



Universidad Austral de Chile

*Conocimiento y Naturaleza*



Consejo  
Nacional de  
la Cultura y  
las Artes

Fondo Nacional de  
Fomento del Libro  
y la Lectura

Gobierno de Chile

Este libro ha sido publicado gracias a:  
Instituto de Lingüística y Literatura. Facultad de Filosofía y  
Humanidades.  
Universidad Austral de Chile.

Beca de creación literaria del Fondo del Libro.  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Proyecto FONDECYT 1040321

“Canonizaciones e identidades en la literatura chilena contemporánea”  
(investigador responsable: Iván Carrasco M).

Proyecto DID N° S-2004-32

“Homología y Sincretismo: Escritoras y Machis como agentes  
cosmovisionales en la Poesía Mapuche actual”  
(investigadora responsable: Claudia Rodríguez M.)

LAS VOCES DEL TRANCE: estudio crítico de la obra poética  
de Adriana Paredes Pinda

© Mónica Munizaga Yávar

R. P. I. 192157

I. S. B. N.

Serindigena Ediciones

Diseño de arte: Heddy Navarro H.

Ilustración portada: Xilografía “Las voces del trance”

de Juanita Canela (2009)

Primera edición: Abril de 2011

LAS VOCES DEL TRANCE:  
estudio crítico de la obra poética  
de Adriana Paredes Pinda



Mónica Munizaga Yávar

Serindigena Ediciones



## INDICE

UNA PRIMERA MIRADA	7
I. INTRODUCCIÓN	9
II. POESÍA ETNOCULTURAL	13
Poesía Etnocultural Mapuche	14
III. ARTE CHAMÁNICO:	17
Características y funciones	17
IV. LAS VOCES DEL TRANCE	21
Etnocategorías del discurso chamánico	26
Figura de la machi y su rol en la comunidad	28
Llamado a ser machi	30
Los caballos blancos son los mensajeros	33
Sueños y visiones	45
Ayudantes de la machi	51
Instrumentos musicales	56
El Rewe	59
Elementos naturales: tierra y agua	62
Rituales	66
Animales auxiliares	75
Mito de las Serpientes	79
Comunicación con los antepasados	86
V. ESTRATEGIAS DISCURSIVAS PARA UNA VOZ EN TRANCE	99
1. Doble codificación	101
2. Enunciación sincrética: la oralidad puesta en un papel	109
3. Intertextualidad transliteraria: discurso mítico e histórico	114
VI. CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	121
ANEXOS	
Glosario de Términos	125
Personas y Frases	131



## UNA PRIMERA MIRADA

Mi primer acercamiento a la poesía mapuche fue durante un curso de Magíster. Desde el principio mi atención se centró en la capacidad de la palabra para evocar imágenes mitológicas y, así, permitimos a nosotros (los wincas) adentrarnos en su cosmovisión.

Sin embargo, en el transcurso de las lecturas de diversos textos de distintos poetas mapuches mi comprensión de los elementos de esta cultura muchas veces se vio limitada debido a mi escaso conocimiento de la lengua, tradiciones, creencias, etc. y al “encontrarme” con los primeros textos de Adriana Paredes Pinda, compilados en “Ralum”, de inmediato percibí una fuerza que no podía reconocer del todo, producto de esta limitación. Pero eso más que un impedimento fue un impulso para comenzar a investigar y adentrarme en el complejo mundo de la cultura mapuche.

En este proceso fue crucial haber conocido a Adriana, quien me dio muchas luces para descifrar sus propios escritos; juntas elaboramos el glosario de términos de sus textos y a lo largo de todas esas conversaciones se fue tejiendo una amistad tan significativa como todo lo que rodea la vida de esta machi-poeta.

Una vez que logré vislumbrar, al menos en parte, lo que decían sus poemas, éstos comenzaron a danzar por sí mismos y –al igual que la machi que transmite los mensajes en un estado alterado de conciencia– yo muchas veces me sentí como la “ayudante” de machi que descifra los mensajes transmitidos.

Estoy absolutamente consciente de que aún me falta mucho por conocer, investigar, analizar y este estudio no pretende abarcar todos los aspectos de la obra poética de la autora ni menos de la

poesía mapuche en general. Pero sí quiero compartir lo que pude ver luego de un arduo proceso de investigación –que dio como resultado mi tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea– y dejar la puerta abierta para futuros análisis.

Gracias

M. M. Y.

## INTRODUCCIÓN

La poesía mapuche, principalmente la escrita por mujeres, se encuentra actualmente en un proceso de inserción en el sistema literario chileno. Varios autores están publicando, ganando premios en diversos concursos y cada vez se le otorga más espacio como tema para estudios críticos. Pero ¿qué distingue a la poesía mapuche? ¿Por qué hacemos la distinción entre poesía chilena y poesía mapuche?

Poetas como Jaime Huenún, Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Eliana Pulquillanca, María Isabel Lara Millapán, Roxana Miranda Rupailaf, Febe Manquepillán y Adriana Paredes Pinda, entre muchos otros, están publicando textos, han ganado premios, se ha escrito sobre ellos, participan en encuentros literarios. En resumidas cuentas, están insertándose en el circuito literario de la poesía chilena, bajo un eje en común que los moviliza: ser mapuches.

Todos estos autores buscan, en alguna u otra medida y bajo diversas temáticas, trabajar a partir de sus ideas sobre identidad cultural mapuche. Algunos, como Eliana Pulquillanca, David Aníñir o César Millaheique, lo hacen desde la ciudad, con un claro discurso de reivindicación del mapuche urbano en un espacio de discriminación étnico-social. Otros, como María Isabel Lara, Jacqueline Canihuán y Elicura Chihuailaf, buscan rescatar la lengua como medio de preservación de la historia y cultura de su pueblo, proyectándola a las primeras formas de expresión literaria, por medio de la oralidad y haciendo una especie de “llamado” (no sólo con sus obras, sino también con su accionar) a las nuevas generaciones, para rescatar y preservar la lengua como parte de su cultura.

En este grupo de autores mapuches que buscan rescatar elementos identitarios de su cultura, nos encontramos con Adriana Paredes Pinda, escritora de origen mestizo que asume una postura con respecto a su herencia mapuche materna. Como señala Hugo Carrasco (2005), ella está en un fuerte proceso de canonización, ya que es considerada como una de las poetisas mapuches más significativas e importantes. Sus textos han sido incluidos en algunas antologías, destacándose *Pentukun 10-11*, publicada en la Universidad de la Frontera (2000), *Veinte poetisas mapuche contemporáneas*, editada por Lom (2003), la revista de divulgación *Ciudad Circular* n° 5 (2004), la antología *Hilando la memoria* (Cuarto Propio, 2006). Además, en 1998 gana el primer lugar en el Primer Concurso de Poesía en Lenguas Nativas y el 2002 recibe la beca para escritores noveles del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Hasta la fecha ha editado el libro *Üi* (Lom, 2005), en el cual retoma los poemas publicados en *Pentukun* y amplía el repertorio incluyendo dos secciones más.

Al analizar su obra, Hugo Carrasco (2005) señala:

“En el grupo de actuales poetisas etnoculturales de origen mapuche se encuentran algunas jóvenes mujeres que, pese a que han escrito menos, han tenido menores posibilidades de publicar y han sido menos difundidas que los varones, son igualmente talentosas y han producido textos de gran valor.

En este grupo de poetisas, con más rasgos diversificadores que similitudes entre sí, se distingue con claridad Adriana Pinda (...) todavía ha publicado muy poco, a pesar que su escritura poética es de alta calidad y por ella se la puede considerar entre el grupo de las mejores poetisas de origen mapuche actuales, a la vez que una de las más promisorias poetisas jóvenes del país” (Carrasco, H. 2005: 117).

Nosotros nos centraremos en analizar su obra poética desde la perspectiva de la identidad de machi que asume la hablante o sujeto lírica en los textos. Rol que la lleva a asumir, entre otras funciones, ser la mensajera de los espíritus de la naturaleza o de los ancestros y transmitir, por medio de la escritura, lo que ellos le quieren advertir a la comunidad.

La hipótesis que orienta el análisis y da coherencia al libro es que la sujeto lírica es análoga a la machi, por lo tanto, la voz de la enunciación está en conexión con lo sagrado por medio del estado de éxtasis chamánico, siendo la escritura el trance y, a la vez, el canal por el cual transmite los mensajes recibidos. Esto es lo que designamos como “voz en trance”, ya que –en ocasiones– la voz enunciante se ve “poseída” por otras voces y utiliza la escritura como medio para dar a conocer los mensajes transmitidos, pero también apreciamos textos en los que la escritura es el propio trance de la sujeto lírica.

Sin embargo, en esta identidad de machi –con sus características tradicionales definidas– vemos una machi mestiza que utiliza la escritura también como un medio para resolver este conflicto interno (que muchas veces la lleva a dudar de su condición como la elegida por los espíritus). Conflicto que podría verse resuelto por medio de la *enunciación sincrética*<sup>1</sup>, la cual se utiliza tanto en sus textos como en sus seudónimos<sup>2</sup>.

Además, en sus últimos textos poéticos (inéditos aún, por lo que no están incorporados como corpus de análisis en este estudio), se vislumbra la presencia de una voz femenina enamorada que

<sup>1</sup> Estrategia discursiva, propia de la poesía etnocultural, que definiremos y analizaremos más adelante.

<sup>2</sup> En su primera publicación, “Ralúm” (2001) la autora firma bajo el seudónimo de “Luciérnaga Pinda”; luego en “La flor del telar” (2004) se denomina “Adriana Pinda” y finalmente en su libro *Úi* (2005) asume su rol de mestiza y utiliza ambos apellidos, quedando registrada como “Adriana Paredes Pinda”. Podríamos ver esto como un proceso identitario que va desde negar por omisión el hecho de ser mestiza hasta reconocer y asumir su condición hereditaria.

construye un espacio erótico donde la naturaleza se transforma en un ser sensual, al servicio de un amor idealizado. Es justamente ese poder femenino, sutil y a la vez fuerte, el que hace que todo lo que la rodea se vea envuelto en un espacio mágico que nos traslada a otro mundo, por medio de eso que tanto ama y odia a la vez: la palabra escrita.

## II. POESÍA ETNOCULTURAL

Estamos, sin lugar a dudas, frente a una nueva forma de expresión<sup>3</sup>. Hay autores emergentes, con proyectos escriturales que dan cuenta de una mezcla de culturas, donde los sujetos conviven diariamente entre dos espacios identitarios.

De acuerdo con Iván Carrasco, entendemos por poesía etnocultural un tipo de literatura que se da producto de la interculturalidad entre sociedades que conviven y están en permanente contacto. En América Latina este fenómeno es usual, debido a su variedad étnica y social, creándose una cultura híbrida, producto del mestizaje. Sin embargo, la literatura hispanoamericana está conformada por un conjunto de textos que siguen los conceptos y normas europeas, las cuales han tratado de homogeneizar la cultura y escritura según sus propios modelos. Por ende, la literatura hispanoamericana ha oscilado entre lo indígena y lo occidental (europeo), con fuerte predominio en esto último (Cf. Carrasco, I. 2003).

De acuerdo a Carrasco (2000), los principales temas que estos autores tratan son la discriminación, etnocidio, aculturación forzada, la injusticia (social, educacional, religiosa) y la desigualdad socioétnica.

Por su parte, Sergio Mansilla (2002), afirma que el sujeto enunciante se constituye a partir de la conciencia de su condición etnocultural, transformándola en una estrategia de resistencia contra la dominación y en un dispositivo de relectura de la historia, proponiendo una nueva manera de recordar y construir imágenes de futuro. Los textos etnoculturales, según este autor, presentan un sujeto lírico capaz de dar cuenta de las tradiciones y creencias de dos culturas en contacto a través del diálogo que entre ellas se

<sup>1</sup> Quizás no tan “nueva”, ya que la primera publicación de poesía mapuche propiamente tal surge en 1966, con *Poemas mapuches en Castellano*, de Sebastián Queipul.

produce, sin embargo, en reiteradas ocasiones, éste se dará en la oposición de “nosotros” “versus los otros”, lo cual muchas veces excluye la diferencia, en vez de integrarla.

Para Mansilla los poetas son etnoculturales en la medida en que hacen de la problemática étnica un tema relevante de su poesía, planteando una solución al conflicto de la interculturalidad y comprometiéndose, de esta manera, con alguna ideología ética, política, social o cultural.

### **Poesía Etnocultural Mapuche**

La poesía mapuche tiene sus antecedentes en el ül (canto), el cual no está regido por las reglas de la literatura occidental, sino que es una producción multiforme, variable y dependiente de códigos no verbales (ritmo, melodía, situación, etc.) (Carrasco, I. 2000). Luego de la llegada de los españoles los mapuches adoptaron sus formas artísticas, lo que llevó a la transformación del ül a la poesía. Este proceso se desarrolla en tres etapas:

- Oralidad absoluta: Discurso mapuche intercultural, donde la palabra ocupa un espacio relevante en la vida social y los discursos artísticos están vinculados con las actividades diarias. Aquí se destacan dos tipos de textos; los contados (epeu y nütram) y los cantados (ül).

- Oralidad inscrita: Se inicia con la transcripción de textos en mapudungun y su traducción al castellano, lo que los hace accesibles a un público mixto, sobrepasando así los límites culturales, aunque su contenido sigue siendo intracultural.

- Escritura propia: Literatura mapuche propiamente tal. El autor está consciente de su arte y escribe de acuerdo con su particular concepto de literatura. Surgen nuevos tipos de discursos, tales como el ensayo etnográfico, epeu didáctico, poema escrito, los metatextos, entre otros (Carrasco, H. 2002).

Con respecto a la poesía mapuche, Hugo Carrasco (2002) menciona que ésta integra distintos puntos de vista y mantiene una actitud

de denuncia o lamentación, además de sobrepasar los límites de la cultura propia, en su discurso, para entrar en contacto con la otra. El mismo autor señala que la poesía etnocultural se caracteriza por un discurso que intenta rescatar y definir su identidad étnica a partir de tres temas recurrentes:

- El Mito del Estado mapuche: Aspiración a ser legalmente considerados como “pueblo mapuche” por el Estado Civil. Es una utopía de carácter político, que genera expectativas acerca de lo que tuvieron y fueron en el pasado, reclaman sus derechos y luchan por reivindicaciones étnicas, socioeconómicas, religiosas y culturales.

- Reactualización mítica de los ancestros: Los ancestros son una de las principales fuentes de identidad y, cuando se han transformado en espíritus míticos, pueden extender sus facultades a sus descendientes históricos actuales.

- Poesía, mito, ancestros e identidad: Por medio de la poesía los autores mapuches hacen una construcción simbólica de sus relaciones interculturales con el mundo winka y con sus ancestros.

Estos temas, representan tres dimensiones: el rechazo a las instituciones de la sociedad global; la búsqueda de su legitimación en elementos propios de su cultura (ancestros y memoria); y la construcción de una utopía formando metáforas del mundo y de la vida (Carrasco, H: 2002).

Si bien hablamos de que actualmente existe una movilidad del polisistema literario chileno al incorporar la poesía mapuche como parte de sus productos, esta “permeabilización” no ha sido tan simple ni espontánea, ya que -como dice Iván Carrasco (2005)- la identidad nacional se ha conformado negando las expresiones tradicionales indígenas y populares y excluyéndolas del canon. Asimismo, define a la literatura hispa-noamericana como un conjunto de textos que están entre las normas europeas –que han tratado de homogeneizar la cultura de acuerdo a sus propios modelos– y las manifestaciones indígenas, primando la visión peninsular por sobre esta última. Iván Carrasco (2005) asegura que la poesía etnocultural ha sido

desarrollada por autores de origen mapuche, criollo y colonos europeos incorporados a las instituciones literarias del sur de Chile, hecho que los ha validado desde el punto de vista formal, dándoles un espacio en la crítica tanto para su publicación, como en trabajos o discusiones en torno a su obra.

De acuerdo con Geeregat y Fierro (2002) estos nuevos proyectos escriturales son híbridos, en el sentido de que se observa un entrecruzamiento de culturas, temas y formas de trabajar lo literario, por lo que el discurso poético pasaría a transformarse en un tiempo de arraigo a través de la textualización de la memoria.

Vale decir, el proyecto escritural de la literatura etnocultural mapuche consiste en rescatar rasgos intraculturales, pero a la vez, dar cuenta de la interculturalidad, de la intersección que se produce entre dos o más culturas que deben convivir (y al mismo tiempo recuperar la memoria ancestral de las comunidades indígenas). Si bien en el sistema literario, la institucionalidad chilena ha dejado de lado o excluido este tipo de representaciones, hoy en día se está volcando la mirada a éstas, producto de lo cual, el sistema literario chileno se va expandiendo<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> José Bengoa (2002) enfatiza que 1992 es la fecha clave para el desarrollo de las nuevas ideas indígenas, ya que se generó un clima de reflexión y retrospectión en torno al Quinto Centenario del descubrimiento de América, donde el descontento por las políticas educacionales y de gobierno relacionadas con los pueblos originarios, sumado a la visión de la historia oficial y a la enseñanza de ésta, generaron movimientos no sólo de reflexión interna, sino también buscaban un cambio en el sistema global, donde se quería reivindicar la posición de los pueblos aborígenes.

Por su parte, Iván Carraco (2006) señala: “Un factor decisivo importante para el desarrollo literario mapuche ha sido el trabajo en la Universidad de la Frontera iniciado por Hugo Carrasco en 1977: la recopilación, sistematización y estudio de variadas formas del discurso etnoliterario, literario y cultural de los mapuche y la conformación de diversos grupos de investigación del que han formado parte Verónica Contreras, Teresa Poblete, Mabel García, Orietta Geeregat, Juan Manuel Fierro, Jaime Otazo, entre otros académicos, estudiantes de pre y postgrado; ellos, además de la constitución del corpus más completo de textos etnoliterarios, literarios y bibliográficos que existe, han estudiado los relatos, los mitos, la poesía, el discurso público y la metadiscursividad en relación con su etnoliteratura y su literatura, mediante las revistas *Lengua y Literatura mapuche* y *Pentukun*, las Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche desde 1984, el trabajo permanente en terreno, proyectos de investigación Fondecyt y otros nacionales e internacionales, la incorporación de intelectuales, profesionales y poetas mapuches a sus actividades y a la docencia universitaria. La fundación paralela del Instituto de Estudios Indígenas no habría sido posible sin este trabajo” (Carrasco I. 2006)

### III. ARTE CHAMÁNICO: Características y funciones

El discurso chamánico mapuche es una expresión de la cultura tradicional y sus símbolos claves, ya que representa la relación dialógica entre la machi, seres sobrenaturales y los hombres (Grebe 1986). El chamán o machi es el guardián de las tradiciones de su cultura y procura mantener el equilibrio psicofísico de la comunidad al evocar los ritos y actualizar permanentemente la cosmovisión, no obstante, su función puede ir más allá de la evocación ritual al transformar los objetos sagrados en representaciones con valor artístico, las cuales serán transmitidas no sólo en un medio ritual, sino que podrán ser observadas en el sistema de las artes, llegando también a un público ajeno a su etnia.

No todas las manifestaciones de arte indígena tienen el componente chamánico, pero sí nos encontraremos, en algunos casos, con ciertas representaciones que darán cuenta de la conexión espiritual entre el artista, quien tendrá un compromiso sagrado con su cultura, y su obra.

Al interpretar este tipo de arte, nos encontramos con distintos planos representativos, ordenados de forma jerárquica y, a la vez, cíclica. Es decir, no es que se superpongan en el tiempo lineal, sino que van dando cuenta del carácter circular de la naturaleza y en sus representaciones vemos ciertas estructuras que pueden estar simbolizando la concepción cosmológica, de forma más bien abstracta. Otras veces se representa el resultado del viaje, es decir, los otros mundos a los cuales tuvo acceso (espacios celestes, mundos subterráneos, subacuáticos, donde habitan los espíritus de los muertos, etc.) (Llamazares 2004a).

En la obra de Adriana Pinda podemos ver ambas representaciones, ya que si bien muestra -de manera simbólica- un viaje espiritual del cual obtiene mensajes que transmite en su “canto o escritura”, esta transición de un espacio a otro no se representa en forma lineal, sino que va dando cuenta de la sucesión de imágenes, momentos, experiencias, visiones, etc. de forma discontinua, semajante a la corriente de la conciencia, donde a ratos recuerda historias familiares de sus ancestros, luego revive conflictos actuales, habla de su propia situación y conflicto ante el llamado a ser machi, entre otros.

Siguiendo con la idea de Ana María Llamazares (2004a), existen ciertas representaciones de los atributos especiales del chamán. Por un lado, están los que simbolizan poderes sobrenaturales o divinos y, por otro, los símbolos propios de su poder. Dentro de los primeros encontramos las figuras antropomorfas; los rayos que salen de su cabeza o los relámpagos que recibe con sus manos, los cuales dan cuenta de su condición sagrada. Por otro lado, están los animales que simbolizan la visión permanente y panorámica a través de las aves, el renacer y cambio de piel con la serpiente, la fuerza de succión para sanar del picaflor, el sigilo y la visión nocturna del jaguar o puma, entre otros.

Todos estos elementos cumplen una determinada función dentro del arte chamánico, aludiendo a distintos estados o queriendo entregar diferentes tipos de significaciones y mensajes. Llamazares (2004a) las divide, básicamente, en tres:

1. Función activa: uso instrumental y operativo de las imágenes, para lograr ciertos fines concretos en el ritual.
2. Función evocativa: desempeña un rol mnemotécnico y de registro. Permite recuperar de la memoria personal o colectiva diversos tipos de conocimientos adquiridos durante viajes chamánicos.

3. Función representativa: también se dirige a plasmar y dejar constancia gráfica de lo sucedido en los planos menos visibles y tangibles, pero su alcance es más amplio, puesto que se relaciona directamente con la dimensión social y colectiva de las imágenes.

Nos atrevemos a afirmar que en la obra de Adriana Paredes Pinda la escritura es el trance, ya que los poemas plasman en forma gráfica lo sucedido en ese estado, cumpliendo así con las funciones activa, al utilizar imágenes de guerreros para instar a una nueva lucha en contra de la represa; evocativa al llamar espíritus y enseñanzas de sus antepasados, los cuales son transmitidos por medio del sueño; y -sobre todo- representativa, ya que sus textos dan cuenta de un viaje chamánico y, por medio de los versos, transmite a la comunidad los mensajes recibidos en ese estado.

Podemos observar que la machi, al entrar en conexión con el medio sagrado, realiza un recorrido espiritual por distintas etapas de reconocimiento y desenvolvimiento en ese mundo. Al terminar este viaje o volver del estado de trance no es la misma que recibe el llamado, ya que la experiencia y mensajes que trae del otro mundo la van a marcar. Es decir, cada trance representa un viaje hacia la conexión con lo más sagrado de su cultura, reencontrándose con su cosmovisión, espíritus y ancestros y, como todo viaje, necesita una preparación, recorrido y regreso.

A lo largo de la obra de Adriana Paredes Pinda, hay poemas en que la escritura “ayuda” a la sujeto a entrar en un estado distinto de conciencia, lo que se evidencia por medio del ritmo, corte de versos, reiteración de palabras e imágenes. Mientras que en otros observamos los mensajes o “mandatos” que la sujeto recibió durante el trance (o sueño) y que nosotros, como lectores, debemos descifrar.



