

CRUCES EN LITERATURAS INDÍGENAS-MESTIZAS*

CROSSES IN LITERATURES INDIGENOUS-MESTIZO

IVÁN CARRASCO M.

Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile

icarrasc@uach.cl

Resumen: Este trabajo propone una nueva visión teórica de los componentes de los textos literarios indígena-mestizos llamados cruces, una descripción teórica de estos, y el análisis de poemas colombianos, quechuas y amazónicos, paraguayos-guaraníes, y algunas observaciones sobre autores de otros sectores. Además, una nueva concepción de la literatura indígena-mestiza.

Palabras clave: Cruces, literatura indígena-mestiza, culturas hispanoamericanas, escritores significativos, textos políticos.

Abstract: This paper proposes a new theoretical view of the components of the Indian-mestizo literary texts called crosses, a theoretical description of these, and analysis of poems Colombians, quechuas and amazons, Paraguayan-Guarani, and some observations of other sectors literary texts. In addition, a new conception of literature indigenous - mestizo.

Keywords: Crosses, Indian-mestizo literature, Hispanic cultures, significant writers, political texts.

Recibido: 09.01.2016. Aceptado: 06.07.2016.

* Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt Regular N° 1141007 “Reterritorialización en las literaturas andino-amazónicas: poéticas y enunciaciones heterogéneas en confluencia”, cuya Investigadora Principal es la Dra. Claudia Rodríguez M. y el suscrito su Coinvestigador; está constituido por la imbricación parcial y corrección de dos ponencias, “Cruces fronterizos disciplinarios en literaturas indígenas”, V Congreso Internacional de Literaturas Indoamericanas y XVI Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche, Temuco, UFRO, 23 de octubre de 2014, y “Escritura etnográfica y literaria en América”, XIX Congreso Internacional de SOCHEL, Concepción, Universidad Católica de la Santísima Concepción, 13 de noviembre de 2014.

1. Fundamentos

EL AUGE Y DESARROLLO de las literaturas indígenas-mestizas en distintos ámbitos de la cultura y las sociedades del siglo XXI, particularmente las latinoamericanas, han permitido y obligado a precisar las herramientas analíticas e interpretativas de los textos considerados artísticos, cada día más complejos y que requieren fundar nuevas conceptualizaciones, metodologías y técnicas, como nos ha enseñado la observación detallada y situada. Por ello, se pretende ejemplificar algunos modelos y ejemplos de cruces de la tradición poética indígena-mestiza mediante la metodología más apropiada, que consiste en una interpretación de fundamento semiótico que surge de la relación de los textos literarios con las categorías manejadas.

La hipótesis de este trabajo es que los textos literarios particularmente indígenas-mestizos, están constituidos por factores y elementos heterogéneos que son formantes de una serie libre de elementos de los cuales se nutren los textos nuevos, que aquí denomino “cruces”.

Los cruces disciplinarios son invenciones teóricas de los investigadores para explicar la situación actual de los textos actuales escritos por indígenas-mestizos y considerados artísticos literarios por ellos mismos y/o por críticos, investigadores y practicantes de estas formas verbales artísticas.

Sus elementos más usuales son *elementos verbales*, como palabras, frases, partículas, unidades semánticas, sintácticas, componentes, listas, elementos excluidos o sugeridos, apologías, loas, saludos, despedidas, enunciados, leyes, recetas, fórmulas, hechos, sucesos, catálogos, etc., mientras que los otros elementos son de carácter circunstancial, contextual o enciclopédico (Eco, 2009: 27-53) *no verbal*, como baile, labor, fiesta, saludo, canto, melodía, aplauso, carcajada, genuflexión, recitación, movimiento, página, gesto, sonidos artificiales, naturales, dramatización, etc.

A los elementos especificados en textos también singulares los he llamado *cruces*, debido a que para significar se relacionan con variados elementos verbales y no verbales y pueden conformar un texto determinado, una composición poética, un sainete, una ronda, un cuento, un baile ritual, por ejemplo como el *choike purrun*, baile mapuche en que un grupo de hombres, jóvenes o niños, se caracterizan como pájaros –jotes–, que en la realización de un nguillatún cumplen la tarea de evidenciar un ser y una

actividad de carácter mítico. Estos elementos se vinculan, relacionan, interaccionan, “se cruzan” necesariamente entre unidades y con fragmentos textuales para reconstituir o construir unidades propias de palabras, discursos nuevos, textos literarios distintos.

