a todo el self, como lo demuestra Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo: “Llovió durante toda la tarde en un solo tono. En la intensidad uniforme y apacible se oía caer el agua como cuando se viaja toda la tarde en un tren. Pero sin que lo advirtamos, la lluvia estaba penetrando demasiado hondo en nuestros sentidos”; la lluvia y el ser, “al atardecer del martes el agua apretaba y dolía como una mortaja en el corazón”; la lluvia y la catástrofe del macrocosmos, “estábamos paralizados, narcotizados por la lluvia, entregados al derrumbamiento de la naturaleza en una actitud pacífica y resignada”; la lluvia y la eternidad, “sólo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se expandía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda, un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte”.

No hay que confundir las fobias neuróticas con los contenidos míticos.

NURSERY TALES

Hay mitos que son cuentos; no son narrados para demostrar, sino para educar ejemplarmente. Enseñan en el drama, involucran sutilmente a los que escuchan en una dimensión particular del pensamiento. Los eventos que se narran parecen inofensivos, pero esconden siempre una intencionalidad cultural: instruir, enculturar. La eficacia de un buen cuento reside en desarrollar un relato mitológico sin moralizar y sin explicitar de manera muy evidente la intención pedagógica que oculta el drama.

Revisaremos uno de los primeros cuentos a la que es sometida la imaginación de un niño mapuche. Evidentemente es un mito diseñado especialmente para activar una manera de imaginar.¹ En sus constituyentes elementales no hay material para reflexionar –para moralizar o especular éticamente– sino, más bien, categorías a aprender. Todo en él supone una elección del cómo, del modo en que hay que fantasear y, por extensión, del cómo hay que conocer en mapuche. El relato llega a ser tan didáctico en su esquemática y dirigida estrategia narrativa, que obliga al niño mapuche a aprender-se-la-lección de imaginación.

Impresiona que sea uno de los mitos registrados más tempranamente y con mayor recurrencia. Ya en el siglo XVII el padre Diego de Rosales lo escuchaba con ocultas intenciones de teologizar en sincretismo.² Contárselo a los visitantes significaba un esfuerzo aparentemente predeterminado de la narrativa mapuche por inaugurar en una mente europea una particular forma de imaginación mitológica. Parece como si los informantes hubieran preferido partir por el principio –cuando se trataba de mostrar sus mitos– enseñándoles a los extranjeros la totalidad del universo narrativo desde el comienzo, enmarcando el relato dentro de una estrategia didáctica que con sus niños siempre dio resultado hasta el día de hoy.

La persistencia etnográfica del relato es tenaz, lo hemos recogido en Quetrawe, Lumaco³, manteniendo éste toda su fuerza

expresiva y dramática. El padre Martín Gusinde, al registrarlo, siente el mismo sobresalto por su consistencia narrativa. Etnógrafo virtuoso, lo recoge con la minuciosidad y delicadeza que le era habitual. Reproduciremos este cuento a partir de la versión que obtuvo Gusinde, la que iremos complementando con registros de otros especialistas y el nuestro. Suponemos una tolerancia del texto mítico como para soportar algunas adiciones que tan sólo lo complementen sin sumarle nada que no esté contenido. Son adiciones que no pretenden agregar, sino desarrollar. Adiciones a un mismo “tema”, sin ser “variaciones”, sino itinerarios del mismo circuito temático. Tan sólo aumentan el caudal de información dentro del marco semémico –si se me permite la expresión– del relato, sin traspasarlo ni perturbar su interpretancia (Lévi-Strauss 1972: 43-82).⁴

El informante del padre Martín lo llamó: “*Tripalafquén*, palabra compuesta de *tripan* = salir, irse con las creces; y *lafquen* = masa de agua o mar” (1922: 190) y se lo relató de la siguiente manera:

*Existen dos fuerzas que se hallan en constante e irreconciliable lucha. Llámase la primera Kai-Kai y es simbolizada por el agua, debido a que es el rey de este elemento, lo gobierna, lo mueve, lo agita provocando la marea y produciendo grandes tempestades, ejerciendo finalmente una influencia muy poderosa sobre la atmósfera, clima, temperatura, etc. En algunas partes de las provincias del Sur, los indígenas se figuran esa fuerza en forma de una gran serpiente, y los indios de la provincia de Cautín la tienen por un cuadrúpedo monstruoso o un pájaro de cuerpo muy exótico.*⁵

Habita en las más profundas entrañas de la tierra, y es ahí donde tiene encerradas las enormes masas de agua congelada, es decir, en estado sólido. Sólo de vez en cuando da libertad a este elemento, y entonces, dejándolo salir de su recinto, produce grandes inundaciones (mangiñ) en diferentes partes de la superficie de la tierra.

La otra fuerza es llamada Treng-Treng, simbolizada por la tierra seca o sólida.

Esta, por su parte, contrarresta constantemente las influencias malélicas⁶ de Kai-Kai cuando intenta provocar otro Diluvio del exterminio. Figúrensela como si tuviera la forma de una

gran serpiente que habita en los altos cerros e inaccesibles cordilleras del Continente. Manifiesta su poder por la facilidad con que absorbe las enormes masas de agua, toda vez que Kai-Kai se prepara para derramarlas en grandes cantidades.

También en varias otras ocasiones suelen librarse grandes combates entre aquellos dos elementos monstruosos, principalmente cuando cada uno desea proceder a su capricho. Así, por ejemplo, el Treng-Treng trata a veces de impedir las lluvias a fin de exterminar a Kai-Kai; y éste, en cambio, resiste a su enemigo por medio de grandes tempestades, relámpagos y truenos hasta temblores que asustan a los hombres infundiéndoles temor y miedo.

Si Kai-Kai intenta sorprender y atacar al Treng-Treng, entonces lanza un tremendo grito, y sólo por esta poderosa vibración producida por su portentosa voz, se abren las cataratas de los abismos,⁷ los volcanes se ponen en erupción, las montañas se estremecen, y el diluvio estalla.

En este caso, delante de una catástrofe tan fatal, el Treng-Treng ha de estar alerta de que su contendor no se adelante gritando, y si alcanza a lanzar el grito antes de Kai-Kai, entonces se detienen las aguas y las inundaciones, por más fuerza que haga el enemigo.

En aquella época lejana en que sobrevino el Diluvio logró Kai-Kai lanzar su grito con mucha anticipación y así cumplióse su deseo malélico de destruir al género humano; después nunca jamás logró hacerlo, porque, desde entonces, el buen Treng-Treng se ha puesto mucho más cuidadoso para conservar y defender la especie humana.

Al principiar el Diluvio, cada uno de los dos enemigos empieza sus cánticos sonoros que son como el ruido de una máquina, diciendo al compás del crecimiento de las aguas: Kai-Kai, Kai-Kai, Kai-Kai; y el otro: Treng-Treng, Treng-Treng; así siguen cantando todo el tiempo, hasta que estas dos fuerzas enemigas normalizan nuevamente la naturaleza.

La manera como Kai-Kai destruyó la tierra es ésta: las aguas no sólo venían del cielo en forma de lluvias, al contrario, Kai-Kai guardaba almacenadas en las entrañas de la tierra enormes masas de agua congelada,⁸ las cuales, al ponerlas éste en

libertad, salieron en inmensas cantidades, inundándola completamente y reduciéndola a un grandioso barrial; sólo aquellos cerros donde moraba Treng-Treng no fueron disueltos, porque su poder mantenía la solidez por medio de su canto, y a medida que iban subiendo las aguas, aquellos cerros flotantes crecían continuamente.

Los hombres conocían las altas moradas de su divino bienhechor y al producirse esta inmensa catástrofe corrieron apresurados a ponerse bajo su protección, ocupando las únicas partes sólidas mantenidas por el poder de su benigno dios; pero desgraciadamente este terrible trastorno se desarrolló con suma rapidez no dejando tiempo a los hombres de llegar oportunamente a los cerros y ponerse a salvo a pesar de sus desesperados esfuerzos; además, para colmo de la fatalidad, la voz y los cánticos de Treng-Treng no eran en manera alguna claros sino más bien como un suave murmullo que no podía indicar con certeza a la atribulada humanidad el punto a dónde debía dirigirse; de modo que muchos corrieron a cerros donde el cruel Kai-Kai podía ejercer su influencia demoleadora, y así corrieron engañados a su perdición.

A medida que subió el agua, inundando todo, crecieron también las montañas hasta que al fin no hubo más agua disponible; entonces Kai-Kai desistió de su intento y las aguas bajaron.

En las montañas, que habían seguido subiendo, se salvaron sólo algunas personas; éstas, después, poblaron otra vez la tierra (Gusinde 1922: 189-193).

El relato se nos acorta bruscamente. La densidad de la narración es sorprendente, si se la compara con otros registros, pero al llegar al acto del sufrimiento de los hombres en el dominio del “buen *Treng-Treng*”, no encontramos su resolución en el acto sacrificatorio de los últimos hombres, sino que en un supuesto agotamiento de las reservas energéticas de *Kai-Kai*. En su revisión de los registros del mito, Oyarzún (1922) encuentra en todos ellos el acto sacrificatorio como el evento determinante de la fábula del relato (Serge 1976), es decir de la coherente ordenación de los sucesos aleccionadores.

La explicación que recoge Gusinde es absolutamente paradójal en el contexto de la fábula del mito, donde el poder de cada

fuerza debe definirse por sometimiento semiótico, y no por agotamiento semiótico.

De todas maneras, Gusinde, si no remarca la importancia de lo dicho, la subordinación de las fuerzas míticas a la habilidad de imposición del propio significante sobre el adversario (prolegómeno de la educación retórica, base del ejercicio político adulto, entrenamiento de la voz fuerte y clara), destaca la relevancia del “cántico” de las divinidades, acto puro de expresión formal, de un significante hueco.

Nunca sabremos si el informante prefirió callar frente a un observador demasiado atento, agudo y perspicaz en lo tocante a temas divinos, o si el cristianismo había dulcificado el relato para armonizarlo con la tragedia de Noé.

NARRACION (eje sintagmático)

El relato mítico comienza con una asimetría inicial, producida por una contradicción, basada en una trastocación de las cualidades de la sustancia de una de las dos divinidades que intervienen en la acción dramática.

Kai-Kai ha sufrido una transmutación de su sustancia líquida en sólida, su materialidad es mutada de agua en hielo. En el relato son cambiados los atributos de su materialidad: de maleable y blanda (líquida), en rígida y dura (hielo).

Treng-Treng posee el privilegio de “absorber” la sustancia de su enemiga, de tragársela capturándola en su centro.

El relato nos propone una lógica de la transmutación de la materia, las esencias más rígidas pueden asimilar a las más blandas y hacerlas transitar en su constitución a lo que son ellas; como también las blandas pueden, eventualmente, imponer sus atributos materiales a las rígidas.

La eventualidad que permite la metamorfosis profunda de la sustancialidad de *Kai-Kai* es el producto directo de su captura. *Treng-Treng*, al tenerla prisionera en su propio centro, que no es nada más que el centro de la tierra, aleja a *Kai-Kai* del sol, perdiendo ésta temperatura hasta congelarse. En el dominio de

Treng-Treng, toda materia sufre una transformación hacia lo seco. Eventualmente, todo lo que se somete en demasía a su influjo se rigidiza, endureciéndose, hasta petrificarse por exceso de sequedad.

Coincidentemente, el hielo también quema, ya no por exceso de calor, sino por carencia de éste. La materia orgánica sufre, al contacto con el hielo en términos prácticos, una transformación similar, aunque ésta ocurra sólo en el plano sensible de la percepción. ¿No será el hielo agua seca que quema por inversión de su calidad material (el hielo tiene vapor)?

