

CANTOS ARAUCANOS EN MOLUCHE

INTRODUCCIÓN

Muchos cronistas y poetas de las guerras de Arauco nos hablan más o menos detenidamente del canto de los indios chilenos. Me permito citar aquí los pasajes más interesantes así como los da don JOSÉ TORIBIO MEDINA en su inagotable tesoro de noticias sobre los araucanos de los siglos pasados¹.

“Hablando con más especialidad del canto, refiere el padre Ovalle que “todos a una levantan la voz a un tono a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, tiple y contraltos y en acabando la copla, tocan luego sus flautas y algunas trompetas; ... y luego vuelven a repetir la copla y a tocar sus flautas, y suenan estas tanto, y cantan gritando tan alto, y son tantos los que se juntan a estos bailes y fiestas que se hacen sentir a gran distancia”...

Don *Felipe Gomez de Vidaurre* declara que los araucanos “tienen muchas canciones afectuosas y que con el tono de las voces expresan bien el dolor o la alegría y los otros afectos del ánimo”...

Sin embargo, no tengo noticia de ningún canto araucano legítimo fuera de los cuatro cantos de Machi apuntados por el padre HAVESTADT en el § 411 de su *Chilidunu*.

Todos los demás versos que se encuentran en Valdivia, Havestadt y Febrés, y que no son pocos, se refieren a asuntos religiosos y son sin duda composiciones de los mismos padres o de otros clérigos que imitaron la poesía latina o la de su lengua patria sin tomar para nada en cuenta la índole de la métrica y de la música de los indígenas.

Tampoco tengo noticia de traducciones de cantos araucanos, con una excepción. Esta se encuentra en un libro curioso que contiene muchas observaciones útiles sobre nuestros indios. Su título es: “LA ARAUCANÍA. *Correspondencia a La Patria de Valparaíso*. Una excursión de verano de Angol a Villarrica y Valdivia en los primeros meses de 1883 por P. NOLASCO PRENDEZ, secretario de la Expedición a Villarrica. Valparaíso, Imprenta de “La Patria”, 1884.”

En la página 42 el señor Prendez comunica una poesía que ha oído recitar en la ruca del cacique Painevilu y que le fue traducida por un intérprete. Según tuvo la bondad de comunicarme el autor, solo ha pulido un poco las frases para hacerlas más digeribles. Me permito copiar aquí la poesía así como la da el señor Prendez; por la comparación con los cantos que publico más abajo se verá que no se distingue esencialmente de mis números 7 a 10.

“Hermana, hermana, ¡qué feliz sería yo si tú te casases conmigo! Si tú me amases como yo te amo, ¡qué felices seríamos!

“Hermana, hermana, yo vengo de muy lejos en busca de ti. He dormido dos noches en los bosques que separan tu casa de la mía por venir a verte. He atravesado nadando con mi caballo los ríos que cruzan el camino y, fatigado de la marcha, en vez de entregarme al sueño desde que se acabó la luz del sol, la luna me ha visto pensando en ti y en la manera de conseguir que tú me quieras como yo te quiero.

¹ *Los aborígenes de Chile*, Santiago, 1882, páginas 299 y siguientes.

“Yo tengo vacas, tengo caballos, tengo corderos para dar por ti. Cuando monto en mi caballo, me pongo espuelas de plata y las riendas son del mismo metal.”

“Hermana, hermana, huyamos y seremos felices. Si tus parientes se oponen a nuestro amor, yo tengo amigos, tengo fuerzas para robarte y hacerte mi esposa entregando cuanto poseo.”

“Hermana, hermana, compadécete de mí y ámame como yo te amo.”

Para la comparación con el canto del Machi dictado por Calvun (X núm. 22) pongo aquí las canciones dadas por Havestadt.

411. NGEYKUREWE PU MACHI TA ÑI ÜL²

411. MACHIORUM MADICANTIAM
CANTIUNCULÆ SEU

I

I

Kintullawenllan³,
ñi pellañium
meliko llawen
pi ñi ngüman.
Kintulikan em!
Fa ñi mlen
Neyülukan
ta ñi peam
wilkilawen em.
Fürenie-ta-en
llanküylikan em
elu-nga-en willkillawen
ta ñi mo-nga-ngeam em.