Por otra parte, pueden llamarse con propiedad cruces intertextuales los que se usan para conformar, ampliar, remodelar o reciclar un texto de su misma condición textual o literaria, por ejemplo que remite a otro en lugar de buscar mayormente un referente empírico o de especie semejante, como *La vida nueva* de Raúl Zurita que evoca *La Vita Nuova* de Dante Alighieri, o *Canto de una oveja del rebaño* de Rosabetty Muñoz en relación a *Lobos y ovejas* de Manuel Silva.

También hay cruces interculturales que se vinculan con otros, de su misma condición textual y sobre todo cultural, semejantes, cercanos, compartidos por comunidades, pueblos, grupos de vecindad o semejanza como los artistas; se pueden reconocer cuando el texto verbal y no verbal o el conjunto cultural son transformados para rehacer o configurar un texto interdisciplinario o intercultural: una obra nueva, novedosa, pero que usa los mismos o distintos elementos en términos cualitativos o cuantitativos. Por ejemplo, en la obra de Quasimodo, que desde la poesía describe las características de la isla de Odiseo (“Isola di Ulisse”), algunos efectos que la sal –piedra lívida– tiene sobre el agua, la naturaleza (“Salina d’inverno”), o sobre los jóvenes guerrilleros que murieron defendiendo la libertad de Italia durante la ocupación (“Epigrafe Per I Partigiani de Valenza”).

Por otra parte, existen muchos elementos de la misma naturaleza que los ejemplificados recién en muchísimos pergaminos, volúmenes, escrituras, libros que llevan el nombre de autores o disciplinas de moda, de filosofías antiguas (Sócrates, Tomás de Aquino, Erasmo), o teorías modernas (Einstein, Marie Curie, Lévi-Strauss...), que incluyen muchas variedades de cruces de distintas clases.

Desde otra perspectiva, la zona constituida por los países Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Chile, comparten dos regiones, Andes y Amazonas, que forman de hecho una ecorregión, lo que permite interpretar en interacción autores y textos del circuito. Sobre ella se ha constituido históricamente una cultura común a partir del agrupamiento de rasgos distintivos de otras diversas, con alto grado de autonomía identitaria por lo que hace posible esta coordinación (Rodríguez, 2013).

2. Ejemplificaciones

Un nítido ejemplo de esto encontramos en la poesía guaraní, “Los herederos del ñe’pora”, estudiada por Susy Delgado (2011), quien la ha dado a conocer mediante la interacción entre culturas diferentes en contacto y sus lenguas implicadas, particularmente paraguaya y guaraní. Junto a otros estudiosos han clasificado esta lírica como popular, sostenida en parámetros europeos, en aspectos formales como el verso libre que sustituye a la rima y la métrica tradicional, entre otros cruces (2011: 11-15). Además de las formas clásicas del arte poético, Ida Talavera, una poeta bilingüe muy influyente y avanzada de su época, ha incluido un tono social políticamente crítico que otros poetas han incorporado también en las poéticas de su tiempo. Entre ellos se encuentran, además de Talavera y Delgado, Carlos Federico Abente, Sabino Giménez, Mario Rubén Álvarez, entre otros autores destacados.

