

**El uso del paréntesis en *Parias zugun* de Adriana Pinda como relación de una tensión
entre lenguas**

***The use of parentheses in Parias zugun by Adriana Pinda as a reflection of tension
between languages***

Violeta Percia

Departamento de Letras, Universidad de Buenos Aires

Argentina

vpercia@uba.ar

RESUMEN

Este trabajo analiza el uso del paréntesis en la obra *Parias zugun* de la poeta mapuche Adriana Pinda como un modo de tensar la situación lingüística que está en juego en el texto: la posición de paria en una lengua que se reconoce como propia pero que no se habla. De esta forma, se resignifica la identidad champurria en el sentido de una subjetividad atravesada por la colonialidad lingüística.

La autora concibe el paréntesis como un recurso estético-poético que no se limita al uso de signos de puntuación con dicha función gramatical, sino que alcanza también la utilización de bastardillas y del espaciado de los versos en el blanco de la página. Construye así diversas formas parentéticas que crean efectos de multiplicación semántica; que articulan una voz interior que reflexiona en los vestigios de la historia individual y colectiva; pero sobre todo, le permiten la inserción de sintagmas en mapuzungun que aparecen junto a formas de traducción (siempre diferida). El juego parentético se convierte así en un modo de relación entre una lengua impuesta (el español) y otra (el mapuzungun) determinada por diferentes espacios de exclusión.

Palabras clave: *Poesía mapuche; Adriana Pinda; Paréntesis; colonialidad lingüística; champurria.*

ABSTRACT

This paper analyzes the use of parentheses in the work *Parías zugun* by Mapuche poet Adriana Pinda as a way to tension the linguistic situation at play in the text: the position of a pariah in a language that is recognized as one's own but not spoken. Thus, the champurrian identity is resignified as a subjectivity crossed by linguistic coloniality.

The author conceives of parentheses as an aesthetic-poetic resource that goes beyond the use of punctuation marks with this grammatical function, reaching also the use of italics and spacing of verses on the blank page. She constructs various parenthetical forms that create effects of semantic multiplication; they articulate an inner voice that reflects on the traces of individual and collective history; but above all, they allow the embedding of phrases in Mapuzugun that appear alongside forms of (always deferred) translation. The parenthetical play thus becomes a mode of relationship between an imposed language (Spanish) and another (Mapuzugun) determined by different spaces of exclusion.

Keywords: *Mapuche poetry; Adriana Pinda; Parentheses; Linguistic coloniality; Champurria.*

INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza el uso del paréntesis en la obra *Parías zugun* (2014) de Adriana Pinda, poeta mapuche-williche y machi de la comunidad Kalfullanka, nacida en 1970 en Chaurakawin, región de Osorno, Chile. Continuando una reivindicación y restitución de la identidad —que, como señala Fernanda Moraga en la contratapa del volumen, estaba también presente en su primer libro *Üi*—, *Parías zugun* puede considerarse como un largo poema donde el paréntesis funciona en el sentido de una estrategia estético-poética capaz de pensar y efectuar, al mismo tiempo, una realidad lingüística y existencial contradictoria y compleja. En esta dirección, las diferentes formas parentéticas a las que recurre la autora construyen una gramática sin cortes, que sutura y modula la temporalidad continua de un proceso colonial ininterrumpido —el cual atraviesa el sujeto de enunciación entrecruzando su historia familiar con la memoria de las generaciones y con la historia colectiva del pueblo y nación mapuche—. La gramática parentética tiene la función de articular distintas dimensiones de sentido (simbólicas, metafóricas, materiales); de comprender las historias individuales como parte de una historia comunitaria que se escribe a través de los tiempos

históricos; pero, en especial, sirve para complejizar la relación textual (y verbal) entre el mapuzungun y el castellano como un territorio concreto donde se evidencia la insistencia (y persistencia) del pasado colonial en el presente.

Interesa destacar entonces que, mediante este entramado poético-parentético, Pinda visibiliza el modo en que la historia de opresión colonial está determinada por la relación lingüística, en la cual se tensan formas de la identidad mapuche de acuerdo al modo en que se es parte de esta lengua o se está apartado de ella. Pero también, en función de una necesidad de volver a hablar la lengua y revitalizarla, en todos los sentidos. De esta manera, la figura del paria de lenguaje (*parias zungun*) cuestiona la ideología del mestizaje, problematizando a la vez la noción de identidad ‘champurria’ con la que se ha identificado una parte de la sociedad mapuche que se considera atravesada por alguna forma de la diáspora. Comprendiendo aquí el concepto de diáspora en el sentido de una crítica a los discursos que dan por sentado ciertos orígenes inamovibles (Brah 221).

