Préstamos léxicos en el mapuzungun argentino

BIKARHT, Vanesa / Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto de Lingüística - rubikarht@hotmail.com

Eje: Etnolingüística

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: mapuche – español – contacto – Patagonia argentina – préstamos.*

› Resumen

La lengua mapuche (también nombrada por sus hablantes como mapuzungun– "lengua de la tierra"- mapuchezungun– "lengua de la gente de la tierra"-, o chezungun, -"lengua de la gente"-) perdura con diferentes grados de vitalidad en algunas provincias de la Patagonia argentina. Esta situación supone el contacto de la lengua vernácula con la lengua dominante: el español y, por tanto, la presencia de préstamos léxicos del español en el mapuzungun, ya desde la llegada de los españoles a América del Sur. En este trabajo intentaremos comparar la presencia de préstamos léxicos permanentes y ocasionales, teniendo en cuenta su grado de integración y adaptación a la fonología y morfosintaxis del vernáculo, en el mapuche hablado en diversas comunidades de las provincias de Chubut y Río Negro, así como también en el ranquel, variedad de mapuche hablada en la Colonia Pastoril Emilio Mitre, provincia de La Pampa. Partimos de la hipótesis de que en las distintas regiones patagónicas, inicialmente los préstamos fueron permanentes, ya que el contacto entre ambas lenguas produjo la necesidad de nombrar seres animados o inanimados, ideas o creencias ajenas al ámbito en el que se movían los indígenas, pero que con el transcurso del tiempo, se incorporaron también préstamos ocasionales, generados por la lenta extinción de la lengua.

› Objetivo

En este trabajo intentaremos comparar la presencia de préstamos léxicos permanentes y ocasionales, teniendo en cuenta su grado de integración y adaptación a la fonología y morfosintaxis del vernáculo, en el mapuche hablado en diversas comunidades de las provincias de Chubut y Río Negro, así como también en el ranquel, variedad de mapuche hablada en la Colonia Pastoril Emilio Mitre, provincia de La Pampa.

ISBN 978-987-4019-14-1

› *Introducción*

La lengua mapuche perdura con diferentes grados de vitalidad en la mayoría de las provincias de la Patagonia argentina: La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut y norte de Santa Cruz. Sus hablantes utilizan varias denominaciones para referirse al mapuche: mapuzungun[1] ("lengua de la tierra"), mapuchezungun ("lengua de la gente de la tierra") o chezungun ("lengua de la gente"). Se trata de una lengua *polisintética* y *aglutinante*, ya que combina varios morfemas en una sola unidad léxica. Las divisiones dialectales propuestas para esta lengua difieren según los autores. En el año 1926, Groeber distingue cinco grupos en relación con el mapuche argentino: *pikun-che* y *rankül-che* (ubicados entre el río Neuquén y el río Atuel), *pehuen-che*(situado entre el río Neuquén y el Limay), *manzanero*(localizado al sur de la provincia de Neuquén), *huilli-che* (ubicado desde el río Limay al sur) y *rankül-che* (localizado al sudeste de Mendoza). Las variedades que plantea se basan en la propia percepción del autor, ya que, como afirma Fernández Garay (2002), en esa época aún no existían descripciones lingüísticas en las cuales pudiese basar sus afirmaciones (p. 24). Por su parte, Loukotka, en el año 1968, considera cuatro dialectos del mapuche hablados en la Argentina: *pehuenche*, *moluche*, *huilliche* y *ranquelche*. En los últimos años, Marisa Malvestitti y Antonio Díaz Fernández, dirigidos por Fernández Garay, llevan a cabo un proyecto sobre la dialectología de la lengua mapuche en la República Argentina.

Mientras que en la provincia de Río Negro la lengua se utiliza en la Línea Sur (departamentos de Valcheta, Ñorquinco, Nueve de Julio, Pilcaniyey, El Cuy y Veinticinco de Mayo), en Chubut es empleada en diferentes comunidades como Nahuelpán, Pichiñanes, Lago Rosario y Cushamen (Díaz Fernández, 2002, p. 38). El *ranquel* es una variedad del mapuche hablada en la Colonia Pastoril Emilio Mitre, al noroeste de la provincia de la Pampa. Los *ranquelinos* fueron trasladados a este lugar en el año 1900 y se dedican a diferentes actividades económicas para subsistir.

Tanto la lengua mapuche como su variedad ranquelina atraviesan actualmente un importante proceso de pérdida debido al avance del español, que es la lengua dominante, y la sustituye en la mayoría de los ámbitos de uso. Como indica Díaz Fernández (2002), en Chubut la lengua solo cuenta con hablantes terminales, es decir, pertenecientes a la última generación que utiliza la lengua (p. 37). Entre 1983 y 1986 en la Colonia Emilio Mitre ya había menos de un 6% de hablantes bilingües coordinados (que hablaban el español y el ranquel con igual eficiencia). Eso indica que hoy, tres décadas después, la sustitución del ranquel está casi finalizada. En la Línea Sur ya no

[1] En este trabajo, ya desde el título, utilizamos el glosónimo *mapuzungun* porque es el que emplean los investigadores que trabajan con la lengua en las provincias de Chubut y Río Negro. Pero, debemos aclarar que Fernández Garay lo denomina *mapudungun* ya que en el dialecto norteño las fricativas sordas se convierten en sonoras.

ISBN 978-987-4019-14-1

quedan hablantes monolingües de la lengua y la transmisión entre generaciones es cada vez más escasa (Malvestitti, 2005, p. 17).

› *Tipos de préstamos*

El contacto lingüístico se refiere al contacto entre dos o más lenguas y a la utilización de estas de forma alternativa por un determinado grupo de personas (Weinreich, 1970, p. 1). Unas de las consecuencias de este fenómeno es la presencia de préstamos de una lengua en la otra. Hipperdinger (2001, p. 14) considera que este término se refiere específicamente a las incorporaciones léxicas que son permanentes y están integradas socialmente.