Ibo quæsitum herbas,
ut illas inveniam,
dico flens
O chare *Quintulican*
monstra mihi herbam *melico!*
Ecce hic
O *Neyülican*
herbam optimam *huilquillahuen*
ut illam videam, legamque.
Sane mei misericordia tactus, motus es,
O *Llancülican* charissime
mihi dedisti herbam *Huilquillahuen*,
ut ad longam senectutem perveniam.

II

II

Epu ta ñi duam
ta lawen ngealu,
femngeprakilmi
Neüülukan.
Epu duamkilmi
ta yu lawen
tullawenmean
ta pewen mawida.

Habiturus herbas
pendet animo expectatione eventus:
sed tu *ô Neüülican*
ita ne feceris.
Noli esse incertus, suspensus, anceps.
super nostras herbas!
ibo lecturus herbas
in monte ubi es pinetum.

² Empleo mi ortografía pero sin cambiar nada más.

³ Original (Platzmann) probablemente con errata *Quinllahuenllau*.

III

Wiri wirtungen ta ñi lefial
 pu meüllen,
 ta rumean
mewllen tipalayan.

III

Sum unctus perunctusque
 ad volandum
 intra ventorum turbinem
 omnia superabo, transgrediar,
 transcendam
 quin ex turbine egrediar.

IV

Kintu Wekufullan,
kalkunma Wekufullan!

IV

Huecubum quaeram, investigabo,
 Huecubum meis carminibus instigabo.

El material poético en lengua araucana que hasta hoy está entre mis manos se compone de unos 530 versos, de estos están intercalados en los cuentos los siguientes: el canto del potro libre (VI 9, 3; 6 versos), el canto del muerto (VII 1, 8; un verso), el canto del zorro (VII 2, 28; 2 versos).

Es significativo que en ninguno de los cuentos de origen europeo se encuentran versos intercalados.

Poesías históricas que acompañan relaciones en prosa son los dos cantos de Añihual (IX 5^b y 5^d; 23 y 11 versos), el canto de Mariñamco (IX 7^b; 16 versos) y el de Trehualpeye (IX 8^b; 11 versos).

Como pertenecientes a la trilla de Collipulli he publicado en el Estudio IV 13 versos que se cantan durante el trabajo y 8 versos que forman el beodo, la canción báquica correspondiente. En el Estudio XI publicaré otro canto de trilla muy semejante al anterior, de 8 versos, y un canto de Trureu (26 versos, de amor y borrachera). El canto del borracho en Huilliche (Estudio IV v) se compone de 12 versos.

De los cuatrocientos versos que salen en este Estudio casi las tres cuartas partes (los números 5 hasta 22) son debidas a Calvun. Los números 5 a 11 tratan de asuntos de amor y borrachera; 12, 13 y 14 de pelea. Los números 15, 16 y 17 son cantos épicos de la misma clase que los publicados en el Estudio IX. El número 18, también de carácter narrativo, tiene estrechas relaciones con el cuento de las tres señas (VIII 5). El canto de Samuel Quipúe y el Bartolo (los números 19 y 20) parecen satíricos.

El canto de la Curiche (número 21) tal vez es una composición de Calvun mismo o por lo menos inspirada por él, de carácter amoroso, según expondré más abajo.

Finalmente, el canto del Machi (número 22), representa un género particular y de suma importancia, la poesía religiosa, si se permite la palabra.

Estas poesías comunicadas por *Calvun* varían en extensión de 6 a 26 versos, la mayor parte de ellas tienen 10 a 20 versos, es decir, más exactamente, en término medio 14 cada una.

Las canciones de los números 1 hasta 4, son de otras fuentes y muestran un carácter bien distinto; mientras los cantos de *Benito Naguin* son muy cortos, de 2 a 4

versos; los números 2, 3 y 4 (III) apuntados por el señor Chiappa, años atrás, según dictado de un moluche cuyo nombre no recuerda, son más largos que los cantos de Calvun y también en todo el estilo algo distintos. Especialmente interesante es “la vuelta del borracho” (57 versos) que puede de cierto modo considerarse como una escena dramática.

Con respecto a la forma poética, al verso, todavía no puedo dar una exposición completa y satisfactoria. Es demasiado escaso el número de versos que yo mismo he oído cantar, y sin el canto no se puede estudiar ninguna métrica primitiva. En la época de la juventud de los pueblos canto y poesía significan una misma cosa, y la definición primitiva del verso no puede ser otra que la de una frase u oración cantada. Todo aquello que nosotros consideramos como característico del verso, a saber, el número fijo de sílabas en general (poesía de los pueblos románicos) o de sílabas acentuadas (poesía germánica); el cambio regular de las sílabas fuertes y débiles por la fuerza de la espiración (poesía moderna en general) o por la duración de los sonidos (poesía griega y latina), la asonancia o consonancia de las sílabas finales del verso, o la igualdad fonética del principio de las sílabas acentuadas (antigua poesía germánica, con aliteración), todo esto es secundario; el único requisito indispensable es la cantabilidad.