En definitiva, estando *Kai-Kai* congelada en el dominio de *Treng-Treng*, toda la materia orgánica sometida a su contacto se afecta, como lo hace toda sustancia viva en ese contexto; se rigidiza-seca-quema. *Treng-Treng* logra así transformar la esencia de la acción de *Kai-Kai*; y al cambiar fundamentalmente los efectos de la acción de esta última sobre los seres vivos, ya no puede humedecer para disolver en la podredumbre, sino todo lo contrario, debe reducir por quemadura y petrificación toda materia orgánica que se le aproxime. En la esfera de *Treng-Treng*, *Kai-Kai* ve reducida su acción a una verdadera metáfora de la sequedad (pareciera como si una herida, producto de la acción del hielo, fuera metafóricamente equivalente a una por extrema sequedad). Así *Treng-Treng* hace suya la praxis de su enemiga capturándola en su núcleo.

Se supone que *Treng-Treng* es la divinidad positiva y en asociación ontológica al dominio de la luz solar. Lo sorprendente para una visión dicotómica ortodoxamente binaria, es que *Kai-Kai* también necesita del sol, entidad básica del dominio del cielo, *wenumapu* -la esfera celeste- que supuestamente se le opone; si no, su condición primordial, el poseer un ser líquido que disuelve, queda neutralizada. A su vez, *Treng-Treng* es también capaz de producir la oscuridad en su seno; está en ella la posibilidad de producir las tinieblas, símbolo indiscutido de la destrucción que se expresa en contradicción a su asociación con la luz solar como fuente de vida.

Ambas son divinidades complejas, que se asocian respectivamente al sol y a la oscuridad –*Treng-Treng*, sol; *Kai-Kai*, oscuridad– pero de manera no dicotómica, cada una de ellas integra el dominio de la otra en su ser.

La fuerza que subordina a *Kai-Kai* es producto de una eficacia fonética, que se alcanza por la efectividad del uso de los significantes de *Treng-Treng*. Efectividad generada por la enunciación, sin solución de continuidad, de la expresión */Treng-Treng/* a un volumen de voz mayor que el que produce *Kai-Kai* con su expresión tipo */Kai-Kai/*. *Treng-Treng*, al hablar más fuerte, domina con sus significantes la acción y condición de su divinidad rival.

Parece fundamental al mito el especial privilegio que se le asigna de manera tan explícita a la palabra. Al ser ésta la fuerza activa de las dos divinidades centrales, está contenida en los significantes de la expresión de ambas: */Kai-Kai/* y */Treng-Treng/*, no teniendo otra denotación que la de ser los significantes privilegiados de ambas divinidades.

Para los mapuches ambas expresiones están asociadas fonéticamente a los dominios a que pertenecen. */Kai-Kai/* les suena y sugiere en referencia a lo líquido, en asociación a lo fluido; a diferencia de */Treng-Treng/*, que es asociado a lo duro y seco. La musicalidad de los sonidos evoca un dominio semántico de los objetos, un juego realista de referentes, una práctica pre-estoica de etimologías clásicas, a la manera del Cratilo platónico.⁹

Repentinamente, *Kai-Kai* grita –lo único que puede articular */Kai-Kai/*– subordinando inmediatamente los significantes de su enemiga a los de ella. Desde ese momento, *Treng-Treng* sólo murmurará, a diferencia de *Kai-Kai*, que expresará, con absoluta claridad y con voz más fuerte, su */Kai-Kai/*.

El colosal grito lanzado por *Kai-Kai* hace vibrar la tierra hasta rajarla. La fuerza es tan viva que no sólo produce la subordinación de los signos de *Treng-Treng*, sino que alcanza un efecto físico, el de rajarse la tierra. Además el grito alcanza un efecto de comunicación:

...la voz y los cánticos de TrengTreng no eran en manera alguna claros sino más bien un suave murmullo que no podía indicar con certeza a la atribulada humanidad el punto donde debía dirigirse; de modo que muchos corrieron a cerros donde el cruel Kai-Kai podía ejercer su influencia demoledora, y así corrieron engañados a su perdición (Gusinde 1922: 193).

La debilidad del significante de *Treng-Treng*, producto del ruido generado por *Kai-Kai*, produce la debilidad del mensaje salvador. Los hombres no dejan de escuchar por una debilidad en la coherencia del mensaje de *Treng-Treng*, o por un problema del significado, o de la significancia, sino por una falta de la parte sensible del signo y la deficiencia del canal. Así, el mito rescata al signo por su parte más material, por su cualidad física, su fonética, puro sonido. Lo que parece del todo coherente si se piensa que tanto *Treng-Treng* como *Kai-Kai* están involucradas en una lucha de fuerzas físicas. Parece necesario al mito el rescatar el sentido por una tensión del significante en su parte más sensible, la material. De esta manera, queda el signo reducido mitológicamente a la fuerza de su materialidad.

La liberación de *Kai-Kai* de las “entrañas de la tierra” (Gusinde 1922: 192) tiene como primer efecto la transmutación de la sustancia de *Treng-Treng*, al transformar la tierra en un inmenso barrial. *Treng-Treng* se corrompe ablandándose, salvo en ciertos espacios privilegiados –los cerros “en los que moraba” (Gusinde 1922: 192)– que no se disolvieron en el “barrial” generalizado.

La primera consecuencia de la acción de *Kai-Kai* es la de vengarse en la materialidad de su enemiga, sometiéndola a un castigo basado en el mismo principio del que fuera víctima. Pero ahora en un sentido inverso: lo duro, seco y rígido de *Treng-Treng* es transformado en blando, húmedo y plástico: tierra en barro.

Los hombres alcanzados por las aguas tienen dos posibilidades míticas en manos de su protectora, ambas radicales: o los sumerge aún más en el dominio simbólico de *Kai-Kai*, ablandándoles su sustancia hasta transformarlos en mamíferos marinos, *shumpall*¹⁰ –cuyos cuerpos son relativamente más húmedos y plásticos–, como lobos marinos, ballenas y toninas; o los interna en su dominio simbólico, endureciéndolos y secándolos, al transformarlos en “grandes piedras erguidas”, *witralkura*. La salvación de estos hombres en manos de su protectora *Treng-Treng* tiene un precio: se los ha sacado de su ambigüedad sustancial –condición semilíquida/semisólida que posee toda materia viva– para sumergirlos en un extremismo material propio de las divinidades, radicalidad de lo rígido y lo elástico.

En este contexto de mutaciones esenciales, Armando Marileo Lafío registra una más: “También aquellos que tuvieron miedo a los animales (de variadas especies) *gritaron*, y cayeron al mar convirtiéndose en peces” (Marileo 1989: 44; subrayado nuestro). Como si los hombres tuvieran subordinado el derecho a la utilización de los significantes –recuérdese que un mito es un universo hablado– cuando las divinidades están interviniendo el mundo con sus respectivos discursos. Estos hombres “gritaron” cuando *Kai-Kai* dominaba la comunicación, estando toda expresión subordinada a su *semántica*. Por eso, y no puede extrañar, los que gritaron fueron arrastrados por los significantes de *Kai-Kai* a su ámbito acuático en forma de animales elásticos, peces.

Por último, registramos en terreno la mutación ontológica llevada a su límite extremo: la muerte. Nuestra informante nos relata: “la culebra (*Kai-Kai*) dice ¡uy! y entonces cuando la gente dice ¡uy!, se cae al agua... no puede decir, tiene que estar calladito, [...], se muere allí entonces...” Nuevamente el ruido que introducen los hombres en la discusión de las divinidades, perturba la limpieza de los canales de la comunicación. El significante humano es de por sí molesto, pero necesario al relato mítico; la humanidad debe estar presente como elemento de desarrollo del drama. Los hombres son los que dudan, los que sufren en la memoria, en la palabra, de ahí la obligación de su presencia con su *murmullo* (“calladito”).

Kai-Kai en su representación más fuerte expresa la muerte; la capacidad de los hombres de hablar (en este caso hablar fuerte, gritar) los hace vulnerables como seres vivientes. Al sumergirse en la esfera de significación de *Kai-Kai*, se hunden hasta desaparecer ahogados en su elemento.

Así, declamar para los hombres arrastra un riesgo tremendo, al perturbar la discusión divina, sobre todo si el sentido de ésta es la destrucción del adversario por el dominio del verbo. Morir ahogado parece la consecuencia necesaria al provocar interferencias en la claridad de las expresiones de sujeción del ser de las aguas.

El mito, contado por un hombre sabio de Quetrawe, nos introduce un elemento narrativo sorprendente, porque sólo llegaron a *Treng-Treng* los que poseían caballos caminantes:

...gente que llegaba se salvaba, pero tenía un sistema que por casualidad de tanto alguien lo tiene, tenía que tener un caballo que marcaba los pasos, caminante, el único animal que podría llegar a ese cerro, porque gracias al animal que era caminante, entonces más de alguien puede llegar porque tenía..., por el animal, por el caballo..., así termina.

¿Quién posee un caballo caminante en la sociedad mapuche? Este era un caballo suntuario, un caballo para alguien que tenía todos los demás caballos. Pareciera que el acceso a los cerros de la salvación estaría sujeto a una condición de estratificación dada por el lujo. Sólo para aquellos que habían logrado un prestigio muy especial. Uno en asociación al caballo, que es nada menos que la encarnación del poder de los hombres fuertes, los hombres de la guerra y de la riqueza, del lujo de la movilidad montada. ¿Será que *Treng-Treng* seleccionó a los hombres por su virtud de gobernar y de acumular lo superfluo?

Los animales (especies naturales) decodificaron, a pesar del ruido reinante, los mensajes de *Treng-Treng* de manera correcta. La naturaleza no duda, escucha siempre bien, sus especies entienden correctamente al operar en un dominio a-ético. No pierden el tiempo interpretando las palabras divinas, están antes de la exégesis, lo que les permite rescatar los sentidos del verbo sagrado de manera instantánea.

Los hombres se nos presentan como “reacios e incrédulos” (Oyarzún 1922: 122). Deben interpretar el verbo de las divinidades. Toda interpretación demora, siendo su resultado muchas veces contradictorio. Contradicciones que inmovilizan, entorpecen los fines de toda acción eficaz, o confunden el sentido de los mensajes numéricos.¹¹

Treng-Treng se esfuerza por salvar a los hombres levantando progresivamente los cerros, alejándolos de las aguas. Los cerros se elevaron “hasta llegar al sol” (Oyarzún 1922: 122). La intensidad del calor y de los rayos solares mató a muchos por “insolación, otros perdieron la piel por quemaduras y los más quedaron con las cabezas calvas” al buscar protección bajo ciertos utensilios cerámicos (Oyarzún 1922: 123).¹²

Los hombres que se salvaron, lo consiguieron gracias a lo que perdió a la inmensa mayoría de esa primera humanidad, su cultura, su capacidad de objetivar el universo. Se pierden en las

aguas por dudar frente a la palabra divina; se salvan del sol por inventar, gracias a la protección que recibieron de sus artefactos, su cerámica, al ponerse tuestos sobre la cabeza.¹³

La cerámica es una materia elegida para este preciso contexto mítico por sus especiales y particulares atributos, que la transforman en un riquísimo elemento de significación. Es tierra (arcilla), mediatizada (cerámica) por un elemento perturbador, el agua, y por una energía fijadora, que es privilegio de la especie de los hombres, el calor del fuego.

Es la sustancia de *Treng-Treng*, tierra, alterada por la sustancia de *Kai-Kai*, agua, y transformada por la energía de los hombres, fuego, la que les permite a éstos seguir viviendo. La acción del fuego hace completamente seca y dura a la arcilla, produciendo una materia privilegiada –simbólicamente– para el dominio de *Treng-Treng*. Ya que es una tierra más dura, seca y rígida que la misma tierra al haber evaporado la presencia de *Kai-Kai*.