Más allá de las distintas clasificaciones, la diferenciación entre préstamos permanentes y ocasionales resulta significativa por la finalidad de este trabajo. En el primer caso, se trata de términos que son utilizados por toda la comunidad lingüística (Díaz Fernández, 2002, p. 49). En el segundo caso, son conceptos que carecen de integración social y dependen del nivel de competencia del hablante en su propia lengua (Díaz Fernández, 2002, p. 41).

› *Préstamos en Chubut*

Las investigaciones realizadas por Antonio Díaz Fernández (1994, 2002, 2009, 2013) explicitan la presencia tanto de préstamos permanentes como ocasionales en el mapuche hablado en la provincia de Chubut[2].

Entre los primeros se encuentran los siguientes términos: ´yerba´, ´garbanzo´, ´blanco´, ´estribo´, ´cabra´, ´nabo´, ´jabón´, ´manzana´, ´papel´, ´señora´, ´auto´, ´arveja´,

[2] El sistema fonológico del mapuche de la provincia del Chubut es el que sigue a continuación (Díaz Fernández, 2006, pp. 107-108):

Consonantes	Bilabial	Dental	Alveolar	Retrofleja	Palatal	Velar
Oclusiva	p		t			k
Fricativa	f	□	s	r	š	
Africada				tr	č	
Lateral		l̲	l		λ	
Nasal	m	n̲	n		ñ	ŋ̲

Vocales	Anteriores	Centrales	Posteriores
Altas	i		u, ï
Bajas		a	
Medias	e		o

ISBN 978-987-4019-14-1

´azúcar´, ´caballo´, ´mesa´, ´pava´, ´pavo´, ´oveja´, ´vaca´, ´banco´, ´grabar´, ´firmar´, etc. El autor explica que los préstamos adaptados a la fonología y morfosintaxis del mapuche fueron aquellos que se incorporaron en el inicio del contacto entre ambas lenguas (2013, p. 57) y que tenían fonemas ajenos a la fonología de la lengua vernácula (2002, p. 51). Por ejemplo:

´Vaca´: /baka/ > /waka/[3]

´Oveja´: /obexa/ > /wiša/ /ufiša/

´Caballo´: /kabaʎo/ > /kaweʎ/

´Cabra´: /kabra/ > /kapïra/

´Nabo´: /nabo/ > /napur/

´Jabón´: /xabon/ > /šapun/

´Azúcar´: /asukar/ > /ašukura/

´Yerba´: /yerba/ > /yerwe/ ~ /yirwe/ ~ /reywe/

´Auto´: /auto/ > /awtu/

´Garbanzo´: /garbanso/ > /kalfan/

´Blanco´: /blanko/ > /pülaŋ/

´Estribo´: /estribo/ > /šitipo/

´Manzana´: /mansana/ > /manšana/

´Papel´: /papel/ > /papil/

´Señora´: /señora/ > /čiñura/

´Arveja´: /alberxa/ > /alfiš/

´Mesa´: /mesa/ > /meša/

´Banco´: /banko/ > /wanŋku/

´Compañero´: /kompaŋero/ > /kumpañ/

´Libro´: /libro/ > /lifru/

´Taza´: /tasa/ > /taša/

[3] Se indica en primer lugar el término en español, luego la transcripción fonológica de este en español y, finalmente, la transcripción fonológica del préstamo en la lengua vernácula.

ISBN 978-987-4019-14-1

´Paisano´: /paisano/ > /payša/ ~ /payšan/ ~ /payšano/

La adaptación fonológica de varios de estos préstamos implica, en algunos casos, la presencia de fenómenos semejantes, que son enumerados por el investigador (2002, pp. 51-53):

- Transformación de la oclusiva bilabial sonora (/b/) en fricativa velar sonora redondeada (/w/), fricativa labiodental sorda (/f/) y oclusiva bilabial sorda (/p/). En el primer caso: /baka/ > /waka/, /obexa/ > /wiša/ ~ /ufiša/, /kabaλo/ > /kawelλ/, /yerba/ > /yirwe/, /banko/ > /wanŋku/. En el segundo caso: /obexa/ > /ufiša/, /libro/ > /lifru/, /garbanso/ > /kalfan/, /alberxa/ > /alfiš/. En el tercer caso: /blanko/ > /pülaŋ/, /kabra/ > /kapïra/, /nabo/ > /napur/, /estribo/ > /šitipo/, /xabon/ > /šapun/.
- Transformación de la fricativa verla sorda (/x/) en fricativa palatal sorda (/š/): /obexa/ > /wiša/ ~ /ufiša/, /xabon/ > /šapun/, /alberxa/ > /alfiš/.
- Transformación de la fricativa alveolar sorda (/s/) en fricativa palatal sorda (/š/) y en africada alvéolo-palatal sorda (/č/): /asukar/ > /ašukura/, /mansana/ > /manšana/, /asukar/ > /ašukura/, /estribo/ > /šitipo/, /mesa/ > /meša/, /paisano/ > /payša/ ~ /payšan/ ~ /payšano/, /tasa/ > /taša/ , y /señora/ > /čiñura/, respectivamente.
- Transformación de las vocales media anterior no redondeada (/e/) y media posterior redondeada (/o/) en las vocales alta anterior no redondeada (/i/) y alta posterior redondeada (/u/), respectivamente. En el primer caso: /papel/ > /papil/, /yerba/ > /yirwe/, /señora/ > /čiñura/, /alberxa/ > /alfiš/. En el segundo caso: /auto/ > /awtu/, /xabon/ > /šapun/, /banko/ > /wanŋku/, /nabo/ > /napur/, /libro/ > /lifru/, /señora/ > /čiñura/, /kompaŋero/ > /kumpañ/, /obexa/ > /ufiša/.
- Transformación de la vocal baja central no redondeada (/a/) en media anterior no redondeada (/e/): /kabaλo/ > /kawelλ/, /yerba/ > /yerwe/ ~ /yirwe/.