Un rasgo muy característico es el que todos los versos que he oído cantar fueron cantados no una sino varias veces. En el canto de la trilla de Collipulli Juan Amasa repitió cada verso cinco a siete veces; Benito Naguin hizo lo mismo con cada verso de sus cantos cortos. Así se llega con seguridad a la definición del verso. Sin embargo, en el canto del zorro (VII 2), Calvun repitió los dos versos juntos una vez. Son por lo demás estos los únicos versos que he oído cantar a Calvun. La única composición poética más larga que yo he apuntado directamente según su dictado, el fragmento del canto de Añihual, no me la ha querido cantar.

Esta manera de repetir cada verso muchas veces probablemente solo se emplea en composiciones que se cantan en coro; no creo que se extienda en el mismo grado a poesías individuales, a las cuales pertenecen la mayor parte de las dictadas por Calvun. Para decidir esta cuestión se necesitan nuevas observaciones directas.

En cuanto al número de sílabas que entran en un solo verso parece que los araucanos no tienen ninguna norma fija; el límite natural será probablemente dado por el canto. Supongo que primitivamente el verso no comprende más sílabas que las que pueden cantarse con una sola emisión del aliento. En los versos apuntados el número de las sílabas vacila, salvo raras excepciones, entre seis y diez, de las cuales más o menos la mitad tienen cierto acento espiratorio regular. Este, según ya he expresado varias veces, no es muy fuerte en el araucano hablado; pues, como en muchos idiomas aglutinantes, las sílabas de la palabra se distinguen poco en la fuerza, y el acento mismo varía de una sílaba a la otra cuando la añadidura de sílabas finales cambia la configuración de la palabra⁴.

Sin embargo, en el canto se notaba claramente el ritmo, que en la mayor parte de los versos es trocaico, sin excluir el yámbico. Se encuentran también algunas veces dos

⁴ En general se observa hasta hoy la regla establecida ya por el Padre Valdivia que las palabras araucanas se acentúan en la penúltima; solo cuando terminan en consonante suelen ser agudas.

sílabas vecinas acentuadas, y otras veces dos y quizás tres sílabas sin acento. En la recitación melódica tales irregularidades desaparecerán por la prolongación de una sílaba acentuada sobre el tiempo ocupado normalmente por una acentuada más una sin acento, y por la contracción de varias cortas hasta ocupar solo el tiempo de una sílaba sin acento.

Repito que todas estas noticias no pueden considerarse más como interinas, mientras un mayor número de observaciones permita establecer reglas más exactas. La manera de separar los versos sin duda será más de una vez falsa. Especialmente a menudo habrá que suprimir palabras intercaladas solo en el dictado que no pertenecen al canto propiamente tal. Sobre todo estarán en este caso palabras como *pirkei* al fin del verso, de manera que después de tal supresión dos versos seguidos se pueden juntar en uno solo como lo indico en las notas, véase por ejemplo el número 6.

La introducción del canto propiamente tal se da algunas veces en prosa, como en los números 18 y 21; quizás en algunos otros números donde se han apuntado versos habrá que principiar con una frase en prosa (cp. números 7, 9 y otros).

Siendo muchos de los cantos muy poco explícitos será útil que los preceda con un análisis del argumento que algunas veces dará lugar a otras observaciones explicativas. Aquí solo quiero llamar la atención sobre la íntima relación que hay para el indio entre la borrachera y el canto por un lado, y entre la borrachera y el amor por el otro. Raro será que el indio cante sin bebida. Parece que mientras el cuento en prosa se comunica de preferencia en el seno de la familia⁵, cuando en la noche se juntan todos alrededor del fuego, el canto pertenece a las fiestas públicas, a los *ngillatunes* y otras ceremonias. Cuando están excitados por la bebida, es cuando están más dispuestos a aventuras amorosas con las mujeres y a disputas y riñas con los hombres.