Así, el ser champurria no alude a una identidad étnica como expresión de una diferencia, es antes una categoría que viene a reforzar el juego político de distinciones utilizadas para nombrar sujetos de sometimiento, confinamiento, racismo, reducción. De ahí que sea un espacio contradictorio de resistencia, de re-existencia pero asimismo de exclusiones.¹ Tanto al interior del mundo mapuche como en el vínculo con la sociedad mayoritaria, la interseccionalidad champurria se produce como un significante que circula en las construcciones discursivas sociales muchas veces con el matiz peyorativo de mestizo, y aunque también ha sido resignificado por sectores mapuche no-hablantes de mapuzungun o que viven en las ciudades fuera del territorio ancestral, o pertenecen a la *lof de los que no tienen lof*², es un término que marca divisiones respecto del reconocimiento de la mapuchidad.

¹ El concepto de reexistencia surge como una noción crítica de la resistencia que es interesante explorar en los debates de una teoría anticolonial. Véase, por ejemplo, Gómez, Pedro, y Mignolo, Walter (2015). *Trayectorias de reexistencia: Ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

² Tomamos la expresión del título del libro de relatos de Javier Milanca Olivares, *Xampurria, somos del lof de los que no tienen lof*, publicado en 2015 por la editorial Pehuén. Más allá de los relatos mismos, este es un libro que puede considerarse parteaguas en el uso del término ‘champurria’ en la medida en que inaugura esta inversión del sentido estigmatizante del término y redirige su uso en un sentido crítico. Vale agregar que Milanca Olivares utiliza el grafemario de Raguileo –que es de hecho el mismo que elige Pinda– donde se usa la “x” para el fonema /ch/, de modo que el vocablo aparece allí anotado como “*xampurria*”. El uso de este grafemario –concebido por el lingüista, investigador y poeta mapuche Anselmo Raguileo– suele ser una opción de afirmación de la identidad mapuche en contraposición con otros grafemarios estandarizados en contextos e instituciones estatales de la cultura mayoritaria.

El término champurria proviene de una alusión “a la mezcla de distintas cosas sin una forma única” (Pairican 9), representando lo “Mestizo híbrido chorizo” (Luanko s/p) y remitiendo en cierto modo a una orfandad de nombre y de tierra. Sin embargo, si bien tanto hacia adentro de la comunidad mapuche como hacia el exterior en la sociedad blanca-mestiza se ha utilizado para definir algo sin identidad clara, ambiguo (Moraga García, 2016, 163), que no es ni una cosa ni la otra, que nace guacho o que no puede encontrarse en ningún lugar, el ser champurria ha sido reinventado por identidades mapuche que reconocen “sus ‘impurezas’ culturales, sus líneas de fuga, sus descentramientos ontológicos, su provisionalidad identitaria, su dificultad para (auto)clasificarse dentro de ciertos campos etnoculturales predefinidos” (Mansilla 69). En este último sentido, esta categoría se revalida conceptualmente como una idea fuerza, y Fernanda Morga García (2016; 2021) ha leído exhaustivamente lo champurria en autoras mapuche como Adriana Pinda o Daniela Catrileo en función de una posición política, ética, dialógica y artística que se enmarca dentro de la experiencia diaspórica que tuvo que enfrentar el pueblo mapuche desde fines del siglo XIX hasta hoy, producto de la violencia colonialista y su correlato racializador.³

Sin embargo, desde otra perspectiva, al poner el foco en la colonialidad sobre la lengua como un factor determinante, Pinda asume el lugar contradictorio (y doloroso) del choque cultural e identitario *en* el lenguaje mismo (comprendido como cuerpo y memoria), y consigue hacer una cartografía de la dominación sin entrar en el conflicto de las categorías que ponen a las identidades en cuestión. El modo en que Pinda trabaja con la lengua poética como espacio de tensiones, batallas y activismo ha sido también indagado por Mellado (2014) y Stocco (2018) en aportes que orientan la complejización de la subjetividad y la identidad cruzada por espacios de dominaciones.

