

MULTIDISCURSIVIDAD Y DIÁLOGO INTERCULTURAL EN LA POESÍA DE PEDRO ALONZO RETAMAL

M. Eugenia Merino

INTRODUCCIÓN

América Latina ha sido un lugar privilegiado para el surgimiento de una literatura heterogénea y plural debido, en parte, a su composición sociocultural interétnica, originada por el contacto entre la cultura occidental europea y las diversas culturas indígenas de América. Ella dio origen a una expresión literaria de matices interculturales diversos que se inicia con la prosa cronística y la poesía épica que dieron cuenta del contacto y sus características con obras como las de Ercilla, y de Oña, y el comienzo del americanismo literario con el Inca Garcilaso. Posteriormente el tema indígena se hace presente en la utopía incaica con Olmedo, la invitación de Bello a *"mirar lo nuestro"*, el poema *"En el teocalli de Cholula"* del colombiano Heredia, y el peruano Melgar con sus *"yaravíes"*. A fines del siglo XIX surge primero la literatura indianista, con obras de carácter poemático como *"Cumandá"*, *"Anaida"* e *"Iguarayó"*, y novelas como *"Plata y Bronce"* de Cháves. Luego la literatura indigenista con *"Raza de Bronce"* de Alcides Arguedas, *"Huasipungo"* de Icaza, y la puertorriqueña Melendez que definió la diferencia entre ambos tipos de literatura (Loveluck, 1963).

No obstante, en términos globales, las literaturas nacionales conservaron durante el primer cuarto del siglo XX la norma homogeneizante de sus textos y su codificación exclusivamente en lengua española.

En Chile, a principios de los años sesenta, se observa un cambio en el tratamiento del tema indígena en la literatura. Surge una serie de textos que transgreden la norma imperante, pues son de naturaleza heterogénea, planteados desde una perspectiva interétnica e intercultural, cuyo rasgo característico se plasma en textos de doble codificación. Estos son textos conformados sobre la base de dos (o más) códigos lingüísticos, usados en forma simultánea y significativa para configurar un texto unitario y coherente, mediante relaciones de paralelismo, superposición o enclave en los segmentos verbales interculturales que lo constituyen (I. Carrasco, 1991).

Se está frente al surgimiento de una literatura etnocultural, en que la lírica como género se empuja por sobre los otros desplegando todo su potencial. La poesía etnocultural, especialmente asentada en el sur de Chile, se caracteriza por el uso de estrategias textuales como el doble registro, el collage etnolingüístico y la enunciación sincrética, cuya base común la constituye la comunicación intercultural. Este conjunto de técnicas literarias conforman unidades intertextuales, que entendemos como la relación de copresencia entre dos o más textos (Genette: 1989:10), y en los que se percibe una clara conciencia por parte del autor de trascender textualmente a otros ámbitos como la historia, la antropología, la filosofía.

Sus autores provenientes de dos sectores étnicos diferentes, criollos o europeos unos, y mapuches otros, comparten la motivación común de sintetizar en el texto la problemática sociocultural indígena produciendo un diálogo intercultural y poliforme que permita acoger tanto a destinatarios mapuches como no mapuches. En tanto, el segundo grupo de poetas se distingue por presentar sus obras en doble registro, sean éstas paralelas o superpuestas unas a otras.

A este último grupo se adscribe la obra de Pedro Alonzo Retamal "*Epu mari quiñe ülcatun*" (1970) que analizo en este trabajo. El autor, profesor de Historia y Geografía, nació y pasó sus primeros años de juventud en un sector de Puerto Saavedra, alejándose posteriormente por razones de estudio y trabajo. El autor vuelve su mirada atrás, hacia sus "*peñi*" que quedaron en el campo, para comprobar con nostalgia la realidad del contraste entre el heroico mapuche de la guerra de Arauco y sus sometidos hermanos mapuches contemporáneos con el autor Alonzo.

El proyecto poético de Alonzo se aboca a develar una visión paralela a la historia oficial, a entregar la otra visión, la visión de los vencidos (Todorov, 1987). Asimismo, en el anhelo por recuperar su propia identidad mestiza escindida y el orgullo perdido de su raza, genera un diálogo intercultural entre la cultura "*huinca*" y la mapuche, consciente de que en la intersección de ambas y en la deconstrucción de su historia subyace latente su propia ontología.