## IV. LAS VOCES DEL TRANCE

*“Lo dijo la machi, no lo repitas  
entraba en trance. Anda  
a la montaña a esperar  
que la lengua de la tierra  
también se abra para ti.”*

(Paredes Pinda 2000: 209)

El proyecto escritural de Adriana Paredes Pinda tiene como gran eje temático la figura de la machi; vocera y mensajera de su comunidad, asume este rol para escribir desde un espacio intracultural y dar cuenta de la identidad de su pueblo en relación a los símbolos sagrados de su cultura. Es decir, busca recuperar los patrones culturales, la memoria, las creencias y elementos mágico-religiosos mapuches, con el fin de lograr la unión directa con el mundo de los espíritus de los antepasados y dar cuenta de un proceso identitario como machi, asumiendo esa voz en su escritura.

Al simbolizar la figura de la machi en sus textos, Paredes Pinda nos presenta a una sujeto lírica que asume ese tipo de identidad, la cual estará marcada por un rescate intracultural de los elementos sagrados mapuche, en un diálogo intercultural, aspecto que se resaltaré al momento de analizar su obra<sup>5</sup>. De esta manera, el tipo de identidad que está transmitiendo es el que busca una reivindicación del mito y resaltar la figura de la mujer como

<sup>5</sup> Al respecto, Hugo Carrasco ha estudiado el tema de la machi en Adriana Pinda. Entre los artículos publicados, se destaca “Adriana Pinda: luces de estrellas arcaicas”, en *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. (UFRO, 2005).

transmisora y “encargada” de la vuelta a lo orígenes por medio de la intraculturalidad y la identificación con la machi.

De acuerdo con Bengoa (1992), la mujer da vida, alimento y tiene el control en la vida doméstica. De ahí vienen el poder de la machi, quien no sólo va a tener la misión de sanar enfermedades, sino que expresa la identidad étnica y la resistencia cultural. Por esto, el centro del discurso de la machi va a estar en la colectiva creencia en Dios, lo que le da unidad a la comunidad.

A partir de esto, establecemos una relación analógica entre la sujeto lírica de la obra poética de Adriana Paredes Pinda y la machi. El eje va a estar en el supuesto que la sujeto poética es investida por diversas voces ancestrales y fuerzas o espíritus de la naturaleza que se canalizan a través de ella. Por medio de la escritura, actúa como intermediaria entre las fuerzas espirituales y la sociedad, cumpliendo así con el llamado a asumir el rol que le ha sido concedido por otras machis de su familia que la guían en esta tarea.

En los textos se establece una relación de identificación con la figura de la machi, tanto en la temática que alude a lo sagrado como en el ritmo y los recursos retóricos -reiteración, aliteración e imagen, principalmente- que asemejan características similares al trance chamánico.

La identidad de machi la reconocemos en el manejo de elementos intraculturales, tales como rituales, mitos, conocimiento de elementos sagrados que le permiten sanar (plantas, danzas, rogativas, etc.), capacidad para descifrar los sueños y visiones y así contactarse con los espíritus, entre otros.

Como agente cultural, debe cumplir distintos roles: es la encargada de la sanación de enfermedades (espirituales y físicas); tiene que presidir rituales (nguillatun y machitun, principalmente); maneja la cosmovisión y está consciente de la evocación del tiempo mítico; y debe comunicar a su comunidad el mensaje de las deidades y de los espíritus de la naturaleza. Con el fin de lograr esto último, necesita

entrar en un estado de conciencia que le posibilite el diálogo con un mundo diferente al de los humanos. Por ende, debe abandonar esa condición y pasar a ser parte del mundo de los espíritus.

El trance, definido por Bengoa, “es un estado de insensibilidad total del cuerpo, reacciones y gestos extraños, movimientos muy difíciles de repetir en un estado normal. (...) La transfiguración, el trance, el lenguaje divino, el profetismo, la capacidad curativa, son todos elementos del chamanismo de todos los tiempos” (Bengoa 1992: 108-109). La sujeto lírica –en la obra de Adriana Paredes Pinda– enuncia en el texto escrito los mensajes que recibe en estado de trance y, de esta manera, los poemas dan cuenta de un viaje mítico que la lleva a encontrar una conexión directa con los espíritus, cumpliendo así con su rol de intermediaria entre la divinidad y los seres humanos.

El chamán se define como curandero porque conoce las técnicas del éxtasis, ya que su alma puede abandonar impunemente el cuerpo y vagar muy lejos. Conoce su propia experiencia extática y el recorrido de las distintas regiones; puede descender a los infiernos o subir al Cielo porque ya ha estado allí y es el único ser humano que puede hacer ese viaje, protegido por los espíritus auxiliares.

El trance chamánico se produce por medio del éxtasis, que significa un estado de conciencia en que la persona se ve transformada o fuera de sí. El principal atributo del chamán es su capacidad para entrar en trance o disociar su conciencia y volverla a reunificar a voluntad. Es decir, una de las principales características del chamán es que puede abandonar su condición humana y volver a ella. A lo largo de su viaje deberá familiarizarse con el dolor y la muerte, pues éstos serán sus aliados para lograr la sanación de enfermedades y la renovación de la vida.

Las formas para lograrlo son numerosas, pero generalmente la música (sonidos monocordes, cánticos armónicos, etc.) y los movimientos como la danza o la vibración corporal son esenciales

para llegar a ese estado. A través de estos elementos, el chamán logra manejar energías que no son visibles para la percepción común.

Según Elíade, los poderes chamánicos pueden ser otorgados de manera hereditaria o por el reconocimiento de un llamado, lo cual implica una elección divina. En ambos casos, el individuo debe enfrentarse a un arduo camino de aprendizaje, lleno de pruebas y dificultades. Este dato lo podríamos asociar al llamado a ser machi, ya que se da de la misma manera.

En relación a la cultura mapuche, Bacigalupo (2001) señala que las machis velan por el bienestar físico, mental y espiritual de su comunidad, tienen control sobre los espíritus, entran en trance y ocasionalmente practican el “vuelo mágico” a otros mundos. Denominan el estado de trance como *kuymin* o *weichafe pürakawellu*, lo que significa “el guerrero a caballo monta o vuela a otros mundos”.

La misma autora señala que los animales auxiliares de la machi (caballo, oveja y gallina, entre otros) intercambian con ella saliva, sangre y respiración en su ceremonia de iniciación y pueden ayudarla con su viaje. Otras veces el espíritu de algún antepasado o elemento de la naturaleza se apodera de su persona, conduciéndola a un estado de conciencia que las conecta con ellos. Por esta razón, sus rezos están dirigidos a su espíritu, a los lados femeninos y masculinos del *Ngünechen*, a la luna –en su composición femenina y masculina– (*Kuyen*), las estrellas (*Wenelfe*) y a otros espíritus auxiliares propios.

Para alcanzar el trance, la machi emplea algunos medios elementales, tales como el baile, movimiento de los brazos, acompañamiento de cencerros y oraciones a las machis celestes para que la ayuden en su éxtasis. Durante este estado, el alma de la machi abandona el cuerpo y vuela por los aires. De esta manera, es capaz de conectarse con la divinidad y viajar entre dos mundos, con el fin de encontrar un mensaje o señal de las fuerzas de la naturaleza

y/o los espíritus de los ancestros, cumpliendo así con su rol frente a la comunidad (Bacigalupo, 2001).

Tanto en el estado de trance como el de viaje mítico, lo importante está en la conexión que el individuo (chamán, machi) tiene con el mundo espiritual y el mensaje o enseñanza recibido de éste, que muchas veces se traduce en un mandato a ser guía de la comunidad. Sin embargo, para llegar a ese estado, antes se deben pasar ciertas etapas esenciales, con el fin de que la machi vaya reconociendo, asimilando y asumiendo el proceso que está por iniciar. La gran diferencia radica en que podemos ver el viaje mítico como la etapa de transformación de individuo común a machi (el llamado, la iniciación, pruebas a las que debe someterse, rituales, etc.), mientras que el trance es más breve y da cuenta de un instante particular. Pensamos que cada trance lleva consigo una representación del viaje, quizás más acotada y ésta puede compararse con los textos poéticos, en el caso de la escritura de Paredes Pinda<sup>6</sup>.

En síntesis, para llegar a ese estado de trance o éxtasis chamánico –como lo denomina Eliade (1960)– debe realizar un viaje simbólico que la llevará a encontrarse con seres mitológicos, antepasados y elementos sagrados de la naturaleza, remontándose al tiempo de los orígenes, donde los acontecimientos no ocurren de forma lineal, sino que van formando una sucesión representativa de símbolos que se reiteran.

<sup>6</sup> Joseph Campbell (1949) establece etapas del viaje mítico, en las que podemos encontrar analogías con los pasos que sigue la machi tanto en su iniciación como en el *Kimun*. Estas son: La partida o separación, la iniciación y el retorno, las cuales se subdividen en distintas pruebas que el héroe debe pasar a lo largo del camino. El viaje mítico se va conformando por las etapas mencionadas, siendo su principal objetivo pasar de un mundo a otro con el fin de transmitir un mensaje de ayuda o de salvación para la comunidad.

De acuerdo con Campbell, el héroe es aquel que asume responsabilidades para auxiliar en una situación, y trascender a la muerte, tiene virtudes de los inmortales, pero también puntos vulnerables, falencias de los mortales. Todos los héroes se dirigen a un viaje mítico en el que van sufriendo cambios y viviendo procesos múltiples. Si lo vemos desde esta perspectiva, la machi podría ser estudiada como una representante de su comunidad, sin embargo, no abordaremos esas categorías de estudio en esta ocasión.

Es decir, **la sujeto lírica es la machi que transmite, por medio de la escritura, los mensajes que recibe en un estado de trance chamánico.**

De esta manera, los textos dan cuenta de un viaje que lleva a la sujeto a encontrar una conexión directa con los espíritus, cumpliendo así con su rol de intermediaria entre la divinidad y los seres humanos. En algunos casos, la voz de los espíritus se hace presente en forma directa a través de ella y, en otros, es la machi la que “cuenta” lo que vio, escuchó, vivió.

El viaje emprendido no es físico, se realiza por medio de un estado de conciencia que se concretiza en sueños y visiones, donde recibe mensajes y presagios que debe transmitir. Pareciera haber un “mandato” de seres sobrenaturales que le imponen este rol. La sujeto lírica de los textos analizados lo asume, en un principio, de forma ambigua, ya que no sabe si realmente la están llamando y si tiene condiciones para ejercerlo, debido a su condición de mestiza, y luego adopta una actitud defensiva de su cultura, resistiéndose ante la invasión de elementos externos a su entorno.

### **Etnocategorías del discurso chamánico**

El chamanismo, además de cumplir con el rol de la sanación y preservar el equilibrio entre las fuerzas, se define como el arte de viajar entre diferentes mundos. Se sustenta en cosmovisiones que aceptan la existencia de mundos paralelos, generalmente superpuestos o verticales estratificados, donde la unión entre ambos es posible. La interconexión entre ellos da cuenta de que lo que sucede en uno afecta a los otros planos y una de las maneras de mantener el orden y armonía del cosmos es apaciguando los espíritus de los muertos por medio de la entrega de información para honrar y mantener viva la presencia de los ancestros y de lo sagrado (Cf. Llamazares 2004a).

Para lograr entrar en un estado de trance, la machi recurrirá –principalmente– de la reiteración de palabras. Si bien éste no es el único elemento, nos basaremos en él ya que nuestro estudio se sustenta en textos escritos que dan cuenta de ese fenómeno.

María Ester Grebe (1986) dice que la comunicación mapuche se puede dar en el discurso ritual, en la narrativa oral (epeu y nütram) y en el discurso chamánico (testimonio viviente de una antigua tradición de poesía ritual prehispánica, asociada por actores rituales mapuches al tiempo mítico de los orígenes). El discurso chamánico es un proceso de comunicación en el que intervienen fuerzas, espíritus y chamanes difuntos, con el fin de dirigir sus mensajes a la machi. Por ende, la emisión de ella va dirigida al ámbito sobrenatural y al natural (paciente, comunidad ritual, etc). Grebe (1986) distingue cuatro características del discurso chamánico mapuche:

1. LLeipun: recitación ritual introductoria.
2. Ngillatuiñma: recitación ritual dramática que cumple la función de exorcística. Suele representarse como un combate entre la machi y wekufü.
3. Machi-üll: cántico ritual. Vehículo de comunicación del proceso terapéutico y del chamán con sus dioses, espíritus, chamanes difuntos, con wekufü y el paciente.
4. Tayil: cántico de origen divino, transferido por fuerzas cósmicas y terrestres a la machi durante el sueño iniciático. Medio de comunicación trascendente, desencadena el trance extático.

Por medio del discurso (oral y escrito en el caso de Adriana Paredes) la machi aspira alcanzar una transformación positiva y efectiva del universo mapuche. Éste va intercalado por actos enfáticos que denotan “poder”: soplidos, golpes, azotes con ramas sagradas, etc., a lo que se suman constantes reiteraciones de palabras y frases que multiplican e incrementan el poder de lo que se está diciendo, además de la acción benéfica del masaje e ingestión de brebajes a base de hierbas medicinales. La música y la danza también juegan

un rol fundamental, ya que –como señala Ponciano Rumián (2001)– producen la conexión del mundo natural con el de los espíritus. Ambas manifestaciones, en el caso de la cultura mapuche, presentan un ritmo monótono, semejante a los latidos del corazón, lo que ayuda a crear un estado de conciencia más sublime o meditativo, es decir, un estado de trance que facilita la comunicación espiritual tanto individual como colectiva y el hecho de que los movimientos corporales sean circulares da cuenta de una visión cíclica de la naturaleza y del infinito.

A lo largo de la obra de Adriana Paredes Pinda podemos advertir la presencia de las características del discurso chamánico, ya que la sujeto lírica, en la escritura, va estableciendo puentes de conexión entre los mensajes divinos y la enunciación del canto ritual producido en un estado aparente de trance.

### **Figura de la machi y su rol en la comunidad**

*“Piérdete mujer en los cueros de las constelaciones”*  
(Paredes Pinda 2000: 217)

El chamán -en todas las culturas primitivas- no es sólo curandero, sino también es el intermediario entre los hombres y los dioses o espíritus. Sus funciones principales son asegurar el respeto de las prohibiciones rituales, defender a la tribu contra los malos espíritus y revelar los acontecimientos futuros (Eliade 1969).

Las/los machis, en su rol de chamanes, son un grupo con gran compromiso social dentro de la comunidad mapuche, ya que no sólo creen en los signos culturales, sino que los revitalizan al usarlos en la oración terapéutica y ritual (Citarella 2000). Es decir, son las encargadas del cumplimiento ritual y de informar a la comunidad

sobre los avisos de las deidades. Además, practican la medicina chamánica, diagnosticando y curando enfermedades y realizando diversas ceremonias. En síntesis, su principal papel es el de ser guardianas del bienestar de su pueblo (Bengoa).

Según Grebe (1972), la cosmovisión mapuche es dual, logrando siempre un equilibrio entre poderes contrapuestos. La contraposición de la machi va a ser la kalku o hechicera; ser que alcanza un estado de espíritu superior y que desde la llegada de los españoles se las ha asociado con brujería, atribuyéndoles que son representantes de espíritus malignos y causantes de provocar enfermedades. Se dice que muchas de éstas se hacen pasar por machi y la única manera de distinguirlas es por la reputación que tienen en su comunidad, por eso las machis, en muchos casos, tienen una concepción ambigua<sup>7</sup>.

Además, actualmente, el rol de machi se ha visto dividido en diferentes manifestaciones, debido a los cambios del mundo y la modernidad. Ante esto, hay tres maneras posibles de reaccionar: adaptar su rol curativo a la situación actual, atenuar su rol tradicional o asumir roles paralelos. Estas tres alternativas operan simultáneamente y cada machi puede optar por una o por otra, dependiendo del contexto. Cuando una machi está segura de sus poderes y religiosidad puede adaptarse a la modernidad sin cambiar su sistema médico-ritual, mientras que si no se adaptan a las necesidades modernas, su rol -a veces- puede verse disminuido. Así y todo, las creencias tradicionales mapuches siguen siendo la base

<sup>7</sup> Históricamente la mujer es acusada de brujería porque puede transformar el poder de la vida y muerte en “poder independiente”. Su labor es fundamental, pero subordinada, ya que si los poderes del baile, curación, alimentación y reproducción salen de los márgenes establecidos, se puede desatar una potencialidad disruptiva muy peligrosa para el hombre. Sin embargo, al aceptar la institucionalidad de la machi, la mujer se salva de la acusación de brujería, ya que el rito social permite que ésta se subordine a la cultura, que su poder sea sanar (dar vida) a la comunidad y no hacer daño (brujería). (Bengoa 1992)

para cualquier machi, por más que cambie ante las nuevas circunstancias:

“Cuando las machi actuaban como practicantes mágico-religiosas dentro de la sociedad mapuche tradicional, su rol era claro e indiscutible. Ellas eran las portadoras de las creencias, la moralidad y las prácticas tradicionales que ayudaban a mantener el sentido de identidad étnica mapuche. Pero ¿qué sucede con el rol de machi cuando también es afectado por las presiones de la modernidad y el cambio, y los mapuche tienen la opción de escoger entre éste y otros sistemas alternativos de religión y salud?”

(Bacigalupo, 2001: 98)

### **Llamado a ser machi**

*“Embrujada he sido, me quiere tomar  
el dueño del agua”*

(Idem: 207)

Eliade (1960) postula que los chamanes pueden obtener su poder por medio de la transmisión hereditaria o por vocación espontánea (llamamiento o elección). En cualquiera de los dos casos, para que el chamán se valide frente a la sociedad, hace falta una doble instrucción: primero de orden extático (sueños, trances, etc) y luego una instrucción tradicional (técnicas chamánicas, nombres y funciones de los espíritus, mitología, genealogía, lenguaje secreto, etc). A su vez, el autor postula que existe una coexistencia del chamanismo hereditario con un chamanismo otorgado por los dioses y espíritus, sin embargo, al deseo de relacionarse con lo sagrado se contrarresta el temor de verse obligado a renunciar a su condición humana y

convertirse en un instrumento de una manifestación de lo sagrado (dioses, espíritus, antepasados, etc).

El origen del poder chamánico siempre es sobrenatural y se manifiesta de diversas maneras: por medio de fenómenos del cielo, como relámpagos, arco iris, luz de luna, estrellas cometas, etc. Éstos dan cuenta de la entrega de sabiduría o luz divina, ya sea en los momentos iniciales del llamado, o en el proceso. También podemos encontrar, como origen del poder chamánico, el desdoblamiento, el cual representa la dualidad de mundos y puede estructurarse en imágenes partidas y todo tipo de imágenes duales (masculino-femenino, joven-anciano, etc).

El llamado a ser machi puede ser dado por el *Ngnenechen*, por los espíritus o los ancianos que ayudan a interpretar los sueños y visiones. Las/los machis pueden conseguir sus poderes, básicamente, de tres maneras: por herencia (de abuela materna, generalmente), espontáneamente durante una catástrofe y al tener un tipo especial de visión o perrimontun. Algunas experimentan el machi kutran (enfermedad) o *machi pewma* (sueños de machi). (Bacigalupo 2001).

La mayoría de las machi son mujeres y reciben sus poderes por parte de la abuela materna, sólo cuando ella ha muerto y se cree que mientras más joven sea heredado el espíritu, más “auténticas” son. Las que reciben el llamado repentinamente, durante una catástrofe natural, no pasan un periodo de aprendizaje formal, sino que reciben sus poderes directamente, por lo que tienen menos prestigio.

Algunas son llamadas por medio de visiones especiales, en las cuales ven a sus espíritus auxiliares. Por lo general, en estas visiones se ve un toro o caballo, una serpiente cerca de un canelo, sus implementos y símbolos rituales. Los perrimontun (visiones) causan sorpresa y se pueden dar en el espacio doméstico (con animales como caballo, oveja, gallina, espíritus ancestrales de machi o

ancestros importantes de su linaje) o en bosques, ríos y montes (ahí ve animales híbridos defensores de algún espíritu de la naturaleza). Las visiones suelen ocurrir súbitamente, cuando la persona está sola y algunas machi tienen los mismos perrimontun que tuvieron sus parientes machis difuntas, por lo que se cree que es el mismo espíritu auxiliar. Muchas visiones iniciáticas suelen ocurrir cerca del agua, donde aparece Piwichen, un animal fabuloso en forma de serpiente halada, siendo este un hecho clave en la vocación y llamado a ser machi (Bacigalupo 2001).

Mircea Eliade describe el llamado chamánico como una constante que se presenta en varias culturas y que genera un vínculo directo entre el futuro chamán y el espíritu que lo elige para ejercer ese rol:

“... la vocación del futuro chamán puede ser desencadenada -en los sueños, en el éxtasis o durante una enfermedad- por el encuentro fortuito con un ser semi-divino, el alma de un antepasado, un animal, etc., o también tras un suceso extraordinario (rayo, accidente mortal, etc). Generalmente este encuentro inaugura una estrecha “familiaridad” entre el futuro chamán y el “espíritu” que ha determinado su carrera”

(Eliade 1960: 81)

Ver a los espíritus durante un sueño o en vigilia es señal decisiva de la vocación chamánica espontánea o voluntaria. Frecuentemente las almas de los antepasados toman “posesión” de un joven y proceden a iniciarlo, si esto ocurre, el joven no se puede resistir. El relacionarse con las almas de los muertos, equivale a estar muerto y todo chamán debe morir para poder encontrar las almas de quienes lo van a instruir, lo cual lo transforma en un medio para

entrar en relación con los seres divinos, para los viajes extáticos o para que el futuro chamán se apodere de las realidades sagradas  
(Eliade 1960)

### Los caballos blancos son los mensajeros

A lo largo de la obra de Paredes Pinda vemos la constante del llamado hacia la vocación de machi. Así, en “Ralúm” se observa este llamado, con las dificultades, incertidumbres y pesares que eso conlleva. En Üi, se retoma y amplía la idea de su primer poemario, pero esta vez representando un viaje de transición chamánica desde la entrada en la tierra de los orígenes (“Ralúm”), donde siente la fuerza de sus ancestros y se involucra con su historia, invoca antepasados machi haciendo alusión a la circularidad del rito (Awnv), hasta llegar a asumir una voz de lucha, posesionada por seres sobrenaturales, espíritus de la naturaleza y presagios (Bío-Bío).

La sujeto no sabe si ella es la elegida por los antepasados; está dispuesta a hacerlo, pero tiene muchas interrogantes al respecto y busca las respuestas en los sueños y la naturaleza. Duda sobre su llamado a ser machi, no porque ella no quiera serlo, sino por su condición de mestiza (*champurria*). A veces no sueña, ni tiene signos que le indiquen el camino que debe seguir y eso la deja en un estado incierto. De ahí proviene un sentimiento de exilio y desarraigo:

*"Sabiedo que una exiliada/ no merece el poder. Me di"*  
(Paredes Pinda 2000: 200)

Vale decir, se siente rechazada por sus ancestros, quienes en primera instancia la “invitaron” a subir la montaña con ellos, pero ahora la han olvidado, debido a que su sangre no es puramente

mapuche. Cuando recibe el llamado de Ngenechen no se siente preparada, ya que no sabe interpretar los símbolos, comprender el lenguaje de los espíritus y las visiones la aterrorizan:

“Nielan foye ñaña nielan foye”.

No conozco los sueños del kultrúng  
mi exilio se abre en la palabra.

Una noche rota me pidieron  
humedecida estaba por el miedo  
un bosque enterrado te reclama  
piérdete mujer en los cueros de las constelaciones.

- “Guárdese el corazón en una hoja de maqui  
sólo así llegaremos limpios al último cerro”.

Los caballos blancos son los mensajeros.