En el horizonte de estos aportes, el presente artículo propone pensar el modo en que la noción de *parias* re-politiza (y desplaza) la lógica champurria (de la mezcla) por la realidad de la exclusión y el desplazamiento: mostrando la pertenencia al mundo mapuche en el seno de exclusiones que la colonialidad lingüística (re)crea; remarcando, a la vez, ese límite en que no hay mezcla y asimilación sino una convivencia en la no conciliación, tal como sugiere el concepto de *ch'ixi* o “gris manchado” (16) de Silvia Rivera Cusicanqui –concepto que también Stocco (2018) explora para pensar el bilingüismo en las poetas mapuche. En ese sentido hay un límite en el que la herencia mapuche

³ Recientemente, la poeta y escritora mapuche Daniela Catrileo también ha reflexionado sobre esto en su ensayo *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo sobre la impureza*. Kikuyo, 2024.

insiste incluso en los/as desposeídos/as como un *zugun* (un verbo y un asunto) que constituye la potencia misma de los cuerpos, así como la forma de su ancestralidad.⁴

En este contexto, a través de esta dimensión de *parias zugun*, Pinda politiza el sentido común de la identidad champurria que ha tendido a subrayar una declinación (o pérdida) de la ancestralidad mapuche –y con ello ha cuestionado la legitimidad de la pertenencia identitaria de muchas y muchos que reivindican su origen aún desde las exclusiones y desplazamientos que los atraviesan–. Si lo champurria oculta las condiciones materiales del problema; la conciencia de *parias zugun* las resalta poniendo en primer plano el modo en que el lenguaje construye mundo. Si el ser champurria se asienta sobre una concepción esencialista de la relación étnico-cultural por la vía del desprestigio hacia las mezclas o lo que se hace con lo que queda (o sobra); la comprensión del paria en la lengua apela a reconocer como propio un idioma o *zugun* –una lengua o lenguaje, pero también un asunto– incluso en las formas de exclusión que provoca.

Resaltando estas condiciones de enunciación contradictorias, Pinda utiliza el paréntesis como una operación que involucra no sólo el uso de los signos de puntuación que tienen esta función gramatical –como los guiones o las comas– sino asimismo otras formas significantes –tales como las bastardillas y el espaciamiento de los versos en el blanco de la página– con esta misma finalidad, complejizando las dimensiones parentéticas.

Para el análisis de estos elementos, en primer lugar, es necesario hacer algunas precisiones conceptuales respecto de la función del paréntesis, a la luz de las cuales se observará el modo en que dichas operaciones textuales abren sentidos en el poema. Desde allí, se abordará la cuestión que anuncia el título del libro: la identidad de los *parias zugun* (o *parias de lenguaje*) –enunciado interlingüe castellano-mapuzungun que, en su formulación misma, presenta las condiciones lingüísticas como condiciones materiales de enunciación y de existencia.

⁴ El término *zugun* se utiliza tanto para definir el lenguaje, el hablar o el discurso, como para referir a un asunto o tema. De modo que en el sentido del sintagma pindaniano también está inscripta la idea de ser parte (o no) de un asunto o cuestión: la cuestión mapuche; y no sólo ser parte de un idioma o una lengua.

EL PARÉNTESIS COMO RELACIÓN

Invirtiendo el sentido común que presupone que el paréntesis contiene una información accesorio, prescindible o secundaria, Philippe Dufour sostiene que “el paréntesis de hecho pone entre paréntesis todo lo que está por fuera de él, operando un desplazamiento radical” (131, la traducción es nuestra). La sugestión apunta a resaltar el modo en que este signo trabaja con la visibilidad de los enunciados, buscando que aquello que parecía marginal cobre relevancia. En cierto modo, la operación parentética desplaza lo que aparecía en el centro hacia el margen, dándole a través del desplazamiento un sentido distinto. Es decir que no se trata de un simple desplazamiento, ya que en el mismo movimiento lo que pertenece al afuera del paréntesis retorna diferente, a la luz de este nuevo significado. El texto no-parentético puede así ser repensado, releído o revisitado en la medida en que se repite en la significación que el paréntesis arrojó sobre él. En virtud del paréntesis, el texto descentra lo que parecía central y re-crea su propia significación como algo diferencial que en su retorno arrastra otras significaciones. De esta forma, el juego de desplazamientos que encarna la función parentética consigue descentrar asimismo el sujeto del enunciado, el cual es desplazado por las cláusulas adicionales y las adendas.