En diversas ocasiones, además, la adaptación consiste en la supresión o suma de fonemas: /paisano/ > /payša/ ~ /payšan/, /kompaŋero/ > /kumpañ/, /alberxa/ > /alfiš/, /garbanso/ > /kalfan/, /kabaλo/ > /kawelλ/, /obexa/ > /wiša/, y /banko/ > /wanŋku/, /asukar/ > /ašukura/, /nabo/ > /napur/, /kabra/ > /kapïra/, en cada caso. Por último, en los préstamos permanentes suele producirse asimismo una desarticulación del grupo consonántico: /kabra/ > /kapïra/, /blanko/ > /pülaŋ/, /estribo/ > /šitipo/.

Contrariamente a esto, los préstamos permanentes incorporados en los últimos tiempos no se adaptaron a la fonología del mapuche pero sí a la morfología. Algunos de los ejemplos indicados por Díaz Fernández (2013, p. 58) son los siguientes: *firman* (firmar, filmar), *graban* (grabar), *guitarratun* (tocar la guitarra), *perdonan* (perdonar). En estas palabras se agregan los morfemas –n y –tun, propios del mapuche, para formar los verbos.

ISBN 978-987-4019-14-1

Los préstamos ocasionales, por su parte, no fueron adaptados a la fonología del mapuche pero sí a la morfología. Se trata de palabras que tienen su equivalente en la lengua vernácula y que se utilizan como consecuencia del olvido momentáneo o de la pérdida de vocabulario. Por ejemplo: ´vecino´ por *karakatu, karukache* o *pülleke rukawen*, ´pensar´ por *rakizuamün,* ´sembrar´ por *tukun*, ´gente´ por *che,* ´pariente´ por *mongeyel* (Díaz Fernández, 2002, p. 47-9), ´desalojar´ por *kechan* o *kechanentun,* ´prestar´ por *arelün* o *ashetun* (Díaz Fernández, 2013, p. 61-2).

› *Préstamos en la Línea Sur*

Los trabajos llevados a cabo por Marisa Malvestitti (2002, 2005) sobre el mapuche hablado en la Línea Sur de la provincia de Río Negro[4] también muestran la presencia de ambos tipos de préstamos en la lengua vernácula.

Los préstamos permanentes se incorporaron al inicio del contacto, al igual que en la provincia de Chubut, y fueron adaptados a la fonología del mapuche. Entre ellos se encuentran los siguientes términos: ´azúcar´, ´yerba´, ´cebolla´, ´aguja´, ´ajo´, ´oveja´, ´trigo´, ´señora´. Igualmente, unos pocos fueron incorporados en los últimos tiempos: ´bolsa´, ´coser´, ´ensillar´, por ejemplo. La adaptación de estos préstamos fue la siguiente:

´Azúcar´: /asukar/ > /ašukura/[5]

´Yerba´: /yerba/ > /yerwe/

´Cebolla´: /sebolλa/ > /sifuλa/

´Aguja´: /aguxa/ > /akuča/ ~ /akuša/

´Ajo´: /axo/ > /ayush/

´Oveja´:/obexa/ > /wiya/ ~ /ufisa/ ~ /ufiša/

[4] El sistema fonológico del mapuche hablado en la Línea Sur tiene dieciséis consonantes y seis vocales:

Consonantes	Bilabial	Dental	Alveolar	Prepalatal	Palatal	Velar
Oclusiva	p	t		tr	č	k
Fricativa	f	□	s	r	š	n
Lateral			l		λ	
Nasal	m		n		ñ	ŋ

Vocales	Anteriores	Centrales	Posteriores
Altas	i	ü	u
Bajas	e	a	o

[5] Nuevamente, se indica primero el término en español y luego las transcripciones fonéticas en español y mapuche, respectivamente.

ISBN 978-987-4019-14-1

´Trigo´: /trigo/ > /kachiλa/

´Señora´: /señora/ > /čiñura/

´Bolsa´: /bolsa/ > /folsa/

´Ensillar´: /ensiλar/ > /čiλa/

´Cabra´: /kabra/ > /kapura/

´Caballo´: /kabaλo/ > /kaweλ/

´Vestido´: /bestido/ > /festidu/ /fetisu/

´Arveja´: /arbexa/ > /alfiθa/

´Nabo´: /nabo/ > /napor/

Nuevamente, la adaptación de este tipo de préstamos supone la presencia de modificaciones semejantes:

- Transformación de la oclusiva bilabial sonora (/b/) en fricativa labiodental sorda (/f/), fricativa velar redondeada (/w/) y oclusiva bilabial sorda (/p/). En el primer cambio: /sebolλa/ >/sifuλa/, /obexa/ > /ufisa/ ~ /ufiša/, /bolsa/ > /folsa/, /bestido/ > /festidu/, /arbexa/ > /alfiθa/. En la segunda: /yerba/ > /yerwe/, /obexa/ > /wiya/. En la tercera: /nabo/ > /napor/.
- Transformación de la fricativa alveolar sorda (/s/) en fricativa palatal sorda (/š/) y africada palatal sorda (/č/): /asukar/ > /ašukura/ y /señora/ > /čiñura/, /ensiλar/ > /čiλa/, respectivamente.
- Transformación de la fricativa velar sorda (/x/) en espirante palatal sonora /y/: /axo/ > /ayush/, /obexa/ > /wiya/.
- Transformación de la fricativa velar sorda (/x/) en fricativa palatal sorda (/š/) y africada palatal sorda (/č/): /aguxa/ > /akuša/, /obexa/ > /ufiša/ y /aguxa/ > /akuča/, respectivamente.
- Transformación de las vocales media anterior no redondeada (/e/) y media posterior redondeada (/o/) en las vocales alta anterior no redondeada (/i/) y alta posterior redondeada (/u/), respectivamente. Para el primer caso: /obexa/ > /wiya/ ~ /ufisa/ ~ /ufiša/, /señora/ > /čiñura/, /arbexa/ > /alfiθa/. Para el segundo caso: /sebolλa/ >/sifuλa/, /axo/ > /ayush/, /señora/ > /čiñura/, /bestido/ > /festidu/.
- Transformación de la vocal baja central no redondeada (/a/) en media anterior no redondeada (/e/): /yerba/ > /yerwe/, /kabaλo/ > /kaweλ/.