Alonzo desarrolla un texto mixto, triplemente codificado, que conforma al final un texto heterogéneo y plural que muestra los siguientes rasgos:

- a) una lengua base que es el castellano,
- b) superponiendo a él emisiones completas en mapudungun,
- c) e incluso en un tercer código, el castellano mapuchizado o interferido,

Teniendo a la vista estos antecedentes, me propongo desarrollar la hipótesis de que el collage etnolingüístico es una estrategia textual que el autor utiliza (a) para establecer un diálogo intercultural entre su cultura de origen (la mapuche) y la adoptada (la huinca) con el propósito de reconstruir su identidad escindida; como asimismo (b) para hacer confluir las voces de sus ancestros y la de sus hermanos mapuches contemporáneos, fenómenos ambos que potencializan el carácter heterogéneo y multidiscursivo del discurso textual de Alonzo.

1.- EL MACROTEXTO POÉTICO

"*Epu mari quiñe ülcatun*" es un conjunto de veintidós poemas que conforman un macrotexto, esto es, una agrupación de textos que aunque poseen autonomía individualmente se reagrupan en una composición mayor estableciéndose entre ellos relaciones de conjunto (Segre, 1985:47-49), constituyendo en el plano discursivo un macroacto de habla (Van Dijk, 1996:133), y en el nivel semiótico un sistema de sistemas (Eco, 1977:105).

En el cuerpo del texto los poemas se presentan en verso libre, con una estructura narrativa que organiza el enunciado del texto. Hay un hablante básico cuya lengua base es el español que coordina la instancia enunciativa intercultural superponiendo enunciados en lengua mapuche y en castellano mapuchizado, evocando al mismo tiempo una multiplicidad de voces.

Paralelo al texto, se observa un conjunto de discursos metatextuales que lo definen otorgándole coherencia global. En primer lugar, el título global, cuya función básica metalingüística concentra en él la explicación del sentido del texto y orienta a la vez la decodificación del lector en una determinada dirección (I. Carrasco, 1984:73), anuncia el tipo de literatura que se escribe, un "ülcatun", forma literaria que corresponde someramente a la poesía occidental, pero que en la cultura mapuche va acompañado de canto.

Luego se registran dos protocolos de lectura: los títulos particulares de cada poema que corresponden a una enunciación correlativa en mapuche (kiñe, epu, quila...), y glosarios bilingües ubicados al final de cada poema para orientar al destinatario no mapuche sobre el significado de los enunciados en lengua vernácula. La dedicatoria dirigida a los tatarabuelos del autor Juan Alonzo Ñancuqueo (lenguaraz) y Carmen Jaramillo (cautiva de indios), revela según I. Carrasco, *"la identidad mapuche mestiza de Alonzo"* y al mismo tiempo su necesidad de establecer un vínculo textual con *"quienes mantuvieron una identidad más cercana a sus ancestros"* (1993:70).

Luego hay también un epígrafe consistente en una cita de Atahualpa Yupanqui: *"El indio es una sombra que siempre dice adiós, pero que no se va nunca"*, y que representa el sentir de un sujeto bicultural escindido en búsqueda de su identidad. Precediendo a los poemas, se encuentra un prólogo escrito por Orlando Acevedo, fechado en la ciudad de San Fernando, el 26 de Octubre de 1969. Acevedo realiza una interpretación del pensamiento poético de Alonzo, las temáticas que aborda y las secciones del texto.

El título global y los particulares, como asimismo los glosarios, dedicatorias y epígrafe son discursos generados por el autor textual; esto es por el sujeto que escribe y no el que habla en los poemas o sujeto de la enunciación (Barthes, 1977), mientras que el prólogo se sitúa en el extratexto por cuanto su huella no se percibe en el complejo textual.

