

De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual

El artículo destaca la importancia de la traducción como mecanismo de comunicación estratégico para la persistencia cultural, diferenciando diversas posibilidades estéticas (literal, libre e irreverente) de los escritores/escriptoras, traductores/traductoras en el marco del siempre complejo encuentro entre autor y lector, a través de un texto. Como respuesta a los planteamientos de Iván Carrasco décadas atrás sobre “el doble registro” y “el collage etnolingüístico” en el corpus Mapuche-Huilliche, y en diálogo con autores canónicos de la época colonial en Hispanoamérica como Felipe Guaman Poma de Ayala, el artículo cuestiona la perspectiva instrumental de la traducción, y subraya su carácter político como gesto de apropiación cultural y solución simbólica en contextos de conflicto intercultural. De este modo, ante situaciones como la “intraductibilidad” de las onomatopeyas, la paradoja entre ser y representar, la tensión entre la prosopopeya y la cosmovisión, los poemas-frontera entre el mapudungun y el castellano, así como los diversos estados de la lengua entre la oralidad y la escritura cobran fuerza en este estudio a través del análisis de textos poéticos de Lorenzo Aillapan, Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Bernardo Colipán, Graciela Huinao, Adriana Paredes Pinda, Roxana Miranda Rupailaf y Juan Paulo Huirimilla.

El propósito de este artículo es abordar el fenómeno de la escritura poética mapuche actual desde la perspectiva de la traducción como marco conceptual para la comprensión de su particular modo estético de representación y consiguiente generación de sentido. A partir de textos pertenecientes a autores mapuche como Elicura Chihuailaf, Lorenzo Aillapan y Leonel Lienlaf, y Mapuche-Huilliche, como Juan Paulo Huirimilla, Roxana Miranda Rupailaf, Bernardo Colipán y Adriana Paredes Pinda, se busca reflexionar en torno al hecho específico de que su escritura se articularía en torno a *varios tipos y/o niveles de traslación o reformulación* que comprometerían, a su vez, distintos planos estéticos de la comunicación literaria. Para cada uno de estos planos, además, se proponen los rótulos traductológicos de *literal*, en el caso de los textos que construyen el efecto estético a partir de la estrategia traslaticia de llevar simbólicamente al lector hacia el *original* indígena oral, o *libre*, para

aquellos casos en los que se observa precisamente lo contrario: llevar al autor (en este caso colectivo y anónimo) hacia el lector.¹ Asimismo, el presente estudio propone el concepto de *irreverente* para aquellos casos en los que el efecto estético descansa en la imposibilidad de definir la existencia de un original, dando lugar a la intercambiabilidad entre *original* y *versión*, así como al concepto implícito de *frontera*, como eje y metáfora central del sentido último de estos textos.²

En el caso particular de la poesía mapuche actual, asistimos a un escenario amplio de textos que revelan en su escritura, y en distintas formas y grados, tanto las marcas de apropiación de la escritura alfabética y la lengua castellana como de la traducción misma. En una presentación mayoritariamente bilingüe (castellano-mapudungun) - aunque no necesariamente como producto de la autotraducción - los textos que revisaremos se presentan, en un primer nivel de observación *doblemente registrados*, como acertadamente los definiera Iván Carrasco hace poco más de dos décadas, al referirse a la poesía etnocultural:

En la poesía etnocultural pueden distinguirse dos amplios sectores, desde la perspectiva del origen étnico de sus autores. Uno está formado por escritores chilenos de origen criollo o europeo que se preocupan de las sociedades indígenas del sur de Chile en relación con factores europeos o contingentes ... El otro está conformado por escritores de origen mapuche, que usan su propia lengua en interacción con el español de Chile, para redescubrir sus tradiciones y redefinir su identidad personal y social; destacan Sebastián Queupul, Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Pedro Aguilera Milla, José Ancán, Victorio Pranao ... Un rasgo común al segundo grupo es la presentación de sus obras en un doble registro lingüístico; es decir, en versiones paralelas bilingües: en mapudungun y en español. Este particular tipo de texto es análogo a la construcción del texto como un montaje o collage lingüístico, es decir, conformado por superposición o yuxtaposición de enunciados en lenguas distintas, que es característico de una parte significativa del primer grupo. (114)

No obstante, y a pesar del acierto que ha significado esta forma de aproximarse a dichos textos, la conceptualización que ofrece Carrasco en 1991 no profundiza adecuadamente respecto de la complejidad que encierra, desde el punto de vista textual y cultural, la doble vinculación lingüística y cultural de los mismos, especialmente en lo que atañe al papel estético que desempeña la traducción en cuanto a la construcción de su sentido. Como se verá más adelante, el valor estético de la traducción resultará esencial para la comprensión de mucha de la poesía posterior, especialmente la publicada por autores de origen Mapuche-Huilliche de la

región de Osorno, Valdivia, Puerto Montt y Chiloé, en el sur de Chile. Si bien es cierto que Carrasco ha reconocido en sus investigaciones la importancia de ver los textos bilingües como una unidad bilingüe y global, llama la atención la perspectiva teórica que se explicita sobre la traducción en el citado artículo, pues aparece limitada para la complejidad del fenómeno estudiado. Para el crítico chileno, la práctica translaticia opera de un modo contrario a lo que ocurre con las diferentes versiones que los autores elaboran de sus textos, donde el original es *borrado* tras las sucesivas correcciones:

Algo inverso ocurre con la mera traducción de un texto: la versión en otra lengua queda estipulada de inmediato como traducción, es decir, como imagen o equivalente del auténtico y único texto, que es el original. En este caso, la segunda versión no puede sustituir a la primera, ya que está fijada en otro código lingüístico. Incluso, explicitar su naturaleza de traducción de un texto original primario, le otorga a la versión en otra lengua un cierto carácter parásito, secundario, casi ilegítimo. (115)