Parece interesante que los hombres en el dominio privilegiado de *Treng-Treng* –las alturas de los cerros– busquen su salvación siguiendo una de las técnicas más socorridas de su protectora: secar y endurecer sustancias plásticas para hacerlas perennes. Es como si los hombres parafrasearan con la alfarería la actividad de *Treng-Treng*.

Por otro lado, ¿qué pensaría *Treng-Treng* del hecho de que los hombres dominen el fuego? Probablemente cierta preocupación por el poder enorme que este conocimiento les da, pero creemos adivinar cierto agrado en ella cuando los mira quemar tierra para expulsar el agua.

Hay otros relatos que nos dicen que los hombres “en forma inteligente usaron los cántaros quebrados, *trülef*, para cubrirse la cabeza y se salvaron” (Marileo 1989: 45). “Quebrar los cántaros” parece un esfuerzo contracultural, al destruir algo que es un instrumento inherente al esfuerzo domesticador de ciertas especies salvajes, “civilizador”, del hombre. Es una inteligencia de la subversión cultural, que se corrompe en un esfuerzo de salvación. Es éste un acto dramatizado, en lo que Van Gennep (1976) llamaría una situación “liminal”, la médula de todo ritual. El símbolo se nos aparece demasiado evidente, infantilmente explícito, al demostrar por medio de un “quiebre” real de un objeto cultural, una ruptura de lo cotidiano, o mejor

dicho, una ruptura del sentido de la cultura. Quebrar es siempre agresión ritualizada, quebrar los cacharros es un acto de violencia cultural, simboliza una ruptura de la coherencia del esfuerzo humano. Donde ronda la muerte, intromisión perturbadora de la naturaleza en el esfuerzo de perpetuación humana, surge la resistencia ritual, que tiene en este caso su significante en la cerámica rota.

Encontramos aquí una primera enseñanza para todo proceso ritual, educación de los actos básicos y necesarios de subversión de las tareas diarias.

Nuevamente el mito nos dirige la atención hacia el problema de la energía o fuerzas, donde los hombres, víctimas involuntarias de la fuerza ascendente de *Treng-Treng*, se salvan de la energía divina del sol por medio de la energía adiestrada del fuego.

Los hombres que se han salvado del calor en el dominio de *Treng-Treng* se ven sometidos al hambre –“Ten-Ten no tenía víveres para alimentarlos” (Oyarzún 1922: 123)– cayendo en la antropofagia. La humanidad se ve obligada a replegarse de una manera plena sobre sí misma. Simbólicamente, la antropofagia es una técnica de acceder a la esencia de lo ingerido. Los hombres se alimentan de su propia constitución. El ingreso violento de los hombres en los dominios de *Treng-Treng* los sumerge en el dolor físico y en la desesperación antropocéntrica, al obligarlos a la autoingestión de su propio ser.

De este proceso de repliegue simbólico, repliegue pleno, ya que toda antropofagia supone una “exococina”, un comerse al enemigo, sólo subsisten dos parejas hombre/mujer. A este átomo genético se lo llama *llituche*, “palabra que significa principio de la generación de los hombres” (Oyarzún 1922: 123).

El mito elige al cuatro como número originario, como *Uhrzahl*. Sí hay una unidad lógica aritmética mapuche, que el relato no descuida en enseñar, es su organización configurada por el cuatro. La atómica mapuche es cardinal.

En este contexto específico el sacrificio está concebido como una acción capaz de generar una enorme masa de energía. Es la misma *Treng-Treng* quien aconseja a los hombres sobre la estrategia a seguir:

Dijo, en seguida, la serpiente Ten-Ten a los salvados que para aplacar su cólera y la de Cay-Cay, dueña del mar, sacrificaran y descuartizaran a uno de sus hijos en cuatro partes y las arrojaran al agua para que las devoraran los reyes de los peces y las sirenas de la tempestad (Oyarzún 1922: 123).

El sacrificio es una instancia liberadora de una energía colosal, es el hecho que puede dirigir a los hombres a su liberación, ya que evidentemente el dolor de sacrificar a un hijo supone una muy especial liberación de fuerza. Parece difícil que pueda haber una fórmula más eficaz para producir en esos hombres una fuerza del dolor más permanente y efectiva; es lo que puede dirigir a los hombres a su salvación.

La “cólera” de ambas divinidades parece simbólicamente idéntica, aunque semióticamente inversa. Ambas están encolerizadas entre sí, sumergidas en una colosal batalla por el dominio universal. *Kai-Kai* dirige muy especialmente su cólera hacia los hombres y, a través de éstos, hacia *Treng-Treng*. Esta última no puede encolerizarse con los hombres, lo que genera una diferencia fundamental en las “cóleras” de ambas divinidades. Se mediatiza la acción sobre los humanos de manera diferente: la cólera de *Treng-Treng* pasa por los hombres para salvarlos –esto se puede ver en la desesperada e iracunda solicitud de sacrificio– a diferencia de *Kai-Kai* que dirige su cólera hacia los hombres para exterminarlos, les lanza todo el efecto desintegrador de sus aguas turbulentas.

Los hombres son mediatizados permanentemente por las divinidades, son conductores de la expresión numérica. La palabra divina determina el significado que asumirá la condición de los hombres. Si hombres piedras, hombres marinos, hombres ahogados o quemados, hombres caníbales, hombres sacrificadores... Los hombres son el efecto de las consecuencias de las palabras sagradas, es como si fueran significantes en suspensión esperando su determinación, su significado, por los contenidos del verbo de sus dioses. *Kai-Kai* y *Treng-Treng* se enfrentan dialógicamente en los hombres.

El cuerpo del hijo sacrificado debe ser cortado en cuatro, descuartizado (sorprende que en castellano tengamos también un concepto para esta muy especial operación quirúrgica del cuatro) “arrojándolo” al agua. Este cuerpo de niño sacrificado se

nos presenta como una verdadera “batería”. En la operación de corte éste es energizado, tanto por el dolor del niño que sufre, como por el hecho que son sus padres los que infieren las heridas. La operación es esencialmente visceral y requiere de una extraordinaria voluntad –fuerza– de los padres que descansan tanto en una energía física como psicológica.

Consumado el acto sacrificatorio por parte de los *llituche*, *Treng-Treng* grita, de manera tan potente que el impacto sensible de su significativo subordina a los de *Kai-Kai*, superordenando así los acontecimientos a su voluntad. La claridad de los mensajes de *Treng-Treng* sumerge en el “ruido” a los de su enemiga.

Con el dominio de la expresión recuperado, *Treng-Treng* logra revertir la situación cósmica y las aguas lentamente vuelven a estabilizarse, reubicándose en sus lugares originales.

A los lugares desde donde emanó el grito de subordinación cósmica de *Treng-Treng* se les dio el nombre de la divinidad. Siempre son cerros que dominan una gran extensión de tierras planas, cerros *paramount*.

Los cerros también bajan en altura volviendo a su estado primitivo. Se ha restaurado así un equilibrio deseado, buscado por los hombres y por la perseverancia de *Treng-Treng* en mantener viva a la especie de los hombres.

El hecho de la energía extra que aporta el cuerpo del hijo sacrificado a la posibilidad de revertir la difícil situación en que se encontraba *Treng-Treng* nos parece crucial; sin este impulso adicional provocado por los hombres al sacrificarse parecía difícil que los símbolos triunfantes de *Kai-Kai* hubieran sido dominados. Esta no vuelve a su inicial estado de subordinación plena –congelada– al que le había sometido su enemiga. Consiguiéndose, al parecer, una estabilidad más viable, ya no basada en la dominación de una sobre otra, sino que en una homeostasis, que al parecer es cósmicamente menos explosiva.

Llama la atención la actuación definitoria que le cupo a la humanidad, por medio del sacrificio, en la consecución del nuevo orden. De aquí se desprende una moraleja ritual anticipada del relato: obediencia al verbo sagrado.

Treng-Treng, al triunfar en su lucha, se seca, y su sustancia, el barro, se solidifica en forma de cerro por efecto de su triunfo. Se transforma en cerámica...

ACTORES, ELEMENTOS, OBJETOS Y ESCENARIOS

(eje paradigmático)

*Lo mismo que los ritos,
los mitos son interminables*
Lévi-Strauss (1972: 15)

La estructura del mito comporta una serie de unidades que se agrupan en complejos de significados, que conforman el texto mítico. Tradicionalmente en el análisis mitológico, cada uno de estos complejos estaba construido por una mecánica de oposiciones.

En el mito de *Tripalafkén* sus complejos no son exhaustivos, –exhaustividad entendida en su sentido estructuralista más conservador– en donde cada contenido elemental requiere de otro que se le relaciona en una oposición de complemento necesaria. El mito produce vacíos, silencios y reverberancias hacia adentro de su estructura. El juego de las oposiciones es a veces tan ambiguo, que no es posible establecer un criterio único de oposición. En algunos casos ni siquiera llega a establecerlo, generándose oposiciones que se articulan en juegos más complejos que los binarios y dicotómicos. El mito se resiste a someterse enteramente a una armazón paradigmática de oposiciones.¹⁴

Si tan sólo analizamos una de las oposiciones elementales: *Treng-Treng* está en el mismo eje de oposición que el sol, al practicar ambos seres una actividad de la rigidez por secado, ¿cómo es posible que las entrañas de esta divinidad sean heladas? La intimidad de su ser sería anti-solar, aunque en ella se geste rigidez (*Kai-Kai* prisionera, congelada y paralizada en el núcleo de su rival), no encontraremos calor. En el pensamiento mapuche un sol con centro frío no parece posible. Nada puede salvar la unidad articuladora de las oposiciones: *Treng-Treng*; tierra; calor; sol / *Kai-Kai*; agua; frío; tinieblas. Es como si externamente *Treng-Treng* fuera un ser de la sequedad y la calidez, e internamente de la sequedad gélida.

Ambas cualidades, el frío y el calor, suponían para una mitológica clásica una oposición necesaria. Pero encontrarlas des-cansando en una misma materialidad hierofánica, genera una contradicción considerada insoportable. ¿Por qué el mito no quiso evaporar a *Kai-Kai*? Era lo correcto, una sustancialidad líquida elige evaporarse al enfrentarse al calor del seno de una divinidad solar. Esto la hubiera hecho igualmente ineficiente, al cambiar su estado líquido (estado de eficiencia) a gaseoso (estado de extravío), y así se hubiera podido mantener una coherencia de la exhaustividad, que tanto nos satisface.

El fácil sueño binario del estructuralismo se nos disuelve en este universo que se niega a ser sometido a una rigurosidad dualista. Lévi-Strauss ya nos advertía sobre esta realidad al decirnos que:

...el estudio de los mitos plantea un problema metodológico en virtud del hecho de que no pueden conformarse al principio cartesiano de dividir la dificultad en tantas partes como haga falta para resolverla. No existe término verdadero del análisis mítico, ni unidad secreta por asir al final del trabajo de des-composición (1972: 15).

Los temas se desdoblan hasta el infinito, sin seguir necesariamente la misma mecánica binaria.¹⁵

LA IMAGEN LIMPIA

Si el mito de *Tripalafkén* es un cuento, debe ser especialmente cuidadoso en la elección que haga de todas sus imágenes, tanto en sus signos como símbolos. El relato nos ha mostrado la particular atención que requirió de los pedagogos mapuches la selección de sus palabras.

Una gran tejedora, y por lo tanto, una especialista en íconos, nos dibujó a *Kai-Kai* y *Treng-Treng*. La estilización de la figura es completa, ya que no parece dejar abierta la posibilidad a ninguna simplificación del significante. El ícono se ha construido a partir de un juego de “contrastes” (Jakobson y Halle 1980: 14), donde la polaridad de las unidades es establecida por una relación de inversión simétrica de los significantes. Intersectándose en su centro, indicándonos la estrecha articulación semiótica que existe entre ambas.