La conciencia autorreflexiva del autor respecto del tipo de texto literario que escribe (ülcatun), junto con la dedicatoria y los glosarios, entregan señales sobre una metalengua implícita que subyace en la obra de Alonzo; en tanto que ésta se hace explícita en el prólogo escrito por Acevedo que destaca *"los giros mapuches"* empleados tan naturalmente por el autor. La metalengua como fenómeno metaliterario que da verosimilitud al texto, la define Mignolo como una dimensión que refiere a la literatura como práctica que engendra su propia teorización, es decir un tipo de discurso que se define a sí mismo (1978:44).

Lo anterior lleva a una breve reflexión sobre el estado actual de la institución literaria mapuche. El proceso de autorreflexión sobre la etnoliteratura que los propios poetas realizan, como asimismo la conciencia existente en la institución literaria social del país, parecieran encontrarse en una fase inicial, propulsada por algunos de sus etnopoetas, tales como E. Chihuailaf y C. Riedemann, por ejemplo; como también por talleres literarios amparados en instituciones universitarias y en organismos mapuches y no mapuches del sur de Chile.

Resulta claro que el proceso de consolidación de la institución literaria en un grupo cultural y social en un período histórico determinado requiere de un largo tiempo de maduración que implica un quehacer literario profuso por parte de sus cultores, el desarrollo de una conciencia crítica y procesos de recepción adecuados. Para desarrollar un nivel de reflexión sobre la lírica etnocultural, en la

profundidad y autoconciencia que alcanzaron Poe, Baudelaire, Apollinaire y Valéry en Europa (Friedrich, 1974:191) o el movimiento intelectual chileno de 1842 (I. Carrasco, 1991:113), queda aún bastante camino por recorrer.

Las secciones del texto coinciden con los veintidós poemas anunciados en el título. Los títulos particulares enunciados en secuencia cronológica se presentan paralelos a la secuencia histórica del sujeto de la enunciación. Los dos primeros poemas dan cuenta de su historia ancestral: la conquista del territorio y guerra de Arauco; en el tercero surge su niñez nostálgica en Puerto Saavedra; desde el cuarto al veinte, el sujeto, como adolescente y luego como adulto ya escindido identitariamente, visita a sus hermanos mapuches con quienes dialoga: Marileo Raín, Ramón Cheuque, Collilonco, Ñancupil, entre otros; como asimismo Llanca, su primer amor.

Los poemas catorce y dieciocho exhiben nuevamente un discurso histórico, junto con el poema veintiuno que constituye un epifonema ya que el sujeto retoma el tema inicial del orgullo, valentía y arrojo de los mapuches originarios y conmina a sus hermanos contemporáneos a reconstruir la historia de su pueblo. Como se aprecia en:

*¿Habrá razón para juntar a la gente,
para echar a correr por las quebradas
la "pülki" ensangrentada,
para hacer roncar el "kull kull"
para hacer germinar las lanzas,
para hacer de la noche una amenaza
y, otra vez,
lanzar un malón como huracán...?
Yo creo que hay razón, "peñi";*

(Mari Meli)

2.- EL TEXTO POÉTICO

Entendemos por texto literario toda forma discursiva verbo-simbólica que se inscribe en el sistema secundario y que, además, es conservada en una cultura (Mignolo, 1978:56). Es decir, el texto literario resulta de la conjunción de un grupo de estructuras verbales seleccionadas del sistema primario, esto es, realizaciones verbales en el orden de la comunicación cotidiana y que constituyen el no-texto, que son transformadas en estructuras verbo-simbólicas adscritas al sistema secundario conformando así el texto, más una metalengua explícita o implícita que la define como tal (Ibid:58).

Debido a su función cultural, la obra literaria se define como un discurso de uso repetido cuya referencia apunta al plano de la ejemplificación, lo que la hace insustituible y singular, caracterizándose además por la asimetría que se da entre los interlocutores y por el principio de paternidad que ratifica al autor como responsable del texto (Brioschi y Di Girolamo, 1988:21).

Finalmente, desde una perspectiva pragmática, el texto desarrolla una función comunicativa, por cuanto además de denominar un objeto verbal, apunta a un campo comunicativo que requiere de un sistema - código para su realización (Schmidt, 1978:149).