La multiplicación de paréntesis produce una serie de informaciones relativas, las cuales se interponen entre el sujeto y su predicación, multiplicando las perspectivas del sujeto de la enunciación. Así, el sujeto de la enunciación aparece también descentrado; o más precisamente: la comprensión de la subjetividad, como fuerza de interpretación absorbente, homogénea, unívoca y sin contradicción, se desmorona.

Dufour dice también que el paréntesis “posee la irradiación de un descubrimiento, y cruza el libro de una profundidad” (131). Advierte ahora que el paréntesis aporta un momento de verdad (un deslumbramiento). Esta irradiación que cruza el hilo del relato hace pensar en la profundidad de campo en el cine: algo que aparece en el fondo del cuadro, lejos del foco y del ojo, pero que llama la atención. Incluso más, puede ponerse en relación con el fuera de campo o fuera de cuadro donde —como decía el cineasta alemán Alexander Kluge— se muestra (o se deja ver) el acontecimiento que, en ocasiones, la representación (o el plano) no logran captar ni capturar (Kluge 124-127).

Junto a esta dimensión del paréntesis que remite al plano y a lo que habla del plano fuera de éste, hay otra categoría que aporta precisión conceptual a la operación parentética y suspensiva: la figura del pliegue —tal como la desarrollan Deleuze (*El Pliegue. Leibniz y el barroco*) y Foucault (*Raymond*

Roussel)—. Si, por un lado, en la profundidad del paréntesis se verifica un efecto de descentramiento y deslumbramiento del sentido; en el pliegue se observa una función de hilvanado o zurcido que remitiría a la forma en la cual este recurso sutura el hiato entre distintos enunciados o planos de la enunciación, sin anular la contradicción inherente entre ellos y sin establecer jerarquías. Es decir que el paréntesis como pliegue del texto refrenda, a diferencia de la conclusión dialéctica o de la determinación categorial, una lógica del sentido donde la contradicción no necesariamente encuentra un desenlace como resolución o superación.

En razón de esto, aquello que sucede tanto entre paréntesis como a través suyo puede ser leído a la manera de una relación entre distintas capas sintagmáticas del enunciado o de la historia, que coexisten en el presente. Entendiendo que se superponen, se contraponen, se resignifican, o incluso que confluyen y contribuyen a un tipo de sentido complejo y sin resolución final. Es posible pensar que en un texto poético las formas parentéticas dejan plegar series sintagmáticas (o versos) que se entrelazan unas con otras en el mismo nivel, multiplicando su alcance semántico y metafórico. Si toda estructura establece ciertas jerarquías que organizan la interpretación; a través de la conspiración parentética, el texto se vuelve más bien una trama o tejido donde los enunciados aparecen plegados y desplegados unos en otros de tal modo que forman entre ellos una relación del tipo de una textura en la que cada una de sus fibras están entrelazadas en el mismo nivel.

Al vincular las reflexiones sobre la operación parentética con las nociones de fuera de campo, de pliegue y de textura, se comprende el paréntesis como un recurso poético cuya relevancia conceptual contribuye a leer los sentidos que se abren en el poema de Pinda a la manera de magnitudes intensivas, las cuales entran en relación unas con otras desbordando la articulación gramatical dentro de un enunciado. Las unidades parentéticas conforman hebras que se van entretejiendo, mostrando en primer lugar la complejidad de la relación como tejido. Asimismo, las cualidades intensivas de un texto no juzgan, ni definen subjetividades, “sino que engendran lo real” (Ferreyra 228). Exhibiendo otras condiciones de la experiencia que resultan representadas tanto en el nivel semántico del poema como en el nivel sintagmático y lingüístico: revelan el deseo, el azar, la potencia, pero igualmente la inexorabilidad o el accidente —es decir que exhiben una verdad que excede la representación—.

Se ha escrito mucho sobre el modo en que la puesta en página de las palabras en la poesía conforma una clase de partitura que expresa el ritmo del poema formando un diagrama visual en el que se articula el espaciamento de los términos a través del blanco de la página, provocando

interrupciones o silencios que rompen el ordenamiento de la sucesión como forma de lectura.⁵ Tales procedimientos, característicos de la poesía visual pero constitutivos de la escritura poética en general, habilitan la lectura como un espacio –en el cual todos los signos visuales, incluidos los blancos, modulan las palabras creando distintos efectos de profundidad y visibilidad sintagmática–. En el poema, las formas parentéticas son también un modo de crear espaciamentos: en la medida en que intervienen en una dimensión espacial, plegando y desplegando capas sintagmáticas de la historia (y de la significación) en el presente (y en la lectura).