La visión que Carrasco articula sobre la traducción se encuentra muy arraigada en una perspectiva instrumental de la misma. Al menos en el caso de los autores mapuche que aquí se estudian - y también algunos, como Chihuailaf o Lienlaf, que él consigna - no se trata sólo de una traducción del mapudungun al castellano (cuestión que tampoco es siempre o mayoritariamente así, según he observado a través de mis propias investigaciones).³ De hecho, lo que se instala con la yuxtaposición y/o inserción de la *otra* lengua (otredad que requiere, por lo demás, ser definida en cada caso) es, en diferentes grados, un *gesto de apropiación* del código, la lengua y la traducción, factores dominadores que se arrastran desde la colonia, época en la que encontramos magníficos ejemplos de escritura indígena, como es el caso de la *Nueva coronica y buen gobierno* del cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (1615). Tal como se ha indicado en nota previa, con la obra del cronista de Huamanga no solo asistimos, probablemente, a uno de los mejores ejemplos de identificación entre escribir y traducir, sino también del modo *literal* de escritura que aquí proponemos para el estudio de la poesía mapuche actual, pues el texto busca *precipitar* al lector occidental en la otredad de su visión oral (en este caso andina) del mundo, a pesar de ajustarse, en apariencia, a los parámetros de referencia de la lengua española y la cultura libresca europea, como lo han demostrado las investigaciones de Rolena Adorno, Mercedes López-Baralt, Nathan Wachtel y Juan Ossio, entre otros.⁴ Por su parte, el contraste colonial de esta estética lo representa la crónica

Comentarios reales (1609) del Inca Garcilaso de la Vega, donde encontramos un buen ejemplo de lo que aquí proponemos como estética *libre*, pues se trata de un ejercicio de apropiación que busca generar el efecto de *invisibilizar*, como diría Lawrence Venuti, la presencia del traductor.⁵ Por último, como también se ha indicado, en un contexto más contemporáneo, el modo *irreverente* de escritura encontraría un antecedente destacado en el singular modo literario de representación de J.L. Borges.

Teniendo esto en cuenta, y el hecho, como he dicho antes, de que no todos los textos responden al mismo modo de incorporar estéticamente la traducción, pasemos a revisar algunos ejemplos específicos que permitan visualizar las diferencias textuales que emergen a partir de las diversas dinámicas de relación que el *autor/traductor* establece con el texto original, la frontera y el otro. Se trata, en todos los casos, de *soluciones simbólicas* que dan lugar, en su conjunto, a una *poética mapuche*, caracterizada por la tensión y el conflicto interculturales. Es importante recalcar, no obstante, que aunque es posible observar una cierta relación entre autor y modo de traducción, esta propuesta de clasificación sigue un criterio textual, donde cada poema revela su propia estrategia traslaticia, marcada por una particular manera de entender (y proponer) la tensa interacción entre original y versión.

La primera estética que abordaré será la que he llamado *literal* y que he asociado previamente con la escritura de Felipe Guaman Poma de Ayala por la clara conexión de persistencia que establece con la estrategia subvertidora y descentrante del cronista peruano para instalar una visión andina *por debajo* del texto escrito e icónico aparentemente de raigambre exclusivamente occidental. El rasgo dominante, así, en la mayoría de los textos de poetas como Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapan o Elicura Chihuailaf es el de un poema escrito en español, pero pensado en la lengua y el código de partida. En este caso, el mapudungun y la oralidad mapuche respectivamente dan lugar a un problema de traducción en dos niveles: interlingüístico (entre lenguas) e intersemiótico (entre códigos), siguiendo la distinción hecha por Roman Jakobson en 1959.⁶ En otras palabras, los poemas que despliegan esta estética se presentan estructurados bajo una lógica *otra* que se escapa de los límites convencionales establecidos por el circuito monolingüe y homogéneo dominante del castellano de Chile, obligando al lector de la lengua y código terminales a salir de la comodidad de su cultura para precipitarse en la *extrañeza* del texto original.⁷

Los poemas que aquí revisamos de Lorenzo Aillapan, Elicura Chihuailaf o Leonel Lienlaf, en este sentido, aparecen como un excelente ejemplo de esta perspectiva. El poema “Mañke” (Cóndor), perteneciente al

libro *Üñumche (Hombre pájaro)* resulta paradigmático en la medida que no sólo se llega a la incorporación intensa de la oralidad por medio del uso de la onomatopeya como recurso para marcar el lugar primordial y generador que ésta ocupa en la cultura mapuche en el contexto de la escritura alfabética, sino también al extremo de omitir dichas onomatopeyas en la versión en castellano. Este silencio en el texto de llegada, que podría relacionarse con lo sagrado, confronta la escritura alfabética castellana con los límites de la intraducibilidad interlingüística y especialmente intersemiótica:

Kuyfi müleken tachi doy fütra üpünfe	Es un pájaro milenario que vuela a gran altura
rumel küntraymiyaukey ko meu reke kürüf meu	siempre majestuoso en el aire como nave en el agua
- doy kim üñum – kimche reke	Pájaro sobresaliente igual a un sabio
- doy nor üñum – norche reke	Pájaro sobresaliente igual a un justiciero
- doy küme üñum – kümche reke	Pájaro sobresaliente igual a un bondadoso
- doy newen üñum – newenche reke.	Pájaro sobresaliente igual a un poderoso.
Maaaannkkeeee – maaaannkkeeee – affkape	[No existe traducción]
maaaaannkkeeee – maaaannkkeeee – affkape	[No existe traducción]
Fey meu inarumeley newen ka ngülam pu mülenche	Esta verdad y razón ejemplar personas vivientes lo sigue

rumel mülekelu kam tañi mapu meu ayiwün duam	igual que el ave siempre alrededor de su amado terruño
fey Lakukonkey allanagechi mañke üñum meu	llegando a ser legítimo tocayo del ave Cóndor
Miyaukelu fill ad ad mapu püle witran reke	símbolo del viajero en territorio original prohibido
wefrumekey dulliñ üy mañkelef pingelu che	de ahí nace nombre propio «Mañkelef - cóndor veloz»
Mañkengan üytukuwi doy poyeayimalu.	el más inspirado se puso «Mañkengan = cóndor seré»
Maaaannkkeeee – maaaannkkeeee – affkape	[No existe traducción]
maaaannkkeeee – maaaannkkeeee – affkape (u6)	[No existe traducción]

El lector, ante un texto así, se ve compelido a tener que salirse de su centro y precipitarse en la extrañeza de un mundo que, como he dicho antes, se escapa del espacio lingüístico y cultural conocido hasta el punto de trasgredir, incluso, el estatuto ontológico del texto literario en cuanto tal, en la medida que la comprensión profunda del mismo descansa, paradójicamente, en la posibilidad (siempre simbólica y altamente compleja) de que el lector pueda acceder directamente a la oralidad indígena a través de un poema escrito. Como se ve, la ausencia de un equivalente onomatopéyico en la versión en castellano resalta el doble estatuto *üñumche* (hombre-pájaro) y *coyautufe* (poeta), cuya tensión no sólo hace patente el conflicto profundo entre oralidad-escritura en la obra de Aillapán, sino que también grafica perfectamente el dilema de un lector (pájaro). Atrapado en las redes de la escritura, éste se ve compelido a realizar, en su recorrido, procesos de semiosis cada vez más complejos en la medida que se va aproximando al sentido último de la paradoja sobre la cual se edifica este juego de *ser y representar* que caracteriza la *etnoliteratura* u *oralitura*.⁸