En la construcción de su texto, lo que mueve a Alonzo, autor textual, a desarrollar un diálogo intercultural es una necesidad de búsqueda ontológica de su identidad escindida entre dos culturas tan distintas. Para reconstruirla, requiere poner en contacto al español y al criollo, sincretizados en el "huinca", con sus ancestros mapuches, sus "peñi" contemporáneos rurales y sus peñi urbanos aculturizados, sincretizándose éstos últimos en el sujeto de la enunciación. Se trata pues de una búsqueda de comunicación intercultural, que entendemos como un proceso de interacción simbólica que incluye a individuos y grupos que poseen diferencias culturales reconocidas en las percepciones y formas de conducta, de tal forma que esas variaciones afectarán significativamente la forma y el resultado del encuentro (Asunción - Lande, 1986:182).

Para el éxito de esta empresa de recuperación identitaria que emprende Alonzo a través del sujeto central de la enunciación, es necesario poder identificar similitudes entre los participantes del acto comunicativo. Para ello, el autor textual entrega glosarios al término de cada poema, asegurando así que el destinatario "huinca" comprenda el significado de los enunciados en mapudungun. Se desprende entonces que cada uno de los actores del diálogo posee una pieza del rompecabezas de su identidad, de tal forma que resulta imprescindible establecer un puente textual que permita poner en contacto a actores tan diversos para reconstruir la esencia de su ser. Asimismo, el autor utiliza como tema central el contraste crítico entre el valeroso y altivo araucano ancestral y el sometido y empobrecido mapuche contemporáneo, como se aprecia en el poema "Quiñe":

Arauco,
volcán recién nacido
¿por qué?
"ichumnélu, Arauco, ramtueimeu?"
bajaste los párpados
si podías hasta más allá de los confines...?

De igual manera, el uso del collage etnolingüístico como estrategia transtextual permite al autor textual superponer la lengua mapuche a los enunciados en español. Más aún, se observa la aparición menos frecuente de un tercer código denominado "castellano mapuchizado" (Hernández - Ramos, 1978:141-48). Este fenómeno de interferencia de la lengua materna sobre la segunda lengua genera un discurso construido con léxico español sobre una estructura sintáctica y fonológica mapuche:

Y por eso, "Millalonco ser pobre"

(Meli)

"ya ser masiao largo el sequía..."

(Epu Mari)

Trasuntando el nivel del código lingüístico, nos preguntamos, qué voces se expresan a través de tales códigos? y ¿cuál es el estatuto multidiscursivo de los poemas de Alonzo?.

La multidiscursividad, o transtextualidad como la denomina Genette (1989:9), es un fenómeno característico de la literatura heterogénea y heteróclita que se expresa a través de variados procedimientos textuales, como el collage etnolingüístico que hemos apreciado en los ejemplos ya dados.

Otro procedimiento multidiscursivo lo constituye la polifonía o heteroglosia, desarrollado por Bajtin, y que se basa en la concepción del lenguaje como conjunción de signos y convenciones, más todos sus hablantes en el pasado y presente; son las *"voces que resuenan dentro de la lengua"*, producto del devenir permanente y de la interacción social de los hablantes (Bubnova, 1996:36). Se trata pues de un diálogo entre enunciados o dialogismo textual (Reyes, 1992:128). Este rasgo intrínseco de la lengua, Bajtin lo relacionó con los gritos populares o *"blasones"* de la Francia de los siglos XIV y XV, y con el discurso carnavalesco desencadenado por una ley transgresora donde autor, actor y espectador desarrollan a la vez todos los roles: destinador/mensaje y destinatario (Kristeva, 1981:230).

La polifonía surge como resultado de la unión de estos dos fenómenos y Bajtin la define como multiplicidad de lenguajes y de puntos de vista presentes en cada enunciado (Reyes, op.cit.:132). Se trata entonces de enunciados donde las voces son liberadas para hablar de manera subversiva o transgresora, sin que el autor se interponga entre el personaje y el lector (Selden, 1989:18). Todo significado que se comprende, dice Bajtin, *"vive entre otros"* como un eslabón en una cadena; el hablante va a buscar las palabras a la boca de los demás, donde existían en otros contextos, en otras intenciones. Allí las encuentra dotadas de sus propias *"entonaciones"*, que pasarán, en una nueva modulación, a su propio discurso (Reyes, op.cit.:132).