Este fenómeno es visible en uno de los poemas de Talavera, “Purahei pyahu”, “Canto nuevo”, que posee como podemos darnos cuenta un título característico de la poesía social hispanoamericana que revela un preciso sentido político, dirigido a los indígenas y a los pobres. Es una versión sencilla y comprensiva a pesar del adjetivo polisémico y la orientación hacia los “hermanos mayores” del gesto enunciativo inicial y final. El último verso se inicia con cruces literariamente simbólicos vinculados con la tierra y la pobreza (el barro que absorbe la vida), equivalente a oscuridad con todas sus connotaciones, de la que es necesario sacudirse. Los destinatarios son hermanos mayores que no define, pero sugiere que son indígenas superiores que estimularán la búsqueda de los sueños, la ruptura de la necesidad y destruirán el barro, símbolo de ignorancia y desnudez (pobreza) como la neblina que debe expandirse y volar: “El barro que absorbe nuestra existencia, / ignorancia y desnudez son oscuridad. / Sacudámonos /.../ que se expanda y vuele toda la neblina” (Delgado, 2011: 24-25). Tal vez ellos son interpretables como seres superiores que manejan magias o conocimientos sagrados, pues los cruces que maneja el poema son variados y complejos, de sentido religioso, mítico y sirven de modelos a sus compañeros de ruta poética.

Delgado relata la experiencia de Ida Talavera que reunía a sus amigos escritores e intelectuales y que luego de discutir sobre sus creaciones e

ideas nuevas, les mostraba de sus poemas en lengua guaraní los aspectos singulares que ha logrado incorporar en sus versos. Y luego cita una serie seleccionada de poetas paraguayos bilingües que escriben en guaraní clásico y moderno, aunque entre los indígenas la poesía se circunscribe a los cantos míticos, pero no se ha difundido suficientemente el concepto occidental de poesía en cuanto creación individual, como en otros países. No obstante, Brígido Bolado aportó una de las primeras experiencias en esa dirección: criado en un hogar no indígena, regresó a su cultura y como signo claro de su interés, escribió una serie de versos en su lengua *mbyá* junto con su traducción libre.

En buenas cuentas, el proceso que ha seguido la poesía en Paraguay ha sido tomar como modelo, mediado por los escritores no indígenas - mestizos, los textos poéticos de origen culto.

De los cruces textuales entre los distintos aspectos y elementos de las disciplinas indígenas y occidentales o americanas, tal vez el más antiguo es el que se ha realizado entre la literatura europea y los discursos de las comunidades indígenas más pacíficas o con mayor capacidad de diálogo y aprendizaje de textualidades extranjeras. Además, por la capacidad de la literatura de ser reproducida por receptores o lectores gracias a la conformación formal y semántica de los textos que la constituyen en cada lengua y cultura.

Lo que llamamos poesía o literatura indígena, sea específicamente quechua, aymara, mapuche, guaraní, o más específicamente yanakuna, k'iché, chontal, kichura, guajiro, desana, guaraní, huilliche, etc., es un objeto cultural complejo, polisémico, variable. De hecho, parecen no existir palabras que signifiquen lo mismo que “poesía” o “literatura” en lenguas de origen europeo; en la lengua ancestral de los mapuche no existe un término o frase equivalente a “lírca” o “literatura”, que son términos, conceptos o tipos de experiencia occidental vinculados a la escritura, la recitación, la experiencia estética.

La poesía indígena-mestiza tiende a establecerse en una plural tradición, de diversas lenguas indígenas, europeas, latinoamericanas y mapuche; es fácil escuchar declaraciones políticas, culturales, literarias, sobre la propia transformación de su cultura, el uso e incorporación de elementos externos a su campo literario, a su sistema artístico, de comunicación y de vivir, a su creatividad, tanto de géneros, retóricas, eufonías, temas, como

de modelos de textualidades literarias metatextuales, etc., además deben aprender la escritura, las formas de lectura, de edición, de circulación de los libros, revistas, y a vivir en la cultura occidental para tener literatura propia.

También Delgado ha escrito textos de rebeldía, como “Y tata”, “Fuego del agua”, en que con sutileza y capacidad de sugerencia selecciona cruces expresivos que develan la situación autoritaria de su país: “Memoria/ chamusquina del fuego/ huella del fuego/ donde pasó/ el huracán de las llamas/ el grito del fuego/ El que nos había/ abofeteado/ arrastrado/ tirado/ quemado/ matado” (Delgado, 2011: 111). La contraposición con el agua que ha limpiado, revivido, renovado, revitaliza la esperanza de un tiempo mejor.