El procedimiento de omisión que observamos en el poema antes citado se repite sistemáticamente en los 72 poemas que constituyen su libro *Ūñumche (hombre pájaro)*. Pero en este caso se incluye, además, el verso en castellano, “símbolo del viajero en territorio original prohibido” (116), el cual, por medio de una función metatextual, ayuda a explicar la relación con *lo otro*, al mismo tiempo que, por extensión, sirve para comprender la motivación cultural de estas omisiones. Así, la relación entre lo *original* y lo *prohibido* se hace aquí explícita, tanto en términos del tabú que resguarda lo sagrado, como en términos de la estética traductológica (llevar al lector hacia el encuentro con el autor colectivo) que subyace, como mirada, tras la práctica escrituraria como afirmación identitaria de lo *no-extranjero* (X).⁹

Por su parte, el poema “Tami tremoam ta kupan, pienew ti foye” (para sanarte vine, me habló el canelo), del libro *De sueños azules y contrasueños*, de Elicura Chihuailaf, también se presenta como un buen ejemplo de este modo *guamanpomiano* de escribir/traducir. En una variante menos extrema que la del poema de Aillapan, el poeta de Quechurewe expande las fronteras de la racionalidad occidental dominante, a través de una versión *literaturizada* de la transcripción (literal) de un conmovedor diálogo entre el hablante lírico y el canelo - árbol sagrado para el pueblo mapuche - con el objetivo de sumergir al lector de la lengua terminal en las aguas profundas de la subjetividad y la vivencia emocional y cultural mapuche.¹⁰ En otras palabras, el texto busca arrancar al lector de su centro homogéneo y monolingüe de la experiencia chilena, occidental y castellana para dejarlo caer en el seno de un universo regido por valores tradicionales y originales que, como se expresa en el poema, deben reconocerse, seguirse y respetarse para no poner en riesgo la homeostasis comunitaria y personal del presente:

Para sanarte vine, me habló
 el Árbol sagrado
 Ve y recoge mis hojas, mis
 semillas, me está diciendo
 De todas partes vinieron
 tus buenas Machi
 tus buenos Machi,
 desde las cuatro Tierras,
 desde las cuatro aguas
 mediamos, me están diciendo
 sus poderes
 en tus nervios, en tus huesos

en tus venas
 ¿O deseas acaso abandonar
 a nuestra gente?... (85)

En una línea similar, varios de los poemas contenidos en *Pewma dungu. Palabras soñadas*, de Leonel Lienlaf, dan cuenta de una mirada animista y tradicional que nos recuerda el modo holístico de comprensión de las sociedades orales primarias.¹¹ Tal como sucede con la poesía indígena de otras latitudes del continente americano, el lector es arrancado de la comodidad de su universo letrado de comprensión para adentrarlo en una lógica *extraña*, responsable última de la recepción no occidental del texto o, al menos, de una lectura diglósica o heterogénea capaz de vehicular esa otredad.¹² En el poema “Pewma dungu”, observamos cómo con total simpleza lingüística y sin ninguna artificiosidad técnica, se rompe la relación occidental del sujeto frente a la naturaleza para abrir un contexto alternativo de integración entre hombre y entorno, siempre al interior de una personificación del mundo inanimado propuesta ideológicamente como parte de una visión ancestral del mundo:

Me adentro
 en estos cantos de sueños,
 dormitando cerca del fuego
 mientras afuera
 el viento
 hace bailar las montañas. (7)

Aunque con un conocimiento bastante más precario del mapudungun que el de los autores antes mencionados, poetas mapuche-huilliche como Roxana Miranda Rupailaf y Juan Paulo Huirimilla también aportan con sus poemarios *Palimpsesto* y *Shumpall*, respectivamente, buenos ejemplos de esta estética basada en la lógica de precipitar simbólicamente al lector en un mundo que, desde la subtextualidad, expande los límites de las posibilidades semánticas de la lengua y el código terminal y dominante. Tanto en el poema “5” de la sección “Tercer oleaje I. Del abrazo y los descensos” contenido en *Shumpall* de la autora osornina, como en “Ulkantun para la poesía”, incluido en *Palimpsesto* del poeta puertomontino, asistimos a la metáfora de los ríos profundos de Arguedas, es decir, a la referencia a lo subterráneo, lo sumergido, pero que existe como un original que continúa dialogando de la única forma que puede, esto es, desde abajo. En esas aguas profundas habita la posibilidad (y también la amenaza) de la ruptura de un orden impuesto como natural

lleno de grietas por donde acceder a aquello que la memoria ancestral no olvida a pesar de los ocultamientos. Es el caso, por ejemplo, de esta versión apropiada del mito del Shumpall, Shompallwe... o la Pincoya en su versión occidentalizada de la sirena,¹³ que emerge metafóricamente desde un silencio que se identifica con el origen del canto poético:

Un camino se abre en el medio del mar.
Tú estás al otro lado.
Intuyo los alientos y el oleaje que hay en ti
es el mismo en el cual se sumergen las sirenas y los peces.

Los cantos se suceden en mi lengua.
Gaviotas que devoran mi vestido.
Estoy aquí mirando las luces de tu cuerpo.
Yo siempre estoy aquí.
Entro al mar algunas veces y regreso.

...