Lo anterior es precisamente lo que hace Alonzo en sus poemas, permitiendo que las voces y los códigos lingüísticos que surgen por voz del sujeto de la enunciación sean múltiples:

1. Las voces de los ancestros guerreros se enuncian a través de la naturaleza y los elementos, en los cuales sus espíritus han quedado depositados:

*"Antuhuenu", ¿hay que jugar a morir?
¡No!, gritaron las gargantas de las montañas,
¡No! Gritaron las sombras congregadas,
¡No!, gritó la selva atrincherada:
"Huenuchao" ¡jes mejor jugar a nacer!!"*

(Epu)

2. Las voces de los hermanos mapuches a quienes Alonzo conoció en su niñez se enuncian de manera mixta: la mayoría de ellos lo hace en lengua mapuche como en,

*"-¿Chumulchei mauafuy?" (¿cuándo lloverá?)
"-¿Gñemualu maun kechilei" (no hay esperanzas de lluvia)*

(Epu Mari)

3. Pero también lo hacen en castellano mapuchizado. Este código es usualmente utilizado para interactuar con *"huincas"* no hablantes de mapudungun, para comunicarse entre los propios mapuches en contextos socioculturales ajenos a la cultura mapuche o incluso para dialogar con mapuches aculturizados o *"ahuincados"* como Alonzo:

"Masiao cuñifalgen el indio" (demasiado pobre el indio)

(Meli)

4. Asimismo, surgen las voces “*mudas*” de los huincas interpelados en los poemas quienes se enuncian implícitamente a través de los hechos narrados que afectan a los personajes de la historia, como se observa en:

*“Cuando España llenó la tierra de galopos
y las espadas empezaron a trazar mapas en las arenas
para repartirse el territorio...”*

(Mari Purra)

Nos preguntamos ahora, ¿cuál es el marco de la enunciación de Alonzo?, ¿Desde que perspectiva se enuncia el sujeto de la enunciación? y ¿Se enuncia también Alonzo – autor textual en sus poemas?

Mignolo (1978:140-45) plantea que si se toma la perspectiva como base composicional para aprehender un objeto X, el observador produce un discurso en el cual se incluyen las informaciones lingüísticas que permiten inferir cuatro órdenes: lo que “*sabe*” el observador, lo que “*ve*”, lo que “*juzga*” y lo que “*evalúa*”. Cada orden está relacionado con un punto de vista: temporal (saber), espacial (ver), psicológico (juzgar) e ideológico (evaluar).

Este proceso de aprehensión de un objeto ocurre tanto en los enunciados del sistema primario como en los del sistema secundario. La diferencia estriba en que en el sistema primario opera un circuito de comunicación directa (emisor – mensaje – receptor) que establece un contacto a través de un código y dentro de una situación contextual (Jakobson, 1975:353). En este nivel operan el autor textual y el receptor-lector. Mientras que el sistema secundario se ubica, por decirlo de alguna manera, al interior del primario, por cuanto hay un destinatador o sujeto de la enunciación que se comunica con un destinatario dentro de una situación discursiva.

Lo que se busca dilucidar en la poesía de Alonzo es si el autor textual se mantiene al margen de la situación discursiva o si, por el contrario, interviene en ella traspasando los límites de ambos sistemas.

En el proceso de semiotización de su texto, el autor se construye axialmente de dos maneras. Por una parte, Alonzo – autor textual se confunde con el sujeto del enunciado, pasando a constituirse en un “*personaje*”, en una composición que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia (Bousoño, 1966:27); o como lo define Lastra, en la aparición de la “*máscara*” o del doble en el espacio poético, como un intento de despersonalización del hablante conducente a la transformación del sujeto poético (1986:131).

Así, en los enunciados de la situación discursiva se “*figura*” la persona del autor textual porque tanto éste como el sujeto del enunciado son “*testigos*” de los datos que se describen (autor textual y sujeto de la enunciación lo “*ven*” y lo “*saben*” todo). De hecho, los interlocutores de Alonzo son contemporáneos suyos, sujetos reales con los que convivió durante un largo tiempo. Se establece entonces un lazo entre el “*yo*” de la situación contextual y el “*yo*” de la situación discursiva.