Carlos Federico Abente escribió “Ñemity”, “La siembra”, considerado un poema emblemático de la resistencia paraguaya en los años difíciles de la dictadura militar” (Delgado, 2011: 12), que muestra la influencia literaria y social de Talavera. Luego de un llamado a regar y cultivar, se invita a los pobres que invaden el cañaveral a gritar en grupo, a comer, y el texto incita a que el hambre termine y nazca el amor para que la nación crezca. Este profundo cambio requiere gritar en grupo “¡Alegres de corazón!” (2011: 28-29). Aunque su composición es un tanto ingenua, resulta evidente la utilización de cruces seleccionados de otros autores y el interés por continuar esta clase de poesía de influencia socio-política para mejorar la situación de sus congéneres, siguiendo la actitud de Talavera, como el preciso título por ejemplo.

También los cruces con la historia sociopolítica de Paraguay, la crítica indirecta a la dureza de la dictadura, el manejo de la retórica, el particular uso del simbolismo verbal y artístico, el manejo de elementos de dos lenguas diferentes, además del ritmo y el verso libre se muestran en la escritura de Mario Rubén Álvarez: “Jatevu”, “Garrapata”: “Chupa y chupa/ como garrapata chupa/ está a solo un paso/ de matar a la patria”. Es evidente la reiteración que contribuye a la personificación del ácaro y permite el desarrollo de su crueldad, así como (Delgado, 2011: 133) el hábil manejo de términos muy connotativos y denotativos, como matar a la patria para expresar la violencia del sistema autoritario. También es muy evidente el “Yvy’y Cielito” que se refiere al “Cielito de los Sintierra”, en que imprecia a la autocracia humana, “ya retumban las balas/ la muerte nos arrea de

nuevo”, “los que amparan las cadenas, / cielito, nos entierran a golpes”, “hasta Dios ya olvidó”, (2011: 129), que reiteran los cruces típicos de las dictaduras sangrientas.

Sabino Jiménez continúa los cruces literarios y críticos de otros autores de modo indirecto, en su “Jepevémo”, “Si bien”, ya que se refiere directa e indirectamente a la noche como un ente maléfico y opresor y por tanto también simbólico: “Me muerde, me pica, me visto escozor/ la noche me aprieta”, “el chicote del hambre me pega”, “me levanto pobre a morder la nada”, para culminar “que el grito del pueblo envíe el amor” (Delgado, 2011: 101). También hay momentos intensos de crítica política por la situación global de su sociedad y su actitud de combatir al menos desde su actitud verbal, contra la opresión más efectiva de los gobernantes y sus ejércitos y colaboradores.

Como hemos visto, la escritura poética de los diversos grupos indígenas-mestizos es como un enorme collar que abraza dimensiones variadas y heterotópicas de sus culturas y también semeja un conjunto de anzuelos que recogen y reutilizan los cruces propios de sus tradiciones y de otras anteriores, los reformulan, amplían y seleccionan para crear nuevos textos de diversas condiciones y posibilidades. Y no hay duda que la modelización y el aprendizaje de las literaturas a través de los poemas, relatos, cantos y discursos críticos y teóricos de los escritores nacionales y regionales de diversas partes de América, es quizás el influjo más fecundo.

En Colombia, donde existe un gran desarrollo de literaturas indígenas y numerosas investigaciones, estudiosos y cultores (Rocha Vivas, 2010a y b), existen expresiones serias y también alegres, entretenidas, como en la mayoría de las civilizaciones.

En los cruces interculturales que se producen básicamente en reuniones académicas o de entretenimiento intelectual y literaria en situación de búsqueda de jocosidad y celebración entre grupos diversos, de carácter bilingüe e intercultural, aparecen unas divertidas “mingas de la palabra”. Un grupo de la comunidad pasto entona la siguiente copla en una sesión programada:

“San Pablo tuvo una novia,
San Pedro se la quitó.
Si esto hacen los santos.
¿por qué no lo he hacer yo?” (2010a: 32).

Por supuesto, son coplas de origen europeo español, de tradición monasterial, acompañadas por instrumentos de cuerdas, personajes, temas bíblicos transformados en elementos irónicos, popularizados para la diversión popular como en las comunidades rurales, transformados por la capacidad del pachakute que permite la acción de invertir los roles y modificar los sentidos propios de algunos cruces disciplinarios.