Muérdeme, te digo.
Muérdeme el descenso
de irme
de irnos hundiendo en el fondo
de un mar, un océano,
la casa habitada,
el fondo, la arena, el castillo:
las mieles de un final que nos consume,
la piel que se llena de escamas,
los senos que se abren,
los cuerpos de plata
se entrelazan
no acaban de hundirse.
... (Miranda Rupailaf, *Shumpall* 37-38)

En "Ulkantun para la poesía", por su parte, se observa el despliegue de esta estética bajo la forma textual de una poética, en la medida que el poema cumple la función de presentar una reflexión metatextual sobre la poesía misma. De esta manera, el texto citado a continuación permite, tanto graficar el sentido que emana del significado literal del título mismo del poemario (palimpsesto), como adentrarnos a una vertiente urbana de este modo de representación.¹⁴

La poesía es la cabeza de un gallo
 Cortado bajo tierra por un árbol
 Que un muchacho de la esquina
 Confunde con el sol que brilla
 En una poza de agua.
 Esta es mi palabra en la urbe:
 Una paloma observando la congoja
 De un puerto que habita bajo esta ciudad
 Sin que nadie consiga la llave de oro. (55)

Dentro de la variante que he llamado *irreverente*, encontramos, por su parte, una producción poética mayoritariamente Mapuche-Huilliche que esencialmente juega con la relación original-versión, igualándolos en una dinámica intertextual que no reconoce jerarquía alguna entre ellos ni se adscribe a ningún principio étnico tradicional (ni mucho menos *puro*) debido, posible (y lamentablemente también) a un desconocimiento - mayor o menor, según sea el caso - de la lengua del pueblo mapuche y/o las prácticas culturales asociadas a ella.¹⁵ Según se ha mencionado, el efecto principal que este modo de escritura/traducción consigue es el de una estética en la que la escritura aparece independizada del *yugo* del original (oralidad tradicional indígena), dando lugar, en muchos casos, a un estilo intercultural más alineado, tal vez, con el grupo de poetas que Iván Carrasco define como “poetas chilenos de origen criollo o europeo, que se preocupan de las sociedades indígenas del sur de Chile en relación con factores europeos o contingentes” (114).

El segundo poema de la sección “Bío-Bío III” del libro *Ūl* de Adriana Paredes Pinda o “Rituales de la serpiente azul”, contenido en el poemario *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Seducción de los venenos*, de Roxana Miranda Rupailaf, muestran rasgos distintivos de esta irreverencia hacia el original, presentando el contenido del poema a través de una forma que recuerda, a momentos, la estética occidental vanguardista. Como apunta Carrasco, pero desde una perspectiva teórica que va más allá de sus conclusiones, el montaje y el collage lingüístico, permiten no sólo la “superposición o yuxtaposición de enunciados en distintas lenguas” (114) al interior de un universo letrado y castellano, sino también la creación de una interacción particular entre ambos textos (el mapuche y el no mapuche) que convierte a la traducción - semióticamente constituida por, al menos, dos textos tensionados: el fuente y el meta - en un espectáculo, un modo de representación autónomo de la realidad intercultural y heterogénea contemporánea al regirse por sus propias reglas creativas de construcción textual:

Balan los helechos en la fragancia
 de su montaña
 balan. *Keili keili* – musitan
 para adentro
 de sí mismos. Los hombres ya
 desposados
 por el hambre
 Endesa y El Barco
 prometedores
 arrecifes
 de la sed.
 “Yo soy el pezón erecto del trueno” - gime
 “amancebado
 me hallo
 los cuchillos de la venganza
 soy el trigal
 de tu regazo Filipa
 la trémula
 rapaz
 espalda de tu caballo. Bío-Bío
 ardiente
 la *trutruka*
 en el amanecer
 que se quema el mundo, Bío-Bío
 guárdense
 los peces, relámpagos del agua
pu malenpu weche
 de rodillas
 subiremos
llafllaf juntos todos
 en cadencia
 desesperada, cada una
 lamiendo
 la estrella
 desagrada
 de su *kupalche*
 subiremos
 oráculo
 del miedo, subiremos
 Bío-Bío
 Pies

danzantes
 subiremos
 cántaros, *troko metawe rali*
 subiremos
 y
 Endesa
 veremos
 C
 A
 E
 R. (44-45)

Como se ve en este poema de Paredes Pinda, la incrustación de palabras o expresiones en mapudungun cumplen no sólo una función *oralizante* del texto escrito en español, en el sentido de vincular el texto escrito con el extratexto oral indígena, sino también la de reforzar étnicamente el contenido de crítica y demanda contra los proyectos hidroeléctricos suscritos por Endesa, de España, (ahora también fusionada con ENEL de Italia) y el gobierno de Chile en la región de la Araucanía. Aquí, el original emerge, al igual que en los casos anteriores, como la punta de un iceberg que trata de anclar el discurso del presente en un original que se asume como históricamente anterior y más profundo en la lucha por la subversión del orden político y cultural establecido. Dicha lucha simbólica y subversiva, sin embargo, no se lleva a cabo bajo la lógica de una estética del sometimiento de la escritura, ni menos del castellano, a la racionalidad oral primaria indígena, ni menos al mapudungun, muy escaso, además, en todo el conjunto del poema. En efecto, lejos de privilegiar el universo tradicional mapuche, el poema no pierde nunca de vista la tensión intercultural que ha hecho posible (y también creíble) el texto poético mapuche como tal, lo que induce, a su vez, a un efecto de intercambialidad de los roles traductológicos entre el mapudungun y el castellano. Ambas lenguas y códigos (oral y escrito) operan, entonces, como originales o puntos de partida para la construcción ficcional. El texto poético aparece construido en una frontera, en la tensión de un ir y venir constantes donde ya no es posible (ni relevante tampoco) asumir con claridad ni un punto de partida, ni de llegada. Podría decirse, en consecuencia, que el texto *señaliza*, en un acto de apertura semiótica, la existencia de un universo mapuche, pero lo hace desde un presente letrado que simultáneamente se lo apropia para darle *nueva vida* dentro del marco literario dominante.

Por otra parte, en “Rituales de la serpiente azul” de Roxana Miranda Rupailaf asistimos a un ejemplo todavía más intenso de esta variante, a

través del tema de la serpiente, abordado indistintamente tanto desde la perspectiva occidental, a partir de la tradición bíblica, como de la del mito mapuche de Tren-Tren y Cai-Cai Filu.¹⁶ Como una lógica que determina la construcción de todo el poema, el estatuto del original, en tanto fuente supuestamente sagrada o pura, cede al procedimiento de apropiación que lleva a cabo la autora de Osorno con el fin de dar cuenta de la tensa y compleja situación cultural que vive la cultura mapuche actual respecto del castellano y la escritura alfabética. Desde la perspectiva que ofrece el poema, el único camino que se establece como posible (y literariamente creíble) para ser mapuche es el de la apropiación de ambos textos, el mapuche y el occidental, al tratar ambos como fuentes de partida; en otras palabras, ubicándose estratégicamente desde una específica mirada estética y traductológica que no sólo ya no reconoce el estatuto del original como tal, sino que además tampoco depende de éste para operar con total libertad.