La fusión de límites entre ambos mundos es posible, ya que ambos universos (el de la realidad y el de la fantasía) son impermeables entre sí, siendo el segundo expresión del primero. Lo que el poeta hace es comunicar la representación de la realidad que se forma en la pupila de un personaje (Bousoño,

op.cit.:28-29). Ello exige que se produzca una compensación del contexto en que el autor textual y el sujeto de la enunciación se encuentran co-presentes. Este proceso se codifica en tres dimensiones en la figura de Alonzo sujeto textual – sujeto de la enunciación:

a) Alonzo, mapuche mestizo que se ha aculturizado, que domina la otra lengua y ha estado en la *“otra cultura”*, que se reconoce olvidado de la lengua mapuche y, con su identidad en crisis, se enuncia en castellano:

*Tú me vas a enseñar
“mapu - dungun”
Ignacio Huechapan
Yo quiero saber, de nuevo
Lo que dices cuando estas borracho;
Lo que dices, riendo;
Lo que lloras diciendo...*

(Quila)

b) Alonzo, mapuche aculturizado que, a medida que se *“reencuentra”* con los suyos, quiere hacer surgir su lengua originaria:

*¿Por qué, siempre tú,
“hueñancleimi”
si yo vivo recorriendo los pitrantaes
en busca de tus manos...?*

(Quechu)

c) Alonzo, en algunas ocasiones, se figura como sujeto occidental interactuando en un contexto rural con sujetos rurales, dejando en un plano subyacente su origen étnico y el de los participantes de su diálogo. Adopta así un castellano rural:

*“Pero tenís que estar bien alentao,
tenís que estar bien “quimey”.*

(Purra).

Por otra parte, Alonzo-autor textual se margina de la situación discursiva dejando hablar al sujeto de la enunciación. Este sujeto como hablante ficticio es el único habilitado para dialogar con sus ancestros, pues sólo él tiene acceso real a los hechos de la historia. El autor textual puede *“saber”* e incluso *“juzgar”* y *“evaluar”*, pero no puede *“ver”* los acontecimientos tal como ocurrieron; mientras que el sujeto de la enunciación, por su ontología de *“homo fictus”*, tiene la posibilidad de trasladarse témporo-espacialmente al pasado, pudiendo manejarse en los cuatro órdenes y ubicarse en los cuatro puntos de vista señalados. Forster define al *“homo fictus”* como aquella especie antropológica que vive y habita en las novelas y los cuentos en general, y que sólo existe a través de lo que se cuenta de él, por las vicisitudes que se nos refieren y por las relaciones que lo vinculan a los demás personajes (Bioschi y Di Girólamo, op.cit.:223):

*¿Desde dónde, historia?
¿Arauco, desde dónde tengo que verte?
¿a qué altura de Nahuelbuta tengo que subirme*

*para ver todo el escenario de tu lucha?
¿Pueden oírme, aún,
mocetones del viento?*

(Quiñe)

*"Antuhenu", ¡jugamos a nacer?
"Huenuchao", ¡juguemos a morir!*

(Epu)

De acuerdo con N. Friedman (Mignolo, op.cit.:143) el punto de vista que presenta al autor textual fusionado con el sujeto de la enunciación se denomina "omnisciente", por cuanto el observador o narrador se inserta en su enunciado, invade ilimitadamente los órdenes del "ver" y el "saber" y participa como personaje de la historia relatada. En tanto que denomina "omnisciencia selectiva múltiple" cuando el observador "disfraza" su posición desplazándola hacia múltiples observadores, quienes otorgan al observador que los presenta (sujeto de la enunciación) los poderes de omniscencia del primer caso.

De manera similar, Genette (1972:204) denomina relato homodiegético a aquel en que el narrador está presente como personaje en la historia que él cuenta, coincidiendo con el punto de vista omnisciente; mientras que describe como heterodiegético el relato cuyo narrador está ausente de la historia que el cuenta, acercándose este último al punto de vista omnisciente selectivo múltiple.