El valor poético de las poesías araucanas para gente civilizada naturalmente no puede ser grande; sin embargo, algunas de ellas revelan que los feroces guerreros indios no son de ninguna manera desprovistos de sentimientos tiernos. Las quejas de la mujer robada (número 5) y de la viuda (número 11), el triste final del canto de Calviao (número 13) y algunos pasajes más no dejarán de hacer cierta impresión.

Del carácter melancólico de los cantos araucanos ya nos hablan los cronistas antiguos. Efectivamente, la modulación suave y algo monótona de todos los cantos que he oído, aún de los que tratan asuntos alegres me ha hecho una impresión de cierta tristeza moderada. Espero que más tarde me será posible apuntar algunas melodías de canciones. La música araucana hasta hoy es completamente desconocida.

Según las noticias que tengo hasta ahora, en general no se usa acompañamiento de instrumentos de música con los cantos. Una excepción hacen en este sentido las canciones usadas en las ceremonias (el *machitun* y el *ngillatun*) que se acompañan con el tambor (*kultrung*). También en los bailes se usa un tambor de otra forma⁶. La

⁵ Es decir, de la familia en sentido araucano, que se compone de todos los parientes que habitan la misma ruca.

⁶ Las machis usan un *rali kultrung* un timbal formado por un plato hondo de madera (*rali*) cubierto de un cuero de caballo que se afirma mediante correas. El tambor ordinario se hace

música para el baile se toca en un instrumento particular llamado *lolkin*. Cuando estuve de visita en casa del cacique general de Cholchol, Domingo Koñuepang, en febrero de este año, el mismo fabricó en mi presencia un *lolkin*, lo que no cuesta mucho trabajo. Tomó el tallo hueco de una especie de cardo grande, llamada *troltro*, que crecía en mucha abundancia en la falda del cerrito sobre el cual están las rucas de la reducción, teniendo cuidado de escoger un ejemplar bien seco y derecho de más o menos un metro y medio de largo, cortó las ramas laterales y colocó en la punta delgada una boquilla de *pinaka* (una especie de caña dura) de unos seis centímetros de largo y unos siete milímetros de diámetro. En la punta gruesa del tallo de *troltro* se coloca un cuerno de vaca para forzar el sonido producido con los labios en la punta de la boquilla cortada de dos lados opuestos. El tono que se obtiene chupando el aire, no es muy fuerte y siempre *staccato*. Las melodías que tocó Coñuepan eran bastante vivas y alegres.

Con el mismo *troltro* se hace otro instrumento, llamado hoy por los araucanos con el nombre castellano *clarín*. El tallo debe ser más grueso para que se pueda colocar la boquilla más gruesa (de centímetro y medio de diámetro más o menos) y cortada por una sola sesgadura. Este instrumento, que se coloca un poco a un lado apretando la punta con el pulgar de la mano derecha contra el ángulo derecho de los labios que entran un poco en la abertura de la boquilla, se toca soplando. El sonido producido es muy fuerte y sonoro, y casi igual al de la corneta que usan los soldados. *Permin Curinao*, un pariente de Coñuepan, que me mostró la fabricación de este *troltro klarin*, imitó en él con toda perfección las señales de los soldados que había oído en Temuco. El manejo de ambos instrumentos, según dicen los indios, es igualmente difícil, y Coñuepan declaró que no sabía tocar el *klarín*, así como Curinao confesó lo mismo con respecto al *lolkin*.

La *trutruka*, más conocida entre los chilenos que el *klarín*, se distingue de este solo porque en vez del *troltro* se toma un largo palo de coligue (*Chusquea coleu*).

En el estilo de las poesías que siguen en general no he notado particularidades. El uso de las palabras y de las formas no parece distinguirse del acostumbrado en los cuentos; solo que faltan las intercalaciones como *piam*, y las formas verbales con la partícula *-rke-*. Los verbos que la llevan probablemente no pertenecen a los versos cantados sino a intercalaciones prosaicas del dictado.

Característico es el uso frecuente de los vocativos. La palabra más descolorida es *anay*, o más bien *a nay*, pues parece que *a* es interjección. Esta palabra se usa tanto con hombres como con mujeres, pero solo con una persona. El significado es vago "amigo"; cuando está junto con otra palabra más determinada como *peñi* o *lamngen* traduzco a veces a "querido". Entre los picunches, pehuenches chilenos y moluches *peñi*, literalmente "hermano" es el trato político entre hombres. Las mujeres entre sí y con los hombres se tratan de *lamngen* que significa pues "hermana", pero en boca de mujer también "hermano". *Lamngen* es también la palabra más corriente en boca del hombre para con su querida o mujer; pero para la misma se usa también *papay*, que propiamente significa "mamita". La palabra propia que designa la mujer casada, *kure*,

de un tronco hueco con un cuero en cada lado. Ambos se usan tocándolos con un solo palo cuya punta se envuelve en lana.

se encuentra una sola vez y al lado de *papay*, en el número 3 verso 26. Excepcional parece también que la viuda Ranculantu llame a su futuro novio *koñi* "hijo" (número 10 versos 6 y 15). De mucho cariño es la expresión *ñaña* "hermanita" en el número 21 versos 4 y 14.