El poema de Miranda Rupailaf se inicia con el epígrafe de unos versos de Adriana Paredes Pinda: “Qué haremos Kai-kai filu/para no ahogarnos en tu rito/de miedo y espesura”. Y el poema propiamente tal, dividido en dos partes, dice así:

I

Agua hacerte y agrietarte
 por las pieles.
 Devorarme tus latidos y montañas.
 Persiguiendo los gritos de la muerte
 que se resiste al atorarse de los peces
 de la sangre.
 Cuerpo arrastro en oleajes
 de sal y de locura.
 Muerdo tierra en los rincones de lo azul.
 Los llantos y las rabias
 fragmento en los ojos de la vida.

II

Entra sangre adentro de las bocas
 y gira en piel su tambor.
 Convulsiona el aliento
 hasta gritarme el agua
 en que sostengo la primavera
 en que seguir corriendo
 al ave
 que no muestra las plumas mientras sueña:

que el sueño es más profundo en lo nocturno.
 Anda sangre cortándome la lengua.
 En danza de golpear
 me baila el acento
 hacia el afuera.
 Sangre corre por los dientes
 que no pudieron apretar lo suficiente
 cuando pasaron
 náufragos azules
 en la sal. (Miranda Rupailaf, *Sedución* 69-70)

Con una menor representación en el corpus estudiado, encontramos, por último, la estética que he llamado *libre* por privilegiar el universo castellano y letrado por sobre la oralidad indígena de partida.¹⁷ Por medio del efecto de dejar lo más tranquilo al lector y hacer que el autor (anónimo y colectivo de la oralidad) vaya a su encuentro, según los términos de F. Schleiermacher sobre los métodos de traducir ya referidos en nota previa, poemarios como *Arco de interrogaciones* de Bernardo Colipán o *Walinto* de Graciela Huinao, contienen textos que claramente trasladan el mundo indígena (esencialmente la experiencia de ser mapuche en la actualidad) hacia la lengua y cultura de llegada de un modo que no fuerza al lector a descentrarse o salirse de la comodidad de la lengua y cultura dominantes para ir al encuentro del original.

En “Se notó tu ausencia en el Domingo de Ramos”, de Colipán, asistimos a la elaboración de un drama común entre los indígenas en la actualidad. Me refiero a la migración interna, campo-ciudad, con todas las implicancias socio-culturales y psico-sociales que esto representa:

Nos dices en tu carta, Carmen, que Santiago
 es una gran ciudad, barata y de muchas luces.
 Que tienes un personal estéreo y escuchas a Michael Jackson.
 Que usas la minifalda que acá nunca mostraste.
 Que tu felicidad es un CD que tocas por las noches
 a todo volumen.
 Nosotros -tus amigos del barrio- con un parchecurita
 sellamos tu vacío.
 El domingo de Ramos se notó tu ausencia.
 El Johnny consiguió trabajo y aún se acuerda de ti.
 Carmencita tu hija ya tiene cuatro años.
 Bien te haría Carmen volver a Rahue. (47)

En “Salmo 1492”, a su vez, de Graciela Huinao, traducido al mapudungun por la conocida profesora y traductora Clara Antinao, asistimos a un epigrama que resume el trauma de la conquista como un acontecimiento actual para el pueblo mapuche: “Nunca fuimos/el pueblo señalado/pero nos matan/en señal de la cruz” (20). Algo similar observamos en “La voz de mi padre” de la misma autora de ascendencia Mapuche-Huilliche: “En lenguaje indómito/nacen mis versos/de la prolongada/noche del exterminio” (22).

Como en algunos de los textos *literales* presentados al comienzo, se observa en estos últimos poemas el uso de un lenguaje relativamente sencillo y homogéneo. Tal rasgo, sin embargo, no se pone aquí al servicio de un efecto estético de traslación que privilegie el universo oral y tradicional de partida, ni menos poniendo explícitamente de relieve la tensión entre ambos universos lingüísticos y semióticos. Estos poemas, por el contrario, son elaborados bajo la premisa de un *efecto* ficcional distinto: el de que la tensión interlingüística (entre lenguas) e intersemiótica (entre códigos) puede ser simbólicamente superada por un modo de escritura que, a través de la apropiación y el énfasis de la lengua española y el código letrado, es capaz de ofrecer una versión, esencialmente urbana y sujeta a los parámetros del universo hispano hablante de llegada, de la experiencia de ser mapuche en la actualidad. Esto no quiere decir, sin embargo, que toda la poesía mapuche urbana siga necesariamente el procedimiento *libre* que se observa en los poemas arriba citados. Los textos aquí analizados han sido seleccionados con el fin de ejemplificar dicha estética únicamente. Los textos más representativos de la poesía urbana mapuche se inscribirían, de hecho, desde la perspectiva de este estudio, en la estética de la *irreverencia* como lo evidencia, sin duda, la obra poética de David Aníñir.¹⁸

En esta misma línea *libre*, por último, encontramos poemas como “Umutuli”, de Jaime Luis Huenún, donde, al igual que en los poemas antes referidos, se transfiere la experiencia singular de ser mapuche sin articular ninguna estrategia textual que busque provocar ni el efecto de descentrar al lector ni de explicitar la tensión intercultural subyacente. La tensión y el conflicto, en este como en otros poemas similares, se desplaza hacia un contenido de denuncia social y/o política que coloca al lector ante el ineludible y extenso debate centro-periferia vinculado a la larga historia de resistencia y persistencia indígena desde los tiempos de la conquista española, primero, y luego, contra el Estado chileno a partir de comienzos del siglo XIX. Con un inicio prosaico, el texto de Huenún aborda concretamente, entre otros temas, el problema de la marginación social y

el alcoholismo, uno de los consabidos males que más han afectado a generaciones de indígenas expoliados en Latinoamérica:

Evaristo Huaique yace en la cuneta del camino. Borracho desde Osorno dormita largo y ancho entre los pastos y la fría neblina de noviembre.

La manta de castilla de su padre lo protege de los vientos veleidosos; el cuchillo de monte en la cintura, aleja a los brujos y a los duendes de los sueños y del camino.

Duerme Huaique bajo el cielo de la noche de San Juan.

Duerme y habla en pendenciero castellano a los viejos animales de la sangre y del espíritu.