Póngase la trapelakucha incendiada por los musgos del olvido  
en los cordeles de su casa

Oree la kvlla parturienta.

Agua de sauce para los cabellos. Venga  
pues, entréguese a la ley. Detrás de las cordilleras  
está esculpido su nombre. Ya la han amado  
los huesos de los antepasados...

(Ídem: 217)

El llamado viene de la naturaleza, de un bosque escondido, enterrado, y le están diciendo que debe tomar el kultrúng, símbolo del universo para los mapuches, y hacerse una con él hasta “perdersé” en los sonidos del instrumento, “ponerse la trapelakucha” para reactualizar el pasado y escuchar los caballos blancos como mensajeros de otro mundo (Recordemos que

Bacigalupo dice que una de las características con las que se define el trance de la machi es como “el guerrero que monta a caballo”).

A pesar de todas sus dudas, ella es la elegida por los antepasados, por eso se le pide que acepte el llamado que le hacen, se entregue a su destino y vaya a buscar las respuestas a la montaña, donde ya su nombre está fijado, por lo que no se puede negar.

La misma idea se refuerza en el poema "Lenguas secretas":

Lo dijo la machi, no lo repitas  
entraba en trance. Anda  
a la montaña a esperar  
que la lengua de la tierra  
también se abra para ti.

Iremos al cerro sobre la luna llena  
allá te cantaremos, la única manera  
escuchar los espíritus al amanecer.  
Si las balsas de la muerte no la llevaron  
a la muchacha  
será por algo. Que el dueño la tomó  
no la suelta más. Tiene que seguir soñando.

Aparecen los espíritus, sólo algunos  
pueden entrar a la laguna.

Que se cuide la guerrera de alumbrantes trenzas.  
La toman de repente. No la vemos más

(Ídem: 209)

Aquí se reafirma que la sujeto lírica es la elegida por los antepasados para ejercer el rol de machi y el dueño del agua es quien

se ha apoderado de su espíritu y no la va a dejar ir. Pero el camino está recién comenzando, debe soñar más aún, pasar por pruebas, conocer y descubrir nuevas facetas; entrar en trance, escuchar a los espíritus, subir la montaña como símbolo de alcanzar la sabiduría, entrar en las aguas, e insertarse completamente en ese otro mundo, desapareciendo para, seguramente, volver a nacer.

Todos los pewma  
señalan  
que Punalka ha regresado  
a  
morder  
la luna  
con sus dientes de leche  
y  
todos los sueños  
visiones  
delirios  
gorgotean  
en las cascadas  
golondrinas y negros licanes.  
No puedo  
levantarme –me dirá  
el niño  
quién bajara del trallenko  
donde  
sorben  
los manke  
la estrella de la mañana Wvñelve  
qué  
trueno

almidonado  
por la ternura  
de una madre  
sellará  
los nombres de la nostalgia.

(Pinda 2005: 68)

Así, sueña con Punalka, espíritu de las aguas del Bío-Bío; él regresa y toma la palabra por ella, con lo cual se denota que la sujeto ha entrado en un estado donde ya su conciencia está embestida por la del espíritu que también se apodera de la memoria; ha estado olvidado por los vivos y ahora renace para defender sus territorios, con la ayuda de la machi. En otros textos la sujeto dialoga con el espíritu, lo interpela, le ruega, lo interroga sobre lo que debe hacer, ya que se encuentra perdida, confusa y sola, sin saber cómo hacer frente a la responsabilidad de actuar en su nombre:

...chew mvli ta mollfvñ aflaiiñ  
en qué regazo  
muerde  
su cola  
el cometa de los náufragos  
dímelo tú que atravesaste todo el mar  
para montarte en mis cabellos...

(Ibídem 2005: 73)

La frase en mapudungun significa “¿Dónde habita la sangre que vive para siempre?” Es decir, le está preguntando a Punalka sobre su residencia y la de los espíritus y dioses, ya que sabe que es ahí también donde habita su origen de machi, sus abuelas que ejercieron esa vocación. Lo interroga porque él ha decidido “montarse en sus

cabellos”, haciendo alusión al galope que simboliza el viaje entre el mundo de los vivos y el de los espíritus, lo que significa que la elige como mensajera ante los hombres. Sin embargo, ella todavía no encuentra su origen, le falta revelar algunos misterios sobre por qué la eligieron, cuál será su destino frente a ese llamado que no puede evitar y qué se espera de ella. Todas estas dudas surgen a partir de la responsabilidad que la sujeto tendrá al aceptar su rol como machi porque sabe que los espíritus esperan algo de ella y teme no ser capaz de cumplir con sus expectativas, debido a su dualidad como mestiza.

Si bien en “Ralúm” el llamado se da de manera más solitaria, ya que la sujeto se encuentra con los espíritus en sus sueños y a partir de ahí va descifrando su destino, en “Bío-Bío” aparece el personaje de Panchita Curriao, la cual es capaz de comunicarse con los antepasados y la naturaleza, ver el futuro y moverse entre el mundo terrenal y el espiritual:

Panchita Curriao

viajó

al Kallaki y se encontró con Marinao

–pelom– dicen

que era. Van y vienen/ por los mundos.

Galopa en su caballo ardiente en el lomo del Bío-Bío

(Paredes Pinda 2005: 52)

Recordemos que el trance también se simboliza por el galope de un caballo, indicando con éste el paso del mundo de los vivos al de los muertos, por lo que el poema estaría haciendo una clara alusión al viaje mítico iniciado por Panchita, quien le dará el impulso para asumir el llamado que le hacen los guerreros antepasados y antiguas machis de su linaje materno.

Gen ko muley –feypi Panchita Curriao,  
desde  
entonces  
supe  
que  
un día  
las estrellas  
hablarían por tu boca  
y el mundo se sembraría  
de bolas  
ardiendo  
de perlas y cuchillos  
flotando por los cuatro cielos.  
Nadie  
entendería  
que hablaste.

(idem: 53)

El mensaje que Panchita Curriao recibe y transmite es que “Hay fuerza de agua” (“Genko muley”) y que esa fuerza está directamente relacionada con el rol que le tocará desempeñar a la sujeto lírica: “...un día/ las estrellas/ hablarán por tu boca”: Presagia que algún día la sujeto podrá también comunicarse con el mundo de los espíritus, de lo cual podemos concluir que ésta se encontraría en un proceso por llegar a ser machi y Curriao la estaría ayudando en esa etapa. Panchita, al presentarse con características de adivinadora, capaz de entrar en trance y comunicarse con los espíritus, viajar entre dos mundos, etc., se muestra como la machi que va guiando a la sujeto, comunicándole algunas enseñanzas que deberá utilizar cuando se inicie.

Francisca Curriao sería la dueña de la palabra (Genpin), la que tiene el don de transmitir el mensaje de la naturaleza. Se prepara para una noche de conversación, donde le cuenta a sus hijos y a la sujeto lírica sobre una batalla mitológica, entre almas de guerreros y fundadores de linaje (Pillán):

Subió la dueña de la palabra subió

Genpin

en cada uno

de sus huesos muge

el Kallaki. Francisca Curriao

de Kallaken

mundo

se hizo

fuego

cherrufe

flores

en tu respiración...

–“La pelea fue entre pillán”–

contabas...

(Ídem: 55)

Ella sube a la montaña, se encuentra con ancestros adivinos, transmite el mensaje a su gente, habla de Punalka; sabe que si se construye la represa los espíritus se vengarán. Le va presentando personajes y espíritus del Bío-Bío a la sujeto lírica: Punalka, la dueña del río, Mankián, Marinao, etc. Gracias a ella la sujeto va entendiendo algunos mensajes, como el de la dueña del río que le dice que “al amanecer le hablará en mapudungun”. Si relacionamos esto último con la oración que las machis deben realizar todos los días al amanecer, para saludar a los pillanes, podemos percatarnos que es un aviso de que la sujeto será machi, aunque piense que no tiene

machi kvpan, es decir, origen familiar de machi, todo la está guiando a descubrir que en sus orígenes sí existen abuelas o chachas que lo han sido. Es decir, junto con el recorrido que hace con Curriao, la sujeto va asumiendo y vivenciando su carácter de futura chamana.

Antes de conocer a Francisca, la sujeto lírica ya sabía de este llamado, la diferencia está en que ahora ella se reconoce como tal, dialoga con los espíritus y sabe que ya ha aceptado el relámpago, uno de los símbolos de la iniciación, y que no hay vuelta atrás: "... Pinda es tu/ nombre/ no podrás tener la sangre débil".

(Ibídem 2000: 220)

El llamado a este viaje de reencuentro con los orígenes viene dado por medio de la herencia matrilineal y éste muchas veces se representa en el mandato del espíritu de una machi antigua para subir a la montaña (análoga al rewe por simbolizar la conexión con lo sagrado y el cosmos):

Ya es la hora;  
hinchados sus talones claman desde el vientre más antiguo.  
Que se levante el espíritu cuyo nombre  
fue destilado por la noche  
en el alcohol transhumante de las cordilleras.  
La nevazón nos tomó en secreto  
para urdir el estallido del relámpago  
en una conjunción de uñas, pétalos y carne.  
Fue así untados hasta el ulmo  
que regresamos para (a) pagar la última mortaja.

(Paredes Pinda 2005: 19)

En la montaña se encuentran las hierbas para sanar y la machi llamada la sube porque sabe que allí está la sabiduría que le entregarán los espíritus. La sujeto de los poemas vistos, logra

encontrarse con su abuela en la nieve, es decir, en lo más alto de la montaña y ésta la protege con la planta sagrada, el canelo (foye) para que no se confunda y pueda seguir su camino sin encontrar el mal:

Ralum  
 es la tierra  
 donde más alumbra el sol,  
 me dijeron  
 desenterrar mis cabellos para que no me olvides  
 caminé  
 nomás  
 caminé  
 mi chuchu me sobó los pies con foye  
 por lo engañoso de la nieve  
 –me dijo

(Ídem: 58-59)

Además, es en la montaña donde se esconden aún las almas de los guerreros, los cuales están esperando el llamado del kullkull para ir a combatir por sus territorios perdidos. Al adentrarse en ésta, por medio de sueños y visiones la machi se une con la totalidad de la naturaleza. Ahí comprende el conflicto y la vuelta cíclica de la historia que tiene como protagonista a fuerzas mitológicas y antiguos guerreros:

Los caballos se amamantan madre en lunas de maíz  
 los matros vuelan de una noche a otra  
 –lenguas en la niebla–  
 zugupe zugupe–  
 decía  
 la vi

rozándome  
las águilas del vientre  
cuida tu kultrug  
-me dijo  
conocerás  
el desbocado tacto de los días  
el ritmo  
que el trigo marca en el viento  
cuida tu kultrung -cantó.  
Wenuleo ah Wenuleufu  
abejarios por chaiwe  
tuyos  
alumbran  
los digüenie  
vertiente  
traytray tray pu rayen traytray  
Filipa  
entonces  
vi la cabeza de Maripe  
flotando  
con su sangre viva  
la vi  
en las encabritadas nostalgias del Bío-Bío  
la vi:  
matanza fue  
dicen.  
Vi a Marinao  
trepando  
al ojo  
encinta del Kallaken “EL PADRECITO”  
lo vi

despertando  
sus cuchillos  
la cabeza del gran ñizol  
Juan Ignacio Maripe  
milnovecientostreintayseis  
piuke  
humeante  
todas las fogatas  
zugupe zugupe  
decían. Y entonces Filipa  
comprendí  
el odio y el pájaro  
vino  
primero.

(Ídem: 46)

La voz de otra machi la guía en la entrada al trance: “Cuida tu kultrún” y así va entrando con un amuleto o elemento auxiliar, luego, en el mismo texto, escucha la caída del agua y ahí es capaz de ver al espíritu de Maripe, lonko que asesinaron cortándole la cabeza y tirándola al Bío-Bío (Paredes Pinda, en entrevista personal, 2006). Éste le revela el misterio e importancia del conflicto que se ha generado en esa zona, lo cual le da un sentido a su viaje y, a la vez, le ordena que sea la transmisora del mensaje (Zugupe: diga, hable), mandato que la sujeto cumple por medio de la escritura poética.

En síntesis, el llamado a ser machi se presenta de forma ambigua, para la sujeto lírica. Se da por mensajes de espíritus de la naturaleza y las enseñanzas de Panchita Curriao, pero también por medio de sueños con otras machis de su familia. Desde un comienzo, la sujeto sabe que al asumir la identidad de machi debe comunicar los

mensajes recibidos desde el otro mundo y utiliza a la poesía para lograr este fin.

## Sueños y visiones

*“En sueños llama  
tiene la oscuridad de los augurios”  
(Ídem: 207)*

En la cultura mapuche, muchas veces los sueños son más importantes que el pensamiento en estado de vigilia, porque permiten el contacto con otras esferas que la realidad no puede captar y, así, permiten entenderse con los espíritus y mundos inmateriales y, por ende, otorgan el poder de la premonición (Bengoa 1992).

Los sueños son la principal vía por medio de la cual la machi puede viajar a otros mundos. Al soñar inicia un viaje desde su conciencia y gracias a éste puede ver a los espíritus y dialogar con ellos. En la escritura, es la voz enunciante la que da cuenta de los sueños y traspasa los símbolos de éstos a metáforas e imágenes poéticas.

Es en ese estado donde la sujeto lírica se va dando cuenta de su vocación como machi y, a la vez, va recibiendo mensajes de los espíritus, por medio de visiones, conversaciones, etc. que se dan sólo en ese espacio de conciencia. Así, trance y sueño quedan en un mismo nivel, ya que en ambos la sujeto ve, escucha y da la voz a los antepasados y deidades.

En “Ralum” se muestra a una sujeto lírica que está frente a la incertidumbre y el desconcierto de no saber cómo interpretar los signos que se le revelan en el sueño, ya que por un lado siente que ella no puede ser machi por el hecho de ser mestiza, pero ha tenido

sueños y visiones que le señalan lo contrario. Por eso, a lo largo del poemario, intenta descifrar las claves dadas en ese estado.

Al parecer, la sujeto tuvo visiones reveladoras que la llamaban a ser machi, pero no se han repetido por lo que está desconcertada, sin saber cómo interpretar esas señales y asumir su nuevo estado:

Ya no sueño mamita  
 desde la última vez que me vino la enfermedad. Ya no huelo la  
 espesura  
 ni me invitan a ver la nieve. Yo quería  
 subir al cerro con mi abuela  
 pero ni una vkvlla me dejaron

(Ídem: 200)

La enfermedad a la cual hace alusión es el machi- kutran, dolencia que tienen las principiantes antes de iniciarse y que les anuncia que son ellas las elegidas por los espíritus de los antepasados.

Sin embargo, por medio de un estado onírico se le ha revelado que debe esperar, que aún no está preparada para asumir el rol de machi frente a la comunidad. Primero debe pasar por un aprendizaje interno, conocer y descifrar los códigos de las visiones, las lenguas secretas, saber cuándo hablar y cuándo callar, entre otros. Le están queriendo decir que el camino no será fácil ni rápido, por lo que debe prepararse. En el poema “Pewma” podemos evidenciar lo expuesto:

El sueño desató su empuñadura  
 “No tomarás foye con tus manos  
 lacrimosas  
 hasta no empollar en ellas  
 el vaticinio de tu propio callamiento”.

Recojo mis cabellos guardándome las cintas kanvkvmu  
mientras vas a la montaña a buscar el poder. Yo  
regreso con mis sueños a esperar el We Tripantu.

(Ídem: 203)

Es decir, debe esperar, aún no puede alcanzar el conocimiento y poder de la montaña, pero ya vendrá un nuevo ciclo con el We Tripantu y –de acuerdo a la concepción cíclica del tiempo mítico– la llegada de un nuevo año la ayudará a comenzar otro periodo.

No es sólo ella la que sueña, sino que la naturaleza también sueña con ella, ya que es la elegida para seguir el camino dejado por sus antepasados machis (ñamkupilun significa linaje):

¿Dónde están ahora los ojos  
que me harán releer el universo?  
Dime ñamkupilun, si la cordillera me sueña  
como antes  
si el viento retorna con la furia

(Ídem: 207)

Por medio de esos sueños, se le otorgará el don de poder ver el universo desde otra perspectiva, pero nuevamente surge la duda de si la “cordillera la sueña”, es decir, si el llamado es real o si las deidades ya desistieron de hacerlo.

En ÜL (2005) se ve una sujeto lírica más clara con respecto al rol que debe ejercer como machi. Sabe que lo que sueña son visiones, presagios, mensajes de los espíritus y que ella es la intermediaria entre éstos y la comunidad. A veces también duda, pero lo hace frente a la incertidumbre de cómo ayudar a la naturaleza y a su

gente, por lo que le pide a las deidades algún tipo de señal o respuesta para aclarar esos conflictos.

Por ejemplo, sueña con un anciano que le pide que vaya a buscar el resuello de un caballo, ella se inserta en el monte, se encuentra con el animal y éste le da lo que anda buscando. En el camino de vuelta, la vertiente de agua también la encanta, pero al llegar, el anciano ya había muerto: "pero él ya se había encontrado con su huampu" (canoas donde sepultan a los ancianos en el mar) y para opacar la pena, descubre el canto:

“Cuando respira/ muge/ cuando trigo/ avienta/ hombre trigo/ azul/ será acaso el dueño del agua/ el que se roba las malguencitas./ Me mandaron, mi padre/ al amanecer/ “allá camina hacia las siete cordilleras/ y tráeme/ el resuello de un vigoroso caballo/ sólo así/ pagaré/ mi deuda/ piti maslen.”/ Cómo comprender su palabra/ una mujer joven y alegre/ tal cual me cantaba tu chacha/ “nadie sabe porqué llora una mujer”/ véanla subir al más lato winkull/ Ralum/ es la tierra/ donde más alumbra el sol,/ me dijeron/ desenterrar mis cabellos para que no me olvides/ caminé/ nomás/ caminé/ mi chucho me sobó los pies con foye/ por lo engañoso/ de la nieve/ -me dijo./ Encontré/ un caballo/ joven/ “marimari kawellu marimari”/ Y él me respondió: toma/ lo que viniste a buscar/ aunque ya fuiste robada de las ancas de tu padre./ Se acercó./ Musitó/ su resuello por dentro de mí/ como un canto/ el canto de tu fvcha Tralkan Kvyen./ Me fui/ la vertiente que me encontró en el camino también me habló:/ -“qué llevas en el vientre/ que al pasar/ todo tiembla, malguen”-/ cantó/ la vertiente/ y hechizó./ Cuando me encontré con mi chaw/ tan enfermo que estaba ñi wenu mapu/ Ay ay ay trufken wiñoy piuke iñche/ vi/ el fuego/ acalorando/ sus palabras/ “traje el resuello padre”/ le pedí un aliento más/ lo tengo en mi vientre tómallo/ resuella kawellu resuella ea/ galopé todo el mar/ en un segundo/ pero él ya se había

encontrado con su huampu./ “Nadie sabe por qué llora una mujer joven y alegre”/ entonces canté.”

(Paredes Pinda 2005: 58-59)

El anciano podría ser un antepasado o Ngenechen, que la llama a realizar un viaje mítico, la guía para que se encuentre con el caballo, animal auxiliar de la machi, y reciba los poderes de éste. Luego, se le unen otros elementos naturales y le van dando cualidades, sobre todo el agua, la cual será su fuerza aliada.

El sueño termina con la muerte, pero ésta de inmediato trae el resucitar por medio del canto, es decir, la joven ya adquirió ciertos poderes y ahora los está canalizando por medio de la entonación ritual que, no olvidemos, está estrechamente relacionada con la sanación de enfermedades y es una de las maneras de comunicación con las deidades. De esta manera, regresa al lugar de los vivos con la ventaja de poder viajar entre los mundos.

Otros sueños son los relacionados con la represa construida en el Alto Bío-Bío, situación ante la cual gran parte del pueblo mapuche se opuso fuertemente. La sujeto sueña que ella la maldice y ésta se cae, pero al mismo tiempo se encuentra con el mal y se da cuenta de que necesita una ayuda extra, por eso hace un llamado por medio del kullkull, le ruega a Ngenechen para que mande trueno, fuerza y ayude así a destruir el daño que está siendo causado por una nueva invasión winka y la respuesta del espíritu es que sólo la pureza del corazón de una niña los guiará y salvará:

Keyuem keyuem -le pedimos  
la noche  
que los truenos del padrecito  
enmudecieron  
Ralco Lepoy.  
La mano descalza

kullkull

el corazón de una niña pura es el cuerno del amanecer.

(Paredes Pinda 2005: 62)

La ayuda no llega de forma directa o inmediata, pero sí obtiene el mensaje de que Kaikai, junto con todos los espíritus que habitan el lugar, se levantarán y recuperarán sus territorios. En el intertanto, la sujeto se va encontrando con distintos espíritus, sueña con Punalka –“El espíritu del Bío-Bío es Punalka” (Ídem: 92)– quien le dice: “Sólo eres una hoja en blanco”, es decir, que está lista para ser la receptora de los mensajes:

Xafia pelma punalka, anay.

Anoche

lo soñé

era un niño un pez un aliento

brincaba

olía a miel de triwe

a mar

enterrado

en el azul del cielo de arriba

y del bajo

trepaba

como Marinao el pelom

Punalka anay Punalka ay ay ay ay taiñ Punalka.

Trafia

pewman

ñuke kutralwe rvpu

pewman.

–“Sólo eres una hoja en blanco” –me dijo.

Y luego

prosiguió danzando en los pezones de su madre.

–“Bío-Bío  
se llama mi madre” –me leyó  
el pensar  
y entonces  
lloré.

(Ídem: 67)

Eliade (1960) postula que cuando un espíritu se aparece, ya sea en sueños o visiones, es señal segura de llamado a la vocación chamánica. La sujeto no sueña sólo una vez con éste, sino que se le aparece en varias ocasiones y le anuncia que ha regresado y que ella es la encargada de ayudarlo, estableciendo así un puente entre el ser espiritual y los seres humanos, rol que debe desempeñar como machi. De esta manera, todos los elementos antes mencionados, comienzan a tomar forma, a relacionarse unos a otros, dando a conocer la identificación de la sujeto con la figura de la machi, quien se encuentra en un viaje hacia su interior y sus orígenes, por medio de la escritura. Un viaje que se presenta como respuesta al llamado espiritual que recibe, al cual no se puede negar, pese a la responsabilidad social que debe asumir y a lo difícil que pueda resultar el camino, sin embargo, tiene personas, espíritus, animales, emblemas, etc. que la ayudan, guían y protegen.

### **Ayudantes de la machi**

*“Vamos tras las pisadas de los machi”*

(Ibidem 2000: 211)

La educación de la futura machi se concreta sobre dos materias básicas: el perfeccionamiento de las aptitudes hipnóticas o extáticas

y la enseñanza del dominio completo de las propiedades curativas de las plantas. Estos conocimientos no son excluyentes, sino que se complementan, otorgándole poderes mágico-religiosos y curativos (Dowling 1971).

Las machi pueden conocer muchos remedios por medio de sueños, pero también deben aprender de otra machi, con la cual forma una hermandad que la va orientando en su actuar y le da a conocer secretos, formas de llevar a cabo los rituales, cantos, entre otros. Cada hermandad tiene su forma de tocar el kultrun, pintar sus instrumentos, orar, realizar rituales, etc. (Bacigalupo, 2001).