Otros fenómenos son los siguientes: la consonante fricativa velar sorda (/x/) se convierte en fricativa interdental sorda (/θ/) como ocurre en /arbexa/ > /alfiθa/, la consonante oclusiva velar sonora (/g/) se transforma en oclusiva velar sorda (/k/) como sucede en /aguxa/ > /akuča/ ~ /akuša/, la vibrante simple alveolar sonora (/r/)

ISBN 978-987-4019-14-1

se hace lateral alveolar sonora (/l/) como en /arbexa/ > /alfiθa/, la consonante oclusiva dental sonora (/d/) deviene en fricativa alveolar sorda (/s/) como en /bestido/ > /fetisu/. En el mapuche de esta provincia, la adaptación también implica, en algunos casos, la suma o supresión de fonemas: /asukar/ > /ašukura/, /axo/ > /ayush/, /trigo/ > /kachiλa/, /kabra/ > /kapura/, /nabo/ > /napor/ y /biberon/ > /fotuya/, /kabaλo/ > /kaweλ/, /ensiλar/ > /čiλa/, /obexa/ > /wiya/ ~ /ufisa/ ~ /ufiša/, respectivamente. Además, la desarticulación del grupo consonántico también está presente: /trigo/ > /kachiλa/, /kabra/ > /kapura/.

Por otro lado, los préstamos ocasionales no fueron adaptados a la fonología de la lengua vernácula, como lo muestran los siguientes ejemplos:

´Pan´: /pan/ > /pan/

´Harina´: /arina/ > /arina/

´Plata´: /plata/ > /plata/

´Precio´: /presio/ > /presio/

´Mamá´: /mama/ > /mama/

´Padre´: /padre/ > /padre/

´Hermana´: /ermana/ > /ermana/

´Abuelo´: /abuelo/ > /abuelo/

´Gobierno´: /gobierno/ > /gobierno/

´Sombrero´: /sombrero/ > /sombrero/

´Mercadería´: /merkaderia/ > /merkaderia/

´Dios´: /dios/ > /dios/

En relación con la adaptación morfológica, la autora indica que más allá del momento de incorporación, los préstamos suelen acomodarse a los procedimientos morfológicos de la lengua mapuche (Malvestitti, 2002).

› *Préstamos en la Colonia Emilio Mitre*

ISBN 978-987-4019-14-1

Las diferentes investigaciones realizadas por Ana Fernández Garay (1996, 1999, 2002) documentan igualmente la existencia de préstamos permanentes y ocasionales en el ranquel que se habla en la Colonia Emilio Mitre[6].

Los préstamos del primer tipo son antiguos y están integrados socialmente (2002, p. 26). Entre ellos se encuentran las siguientes palabras: ´señora´, ´aceite´, ´azúcar´, ´alquilar´, ´milico´, ´bolsillo´, ´bolsa´, ´vaca´, ´caballo´, ´oveja´, ´yerba´, ´cabra´, ´estribo´, ´blanco´. La adaptación depende de la presencia o ausencia de fonemas cuyas realizaciones sean parecidas a las de los fonemas de la lengua vernácula. Entre los términos mencionados anteriormente, ´milico´, ´manada´, ´alquilar´ y ´aceite´ se mantuvieron sin modificaciones. En cambio, los que se enumeran enseguida sufrieron cambios:

´Señora´: /señora/ > /čiñura/

´Azúcar´: /asukar/ > /asukura/

´Bolsillo´: /bolsiλo/ > /wulčiko/ ~ /volčiko/

´Bolsa´: /bolsa/ > /volsa/

´Vaca´: /baka/ > /waka/

´Caballo´: /kabaλo/ > /kawelo/

´Oveja´: /obexa/ > /owisa/

´Yerba´: /yerba/ > /yerwe/

´Cabra´: /kabra/ > /kapüra/

´Estribo´: /estribo/ > /ütipo/

´Blanco´: /blanko/ > /püilan/

[6] En *Testimonios de los últimos ranqueles* (2002), Ana Fernández Garay indica que el sistema fonológico del ranquel hablado en la Colonia Emilio Mitre es el siguiente (pp. 28-29):

Consonantes	Labial	Dental	Alveolar	Retrofleja	Palatal	Velar
Oclusiva	p	t		tr	č	k
Fricativa	v	δ	s	r		
Lateral			l		λ	
Nasal	m		n		ñ	ŋ
Semivocal	w				y	

Vocales	Anteriores	Centrales	Posteriores
Altas	i	ü	u
Bajas	e	a	o

ISBN 978-987-4019-14-1

´Sombrero´: /sombrero/ > /čumpiru/

De la lista anterior se desprende la presencia de fenómenos de adaptación comunes en algunas palabras:

- Transformación de la fricativa alveolar sorda (/s/) en oclusiva palatal sorda (/č/): /bolsiλo/ > /wulčiko/ /volčiko/, /señora/ > /čiñura/, /sombrero/ > /čumpiru/.
- Transformación de la oclusiva bilabial sonora (/b/) en la semivocal, oral, posterior, cerrada, labializada (/w/), en la oclusiva bilabial sorda (/p/) y en la fricativa labiodental sonora (/v/). En primer lugar, /baka/ > /waka/, /kabaλo/ > /kawelo/, /obexa/ > /owisa/, /yerba/ > /yerwe/, /bolsiλo/ > /wulčiko/. En segundo lugar, /kabra/ > /kapüra/, /blanko/ > /püilan/. En tercer lugar, /bolsa/ > /volsa/, /bolsiλo/ > /volčiko/.
- Transformación de la vocal media posterior no redondeada (/o/) en alta posterior redondeada (/u/): /señora/ > /čiñura/, /bolsiλo/ > /wulčiko/, /sombrero/ > /čumpiru/.
- Transformación de la vocal media anterior no redondeada (/e/) en la vocal alta anterior no redondeada (/i/): /sombrero/ > /čumpiru/, /obexa/ > /owisa/.