Hay una exquisita economía de la imagen en su concepción y expresión. Es una imagen que a través de ella busca escapar a criptologías ambiguas o confusas. Escasez del significante que se cree orientada a la anulación de toda posible contradicción exegética.

El ícono sigue una intención didáctica, que descubrimos en la intención de su significado. Dos serpientes iguales, pero con un valor –en su sentido saussureano– inverso, tanto semántico como mitológico. Valor reflejado en el plano significante, al poseer ambas el mismo peso figurativo en la composición, pero situándose en relación de inversión. Son dos entidades materializadas (sensibilizadas, diría Saussure), con la misma fuerza expresiva.

Si tratamos de tipificar al ícono siguiendo los postulados semióticos de Pierce (1931-35), se presenta inicialmente como paradójal. Por un lado, es un ícono-diagrama, al representar de manera isomórfica a dos serpientes entrecruzadas. Pero, por otro lado, es también el significante de la muy especial relación que establecen las dos figuras cósmicas simbolizadas en ellas, y se aparece entonces como ícono-imagen. El ícono supone dos planos de lectura, uno inicial que guía a un referente concreto -dos serpientes- extralingüístico; otro que habla de dos fuerzas opuestas, dependientes y en busca de un constante equilibrio, orientando hacia un nivel conceptual, intralingüístico. Podríamos decir que el ícono supone dos niveles de semiosis: la primera, designativa; la segunda, denotativa.

Es un ícono sano, sanidad en la pulcritud, hay un equilibrio esencial de sus componentes simbólicos, libre de todo posible manierismo, de cualquier corrupción de la imagen.

El relato mítico nos habla al final del equilibrio de las fuerzas de las serpientes en una situación fundamentalmente inestable. Cuando *Treng-Treng* se enfurece, lo menos que ocurre es un gran terremoto seguido de infanticidio. Descubrimos una simetría del sacrificio para ambas divinidades que expulsa el problema del mal y del bien, por una equivalencia del ritual propiciatorio.

Al niño mapuche se le narra el cuento cargado de todo su dramatismo, luego mira el ícono,¹⁶ encontrando en su simetría, sutilmente estilizada, una oposición de sentido: *Kai-Kai* y *Treng-Treng* = tensión en equilibrio dinámico. ¿Parece que la figura

girara víctima de su armonía de entrecruzamiento y de sus extremidades curvas? En ella hay movimiento. Esta imagen icónica sella el relato. Es una conclusión concreta de la narración, que le expresa al niño la compensación de fuerzas cósmicas polares articuladas íntimamente en un equilibrio inestable. Equilibrio que depende significativamente de la actuación cúltrica y sacrificatoria de los hombres confiables, los que conocen desde la infancia la verdadera actuación de los dioses.

AGRADECIMIENTOS. Muy especiales a mi gran maestra Luisa Reimán, a Margarita Alvarado por sus correcciones mito-lógicas de gran sutileza, y por supuesto, al apoyo y estímulo dado por los miembros de nuestro Grupo de Insolventes, integrado por los profesores Luis Cornejo, Francisco Gallardo, José Luis Martínez e Iván Cáceres.

NOTAS

¹ “El mundo de los cuentos infantiles es el mundo narrado por excelencia. En ningún relato somos tan distanciados de la situación cotidiana como en el cuento infantil” (Weinrich 1974: 81). Weinrich descubre en la estrategia narrativa del cuento infantil la inauguración de una realidad fantástica –en oposición dialéctica a lo que él llama el “mundo comentado”– que abre las mentes a un significado absoluto, y en donde el niño transforma sus referentes en significantes autorreferenciales, en imágenes puras.

Por el cuento, el niño se entera de que existe otro mundo distinto del que le rodea inmediatamente (...) En el cuento aprende el niño a participar en un mundo que no es el suyo (...) En él, el niño descubre la posibilidad de la superposición y yuxtaposiciones de los “mundos” (Weinrich 1974: 85).

¿Pero qué ingrediente del cuento captura la mente del mundo infantil con tanta fuerza? El cuento “es una lección muy importante porque es una lección de libertad” (Weinrich 1974: 85). En éste, el niño saborea por primera vez la subversión total, su independencia de la *realidad*, la antesala a lo que Marcel Mauss llamó “magia” (1971).

² En un próximo trabajo trataremos de demostrar la confusión hermenéutica y el sentido evangelizador que oculta el suponer una identidad discursiva y ética entre el Diluvio Universal y *Tripalafkén*. Si existe una identidad entre ambos mitos -que de existir tiene que ver con la política educativa más sutil y refinada que ha ideado el hombre- debe buscarse a niveles profundos, mucho más allá de lo evidente. Cuando William y Clara Stern inician su estupendo estudio del habla infantil *Die Kindersprache* (1982), comienzan su análisis, para gran sorpresa mía, con el cuento del Arca de Noé. ¿Qué mágico vínculo existe entre ambos relatos?

³ Registro obtenido en la primavera de 1987, Traiguén.

⁴ Tampoco se trata, estrictamente hablando, de un problema de transformaciones (Lévi-Strauss 1962: 115-161), que no alcanzaremos desgraciadamente a tratar aquí. Un esfuerzo inicial al respecto, muy sugerente dentro de esta problemática -propuesto como una matriz de transformación de funciones múltiples- es el desarrollado por Hugo Carrasco (1990: 123-132).

⁵ La diversidad de formas de expresión animal que pueden asumir *Kai-Kai* y *Treng-Treng* son tan variadas, que son capaces de construir una matriz de transformaciones por sí mismas que combina reptiles, aves y mamíferos, o la mezcla entre ellos para formar monstruos.

⁶ Al ocupar Gusinde la expresión “maléficas”, traduce como teólogo, e inserta al mito dentro de la ética hebrea platónica del bien y el mal.

⁷ Expresión casi textual del mito bíblico, que el padre Gusinde no puede olvidar al traducir al castellano y al catolicismo.

⁸ Agrega el padre Gusinde: “Para explicar el motivo por el cual *Kai-Kai* conserva las aguas en estado sólido, interrogué sobre este punto a mi interlocutor, el cual me dio la explicación siguiente: si las aguas permanecieran en estado líquido se derramarían por la superficie de la tierra reduciéndola a un enorme fango (...) sin que ellas por esta propiedad disuelvan todo; de este modo *Kai-Kai* mantiene en potencia esta cualidad para aprovecharla cuando viene el caso” (1922: 190).

⁹ Lévi-Strauss, generalizando descuidadamente, nos habla de cómo

...un lingüista obtendría sin duda interesantes resultados examinando los valores que adoptan, en diversas lenguas sudamericanas, las onomatopeyas que connotan formas de disyunción y de conjunción: /tenten/, /tintin/ por una parte, /wehweh/ por otra, en mitos amazónicos: aquí [refiriéndose específicamente al mito *Tripalafkén*] /caicai/ y /tenten/ (1970: 153,154).

Hay una diferencia fonémica de fondo entre el /tenten/ que es la transformación de un sonido de “cómo hacen” o “gritan” las zarigüeyas (1970: 147,149), que sí son expresiones onomatopéyicas, al /tenten/ de *Treng-Treng*, que necesariamente no lo son; las culebras no hablan naturalmente, no son fonéticamente imitables, sólo se las ha representado hablando por obligación al relato, y por medio de un mecanismo de asociación de analogías de sonoridad, propio de las nociones lingüísticas mapuches.

¹⁰ *Shumpall* es una forma compleja, es un ser de las profundidades marinas y lacustres. Es además un captor de mujeres vírgenes y hermosas. Frecuentemente asociado al lobo marino. Para un tratamiento más completo de este complejo narrativo, revisar Gaete (1988: 259-275).

¹¹ Lévi-Strauss activa el drama del mito en “aspectos” del significante, realizables en “la comunicación peligrosa o imposible”; o en una “comunicación demasiado rápida” (1970: 150). Siendo la comunicación el motor de la dinámica de la narración.

¹² Nos parece sospechoso llamar “mito de calvicie” (Lévi-Strauss 1970: 154) a *Tripalafkén*, es tomarlo por una de sus imágenes más débiles, por un elemento residual, simple consecuencia anecdótica del relato, pero que sí se acomoda agradablemente a las intenciones del modelo de transformaciones de las *Mitológicas*.

¹³ Existen otros relatos, a los que alude Lévi-Strauss, que nos hablan de la posibilidad del empleo de utensilios de madera como bloqueadores solares:

...la calvicie parece evitable para viajeros pasivos (la montaña les sirve de ascensor) que huyen del agua y se resguardan contra la proximidad del sol por medio de una vajilla (es decir vasija) de madera. En efecto, los antiguos Araucanos no desconocían la alfarería, pero hacían de madera su vajilla de mesa. De ahí que los misioneros a los que debemos las primeras versiones del mito se regocijaron con su inconsecuencia: ¿cómo es que platos hechos de un material combustible hubieran podido proteger de un cielo abrasador? (1970: 154).

Regocijo de ignorantes, la madera tradicionalmente preferida por el tallador de “vasijas” -que son en realidad fuentes extendidas, -rali- es la de laurel, *triwe* (*Laurelia sempervirens*), madera blanda, elástica, que no se astilla y de gran ductibilidad. Supuestamente saturada de agua, si se la compara con las demás maderas nativas. Se la asocia necesariamente al agua. Un tallador experto nos explica que “donde hay laurel hay agua, y donde hay agua hay laurel”. Douglas (1957) nos enseñaba que para la imaginación simbólica las características y propiedades imputables a un objeto dependen de su empleo como símbolo. Es el caso del *triwe* como símbolo mítico, seleccionándosele como significado su condición de madera incombustible.

¹⁴ La crítica al estructuralismo, que se prolonga por más de veinte años, se inicia decididamente, a fines de los años cincuenta -releyendo al viejo Wittgenstein (1988)- con el análisis de la ambigüedad en el discurso (Levin 1985).

¹⁵ Las *Mitológicas* (Lévi-Strauss 1970: 154-167) nos dan cuenta, con su habitual delicadeza y fineza, de la “oposición fundamental”, como de sus consecuencias narrativas, quedando las pretensiones del etnólogo satisfechas, pero al etnógrafo le queda en sus oídos el relato gimiendo.

¹⁶ Parmentier nos recuerda una de las características fundamentales del ícono pierceano:

Signs that he classifies as “icons”, in which the relationship between expressive sign vehicle and represented object is grounded in some formal resemblance, are inherently oriented toward the past, since these signs function meaningfully without the actual spatiotemporal existence of the represented object (1985: 840).

Es en el ejercicio de memoria semiótica a que es sometido el niño donde el ícono adquiere toda su eficacia pedagógica, el debes-acordarte-de-la-lección.

REFERENCIAS

- CARRASCO, M. H.
1990 “La matriz de los mitos de transformación en la cultura mapuche”. *Actas de lengua y literatura mapuche* 4: 123-131, Universidad de la Frontera, Temuco.
- DOUGLAS, M.
1957 “Animals in Lele religious symbolism”. *Africa* 27: 46-58, London.
- GAETE, A.
1988 “El epeu mítico de shumpall desde una perspectiva sociológica”. *Actas de lengua y literatura mapuche* 3: 277-288, Universidad de la Frontera, Temuco.
- GUSINDE, M.
1922 “Otro mito del diluvio que cuentan los araucanos”. *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Tomo II: 183-200, Santiago.
- JAKOBSON, R. Y M. HALLE.
1980 *Fundamentos del Lenguaje*, Eds. Ayuso y ED. Pluma, Madrid.
- LEVIN, D. N.
1985 *The Flight from Ambiguity*, University of Chicago Press, Chicago.
- LÉVI-STRAUSS, C.
1962 *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.
1970 *Mitológicas III: El origen de las maneras de mesa*, Fondo de Cultura Económica, México.
1972 *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MARILEO, A.
1989 “Aspectos de la cosmovisión mapuche”. *Nütram* año V, 3: 43-47, Santiago.
- MAUSS, M.
1971 *Institución y culto, Obras II*, Barral Editores, Barcelona.
- OYARZÚN, A.
1922 “Cay-Cay y Ten-Ten, o sea, la tradición del diluvio universal entre los araucanos”. *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Tomo II: 119-127, Santiago.
- PARMENTIER, R. J.
1985 “Diagrammatic Icons and Historical Processes in Belau”. *American Anthropologist* 87 (4): 840-865.
- PIERCE, CH. S.
1931-35 *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, Harvard University Press. Mass.