Sin duda, estos elementos forman parte de la construcción actual de los textos literarios de origen indígena, que destacan la interacción y mezcla de factores, segmentos culturales modificados, sugerencias, denotaciones de diversos sentidos, connotaciones variadas de orígenes religiosos, contextos adaptados para la diversión, enciclopedias variables según el entusiasmo y la cantidad de participantes, carcajadas, sentarse en el suelo en actitud relajada y más cómoda para el desarrollo que Rocha Vivas llama la “etnoliteratura” de los pasto. Y también es una crítica jocosa a cierta doble moral católica. Los pequeños animales dejan en ridículo a las autoridades que están en la parte alta de la cadena del poder, ya que por medio de sus travesuras e ironías les quitan poder y seriedad, dejándolas en evidencia ante la comunidad (Rocha Vivas, 2010a: 33).

Un segundo ejemplo es otra copla reelaborada también por nativos a partir de cruces intertextuales e interdisciplinarios, ya que aún siendo popular, se transforma en una parodia y hasta sátira ridiculizante. Acompañan la verbalidad central del género con varias entidades físicas, como el sonido rítmico de sus palmas, los gestos y movimientos del cuerpo, los elementos corporales al reír, hacer gestos de variada índole, y una serie de elementos socioculturales y literarios, desde los versos medianamente métricos y rimados, hasta los cruces escriturales, objetales y corporales.

Esto dijo un armadillo
pasando por occidente:
Si no fuera por mi rabo
también fuera presidente (2010a: 33).

Como en distintos lugares y épocas, se le confiere vida humana a los animales (hablar, dialogar, cantar, manejar conocimientos histórico-geográficos, etc.) obviamente buscado o recibido desde lugares, lenguas y sujetos distintos, además de las connotaciones picarescas, irónicas, plurales

(Rocha Vivas, 2010: 33). Pero, al mismo tiempo es interesante observar la autoironía que les permite reírse también de sí mismos, lo que no es demasiado habitual en algunos espacios, y también ridiculizar de manera indirecta a las personas, costumbres y culturas no indígenas a quienes toman como modelo para sus entretenciones. También se puede observar que la parodia es un aparato verbal de larga tradición occidental y con significativo uso por escritores de relevancia y calidad.

El modo de empleo por parte de los indígenas implica sin duda conocimiento técnico y sentido del humor, de aguda memorización. La hipérbole, aun usada con exageración, remite a un viaje demasiado largo, porque “occidente” no es lugar físico, geográfico o cultural en sentido estricto en este caso, sino más bien una entidad imaginaria como lo es también el armadillo.

El ámbito ficcionalizado es bastante común en la cultura occidental, pero en este caso es un animal quien lo desarrolla, lo que le confiere una particular gracia a su comentario, pues pone en ridículo a un modo de ser y vivir que corresponde a personas de alta prestancia, reconocimiento socioeconómico e influencia. Este cruce es muy característico en situación de juego y de entretención entre amigos y/o colegas, por lo cual se usa entre seres que mantienen una cierta condición de igualdad.

En otro ámbito etnocultural más serio e incluso patético, existe un texto muy significativo por su calidad literaria, su proyección institucional y los particulares cruces que pone en juego: “Shimi Machupay”, “Palabra del abuelo”, de Fredy Chikangana, escritor de origen quechua de la nación yanakuna (yanacona). Participó en el Congreso de Escritores Indígenas de las Américas en 2008 y ganó uno de los tres galardones del Único Premio Global de Poesía en Roma.

Escrito en quechua y en castellano (Rocha Vivas, 2010b: 68-69), es un texto artísticamente complejo, que usa un estilo reiterativo al mismo tiempo que contrastante y conformado en ambas lenguas por figuras retóricas análogas. Los cruces que maneja corresponden básicamente a la doble retórica de la lírica hispanoamericana y su escritura indígena - mestiza.