Otras modificaciones suponen el cambio de /a/ por /e/ como en /kabaλo/ > /kawelo/, de /x/ por /s/ como en /obexa/ > /owisa/ y de /λ/ por /k/ como en /bolsiλo/ > /wulčiko/ /volčiko/. De la misma manera, la adaptación fonológica de los préstamos permanentes implica la suma o supresión de fonemas: /asukar/ > /asukura/, /kabra/ > /kapüra/, y /estribo/ > /ütipo/, /sombrero/ > /čumpiru/. Asimismo, en coincidencia con los otros dos lugares, en algunas palabras se desarticula el grupo consonántico: /sombrero/ > /čumpiru/, /estribo/ > /ïtipo/, /kabra/ > /kapïra/.

En esta variedad de la lengua mapuche, los préstamos ocasionales se relacionan con la reducción del vocabulario y también con el olvido momentáneo de los hablantes del ranquel (Fernández Garay, 2002, p. 26). Por lo tanto, la adaptación fonológica es escasa o nula. La lectura de los *Testimonios de los últimos ranqueles* y otros textos permite identificar como préstamos ocasionales a las siguientes palabras: ´abuelo´, ´hija´, ´mamá, ´papá, ´hermano´, ´hermana´, ´manada´, ´pastel´, ´pastilla´, ´guiso´, ´zapato´, ´suegra´. En /pastel/ y /pastiλa/ se pierde el fonema /s/: /patel/, /patiya/. En /abuelo/ el grupo /bu/ es reemplazado por /w/: /awelo/. Además, "estos términos del español se adaptan a la sintaxis del ranquel al ser determinados por los afijos y modalidades propias de esta lengua" (Fernández Garay, 2002, p. 26).

› *Adaptación fonológica: fenómenos comunes*

Más allá de la distancia geográfica, la adaptación fonológica de los préstamos muestra la presencia de fenómenos comunes en el mapuche hablado por los tres

ISBN 978-987-4019-14-1

grupos, ya que se trata de la misma lengua y de una variedad de esta. El registro es el siguiente:

- La alternancia de /b/ por /w/, /f/ y /p/, de /s/ por /č/, de /e/ por /i/, de /o/ por /u/ y /a/ por /e/;
- La suma o supresión de fonemas;
- La desarticulación de grupos consonánticos no admitidos por la lengua vernácula (Fernández Garay, 1996, p. 290).

› *Conclusión*

La comparación realizada demuestra que el contacto entre el español y el mapuche produjo desde el comienzo la necesidad de nombrar seres, comidas, creencias o ideas ajenas al ámbito en el que se movían los indígenas. Por ello, los préstamos en un principio fueron permanentes y se adaptaron tanto a la fonología como a la morfosintaxis de la lengua vernácula. Algunos términos comunes en las tres provincias son ´cabra´, ´azúcar´, ´blanco´, ´yerba´, ´caballo´ y ´señora´. En los últimos tiempos, se incorporaron también préstamos ocasionales como consecuencia del proceso de pérdida de la lengua y, por lo tanto, de la reducción de vocabulario y el olvido momentáneo. Estos solo se adaptaron a la morfología y sintaxis del mapuche y alternan en el uso con palabras propias del mapuche.

› *Referencias bibliográficas*

Díaz Fernández, Antonio (1994). Hispanismos e interferencias del español en el mapuzungun hablado en la provincia del Chubut. *Lengua y Literatura mapuche.* (6), 115-125.

Díaz Fernández, Antonio (2002). Transferencias del español en mapuche-hablantes de la provincia del Chubut. En Yolanda Hipperdinger (Comp.), C*ontacto. Aportes al estudio del contacto lingüístico en Argentina* (37-77). Bahía Blanca, Argentina: Editorial Universidad Nacional del Sur.

Díaz Fernández, Antonio (2006). Glosónimos aplicados a la lengua mapuche. *Anclajes,* (10), 95-111.

Díaz Fernández, Antonio (2009). Préstamos léxicos del mapuzungun en el español de Chubut*. Huellas.* Revista del ILLPAT, (2), 37-53.

Díaz Fernández, Antonio (2013). Fenómenos del contacto lingüístico mapuche-castellano en Chubut: Préstamo léxico y cambio de código*.* En Yolanda Hipperdinger (Comp.), *Contacto en contexto* (51-72). Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

ISBN 978-987-4019-14-1

Fernández Garay, Ana (1996). Hispanismos en el ranquel, dialecto mapuche en extinción*. Signo y Seña,* Revista del Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires, (6), 277-293.

Fernández Garay, Ana (2002). *Testimonios de los últimos ranqueles. Textos originales con traducción y notas lingüístico etnográficas*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Fernández Garay, Ana (2002). Contacto y extinción de lenguas en La Pampa, Argentina. En Yolanda Hipperdinger (Comp.), C*ontacto. Aportes al estudio del contacto lingüístico en Argentina* (17-35). Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Hipperdinger, Yolanda (2001). *Integración y Adaptación de Transferencias Léxicas***.** *Contribución Al Estudio Del Contacto Lingüístico en Español Bonaerense.* Bahía Blanca, Argentina: Universidad Nacional del Sur.

Malvestitti, Marisa (2002). *La variedad Mapuche de la Línea Sur (Provincia de Río Negro, Argentina). Aspectos lingüísticos y dialectológicos*. [CD-ROM]. Santa Rosa: IASED, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam.

Malvestitti, Marisa (2005). K*iñe Rakizuam. Textos mapuche de la Línea Sur*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Weinreich, Uriel (1970). *Languages in contact. Findings and problems* (7a edición). The Hague/ Paris, Mouton.

ISBN 978-987-4019-14-1

Ícaros de P. Bruehel, Baudelaire y Pizarnik.