Es una particularidad de los cantos dictados por Calvun que la mayor parte de ellos llevan el nombre de una persona determinada o se refieren al menos a una persona determinada aunque no se diga el nombre. En cantos épicos esto se entiende por sí solo, pero también en la lírica primitiva no puede ser de diferente modo. Pues ella es la expresión de los sentimientos de una sola persona. Según los documentos que tengo hasta hoy parece que los araucanos no tienen una lírica general, cantos que expresan sentimientos de una manera tan vaga que cualquiera los pueda cantar como suyos propios. Aun en los versos de la trilla que se cantan en coro, lo mismo que los de Naguin, no aparecen formas de plural sino de dual: solo un hombre está hablando con una sola mujer.

A este carácter individual corresponde que se conserven los nombres de los autores⁷. Habría que indagar si los cantos que tienen forma de diálogo entre los dos amantes se cantan con papeles distribuidos, como lo sé del canto de trilla de Juan Amasa.

Quedan aún muchísimas cuestiones que resolver con respecto a la poesía de los mapuches y yo mismo siento mejor que nadie que son muy incompletos mis apuntes. Si espero sin embargo que sean bien recibidos de los pocos hombres que se dedican al estudio de las lenguas y literaturas indígenas de América, es porque tienen por lo menos una ventaja sobre muchas otras publicaciones: la de la novedad.

Agosto de 1897.

VERSOS DEL MOLUCHE BENITO NAGUIN TRENSAO⁸

Durante mi estadía en Cholchol en febrero de 1897 pude solo tomar pocos apuntes, porque los indios estaban demasiado ocupados en las cosechas.

Benito Naguin (*Naqin*) cumplió con su promesa de venir a cantarme versos solo media hora antes de mi salida, así que no tuve tiempo para profundizar mis apuntes. Según recuerdo la melodía de todos los versos fue casi igual, aunque tienen diferente número de sílabas y distinto ritmo. Este último era muy marcado, como en todos los versos que he oído cantar. También en los cuentos de animales que oí al cacique Ramón Painemal estaban intercalados unos cuantos versos que se notaban con facilidad por la recitación melódica y el ritmo. Desgraciadamente no pude apuntarlos.

Parece que estos cantos cortos forman una clase especial. Según ya lo he dicho en la introducción, en la recitación cada verso se repitió con modulación un poco distinta unas cinco o seis veces.

⁷ De la misma manera los himnos de los vedas y los salmos traen generalmente el nombre del autor.

⁸ Apuntado por mí en Cholchol, febrero de 1897.

a. Lamngen anay, lamngen anay
füta kuyfi may peuyu lamngün,
llamngen⁹ anay, llamngen.

b. Püchi kompañen, anay;
amutuayu ka mapu.

c. Papay anay, papay,
pasifiku Kurinao.

d. Füta kompañen, fta ka mapu,
amukaayu ka mapu, kompañ.

e. Kayta tañi mapu,
kayta tamün mapu,
konayu lekaytualu¹⁰
aylla mari ñawe¹¹.

a. Hermana amiga, hermana amiga,
hace muchísimo tiempo que nos vimos,
hermana amiga, hermana.

b. Acompáñame un poco, amigo;
iré contigo a otra tierra.

c. Mamita amiga, mamita,
pacífico es Curinao

d. Acompáñame lejos, a distante país;
iré contigo a otra tierra, compañero.

e. Libre es mi tierra,
libre es vuestra tierra,
entremos para bolear,
noventa hijas.

EL LADRÓN¹²

Los dos cantos largos “El ladrón” y “la Vuelta del borracho” son dos argumentos interesantes de la vida cotidiana. Ambos se componen de varias escenas.

2, 1-9. Introducción. El cantor comunica que quiere ir a revisar sus animales que están en el potrero al otro lado del Cautín.