Concretamente, en el libro de Adriana Pinda, los guiones, las comas, los blancos y las bastardillas (cuyos usos constituyen todas formas parentéticas) pliegan-despliegan sentidos, atravesando la posición enunciativa del poema en múltiples dimensiones. En primer lugar, modulan las posiciones de la sujeto de la enunciación o yo poético. De igual forma, descentran su inscripción en el tiempo lineal del relato, creando un tiempo plegado por capas sintagmáticas del pasado que coexisten en el aquí-ahora de los cuerpos. Finalmente, conforman una textura que envuelve los enunciados en un sujeto común que es el *parías zugun* o parías de lenguaje.

La lengua o *zugun* es el sujeto central que el poema pone entre paréntesis para desplegarlo en múltiples perspectivas:

parías lengua

kewvn paria

kunñifall kewvn

la lengua de carne

vacía y ultrajada

por las poseídas danzas de la realidad

que no hay lengua posible, que no hay (Pinda 71)

⁵ Véase Percia, Violeta. “Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio”. *Revista Laboratorio* no. 14, 2016. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/76>.

Como sujeto –significante y simbólico a la vez– la lengua va absorbiendo una serie de metáforas que acrecientan su significación.⁶ A lo largo del libro se dice que la lengua es “cordón umbilical / en que se lee el mundo” (Pinda 22); “es el árbol” (Pinda 33; 58; 69) y es el bosque despedazado (Pinda 35); es “pétalos de plata/abriéndose miel ajeno escozor proscrito” (Pinda 77). Hay “Lenguas salvajes” (Pinda 30), “lengua de espíritu” (Pinda 20), “lenguas crisálidas” (Pinda 32), “lengua del gran amor” (Pinda 32, 35), “lenguas cruzadas por el *zumbayllu* y el imperio” (Pinda 45) –que evocan indirectamente *Los ríos profundos* de José María Arguedas, donde el *zumbayllu* es el trompo que representa la identidad profunda–; pero también hay “mortaja lengua y asesina” (Pinda 59). Está “la lengua amor” (Pinda 54); atravesada por la *kallku* [bruja] lengua (Pinda 35); mi asediada lengua (Pinda 37); porque “*zugu mvlelay*/ –que no hay lengua posible/ que no hay–” (Pinda 45), pues *zugu mvlelay* es la lengua que no está. Está la *lengua clitoris pitonisa*, la *Casandra lengua* (Pinda 57), la lengua *witxanalwe* [alma perdida]: que “es la lengua cuando ama más el olvido que ser tesón” (Pinda 59). Hay “*lafkenche* lengua” (Pinda 37), lengua que habla la gente del mar; la “lengua lunfo” (Pinda 37): lengua alga que asedia entre pancoras y tacas. Hay “placenta lengua” (Pinda 77) que engendra lo que nombra y da a luz lo que llama. La lengua finalmente es remedio o *lawben*, y el yo poético declara: “lengua remedio ataviada por el atoro/ traigo” (Pinda 91), y ruega a algún ancestro/a “que tu lengua me sane” (Pinda 60).

En esta proliferación de metáforas, las formas parentéticas modulan el efecto de la adición. Es decir que funcionan no sólo a la manera de aclaraciones, sino también habilitando la coexistencia de una suma de sintagmas y sentidos que se repiten como un *ritornello*. Entre esas repeticiones, la más resonante es la reiteración del verso “vi los códigos arder” (Pinda 36; 46; 49; 57; 75): sintagma con el cual la poeta construye una analogía reiterante entre la quema de libros –propia de los procesos inquisitorios y fascistas de la humanidad– y la quema de bosques para fines del monocultivo en la región de Wallmapu –resaltando el hecho de que tradicionalmente para la sociedad mapuche los bosques se comprenden como lugares de conocimiento, que tienen su propio lenguaje y que son origen de la palabra–.⁷

⁶ Para una lectura de la obra de Pinda desde la perspectiva de la dimensión *kuñifal* de la lengua, véase Mellado, Silvia René (2014). “Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el Mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda”. *Recial*, 5 (5-6). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v5.n5-6.9586>.

⁷ El Wallmapu es el Territorio Mapuche, “ocupado violentamente a fines del siglo XIX por los estados argentino y chileno en dos campañas militares casi simultáneas, denominadas ‘Pacificación de la Araucanía’ en Chile y la ‘Campaña al Desierto’ en Argentina” (Cañuqueo 59).