No hubo muerte, padre nuestro, no

hubo sangre, no

hubo pouco picoteándome los ojos,

ni un cuchillo brillándose en la noche, ni una

pedra marcándome la frente. (90-91)

Con la excepción de la nota a pie de página que se hace al comienzo para traducir el título en mapudungun al castellano (“Él está en el centro de su sueño”, 90), referencias al apellido mapuche del protagonista (“Huaique”), “los brujos” o “la noche de San Juan” (*We Tripantu* o año nuevo mapuche) no aparecen convocados en el poema otros recursos que busquen generar un efecto *étnico* en el mismo en base a sacar explícitamente al lector de su centro lingüístico y cultural. Si bien no se puede desconocer la perspectiva subversiva que instala el poema por medio de estas señalizaciones al extratexto oral mapuche, ésta se lleva a cabo siempre dentro de los parámetros letrados, sin llegar a constituir una estrategia que convierta la tensión oralidad-escritura en un fin o espectáculo verbal en sí mismo.

Sin un objetivo de exhaustividad, los distintos ejemplos que hemos revisado en el presente estudio permiten visualizar panorámicamente el relativo rango de rendimiento teórico que aportan conceptos fundamentales de la traductología al estudio de la poesía mapuche con miras a lograr comprender mejor las diferencias estéticas que, muchas veces, se ocultan tras la designación genérica de *poesía mapuche*. En una línea de continuidad con la época colonial y las soluciones textuales que de ahí emanaron y se proyectaron hacia el futuro en las letras hispanoamericanas, la poesía mapuche, como probablemente la indígena latinoamericana en general, no puede sustraerse al complejo marco de tensión, así como de posibles soluciones simbólicas, que impone la traducción – en el contexto del conflicto oralidad y escritura - desde los tiempos de la conquista española. Como se aprecia a través de los

ejemplos, sea cual sea el camino adoptado por el autor mapuche para hacer creíble y posible su escritura - en tanto que textualidad literaria mapuche como tal - debe necesariamente encontrar algún modo (*literal, libre o irreverente*) de establecer un puente de comunicación entre el autor anónimo y colectivo de la cultura ancestral oral y el lector letrado contemporáneo (casi exclusivamente hispano, lamentablemente), tal como otros escritores y cronistas indígenas tuvieron que hacerlo en el pasado para abrirse un espacio de existencia letrada dentro de la complejidad intercultural y tensa que impuso la conquista.

Concordia University

NOTAS

- 1 Este modo de abordar el problema se inspira en la conocida distinción hecha por Friedrich Schleiermacher en su artículo titulado "Sobre los diferentes métodos de traducir" de 1813. En dicho artículo, dice el teólogo y filósofo alemán: "Pero, entonces, ¿qué caminos puede emprender el verdadero traductor, que quiere aproximar de verdad a estas dos personas tan separadas, su escritor original y su propio lector, y facilitar a este último, sin obligarle a salir del círculo de su lengua materna, el más exacto y completo entendimiento y goce del primero? A mi juicio, sólo hay dos. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor" (231).
- 2 Cabe señalar que estos tres tipos de estética, asociados a particulares modos traductológicos de escribir/traducir, pueden ser vistos, a su vez, como la expresión de tres tendencias mayores observables en la literatura hispanoamericana que, en otras investigaciones, he identificado con las figuras de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega, en el periodo colonial, y con Jorge Luis Borges, en la época contemporánea. Como sostuve hace ya un tiempo en mi tesis doctoral, así como más recientemente en algunos artículos académicos, los primeros dos autores representarían, cada uno, las distintas *soluciones* escriturarias que el discurso hispanoamericano habría elaborado para resolver las tensiones impuestas por la traducción como instrumento y arma de dominación letrada en el marco de un espacio indígena eminentemente oral. Así, si Guaman Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega representan el inicio de una estética marcada por el contrapunto entre un modo de escritura *literal y libre*, respectivamente, J. L. Borges aparecería, por su parte, y con varios siglos de distancia de estos cronistas, dando cuenta

- de un modo *irreverente* de escritura que cancela la posibilidad de distinción entre original y versión. La reflexión implícita que esta estética propone sobre Latinoamérica y su expresión literaria define a la traducción como un dispositivo generador de un discurso diferenciado que no se subordina a ningún principio de dependencia de los modos de representación europeos.
- 3 Tras llevar a cabo, desde el año 2006, conversaciones grabadas en video con los poetas, he podido constatar que, de hecho, esto sucede en la minoría de los casos, pues, sobre todo entre los poetas Mapuche-Huilliche, los textos son concebidos en español y luego traducidos al mapudungun por un traductor hablante de la lengua indígena (por ejemplo, Clara Antinao, en el caso de *Walinto* de Graciela Huinao, entre otros textos). También se practica la autotraducción, como sucede con Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf o Lorenzo Aillapan, al tener como ventaja el conocimiento de la lengua nativa.
 - 4 La línea andina de investigación impulsada por estos investigadores, entre otros, no solo ha permitido fundamentar exitosamente la existencia implícita de una visión indígena andina y textualmente subversiva bajo el ropaje de una apariencia letrada y occidental, sino también demostrar el modo *literal* de su escritura, en la medida que esta doble articulación de su discurso se correlaciona, en el plano del sentido cultural y profundo del texto, tanto con el método traductológico de llevar al lector al encuentro del autor (anónimo y colectivo, en este caso), según lo definiera F. Schleiermacher en 1813, como con los efectos textuales que este método produce en el texto terminal (por ejemplo, la *interferencia* y la *exotización*, por citar los más evidentes en la crónica del cronista de Huamanga). Para un estudio detallado sobre el tema, sugiero mi artículo "Felipe Guaman Poma de Ayala: cronista indígena, traductor literal".
 - 5 Para Lawrence Venuti, "A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention - the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the 'original' ... What is so remarkable here is that the effect of transparency conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text" (1). Aplicado al estudio de la poesía mapuche, esta estrategia translaticia *libre* hay que entenderla, al igual que la *literal* o la *irreverente*, como un efecto estético construido por el texto para volverse creíble, en tanto que texto particularmente mapuche, en el marco persuasivo de la comunicación literaria. Desde esta perspectiva, no se trata de distinguir entre textos auténticos y no auténticos, sino entre textos

construidos sobre la base de distintas estrategias discursivas, de acuerdo con el modo de traducción en que se represente e incorpore la relación, inherentemente tensa, entre texto traductor (escritura alfabética española) y texto traducido (oralidad mapuche).