BLARDUNI, Estela / UBA - UNLP IDIHCS/CONICET eblarduni@gmail.com

Eje: Literatura Comparada

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: PINTURA -COMPARAR - POESIA*

› Resumen

Desde los fundamentos teóricos de la Literatura Comparada (Pierre Brunel, Gerard Genette, Claudio Guillén, Edward Saïd), analizo relaciones de semejanza y diferencia surgidas de la aproximación de la obra pictórica de Pieter Brueghel, especialmente "La caída de Ícaro" y "Juegos de niños", y la obra poética de Charles Baudelaire y Alejandra Pizarnik.

Ambos poetas admiraron la obra del pintor: Baudelaire le dedicó un estudio en su *Critique Artistique* y Pizarnik escribió la prosa titulada "Juego tabú", inicialmente planteada como ekphrasis de un fragmento de "Juegos de niños" del pintor holandés.

La sensación de misterio y extrañeza presente en la estética barroca de Brueghel mediante el ensueño, la alucinación y la combinación de formas fortuitas y heteróclitas, reaparece transformada en Baudelaire y su concepción del poeta y la modernidad, en la tensión disonante del *homo duplex* en busca del ideal; se prolonga en Pizarnik, a partir de una poética que al conjugar la escritura con la muerte, se concreta en el vértigo de la atracción hacia el abismo de la melancolía.

› Ponencia

En el Libro VIII (v.182-235) de la *Metamorfosis*, Ovidio refiere la legendaria historia de Dédalo, arquitecto del laberinto de Creta, prisión del Minotauro. También menciona el invento de las alas para que él y su hijo Ícaro pudieran regresar por aire hacia Grecia, evitando la tierra y el mar, dominios de Minos quien les impedía el pasaje. Ovidio describe además un pescador con su caña, un pastor apoyado en su cayado y un labrador con su arado, testigos sorprendidos del vuelo

ISBN 978-987-4019-14-1

prodigioso. El desenlace de la fábula es conocido por todos: la imprudencia y audacia de Ícaro lo llevan a acercarse al sol que derrite la cera que sostenía el plumaje de las alas, de modo que sin ellas, se precipita y muere en las aguas.

La caída de Ícaro del Museo real de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas, es un cuadro atribuido a Pieter Brueghel el viejo, o una copia del original realizada por su hijo, Pieter el joven, que data aproximadamente del año 1558, según concluyen los estudios más recientes de los expertos.

Lo que llama la atención en la interpretación del tema mitológico en el cuadro de Brueghel es que, a pesar del título, la imagen de Ícaro queda reducida a una expresión mínima en la parte derecha inferior, donde se perciben las piernas de un hombre caído en el mar, rodeado de plumas.

Como heredero directo de los miniaturistas flamencos del siglo XV, Brueghel recibió de Jeronimus Bosco el arte del detalle, que en esta tela es interpretado por Georges Didi-Huberman a partir de las plumas esparcidas, "discreta lluvia sedosa más lenta que el cuerpo, designando a la mirada la zona de la caída", "atributo iconográfico necesario para la representación pictórica de la escena mitológica.", las únicas indicadoras de la significación "Ícaro". Aunque también aclara que el detalle no es "una entidad semiótica estable", sino que presenta "una pluralidad de funciones" mediante una serie de acentos blancos de pintura que también pueden significar espuma y que desacreditan una significación unívoca en el vértigo figural que se plantea a partir de un extravagante hundimiento del espacio pictórico.

Por otra parte, en la tela de Brueghel reaparecen los otros tres personajes mencionados por Ovidio: el labrador en primer plano con su llamativa camisa de color rojo, el pastor y el pescador; pero se invierte la función que aquel les atribuía al subrayarse irónicamente su indiferencia: parecen demasiado ensimismados en sus menesteres sin tener tiempo para prestar atención al desenlace de la aventura de un soñador. La estructura misma del cuadro en el que predominan las líneas en diagonal, dibuja una tensión dinámica entre dos zonas opuestas que sugieren la

ISBN 978-987-4019-14-1

separación entre sueño y realidad: en la parte superior la profundidad de un espacio idílico, iluminado por la claridad de un sol naciente que se extiende desde el mar hasta la lejanía de un puerto y las montañas; más próximos y al sesgo, el aquí y el ahora en que están envueltos los personajes de la historia.

Las relaciones entre literatura y pintura fueron señaladas desde la Antigüedad por Simónides de Ceos (SV AC.): "La poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda", y más tarde por Horacio (SI a C.) en la famosa frase del *Arte Poética ut pictura poesis*, (como la pintura así es la poesía) definiciones que señalaba la identificación entre ambas artes ligadas al principio aristotélico de la mímesis. En 1766 Lessing en *Laoconte* señala la primera objeción, de índole técnica, afirmando la temporalidad de la poesía y el carácter espacial de la pintura. De todos modos, la analogía entre ambas artes se manifestó intensamente en el Renacimiento, el Barroco, la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Charles Baudelaire, influido fundamentalmente por las doctrinas místicas de Swedenborg, aunque también por Lavateur, Hoffmann, Joseph de Maistre, Hugo, Balzac y Nerval entre otros, enunció en el soneto "Correspondances" , de *Les fleurs du mal*, no sólo las analogías entre los sentidos que se expresan mediante las sinestesias, (Les parfums, les couleurs et les sons se répondent) sino también entre lo invisible y lo visible o entre el mundo del espíritu y el sensible, entre el micocosmos y el macrocosmos.

De este modo, al plantear el carácter universal de las correspondencias abrió las puertas no sólo a las relaciones analógicas entre literatura y pintura, sino entre todas las artes; así con respecto a la música, en un artículo publicado en 1861, a propósito del estreno de Richard Wagner en Paris (1208/1244), menciona sus coincidencias con la descripción y los términos, que denomina traducciones, con que Berlioz y luego Franz Litz se habían referido al preludio de Lohengrin, para concluir "lo que sería verdaderamente sorprendente, es que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar la idea de una melodía, y que el sonido y el color fueran impropios

ISBN 978-987-4019-14-1

para traducir ideas, ya que las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca , desde el día que Dios creó el mundo como una compleja e indivisible totalidad." (1213)

"Les plaintes d'un Icare" (Baudelaire, Charles: 173), "Lamentaciones de un Ícaro", agregado póstumamente a *Les fleurs du mal*, fue publicado por Baudelaire junto a otras piezas inéditas en 1866 en el "Parnaso contemporáneo" y no puede dejar de asociarse a su experiencia vital: además de encontrarse enfermo y en la miseria, ya ha padecido la incomprensión de sus contemporáneos y la censura de la justicia en la figura del fiscal Pinard, quien había prohibido varias piezas del poemario.