- RIQUELME, G. Y G. RAMOS.
1986 "El contenido del relato en la manifestación gráfica del mito del Trentren y Kai-kai". *Actas de lengua y literatura mapuche* 2: 201-214, Temuco.
- SERGE, C.
1976 *Las estructuras y el tiempo*, Edit. Planeta, Barcelona.
- STERN, W. Y C. STERN.
1971 *Die Kindersprache*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig.
- VAN GENNEP, A.
1976 *Los mitos de paso*, Edit. Taurus, Madrid.
- WEINRICH, H.
1974 *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Edit. Gredos, Madrid.
- WITTGENSTEIN, L.
1988 *Investigaciones filosóficas*, Edit. Grijalbo, Barcelona.

FUENTE

"La imagen de las fuerzas. Ensayo sobre un mito mapuche", apareció en el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 5, año 1991, pp. 9-22.

ETNOPOETICAS ARAUCANAS¹

Leonel Lienlaf nos miraba desde su distancia y desde su comprensión, Carlos Aldunate y yo lo observábamos con objetividad: ¿Podríamos entender su poética? La poesía de su gente. Este trabajo nace de un complemento entre una estética, la poesía mapuche, y un esfuerzo de comprensión, la etnología araucana. Es la poesía que recogió Leonel, tradujo y explicó a los etnólogos. La responsabilidad interpretativa y formal de este texto me pertenece y pudo adquirir más lucidez gracias a la mirada atenta de Carlos Aldunate, sin embargo, el producto final es mérito de Leonel Lienlaf.

La idea era enfrentar a un especialista de la lengua mapuche, un poeta cuya lengua materna fuera necesariamente el *mapudzungun*, con sus propias expresiones tradicionales. Mediante el análisis de estos contenidos altamente poetizados, esperabamos llegar a las esferas más refinadas y clausuradas del saber del pueblo mapuche. Aspiración evidentemente pretenciosa, que se tradujo más bien en el descubrimiento aterrador de nuestra ignorancia etnográfica. Mostramos aquí parte de lo que fue esa experiencia de conocimiento y perplejidad.

Para confrontar al poeta con su propia realidad expresiva, seleccionamos dos tipos de cantos estandarizados por la tradición oral mapuche: el *gul* y el *tayül*. Para ello recopilamos materiales inéditos de primera mano, que más tarde ordenamos y sistematizamos por medio de técnicas de transcripción fonética. La traducción hecha por Leonel Lienlaf constituyó un primer esfuerzo de comprensión de los textos, y este texto, traducido, supuso nuestro primer nivel de interpretación.

Las traducciones revelaron una forma particular en el uso del castellano, consistente en la elección de un patrón estilístico, una manera tipo en la utilización de la lengua extranjera.

En un segundo nivel interpretativo, Leonel sometió los cantos a una exégesis profunda, generando lo que llamaremos una etnopoética, interpretación nacida desde adentro de la cultura. La riqueza y densidad sémica de esta interpretación émica permitió no sólo *explicar* los cantos, desplegarlos en castellano,

sino incluso definir conceptos y nociones fundamentales para la semiótica y la poética mapuche.

Finalmente, realizamos una exégesis de la etnopoética, que llamamos etnosemiótica o etnología del texto poético, con el fin de deconstruir los textos y desentrañar los significados fundamentales, y así establecer los nudos, las figuras claves de significación dentro de los cantos mapuches. Desentrañar los significados aquí no significa más que construir otros significados –dentro de los tantos posibles– comprensibles al investigador, y a sus semejantes.

En el plano estético, los significantes poéticos, el manejo de la palabra y su muy especial estructuración narrativa, nos propone maneras del decir, del expresar. Surge así una estilística basada en el *tayül*, en la circularidad de sus formas y significados, en el flujo continuo y cerrado de sus expresiones; y otra basada en el *gul*, donde las expresiones son libres, se van creando sin cerrarse en sí mismas, en un flujo continuo y abierto.

Ambos cantos poéticos nos proponen un lenguaje que opera de dos formas diferentes, que representan y se actualizan en contextos socioculturales diferentes, ritualizados de manera distinta.

Estamos seguros, a estas alturas de nuestro conocimiento etnológico de la poética mapuche, que estamos inmersos dentro de una forma de interpretación poética construida por Leonel. Esta forma de interpretación que supone un conocimiento, una memoria, se enmarca dentro del exquisito y sofisticado dominio del discurso y la oratoria de la tradición *ngenpin*.

LA POETICA DEL TAYÜL Y GUL

El *gul* y el *tayül* son dos formas radicalmente distintas de expresión, tanto en su estructura poética, como en los sentidos finales que alcanzan. La primera se ubica en el ámbito de lo profano, y la segunda en el sagrado.

El *tayül* supone para su realización la actuación ritual de la *machi*, el *gul* sólo necesita de la intervención de la destreza poética por parte del cantor.

ESPECIFICIDADES POETICAS

Tayül

Es una poesía sacra, tiene la característica de que su final siempre vuelve al principio de ésta, y está siempre rotando en sus expresiones alrededor de ciertas ideas pivotales. Su discurso es formalmente cíclico, y el desarrollo de su poética, circular.

Generalmente se estructura en tres partes: inicial, donde hay una relación divinidad-*machi*; una segunda, que involucra el espacio donde se desarrolla la ceremonia, espacio ritual y ceremonial; y la tercera, donde nuevamente la *machi* se contacta con lo divino, involucrando a todo lo que se encuentra a su alrededor; su entorno inmediato, su escenario ritual.

Parece fundamental al carácter del *tayül* el efecto psicoantropológico o impacto extático sobre el auditorio: “Canto con voz llorosa, tiene como finalidad tocar el sentimiento de la otra persona a la cual se le está cantando, tocarla de una forma fuerte” (Lienlaf). Aunque el *tayül* puede dirigirse a una persona en particular, está orientado a la realización en un contexto social, donde sus integrantes están, psicológica y culturalmente ligados.

Gul

Es una poesía muy extensa que habla de las experiencias y vivencias diarias de las personas, se usa en las reuniones familiares cuando se va de visita, o en otras circunstancias ritualizadas -una fiesta, *ngillatün*, *machitún*- en un momento de relajo ceremonial, de descanso.

Recrea con las palabras el momento que está viviendo la persona que la canta e involucra a todo el espacio y las personas que la rodean.

El *gul* es reiterativo e improvisado, con una estructura poética mucho menos rígida que el *tayül*, aunque este último también se improvise, pero sobre una estructura prefijada, que obliga a dirigir la palabra a un tipo de realización expresiva específica dentro del plano fonético y morfológico.

El *gul* no tiene una pauta o línea formal preestructurada, en él sólo se van hilando ideas. El *tayül* es una expresión socialmente más amplia, de ceremonias abiertas y colectivas; el *gul* no involucra al *nosotros*, como unidad social y cultural, es más individualista y privado, aunque necesariamente se reproduzca en un contexto social.

El *tayül* no supone una clausura de sus significados, a diferencia del *gul*, que si descansa sobre una semántica restringida de las *machis*. El primero pertenece a una semiótica asequible, semiótica exotérica; el segundo a una hermética, o esotérica.

ETNOPOETICAS Y ETNOSEMIOTICAS DEL TEXTO POETICO

El material que presentamos sigue un orden. Los originales son el registro obtenido por Leonel Lienlaf en terreno. También le pertenecen las traducciones y las etnopoéticas donde el poeta interpreta el discurso de su propia cultura. Las etnosemióticas corresponden al trabajo de interpretación etnológica.

ORIGINAL 1

Machi Petronila (Mono-Paine)

*Witrapay tüfa.
Eimi ta mi püñüñüm ka
elu admuan chau
Peñmayafin Kutran ta Tüfey ka
mañkonagküley- Trananalagküley ka
pepengefimi ta welu nga
elumuchi nütram ka.
elumuchi dungu ka
chem kutran nien
chem neien nien
peñmafichi ñi puike ka
peñmafichi ñi lonko ka
pipingen may chau
Oh, oh, oh...*

*Admuan dungun mew
eimün may mün püñün
Witrapay Tüfa
Kümelenolu neyen
Tüfey ka
Witrafuy ta neyen
Witrafuy ta forro
nangkonagküley, tranauküley
Pelan ta ñi kutran-em
Pelan ta ñi lawen-em
Pean ta lawen
pipingen ta fey ka
Wingka ngey ta kutranküley
pipingen may chau*

*Adkintu Forro afimün
adkintu lonko afimün
peyeafi mi ta püñün
peyeafi ta lonko
Tuchilen Choinka.
Tuchilen püñün ka
pipingen may chau.
Oh, oh, oh...*

*Peñmafichi ñi llauketu
peñmafichi ñi forro-mollfün
Tuchilealu ñi kutran.
chen kutran nien
neyen-ngeam ta fey
Chem ta ni castiganietew
chemew ñi mülen ñi kutran
chemew ñi mülen ñi forro
peñmangeam ñi kutran
Chem kutran ngen pipipingey püñun
pipingey ñawe*

*Witra-akuy fey
Kümelenolu-forro
kümelenolu mollfün
adkintulelmuan - pelemuan
Eimün ta mün pingén.
Witrapay tüfey
Kimelelgealu ñi kutran
Chem kutran ngen.
Pipingen may chau.
Oh, oh, oh...*

*Eimün ta adafimün ta püñün
ad-afimün ta muelkon.
ad-afimün ta forro
ad-afimün ta lonko
elumuchi neyen ta tufey.*

*Chem-mollfün kontueyeu
ñawe, düya tüfa
malkonalküley.
Tüfachi kutran Chau.
Oh, oh, oh...*

TRADUCCION

Se ha levantado ya.
Es tu hija pues Padre.
Dame pues su rostro Padre
Veré sus malestares- ahora pues
Su cuerpo se inclina hacia abajo

porque lo estás viendo
Por ello
denme la sabiduría
denme las palabras
qué mal se ha alojado en su cuerpo.
qué viento es
quiero verle su corazón
quiero verle su cabeza
Estoy diciendo Padre.
Oh, oh, oh...

Me darán el rostro de las palabras
Porque es su hija
la que se ha venido a levantar
porque el viento no está en calma
lo ves pues.
Vino a levantarse el viento
Vino a levantar sus huesos
Porque está arrastrada hacia abajo
no he visto su enfermedad
no he visto los remedios.
Pero.
Veré los remedios
estoy diciendo ahora
desde estas Tierras.
Gran Padre.
Oh, oh, oh...

Le miran sus huesos
le miran su cabeza.
Verán a esta criatura
que vea sus pensamientos
Cómo estarán sus raíces
Cómo estará esta hija
estoy diciendo Padre.
Oh, oh, oh...

Quiero verle sus entrañas
Quiero verle sus huesos
Su sangre
Cómo está su enfermedad
Cuál es su malestar
para que tenga respiración pues

qué viento malo es lo que la atormenta
dónde está su enfermedad
dónde están sus huesos
para poder sanar su malestar
¿cuál será? está diciendo tu hija
esta mujer.