El título y el comienzo del texto retratan al sujeto lírico, quien por medio de su fuerza enunciativa motiva el consejo que le ha dado el anciano sabio: no debe seguir a un pájaro gris, que es espíritu, lleva al despeñadero, porque es un pájaro de muerte. Este sujeto simbólico será seguido por seis

más, la abuela, el taita, la mamita, el pájaro gris, la palabra de fuego de la abuela y finalmente la palabra del corazón del hablante.

El abuelo desde una perspectiva simbólica que emplea el cromatismo y la espacialidad, gris=muerte, espíritu, inicia el desarrollo del texto, pues desde su situación central se desplaza mediante el cambio de la palabra a la abuela, cuyo consejo agrega el motivo del fuego: no juegues con fuego que hace orinar en la cama, frío dentro del cuerpo. Es también una llamada negativa y peligrosa, dentro del simbolismo de la indigenidad a que pertenecen estos personajes. Sus expresiones son precisas e inapelables.

Luego, la anciana retraslada la palabra al taita, quien curiosamente remite al sujeto lírico y al abuelo, según el sistema interno de poder de los hombres: haz caso al abuelo, también preciso y breve, pero agregando un consejo enigmático para nosotros, obviamente no para ellos: hay que pagar para cazar...

Esta voz masculina del taita será reemplazada por la de mamita, quien se refiere a la necesidad de hacer caso a la abuela, porque hay que pagar para jugar con el fuego: palabras negativas de desconfianza y malicia, pues la palabra de fuego sugiere superstición.

La palabra de taita remite a la de mamita y también es negativa, como la de pájaro gris que acusa a abuelo de ser un hombre de mal agüero y desconfiado.

Pero, luego ya no es una persona, sino palabra de fuego que reaccusa de nuevo a la abuela de ser una persona de mal presagio, por su malicia.

El poema culmina con “La palabra de mi corazón”, que corresponde al sujeto enunciador e invita a compartir el misterio, que es el sentido del poema: aliento es canto. Éste sin duda está constituido por una serie de cruces intertextuales e interculturales, aunque principalmente de interacción indígena y europea.

Es un texto hermético, que remite en forma un tanto misteriosa a la situación familiar de un grupo indígena, mediante un diálogo muy preciso al mismo tiempo que tiende a confundir. Un cruce muy interesante es la presencia de una familia que incluye dos elementos claves, por una parte un pájaro misterioso que interviene en la conversación como parte del grupo, lo mismo que la opinión de algunos miembros de la familia que son contradictorios, de acuerdo a su presencia en la misma. Una relación bastante precisa y cómplice de la profunda relación entre las personas, los

animales y las aves, tanto empíricas como fantasmales, en textos cruzados por las dudas, la ordenación del discurso, las contradicciones, el misterio, las dudas de este grupo humano singular.

La interacción familiar es obviamente el eje del texto, tanto por su estructuración compleja debido a la variedad y heterogeneidad de los formantes, como por la intensa actividad semántica de ellos y del conjunto.

Un caso particular es el poeta quechua Fredy Amilcar Roncalla, que reside en los Estados Unidos, desde donde instala una poesía multiterritorial, en la que se percibe una poética de cruces, fundamentalmente lingüísticos, desde la interacción de las distintas lenguas, como en el poema trilingüe “Muyurina”, presente en el texto *Escritos mitimaes. Hacia una poética postmoderna* (1998): “ojo de agua y música circular/ hondo torrente que corre más adentro que los sueños/ más adentro/ que la lejana poesía de lo indecible/ the origin / is not the Word/ chaynata purispari/ iremos de vuelta al origen”.

3. Nueva concepción de la literatura indígena-mestiza

Los textos anteriores forman parte de lo literario, entendiéndolo como el “conjunto diverso de ficciones concebidas y escritas por autores nacionales particulares, en múltiples formatos del libro virtual e impreso, usando el alfabeto o /sic/ otros sistemas ideofonéticos, entonces las culturas originarias, no sólo en Colombia, sino en gran parte del mundo, quedan generalmente sumidas en sus pretendidas etapas preliterarias y que podemos sensibilizarnos un poco más al hecho de que la elaboración literaria no es necesariamente un producto del arte de saber escribir y leer bien, al menos como creemos entenderlo” (Rocha Vivas, 2010a: 23), desde la perspectiva de este significativo autor colombiano o desde otros modos provenientes de creadores, escuelas teóricas o indígenas. Esta concepción de literatura está más cercana a la oralidad de los textos artísticos de diversas comunidades indígenas que a explicaciones más incluyentes.