Otro aspecto importante que debe considerarse en el análisis son las funciones discursivas que desarrollan tanto Alonzo omnisciente como Alonzo omnisciente múltiple.

Ambos sujetos comparten cuatro funciones básicas.

En primer lugar la función conativa, cuyo énfasis está en actuar sobre el destinatario (Jakobson, op.cit.:355), lo que se observa tanto en la interacción con sus hermanos mapuches contemporáneos (punto de vista omnisciente) como en la interpelación a sus ancestros (omnisciente múltiple):

*Mañana, "lihuen";
No llevaremos "roquin"
porque, "challwatun",
o lo que el mar nos de.*

(Ailla)

Luego, está la función emotiva que se refiere a la orientación del narrador hacia sí mismo, se trata de una relación afectiva, pero también moral e intelectual (Genette, op.cit.:238):

*Hoy he vuelto de mis andanzas
y he venido a verte
Te encuentro tan viejo y tan agachado?
y pensar, Paineo,
que tu historia es grande
y va a tus espaldas*

(Mari Meli)

La tercera función es la ideológica, que Genette (Ibid) describe como un comentario autorizado de la acción, un discurso explicativo y justificativo.

*¿Que a ti se te han dado malos los años?
Así tenía que ser.
¿Que tus hijos se desparramaron por la patria ajena?
¿Y qué querías?
¿Acaso no fue preferible que se fueran lejos
a rumiar sus penas y a sembrar miserias?*

(Mari Quila)

La comunicación fática es la cuarta función presente en ambos discursos que Jakobson (Ibid) define como un modo de verificar el contacto establecido.

*¿Pueden oirme, aún,
mocetones del viento...?*

(Quiñe)

*Oye, peñi Collilonco,
¿a ti te gustaría tener tu casa
"imaltulafquen" ...?*

(Ailla)

Por otra parte, la función testimonial está presente sólo en el discurso de Alonso omnisciente, en su comunicación con sus "peñi". Genette la describe como el grado de precisión del narrador de sus propios recuerdos y sentimientos:

*Cuando el "huinca" murió
se repartieron las haciendas.
¿Y qué quedó para el viejo Pailla?
¿Para el pobre indio que lo crió?
¿Para el mapuche que crió sus hijos,
qué quedó?
"¿Chem eelgneimi tami mogueam?"
¡Nada, nada para el pobre "peñi" Pailla...!*

(Mari Quila)

Como hemos visto, el marco de la enunciación de Alonso es doble. Opera desde un punto de vista omnisciente u homodiegético, y desde una perspectiva omnisciente múltiple o heterodiegética. Este marco mixto, junto con la multiplicidad de códigos y de voces presentes en el texto, conforma el carácter polifónico y multidiscursivo de los textos de Alonso.

4.- CONCLUSIONES.

"Epu mari quiñe ülcatun" es un texto heterogéneo, intercultural, polifónico y sincrético. Su codificación se sustenta sobre una dialéctica intercultural entre la cultura mapuche, la huinca y una mixta, la aculturizada, la del "ahuincado". El autor, adscrito a este tercer grupo, intenta a través de este

triple diálogo reconstruir su propia identidad escindida. Para ello, deconstruye la historia de su pueblo entregando una visión paralela a los hechos históricos oficiales y propone reconstruirla de manera más honrosa para la raza mapuche.

En la arquitectura textual el autor utiliza las estrategias del collage etnolingüístico, la polifonía y la enunciación sincrética. La conjunción de estas tres técnicas da origen al entrecruzamiento dialógico de tres códigos a través de los cuales surgen las voces de los ancestros araucanos, de los mapuches contemporáneos de Alonzo, las voces "mudas" de los huincas interpelados, y las del propio autor textual.

No cabe duda de que un texto codificado de manera plural como el de Alonzo exige también una decodificación plural, realizada por un lector que pueda interpretar de acuerdo con sus particulares características psicosocioculturales, generando así su propio código hermenéutico de desambiguación.