Al momento de realizar las ceremonias, la machi va a requerir de personas que la ayuden en las diversas etapas e interpretar los símbolos que se le van presentando. Dentro de estos está el dugunmachife, el cual habla con ella durante su estado de trance y luego traduce e interpreta el lenguaje metafórico, para que el resto de los participantes lo entienda. Por ejemplo, al final de la primera sesión de machitun la familia prepara la primera cena, mientras el dugunmachife le cuenta a la machi y a los otros participantes lo que ella dijo durante el ritual, ya que ésta no tiene memoria de lo sucedido.

Actualmente las machis tienen muchas formas de diagnosticar las enfermedades, pero independientemente del medio, siempre es el espíritu auxiliar el que diagnostica por medio de ella, por lo que la presencia del dugunmachife es esencial para que traduzca lo ella dice cuando está en trance, ya que la sanación viene dada por medio de la palabra.

Otro ayudante de la machi es el llefu, el cual la ayuda a tocar el Kultrún, mientras ella está en trance y luego la asiste para salir de ese estado y preparar los remedios.

En la obra de Pinda vemos, como ayudante de la futura machi a la dueña de la palabra (Genpin):

Genpin  
cuál es la distancia entre tu aliento y el mío  
en qué  
trigal  
anudamos  
los ojos tardíos de la danza del puma  
cándido  
Genpin ah Genpin  
quién  
te reconocerá sino yo.

(Ídem: 63)

Se iguala a ella por su cualidad de transmisora de mensajes, pero a la vez sabe que la necesita para poder escuchar y entender las palabras sagradas. Es esta Genpin la que le da signos sobre dónde reside su poder como machi y qué importancia adquiere la historia de su pueblo y cuál es el conflicto que debe enfrentar ahora, como representante de su comunidad:

Subió la dueña de la palabra subió  
Genpin  
en cada uno  
de sus huesos muge  
el Kallaki. Francisca Curriao  
de Kallaken  
mundo  
se hizo  
fuego

cherrufe  
 flores  
 en tu respiración...  
 –“La pelea fue entre pillan”  
 contabas...

(Ídem: 55)

También vemos la presencia clarificadora del adivino (Pelom), encarnada por un antiguo toqui llamado Marinao, el cual le va dando pistas sobre el mandato que los espíritus tienen para ella utilizando como puente a Panchita Curriao (“... Van y vienen/ por los mundos”). Esta mujer que la ayuda a descifrar sueños, le transmite mensajes de los espíritus y le enseña a interpretar lo que le está sucediendo, por lo que podríamos pensar que ella, además de ser la dueña de la palabra, es la machi que le entrega sus conocimientos en una suerte de “hermandad de machi”:

Panchita Curriao  
 viajó  
 al Kallaki y se encontró con Marinao  
 –pelom –dicen  
 que era. Van y vienen  
 por los mundos.  
 Galopa un caballo ardiente en el lomo del Bío-Bío  
 antes  
 que el amanecer  
 reviente  
 en la cresta de los gallos  
 donde  
 nace  
 el sol

es allí  
donde  
se pone.  
Panchita Curriao  
la miel  
del pewen la miel  
cuando  
lamió su crin  
el espanto  
en la saliva de la muerte  
perdida de mi alma  
me hallaba  
el presagio de los cóndores  
ha llevado tu corazón ñaña  
cuándo  
me levantaré con trenzas  
y tú me peinarás en las vertientes de tu pecho  
“cuándo cuándo me encontraré contigo”.

(Ídem: 52)

Sus abuelas machis, especialmente Filipa Huenuleo, la orientan por medio de sueños y le van enseñando las hierbas para sanar, el camino a la montaña y los ritos que debe seguir para llegar a iniciarse y continuar así con la tradición familiar a la que está llamada:

Mi abuela me dio de comer  
cuando todo estaba enterrado  
sorbió mi corazón  
quiso sembrarlo junto al suyo.

(Ídem: 17)

## Instrumentos musicales

Existen ciertos elementos que van a servir de compañía o apoyo en la labor de la machi, los cuales van a estar en directa relación con la cosmovisión de su pueblo, representando la unión entre ella y el mundo de lo sagrado.

El instrumento musical de trance mapuche es el Kultrún. Éste es considerado el corazón de la machi (por eso se habla del “latido del kultrun”) y puede dar o quitar vida, ya que “para los mapuches los instrumentos hablan y su voz es el sonido que exterioriza la imploración o el conjuro” (Dowling 1971: 95).

En su diseño se destaca la tetrapartición (orientada a los cuatro puntos cardinales), complementada con símbolos espaciales y astrales (vinculados a la idea de fertilidad y salud). Se fabrica con madera (generalmente roble o laurel), cubierto con cuero de chivo. Dentro, se colocan monedas, semillas u otros elementos para que suene cuando la machi lo agita. Muchas machis gritan o soplan dentro del kultrún para que su espíritu quede allí y pueda usarlo en los rituales. Sobre su cara se pinta una cruz que representa los cuatro puntos cardinales con soles, lunas y estrellas que representan los cuatro espíritus de Ngünechen. El sonido rítmico de este instrumento le sirve a la machi para llegar a un estado mayor de conciencia, donde viaja a otros mundos para consultar a espíritus de la naturaleza, ancestros, antiguas machi, deidades regionales o Ngünechen. Además:

“El kultrun también es conocido como el caballo espiritual de la machi, que la lleva galopando rítmicamente a través del “vuelo

mágico” para encontrar almas perdidas, adquirir conocimiento espiritual o medicinal y conversar con los antepasados”.

(Bacigalupo, 2001: 84)

Sin duda, el kultrún es el principal instrumento musical que le permite a la machi entrar en un estado de éxtasis. Debido al sonido, semejante a los latidos del corazón, ella puede acceder al otro mundo, por eso Eliade (1960) lo va a homologar con el caballo, ya que ambos le permiten al chamán entrar en un viaje que supone una ruptura de niveles de conciencia, lo que nosotros reconocemos como “viaje mítico”.

Sin embargo, no es fácil para la sujeto lírica conectarse con este instrumento, ya que una vez más, siente que su carácter de mestiza, la lleva a asumir elementos de la otra cultura que la alejan de la mapuche: “No conozco los sueños del kultrúng/ mi exilio se abre en la palabra” (Paredes Pinda 2000: 217).

Otra machi le entrega el don de curandera, al otorgarle el instrumento musical y decirle (cantarle) que lo cuide, ya que éste le dará el poder de mirar la naturaleza desde otra perspectiva:

“-lenguas en la niebla-  
zugupe zugupe -decía  
la vi  
rozándome  
las águilas del vientre  
cuida tu kultrung -me dijo  
conocerás el tacto desbocado de los días  
el ritmo  
que el trigo marca en el viento  
cuida tu kultrung -cantó.”

(Ibídem 2005: 46)

“Cuidar el kultrung” simboliza preservar su cultura, decir lo que sabe y lo que ve para volver la mirada a los elementos sagrados y vivir de acuerdo al ritmo del tiempo mítico, escuchando las lenguas en la niebla que la internan en un espacio distinto del mundo terrenal.

En síntesis, es un instrumento fundamental para provocar la hipnosis; la machi lo toma en su mano izquierda, lo cual simboliza que está sosteniendo al Universo, así se dirige Ngenechen, en su estado de trance. El tambor chamánico también es usado para espantar a los malos espíritus, para la adivinación y para hacer posible la experiencia extática, por medio de la “magia del ruido”:

“De los cueros del Kultrung  
estiro mi ombligo  
hacia el remanso de las crines”

(Paredes Pinda 2006: 87)

Vale decir, la machi proyecta su ser a partir del ombligo –la conexión del vientre con su madre y sus hijos– en el kultrung como si ambos –mujer e instrumento musical– fuesen uno solo y a partir de ahí galopa en las crines de un “caballo mensajero”.

Otros instrumentos que utiliza la machi en sus rituales son la kaskawilla y la guada. La primera son cuatro cascabeles que representan a las cuatro personas que conforman el concepto de Ngenechen, también se cree que atrapa el sonido de la cascada o la lluvia fertilizante, por lo que pasa a ser un signo de fertilidad y buena suerte. Por su parte la guada es una calabaza ahuecada, con semillas o piedras pequeñas adentro, se considera un instrumento femenino, asociado a la vagina y fertilidad (Bacigalupo, 2001).

El kullkull (cuerno) también se utiliza para despertar a los espíritus y llamar a los guerreros a pelear. Sin embargo, sólo serviría de puente o llamado, pero no representaría al Universo:

He aquí el kullkull  
que despertará a los enviados  
que muerden con sus sueños  
las cuatro patas de Treng-Treng

(Ibídem 2000: 215)

Desde la montaña llega el sonido del kullkull, cuerno que representa el puente entre lo nuevo y lo antiguo, utilizado por los primeros guerreros para llamar a las batallas (Paredes Pinda, en entrevista personal, 2006). Así, abarca las cuatro concepciones de Dios (Grebe 1972), vista desde lo terrenal (serpiente de tierra), anunciadas por medio del sueño.

## El Rewe

*“El rewe descifre el universo”*

(Paredes Pinda 2005: 18)

También podemos ver la cosmovisión, basada en la tierra, en la estructura de otro elemento importantísimo para la machi: el rewe. De acuerdo con un mito de génesis, las siete tierras que integran al cosmos fueron creadas en orden descendente. En las cuatro tierras (representadas en los cuatro peldaños superiores del rewe) se concentran las potencias benéficas y constituye el aposento de los dioses, machis y caciques fallecidos. El quinto peldaño representa

fuerzas ocultas; el sexto la tierra habitada por mapuches, donde coexisten el bien y el mal; el séptimo es la tierra subterránea (Grebe 1972).

Dowling (1971) afirma que la machi, como intermediaria entre el pueblo mapuche y su divinidad superior, se conecta con ésta, utilizando el rewe, el cual se coloca fuera de la ruka o en el centro de la cancha donde se va a realizar el nguillatún. El número de peldaños no es uniforme (pueden ser 5, 6 ó 7); por los costado y en la parte de atrás se amarran varillas y ramas de maqui y canelo (árbol sagrado), de tal manera que la plataforma pasa a transformarse en una especie de altar. Es una representación concreta de la concepción vertical del cosmos en el cual se proyecta la cultura mapuche, concebido como el conductor que pasa por el centro de la tierra y comunica los distintos mundos cósmicos, simbolizando la conexión entre estos dos mundos.

Cuando la machi sube al rewe, obtiene el poder de interrogar a los espíritus sobre el futuro de la comunidad, estableciéndose así una conexión entre lo cósmico y lo terrenal:

...un día  
las estrellas  
hablarían por tu boca  
y el mundo se sembraría  
de bolas  
ardiendo  
de perlas y cuchillos  
flotando por los cuatro cielos.  
Nadie  
entendería  
que hablaste.

(Paredes Pinda 2005: 53)

El “flotar por los cuatro cielos” es una alusión a la división cósmica, representada en el rewe, por lo que el mensaje que algún día la sujeto transmitirá será desde ahí; sin embargo, no todos podrán comprender lo que está diciendo, ya que para esto se deben manejar ciertos códigos lingüísticos y culturales, además de interpretar los símbolos de la cosmovisión:

Despertar en mapuzungun es el origen  
designio  
soñar. El rewe descifre el universo.

(Ídem: 18)

La machi debe manejar la lengua, ya que los espíritus sólo se comunican en mapudungun, ya sea por medio de sueños o del trance, el cual en la iniciación de la machi se produce al bailar en la cumbre del rewe (Bengoa 1992), es decir, es en la ascensión al rewe donde la machi logra descifrar el mensaje de los dioses y convertirse en mensajera de éstos.

También es visto como un símbolo de lucha ante el invasor. Una forma de despertar a los pillanes, espíritus de los antepasados guerreros, es apartando a este emblema de la tierra, para así al menos salvarlo de la destrucción winka y, de esta manera, resguardar parte de su cultura:

A desenterrar los rewe –dijeron  
los ancianos– aunque en el sueño  
los árboles se sequen  
el aliento de los “pacificadores”  
no podrá estrangular el corazón de nuestros toros.

(Ídem: 23)

Por medio de este ejemplo, podemos apreciar que los emblemas culturales tienen una representación más allá de lo cosmovisional, en la poesía de Pinda, ya que no sólo representan uno de los vehículos para acceder al trance y comunicarse con los ancestros. También simbolizan un arma para alzarse a la lucha en la defensa del territorio; defensa que los ancianos –espíritus de antiguos guerreros- la llaman a realizar como responsable de guiar a la comunidad y recordarle a los mapuche que su pueblo se caracteriza por la fortaleza con la que han luchado históricamente: “no podrán estrangular el corazón de nuestros toros”.

### **Elementos naturales: tierra y agua**

*“La tierra arde Tranamil “nos vamos a hundir en juego o agua”. Ya no hay bosques que empujen las vertientes.”*  
(Ibídem 2000: 108)

En los textos analizados, podemos distinguir la presencia de los cuatro elementos primordiales, los que se “encargarán” de ayudar a la machi. En este sentido, se destacan la tierra y el agua, ambos vinculados al poder de lo femenino y la fertilidad.

En la montaña la machi recibe los secretos; las plantas medicinales la ayudan a sanar; las “raíces voladoras” la unen con su linaje materno ancestral. Además, conversa con el espíritu del agua y de los ríos, quien viene a buscarla para convertirla en machi y es a favor del elemento acuático que levanta su voz y lucha por la preservación de su cultura.

Para los mapuches la tierra posee un valor fundamental, se constituye como el máximo exponente de su identidad, ya que la asocian al origen de la vida, espacio donde se enfrenta el bien y el

mal y coexisten entidades benéficas y malignas. Ellos mismos se denominan “gente de la tierra” y todo su ser, orígenes, historia, visión de mundo y modo de comunicarse viene desde ahí. Por eso la protegen y no dejan que cualquiera se adentre en sus secretos. Un ejemplo de esto lo podemos ver en “La flor del telar”:

Raíces voladoras somos –dice la mujer.  
Así nuestras manos entran en la pureza del agua.  
Serpiente  
que se arrastra es la sangre.  
Nuestra tierra vive  
Yo la siembro la tierra de mi madre  
Ahora llega el brote  
La vida antigua la que contiene  
Florece en la montaña  
Se parte allí en el aliento

(Ibídem 2004: 8)

Las raíces corresponden a la tierra, lo sembrado, eterno, que contiene la vida más antigua, las tradiciones ancestrales y el espíritu o aliento sagrado que habita en la montaña, símbolo del lugar de iniciación de la machi, ya que es allí donde ella encontrará sus poderes y buscará las hierbas para sanar. Sin embargo, el vuelo de las raíces simboliza los cambios que las tradiciones van teniendo, la posibilidad de movilidad dentro de la cultura, sin que esto signifique que se pierda, sino que se adapta a los sucesos. Lo importante es que siguen estando ligadas a lo más profundo, lo antiguo y es ahí donde permanecerá su cultura, a pesar de las modificaciones externas.

Por su parte, la sangre es un elemento acuático, primordial para la vida y representativo del linaje, de la familia y de su pueblo.

La “serpiente que se arrastra” representa a Trengtreg, la culebra de tierra que salvó al pueblo mapuche de morir inundado por Kaikai, la serpiente de agua. El aliento, aire, simboliza la fuerza que empuja todo actuar; la machi sopla dentro del Kultrún y con ese acto le da vida; el instrumento musical pasa a ser de su propiedad y, por ende, pasa a formar parte de un emblema sagrado que servirá para la sanación y conexión con los seres espirituales.

A lo largo de todo el corpus analizado, pero principalmente en Üi, se ve una fuerte conexión entre el espíritu de la machi y el agua. La sujeto lírica hace alusiones explícitas al conflicto histórico de la represa en el Alto Bío-Bío y a cómo esto le afecta a tal punto que pareciera ser un suceso clave en la decisión sobre su vocación de machi. Además, es el dueño del agua quien se posesiona de su persona y la elige; Punalka, el espíritu del Bío-Bío le transmite los mensajes que ella debe comunicar al resto de los mapuches:

(...) El Bío-Bío

muerde

también

su cándida amalgama de peñasco delirio y abandono

ah, Bío-Bío

resuella el mundo a tu azul crin

Pilmaiquen

se escuchan tus shumpall

llorar

te vuelcas

amada

ríos riscos raudos

desnudos y desnudas

en el ojo primordial y latente del mundo

ampollada  
las memorias  
ultrajada  
por tanta y tanta palabra  
sin aliento (...)

(Paredes Pinda 2005: 50)

Está ante la incertidumbre del destino de la tierra mapuche y del río Bío-Bío; conversa con él, lo interroga, tiene visiones con respecto al pasado, presente y futuro. Representa un paraíso perdido, abandonado bajo el llanto de las shumpall (sirenas), y afirma que esto no es sólo producto de la intervención del winka, sino que la falta de memoria de los propios mapuches, la palabra sin un sentimiento arraigado en la identidad que no ha defendido, por lo que ahora ella es llamada a despertar las conciencias y unirse en la lucha de defensa al río y, por ende, a su cultura ligada a los ancestros.

A su vez, relaciona al Bío-Bío con un caballo (“tu azul crin”), uno de los animales auxiliares de la machi. También lo ve como “aliento”, es decir, espíritu de vida que otorga entendimiento. Ambos, río y sujeto lírica están interconectados:

... te pregunto  
¿se acabará el agua madre?  
“que el río te diga  
el río  
hablará por tu frente  
entonces  
alumbrará  
su estrella del amanecer  
que hable  
aliento aliento

respire  
y marque”

(Ídem: 51)

Vale decir, el elemento de la naturaleza, que representa o es representado por espíritus aliados de la machi (Punalka, shumpall, Gen Ko, etc.), canaliza su mensaje por medio de la conexión que logrará con la sujeto, la cual se realizará “por la frente”, es decir, por medio del conocimiento y conexión que la machi tiene con lo sagrado y el entendimiento, para así dar paso a la “iluminación” que le otorga la estrella del amanecer, símbolo de claridad en el camino que debe seguir la machi. Pero, finalmente, será el espíritu del agua el que tendrá la clave para “marcar” el futuro incierto del río.

### Rituales

*“La muchacha tendrá que hacer machitún”*  
(Ibídem 2000: 201)

De acuerdo con Eliade, un ritual cualquiera se desarrolla no sólo en un lugar sagrado, sino también en un tiempo sagrado, es decir, rememora cuando fue llevado a cabo por primera vez por un dios, un antepasado o un héroe. Por la repetición del acto cosmológico, el tiempo concreto –que se efectúa como construcción– se proyecta en el tiempo mítico (in illo tempore) en que se produjo la fundación del mundo. Así, todo ritual tiene un modelo, un arquetipo: Debemos hacer lo que los dioses hicieron en un principio, ya que se considera que los actos religiosos han sido fundados por los dioses, héroes o antepasados míticos. El rito, entonces, constituye la abolición del

tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico.

La comunidad mapuche se caracteriza, entre otras cosas, por ser muy religiosa y vincular eso a las fuerzas espirituales y de la naturaleza, dándole una importancia fundamental a su entorno y a los elementos de agua, tierra, aire y fuego. Sus creencias se concretizan en el rito o en ceremonias individuales y/o colectivas. En todos los rituales mapuches está presente la idea de un ser supremo benefactor, que ayuda y protege al ser humano, luchando contra las fuerzas del mal.

En el caso de los williches, la religiosidad y el rito están presentes en cada una de las acciones que realizan. Es así como los pescadores piden por una buena recolección en el mar y los agricultores piden por las cosechas. Hacen oraciones en forma personal, familiar y colectiva. Cuando oran en forma individual o familiar lo hacen muy temprano en la mañana, en la puerta de su casa siempre mirando al Este, ya que es por ahí por donde se asoma el sol, por ende, representa el punto de partida que trae vida y bienestar. Cada vez que oran al ser supremo (Chaw Ngenechen) le ofrecen muday, cereales u otras cosas (Loncomil, 1992). Todos los mapuches están llamados a hacer esta oración, aunque en lo concreto, no todos la realicen diariamente. La machi debe hacerla antes del amanecer, todos los días, para estar en armonía con los elementos naturales (Paredes Pinda, en entrevista personal, Julio 2006).

Ngen, como ser espiritual que habita en los elementos naturales, es el dueño del agua, árboles, plantas, etc. Cuando un mapuche va a utilizar alguno de estos elementos, por ejemplo, va a tomar agua o a bañarse en un río, debe pedirle permiso al Ngen dueño de ese lugar, explicarle qué quiere hacer ahí y luego darle las gracias. Esto pasa a constituir un ritual individual, donde el ser humano complementa su ser con la naturaleza, la cual le otorga beneficios y, así, se crea una relación recíproca de respeto.

Uno de los principales rituales mapuche es el Nguillatún, descrito por Manuel Loncomil (1992) como una oración colectiva, concretizada en una ceremonia religiosa que se realiza en un lugar público destinado para tal evento. Se celebra para pedir lluvia en época de sequía o pedir buen tiempo cuando llueve demasiado. También, por un compromiso social y para cumplir con una tradición que dice que cada cuatro años se debe celebrar para agradecer al Chaw Ngünechen y Ngemapun por las bendiciones recibidas, pedir ayuda y bendiciones para los años que vienen y protección contra enfermedades de personas y animales.

El Nguillatún tiene un poder terapéutico, ya que le da esperanzas de tiempos mejores a las personas que lo practican. La ceremonia consiste en una rogativa a un ser supremo, el cual está estrechamente relacionado a la fertilidad de la tierra y a la vida en general. Todas las leyendas que giran en torno al Nguillatún tienen como punto en común pedir y dar gracias. También dan cuenta del carácter cíclico de la naturaleza, de las estaciones del año, el tiempo de cosecha, el tiempo de lluvia y la sanación de enfermedades. Si bien la sucesión y repetición de las partes del Nguillatún cambian de acuerdo a las diferentes comunidades, se reiteran la realización de sacrificios y presentación de ofrendas, las oraciones comunitarias, la comunión alimenticia y los bailes alrededor del rewe.

En el texto “Memorias” la sujeto lírica hace alusión a antiguos o “perdidos nguillatunes” como una suerte de vuelta a los orígenes, para buscar “la última estrella de la sangre” y, así, repetir el ciclo mítico que se celebra en este tipo de ceremonias:

Yo soy la de cabellos trasnochados  
húmeda y urgente en la lluvia  
de perdidos nguillatunes.

Las cenizas destierran la lumbre de mi entraña  
soba su encarnadura la tigresa entre los montes

calientes. Recia me aúllo  
para galopar en la última estrella de mi sangre  
sobre la palma del mundo.

(Ídem: 205)

Por su parte, el machitún es el principal ritual de la machi. Es una ceremonia de curación de enfermedades a través de la invocación de espíritus, la imposición de las manos, el uso de plantas y el sonido de instrumentos musicales. Todo va acompañado de rogativas de los participantes. Esta ceremonia es realizada sólo por la machi, quien está dotada de dones para sanar, por un conocimiento adquirido de las plantas medicinales y, más importante aún, por un llamado de los espíritus o antepasados y un traspaso de sabiduría, legado de otra machi anterior (Rumián, 2001).