En suma, a través de los pliegues parentéticos el texto construye una nube semántica de metáforas que van tejiendo una relación simbólica, cultural e histórica entre la colonización de la lengua y la colonización de los cuerpos de las mujeres y del territorio: haciendo coincidir el daño que produce la violencia colonial con el producido por la violencia extractivista y la violencia patriarcal. Todos estos modos de dominación están inscriptos en prácticas y formas estructurales de racismo y dominación que solidifican estereotipos que determinan tanto la historia personal de la sujeto de la enunciación poética como la historia comunitaria y colectiva del pueblo mapuche, y en el límite, de la sociedad chilena en su conjunto.

En segundo lugar, la proliferación de incrustaciones parentéticas consigue efectos de polifonía introduciendo otras voces con las que la autora dialoga; e incluso, absorbiendo distintas modalidades de enunciación (pasando por la proclama o exaltación, las acotaciones, los conjuros, las preguntas, las rogativas). Así pues, el paréntesis articula entre sus estrategias el discurso directo-indirecto proponiendo evocaciones y citas de otras mujeres con las cuales el poema construye una genealogía literaria, desde la cual proyecta un matriarcado de la lengua poética. Esta ascendencia de mujeres incluye, por un lado, la herencia cultural mapuche, sus poéticas orales y sus formas de conocimiento como espacios guardados en la línea de transmisión femenina, donde se invoca a las abuelas (Pinda 47, 54, 61, 80). Por otro, crea una herencia poética feminista dentro de la cultura mayoritaria y su literatura universal. Jugando con la mención y con la cita textual, leemos: “heme aquí/ champurria lengua/ Alfonsina lengua/ Lucila lengua Juana Inés lengua Rut lengua Marina lengua/ tocaya lengua/ Safo lengua/ mapuche lengua winka lengua muda lengua/ insaciable lengua/ Teresa lengua/ Juana de lenguas” (Pinda 114); y más abajo una cita entrecomillada dice ““¿quién no ha danzado entre amapolas?’ Alejandra” (Pinda 126) –verso que reescribe otro del poema “Exilio”, en el que Alejandra Pizarnik pregunta “¿Y quién no goza entre amapolas?” (60)–. Como parte de esas voces evocadas, revisitadas y reformuladas, las dimensiones parentéticas descentran la voz poética de un(a) sujeto(a) sumamente poblado(a), que reflexiona en los vestigios de diversas poéticas que, aun en su diferencia, confluyen en un duelo o dolor en común.

Ahora bien, de todas estas formas del paréntesis que pliegan el texto de Adriana Pinda interesa prestar especial atención a las bastardillas, ya que se utilizan casi exclusivamente para versos, estrofas o palabras escritos en mapuzungun.

rozando

uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu (Pinda 119)

Este procedimiento deja introducir un matiz conceptual en las discusiones teóricas sobre textos que tradicionalmente la crítica ha denominado *collage lingüísticos* o textos “de doble registro” (Carrasco 197), para referirse a una codificación plural o heteroglósica del escrito. En la escritura

de Pinda no se puede hablar estrictamente de bilingüismo (no se trata de un texto traducido o creado en dos lenguas, una de partida que se traduce a una de llegada). Más precisamente, el recurso parentético nos pone en presencia de un *a-través-amiento* lingüístico en el que hay dos lenguas de las que se parte y a las que no se llega: hay una lengua que está afuera de manera hegemónica (el castellano); y otra que está minorizada adentro (el mapuzungun), que emerge de una forma íntima pero esquiva, conservando en esa relación contradictoria toda una historia de imposiciones, de duelos y de desgarramientos, pero también de recuperaciones, afirmaciones y restituciones. De ahí que los usos parentéticos como estrategia estético-poética pongan en primer plano la tensión (y contradicción) de una lengua (el mapuzungun) que deja afuera a quienes no la hablan, en el fuera de cuadro; y otra que nos encierra (el español), paradójicamente, avanzando sobre todo el espacio de la primera que, sin embargo, retorna e insiste como un territorio que no se puede acallar.