10-18. Conversación con el vaquero. Este comunica al cantor que el presuntivo ladrón de la vaca que falta se llama Caniupan. El poeta promete vengarse llevando al ladrón ante el juez.

19-27. El poeta se ha apoderado del ladrón y lo amenaza, dejando como último argumento la vergüenza de haber sido tomado preso.

Es notable que las tres escenas tienen exactamente nueve versos cada una.

WINGKÜFE

Wüle ula amuan,
amuan nome Kagtün;
pemean ñi kullin,
ñi chumlen,
5. chumpeychamay¹³, wingküñmangen.

EL LADRÓN

Después del alba iré,
iré al otro lado del Cautín;
iré a ver mis animales,
cómo están,
5. si acaso me han robado alguno.

⁹ *llamngen* es forma de cariño por *lamngen*.

¹⁰ *k'* es una *k* velar, está precedida a menudo de una ligera fricción en el mismo lugar, casi como *legk'ay*; por esto el señor Chiappa escribe siempre *legkay*.

¹¹ No comprendo el significado de este verso.

¹² Dictado por un moluche al señor Chiappa; corregido por mí con ayuda de Calvun.

Kom trapümkünomean;
ngüneltumean ñi kullin,
ñi kawellu kom pemean
ñi kom mülen kam.

10. Kiñe ngerkelay ñi waka.
¿Iñey wingküñmaenew?
—Tüfa-mew müley kiñe wingküfe.
—¿Chew müley? —Kaniwpang pingelu.
—Fey presoafin.

15. Elutuelimu ñi waka,
feymew presolafin.
Amuan kues-mew,
feymew traypuafin¹⁴.

“¡Rüpü, wingküfe, niekeymi!¹⁵
20. Elutunoeli ñi waka,
katrüntuñmaeyu pilun.
Katrüntuñmanoeliw,
pataka wirafu nieymi¹⁶
mi potow-meu;
25. ¡küme tripayay mi mollfün!
—¿Iñey presoeyu¹⁷, Kaniwpang?
pingelmi,
—Feyta presoeyu, pingeyami”.

Todos los iré a dejar juntos;
iré a revisar mis animales,
mis caballos todos iré a ver,
si acaso están todos.

10. Una vaca mía parece que no está.
¿Quién me la ha robado?
—Por aquí hay un ladrón.
—¿Dónde está? —Caniupan se llama.
—A ese lo tomaré preso.

15. Si me devuelve mi vaca,
entonces no lo tomaré preso.
Iré donde el juez,
por eso lo amararé.

“¡Camino, ladrón, tienes!
20. Si no me devuelves mi vaca,
te cortaré las orejas.
Si no te las corto,
cien azotes tienes
en tus nalgas;
25. ¡bien saldrá tu sangre!
—¿Quién te tomó preso, Caniupan? si te
dicen,
—¡Este lo tomó preso! se dirá de ti”.

LA VUELTA DEL BORRACHO¹⁸

La poesía que sigue se compone de tres escenas.

v. 1-13. Varios amigos están bebiendo y emborrachándose con el licor de los españoles (es decir, con aguardiente, no con chicha o aloja). El héroe del canto (A) pide que se le brinde más; su amigo (B) lo hace, pero después propone terminar la borrachera y consuela al cantor con la expectativa de continuar la fiesta durante el camino.

v. 14-24. Monólogo del héroe en la despedida.

¹³ Es decir *chumpeychi am may*; pronombre verbal, literalmente «cómo me sucede acaso pues».

¹⁴ *tray* por *trari* también aparece en otros apuntes.

¹⁵ El significado es «¡aquí está tu camino! ¡camina pues!»

¹⁶ Probablemente mejor *nieaymi* «tendrás».

¹⁷ Es decir: Cuando alguien diga de ti «¿Quién te tomó preso?» se contestará: «¡Este lo tomó preso!» mostrando al que canta.

¹⁸ Apuntado por el señor Chiappa según dictado de un moluche, corregido por mí con ayuda de Calvin.

v. 25-58. Los dos amigos llegan a la casa del héroe. Su mujer (C.) le pregunta dónde se ha embriagado tanto. El héroe explica las razones irresistibles con que lo han obligado a tomar una copita “muy contra su voluntad”. Pero el amigo ha amenazado con sentirse ofendido (versos 40 y 41) y ha prometido tener cuidado de la ropa de su visita. (Como buenos mapuches están de antemano seguros de que no acabarán de beber antes de caerse sin sentido y toman precauciones para tal eventualidad). Al fin el amigo ha prometido al héroe llevarlo a su casa y de tener cuidado de que no le roben nada. A tanta amistad no ha podido resistir. Como la mujer no se contenta todavía sino vuelve a preguntar, por qué no ha vuelto antes (verso 53), el amigo (B) que lo ha acompañado toma la palabra (versos 54-58) y carga con toda la responsabilidad. —¿Cuántas veces se habrá repetido esta escena, y no solo entre mapuches!