No sabemos si el poeta pudo inspirarse en la pintura de Brueghel referida al tema, o en otras, como los cuadros de Rubens aludiendo a las caídas de Ícaro y Phaeton. De hecho, tanto por algunas Notas que aparecen en *Sur la Belgique* (Baudelaire, Ch.4034), como por el ensayo "Algunos caricaturistas extranjeros", incluido en *Crítica de Arte* de 1857, donde se refería a Brueghel junto a Hogarth, Cruikshank, Goya y Pinelli, se revela su conocimiento e interés por el pintor flamenco.

Para referirse a él, usa uno de los apelativos, "le Drôle", ("el Extraño"), con que se lo distinguía de sus hijos, y se concentra precisamente en la sensación de misterio y extrañeza presente en su estética mediante el ensueño, la alucinación y la combinación de formas fortuitas y heteróclitas, rasgos que en el siglo XX, desde los surrealistas, renovarían el interés por Brueghel. Baudelaire se detiene en dichas absurdidades de carácter onírico que aparecen en la mayoría de las telas con simbolismo político o sin él, y señala que "sus ocurrencias producen vértigo"[1], y que en ellas "se muestra todo el poder de la alucinación", (Baudelaire, Charles: 1023) para concluir mencionando la existencia de cierto misterio que asocia a una "especie de gracia especial y satánica" (Baudelaire, Charles: 1024).

Precisamente, el tema de Ícaro le permite ilustrar a través de la creación poética su teoría del "hommo duplex", atraído simultáneamente por las fuerzas del ideal y de lo demoníaco, del

[1] Las traducciones me pertenecen.

ISBN 978-987-4019-14-1

ascenso y la caída. De este modo, el poema puede asociarse a otros que desde la tensión irresuelta entre Spleen e Ideal vertebran temáticamente las seis partes de *Les fleurs du mal*.

Compuesto en cuatro cuartetos, el poema plantea el tema de la frustración, la caída y la muerte, centrándose en la subjetividad de un Ícaro que sin nombrarlos, se identifica con otros personajes míticos también condenados por "la audacia de su aspiración a la belleza". En la primera estrofa se alude al castigo recibido por Ixtión en su intento de seducir a Hera y al ardid de Zeus, quien crea una nube con formas femeninas para engañarlo: "Quant à moi, mes bras sont rompus/ Pour avoir étreint des nuées." La referencia a Faetón y su pretensión de conducir el carro del sol, se sugiere en el segundo cuarteto: "mes yeux consumés ne voient/ Que de souvenirs de soleils." La resolución clásica de las dos últimas estrofas se concentra en la tragedia de Ícaro en el vano intento de encontrar el fin y el centro del espacio para caer en el abismo. Su soledad y la indiferencia del resto de los mortales ante la magnitud de la desgracia, aparece en Baudelaire en los últimos versos que hacen referencia al mar donde cayó y que no llevará su nombre para recordarlo: "Je n'aurais pas l'honneur sublime/ De donner mon nom à l'abîme/ Qui me servira de tombeau."

Como poeta de la profunda vastedad, en el léxico de Baudelaire, el abismo, ya aluda al vacío del mundo o a la interioridad de la conciencia, es el "espacio de éxtasis y de vértigo que constituye el lugar de su *espiritualidad*." (Richard, Jean: 95) A semejanza de Poe, de quien señalaba que toda su obra tendía hacia lo Infinito, en Baudelaire siempre está presente lo innumerable, pero su imaginario, a diferencia del de su referente, dominado por aguas oscuras y pesadas, está regido por un tropismo solar, siempre en su fondo hay un sol luminoso, de modo que Ícaro asciende y cae bajo un sol que arde y que contempla como único testigo, un instante fugaz de plenitud.

En cuanto a Alejandra Pizarnik, su relación con la literatura francesa se refleja en una concepción de la creación poética y en la adopción de modelos inspiradores que la incluyen en la larga tradición iniciada por los "poetas malditos" que tanto admiró - Nerval, Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont – entre otros, y se continúa en el la adopción del surrealismo como postura vital y

ISBN 978-987-4019-14-1

estética que ensalza desde la libertad de la imaginación, una necesaria comunión entre vida y arte, como movimiento generador de un vasto tesoro cultural del que abrevó y contribuyó a acrecentar y difundir. En este sentido, cabe recordar no sólo sus estudios de pintura con el surrealista Battle Planas, su pertenencia al grupo de poetas liderado por Aldo Pellegrini en Buenos Aires y la amistad con figuras señeras del movimiento durante su estadía parisina (1960-1964), sino también sus penetrantes ensayos sobre Antonin Artaud, André Bréton, Lautréamont en relación con Cortázar, André Pieyre de Mandiargues, Valentine Penrose y Henri Michaux.

Con respecto a Baudelaire, en su *Diario* aparecen algunas referencias al poeta, de quien se revela lectora no sólo de sus *Escritos íntimos*, (Pizarnik, 2014, p. 344) sino también de su poesía y de las interpretaciones de algunos críticos: así, a propósito de la melancolía o "infinita, inenarrable tristeza" del poeta, cita a Bataille y a Starobinski. (Pizarnik, 2014, p. 397).

También alude a ciertas composiciones del francés, entre las cuales podríamos incluir "Les Plaintes d'un Icare", que denomina "poesías parábola", en las que la "falta de *modernidad* consiste en la división del poema: *primera parte*, un ejemplo sacado de la mitología o de la naturaleza y luego la *segunda* que compara el estado anímico el dolor metafísico con ese ejemplo.", aunque concluye: "Ello no impide que B. sea maravilloso." (Pizarnik, 2014, p. 310/11).