- 6 En "On Linguistics Aspects of Translation", Roman Jakobson propone la famosa distinción entre traducción *intra lingüística*, *inter lingüística* e *inter semiótica* que perdura hasta nuestros días en el debate traductológico: "We distinguish three ways of interpreting a verbal sign – escribe Jakobson -: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols. These three kinds of translation are to be differently labeled: 1. Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2. Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3. Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems" (145).
- 7 "Los hombres de otros tiempos - dice Ortega y Gasset - habían menester de los antiguos en un sentido pragmático. Necesitaban aprender de ellos muchas cosas para utilizarlas con plena actualidad. Se comprende que entonces la traducción intentase modernizar el texto antiguo, asimilarlo al presente. Pero nuestra conveniencia es la contraria. Necesitamos de ellos precisamente en cuanto son disímiles de nosotros, y la traducción debe subrayar su carácter exótico y distante, haciéndolo como tal inteligible ... Lo decisivo es que, al traducir, procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas y no al revés, que es lo que suele hacerse (307).
- 8 En cuanto a la *oralitura*, concepto propuesto por el historiador africano Yoro Fall, en 1992, resulta interesante tanto el hecho de que el poeta mapuche E. Chihuailaf se adscriba al uso de este término, como su propia interpretación: "... yo escribo sobre cosas y desde cosas que me ha tocado vivir y no estoy haciendo juicio de ningún tipo cuando digo que la oralidad es un artificio, que la oralitura es un artificio que se acerca al artificio y que la literatura es un artificio del artificio, porque uno en la literatura puede escribir sobre París sin haber estado nunca en París, haciendo una investigación" (Viereck Salinas 226).
- 9 En general, la importancia y función cultural de la onomatopeya en la poesía indígena actual, y en la de Lorenzo Aillapan, en particular, ha sido relativamente destacada por la crítica especializada. Sin embargo, las implicancias traductológicas y estéticas de la omisión, específicamente en el caso de *Uñumche* de Lorenzo Aillapan, no solo ponen en relieve el problema de la falta de sentido de las onomatopeyas en la lengua escrita y terminal, en el marco del problema de la intraducibilidad y la adaptación entre sistemas

lingüísticos y culturales muy disímiles, sino que también subrayan el modo en que la textualidad indígena propone un particular *modo de construcción del sentido* a través de una lengua semióticamente traductora (en este caso el español) que opera, a su vez, como un *pretexto* para arrancar al lector de su centro cultural y epistemológico, instalando, así, en el presente, la complejidad de la experiencia fronteriza que le ha impuesto la conquista española al mundo indígena desde fines del siglo XV.

- 10 He preferido utilizar el término “literaturizada”, en vez de “literaria”, para enfatizar el carácter translaticio que subyace a la escritura de este poema de Chihuaílaf, así como de todos los textos que propongo considerar bajo el rótulo de *literales*. Su texto poético aparece como el resultado no solo de un *pasar a la escritura* (transcribir) un texto oral, sino también como el ejercicio de *convertir* ese texto, trasvertido en letra, en una particular *forma literaria* de escritura, todo lo cual enfatiza, a su vez, el gran problema epistemológico de la inevitable inserción de los productos culturales indígenas, eminentemente orales, en la tradición occidental de la ficción y, por extensión, también de la *mentira*, cuando el problema se observa al nivel de los usos populares de estos conceptos.
- 11 “Una organización verbal dominada por el sonido – escribe Walter Ong – está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias (las cuales llegarían con la palabra escrita, visualizada: la vista es un sentido que separa por partes). También está en consonancia con el holismo conservador (el presente homeostático que debe mantenerse intacto, las expresiones formularias que deben mantenerse intactas); con el pensamiento situacional (nuevamente holístico, con la acción humana en el centro) antes que el pensamiento abstracto; con cierta organización humanística del saber acerca de las acciones de seres humanos y antropomórficos, personas interiorizadas, antes que acerca de cuestiones impersonales” (64).
- 12 Me refiero especialmente a la poesía de autores como Humberto Ak’abal (Maya Kí’che’), Briceida Cuevas Cob (Maya de Yucatán), Eduardo Ninamango Mallqui (Quechua de Huancayo) o Ariruma Kowii (Kichwa de Otavalo), etc. En la poesía de todos ellos resulta evidente la precipitación que es exigida al lector hacia la lengua y visión indígenas del mundo para poder acceder al sentido profundo del texto. Tal exigencia, valga la pena aclarar, debe entenderse siempre como un desafío complejo y lamentablemente inalcanzable la mayoría de las veces por parte del lector, dadas las condicionantes socio-históricas que todavía persisten en cuanto al relego a un segundo plano de las lenguas y culturas indígenas. El gesto de escribir, sin embargo, bajo la premisa de arrancar al lector de su comodidad cultural, revela no solo el problema de la tensión histórica que subyace a esta estética,

- sino también la perspectiva ideológica desde la cual ésta busca instalarse en el escenario literario local e internacional.
- 13 Siguiendo a Hugo Carrasco, el relato del Shumpall se resume esencialmente del siguiente modo: “una hermosa joven mapuche fue al mar, río o lago, a recoger marisco, lavar, bañarse, mirarse en el agua; un shumpall, directamente en su apariencia de sireno o indirectamente en forma de ola o remolino, arrebató a la niña y la lleva hacia el centro de las aguas o hacia la profundidad de éstas; allí se casa con ella, y la joven desaparece de las cercanías; sus padres, sobre todo la madre, quedan solos y tristes por la desaparición de su hija, lloran y esperan o la buscan, rezando y haciendo machitun para encontrarla; después de un tiempo, los padres sueñan con la joven, o ésta los va a visitar, por su voluntad o enviada por Shumpall, sola o acompañada de su pequeño hijo, (el que a veces, al ser destapado el canasto en que va, se convierte en agua, o se observa su apariencia de «lobito de mar») y les cuenta que está viva, casada, que habita bajo las aguas y que no la busquen más. Luego, la joven pide a sus padres y otras personas de la comunidad que vayan a la playa, donde se efectuará el pago por el matrimonio; los padres y la comunidad llevan los elementos necesarios y organizan la fiesta ritual; entonces, Shumpall viene en forma directa (en su apariencia de sireno o de lobo de mar), o figurada (ola, marea, viento, temporal), llena la playa de pescado, otros bienes del mar o dones para pescar; con esto, todos quedan satisfechos y felices, por los bienes o dones recibidos y por la relación establecida con el esposo de la joven, y ésta, sola o acompañada por Shumpall, se va también feliz hacia su morada en las aguas” (25).
 - 14 Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE), *palimpsesto* significa: “Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. 2 Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir”.
 - 15 Lamentablemente, en la mayoría de los casos estos poetas se han visto forzados a tener que estudiar tardíamente, de adultos, la lengua mapudungun, pues no la han heredado de sus padres o abuelos a causa de las consabidas políticas de exterminio cultural y lingüístico que han caracterizado a las repúblicas americanas, incapaces de establecer una verdadera ruptura con la ideología discriminatoria colonial.
 - 16 Según José Fernando Díaz, el mito de *Treng-Treng y Kai-Kai* correspondería a un relato de “aclaración del origen de las ‘rogativas’ o ‘Guillatún’” (47) que remite a un conflicto entre dos seres o realidades antagónicas, dos serpientes (treng-treng vilu y kai-kai vilu) que se identifican con el agua y la tierra. Los términos treng-treng y Kai-Kai (o trem-trem y kai-kai) que provienen del grito de cada una de las serpientes (vilu) son expresiones del conflicto: el grito ‘kai-kai’ es el primero y hace crecer las aguas. El grito ‘treng-treng’ es la respuesta