Por qué llegó a levantarse
al no estar tranquilos sus huesos
al no estar bien su sangre
al no estar bien su sangre
me lo buscarán y me lo encontrarán.
Porque ustedes lo han dicho
ella se ha levantado aquí
para que puedan enseñarle sus dolores
cuál es su enfermedad
estoy diciendo Padre.
Oh, oh, oh...

Ustedes pues sanaron a esta hija
le purificaron su sangre
le purificaron sus huesos
le purificaron su cabeza
darle pues un viento bueno
para que esta hija
pueda levantarse
Padre.
Oh, oh, oh...

ETNOPOETICA

Este es un *tayül* de sanación.

1. Comienza con la presentación a la divinidad de la persona enferma (en este caso es una mujer). *Witraba tüfa*, se ha puesto de pie, ha venido hasta aquí. Así comienza la *machi* por presentar a la enferma a sus espíritus.

La *machi* pide que le muestren a esta hija tal cual es, *elua admuan chau*, dame pues su rostro padre. Aquí la *machi* empieza a decir que tiene que ver su cuerpo como se inclina hacia la tierra /su cuerpo se inclina hacia abajo/ -haciendo alusión a la muerte- porque ella, la *machi*, lo está viendo. Pide por ello que

le den sabiduría, que le den las palabras *-dzungun-* para poder reconocer al mal que aqueja a la persona: *chem kürufngn, chem nyen ng*, qué viento es lo que la ha dañado.

Aquí el viento representa lo pasajero, lo que viaja y además el espíritu de los muertos que algunas veces puede producir enfermedad en las personas (*kalku*).

Luego hace alusión al corazón *-piuke-* y a la cabeza *-lonko-* de la persona, encomendándolos a la divinidad con el grito: *oh, oh...*

2. Aquí la *machi* habla de la “hija” y ella *-la machi-* dice que ha sido enviada a levantarla: *witrafuy ta neyen*; a su vez empieza a dirigirse a la enferma y le dice que está viendo su espíritu, sus huesos *forro*.

De repente su enfermedad se le escapa y por lo tanto no puede encontrar el remedio-sanación, luego vuelve a rogar a la divinidad que le muestre a esta hija *-lamngem lawe-* lo que ella padece. Vuelve entonces aquí a hablar con los espíritus y le pide permiso al padre: *pipinng mai chau*, y lanza el grito: *oh, oh, oh...* (el grito *oh* se lanza para conseguir por medio de su eficacia el don requerido).

3. Vuelve la *machi* *-en el verso-* a presentar a sus espíritus a la hija: *Eimün ta adafimün ta püñün*, “ustedes me verán y sanarán a esta hija”; y le sanarán su alma, su cuerpo, su corazón y su cabeza, y les pide que le den nuevas energías, *we molfün*, nueva sangre, a esta hija que ha ido a levantarse para pedir por su salud, y lo corrobora con el grito: *oh, oh, oh...*

4. Acotaciones generales: este es un *tayül* de entrada en el proceso de sanación, aquí la *machi* sólo pide, y presenta a la enferma, después de este *tayül* suele venir la interpretación de los signos que ha tenido la enferma en sus sueños. Generalmente éste se realiza en la mañana, cuando el sol recién está saliendo.

ETNOSEMIOTICA

Figuras claves.

1. *Witraba tüfa*: “se ha puesto de pie” /ha venido hasta aquí/. El ponerse de pie supone voluntad, que se sobrepone a sí misma.

En este acto de sobreponerse se genera un poder especial. Un poder que obliga, que determina al medio a imponerse a todo lo que rodea a la persona. Esta determinación tan especial de la persona llamará la atención de la divinidad.

2. *Ada*: “el rostro”, define a la persona, es un símbolo metonímico de los particulares atributos físicos y espirituales de ésta. En el rostro están sintetizados la globalidad de los caracteres que integran al sujeto. Además, exterioriza la situación específica (vivencial) a la que él está subordinado: cansancio, salud, enfermedad, agresividad, dolor, alegría, tristeza...

3. *Mañkonagküley trananalagküley ka*: “su cuerpo se inclina hacia abajo”. El cuerpo no se inclina por voluntad propia –a diferencia de lo que sucede al ponerse de pie–, se inclina por una fuerza extraña y externa al sujeto que lo obliga a mirar hacia abajo. Hacia el lugar (túneles, cuevas y cavernas) donde moran los seres del horror y la muerte, de la destrucción y el dolor.

El ponerse de pie y el mirar hacia abajo se articulan dialécticamente, suponiendo, por un lado, la voluntad de aquel que desea salvarse (elevarse), y por el otro, la pérdida de esta voluntad, por una fuerza que lo domina y lo arrastra hacia la muerte.

4. *Dzungun*: “palabra”, /palabras/. La palabra como núcleo del *tayül* es la materia del canto, soporta la arquitectura de la expresión. Pero aquí, muy especialmente, la palabra es, a la vez, sabiduría (el poder designar, nombrar) y la facultad de sanar, el signo que actúa por eficacia psicoanalítica. Palabra activada en el canto para operar en el ámbito de la patología. A este complejo proceso Lévi-Strauss lo llama eficacia simbólica, el discurso que expulsa –en su dramatismo– la enfermedad.

5. *Neyen*: “viento” /espíritu de los muertos/.
Lonko: “cabeza” /inteligencia rectora/.
Molfün: “sangre” /energía vital/.
Piuke: “corazón” /órgano central/.
Forro: “huesos” /esencia corporal/.

El viento penetra hasta los huesos, contaminando a los demás componentes del cuerpo, representados simbólicamente por la

cabeza, la sangre y el corazón. La poética anatómica mapuche ha privilegiado ciertos órganos para simbolizar los diferentes dominios del cuerpo.

Contexto Ritual:

Este es un *tayül* que abre e inicia el ritual de sanación. Elige la *machi* el alba para su realización. Así, su sentido es doble: se comienza al despuntar el sol, al empezar la jornada. Se elige la luz que sana, en el momento de su máxima pureza.

ORIGINAL 2

Machi María Cayul, edad 60 años. (Malalche).

*Chau Dios
Eimi mi pielmu
Eimi mi elelchi
Ko tüfa chau
Eimi mi kom Trayenko
Tüfa ngillatun mekefi-in
Tüfa chi ruka
ñidol chau
Eimi lelinagkülepaimi
ad - aen ta dügunmeu
Pingenmeu chau
inche witralepan tüfameu
ngillatumekepan.*

*Mülepe ta küme repetu
mülepe ta küme dungu Tüfameu
ngelayay chem yafkan rume.
chem wed-wed kom rume.
Eimi ta mellpu mekewi-in
ngillatu mekewi-in
welu küme felepe
chaeltu may pu peñi pu lamngen.*

TRADUCCION

Padre Dios
Porque tú lo has dicho
Porque tú lo has dejado
esta agua Padre
Es tuya toda
agua del estero
Porque tu lo has dicho
esta oración estoy diciendo
en esta casa
Gran Padre
Tú que miras desde lo alto
muéstrame pues las palabras
Porque tú eres

Gran Padre
yo me he puesto de pie aquí
y estoy rogando.

Que haya buen respeto
que haya buenas palabras aquí
que no haya discordia
ninguna mala cosa.
Porque tú nos protegerás
estamos rogando
para que todo esté bien
gracias pues hermanos y hermanas.

ETNOPOETICA

1. Este *tayül machi* no es tradicional; no se configura a partir de su estructura formal, es una especie de discurso, que no recurre a la reiteración de las frases, ni al tradicional “oh” en que terminan las estrofas. Hay aquí incorporación de dos términos del castellano (de la cultura occidental dominante), *Dios* y *repetu* (respeto). Que se adosan a una vivencia diaria y directa con el medio [físico-social] en el cual se está realizando este canto.

El canto comienza elevándose desde la voz de la *machi* hacia la divinidad (*Chau Dios*), haciéndole presente que el agua del estero, *Trayenko*, manifiesta lo que él le habla (a la *machi*), *eimi mi pielmu*. Esto sirve de argumento para hacer presente que en esto hay una comunicación (la *machi* deja de manifiesto que la comunicación existe: “por eso te estamos rogando” comunicándonos contigo). E inmediatamente entra el espacio físico, *tefachi ruka*, “desde esta casa”. Volviendo nuevamente a su contacto directo con la divinidad: Tú, gran o poderoso padre, *ñidol chau*, “raíz poderosa”. Volviendo a hacer presente que la divinidad mira hacia acá, hacia abajo, hacia lo que ella, la *machi*, está diciendo.

De esta forma la relación entre la divinidad y la *machi* se une en comunión con el espacio físico, *ruka*, (se completa el círculo) y comienza la relación con el siguiente verso.

2. La comunicación ya está hecha, entonces comienza el pedir.

Ya hay una relación familiar. *Adz aen ta dügunmeu*, “dame el rostro de las palabras”.

El mundo mapuche es integral, discreto, pero necesariamente solidario. Las cosas, las palabras, los sonidos se relacionan con lo divino y deben estar presentes en cada *tayül*, y luego todo va fluyendo, los versos se van estructurando y van naciendo, desde la visión de que todo se relaciona con lo divino. A su vez, va integrando otras realidades paralelas, que son las vivencias de los oyentes, y las vivencias de la *machi* que hace el *tayül*: el punto de encuentro es lo divino. Según esto, pueden intentarse dos o más formas de interpretación:

Emi-mi pielmu, porque tú lo has dicho. *Eimi-mi*, lo tuyo, no en el sentido de persona individuo, lo propio como realidad espiritual; lo que te pertenece. *Pielmu*, lo dijiste, afirmativo “cuando no hay lugar a dudas que se dijo”; dónde lo dijiste, el lugar, involucra el espacio físico; cómo lo dijiste.

Exégesis:

“Lo que has dicho y cómo lo has dicho te pertenece, porque tú lo has creado”.

Hermenéutica:

“El verso nace y termina en el tú (refiriéndose a una persona), toda la acción da vuelta en torno al tú. Todo vuelve al mismo punto, porque *eimi* está significando: “lo has dicho, por lo tanto te pertenece”, y esto es corroborado al agregarle *piel* que significa “decir”, la partícula *mu*, que reemplaza como pronombre a *eimi*, que significa tú. Entonces *pielmu*, significa “tu decir”.

Esto da pie para una nueva interpretación-traducción que es: “tu decir es verdadero porque ha nacido de ti”. Aquí ocurre lo mismo que en la interpretación anterior la idea siempre está centrada en el tú.

Esta idea va ir repitiéndose durante todo el *tayül* llegando al final de éste a completarse en un nosotros. Lo que delimita esto es *ngillatu mekewin*, que complementa e involucra a toda la

realidad. Durante todo el *tayül* la *machi* se relaciona con una sola “persona” (la divinidad) y todo va girando en lo que esta divinidad ha manifestado a través del espacio físico (en este caso: el estero, el agua, las palabras, la misma oración de la *machi*, la *machi* incluso, vuelve al tú) para llegar al final a unir todo esto en un nosotros que estamos *ngillatu mekewi*.

Ngillan, relacionarse, relación de parentesco (relación con el suegro, incorporarse a una nueva familia), es intercambiar productos sin sentido comercial, “regalo, como para vivir”; reciprocidad; *ngillatu*, dual, relación entre un yo y un tú, sumando toda la significación infinitiva de *ngillan*.

Mekewi, hacer, lo están haciendo ellos dos [morfema aglutinante], “verbo particula”, “sola no significa nada”. Derivada de *meken*, hacer, está haciendo.

In sustituye al pronombre *inchi*, nosotros.

Significado total, sentido:

ngillatu mekewi-in = estamos intercambiando tú y yo para nosotros.

= están intercambiando ellos dos (*machi*-divinidad) para nosotros (la comunidad o grupo con el que se encuentra).