En suma, la poeta visibiliza la realidad lingüística *anomal* que supone ser hablante de una lengua que no es ni solamente mapuzungun ni solamente español; una lengua paria *intermedial* que no tiene nombre y de la cual, más que decir que existe, se puede decir que insiste como deseo y como llamado. Se señala así una dimensión lingüística que implica reconocernos en una lengua que no hablamos y hablar una lengua que no nos reconoce. Realidad que resuena (se repite) en la historia política: se habita un territorio que es la propia tierra, pero cuya posibilidad de habitarlo queda excluida y postergada por una historia de apropiaciones y ocupaciones que reactualizan el conflicto por la tierra.

De tal manera, el texto recoge la verdad interlingüística que configura tanto la realidad identitaria como la realidad histórico-política por fuera de la representación, en el espacio sensible de lo real, de los cuerpos y de los afectos —que es donde tiene lugar la singularidad, la espesura y la complejidad del daño y la herida colonial—. El uso de estos distintos elementos parentéticos crea una síntesis no dialéctica, una *síntesis de coexistencia*, que se propone asegurar la conjunción de esas series heterogéneas.

LA RELACIÓN COMO IDENTIDAD

La trama que se abre a través de lo parentético logra señalar, mostrar o designar, al mismo tiempo que hacer sensible, la experiencia lingüística de hallarse *entre* dos lenguas que están unidas por una historia de daño histórico y amor poético. En este sentido, la poesía es capaz de dar cuenta de una experiencia que implica mucho más que una cuestión de competencia lingüística, de uso o de diglosia, en la medida en que supone poder pensar la identidad que se ha asimilado mestiza o champurria para obturar el ser como deseo, potencia y pertenencia a un modo de sentir y pensar.

Parias zungun o parias de lenguaje trabaja esta experiencia de no-pertenencia de quienes no están ni en la cultura mapuche ni en la cultura blanco-chilena como único origen, sino en lo que se origina en esa confrontación; pero que, a la vez, transitan la recuperación y revitalización de un origen que el colonialismo ha pretendido excluir. Se trata de una subjetividad que se reconoce en esta contradicción sin anularla y que, sobre todo, deconstruye las falsas dicotomías sin blanquear lo indix (Cusicanqui 139). La lengua poética resignifica la identidad paria (estigmatizada con la marca del desprecio o de la carencia) para poder incluir una posición de enunciación que se sitúa *a través* —pues está atravesada por las ausencias, fallas, heridas, lagunas, imposiciones— cuestionando toda idea de pureza. En este sentido, la trama lingüística entretejida por las formas parentéticas de las bastardillas en que irrumpe el mapuzungun marca las discontinuidades y las huellas de todo aquello que interrumpe la idealidad o el estereotipo de una identidad.

El poema, en su textura, permite además advertir la duración de los diversos sentidos y contradicciones que se ponen en juego en la identidad *paria de lengua* por sobre la sucesión de sus formas significantes. En otros términos, hace visible una duración que no se limita al ordenamiento bajo el cual se organiza temporalmente una narrativa, sino que se exhibe como una forma de yuxtaposición y simultaneidad de sentidos: convocando perspectivas que coexisten en el espacio, que traman el espacio. Dicho de otro modo, el texto pliega el tiempo de una y otra lengua (el español y el mapuzungun). Más aún, el uso parentético (articulado por las bastardillas, los guiones y los blancos) deja marcas en el poema de aquello que implica hablar una lengua (español), pero estar atravesada por otra (el mapuzungun), en la que no se encuentra desde siempre como *hablante* y en la que sin embargo se evoca, se necesita, se desea, se sueña. El paréntesis es un pliegue donde el exterior de la lengua que se habla (el español) queda en suspenso para poner en foco o en primer plano el interior de la lengua que fue negada (el mapuzungun), pero que vuelve y repuebla los

sentidos de la enunciación. En ese retorno, el mapuzungun es capaz de restituir y reparar lo dañado, de refundar lo excluido y de actualizar lo olvidado, que no desaparece, sino que sigue creciendo. La lengua de la cual la yo lírica ha quedado afuera se muestra, de pronto, ocupando su interioridad más propia, y la centralidad misma de su poética.