A lo largo del texto “Sanación” se describe un machitún, realizado a una muchacha dividida entre dos culturas, enamorada de un no mapuche, pero a la vez es rondada por el tigre (animal auxiliar de la machi), por lo que su corazón está partido en dos:

Fuchotun/ es lo que falta. Laurel limpie esos aires,/ aclare los caminos./ La que me guía/ vuelca foye en la penumbra, erupciona/ una luna mordiendo los espíritus. Ella dirá cuándo./ Por ahora tengo los olores,/ despierto con la nariz pegada/ a las vertientes,/ la lamedura del sueño./ Fuchotu fochotu/ pieyfey tañi ñaña/ amulerkeita pu chollvñ mamvll./ Cantará la niña su canto antiguo si conoce/ la madre de su raíz, si llena su boca/ con yerbas sanadoras. Tusílag/ para la pena que derrama/ en tos asmática por el pecho, palke/ para la cabeza afiebrada sin trailonco/ matico cicatrizará herida de parturientas/ cuando venga su luz./ Ahora los ojos se les quedan en cementos,/ no hay lunas maternas en los edificios,/ no entra sol ni aire ni fuego./ La muchacha tendrá que hacer machitún./

Los brotes de las maderas/ pujan en su lengua,/ un pewen en aroma de parto./ Se le había ido el espíritu, dicen./ Le hicimos fuegos con luna llena en su ruka,/ sus brazos no quería mapuche por eso la pena,/ pero se rindió con foye/ mientras cantábamos. Trutruka,/ pvfvlka, trompe antiguo con raulí/ para enamorarla./ Un muchacho pedía por su regreso,/ porque la liberáramos de los perros negros./ Ya no quería ser secuestrada la muchacha/ en otro mundo, pero su corazón estaba partido/ en dos./ Por eso la pena y los piojos blancos./ Pedimos a la mamita le sobara la partidura/ allí donde moría. Vinieron entonces buenos olores,/ tierra de Treng-Treng llenó sus manos,/ Volvía el espíritu de chiquilla enferma/ porque la madre fue por él. / Tuve que ir a buscarlo por donde se perdió. (...)

(Ídem: 201-202)

En el machitún se establece una relación única entre el enfermo y la machi, ya que ésta -como mediadora de lo supremo- ejercerá su poder en sanar a una persona particular. No sólo sana enfermedades físicas, sino que también las psicológicas o daños provocados por terceros y dolencias relacionadas con el amor. Requiere de la utilización de medicinas naturales, por lo que las plantas adquieren gran importancia en este rito, ya que en sí mismas representan el mundo de los espíritus y las que tienen propiedades curativas actúan en el mundo de los vivos, brindando fuerza y apoyo, generan un ritmo de unión entre los seres espirituales y la machi, logrando un lugar central en la lucha entre el bien y el mal, privilegiando, de esta manera, a la vida. Las principales plantas que apoyan el quehacer de la machi son el canelo (Foye o Boye), Maqui (Kelon), Quila (Küla), Helecho (Ampe), Laurel (Triwe), Chacay (Chacay) y Refu (Refu). El copihue también se utiliza como ofrenda, ya que representa lo agreste, salvaje y poderoso. También hay ceremonias

más pequeñas, como el ulutun, donde la machi no entra en trance y se realizan para dar ánimo y tranquilizar al enfermo (Bacigalupo 2001).

En el poema visto (“Sanación”) se ve de forma muy clara la presencia de las plantas en un ritual que busca volver a los orígenes. “Fuchotun” significa “sahumerio” y este acto es el que se va narrando a lo largo de todo el poema, como un medio para “limpiar” el aire de malos espíritus y favorecer la cura del mal que aqueja a la muchacha.

Aquí la sujeto vuelve a asumir una voz de machi y desde esa condición va realizando un rito de sanación, con rogativas, participación de otras personas (presididas por ella), inclusión de plantas, cantos, diagnóstico y curación del padecimiento que produce tristeza y abandono espiritual, para revertir esa situación a un estado de reconciliación con la propia cultura y vuelta a los orígenes, luego del viaje hacia donde se había “perdido” el espíritu de la muchacha.

Awun es la danza circular que se realiza en ciertos rituales. La sección de Üi, denominada de esa manera, parte con un texto que invoca un conjuro “de cóndores y visiones”, uno de los animales auxiliares de la machi, el cual la ayuda a tener visiones sobre el pasado, presente y futuro:

Mogey kutral wallmapu pvle

kvtral

Pire

peñasco en la nieve

los pumas

andan

rondando

como treiles  
los atauleros  
amancebados  
por la tempranza de la lluvia  
ah, sórdidos  
los huracanes de la sangre  
el embrión de piedra de las constelaciones  
fvchakemogen kemukemu  
el triwe  
arde  
sahumerio  
virgen  
las cometas de la bienaventuranza  
murmuran  
puigua hembra  
al encuentro del mar  
pero ceniza  
socava el mundo  
pulchen  
nos despoja  
lenguaraz  
tremebundo...

Durante la danza se hace un sahumerio de laurel, donde está muy fuerte la presencia del fuego y la tierra en conjunto como impulso de vida y fuerza primordial: “Vive el fuego alrededor de la tierra”. También el agua, por medio de la lluvia, “huracanes de la sangre”, “encuentro del mar”, denota una energía proporcionada por la vuelta a los orígenes, es decir, una fuerza que viene del mundo de los ancestros, de la sangre. El aire, por su parte, muestra una dualidad de fuerzas, primando las positivas (“cometas de la

bienaventuranza”, “piagua hembra”), pero también están de forma latente la presencia de pulchen, un tipo de viento que trae cenizas y se asocia a un estado negativo o de tristeza.

En toda la sesión denominada “Awun” se relata la danza de Mercedes Millapán, alrededor del rewe, en relación al rapto del trapial (león o puma). Se dice que antiguamente los leones robaban mujeres y Mercedes es una de ellas (Paredes Pinda en entrevista personal, 2006). Éste “la raptó por hechicera”, lo cual es algo que está oculto (“oigan y callen”), pareciera ser un secreto que nadie se atreve a revelar por pertenecer a la intervención del mundo de las fuerzas espirituales en el espacio habitado por los hombres:

(...) Trapial me robó pa su montaña  
Oigan y callen  
desnuda de mí  
cabalgando  
en la furia a la grupa de montaraces  
tordos  
oigan y callen  
los riscos  
trapial me robó por hechicera  
en mis pechos  
escudriñó  
su hambre  
y me salvó la vergüenza de haber nacido mujer.

(Ídem: 34)

La unión sexual con un ser de otro mundo la posesiona en un estado superior al de cualquier mujer, ya que ahora no es una simple “hechicera” que tienen que cargar con la culpa o “vergüenza” de

su sexo, sino que estará al servicio del mandato de los espíritus, ya que de esa experiencia ella quedará embarazada:

Mercedes Millapán la del útero  
anhelante  
y encendido  
como corteza de luciérnagas  
la de almidonados  
pechos  
que susurran como niñas intocables  
llagó y pulpó  
Mercedes  
en la raíz  
durmiente  
de todas sus nostalgias  
trapial del puelche  
kollam y Quelwe  
arrenjuntaos y lambíos  
en la miel de su preñez.

(Idem. 39)

El rapto del pangui se ve marcado por la intervención de los cuatro elementos de la naturaleza, los cuales confabulan creando una atmósfera propicia para la intervención de lo sobrenatural. El viento (piugua) y el fuego están, en un comienzo, expectantes de lo que iba a acontecer, luego el león se la lleva a la montaña, símbolo de la sabiduría de la machi vinculada a la tierra y, una vez ahí, la vertiente de agua murmura, revelando de esta manera, un secreto mágico que no es dicho de forma explícita. Entonces, ella danza y canta, celebrando de esta manera su unión con lo más profundo de la

naturaleza y la importancia de ser la portadora de una nueva estirpe, en su vientre iluminado por una futura generación de machis o de “niñas intocables”.

En síntesis, los principales ritos del pueblo mapuche se representan, en la obra poética de Adriana Paredes Pinda, como un medio de evocación mítica ancestral, de celebración y de rescate de elementos intraculturales. Todos, presididos por la sujeto lírica en su calidad de homóloga a la figura de la machi.

### **Animales auxiliares**

*"Vuelan pumas, picaflores, cóndores"*  
(Paredes Pinda 2000: 210)

La fuerza de la machi estará determinada por el poder de los animales que la acompañan, ya sea en las visiones iniciáticas como en los rituales. Por medio del intercambio de saliva o el aliento recibido de un animal en particular, la machi pasa a establecer un vínculo de poder con éste, el cual pasará a ser su aliado en las tareas que ella realice (Bacigalupo 2001).

Ya vimos que el león tiene una importancia relevante en lo que será la herencia ancestral de la futura machi. Al igual que éste, el puma es uno de sus animales auxiliares, ya que la guía en sus sueños o visiones. Las aves son vistas de dos maneras: por un lado, el cóndor es el que le da la capacidad de abarcar con la mirada desde lo alto, más allá de la vista humana, producto de “la situación panorámica que le da su sobrevuelo” (Llamazares 2004a: 92) y, por otra parte,

el picaflor (“Pinda” significa “picaflor” en mapudungun) es el que le facilita el entendimiento de las lenguas secretas y la acerca con su herencia familiar:

... Los que ya partieron  
 cantan  
 a sus hijos los secretos  
 porque cada quien tenga su espíritu  
 vaya de boca a sueño a danza  
 el poder.  
 Venga a las familias  
 vuelvan pumas, picaflores cóndores  
 olfateen las cordilleras bajen  
 “leones hermanos que lloran como niños”  
 cuando nos vemos la pena de ojo a ojo. (... )”

(Ibídem 2000: 210)

Son sus muertos, “los que ya partieron”, los que le entregan el espíritu por medio de la enseñanza de los secretos intraculturales, transmitidos por medio de la oralidad, los sueños y los ritos (“Vaya de boca a sueño a danza/ el poder”). Así, son estos ancianos los que invocan los espíritus de los animales para que sus hijos recuerden su linaje y continúen perpetuando las tradiciones.

Siguiendo esta lógica, los animales “rondan” a la sujeto lírica desde su propio centro interno, ayudándola a descifrar los signos de la luna y, así, escuchar lo que le están transmitiendo sus ancestros:

... rodeando el mundo  
 el pájaro  
 día y noche  
 llega

el puma  
sobre mi centro  
rodeando mi cabello el ojo amarillo del puma  
esta noche habrá luna llena.

(Ibídem 2004: 10)

En los textos, también se anuncia el presagio que el león (Trapial), como espíritu de la naturaleza va a recuperar su terreno y conjura a la sujeto lírica a hacerse partícipe en esta lucha por medio de la unión con los elementos naturales:

El trapial pide su monte/ (...)  
Venga  
a danzar -me dice- venga  
y mientras ardemos  
vuelva a reunirse con su padre enmontañado por el trueno.

(Paredes Pinda 2005: 15)

El león, representa a un animal celoso de sus territorios, dispuesto a luchar para defender lo suyo y esa es la fuerza que le transmite a la hablante. Junto con el presagio hay un mandato a volver al tiempo mítico, por medio del baile alrededor del fuego y el trueno será el elemento natural auxiliar que la acompañará en la unión con los ancestros.

Por su parte, el toro también transmitirá presagios, invocando a los cuatro espíritus de ngechen, mientras la sujeto se encuentra “atravesada por el relámpago”, es decir, en un estado de conciencia alterado o trance:

Heme aquí atravesada por el  
Relámpago.

Muge el toro sus presagios tibios.  
 –“Meli pu pillan meli pu pillan” –dice  
 la dueña de mi furia y de mi nieve.

(Ídem: 16)

Más adelante, en Ül, el dueño del agua es quien “muge” estos mensajes, por lo que podríamos relacionar al toro con la fuerza del río: “Bío-Bío río caballo toro montaña río soy bosque” (Ídem: 92).

En las sesiones anteriores, ya veíamos que el caballo es quien acompaña a la machi en su viaje a otros mundos. Representa la conexión entre el espacio terrestre y el cósmico: “Van y vienen/ por los mundos./ Galopa un caballo ardiente en el lomo del Bío-Bío” (Ídem: 52). Por esta razón, parte de la iniciación de la sujeto lírica como machi está en poseer el espíritu de este animal, para lo cual se le ordena que vaya en busca de él: “allá camina hacia las siete cordilleras/ y tráeme/ el resuello de un vigoroso caballo” (Ídem: 58). De esta manera podrá comunicarse con las entidades sagradas, ya que el caballo es el encargado de llevar los sueños y el galope es el vehículo para acceder y moverse entre los dos mundos:

Francisco Levi Curriao montaba  
 en el caballo blanco de los pewma  
 Y desde  
 allí  
 contemplaba  
 con toda la espesura del tigre  
 sorprendido  
 en su nombre de nostalgia.

(Ídem: 55)

El principal medio por el cual la sujeto lírica viaja al otro mundo es galopando en un caballo. Recordemos que el galope simbólico

significa el abandono del cuerpo, la muerte mística del chamán (Eliade 1960) y es por medio de esa muerte que puede transitar entre los dos mundos, ya que pasa a pertenecer a ambos. Así establece un puente, donde el elemento fuego es la fuerza primordial que le ayuda a moverse. Es decir, le brinda fuerza y orientación para encontrarse con el mundo de los presagios, los cuales tendrán relación con el destino del agua. En Üi, el río Bío Bío es análogo al caballo, animal auxiliar de la machi, el cual está presente con el color azul (color sagrado, asociado al wenu-mapu).

Además: “Existe una estrecha relación entre el caballo, el color blanco y los grandes jefes. Parecería que, combinados, producen una suerte de potenciación de lo sagrado” (Llamazares 2004b: 178), ya que –siguiendo con la idea de esta autora– sería un símbolo o imagen de la luna, por lo que se establece una conexión entre las fuerzas cósmicas, el viaje mítico y el poder del guerrero. En este sentido, no es casual que se mencione “el caballo blanco de los pewma” como un medio para lograr tener una visión completa (desde el cielo).

En síntesis, si la machi adquiere el espíritu del caballo, será capaz de cumplir con su rol de “puente” comunicacional entre los espíritus y la comunidad a la cual ella representa. Por ende, es el principal animal que la acompañará en su viaje hacia el trance, ya que “Los caballos blancos son los mensajeros” (Paredes Pinda 2000: 217).

### **Mito de las Serpientes**

*“El origen es lamedura de culebras”*  
(Paredes Pinda 2000: 215)

Para la concepción de mundo del hombre primitivo, el tiempo se regenera continuamente, ya que vive en un continuo presente y

para él el tiempo siempre está naciendo. Por ejemplo, el ciclo lunar encierra regeneraciones de distintos tipos, sobre todo como arquetipo de duraciones, no sólo de año y mes, sino también de nacimiento, crecimiento, decrepitud y desaparición. Vale decir, existe una concepción cíclica de la desaparición y reaparición de la humanidad, la cual se ha conservado en todas las culturas históricas. La muerte del hombre y la cultura son indispensables para que éstos se regeneren (Eliade 2001).

Siguiendo la idea de Eliade (2001), la noción de revelación se encuentra en todas las religiones y culturas. Todo ocurrió y fue revelado *in illo tempore*. Por otra parte, la revelación monoteísta se efectúa en el tiempo histórico. Entonces, la historia ya no aparece como un ciclo que se repite hasta el infinito, como la presentaban los pueblos primitivos, sino que se ve como una sucesión de teofanías negativas o positivas cada una con un valor intrínseco. En cambio, por medio de la repetición periódica de la Creación y regeneración del tiempo, la historia es rechazada, abolida no por la conciencia de vivir en un tiempo presente, ni por el ritual periódicamente repetido, sino que en relación al futuro.

Existen dos orientaciones distintas para entender este problema:

- Tradicional: Presente en todas las culturas primitivas, donde el tiempo se percibe como un ciclo que se regenera periódicamente *ad infinitum*.

- Moderna: El tiempo es finito, un fragmento entre dos infinitos atemporales y, por ser duración, agrava la condición cósmica y la humana (Eliade 2001).

Por su parte, Fritz y Contreras (1989) aseguran que toda cultura arcaica tiene su manera de concebir el origen del mundo y del hombre y ésta es propia del pensamiento mítico. Podemos

encontrar diversos mitos relacionados con la cosmogonía, entre los que destacaremos dos tipos:

- Mito cosmogónico: Relato que cuenta una serie de acontecimientos relacionados con la creación del mundo. Es decir, un acto ordenador realizado por seres sobrenaturales en el comienzo absoluto de todos los tiempos. Desde un punto de vista historiográfico, Ibarra Grasso (en Contreras y Fritz 1989) dice que la historia del nativo se divide en dos épocas (pasado y presente), separadas simbólicamente por un cataclismo que borra el pasado. El conjunto de periodos en los que se divide lo antiguo se denomina mito cosmogónico o prehistoriográfico.

- Mito de origen: Complementa y prolonga al mito cosmogónico, ya que justifica la nueva situación. Dentro de éstos se encuentra el mito escatológico, el cual relata acontecimientos futuros o hechos pasados.

En los mapuches, el mito que simboliza el origen y regeneración del hombre es el de las serpientes de agua y tierra: Trentren representa a la culebra de tierra que salvó al pueblo mapuche de morir inundado por Kaikai, la serpiente de agua. Se dice que en los orígenes del mundo hubo una pelea entre ambas y ahí se dividió la tierra del mar, se crearon los ríos, lagos y las montañas. Los hombres que lograron escapar hacia la montaña, se salvaron, mientras que los otros quedaron transformados en rocas o peces. Desde entonces, Trentreg es la protectora de los seres humanos y muchos explican en este mito el estrecho vínculo que los mapuche tienen con la tierra (Montecinos, 2003). Kaikai también puede ser vista como protectora de los hombres, ya que les proporciona el sustento vital (agua) y en sus territorios viven seres benéficos que le otorgan fuerza la pueblo mapuche (Paredes Pinda, en entrevista personal, Julio 2006).

El mito de Trentren y Kaikai posee un sentido escatológico, ya que hace referencia a un cataclismo cósmico que se dice que volverá a ocurrir en el futuro. La salvación del hombre se ve de diversas formas: los que se salvaron en la montaña sagrada; los que se salvaron transformándose en objetos naturales; los que se salvaron transformándose en seres acuáticos. Este mito se regenera constantemente y con cada cambio histórico genera su propia mitología.

En la poética de Pinda, la vuelta a los orígenes está estrechamente relacionada con el mito de las serpientes. Además, éste se evoca con el fin de recordar que la historia de la inundación se repetirá sucesivamente, porque ambas culebras siempre cuidarán sus territorios:

Dicen que antiguamente había una poderosa  
culebra del agua llamada Kai-Kai  
que cuidaba las aguas del mundo.

También había una culebra de tierra llamada Xeg-Xeg  
que cuidaba el nag mapu, la tierra de abajo.

¿Vive todavía la culebra de agua abuelo? –me pregunto

(Ibídem 2005: 96)

El mito de las serpientes está en la conciencia de los mapuches como algo que volverá a suceder, porque forma parte del tiempo mítico. La sujeto de estos textos busca a Kai-Kai, serpiente de agua, ya que siente una conexión muy fuerte con ese elementos y necesita una respuesta para aclarar el conflicto sobre la represa Ralco.

Durante todo el texto Üi podemos deducir que se le ha pedido a la machi que realice un ritual para calmar la furia de Kai-Kai (serpiente de agua), la cual por un lado está enojada porque muchos mapuches han olvidado sus raíces y su lengua (“el silabario de la estirpe”),

por lo que la misión de la sujeto lírica será acercar a su gente a los elementos intraculturales, por medio de la escritura, como un acto de resistencia de la memoria ante el peligro de destrucción que trae el olvido:

No demos pues la espalda al sol.  
Cuando se levante Kai-Kai de mí  
únicamente quedarán las cortezas secretas.  
Anda ya y esto di a los abuelos.

(Ídem: 20)

Podemos observar un mandato a ser la mensajera (“anda ya y esto di a los abuelos”) entre la naturaleza y los ancestros y el mensaje que anuncia es la reiteración del mito; la elevación de Kai-Kai con la consecuente inundación que esto acarrearía, donde sólo lo sagrado o “las cortezas secretas” se salvarían de la destrucción.

Por otra parte, la furia de la serpiente se desatará realmente como venganza o respuesta frente a la central hidroeléctrica Ralco y esto se deja entrever por medio de los presagios que anuncian futuras inundaciones al territorio que hoy está ocupado por Endesa:

Ahora que viene el mar  
montado en las blancas caderas de la luna  
a pedir niños febriles, cerros vírgenes  
dónde iremos Kai-Kai filu  
para no ahogarnos en tu rito de miedo y espesura?

(Ídem: 16)

La sujeto lírica no le canta sólo a Bío-Bío, sino que le preocupa la situación del agua y los ríos en general, los cuales han tenido que

sufrir con la contaminación winka. En “La palabra del dueño del agua” (Ídem: 91-96) hace un recorrido simbólico por el Mapocho, Bío-Bío, Cautín, Rahue y el mar, donde habita el abuelito Huentellao, gran antepasado del pueblo mapuche, a quien se le dedica el nguillatun. Todos estos lugares están contaminados, pasados a llevar con carreteras, empresas, etc. Pareciera que la gente se ha olvidado de los espíritus que allí habitan (toros, sirenas, abuelito Huentellao, Punalka, etc), sin embargo, pese al olvido estos seres siguen ahí y su fuerza no se ha visto disminuida:

Tuve, sin embargo un sueño anoche, laku  
ahora te lo contaré: En lo alto del mar, vi al dueño del agua  
el toro del Cautín  
muchos caballos tienen también su fuerza  
y escucho la palabra del agua entonces, ya me digo  
dentro de mi  
sueño- despertará sobre las estrellas la fuerza del Cautín  
mucho fuerza tiene entre lo oscuro y lo claro  
subirán sobre las olas, la buena fuerza del agua vive,  
abuelo

(Ídem: 93)

Por medio del sueño la sujeto es capaz de comunicarse con los seres y fuerzas espirituales que habitan el agua y percatarse así que su fuerza permanece latente, pese a la contaminación. Entonces, ella hace un llamado a la culebra de agua, para que recupere los terrenos que conforman su mundo; interroga al viento, al fuego y a la tierra, para ver si alguno de estos elementos le puede dar una pista de dónde encontrar a la serpiente que pudiera salvar a los ríos de tanta destrucción extranjera:

Pero me pregunto: -¿vive Kai-Kai?  
Palpita la culebra del agua bajo el mar.  
Palpita la culebra de tierra  
Sigo caminando abuelo tocayo.  
El agua solía conversarme...

(Ídem: 96)

De alguna manera la sujeto sabe que Kaikai y Trentren están cuidando sus dominios y despertarán a los hombres para vengarse por la destrucción que están haciendo. Al menos esa pareciera ser la esperanza que la machi tiene para que los espíritus de las aguas y de los guerreros puedan recuperar sus territorios y así volver a los orígenes de la cultura, encerrados en un tiempo mítico, “palpitando” desde el corazón’:

El mar  
se salía entonces con bravura de kona  
las montañas  
caminantes  
traen llevan  
su sentencia  
en pergaminos de espuma  
la cólera de meulen  
enarbolando  
sus culebras

(Ídem: 79)

La sujeto lírica invoca, por medio de la palabra escrita, a las serpientes de agua y tierra con el fin de comunicarse con los antepasados guerreros del pueblo mapuche y así adherirse a la lucha por la recuperación de los terrenos, asumiendo –de esta manera–

el rol de intermediaria entre las deidades y la comunidad a la cual representa. Invoca el instante en que el agua se desborda y presagia que esto ocurrirá producto de la cólera de las culebras; destino que está “sentenciado” en la circularidad y reiteración del mito.

### **Comunicación con los antepasados**

*“Con esta palabra la de mis abuelos  
los veré.”*

(Ibídem 2000: 214)

El principal rol que debe ejercer la machi es comunicarse con las deidades para transmitir los mensajes de su comunidad. En el caso que estamos estudiando, la sujeto lírica es la machi que por medio de la poesía comunica y le da la voz a los espíritus ancestrales.