NOLLINCHE

EL BORRACHO

A. Nollin, anay peñi,
pülku mew püchi adün¹⁹,
wingka tañi pülku-mew.
¡Llagpayen pülku,
müte küpa-ngollin!

B. —¡Llagayu, anay peñi,
kiñe limeta pülku!

A. —Putuweayu,
feyta amutuayu.

10. B. —¿Chumngeweafuy ngolliliw?

¡Fey ke tay fente adün, anay!²⁰
Eyew-püle, rüpu-püle
putu-putuayu.

A. —¿Chew müley ñi kawellu?
¡Küpalelmutuchi!
Prakawellutuchi,
umawtuputuan.
Peli pülku am(?) ka mapu
putul-putuan.

20. Fentepun ngollilean,
puwtuan ruka-mew.
¿Chew müley ñi ruka?
¿Chew müley rüpu?
¡Ñam amutuan!

25. A. —Papay, akutun;

A. Estoy borracho, amigo hermano,
estoy un poco con licor,
con el licor del español.
¡Bríndame licor,
quiero embriagarme bien!

B. —¡Te brindaré, amigo hermano,
una botella de licor!

A. —Bebamos más,
en seguida nos iremos.

10. B. —¿Qué más ganaríamos si nos
emborrachamos?

¡Así ahora me encuentro tan bien, amigo!
Por allá, por el camino
pasaremos a beber.

A. —¿Dónde está mi caballo?
¡Traédmelo acá!
Quiero montar a caballo,
e iré a dormir.
Si veo acaso licor en otra parte
pasaré a beber.

20. Tanto estaré embriagado,
[cuando] llegue a mi casa.
¿Dónde está mi casa?
¿Dónde está el camino?
Me perderé en camino.

25. A. —Mamita, llegué;

¹⁹ Cp. F. *adn* estar bien, estar acostumbrado.

²⁰ Es decir, tengo justamente lo suficiente; no conviene beber más.

kure, re müte ngollin
wingka tañi pülku-mew.
C. —¿Chew ngollipeyeymi?
A. —Tañi peñi tañi ruka-mew.
30. Mülerkey putun feymew;
putu-ngolli che
trawlerkey kümeke wentru
Akun feymew pun,
feymew “nagpange pingefun.
35. Pilafun ñi nagaël.
Feymew llagngen;
feymew putun tüfachi pülku.
Küpa-putunkalafun,
feymew fey pinggen:
40. “¿Ka ke che ñi ruka-mew
anda putuaymi?
Inche tañi ruka putuaymi.
Ñamle tami wesakelu
inche ta peleltuayu;
45. feymew ta küme ngolliayu.
Wüle ta amuaymi,
inche ta küme elmetuayu
eymi mi ruka-mew;
lladketu ngelayaymi”.
50. Feymew küme putuin
inche tañi piwke-mew²¹,
putupey tañi peñi.
C. —¿Chumngelu küpatulaymi?
B. —Inche tañi doam.
55. Trawlelmew kümeke wentru,
feymew ta fey pifin tañi peñi:
“nagkawellunge” pifin,
feymew nagkawelluy²².

mujer, bien borracho estoy
con el licor del español.
C. —¿Dónde te embriagaste?
A. —En casa de mi hermano.
30. Hubo una borrachera ahí;
se estaba embriagando la gente
juntos estaban los hombres buenos.
Llegué ahí en la noche,
entonces “desmóntate” me decían.
35. No quería desmontarme.
Entonces me brindaron;
entonces bebí este licor.
No quería beber,
entonces así me dijeron:
40. “¿En casa de otra gente
acaso beberás?
En mi casa beberás.
Si se pierde tu ropa
yo te la buscaré;
45. por eso bien nos embriaguemos.
Mañana te irás,
yo iré a dejarte bien
en tu propia casa;
no se enojarán contigo”.
50. Entonces bien bebimos
a pedir de boca,
bebieron mis hermanos.
C. —¿Por qué no te viniste?
B. —Por mi propio gusto.
55. Donde estaban juntos hombres
buenos
ahí así dije a mi hermano:
“desmóntate del caballo” le dije,
por esto bajó del caballo.