Las posibilidades de interpretación son múltiples y variadas. Cada lector activará un conjunto determinado de voces tanto internas (las propias) como externas (las relativas al texto), haciendo de este modo que la polifonía se proyecte más allá del texto hacia el interpretante, en ese espacio donde "la palabra roza la palabra" (Voloshinov, en Bubnova, op.cit.:21). De hecho, el que percibe el enunciado ajeno no es un ser mudo privado de palabra sino un hombre pleno de discursos internos en los que todas sus vivencias se manifiestan, y sólo en esta medida se relacionan con el discurso expreso.

Lo anterior evidencia que el fenómeno de la polifonía no sólo es patrimonio de la codificación de un texto concebido como plural, sino que además se hace presente en su decodificación a través de la multitud de voces internas que aporta cada lector.

La poesía de Alonzo constituye un buen ejemplo de este peculiar movimiento literario que se consolida al sur de Chile: la etnopoésía, cuyo rasgo multidiscursivo y heterogéneo devela que la comunicación intercultural es una necesidad básica de los miembros que componen dicha sociedad pluriétnica.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente Primaria.

Alonzo R., Pedro . 1970 Epu mari quiñe ñlcatun, Imprenta Editorial San Francisco de Padre las Casas, Temuco.

Fuente Secundaria.

Asunción – Lande Nobleza 1986, "Comunicación intercultural", en C. Fernández y S. L. Dahnke (eds.): La Comunicación Humana en ciencia social, Mc Graw – Hill, Méjico.

Barthes, Roland 1977 Elementos de Semiología, Editorial Tiempo Contemporáneo; Serie "Comunicaciones".

Bousño, Carlos 1966 Teoría de la Expresión Poética, Editorial Gredos S.A., Madrid.

Bubnova, Tatiana 1996 "Bajtín en la encrucijada dialógica" en Bajtín y sus apócrifos, Iris.Zavala(Coord.), Editorial Anthropos, México.

Brioschi, F y Di Girólamo, C. 1988 Introducción al estudio de la Literatura, Editorial Ariel S.A., Barcelona.

Carrasco, Iván 1973 "Metalenguas de la poesía etnocultural de Chile I", en Estudios Filológicos 28, Valdivia, pp.67-73.

Carrasco, Iván 1984 "Los títulos en el texto poético" en Estudios Filológicos 19, Valdivia, pp.69-80.

Carrasco, Iván 1991 "Textos poéticos chilenos de doble registro" en Revista Chilena de Literatura 37, pp.113-122.

Carrasco, Iván 1991 "Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación" en Estudios Filológicos 26, Valdivia.

Eco, Umberto 1977 Apocalípticos e Integrados, Editorial Lumen, España.

Friedrich, Hugo 1974 La estructura de la lírica moderna, Editorial Seix Barral, Barcelona.

Genette, Gerard 1972 Figures III, París.

Genette, Gerard 1989 Palimpsestos, Editorial Taurus, Madrid.

Hernandez, A. y Ramós, N. 1978 "Rasgos del castellano hablado por escolares rurales mapuches. Estudio de un caso." en RLA, 16, Concepción, pp.141-148.

Jakobson, Roman 1975 Ensayos de lingüística general, Editorial Seix Barral, Barcelona.

Kristeva, Julia 1981 El texto de la novela, Editorial Lumen, España.

Loveluck, Juan 1963 La novela hispanoamericana, Editorial Universitaria, S.A. Santiago. 7

Mignolo, Walter 1978 Elementos para una teoría del texto literario, Editorial Crítica, Barcelona.

Reyes, Graciela 1992 "Las voces del texto" en La pragmática lingüística, Editorial Montesinos, Buenos Aires.

Schmidt, Siegfried 1978 Teoría del Texto, Ediciones Cátedra, Madrid.

Segre, Cesare 1985 Principios de análisis del texto literario, Editorial Crítica, Barcelona.

Selden, Raman 1989 A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, The University Press of Kentucky, Kentucky, U.S.A. r g c l t

Todorov, Tzvetan 1987 La conquista de América, Siglo XXI Editores S.A., México.

Van Dijk, Teun 1996 Estructuras y funciones del discurso, Siglo XXI Editores S.A., México.