En este verso –que es a su vez una sola palabra– están conjugadas las tres formas de pronombres mapuches singulares: yo, *inche* y tú, *einmi*; dual: nosotros dos, *inchu*; plural: nosotros, que a su vez pluraliza la palabra-frase con el *in*.

4. La comunicación que existe entre la divinidad y la *machi* es gracias a todo lo que la rodea, es por ello que al final también da las gracias a los hermanos y hermanas que la han acompañado, diciendo *welu küme felepe*, “para que todo vaya bien”.

De este último verso es posible volver a cualquiera de los primeros versos : *Chau Dios*, *Emi mi pielmu*, *Emi mi elelchi*. El movimiento es siempre es circular, la secuencia puede invertirse, cada verso es un mundo, una realidad, una idea, que se van enlazando circularmente entre sí.

5. *Eimi mi elelchi* = porque tú lo has dejado.

elelchi; *el* = dejar, o colocar algo que está en mi poder

que me pertenece; *chi*, adjetivo demostrativo, ese (Ejemplo: *chi wentru*, ese hombre).

En este verso la *machi* le hace presente a la divinidad que ella está hablando y comunicándose con él a través de lo que él mismo conoce y ha dejado. La *machi* le delimita el espacio, es tan imperativa que deja claro el espacio, porque la divinidad lo que tiene y ha dejado lo conoce. Y es por eso que le dice, “es esto que te pertenece a ti, porque lo has puesto tú ahí, es tuyo”. Esto es el pie [la base] para hablarle del espacio concreto, natural, tangible: *ko tüfa chau*, “agua es esta padre”. Es decir, “Tú la conoces, es agua”; porque (da la explicación al verso) *emi mi kom trayenko*, porque es toda agua de tus esteros; *Tüfa ngillatun mekafi-in*, estamos encontrándonos (*ngillatun*) contigo.

En estos tres últimos versos se manifiesta el espacio real en el que el ruego es realizado. Se ejecutó cerca de un estero en una *ruka*, y por eso agrega *tefachi ruka*, “en esta casa”.

Desde el espacio físico se vuelve a *ñidol chau*, “raíz poderosa” o gran padre; y a su vez, en el siguiente verso, al padre poderoso se le relaciona con esta realidad física a través del siguiente verso: *eimi lelinagkülepaimi*, “tú que miras desde lo alto hacia acá abajo”. Ese “acá” es el lugar físico delimitado por la tierra, el estero y la *ruka*.

Emi, tú; *leli*, mirar, ver, estar consciente de, es la corroboración de una verdad; *nag*, hacia abajo; *küle*, vuelto hacia; *paimi*, “estás aquí”. La *machi* pone a la divinidad en un lugar físico determinado, un punto concreto, arriba, y esto obedece a la visión de equilibrio entre los que se comunican.

Para que la relación exista, tiene que haber complementación del arriba y del abajo, que no significa superioridad e inferioridad, significan complementariedad y ambos representan el todo, donde se desenvuelve lo sagrado. La tierra y el agua también son sagradas.

6. Ahora la *machi* comienza a ser protagonista, en una relación tú (chau dios) –yo (*machi*); antes yo– tú: *ads-aen ta dügunme*, muéstrame pues las palabras, o, me darás a conocer las palabras (tú a mí); en oposición al *piñen meu chau*, porque tú eres padre, porque a ti te han dicho padre (se justifica la relación, o la explicación del porqué de esa relación); se deja presente la

necesidad de la reciprocidad [por la inversión, Dios-*machi*; *machi*- Dios: relación de determinación], y su importancia dentro de las relaciones en general.

Luego de esto, la *machi* le hace presente que *inche witralepan tüfameu*, “yo me he puesto de pie aquí” [“puesto de pie” : signo de determinación de la *machi*], en este lugar, para *ngillatumekepan*, “comunicarme contigo”.

Ngillatumekepan, con este verso queda establecida la comunicación y se da paso para que la *machi* empiece a pedir los buenos deseos: *Mülepe ta küme repetu/ mülepe ta küme dungu tüfameu/ ngelayay chem yafkan rume/ chem wed-wed kom rume*, Que haya buen respeto/ que haya buenas palabras aquí/ que no haya discordia/ ninguna cosa mala.

En estos versos la *machi* pide que todo el mundo físico en el que ella se relaciona se desenvuelva en armonía, porque el que está arriba, la divinidad, la está protegiendo en ese momento, y por lo tanto los deseos tienen que hacerse realidad. Además, todos los que allí están forman parte de esta comunicación con lo divino, *ngillatumekewi-in*, “estamos encontrándonos-comunicándonos contigo”.

ETNOSEMIOTICA

Figuras claves:

1. *Tüfa ngillatun mekafi-in*: “esta oración estoy diciendo”; “por eso te estamos rogando”; “comunicándonos contigo”; “estamos encontrándonos contigo”.

2. *Adz aen ta dzugun meu*: “dame el rostro de las palabras”; /petición de sabiduría a la divinidad/.

3. *Ngillatunmekepan*: “para comunicarme contigo”; /se abre el canal de comunicación entre la *machi* y la divinidad/.

4.- *Ngillatu mekewi in*: “estamos intercambiando tú y yo (para nosotros)”; /están intercambiando ellos dos (la *machi* y la divinidad) para nuestro beneficio (la comunidad o el grupo de referencia de la *machi*)/.

Ngillatun y Dzugun:

1.- *Ngillan* es un concepto de enorme complejidad semántica, que en el contexto del *tayül* adquiere una serie de significaciones entrecruzadas, generando una polisemia de gran coherencia.

Ngillan: “relacionarse”; /relación de parentesco/.

La relación *ngillan* configura un parentesco muy especial, el parentesco convenido, contractual, no sanguíneo, la afinidad. En el sistema mapuche, la relación de afinidad siempre lleva implícita una petición que el hombre hace a los padres de su mujer. De aquí que se use este vocablo (*ngillan*) que también significa “pedir”, “rogar”. Es por ello que la relación *ngillan* siempre lleva envuelta una subordinación del que pide con respecto al que otorga, lo que también ocurre en el intercambio asimétrico y, obviamente, en el regalo. Esta es la relación que se establece entre la *machi* y la divinidad en el desempeño de su oficio, ejemplificada en los *tayül*, la misma que se establece entre la comunidad y la divinidad en el *ngillatun*, el acto de pedir.

La divinidad es generadora de vida y existencia y la *machi* es el mecanismo (medio) de su comunicación con la tierra y sus fuerzas básicas. La divinidad regala dones a los hombres por intermedio de la *machi* y les exige reciprocidad. De aquí el tercer concepto de *ngillan*: “intercambiar productos sin sentido comercial”; /regalo que permite vivir/. La divinidad dona la vida que genera. La *machi*, por su parte, es también dispensadora de la vida, por su calidad de taumaturga, pero siempre que mantenga fluida su comunicación con Dios a través del rito. Precisamente el *tayül* es un rito chamánico con una estructura cíclica que reafirma continuamente la posición de la *machi* respecto de la divinidad mediante las figuras poéticas en análisis.

2. *Dzüngun*: “la palabra”; /palabra de la divinidad/.

Es una palabra de verdad, que construye. Es el verbo que crea y no destruye. La palabra designa y lo que no se conoce no puede recibir un nombre. La palabra es, pues, sabiduría. Por ello, en los *tayül*, la *machi* pide a la divinidad que “le dé las palabras”, o “le muestre las palabras”.

Ngillan y *dzüngun* se integran en este *tayül*, en una red de significaciones que nos hablan de la palabra sagrada comunicada a los hombres, y que los integra en un complejo circuito de reciprocidad.

ORIGINAL 3

Machi de Dollinco

Wenu-elchen nga
Pu lonko
Peñinwen lonko
mallewen lonko
mülekay anay
Wenu dünguñfe
Pu lonko
Pipingetullen ñidol chau
amungillatulepatun
Fachi antu kay
Tüfachi ayelechi antümeu
Witrapan kay nga
We wenumeu
Eimi nga mi welngiñmewkey
Eimi nga mi kümenga kiñe
Permisio may pipingellen may chau

Yaf Füreniemulechi
pipingen nga ñidol chau
witratipay pipingemullenta
anükünowmun üyllechi kay nga
kiñe üytunga mapumeu
kiñe üytunga lelfünmeu
uyechi kay nga
serfitu kay nga amulenchi

Lelfün kay
Kakewmen nga
Witratipa nga mütrumwayin kay
Pipingen may Chau
Fente puai ñi ngillatun
Fente puai ñi llellipun
Fenu ülmen chau
müleimi
serfican kaynga küme chau
serfican kaynga pu lonko
kom trawkülepatui pu ñawe
Tüfachi kai nga rukameu

*Eimimumay ayülu
Eimi yengu kay ain kume nga
Rüpu kay, awelukay nga
awelukay nga nütram amay
awelukay nga nütran may
antikukaynga dungun may.*

TRADUCCION

Ustedes que desde arriba
dirigen a los hombres
grandes lonkos
hermanos lonkos
primos lonkos
existen pues.

Tú que hablas desde arriba
grandes lonkos
estoy diciendo ahora
gran padre
voy comunicándome desde este espacio contigo
hoy día
En este día que se está riendo
me he puesto de pie pues
en un nuevo arriba
en la entrada de ti
en tu bondad única
estoy pidiendo permiso pues gran padre.

Sigue brindándome tu apoyo
estoy diciendo pues gran padre
ya se están poniendo de pie
me están diciendo
deténganse un momento
denme tiempo para los nombres
un nombre para la tierra
un nombre para las pampas
que todo lleve nombre
sirviendo pues iré
en las pampas pues
en todas las cosas
cuando vayas saliendo los iré llamando

con todo tu poder que está
con todo tu nombre que está
estoy diciendo gran padre
estás sirviendo pues gran padre
sirviendo a nuestros lonkos
todos los hijos están reunidos aquí
todas las hijas están reunidas aquí
en esta gran casa
porque tú lo has querido
porque es bueno estar contigo.

Camino es
la palabra de los abuelos
la voz de los abuelos
la palabra de los abuelos
porque es la sabiduría de los antiguos.

ETNOPOETICA

Tayül hecho especialmente para una reunión de lonkos.

Mezcla elementos antiguos con nuevos: antiguos, empieza hablando de los lonkos antiguos que murieron; nuevos, “hoy día / en este día que se está riendo”; alternándose sucesivamente.

1. Comienza el *tayül* con la invocación de los antiguos lonkos, aquellos que han ido preservando la tradición, los hermanos lonkos que habitan la tierra de arriba; *wenu elchen nga*, “ustedes que miran desde arriba”, o , “ustedes que dirigen los hombres desde arriba”: *wenu*, arriba, lo que está sobre, lo que está más allá de; *elchen*, dejar a la humanidad, que los puede guiar, que ha dejado (puesto en su lugar actual); *nga*, es así, reafirma lo que la frase dice.

Los lonkos, a los cuales se dirige, son los grandes *lonkos -pu lonko-* que son hermanos, grandes parientes, de los lonkos vivos de hoy día, los cuales reciben la voz de los antiguos a través del que habla desde arriba, de la palabra de los grandes lonkos *-wenu dzügunfe/pu lonko-*.

Una vez que la *machi* se ha comunicado con la memoria de los antepasados, en comunicación con los de ahora, la *machi* se

dirige a la raíz creadora, gran padre, o poderosa raíz, o padre raíz, el principio (*ñidol chau*); estoy diciendo pues gran padre, repite la *machi*, haciéndole presente a la divinidad que en este día (día específico en el que se realiza la ceremonia), que es un día alegre, “que se está riendo en este día alegre” (*aielchi antu*), el día-sol que hace reír.