CANTOS DE AMOR²³

Los tres cantos que siguen no tienen más relación que la unidad del autor y la del tema en general. Solo el tercero tiene valor. Para comprenderlo recuerdo al lector que el matrimonio de los mapuches consta de dos actos, el robo de la niña ejecutado por el

²¹ Literalmente «de mi corazón».

²² 54-58 son palabras del amigo.

²³ Apuntados por el señor Chiappa según dictado de un moluche; corregido por mí con ayuda de Calvin.

novio o por sus amigos y el pago que se hace a los padres de la niña, no contando los regalos para ella misma. El robo, como se ve aquí, a veces es fingido, porque los novios se ponen de acuerdo de antemano, pero no siempre sucede así.

CANTOS DE AMOR

I

Elelen kiñe kawellu
ñi amuam, inakudumean²⁴.
Küpalelen ñi piña²⁵,
ñi chilla kütü;
5. küpalelen ñi sipuela.
Epe wün akutuan
kiñetu mütrümley achawall
rupan inakudumean.

I

Dame un caballo
para que me vaya a enamorar.
Tráeme mi freno,
mi silla también;
5. tráeme mis espuelas.
Hacia el alba estaré de vuelta
[cuando] una vez llame el gallo
acabo de enamorar.

II²⁶

Elelen kutri. —Pilan.
Müte alü-pelay mi pünün.
—Püchi kay tañi pünün.
Eluafen kutri
5. welu müte kümentuafuymi;
kümentuafuymi kutri.
¡Ta pünün! —¡Ta kutri!
—¡Kalcha kutri! —¡Kalcha pünün!

III

—¡Kureyeafuyu!
—Ya, eyimi alü kulliaeymi,
kom tañi ayüafin.
—Tie mu pewayu ko-ple,
5. feymew trawayu.
Kiñe püchi seña eleluyu

III

—¡Quisiera casarme contigo!
—Bueno, si me pagas mucho,
todo lo que quiero.
—Por allá nos veremos cerca del [agua,]
5. ahí nos encontraremos.
Una señita nos dejaremos

²⁴ «enamorar» es la traducción decente de Calvin; la palabra mapuche literalmente significa «acostarse juntos».

²⁵ *piña* está por *piiña* o *piriña*.

²⁶ Esta poesía es demasiado grosera para que pueda darse la traducción castellana, la cual por lo demás con ayuda del diccionario de Febrés no presenta dificultades.

tayu trawam.
 Müten kunoaymi püchi rüangi;
 rangi antü, feymew pewayu.
 10. Chuchi une puwle
 feymew *üngümüayu*²⁷.
 —Tay pun konpayaymi,
 feymew küme nütramkawayu.
 Epue feymew kureyewayu;
 15. feymew amuayu ka mapu;
 mangkad-payaen.
 —Chumngechi inangelleliw rume
 dingela-ayu.
 —Fey ula yepatuan wesakelu,
 20. mafüpayalmi feymeula.
 —Yepatuan kom wesakelu.
 —Trapümaymi kullin
 ta-mi mafüpayael.
 Epu küyen-mew
 25. mafüpayaymi.
 Feymew küme ngillan pingeymi
 küme yewengeaymi.
 Müley ñi chao, küme kawellu aluafimi;
 müley ñi ñuke, “küme llalla” piaymi.

para encontrarnos.
 Solo pondrás un pequeño coligue;
 a medio día entonces nos veremos.
 10. Cual llegue primero
 allá va a *esperar* al otro.
 —Esta noche vendrás a entrar,
 entonces bien conversaremos.
 Pasado mañana nos casaremos;
 15. en seguida iremos a otra parte;
 en ancas me llevarás.
 —Como quiera que nos persigan, no nos
 alcanzarán.
 —Después de eso iré a buscar la [ropa,]
 20. si vienes a pagar [por mí] después [de
 eso.]
 —Iré a buscar toda la ropa.
 —Juntarás los animales
 para venir a pagar [por mí.]
 En dos meses
 25. vendrás a pagar.
 Entonces “buen amigo” te llaman,
 bien te respetarán.
 Está mi padre, buen caballo le darás;
 está mi madre “buena suegra” dirás.

²⁷ cp. F. ùgeln esperar, aguardar a alguno.