Mi visión de la literatura indígena es distinta y proviene de la amalgama de concepciones teórico-críticas diversas y una larga experiencia en el trabajo interpretativo en la docencia, la participación en congresos y la escritura de artículos.

Los corpus reconocidos como textos literarios en las comunidades teóricas y en las creativas indígenas-mestizas dependen en diversos sentidos de ser aceptables como tales por las academias en la medida que son reconocidos por su atribución como tales por: un discurso expresivo de cierta calidad; o la caracterización desde un discurso metadiscursivo incluido o paralelo; o por los modos de canonizar de los grupos o comunidades indígenas mediante sus agentes socioculturales que los usan como tales; y su variabilidad por la preponderancia de la oralidad, la música, los factores laborales, los cantos, los agentes que participan, los bailes y otros cruces no verbales.

Estas literaturas que provocan cruces fronterizos hacia otras disciplinas o interdisciplinas, se conectan con nuevas tipologías discursivas y otras disciplinas ya existentes o en proceso de desarrollo. En sentido metafórico, realizan diálogos y traducciones con otras manifestaciones culturales modeladas por las literaturas canónicas de las diversas naciones y culturas, con nuevos sistemas y tipos discursivos. Esto sucede con las literaturas canónicas propiamente reconocidas, tales como la literatura antropológica, los nuevos tipos de discurso con que se desea ampliar el repertorio o sistema literario integrando distintos géneros usados como modelos discursivos (la autobiografía, la relación, el diario de viaje, el testimonio, la etnografía, la autoetnografía, la leyenda, etc.) provenientes de variadas disciplinas de las ciencias humanas, como la historia, la antropología, la filosofía, la arqueología, la sociología, etc.

En esta situación se han desarrollado literaturas que pueden considerarse propiamente indígenas, en cuanto modifican sus prácticas etnoliterarias y se asemejan a las orientaciones contemporáneas por la carencia voluntaria de un discurso estable, permanente, propio, y la búsqueda de un acercamiento a la interculturalidad que construye y reconstruye los discursos contemporáneos y por ello tiene la capacidad de incorporar otros discursos como modelos para conformar sus textos.

Ello sucede en las comunidades indígenas, en el mundo desarrollado y en el conjunto de mundos llamados subdesarrollados, que están comprendidos en una misma historia, una misma lógica socioeconómica y en un mismo proceso de aceleración tecnológica (Augé, 2007: 12-13).

La literatura de fines del siglo XX y comienzos del XXI ha asumido la interculturalidad y la interdisciplinariedad como estrategias estructurantes,

no para diluirse en otras disciplinas, sino para integrarse con otras formas de generación de textos, agregando los estatus y las capacidades cognitivas de disciplinas sociales. Pero, sin perder lo propio, la intuición, la provocación de experiencias estéticas mediante determinados estilos personales y de época y formas retóricas tradicionales postmodernas.

Este fenómeno se ha ampliado en la actualidad pues diversos poetas y escritores mapuche y de otras etnias latinoamericanas han asumido tareas filológicas completando, colaborando, compitiendo, tratando de ignorar o superar a los profesionales universitarios de la crítica, la docencia, la investigación y la divulgación de la literatura, creando revistas propias, elaborando antologías y realizando actividades de divulgación: en Chile las de Jaime Luis Huenún, Elicura Chihuailaf, José Ancán, Juan Pablo Huirimilla, en Colombia Miguel Rocha Vivas, Susy Delgado en Paraguay, en Perú José Luis Ayala, Ariruma Kowii en Ecuador, además de la formación profesional humanística y de postgrado de varios escritores, Adriana Paredes Pinda, Maribel Mora, Bernardo Colipán entre los mapuche chilenos, Odi González en Perú, Mario Nandayayá en México, y muchos otros que están iniciando estudios superiores, son maestros (profesores), cumplen tareas de formación cultural en distintas comunidades rurales o en el aparato estatal y privado de la cultura.