Luego ella pasa a ser protagonista diciendo: *we wenumeu*, “me he puesto entonces de pie, en este nuevo arriba”. Aquí deja de manifiesto que esta ceremonia en la cual está involucrado este *tayül* es el inicio de algo nuevo que se está creando, pero que viene desde tiempos muy antiguos, porque le dice a la divinidad: *Emi nga mi welngiñmewkay*, en tus orillas (márgenes), en tus puertas (umbrales), o en tus principios (fundamentos) que te pertenecen; por eso pide permiso para pisar este nuevo arriba, para que se establezca la comunicación entre lo que es ahora y lo que era antiguamente, y que es representado por los *lonkos*.

En esta primera parte, la *machi* canaliza los sentimientos de la reunión hacia lo divino representado en todas las antiguas cosas, las tradiciones, y la palabra de los *lonkos*.

2. Empieza la *machi* pidiéndole a la divinidad que no le abandone, que la siga acompañando, *yaf füre nie mulechi*, “sigan volviendo su apoyo hacia mí”, o, “sigan acompañándome”; y empieza a hacer presente que todos los espíritus se están poniendo de pie, se están impacientando; *witratripay*, “están parándose y saliendo de pie, a la orilla, a la puerta” (es un levantarse enérgico, decidido, que supone una voluntad de acción). Y pide que se esperen, hasta que ella haya podido darles nombre a las cosas; *willechi kay nga*, “dejar nombrada una cosa en este momento (presente) sin posibilidad de que ese nombre se cambie”, volviendo a ser muy imperativa. Pide que le dejen darle un nombre a la tierra, darle un nombre a las pampas, a todo lo que hay, para que ella (la *machi*) pueda servir mejor en su caminar, y pueda servir también a las pampas (*lelfun kay*), y a todas las cosas: *kakeunga*.

Una vez que le hayan dejado nombrar las cosas, dice que llamará a los espíritus, de pie sobre el poder que les pertenece, sobre el nombre que les pertenece; y le repite a la divinidad que esto se lo está diciendo a él: *pipinng may chau*, “estoy diciendo pues a ti padre” (enfática, perentoria).

En esta segunda parte hay una comunicación entre la divinidad, la *machi* y los espíritus. Aquí se invoca la necesidad de la voz y la importancia de los nombres de las cosas, y de la conservación de estos nombres. A su vez, la *machi* es la que garantiza estos nombres, para que sean respetados. Respetando así las tradiciones de los *lonkos*.

3. La *machi* empieza diciendo que hasta aquí llega su comunicación con la divinidad, que hasta ahí llega su mirar: *fentepuai ñi ngillatun, fentepuai ñi llellipun*, haciendo presente lo poderoso y rico que es el poder de la nueva altura, del nuevo arriba: *wenu ülmen chau*, “y dicen que esto está”; *müleimi*, “tu estás”. Luego agradece al gran buen padre que sirve a los *lonkos* y a él le hace presente que los hijos de estos *lonkos* están reunidos en esta ceremonia: *kom trau külepatui pu fücham*, y también están reunidas todas las hijas, *pu ñawe*, en esta casa donde se realiza este encuentro, y donde lo han querido los *lonkos*, donde se está bien y en comunicación con el gran padre. Porque, dice la *machi*, es el camino, la palabra de los abuelos, las tradiciones de los abuelos, todo lo que viene desde tiempos antiguos, porque la palabra es antigua.

El final del *tayül* no es un final en sí, sino que es el pie para que comience un nuevo *tayül* o el mismo, que puede ir rotando siempre. Este comenzó con la memoria de los antiguos, y termina con la memoria de ellos.

ETNOSEMIOTICA

Figuras claves:

1. *Lonko*: “cabeza”; /cacique/. Es la cabeza que manda, que gobierna, que organiza.
2. *Wenu*: “arriba”; /la bóveda celeste/. Es el lugar donde habitan las divinidades positivas.

El arriba se articula solidariamente con el abajo, ambas categorías configuran las esferas elementales de la existencia. No hay que creer en una dualidad única para el universo mapuche, el arriba y el abajo son conceptos que explican fundamentalmente el concepto de infinito, más que la configuración de su cosmos.

El hombre no se puede enfrentar a lo infinito, porque lo infinito se delimitaría por un estar aquí, y en un estar más allá –aquí, hombres; más allá, divinidad– que se separarían y se enmarcarían por un límite imposible. De existir esta frontera supondría la finitud de la divinidad (el poeta hace el gesto con el brazo extendido de tocar la finitud de lo divino, gesto metafísicamente prohibido para el infinito; después me mira y se sonríe, demostrándome con su gesto la concreción de lo imposible).

El arriba y el abajo son dominios independientes y en paralelo, que no se topan, que se extienden indefinidamente sin solución de continuidad, sólo se vinculan en una relación de comunicación. Cada dominio posee su infinitud, su especificidad propia, unidos por la mirada, la palabra y los dones.

3. *Awelukay nga nütram*: “la palabra de los abuelos”; /la sabiduría ancestral/.

Es una palabra privilegiada que se almacena en un tipo de memoria. Es la memoria de los lonkos ya desaparecidos que se encarna en la de los grandes lonkos. Son los lonkos los encargados de preservar a la cultura. Palabra y memoria son aquí solidarias, supone un significado en permanente actualización que perpetúa la particularidad de un pueblo.

4. *Willechi kay nga*: “denme tiempo para dar los nombres”; /pide [la machi] que le den tiempo hasta que haya podido darles nombre a las cosas/.

En el dominio de lo lingüístico en este caso, el del *tayül*, las cosas existen por su posibilidad del ser nombradas, el signo hace, crea la realidad. Lo que no se puede expresar, nombrar, no puede existir.

Si las cosas pueden ser nombradas con las palabras de los antiguos, perdurarán, se cargarán de significado y volverán a ser en el espacio de lo mapuche...

5. *Ñidol chau*: “raíz padre”; /gran-poderoso padre/.

La raíz, *ñidol*, figura como soporte universal de todo lo que crece, y se eleva hacia el cielo. Lo que afirma y eleva. La raíz padre como el basamento que sustenta a lo vivo.

DEVELACION Y DISTANCIA

En los cantos aparece una palabra que adquiere una especial significación para el etnólogo, es aquella que se produce en el acto de traducción del *mapudzungun* al castellano. Se trata de una palabra expulsada de su contexto de significación, de la semiosis mapuche. La traducción es un acto contra la palabra.

En el proceso, el signo pierde su potencial de opositividad, se desvaloriza al quedar trastocado en otra lengua, se desvincula de sus relaciones de significación, de la significancia a la que era sometido en *mapudzungun*. ¿Cómo reintegrar esta palabra en castellano a su contexto originario de significación para que recupere su original carga y potencia semántica?

La develación de este enigma radica en el esfuerzo, descansa en la habilidad del poeta para reintegrar este signo extraviado en la traducción en su semiosis original. Aunque para ser exactos deberíamos hablar de *ngopin* más que de poeta, término que traduce impecablemente el concepto de poeta-en-acción-edificante (recordemos que poesía quiere decir en griego antiguo creación, si Roman Jakobson no se equivoca). Leonel Lienlaf edificó en castellano una discursividad que nos permitió reintegrar esa palabra traducida a su real sentido en una nueva significancia. Roland Barthes nos ayuda a aclarar este esfuerzo múltiple de exposición o develamiento de la realidad, que se sitúa en el límite de lo nombrado y de lo imaginado; y que por medio de la acción poética genera *dos realismos*: *el primero descifra lo real (lo que se demuestra pero no se ve)* [traducción de Leonel]; *el segundo dice la realidad (lo que se ve pero que no se demuestra)* [poética de Leonel] (Barthes, 1995: 74).

El concepto de significancia posee un contenido que va más allá del propuesto por los lingüistas, y recurriremos a Barthes para destacar este sentido desbordante: *¿qué es la significancia? Es el sentido en cuanto es producido sensualmente* (1995: 100). Así es, el sentido completo no puede emerger de una práctica morfológica ni lexical articulada finalmente en sintáxis. Su profundidad y densidad debe venir de otra parte del cerebro...

Por una analítica, por un impulso de su propia discursividad, el *ngopin* descifró y contextualizó esa palabra traducida en su

propia realidad, la aproximó a su semiosis habitual en *mapudzungun* mediante una palabra poetizada, aunque dicha en castellano, para que el *winka* entienda algo.

Se devela así un sentido pleno, donde el significado es rodeado de su ambiente simbólico. La palabra traducida adquiere carácter por la inteligencia que provoca la actividad del poeta:

Traducción de la palabra, primer movimiento:

Ñidol chau: = /raíz/ /padre/
= /gran-poderoso /padre/.

Poetización de la palabra, segundo movimiento:

La raíz, *ñidol*, como soporte universal del todo, *chau*.
Lo que crece y se eleva hacia el cielo.
Lo que afirma y eleva.

Significancia, tercer movimiento:

La raíz-padre como el basamento que sustenta a lo vivo.

Develar no fue sólo traducir, fue poetizar la traducción al usar el castellano en beneficio del *mapudzungun*. La esclavitud del castellano no permite la liberación plena de los significados mapuches –no podría ser de otra manera, parecería paradójal–, sencillamente los expone. Siempre quedará algo cubierto. Maravillosa intimidad de toda cultura, donde actos y gestos permanecen eternamente inalcanzados. Aquí radica la neurosis de todo etnólogo y el pudor de toda cultura, obstáculos que como fruto prohibido dan origen a la conjura de una doble transgresión. La tentación del poeta, que intenta develar al etnólogo-mefisto, y la perversión de este último, que publica lo develado para el alimento de su infinita vanidad.

¡Y al fin estamos lejos de la lingüística, de frente a una etnología densa y sabrosa, donde la palabra está al servicio de la fantasía!

Después de un año de duro ejercicio, Leonel se nos distanció, ¿tal vez nos mostró más de lo que debía al par de *winkas*?, ¿o

le molestaría nuestra interrogación...? No lo sabemos, ni menos la razón de su distancia, lo que sí sabemos y tenemos claro es lo que significaron para nosotros sus enseñanzas como poeta y hermeneuta.

Este trabajo fue el comienzo de una comunicación con la oralidad y la poesía mapuche, en el cual aprendimos que existen cosas sagradas que hay que callar...

NOTAS

¹ Proyecto FONDECYT 910078.

REFERENCIA

BARTHES, R.

1995 *El placer del texto*. Siglo XXI, México.

OTROS TITULOS DE ESTA COLECCION

Antropología. Cruzando a través (desde el otro lado).
Francisco Gallardo Ibáñez

El umbral roto. Escritos en antropología poética.
Juan Carlos Olivares Toledo

De todo el universo entero.
Claudio Mercado Muñoz y Luis Galdames

REGISTRO	101403	CLASIFICACION	291.4
SECCION			M496
			1997
AUTOR			CY
TITULO			

Biblioteca MCHAP
Compañía 1068 (subt.)
Fono 9281523 (fijo)
Lunes-viernes 10-16hrs.

Pedro Mege Rosso nace en Viña del mar en el 1957, por capricho materno, viviendo en Santiago de Chile durante su infancia y adolescencia. Elige estudiar antropología en la Universidad de Chile, por simple presentimiento. Logra resistir a la enseñanza y guía de sus profesores recibíendose con una tesis de antropología y sexualidad como licenciado en Antropología. Sus posteriores preocupaciones se centran en la etnolingüística y la semiología. Realiza trabajos de campo de manera intermitente desde 1984 a la actualidad en comunidades mapuches, bajo el alero del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Se dedica a investigar la simbología de los textiles mapuches, produciendo varias obras especializadas y de difusión científica. Dentro de sus preocupaciones antropológicas destacan las relacionadas con las expresiones de lo fantástico, tanto mitológicas, chamánicas y rituales.

Por último, también como eje de lo oral y fantástico, se ha preocupado por las formas poéticas, por las maneras en que el sujeto se registra, se asume e interpreta en su entorno.

Biblioteca Museo Precolombino



101403