que hace subir la montaña” (48). Es interesante destacar que este mito sigue presente hasta nuestros días entre la gente oriunda de la isla grande de Chiloé, al sur de Chile, a pesar de los procesos neoliberales de modernización en curso desde hace décadas, según lo constata Sergio Mansilla en su artículo “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”: “...para un chilote conocedor de los mitos insulares es casi imposible no asociar el terremoto acontecido en el fiordo de Aisén, que culminó con un tsunami de mediana magnitud que arremetió contra los criaderos de salmones instalados en el fiordo, con el viejo relato fundacional de la batalla entre Ten-ten Vilú y Cai-cai Vilú, las serpientes de la tierra y el agua, respectivamente. El archipiélago mismo sería la consecuencia de esta batalla interminable, con treguas ocasionales, y furibundos encuentros violentos que hacen cambiar cada cierto tiempo el paisaje de las islas” (290-1).

- 17 Ante la menor representatividad de esta estética surge, como hipótesis, la posibilidad explicativa de que, enfrentados los autores mapuche a la necesidad de resolver simbólicamente, y por medio de la escritura, la tensión y el conflicto colonial que imponen la traducción y la cultura letrada como armas históricas de dominación, se decanten preferentemente por modos de representación que precisamente den cuenta de dicha tensión y conflicto, como es el caso de la estética *literal e irreverente*. La estética *libre*, como resulta evidente, domestica el texto oral de partida de un modo que tiende a reproducir la jerarquía de poder del mundo letrado europeo sobre el oral indígena, invisibilizando no solo la *mano* del escritor/traductor como tal, sino también generando un efecto de homogeneidad que se alejaría demasiado de la necesidad de dar cuenta, de un modo diferenciado, de la relación de conflicto con la escritura chilena-oficial.
- 18 Un ejemplo patente de esto es su poemario *Mapurbe* (2009), ampliamente señalado por la crítica como uno de los ejemplos más urbanos y subversivos de la producción poética mapuche actual.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, ROLENA. *Guaman Poma: Literatura de resistencia en el Perú colonial*. México: Siglo XXI, 1991.
- AILLAPAN CAYULEO, LORENZO. *Üñumche. Hombre pájaro*. Santiago de Chile: Pehuén, 2003.
- ANIÑIR GUILITRARO, DAVID. *Mapurbe. Venganza a raíz*. Santiago de Chile: Pehuén, 2009.
- CARRASCO, HUGO. “El viaje al otro mundo en la gramática mítica mapuche”. *Nueva Stylo* 2 (1999): 25-34.

- CARRASCO, IVÁN. "Textos poéticos de doble registro". *Revista chilena de literatura* 37 (1991): 113-122.
- CHIHUAILAF, ELICURA. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 2004.
- COLIPÁN, BERNARDO. *Arco de interrogaciones*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- DÍAZ, JOSÉ FERNANDO. "El mito de Treng-Treng Kai-Kai" del pueblo Mapuche". *CUHSO* 14.1 (2007): 43-53.
- Diccionario de la lengua española*. 21a ed. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- FALL, YORO. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África". *África: inventando el futuro*. Ed. Celma Agüero. México: El Colegio de México, 1992.
- GARCILASO DE LA VEGA, INCA. *Comentarios reales*. México: Ed. Porrúa, 1998.
- GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE. *Nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI, 1987.
- HUENÚN, JAIME, ED. *Epu mari ũlkatufe ta fachantü. 20 poetas mapuche contemporáneos*. Antología. Santiago de Chile: LOM, 2003.
- HUINAO, GRACIELA. *Walinto*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.
- HUIRIMILLA, JUAN PAULO. *Palimpsesto*. Santiago de Chile, LOM, 2005.
- JAKOBSON, ROMAN. "On Linguistics Aspects of Translation". *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds. Rainer Schulte y John Biguenet. Chicago: U of Chicago P, 1992. 144-151.
- LIENLAF, LEONEL. *Pewma dungu. Palabras soñadas*. Santiago de Chile, LOM, 2003.
- LÓPEZ-BARALT, MERCEDES. *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, Madrid: Hiperión, 1988.
- MANSILLA TORRES, SERGIO. "Mutaciones culturales de Chiloé. Los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña". *Convergencia* 51 (2009): 271-299.
- MIRANDA RUPAILAF. *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Seducción de los venenos*. Santiago de Chile: LOM, 2008.
- . *Shumpall*. Santiago de Chile: Del aire Editores, 2011.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. "Miseria y esplendor de la traducción". *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 1994. 299-308.
- OSSIO, JUAN. *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Editorial Ignacio Prado Pastor, 1973.
- PAREDES PINDA, ADRIANA. *Ūl*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH. "Sobre los diferentes métodos de traducir". *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 1994. 224-235.
- VENUTI, LAWRENCE. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York: Routledge, 2008.

- VIERECK SALINAS, ROBERTO. "Felipe Guaman Poma de Ayala: cronista indígena, traductor literal". *Actas Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Coord. Patrizia Botta. Vol. 6. Roma: Bagatto Libri, 2012. 86-90.
- . *La voz letrada. Diálogos con seis poetas amerindios contemporáneos*. Quito: Abya Yala, 2012.
- WACHTEL, NATHAN. "Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega". *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973. 163-228.
- WALDMAN, GILDA. "El florecimiento de la literatura indígena actual en México. Contexto social, significado e importancia". *El derecho a la lengua de los pueblos indígenas*. Coord. José Ordóñez. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2003. 63-72.