Esta situación es el nudo central de *Parias zugun*, donde se pone en acto esta identidad desplazada, atravesada, e incluso replegada. De ahí que la función parentética no es banal ni aleatoria, sino que efectúa continuidades mostrando el texto entre-cortado, de un lado y de otro; y sin perderse en la definición de categorías que disciplinen el ejercicio del reconocimiento y de la identidad. De esta forma, en el poema ambas lenguas se doblan y se tuercen poniendo en juego la abundante complejidad del tramado lingüístico que se habita en la condición de ser mapuche desplazado de la propia identidad; atravesado por una identidad contradictoria (con una rama familiar mapuche que exhibe la herida colonial y una rama familiar no-mapuche que se vuelve responsable de esa herida). Contradicción que amenaza con acallar el mapuzungun (o terminar de extirparlo). A partir de esta relación lingüística se exhibe la actualidad de esta herida que marca la identidad del yo lírico, pero asimismo el territorio del Wallmapu. En efecto, el libro-poema predica la situación de los parias de lengua, pero expresa las contradicciones y el entramado de lo que el colonialismo pone en disputa como un proceso ininterrumpido que presupone mutuamente la exclusión del territorio y de la lengua como pliegues del mismo régimen colonial. Por estos medios, el poema reúne bajo la misma trama el avance de los extractivismos, la prohibición de hablar el idioma mapuche, los discursos de estigmatización sobre esa lengua, la persecución a las mujeres que practicaron (y practican) la medicina tradicional, y los asesinatos y criminalización de activistas mapuche por parte de las fuerzas policiales del Estado.

En esta encrucijada histórica, la compleja trama lingüística que Adriana Pinda construye valiéndose de la multiplicación de dimensiones parentéticas le permite inventar una expresión para la contradicción y la superposición de capas sintagmáticas del pasado en el presente que representa el hallarse en el gris manchado; proponiendo un modo de pensar la historia por fuera de procesos dicotómicos que sentencian vencedores y vencidos; que oponen una cultura dominante a otra subalterna (o subalternizada); que perpetran la dialéctica entre la opresión y la resistencia; y que consienten la situación lingüística de una lengua mayoritaria que obliga a otra a una situación de desplazamiento.

REFERENCIAS

- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. identidades en cuestión*. Traficantes de sueños, 2011.
- Cañuqueo, Lorena. “Trayectorias, academia y activismo mapuche”. *Avá*, (33), 2018, pp. 57-78.
- Carrasco, Ivan. “Poesía mapuche intercultural”. *Anales de Literatura Chilena*, 1(1), 2000, 195-214.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz el barroco*. Paidós, 1989.
- Dufour, Philippe. “Le paysage parenthèse”. *Poétique*, vol. 2, no. 150, 2007, pp. 131-47.
<https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-2-page-131.htm>.
- Ferreya, Julián. “El poeta satírico: en búsqueda de la fuente fantasma”. *Intensidades delenzianas. Delenze y las fuentes de su filosofía III*, compilador Ferreya, Julián. La Cebra, 2016, pp. 203-30.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Traducción Patricio Canto. Siglo XXI, 1976.
- Kluge, Alexander. “Desfile en París la Nochevieja de 1918. Cómo aprendimos demasiado tarde a capturar en la película la impresión subjetiva”. *120 Historias del cine*. Caja Negra, 2017.
- Luanko, Gonzalo. “Champurria (Mestizo - Mestiza)”. Lef Ulkantuwe records, 2021.
- Mansilla, Sergio. “Sobre el sujeto lírico mestizo: una aproximación a la subjetividad en la poesía de las memorias culturales”. *Revista Chilena de Literatura*, 78, 2011, pp. 69-90.
- Mellado, Silvia René. “Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el Mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda”. *Recial*, 5 (5-6), 2014.
<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v5.n5-6.9586>.
- Milanca Olivares, Javier. *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof*. Pehuén, 2015.
- Moraga García, Fernanda. “Políticas de la vergüenza y la exclusión: el sujeto mestizo en Parias zugun de Adriana Pinda”. *Estudios filológicos* [online], 58, 2016, pp.161-86.
- Moraga García, Fernanda. “Nosotras champurrias/nosotras mapuche”. Guerra florida de Daniela Catrileo. *Revista chilena de literatura* 104, 2021, pp 73-98. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952021000200073>.
- Pinda, Adriana. *Parias zugun*. LOM, 2014.

Pizarnik, Alejandra. *Las Aventuras Perdidas*. Altamar, 1958.

Pairican, Fernando. “Algunos apuntes sobre *Xampurria* de Javier Milanca”. Prólogo a Milanca Olivares, Javier. *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof*. Pehuén, 2015.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón, 2018.

Stocco, Melisa. El concepto de taypi ch'ixi como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe. *Mundo Amazónico*, 9(1), 2018, pp. 87-103. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64628>.