El llamado de los ancestros viene por medio de los sueños y lo que se pretende transmitir, principalmente en Üi, es que el pueblo mapuche se levante en resistencia a la modernidad, no se deje sobornar y se prepare para la lucha por defender su territorio y su cultura.

El rewe –visto como axis mundi– el toro, el relámpago, el caballo, los pájaros, la luna y el lucero del alba son elementos que ayudan a la machi y la sujeto lírica deja entrever, en los textos, que es ella la que deberá encabezar esa lucha, por medio de la invocación de los espíritus, situación que evidenciará en la escritura.

En Üi, la sujeto recibe el llamado de los ancestros para emprender un viaje que tiene como objetivo unirse a la naturaleza y recibir un mensaje que luego debe ser transmitido a la comunidad. Una vez que acepta el desafío de vincularse con el mundo sagrado, se deja atravesar por “relámpagos”, que representan el primer elemento

mágico que obtiene la sujeto lírica, en la etapa del llamado, por medio de lo cual, es capaz de escuchar los presagios del toro, que sólo en su calidad de machi puede descifrar:

“Heme aquí atravesada por el  
Relámpago.  
Muge el toro del amanecer sus presagios tibios.  
–“Meli pu pillan meli pu pillan” –dice  
la dueña de mi furia y de mi nieve.  
Muchos escaparon al silabario de la estirpe  
enterraron sus cabellos en casas extranjeras.  
Ahora que viene  
el mar  
montado en las blancas caderas de la luna  
a pedir niños febriles, cerros vírgenes  
dónde iremos Kai-Kai filu  
para no ahogarnos en tu rito de miedo y espesura?”

(Ídem: 16)

El mensaje es dado en mapudungun y significa una invocación a los cuatro espíritus que componen el Ngenechen. Kai-Kai está enojada porque se han olvidado los orígenes y muchos han renegado de sus ancestros.

El texto “Reescritura de la sangre”, habla de la necesidad de utilizar un nuevo registro, la escritura, para perpetuar la herencia de los antiguos. Sin embargo, el aprendizaje viene de los elementos sagrados de su herencia femenina ancestral; el canelo y las mujeres de su familia, ambos en recíproca analogía:

“A tragos insomnes fue el aprendizaje  
del canelo y su memoria.

Mi escritura. Hablarán sus aromas  
en su pubis corteza y destino  
leí la mujer  
mientras el sol me balanceaba ramas  
abajo en la redondez de todo  
y nada. Miedo no existe en la tibieza.”

(Ibídem 2000: 210-211)

La segunda parte de este poema se vuelve a presentar en Üi y aquí podemos ver que por medio de la (re)escritura está invocando a la memoria para que vuelvan los ancestros, “los que ya partieron”, cuenten sus secretos y así mantengan la tradición oral en su propia lengua y se recomponga el sistema familiar; regresen los espíritus de la naturaleza, la cosmovisión asociada al emblema del rewe, despierten volcanes y animales y se vuelva a invocar el mito de las serpientes como metáfora de la vuelta a los orígenes del universo:

“Despertar en mapuzungun es el origen/ diseño/ soñar. El rewe descifre el universo/ a borbotones. Los que ya partieron/ cantan/ a sus hijos los secretos/ porque cada quien tenga su espíritu/ vaya de boca en boca a sueño a danza/ el poder./ Venga a las familias/ vuelvan pumas picaflores cóndores/ olfateen las cordilleras bajen/ “leones hermanos lloran como niños”/ cuando nos vemos la pena de ojo a ojo./ Despierten al volcán grande/ vamos a los primeros cerros/ a cuidarnos de Kai-Kai/ a ser Tuwvn con Treng-Treng/ la otra madre la culebra.”

(Paredes Pinda 2005: 18)

La sujeto lírica también se enuncia sobre la búsqueda del origen, encarnada en la figura de su bisabuela machi: Filipa Huenuleo . Filipa pretende fundar un lugar para vivir, pero debe arrancar de allí,

producto de una guerra. Mientras va contando su historia, la sujeto lírica le va hablando y, a la vez, le va cediendo la palabra, reproduciendo en estilo directo los mensajes de la anciana:

... “Esa donde ponía las manos  
ponía la sanidad. Con mirarte  
sabía al tiro si bien o mal te habían hecho”.  
Montó en los caballos ebrios de la guerra  
Filipa Huenuleo. Las cabezas blancas  
quemaron la paja de sus sueños febriles.  
Muchos como tú quedáronse  
desnudos  
en medio de su tierra ardiendo  
–“Amutuan iñche amutuan” –no tengo  
ya mi hogar cantaba  
sangran de pena los cueros de tu Kultrúng  
Huenuleo. Las blancas cabezas vinieron otra vez  
a robarse las montañas. Hay que irse  
puro arrancar siempre de la tierra de una  
los guerreros mataron las cabezas blancas.  
Encogida yo por el brebaje de las horas  
ya ha tomado Ngen Pewma  
el negro pájaro que una mañana emplumó mi lanza.  
–Amutuan iñche, nielay ruka feula  
Filipa Huenuleo piñgen. Nielay kutralwe. Amutuan  
nomen tu lafken amutuan  
A la muerte me voy montada  
a la muerte  
en el lomo de nuestra oscuridad.”

(Paredes Pinda 2005: 25-26)

El poema apunta a la repetición de la historia, ya que tal como Filipa Huenuleo tuvo que arrancar, ahora la sujeto lírica tiene que hacer lo mismo ante la presencia del huinca invasor: “... las blancas cabezas vinieron otra vez/ a robarse las montañas. Hay que irse”. La sujeto se conecta con esa parte de la historia gracias al dueño del sueño (Ngen Pewma), quien le está dando los presagios, en su categoría de iniciada o de machi, para que ella también “tome su lanza” y busque otro lugar. Así, se va “cabalgando” (el caballo, una vez más, como símbolo del trance chamánico) hacia la muerte, es decir, la sujeto transita entre el mundo de los vivos y el de los espíritus para llegar con mensajes que la ayuden a orientar a su pueblo en la búsqueda de un nuevo lugar para vivir.

Los versos “–Amutuan iñche, nielay ruka feula/ Filipa Huenuleo piñgen. Nielay kutralwe. Amutuan/ nomen tu lafken amutuan” significan, en español, “Me iré, no tengo ya hogar/ Me llamo Filipa Huenuleo. No hay fuego. Me voy/ al otro lado del mar me voy”. De esta manera, se va creando un diálogo entre la sujeto y la machi, el cual se sustentará bajo la estrategia de collage etnolingüístico con el fin de dar cuenta de que, pese a que ambas (sujeto lírica y anciana) tienen una conexión, existe un grado de interculturalidad en su relación y la sujeto representaría el puente entre el mapudungun y la interpretación de éste.

El augurio esta vez dice que hay que defender el territorio del agua y que los antiguos guerreros, como Kulapang, estarán presentes desde el otro mundo:

Kvlapag  
es que viene -me cuenta  
amanece

la puigua montada en sus tres pumas  
Ralum  
noctámbulo  
alumbra sus pálidas torcazas. La rabia  
está anunciando  
torva  
sus pardos ríos nupciales. Venga  
a danzar -me dice- venga  
y mientras ardemos  
vuelva a reunirse con su padre enmontañado por el trueno  
(Ídem: 15)

El anciano, que representa una fuerza superior, habla por ella, ya que ésta se encuentra en trance, y presagia la destrucción del Bío-Bío por medio de la interpretación de un sueño. Entonces, se preparan para la guerra, acompañados de espíritus de antiguos guerreros, animales auxiliares (puma) y Kai-Kai con Tren-Treng:

Caldea fuego en la memoria de los coigüe  
empluman los antiguos su culebra  
bajo estas tierras. Pumas heridos bajan  
a lamer  
los pezones del canto montañoso.  
-“Aflaiaíñ aflaiaíñ- dicen  
las blancas vertientes  
anuncian  
con recias llamaradas  
la nevadura de la luna  
vuelve  
en el oráculo carnal de nuestros hijos.  
Únicamente

por eso Kulapag no tendrás que volver solo a enterrar a tu padre.

(Ídem: 49)

El canto de la montaña simboliza el canto ritual entonado por los ancestros, el cual ayuda a entrar en trance. En categorías de María Ester Grebe, sería Tayil, vale decir, el cántico de origen divino, transferido por fuerzas cósmicas y terrestres a la machi durante el sueño iniciático. El agua, el fuego y la tierra comunican lo que vendrá y el oráculo dice que ahora son las nuevas generaciones, los hijos, quienes tengan que enfrentar la amenaza de perder sus tradiciones y sus territorios o lugares de orígenes.

Luego, la machi asume la voz de los espíritus de la naturaleza, se involucra directamente con ellos y así va guiando a su pueblo. Por medio de los tiempos verbales en futuro y el uso del plural, podemos ver que lo dicho en el texto conforma un presagio y mandato por parte de fuerzas de otro mundo, sobre lo que deberán hacer para luchar contra el enemigo moderno que es la represa Ralco, de la empresa Endesa. Establece una analogía entre el conflicto actual y la guerra que mantuvieron mapuches y españoles durante la conquista de Chile, invocando a guerreros antiguos para ayudarlos a defender sus territorios, a la vez de usar esas imágenes como forma de alentar a su comunidad a la lucha en nombre de lo que sus antepasados protegieron como propio.

De acuerdo a la cosmovisión mapuche, las almas de los muertos a veces continúan vagando a través de las nubes o en las cumbres más altas de los volcanes y las cordilleras. En general, las almas de los toquis y de los guerreros caídos en los campos de batalla pasan a ocupar un lugar en el cielo agrupados bajo formas de ejércitos. En cambio, el alma de los ülmenes y de todos los fundadores de los diferentes linajes de las familias habitan en las cumbres de las altas montañas o de los volcanes. Estas almas, a veces se transforman

en aves que evolucionan en altas regiones del cielo, en águilas del sol; otras veces en estrellas que pasan a ocupar un lugar preferente en la Vía Láctea o Wenuleufü (río del cielo) (Dowling 1971).

Algo similar ocurre con los diversos espíritus que habitan en el sector del Alto Bío-Bío; los guerreros se mantienen ahí, en posición de lucha, esperando que el tiempo y la historia se desencadenen para poder defender su espacio. Por otra parte, está el linaje, los antepasados, quienes se encuentran en la montaña que le da conocimientos a la machi, en los volcanes que rodean el Bío-Bío, en los pájaros que la orientan con sus cantos, en las estrellas que la protegen y todos permanecen alertas a lo que pueda ocurrir en esos territorios luego de la invasión winka. La historia siempre puede repetirse y por eso es tan importante la presencia de los que ya han vivido experiencias similares, para que vayan guiando a los hombres en los pasos a seguir y para que contribuyan con su fuerza y cualidades sagradas.

Por otra parte, a lo largo del poemario “La flor del telar” (2004), existe una búsqueda de los orígenes que podemos ver representada en un viaje interno, donde en primera instancia la voz enunciante invoca a los espíritus de sus ancestros y a elementos sagrados de la naturaleza, luego, se interna en un estado de trance donde logra comunicarse con los seres invocados, para terminar recibiendo una respuesta por parte de estos. La sujeto lírica hace una alegoría de la escritura como un tejido que se va construyendo en la memoria, para lo cual necesita invocar a sus raíces, principalmente a su madre, abuela, y a elementos de la naturaleza que la caracterizan desde la intraculturalidad. Es decir, busca un rescate identitario por medio de la herencia femenina ancestral, para lo cual debe volver su mirada a los elementos intraculturales mapuches que la caracterizan, tales como el telar, flor, mito de las serpientes, agua como elemento de la fertilidad, raíces ligadas a la tierra y a los orígenes, entre otros.

En estos textos, la sujeto logra entrar en trance por medio del acto reiterativo de tejer con la palabra; las palabras se repiten dando la idea de monotonía, de sonido reiterativo y melodioso, el cual va llevando, por medio de su ritmo, a la conexión con algo que está más allá de nosotros:

Teje flor teje  
Teje el gran aliento de mi sangre  
Teje el decir puro/ (...)  
Teje la memoria madre  
como mariposa  
teje  
mi mano  
teje la luna roja el pan de la luna roja  
la memoria del agua  
la memoria del viento la sangre de todas las memorias  
teje  
la claridad del hombre en el trigo

(Ibídem 2004: 9-10)

Es un recorrido por la memoria, que busca encontrarse con los ancestros: “Anda en busca de la flor de tu sangre –dice el telar” (Ídem:10); la reiteración de palabras es una de las formas para alcanzar el estado de éxtasis y poder, de esta manera, comunicarse con los espíritus de los antepasados, para que éstos le entreguen herramientas y secretos propios de su cultura, con el fin de preservar los rasgos intraculturales frente al olvido y la consecuente separación de las raíces.

El tejido representa la etapa del éxtasis, donde se trabaja con la figura de la flor del copihue, como símbolo de la voz de los ancestros femeninos:

Háblame flor de la sangre, te digo  
Dame el aliento de la flor.  
La flor tiene hoja brote rojo en la  
vertiente.  
Crece el aliento de la flor crece ay crece  
Vive la flor de las grandes tierras del sur  
en mi telar.  
Vive el cielo rojo en mi cabeza.  
Háblame abuela mi flor  
Háblame hoy al amanecer  
Háblame mírame escúchame

(Ídem: 8)

Así, la sujeto va invocando a su abuela y a las tierras de su origen, por medio de la escritura que, a su vez, es un telar que va urdiendo y formando la historia de su linaje y, junto con esto, la de su pueblo. Siente la necesidad de mantener un diálogo con su pasado, saber que su abuela -símbolo de la parte anciana femenina de Ngenechen- la reconoce y se dirige a ella, la mira, escucha y le da el aliento que necesita para emprender su viaje hacia el trance sagrado.

El rojo de la flor se asemeja a la sangre, reforzando la idea de vínculo familiar y el aliento de vida como secretos sagrados de su cultura, los que ella toma, guarda y hace crecer en su interior. La sangre, a su vez, es vista como un elemento que muestra la posibilidad de la mujer de engendrar vida, asemejándose a los ciclos

de la luna y esa vida es también parte del tejido de la historia, como un “mandato” supremo que se debe obedecer:

Es roja la flor de luna de la mujer  
se hace arcoiris se alegra la mujer  
y teje... que así sea

(Ídem: 10)

La cultura suele transmitirse por medio de la herencia materna y en “La flor del telar” el tejido -actividad propia de las mujeres, en la sociedad mapuche- es el medio de transmisión cultural, además de ser el soporte de la memoria, con lo cual se reafirma la alegoría de éste como símbolo de la escritura. Una vez más, la intraculturalidad estaría dada por medio de la memoria, que permanece en la sujeto aunque ella aún no logre descifrar todos los secretos. “No conoce su canto”, sin embargo, sigue tejiendo, es decir, construyendo un espacio porque sabe que está dentro suyo y que por medio de la exteriorización logrará llegar hasta él:

En el hablar del fuego  
ha venido la amada escritura  
conoce la flor del conversar  
venga madre  
tu espíritu de relámpago  
tu espíritu lanza azul venga madre  
venga memoria antigua  
dando a luz cantos de foie

(Ídem: 8)

“La amada escritura” le sirve como herramienta para transmitir las palabras transmitidas alrededor del fogón, símbolo de unión familiar en la cultura mapuche, ya que las familias suelen juntarse cada

mañana alrededor del fuego a contar sus sueños e interpretarlos (Montecino, 2003). Así, invoca al espíritu de la madre, como imagen de los valores femeninos que se le asignan a la naturaleza. Este espíritu trae consigo la sabiduría ancestral, la memoria antigua, la primera representación del ül o canto mapuche, representado por el árbol sagrado (foie o canelo). La madre viene en el relámpago, símbolo de la sabiduría de la machi y el color azul también representa la divinidad del Wenu Mapu, donde habita el bien.

A medida que avanzamos en la lectura del texto, la sujeto, continúa cada vez más sumergida en su labor, invocando la memoria de los elementos que la acompañan; aire en la mariposa y el viento; lo líquido en la sangre y el agua y tierra en el "hombre de trigo". De esta manera, va construyendo y armando el viaje hacia el interior de su cultura, como una forma de encontrarse con los orígenes. Vale decir, es por medio del tejido-escritura que la sujeto va estableciendo contacto con los espíritus que la "habitan" y que representan la religiosidad del pueblo mapuche. Al concluir su viaje interno, recibe un mandato superior que le dice que vuelva a su lugar de origen y continúe desde ahí la labor escritural que ya comenzó, ya que el mensaje debe ser transmitido en la enunciación poética y, de esta manera, podrá reunir a su pueblo en una gran familia, una comunidad:

Anda en busca de la flor de tu sangre -dice el telar.

La escritura de tu sangre busca.

Las grandes tierras del sur se llaman tus orígenes –digo.

Se alegra mi corazón se alegra

Mi sur águila amada

Mi tierra amada –cantaré.

La flor del sur tejeré

La flor de mi origen

Tejeré

Una misma familia tejeré.

(Ídem: 11)

A partir de ahí, mantiene un diálogo con lo sagrado y la figura del telar pasa a ser homóloga al texto escrito y, a su vez, el vínculo que la sujeto establece con los espíritus de los ancestros, con la sangre que le impone el rol de preservar la identidad de su pueblo a partir del rescate de elementos intraculturales, pero sobre todo, del legado que dejaron los más antiguos. Es un llamado a volver la mirada al pasado, a la memoria mítica del ser humano y desde ahí plantearse una visión de futuro, sin olvidar los precedentes de la cultura.

## V. ESTRATEGIAS DISCURSIVAS PARA UNA VOZ EN TRANCE

*“... La piel/ del mapuche tiene la escritura.”*

(Ibídem 2000: 206)

Recordemos que nuestra hipótesis de trabajo es que la sujeto lírica es la machi que transmite los mensajes que recibe en un estado de trance. De esta manera, da cuenta de un viaje mítico que la lleva a encontrar una conexión directa con los espíritus, cumpliendo así con su rol de intermediaria entre la divinidad y los seres humanos. Es decir, por medio del éxtasis chamánico otorgado, en este caso, por la palabra, la sujeto es capaz de viajar simbólicamente y recibir orientaciones para su comportamiento como mediadora entre lo humano y lo divino. El sueño es el principal vehículo que la lleva a tener visiones y comunicarse con los espíritus, pero a veces las palabras llegan de forma “espontánea”, insertándose en su discurso de manera directa. La escritura establece el vínculo entre los presagios recibidos y su rol como mensajera de éstos.

En muchos casos, la estructura de los textos da cuenta de un estado de trance, principalmente al incorporar vocablos o versos en mapudungún, los cuales cumplen con la función de resguardar las palabras sagradas o secretos entregados a la sujeto en su acercamiento con las entidades espirituales a las que ella ha acudido.

Es posible que la sujeto lírica de los poemas estudiados pueda dar cuenta de estar en un proceso de preparación que la llevaría a transformarse en machi; recibe el llamado de las deidades y de sus antepasados, tiene sueños y visiones, se le encomienda una misión, y debe entregarle un mensaje –recibido en el trance– a su comunidad.

Los espíritus sólo se comunican en la lengua ancestral y quien dialoga con ellos debe manejar una lengua secreta. Como machi, ella tiene la misión de transmitir los mensajes de los dioses y espíritus a su comunidad y la escritura sería la manera que la sujeto lírica tiene para hacerlo. Sin embargo, no lo transmite sólo a mapuches, hablantes de su lengua, sino que al estar escrito, en un libro, en español, bajo la clasificación de “poemas”, lo está haciendo tanto a mapuches como a winkas, para así abrir un diálogo intercultural.

Aunque lo intente por medio del rescate de rasgos intraculturales, su forma de entender esos elementos estará condicionada por su carácter intercultural y este es el principal conflicto que se va a evidenciar en una lucha interna al no saber si realmente es ella la elegida por los ancestros para interpretar los presagios.

A lo largo de toda su obra poética, Paredes Pinda va dando cuenta de una sujeto que parece estar investida por voces espirituales. Para lograr tal efecto, se vale de estrategias discursivas, tales como doble codificación (collage etnolingüístico y doble registro), intertextualidad transliteraria y enunciación sincrética.

Las estrategias discursivas utilizadas por la poesía etnocultural mapuche, buscan dar cuenta del enfrentamiento y a la vez conjunción de culturas distintas que se cruzan, mezclan y conviven en un ambiente de interculturalidad. Por lo tanto, van a requerir de un lector competente que maneje los códigos culturales de ambos espacios discursivos, de lo contrario, se verá imposibilitando para la interpretación cabal del texto.

En la obra de Paredes Pinda se utilizan estas estrategias discursivas para demostrar el diálogo permanente con lo sagrado, la vuelta a los orígenes y, así, dar cuenta -en el acto de la enunciación- de un estado de trance representado en la voz de la sujeto lírica y concretado en el mensaje que entregan los textos escritos.

## 1. Doble codificación

*“Fértiles fueron las tierras hasta el amanecer  
cuando supe  
que no era mi mano la escritura.”  
(Idem: 206)*

Por la estrategia Doble codificación entendemos que son textos que utilizan registros lingüísticos diferentes, lo cual se puede presentar de dos maneras: doble registro y collage etnolingüístico. En ambos casos, nosotros lo entendemos –en los textos poéticos– como una forma de evidenciar textualmente los mensajes transmitidos en el estado de trance.

### 1.1. Doble registro: entre lo divino y lo humano

*“Cuando hablábamos en lengua en el Gijatun, dice el gran lonko  
nos comunicábamos con Gen Ko en nuestra lengua  
en nuestro pensamiento”.  
(Ibídem 2005: 91)*

La estrategia de Doble registro consiste en trabajar un texto escrito en dos versiones, cada una en un código lingüístico diferente. Los supuestos que lo sustentan son lingüísticos y culturales y pueden ser por traducción, necesidad de elaborar un texto en otra lengua o por darle una existencia doble al texto en el contexto de dos culturas distintas, con el fin de afirmar la especificidad de cada una de ellas. El doble texto constituye, entonces, un testimonio de que la realidad es plural y da muestras de la posibilidad de un diálogo intercultural, reflejado en la página doblemente escrita, ya que el

texto repetido en otro código lingüístico es una muestra de la convivencia simultánea entre culturas y lenguas diferentes, como un gesto de recuperación de su cultura (Cf. Carrasco, I. 1991).

En la obra poética de Adriana Paredes Pinda esta estrategia es utilizada, en gran medida, para mostrar la dualidad en la que vive la sujeto lírica, por el hecho de ser mestiza y encontrarse, no sólo entre dos lenguas, sino también entre dos formas de manifestarse. Es decir, da cuenta de un proceso paralelo, además de la posición –a veces contradictoria, pero mayoritariamente de diálogo intercultural– que se da al vivir entre dos culturas y manejar dos registros lingüísticos. Así, intenta comunicar, tanto a mapuches como a winkas, un mensaje escrito en ambos códigos.

Sin embargo, esta no es la única razón sobre la cual se sustenta la estrategia descrita. Lo principal radica en que la sujeto, en su condición de machi, recibe un mensaje de otro mundo, lo transcribe tal cual lo vivencia en primera instancia y luego lo traduce hacia su comunidad.

Al no manejar la lengua mapuche siempre nos quedará la duda si ambos textos coinciden exactamente o si son creaciones distintas, en donde el mensaje de una versión encierra o transmite más cosas. Podemos pensar que al anteponer el registro en mapudungun ésta sería la primera versión y la lectura en español pasaría a ser una réplica del mensaje transmitido en primera instancia desde la intraculturalidad. En entrevista personal, Paredes Pinda (2006) cuenta que efectivamente ese fue el proceso de los dos textos en que utiliza el doble registro: “La flor del telar” (2004) y “La palabra del dueño del agua” (en Üi 2005); primero ella los cantó en mapudungun, luego los traspasó a la escritura en esa lengua y finalmente tradujo al español.