A propósito de las relaciones entre poesía y pintura, en particular la de Brueghel, en un artículo dedicado a "El ojo" de Alberto Girri (Pizarnik, 2010, 218/222), la poeta retoma la frase de Simónides de Ceos, aunque sin mencionarlo, para elogiar un poema inspirado en el pintor: "Un viejo proverbio asegura que un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado. De acuerdo con ello, Girri hace hablar y pensar los cuadros de Brueghel en su poema – a mi juicio el más bello del libro- titulado "Ejercicios con Brueghel" (Pizarnik, 2014, p. 221).

Con referencia al pintor flamenco, también Pizarnik escribió un texto que aparece publicado en su *Prosa completa* con el título "Juego tabú". (Pizarnik, 2010, p. 64/66) Una nota a pie de página aclara que el título primitivo, corregido a mano, había sido: "Texto acerca de un fragmento de *Juego*

ISBN 978-987-4019-14-1

de niños de Pieter Brueghel, el Viejo".

En el inicio, todo parece indicar que el texto de Pizarnik se atiene a la ekphrasis tradicional: "Ante todo una mancha roja, de un rojo débil pero no sombrío y ni siquiera opaco. La mancha configura un sombrero colorado que se inserta en el color arena húmeda del suelo compuesto por tres tablas de madera." (Pizarnik, 2014, p. 64) Más adelante se alude a que "el desconocido dueño del sombrero podría ser un niño que asomado a la ventana, está jugando con una máscara", pero también se conjetura que podría ser de "otro niño" que "huyera del lugar a fin de no ver la escena de la ventana, recinto cuyo emblema es la conjunción de Eros y la muerte." (Pizarnik, Alejandra, 2010: 64) A partir de esta afirmación, y a pesar de algunos embragues de carácter espacial que asegurarían la cohesión del conjunto descriptivo tradicional: "un primer plano" (Pizarnik, 2010, p. 64), "delante", "al lado", "no lejos", (Pizarnik, 2010, p. 65) se advierte que el texto está centrado desde el inicio en el detalle ubicado tangencialmente, en el plano superior izquierdo del cuadro, "el otro y verdadero primer plano, o sea el interior visible por la ventana." (Pizarnik, 2010, p. 64) Así, la omisión del referente en el título obedece al propósito de generar libremente una prosa que se aleja de la fidelidad mimética, focalizada en una mirada en la que priman la libertad, la fantasía y la libre asociación, intentos quizás de identificar esa mirada con la facultad que otorgaba Baudelaire al poeta de "comprender el lenguaje de las cosas mudas" o la cualidad del "vidente" de Rimbaud, o "el ojo salvaje", en el sentido de la ingenuidad del primitivo que Breton postulaba en *Le surréalisme et la peinture*. Fuertemente modalizado, ("podría ser", "tampoco es improbable", "habría dejado", "sería" (Pizarnik, 2010, p. 64), "parece querer" "Tal vez (Pizarnik, 2010, p. 66) el discurso crea una atmósfera de ambigüedad y extrañeza alrededor de "cuatro personajes infantiles en un recinto diminuto delimitado por un marco oscuro".

Luego de dedicar un párrafo a la pareja del fondo, borrosa, "poco visible" que "se entrega a juegos eróticos" (Pizarnik, 2010, p. 64/65), el resto del texto, recorrido por la dialéctica de la luz y de la sombra, el adentro y el afuera, la transgresión y el ocultamiento, se concentra

ISBN 978-987-4019-14-1

mayoritariamente en la niña y el niño "delante de la alegre pareja". A la par de que los signos de muerte se agolpan en la caracterización de ambos, cambia la focalización del discurso que antes provenía de un ojo que penetraba desde el exterior al interior, y ahora parte desde los niños hacia un más allá "de otro mundo", de ausencia y nada. Así, "las vacías órbitas negras" de la máscara que aferra el niño "son el primer rasgo de muerte", por ellas "todo entra y cae en la ausencia", la niña "mira el afuera como lo miraría un animal" y su carita "se parece a la de una joven muerta"; también se subraya la quietud de ambos: "el gesto paroxístico del niño de la máscara aparece como esculpido; la misma inmovilidad hay en los ojos de muñeca de su vecina".[2] El texto concluye con una conjetura: el niño " ha visto a sus compañeros y no los aprobó, y decidió por tanto, desaparecer y convertirse en el embozado, el velado, el larvado…una aterradora figura condenada a la soledad perpetua."(Pizarnik, 2010, p. 66). Una vez más reaparece en Pizarnik, quien como un Ícaro poeta asoció vida, escritura y abismo, el tema de la infancia asediada por la soledad y con la carga traumática del erotismo y de la muerte.

La pintura ha sido un incentivo en el imaginario de ambos escritores que crearon un universo poético regido por sus leyes personales: el negro sol de la melancolía, la busca de perfección formal, las heridas de la vida, la obsesión por expresar lo desconocido, la nostalgia del paraíso perdido, el acecho de la locura, el erotismo, la atracción por el abismo y la muerte, son algunos de los tópicos que recorren sus obras y que, con un siglo de distancia, las aproximan.

› *Referencias bibliográficas*

Baudelaire, Ch. (1968).*Oeuvres Complètes.* Paris: Gallimard.
Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris: Minuit.
Lessing, G.E, (1985).*Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y en la poesía.* Barcelona:Orbis.

[2] Esta última alusión no deja de evocar las escenas de muñecas de Hans Bellmer que tanto interesaron a los surrealistas.

ISBN 978-987-4019-14-1

Ovidi N. *Metamorphoseon.*(1962) L.VIII Cambridge: University Press.
Pizarnik, A. (2010).*Prosa Completa.* Buenos Aires: Lumen.
----------(2014)*Diarios.* Buenos Aires: Lumen.

ISBN 978-987-4019-14-1