Estos elementos forman parte de la construcción actual de los textos literarios de origen indígena-mestizo, que destacan la interacción y mezcla de factores, segmentos, palabras, sugerencias, denotaciones de diversos sentidos, connotaciones variadas de distintos orígenes, contextos, enciclopedias, etc.

4. Observaciones finales

En las actuales circunstancias de modernización generalizada, están resurgiendo diversas fronteras, muchas etnias adoptan fuertes hermetismos y quimeras, la moda estandariza los términos, etc. Con ello los indígenas asumen identidades diferentes, se desculturalizan los lenguajes de sus tradiciones y orígenes, las culturas urbanas aparecen carentes de referencia a tradiciones anteriores y pueden no darse cuenta que los llamados grandes relatos así mencionados por Lyotard (1994) son meras formas híbridas,

caricaturas de la crisis de conciencia del pensamiento europeo, como ha señalado críticamente Augé (2007 y ss).

Hechos análogos se observan en las líricas indígenas de otras partes de América: principalmente Miguel Rocha y otros investigadores han descubierto el manejo de distintos géneros que son de origen occidental, pero los textos literarios particulares tienen nombres en cada lengua, según las memorias ancestrales de comunidades distintas: fábulas, relatos, ensayos, poemas, novelas, autoetnografías, memorias, costumbres, mitos, artículos antropológicos, leyendas, reflexiones, autobiografías, oralitura, narraciones cosmogónicas, conversaciones. Ahora bien, para escribir poemas no es suficiente el conocimiento de la lengua, sino también son necesarios los géneros propios y ajenos. Los poetas mapuche, por ejemplo, producen textos orales, cantados, recitados, cantan kawiñ, canciones de diversión, canciones de trilla, ñuiñ ñil, canciones de chueca, paliwe ñil, llamekan, cantos de mujeres, nēñēulün, canciones de hombres, entre otras de su tradición (Augusta, 1910).

Pero también escriben usando distintos tipos europeos de textos poéticos que se caracterizan por su doble o plural codificación, fragmentos de dos lenguas al menos, mapudungun y español, junto con formas retóricas propias como enunciación sincrética y otras (Carrasco, 2003) y otros como epeu (cuentos), adivinanzas (koneu), casos, relatos, además de paráfrasis bíblicas, textos didácticos, humorísticos (Cayulao, Coroso, Huisca y Mena, 1983).

Referencias

- Augé, M. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Augusta, F. J. (1910 y 1934). *Lecturas araucanas*. Padre Las Casas: Imprenta y Editorial San Francisco, 2ª ed. aumentada y enmendada; 1ª ed. Valdivia.
- Carrasco, I. (2003). La poesía etnocultural en el contexto de la globalización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 58, 175-192.
- Cayulao, E.; Coroso, F.; Huisca, V. A.; Mena, A. (1983). *Felei Taiñ Mapudunguel*. Temuco: Imprenta y Editorial Küme Dungu.
- Delgado, S. (2011). *Poesía Guaraní Contemporánea. Ñe´e rendy*. Edición bilingüe. Selección de S. Delgado. Asunción: Grupo Editorial Atlas.
- Eco, U. (2009). Semiótica y cultura. En *Cultura y semiótica* (pp. 27-53). Tra-

- ducción de Mario León y Consuelo Vásquez de Parga. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Lyotard, J-F. (1994). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra. Quinta Edición.
- Rocha Vivas, M. (2010a). *Pütchi Biyá Uai. Precursores. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Secretaría de Educación, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Volumen 1.
- _____. (2010b). *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Rodríguez, C. (2013). Los espacios de la poesía indígena: Agenciamientos y metatextos. *Taller de Letras*, 52, 157- 174.
- Roncalla, F. (1998). *Escritos mítimaes. Hacia una poética postmoderna*. New York: Barro Editorial Press.