Por ende, podemos deducir que la sujeto lírica de estos textos cumple con un rol de machi, ya que recibe los mensajes dentro de

otro mundo y, a la vez, de dugunmachife, al ir interpretando y traduciendo lo que dice en un aparente estado de trance.

“La flor del telar” (2004) es un texto escrito completamente en doble registro y gráficamente aparece el mapudungun antes del español. Por medio de la palabra escrita, la sujeto lírica se comunica con sus antepasados femeninos y deidades mapuches, que sólo hablan mapudungun, al mismo tiempo que va transmitiendo la voz de estos a la comunidad, en general, la cual va a necesitar del registro en español para comprender a cabalidad los mensajes transmitidos. Lo mismo ocurre en “La palabra del dueño del agua” (2005). Aquí la sujeto relata un viaje a través del recuento de un sueño lleno de presagios, donde se comunica con espíritus relacionados al agua, los interroga, cuenta sus visiones y busca una solución ante el problema de la contaminación de los ríos, la que será tanto tarea de los hombres como de los seres mitológicos, por eso se dirige a ambos, en las dos lenguas.

En síntesis, por medio del doble registro, se refuerza la idea de la machi como la intermediaria entre lo divino y lo humano y, al mismo tiempo, se comprueba la hipótesis de que la escritura representa una voz en trance, por medio de la cual se comunican los espíritus de la naturaleza y los antepasados.

## 1.2. Collage etnolingüístico: una voz en trance

*“Todas las lenguas se besan en mí”*  
(Ibídem 2006: 87)

La estrategia discursiva denominada Collage etnolingüístico consiste en la yuxtaposición de una serie de enunciados en lenguas diferentes. Esto se puede dar en el texto dual, donde el título está

en una lengua y el resto del texto en otra; o en el texto mixto, formado por la sucesión indeterminada de enunciados en códigos lingüísticos diferentes, generalmente vinculados al tema y referencias culturales del texto. Precisa de un lector conocedor de ambas lenguas, de no ser así, la decodificación del texto se vería limitada y cortada por las frases o palabras intercaladas (Cf. Carrasco, l. 1991).

Cuando la sujeto lírico escribe dando cuenta de un estado de trance, “recibe” palabras de sus ancestros o de los espíritus de la naturaleza, los cuales le van a hablar en su propia lengua, sin intermediarios culturales ajenos a su cosmovisión, por lo tanto, muchas veces son frases o palabras intraducibles o que si se traducen al español pierden su valor en relación al contexto de enunciación. Esta es la principal razón para utilizar la estrategia del collage, ya que las deidades se comunican sólo en su lengua antigua, por lo que al tomar la palabra y hablar por medio de la voz de una sujeto en éxtasis chamánico, lo harán en esos códigos:

Ella wvn mew mapuzungolu ta iñchin gen ko  
 papay, re  
 mapuzungolo iñchiñ  
 fueron tus palabras, pero  
 nielay machi kvpan  
 quién le conversa ahora  
 si la última  
 fue la hija de una machi bien anciana de bien arriba

(Ibídem 2005: 57)

Por medio de este fragmento podemos afirmar lo anteriormente expuesto. La frase en lengua mapuche significa: “al amanecer nos habla en mapudungun la dueña del río”, luego agrega que “no hay

origen familiar de machi” y la única que es capaz de comunicarse con esa fuerza es la descendiente de una machi antigua, antepasado que habita “bien arriba”, es decir, en el wenu-mapu o división celestial espiritual. Dicho de otro modo, el espíritu o ngen del río habla sólo en mapudungun y si la sujeto escucha, entiende y transmite eso es porque ella está capacitada para hacerlo, por lo que podríamos pensar que, pese a la negación sobre el origen, es ella la hija de la machi antigua, debido a la condición de ser la única capaz de comunicarse.

Recordemos que Eliade (1960) señala que los chamanes deben morir simbólicamente para ser capaces de entrar en el mundo de los muertos y así transitar entre los dos espacios. Entonces, el collage etnolingüístico es una manera de registrar y simbolizar que se encuentra no sólo entre dos culturas, sino, además, entre dos espacios de interacción: el de los vivos (español, idioma que maneja la mayor parte del pueblo mapuche actual) y el de los antepasados muertos (mapudungún, la lengua de los antiguos):

Cuando Punalka  
entró, nadie  
pudo  
escuchar su canto de pez  
atónito  
en los relámpagos del agua.  
Se había olvidado tal vez  
hace mucho Punalka  
partió  
a buscar  
fuerza al mar, dicen  
sin embargo

sordo  
es el exilio de los vivos...

(Ídem: 66)

Hay un llamado de atención a los mapuches que han olvidado su lengua y tradiciones ancestrales. Ante el conflicto de Alto Bío-Bío la naturaleza -encarnada en el espíritu de Punalka- está pidiendo ayuda, pero sólo la machi es capaz de escucharlo y aunque “sordo/ es el exilio de los vivos” ella es la que transita entre ambos mundos, por lo tanto, es la única capaz de descifrar los códigos y, así, transmitir los mensajes y preservar la cultura.

El mensaje que Punalka le entrega a la sujeto lírica, se presenta en ambas lenguas, mapudngun y español, lo que denota una voz en trance, que entra en los espacios de conciencia de ambos registros lingüísticos, por medio de la forma del collage. Postula que ya nadie es capaz de escucharlo, salvo ella que al parecer no está en el mundo de los vivos, ya que puede no sólo reconocer al espíritu, sino también de entender lo que él transmite:

Gen ko mvley, piam.

Lafken mu amuy Punalka, feypi wentru fvcha.

Sin embargo, esperamos el mar que nos desbordará  
como antes

con peces

rulamas

luches

collofes

los corderos marinos, como

lo llaman

los williche

de vez en cuando. El fuego  
de mi casa es madre, te digo  
y las madres  
esperan  
despiertas  
un puñado de piñones  
en la boca de un pichikelu  
esperan  
por el destino  
cavernoso de sus sangres  
Ñuke ñuke kvtralwe petu no  
umautuli petu no ñuke anay.

(Idem: 64)

En este caso, va relatando su sueño con el espíritu del Bío-Bío (Punalka) y hace una síntesis de lo que él le transmitió, insertando sólo algunas palabras y frases en mapudungun y dejando otras en español, parafraseando lo que éste le dijo. Ese recurso es bastante usado en la poética de Pinda, por una parte transmite el discurso de los espíritus por medio del estilo directo, pero también lo hace indirectamente, contando lo que escuchó.

Otra razón por la cual podemos explicar el uso del collage etnolingüístico es porque hay palabras en mapudungun que al traducirse al español pierden su riqueza semántica, limitando los conceptos de la cosmovisión a una lengua que le es extraña y, por ende, no da cuenta de la magnitud y valor de lo que se está enunciando. Palabras que en el contexto de los poemas engloban conceptos que en español debemos explicar, perdiendo así la concreción del signo y su sonoridad o que rememoran a personajes o sucesos de la historia del pueblo mapuche, por lo que basta con

mencionarlos, aludiendo directamente a su importancia en el contexto. Por ejemplo:

- Chilvilcan son las lomas donde se escondieron los últimos mapuches que quedaban vivos en el último levantamiento contra los españoles, todos ellos sabían que iban a morir, pero de todas formas pelearon, por honor.

- Maripe era un Lonko del Alto Bío-Bío que lo mataron y tiraron su cabeza al río. Se dice que después de muerto seguía ayudando a su gente a pelear.

- Aflaiaiñ es un grito de guerra que significa que unos morirán, pero quedarán otros para continuar y que eso siempre será así porque es parte del ciclo de la vida.

- Llaf llaf son las ramas de canelo o laurel utilizadas para bailar en los rituales o hacer machitun.

- Huampu son las canoas donde sepultaban a los ancianos en el mar.

- Weñefe es un espíritu que se asocia al mal causado por algo extranjero o ajeno.

- Chacha es una manera de llamar a los ancianos, de forma muy respetuosa.

- Pelom es alguien con el poder de adivinar, profetiza el pasado y futuro por medio de sueños o visiones.

- Wenuleo o Wenuleufu es el apellido de su bisabuela machi, pero también significa “el río del cielo”.

- “Üi” es el nombre secreto que todos tenemos, que sólo lo conoce la persona y el espíritu, por lo que se asocia a una fuerza, aliento de vida, esencial y representativo de cada ser humano.

Podríamos seguir nombrando muchos términos más, pero lo principal es comprobar que al explicar el significado de una palabra se pierde en gran medida la riqueza que ésta contiene por sí sola, por lo que van a existir expresiones que es mejor no traducir, sobre todo

en un lenguaje poético, donde la concreción de signos es fundamental.

A partir de esto, distinguimos otra razón para el uso de esta estrategia, que consiste en resguardar parte de la cultura en el idioma, aludiendo a elementos intraculturales, palabras o frases que sólo el que está instruido o tiene las herramientas para descifrarlas, puede acceder al verdadero significado del mensaje que con ellas intenta transmitir. Así, si no entendemos las palabras en la otra lengua, nuestra comprensión del texto se verá limitada. En este sentido, el collage etnolingüístico se puede relacionar con la enunciación sincrética, por la necesidad, que el texto le impone al lector, de instruirse y aprender de la otra etnia.

## **2. Enunciación sincrética: la oralidad puesta en un papel**

*“Relámpago perdido entre pluma y pewma”*  
(Ibídem 2000: 198)

El sincretismo es visto como la actividad integradora de elementos culturalmente heterogéneos, resultante de un proceso de combinación. Por lo tanto, la estrategia de enunciación sincrética es vista como una mezcla de categorías y elementos etnoculturales incorporados en el emisor y receptor, quienes deben manejar distintos saberes y visiones, lo cual reafirma el espacio común de diálogo entre ambas culturas. La producción de estos textos está basada en la presencia de un sujeto plural que integra distintos saberes y puntos de vista etnoculturales. Es un sujeto ubicado en la perspectiva de su propia cultura, que asume el saber de su grupo étnico, pero también el conocimiento de aquel con el que se conecta

o del cual habla, es decir, aúna conocimientos de ambas culturas y lenguas (Cf. Carrasco, I. 1991).

Adriana Paredes Pinda utiliza la enunciación sincrética, al incorporar saberes y voces del mundo mapuche y del winca en un mismo nivel de relaciones, ya sea para compararlos, criticarlos o justificarlos. También está conciente de que se mueve entre dos expresiones: la oralidad y la escritura. Dice que escribe porque no puede expresarse como lo hacían sus antepasados, por medio del ñl (canto), ya que por su condición de mestiza lleva en la sangre ambos elementos y los dos son imprescindibles para su desarrollo, no puede extirparlos de su ser:

“Escribo porque seguro no puedo cantar; si cantara sólo tendría un piuke, me habitaría uno, un aliento, una sangre, entonces no me atormentaría la semántica, ni la cognición ni los enfoques interpretativos”. (Paredes Pinda 2005:7).

Dicho de otro modo, no es que utilice la enunciación sincrética como un mero recurso para dar cuenta de la multiplicidad de voces, experiencias, saberes y vivencias a las cuales está sometida día a día, sino que al usarla está demostrando que ambas culturas están dentro de ella en constante pugna y, a la vez, conviviendo en su propio ser:

“ No pretendo explicar la relación entre pensamiento y lenguaje en su sentido más amplio porque ni yo misma la entiendo, no sé hasta qué punto el lenguaje determina tanto nuestra vida y viceversa, sin embargo, los genes hablan por la sangre, necesitamos energía, somos materia y energía, eso lo entendieron todos los pueblos mapuche de la tierra (...) Entonces, de que el lenguaje nos cambia la vida, hay que ver que sí, o tal vez la vida nos cambia el lenguaje, el cómo percibimos, atendemos a lo uno y a lo otro, el cómo nuestra memoria procesa, reencanta y se posesiona,

cómo nos pensamos y repensamos los mundos y cómo los sonidos se transmutan en aliento y palabra; en fin, algo se quebró en nuestros procesos cognitivos con la pérdida del idioma madre nuestro, el paso desde el che zugun al winca zugun no ha sido gratuito, nos ha costado sangre y esperanza”. (Ídem: 11)

Con este fragmento la autora reafirma lo que estamos señalando: que la lengua determina nuestra manera de pensar y la imposición de una lengua extraña, que maneja un nuevo código, el de la escritura, ha hecho que el pueblo mapuche pierda parte de sus saberes porque a partir de esa imposición se empezó a pensar de una forma distinta. Recuperar lo perdido parece imposible porque la mezcla de visiones está tan arraigada en los mapuches que, por más que se intente un rescate intracultural de su lengua e identidad, no se puede lograr a cabalidad, más aún porque la forma de querer recuperar la oralidad viene dada por la contradicción de hacerlo por medio de la escritura:

“La cultura escritural olvidada de su propia memoria de piel, dominante y ambiciosa, intenta escribirse a sí misma (...) La cultura escritural es ciega, las estrellas siguen hablando, solo que la escrituralidad desde la cual y a la cual pensamos nos impide ver cuán vivas están...” (Ídem: 10-11)

Si bien en ella conviven oralidad y escritura, esta última empaña a la manifestación oral del mapudungun, la “silencia” en su ambición por abarcarlo todo, por eso la quiere negar para quedarse sólo en el rescate de la oralidad, pero al hacerlo vuelve a utilizar la escritura, por lo que se genera una especie de círculo de contradicciones.

“En el hablar del fuego/ ha venido la amada escritura/ conoce la flor del conversar” (Ibídem 2004: 8).

La importancia del fogón dentro de la ruka radica en que no sólo ayuda a cocinar los alimentos y dar calor, sino que también reúne a

toda la familia y es ahí donde se crea la instancia de transmisión oral de la cultura. Se dice que en el fuego moran los espíritus de Choñoiwe Kusé (fuego vieja) y Choñoiwe Fuchá (fuego viejo), ambos mensajeros encargados de llevar los sueños hasta Ngenechén. Por eso es costumbre relatarlos a orillas del fogón (Montecino, 2003). Por ende, es un medio de unión con lo sagrado. En este caso, el fuego hermana la división existente entre escritura y oralidad, ya que a esta última se la ve como un bienpreciado y querido, que a la vez no desconoce el arte de conversar, sino que lo acompaña.

La enunciación sincrética también está presente en la referencia constante a otras formas de ver el mundo y expresarlo; por un lado está la enseñanza de sus ñañas y parientes o ancestros, las creencias, costumbres y ritos y, por otra parte, la experiencia que le han dado sus estudios en literatura, no sólo de escritores y obras que ha leído, sino también de teoría. Constantemente la sujeto lírica hace alusión a esta polaridad, con una connotación de carga, que le pesa por el hecho de sentirse dividida entre dos culturas, entre dos corazones (piuke). Es decir, por un lado niega la escritura y le confiere un valor superior a la oralidad, pero por otro sabe que no puede separarse de su formación académica occidental:

“...la lengua hispana nos ha violentado, lo confieso, nos ha socavado, por eso escribo; la lengua castellana me ha perdido, sin retorno tal vez, me ha mordido los pensamientos y yo “pecadora”, pobre de mí, me he enamorado de la lengua castellana meretriz...”

(Paredes Pinda 2005: 9)

Por su condición de mestiza se sabe parte de ambas culturas, pero a la vez, siente que no es digna de pertenecer a ninguna de ellas, ya que si se decide por una, esto implica la negación de la otra. Lo explica por la metáfora de tener dos corazones, dos alientos, dos

saberes. Es decir, la polaridad está incorporada en su ser, en su fisonomía, en su identidad y es consciente de que la cultura de la escritura, ha sido impuesta a la fuerza, no es algo natural, pero está tan incorporado en ella que aunque intente arrancarlo de su pensamiento, no puede:

“Me fueron dadas las palabras  
como volcán que arde y sangra. Memoria  
de alfabetos no aprendidos.  
Desovaron los pezones del tiempo  
fértiles fueron las tierras hasta el amanecer  
cuando supe  
que no era mi mano la escritura.”

(Ídem: 206)

En síntesis, podríamos explicar el uso de la enunciación sincrética en el hecho de que la sujeto lírica debe cumplir, como machi, con el rol de transmisora de los mensajes de los espíritus al resto de las personas, y el medio para hacerlo es la poesía. Por eso, da a conocer elementos propios de la cultura mapuche, relacionados a su religiosidad, los procesa y explica para así transmitirlos al resto de la comunidad, en forma de texto poético. Ese sería el principal objetivo que se persigue al utilizar la estrategia y, de esta manera, podemos explicar la aparente contradicción entre lengua y escritura. Es decir, la escritura poética es el medio para transmitir los mensajes sagrados y quien quiera descifrarlos deberá manejar códigos, conocimientos y maneras de expresarse de ambos mundos, ya que esa escritura expresa un estado de trance, donde la sujeto está conectada con las entidades más sagradas de su cultura.

### 3. Intertextualidad transliteraria: discurso mítico e histórico

*“Bío-Bío no va a resistir tanta represa.  
No viene más papay, presidente  
no ayuda no importa  
igual primero llegamos tierra nuestra”*  
(Ibídem 200: 219)

La Intertextualidad transliteraria se basa en el supuesto de que todo texto remite a un contexto y a sí mismo, pero también puede remitir a otros textos (intertextualidad). Asimismo, puede hacer referencia a textos que se salgan de las nociones de lo literario (transliterario), con el fin de especificar datos o informaciones de la cultura para contribuir a la competencia sociocomunicativa intercultural. Al utilizar discursos no literarios, dentro de la literatura, esta estrategia cumple con la función de servir de contexto a los enunciados biculturales textuales y así ampliar el conocimiento a los lectores. (Cf. Carrasco, I. 1991)

Vale decir, la Intertextualidad transliteraria, como estrategia discursiva de la poesía etnocultural mapuche, es la alusión a discursos que se configuran a partir de referentes no literarios. En el caso de la obra de Paredes Pinda, podemos ver claramente una mirada hacia la historia y, al mismo tiempo, un posesionamiento del discurso mítico. Por ejemplo, alude a antiguos guerreros que hoy estarían luchando y transmitiendo sus mensajes a la sujeto lírica, desde el mundo de los muertos:

“Caldea fuego en la memoria de los coigüe  
empluman los antiguos su culebra  
bajo estas tierras. Pumas heridos bajan

a lamer los pezones del canto montañoso.  
–“Aflaiañ aflaiañ –dicen  
las blancas vertientes  
anuncian  
con recias llamaradas  
la nevadura  
de la luna  
vuelve  
en el oráculo carnal de nuestros hijos.  
Únicamente  
por eso Kvlapag no tendrás que volver solo a enterrar a tu  
padre.

(Ídem: 49)

Kvlapag fue un guerrero mapuche, cuyo nombre significa “tres pumas”. Al parecer, él luchó antes en el Alto Bío-Bío y es ahora su espíritu el que invoca la sujeto lírica, en su condición de machi en trance. Ella puede ver que “los antiguos”, vale decir, los antepasados bajan en formas de animales y que el espíritu de las serpientes permanece vivo bajo tierra, esperando volver. También es capaz de escuchar el grito de guerra de los ancestros “Aflaiañ” es un llamado a la lucha que encierra el concepto de circularidad de la vida y del tiempo mítico, ya que significa que unos mueren, pero quedan otros para continuar la batalla.

Se reactualiza el discurso mítico al ser uno de los temas centrales de la poética de Pinda, además de la actualización del rito, rol que debe asumir la machi para salvar a su comunidad y, a la vez, conectarse con las deidades:

“... El espíritu de Bío Bío es Punalka  
gran hermano Punalka hombre hermano.  
Despierta Bío-Bío, espíritu hombre y

espíritu hembra, joven y anciano a la vez.  
“Cuando hacemos rogativa –dice el Genpin–  
entonces sí florece el espíritu de Bío-Bío...”

(Ídem: 92)

El conflicto que vive su comunidad frente a la represa que construyen en el Alto Bío- Bío es un hecho real, que la poeta relata en el momento en que está ocurriendo. Aquí Paredes Pinda no sólo escribe sino que se hace cargo de esa lucha contra la destrucción de las tierras. Este conflicto lleva a la sujeto lírico de sus textos a tomar plena conciencia y asumir su rol como machi frente a la comunidad, sabiendo que debe recibir los mensajes que los espíritus del lugar le están entregando y luego debe transmitirlos al resto de los mapuches, por medio de la escritura.

Esto no es casual si vemos que: “La presencia de la machi otorga al acto de recuperación de tierras un carácter ritual comunal (...) la recuperación de la tierra se realiza en nombre de los antepasados (...) es un rito necesario para la conservación del pueblo” (Bengoa 1992: 98) La sujeto da cuenta de un viaje hacia el trance, en esas tierras, y luego usa los textos poéticos como un medio para transmitir lo que ese estado le dejó en la memoria. A partir de ahí podemos reconstituir lo ocurrido y percatarnos de la angustia y desaprobación de los espíritus frente a la invasión de sus territorios. En este caso, la intertextualidad transliteraria es utilizada con el fin de situar los textos poéticos en una realidad histórica, por lo que podemos afirmar que la machi se hace responsable de los conflictos de su comunidad y busca una solución por medio del rescate del discurso mítico y, junto con esto, la revaloración de los ancestros, haciendo alusión también a batallas antiguas, que están en registros históricos como una alegoría que plasma el conflicto presente en los poemas, dejando en claro que éste no es ajeno a la realidad, como tampoco a las creencias de su pueblo.

## VI. CONCLUSIONES

Hemos estudiado aspectos de la cosmovisión mapuche en relación al trance chamánico como una forma de interpretar la obra poética de Adriana Paredes Pinda, a partir de la enunciación de una sujeto lírica que se identifica con la figura de machi. Esta identidad se observa desde el momento en que ella es capaz de ver más allá del mundo de los humanos, por medio de sueños y visiones, pero se concretiza a partir del conocimiento y manejo de los elementos interculturales que le permiten cumplir con el rol de sanadora (plantas, rezos, animales auxiliares, música del kultrung, etc.), además de tener la facultad para perpetuar la tradición de su pueblo, donde la memoria cumple un rol esencial al traer al tiempo presente los mitos, actualizar el ritual, invocar a los guerreros antiguos y ancestros machis. Pero, sin duda es la posibilidad de dialogar con los espíritus lo que distingue a la sujeto lírica en su condición de machi y esto se evidencia en la representación simbólica del éxtasis chamánico, donde los textos poéticos representan el estado de trance, tanto en su forma (la escritura como trance en sí misma), como en el contenido (la voz enunciante transmite los mensajes de los espíritus).

Es así como, por una parte, la sujeto se constituye como machi desde la etapa del llamamiento hasta llegar a asumir ese rol de forma activa frente a su comunidad y, por otra, analizamos los textos en relación a las estrategias discursivas propias de la poesía etnocultural mapuche, donde pudimos percatarnos que en los enunciados la sujeto lírica propone un rescate de su cultura, junto con crear un

diálogo intercultural que da cuenta de los mensajes que le han transmitido sus ancestros o espíritus de la naturaleza en un estado alterado de conciencia.

En la primera parte de nuestro trabajo situamos a la poeta en el sistema literario chileno, con el fin de dar a conocer la ampliación del repertorio en la literatura nacional a partir de la incorporación de la poesía etnocultural mapuche escrita por mujeres, en especial, el valor que la crítica le está dando a Adriana Paredes Pinda como escritora, pero además por el tipo de identidad mapuche que sus textos proponen; el asociado a la mujer como encargada de perpetuar la cultura, simbolizado en la figura de la machi.

Sin embargo, no podemos dejar de lado la ambivalencia identitaria de la sujeto lírica, ya que también está la identidad mestiza que pareciera querer resolverse en la escritura, buscando allí la resolución a su conflicto identitario: la voz de la machi es oral y la de la poeta, escrita.

En la obra de Adriana Paredes Pinda la escritura es el trance y eso lo pudimos comprobar en el uso de las diferentes estrategias discursivas, donde su voz es la de una sujeto en constante diálogo con otro mundo, asumiendo así el rol de transmisora de los mensajes sagrados hacia su comunidad.

En el contenido de los textos ella intenta comunicar su propio proceso de reconocimiento de su condición como futura machi y los conflictos internos que esto le genera, producto de su condición de mestiza. Además, transmite los mensajes recibidos por sus ancestros o espíritus (como Punalka), pero no de forma explícita, sino mas bien utilizando estrategias como el collage etnolingüístico, para dar cuenta de la forma en que éstos fueron entregados y de la fragmentación del discurso en un estado alterado de conciencia; el doble registro, utilizado con el fin de mostrar que el mensaje fue transmitido en primera instancia por las deidades y luego ella lo escribe en ambas lenguas para que lo entienda su comunidad; la

enunciación sincrética, como forma de mostrar la ambivalencia identitaria resuelta en la escritura poética; y la intertextualidad transliteraria, que en este caso tiene como objeto situar los textos en la realidad contextual que los subyace.

Todo su discurso está atravesado por el trance. Es decir, tanto la sujeto enunciante como el enunciado que transmite están en directa relación con el éxtasis chamánico y, a lo largo de todos los textos analizados, la sujeto lírica creada por Adriana Paredes Pinda dará cuenta de ese estado.

El viaje comienza y se vincula con el llamado a ser machi. Sólo se puede comunicar con los espíritus durante el recorrido que realiza en un estado de trance, donde los sueños y visiones son parte de éste. El texto poético es la concretización de la conexión que la sujeto tiene con los espíritus, por medio del viaje hacia otro mundo u otro estado de conciencia, cuyo principal objetivo es que ella debe volver para transmitir los mensajes entregados durante éste y, así, establecer puentes de conexión entre las deidades y la comunidad.

En síntesis, en la obra poética de Adriana Paredes Pinda la sujeto lírica se identifica con la machi y realiza un viaje simbólico hacia los orígenes de su cultura, por medio de un estado de trance que la lleva a dialogar con los espíritus y luego a transmitir, por medio de la escritura, los mensajes que las deidades le entregaron, cumpliendo de esta manera con el rol de "puente de comunicación" entre el mundo de los humanos y el de las fuerzas espirituales ancestrales:

“Dicen que Xeg-xeg y Kai-kai volverán a pelear, yo lo creo y se resiste a explicación y análisis textuales y extratextuales. Dicen que los espíritus guerreros vienen en camino y yo lo creo”

(Paredes Pinda 2001: 111)



## BIBLIOGRAFÍA

**Bibliografía Primaria:**

- Paredes Pinda, Adriana. 2005. *Üi*. Santiago: Lom
- Paredes Pinda, Adriana. 2004. «La flor del telar». *Ciudad Circular* nº 5. Valdivia: s.e. 8-11.
- Paredes Pinda, Adriana. 2003. *20 Poetas mapuches contemporáneos*. Huenún, Jaime comp. y ed. Santiago de Chile: Lom. 255-266.
- Paredes Pinda, Adriana. 2001. “Williche, poetas y poesía: Nosotros como el sol no tenemos amanecer”. *Fütawillimapu*. Osorno: Universidad de Los Lagos. 105-111.
- Paredes Pinda, Adriana. 2000. «Ralum». *Pentukun* 10-11. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas. 197-220.

**Bibliografía Complementaria:**

- Bacigalupo, Ana Mariella. 2001. *La voz del Kultrún en la modernidad*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bengoa, José. 2002. «El parlamento de Nueva Imperial». *Historia de un conflicto: El Estado y los mapuches en el siglo XX*. 2° ed. Santiago de Chile: Planeta.
- Bengoa, José. 1992. “Mujer tradición y shamanismo: relato de una machi mapuche”. *Proposiciones* nº 21. Santiago de Chile: ediciones Sur. 95-126
- Campbell, Joseph. 1993. *Los mitos: su impacto en el mundo actual*. 3° ed. Barcelona: Kairós.
- Campbell, Joseph. 1949. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Carrasco, Hugo. 2005. «Adriana Pinda: luces de estrellas arcaicas». García, M et. alt (Comp) *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Temuco: Universidad de La Frontera. 17-128.
- Carrasco, Hugo. 2002. “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual”. *Revista chilena de Literatura* nº 6. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Literatura.
- Carrasco, Hugo. 1986. “El repertorio de funciones del relato mítico mapuche”. *Actas de lengua y literatura mapuche* nº 2. Temuco: Universidad de La Frontera. 21-34.

- Carrasco, Iván. 2006. "Etnoliteratura y literatura mapuche: entre la marginalidad y el centro". Conferencia plenaria leída en el I Congreso Internacional de Lenguas y Literaturas Indoamericanas y XII Jornadas de Lengua y Literatura mapuche. Temuco: Inédito.
- Carrasco, Iván. 2005a «Literatura chilena: canonización e identidades». *Estudios Filológicos* n° 40. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 29-48.
- Carrasco, Iván. 2005b. "Literatura intercultural chilena: proyectos actuales". *Revista Chilena de Literatura*. n° 66. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Literatura. 63-84.
- Carrasco, Iván. 2003. "La poesía etnocultural en el contexto de la globalización". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 98. Lima-Hanover. 175-192.
- Carrasco, Iván. 2002. «Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual». *Estudios Filológicos* n° 37. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 199-210
- Carrasco, Iván. 2001. «Pluralidad y ambivalencia en la metatextualidad literaria chilena». *Estudios Filológicos* 36. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 9-20
- Carrasco, Iván. 2000. «Los estudios mapuches y la modificación en el canon literario chileno». *Lengua y Literatura mapuche* n° 9: 27-50
- Carrasco, Iván. 1995. "Las voces étnicas en la poesía chilena actual". *Revista chilena de Literatura* n°42. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Literatura. 65-72.
- Carrasco, Iván. 1993. "Literatura etnocultural en Hispanoamérica: Concepto y precursores". *Revista Literaria chilena de Literatura* n° 42. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Literatura. 65-72.
- Carrasco, Iván. 1991a. "Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación". *Estudios Filológicos* n° 26. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 5-15.
- Carrasco, Iván. 1991b. "Textos poéticos chilenos de doble registro". *Revista chilena de Literatura* n° 37. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Departamento de Literatura. 113-122.
- Carrasco, Iván. 1988. "Literatura Mapuche". *América indígena* vol. 4. México: Instituto indigenista latinoamericano. 695-730.
- Citarella, Luca. 2000. "La machi en el contexto social mapuche". *Medicinas y culturas en La Araucanía*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana. 197-226.
- Dowling, Jorge. 1971. *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Durán, T. y Ramos, N. 1986. «El problema del contacto lingüístico temprano entre **mapuches y españoles**». *Actas de Lengua y Literatura mapuche* 2. Temuco: Universidad de La Frontera. 173-184.
- Eliade, Mircea. 2001. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Eliade, Mircea. 1960. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de cultura económica.
- Fritz, Rubén; Contreras, Marcos. 1989 “El origen del mundo y del hombre en relatos orales de la cultura mapuche”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 3. Temuco: Universidad de La Frontera. 103-114
- Gumucio, Juan Carlos. 1988. “Anümka Pu Püllü, plantas espirituales mapuches”. *Actas de lengua y literatura mapuche* n° 3. Temuco: Universidad de La Frontera. 277-287.
- Grebe, Pacheco y Segura. 1972. “Cosmovisión mapuche”. *Cuadernos de realidad nacional* n° 14. Temuco: (s.e).
- Grebe, María Ester. 2000. “Creencias e identidad en la cultura mapuche: Rewe, Kultrun y Ngillatue”. *Actas de lengua y literatura mapuche* n° 9. Temuco: Universidad de La Frontera. 273-288.
- Grebe, María Ester. 1986. “Lenguaje ritual mapuche: estudio antropológico del texto en su contexto”. *Actas de lengua y Literatura mapuche* n° 2. Temuco: Universidad de La Frontera. 47-66
- Grebe, María Ester. 1992. “El concepto de Ngen en la cultura mapuche”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 5. Temuco: Universidad de La Frontera. 1-7.
- Henríquez, Sandra. 1992. “La noción de ser supremo en los textos de machi”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 5 Temuco: Universidad de La Frontera. 31-38
- Kuramochi, Yosuke. 1992. “Simbólica del agua y del fuego sexual en los procesos de identidad y de relación con la realidad natural en los relatos mapuches”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 5. Temuco: Universidad de La Frontera. 173-182.
- Larraín, Jorge. 2001. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: Lom.
- Liempi, Sergio. 1986. “Mapudungun y nguillatún como expresión de la condición humana universal”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 2. Temuco: Universidad de La Frontera. 265-276.
- Loncomil, Manuel. 1992. “Nguillatún del pueblo mapuche”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 5. Temuco: Universidad de La Frontera. 9-18.
- Llamazares, Ana María. 2004a. “Arte chamánico: visiones del universo”. *El lenguaje de los dioses: Arte, chamanismo y cosmovisión en Sudamérica*. Buenos Aires: Biblos. 67-125.
- Llamazares, Ana María et alt. 2004b. “Los que “movían” el metal: Metamorfosis

- de la luz en la platería mapuche”. *El lenguaje de los dioses: Arte, chamanismo y cosmovisión en Sudamérica*. Buenos Aires: Biblos. 159-198
- Mansilla, Sergio. 2001. «Escrituras etnoculturales: ¿escribir en o contra el otro?». *Fütawillimapu*. Osorno: CONADI; Universidad de Los Lagos. 83-104
- Martínez, Carlos. 2004. “El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana”. *El lenguaje de los dioses*. Buenos Aires: Biblos. 21-65.
- Montecino, Sonia. 2003. *Mitos de Chile, diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Mora, Ziley. 2002. *Yerpun: El libro sagrado de la Tierra del Sur*. 3° ed. Santiago de Chile: Ediciones Cerro Manquehue.
- Mora, Ziley. 1986. “La plata y su vinculación al universo femenino de la magia y el mito”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* n° 2. Temuco: Universidad de La Frontera. 225-243.
- Moraga, Fernanda. 2001. «Entre memorias y reescrituras de la historia: Esbozos de una aproximación a la poesía escrita mapuche en Graciela Huinao y Adriana Pinda». *Literatura y Lingüística* n° 13. Santiago de Chile.
- Moulian, Rodrigo. 2005. *Tiempo de Lepün*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Munizaga, Mónica. 2007 “La reconstrucción de la memoria en “La flor del telar” de Adriana Paredes Pinda”. *Sociedad y cultura: reflexiones transdisciplinarias*. Valdivia: UFRO, UACH Y MECESUP. 186-191
- Munizaga, Mónica. 2006 “El rol de la machi en la comunidad mapuche”. Conferencia dictada en la Universidad San Sebastián (Valdivia)
- Munizaga, Mónica. 2005. “Agua y fertilidad en Adriana Pinda”. Ponencia dictada en JALLA-E, Santiago, Chile
- Munizaga, Mónica. 2004- “Ritualidad y fertilidad en la poesía etnocultural mapuche” Artículo publicado en: [http://www.serindigena.cl/territorios/recursos/biblioteca/documentos/ficha\\_poesia\\_mapu.htm](http://www.serindigena.cl/territorios/recursos/biblioteca/documentos/ficha_poesia_mapu.htm))
- Rodríguez, Claudia. 2006. “Poesía mapuche actual: repertorios en coexistencia e interferencia”. *Revista Crítica Hispánica* n° 1: Duquesne University. 15-29.
- Rodríguez, Claudia. 2005. «Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual». *Estudios Filológicos* n° 40. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. 151-163
- Rodríguez, Claudia. 2004. “Escritoras mapuches: Identificación con la figura de la machi”. *Ciudad Circular* n° 5. Valdivia: s.e. 12-14.
- Rumián L., Ponciano. 2001. “Nuestra cultura mapuche wiyiche”. *Fütawillimapu*. Osorno: Universidad de los Lagos. 7-23.
- Subercaseaux, Bernardo. 1999. *Chile o una loca historia*. Santiago de Chile: Lom
- nacional* n° 14. Temuco: (s.e).

## ANEXOS:

Los anexos que a continuación se presentan fueron elaborados en conjunto con Adriana Paredes Pinda y tienen como objetivo clarificar los términos en mapudungun, de acuerdo al sentido que le da la autora, en sus textos. Así como también, especificar la relevancia de los personajes mencionados a lo largo de su obra.

## ANEXO 1: GLOSARIO DE TÉRMINOS

## A

Aflaiaiñ: grito de guerra: “Siempre va a ser así”; “Uno muere, pero quedan otros”.

Alen: luz de luna.

Aliwen: el árbol más viejo del bosque; anciano que sabe mucho; rewe.

Anay: muletilla.

## C

Collofes: cochayuyo.

## CH

Chaiwe: canasto donde se lava el trigo.

Chacha: anciano de respeto.

Chaurakawun: Osorno (Tierra de espinos): espino que saca lo maligno; donde se juntan las espinas que limpian.

Cherrufe: fuerza (no necesariamente maligna).

Chivilcan: lomas donde se escondieron los últimos mapuches en el último levantamiento.

Chuchu: abuela por parte de madre.

## D

Digüeñe: fruta del valle.

## E

Eltue: cementerio.

## F

Foye: canelo.

Fücha: anciano de respeto; fuerza superior.

Fuchakemogen: la vida de antes; antigua.

Fuchotun: sahumero.

## G

Gargales: hongos comestibles.

Genpin: dueño(a) de la palabra; maestro de ceremonias.

Gillio: piñones.

## H

Huales: zonas pantanosas.

Hualle: roble (Koyam)

Huampu: canoas donde sepultan a los ancianos en el mar.

## K

Kalkopío: flores de copihue.

Kallaken/ Kallaki: volcán del Bío- Bío

Kanukumu: “la otra raíz”; guerrera que tomó el mando del pueblo cuando enviudó.

Kawellu: caballo.

Kawun Kura: donde se reúne la piedra.

Keili: helecho

Kemukemu: árboles que se plantan alrededor del rewe (representación del remedio, en las ceremonias).

Keyuem: ruego: “ayúdenme”.

Kollan: walle (árbol que da digüeñes)

Kona: los que servían y cuidaban a los guerreros.

Konun: portal al mundo de los espíritus.

Kuifikeche yem: antepasados; la gente más antigua que ya se fue.

Kvlapang: tres pumas; guerrero mapuche.

Kullkull: puente; cuerno; llamado.

Kullkunza: frutos de una flor silvestre (parecida al copihue).

Kvñuefal: pobreza cultural, de familia; falta de apoyo familiar.

Kupalche/ Kupan: origen familiar.

Kuruf: viento.

Kvsé fvchá vllcha weche: cuatro fundadores del pueblo mapuche (Mujer anciana, hombre anciano, mujer joven, hombre joven).

Kutral: fuego.

Kutralwe: fogón.

Kvyantu: periodo menstrual.

## L

Lalen kuse: arañita anciana que le enseñó el secreto del telar a la mujer mapuche.

Latué: árbol que puede hacer el bien o el mal (sana enfermedades, da buenas cosechas, cura el mal de ojo, etc).

Lawen: hierbas medicinales.

Lelmu: bosque.

Lemunantu: nombre de mujer; sol o luz del bosque; amor.

Leufú: río.

Lican: piedra; fuerza muy poderosa.

Llaflaf: ramas de foye o laurel usadas para bailar o para el machitun.

Llampudken: mariposa.

Llufken: relámpago.

## M

Malen: mujer.

Malguen: mujeres.

Manke: cóndor.

Maripe: longo del Alto Bío-Bío que lo mataron y después de muerto ayudaba a su gente a pelear.

Matros: chivos machos.

Meulen: remolino; Transporta enfermedad por el aire.

Michay: remedio (con su corteza se tiñe lana).

Minu mapu: tierra de abajo (Munche mapu).

Muley: hay; existe.

## N

Nielay: no tengo; no hay.

Ngillio: piñones.

## Ñ

Ñamkupilun: oreja de águila; tótem; linaje.

Ñankupil: águila.

Ñeque: fuerza; energía.

Ñizol: autoridad máxima; jefe de los longos.

Ñuke: madre.

## P

Pangui: puma (antiguamente robaba mujeres).

Papay: trato de respeto hacia otra persona.

Pelom: luz; conocimiento; adivino que profetiza el pasado y futuro por medio de sueños y visiones.

Pewen: araucaria.

Piam: decir; contar.

Pichiche: niño.

Pichikelu: niño más chico (con cariño).

Pillan: espíritu.

Pilmaiquen: río; golondrina.

Piuke: corazón.

Puigua: viento cordillerano.

Pulchen: ceniza; tiempo de viento que trae cosas oscuras (da miedo).

Pullu: alma de las personas.

Punalka: espíritu del Bío-Bío (dicen que se fue al mar).

## Q

Quelwe: lugar cordillerano.

Quintreman: apellido de las ñañas del Bío-Bío.

## R

Ralco Lepay: lugar donde se hizo la represa.

Ralum: tierra de bisabuela machi.

Relmu: arco iris.

## T

Tañi: río.

Tayil (Tayilcar): canto ritual.

Traitraiko: tipo de vertiente.

Tralkán: trueno.

Trallenko: vertiente.

Tranamil: apellido de anciano del Lago Budi; sonido del resplandor.

Tranay: sonido.

Trapial: león.

Treiles: pájaros.

Treng-Treng: serpiente de tierra; signo de continuidad; fuerza de seguir vivo.

Tricawe: tipo de loro.

Trigal: trigo.

Triwe: laurel.

Tuwun: territorio de origen.

## U

Üi: nombre secreto del espíritu.

## V

Vklla: rebozo que se coloca en la espalda.

## W

Wallontu mapu: todo el universo.

Weche: joven.

Wekufe: agente del mal; enfermedad; muerte; mala suerte.

Wenuelo/ Wenuleufu: río del cielo; apellido de bisabuela machi.

Weñefe: espíritu que se asocia al mal; extranjero; ajeno.

Wichawe: lugar de Cunco; ir al encuentro de algo.

Wiño: palín que le da más fuerza a las rogativas.

Witranalwe: seres sin espíritu que pueden causar daño.

Wwinkul: cerro, monte.

Wwñelefe: Venus; estrella del amanecer que ayuda a la machi.

## X

Xafia: anoche.

## Y

Yem: muerto.

## Z

Zugupe: diga, hable.

## ANEXO 2:

## PERSONAS SIGNIFICATIVAS Y FRASES RECURRENTES

## PERSONAS:

- Carmen Gloria y Yanet: hijas de Panchita.
- Dorolisa Huenuelo: bisabuela machi.
- Filipa Huenuleo: bisabuela machi.
- Francisco Levi Curriao: hijo de Panchita.
- Guacolda: esposa de Lautaro.
- José Antupi: chacha mapuche.
- Juan Ignacio Maripe: Lonko que le cortaron la cabeza y la lanzaron al Bío-Bío. Después de muerto siguió peleando, ayudando a su gente.
- Kallfullanka Lican: bisabuela machi (la más antigua de su linaje)
- Mankián: hombre transformado en roca; espíritu del agua, protector de los hombres.
- Marinao: chacha del Alto Bío-Bío que tenía visiones y lo veían andar por debajo de la tierra.
- Mercedes Millapan: mujer que busca a su “pangui”.
- Nicolasa: ñaña del Alto Bío-Bío.
- Panchita Curriao: ñaña del Alto Bío-Bío.

## FRASES

- Meli pu pillan meli pu pillan: Invocación fuerzas ancestrales (cuatro espíritus).
- Foye newen kvsé foye newen fvchá: La fuerza del canelo.
- Pieyfey tañi ñaña amulerkeita pu chollwñ mamull: Dice mi hermana que tengas preparados los remedios.
- Fachantu nomen tu laquen amuleymy: Hoy día me voy al otro lado del mar.
- Pu Kuifikechenyem Kupakey Leftraru wente zegul muleygun

tralkan newen niegun: Viene Lautaro, es la fuerza ancestral del trueno.

- Trafia pewman, fewla kupakey tañi chaw: Anoche soñé que venía mi padre.

- Nielan foye ñaña nielan foye: No tengo remedio ñaña.

- Blancos choikes: bailes.

- Mukukge mutuknge Filipa Huenuleo: Apúrate, apúrate Filipa Huenuleo.

- Pu nawel: Los tigres.

- Amutuan iñche amutuam: Me voy a ir.

- Amutuan iñche, nielan ruka feula. Filipa Huenuleo piñgen.

Nielan kutralwe. Amutuan nomen tu lafken amutuam: Me llamo Filipa Huenulo. No hay fuego. Me voy al otro lado del mar. Me voy.

- Mogey kutral wallmapu pule/ Kutral/ pire: Vive el fuego alrededor de la tierra/ Fuego/ nieve.

- Lluškegey fucha: Anciano que fue relámpago.

- Maye maye acui: Llegó el león (se usa como saludo).

- Tray tray pu rayen tray tray: Caída de agua de las flores.

- Gen ko muley –Feypi Panchita Curriao: Hay fuerza del agua – dijo Panchita Curriao.

- Ella wun mew mapa zungolu ta iñchiñ genko papay, re mapuzungolu iñchiñ: Al amanecer habla en mapudungun el dueño del río.

- Nielay machi tupan: No hay origen familiar de machi.

- Fucha tralkan kuyen: Anciano trueno de luna.

- Ay... trukken wiñay piuke iñche: Mi corazón se vuelve ceniza.

- Gen Ko muley piam/ Lafken mu amuy Punalka, feypi wentru fucha: Dicen que existe (vive) el dueño del agua/ Punalka de fue al mar, dice el anciano.

- Ñuke kutralwe, petu no/ amautuli petu no ñuke anay: Todavía no madre fuego/ no te duermas todavía.

- Ñuke alen ñuke kuyen: Madre luna.

- Kuñuefal che muly/ kuñefal magen piuke/ chef pulla manke

magey: Mi corazón vive pobre/ ¿dónde vive el espíritu del cóndor?

- Yafuluwwkuley puramekeayiñ/ yakuluw yafuluw/ pu kona pu toqui/ Feypi Genpin/ amulepe zugu: Darle fuerza a los cóndores jóvenes/ darle fuerza/ guerreros, toquis/ dice el dueño de la palabra/ sigamos hablando, vamos, vamos.

- Lof mapu kuifi: Comunidad antigua; Tierra antigua.

- Chef muli ta mollfuñ aflaiain: ¿Dónde habita la sangre que vive para siempre?

- Mari kawun kura liwen mawidantu: Diez reuniones en la montaña al amanecer (asociadas a la fuerza de los lonkos)

- Mogey puigua fuchakemagen: Los abuelos antiguos viven en el viento del puel mapu.

- Traytrayi tv kvruf/ toro reke gey/ ti kvrvf/ newentulu ni amun/ Tranay represa tranay/ Trafentulu kutrani ni piuke/ Trafia pewman chaw: El viento cae/ como un toro/ el viento/ vamos en su fuerza/ Explota represa, explota/ Hay un daño en mi corazón (mi corazón está enfermo)/ anoche lo soñé.

Se terminó de imprimir en  
Imprenta Gráfica Sur de Valdivia, Chile,  
en el mes de abril de 2011.

