



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **Cuerpos de agua, territorios anfibios**

Afectos y afectaciones en las hidropoéticas de  
Roxana Miranda Rupailaf, Leslie Alvarado Llanquilef y Pukem Inayao

Informe final del Seminario de Grado: “Utopías, distopías y heterotopías en la literatura latinoamericana de los últimos 50 años”, para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica con Mención en Literatura.

Estudiante: Catalina Soto Caballero

Profesora guía: Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago 2023

## AGRADECIMIENTOS

A pu kimelfe de mapuzungun, Felipe Hassler y Simona Mayo, por encaminarme en el aprendizaje, al kimeltuchefe Álvaro Calfucoy por su kimün, sus perspectivas sobre el problema de la traducción y por presentarme la poesía de la ñaña Pukem Inayao. A Pukem por su taller “Mi luz y mi sombra”, apoyo en el trabajo emocional de este viaje. A la ñaña Leslie por su taller “Cuerpo y territorio” y por su confianza. A mi profesora guía, Alejandra Bottinelli, por abrirme caminos hacia las perspectivas críticas actuales y creer en esta investigación. A tañi lamngen, Alleley Cisternas, por dejar que la acompañase en el viaje de conocer la lengua de sus ancestros.

Tañi reñma:

A ñi cheche Vicente ka ñi laku Willy, por demostrarme la magia de las historias y la hermosura de declamar poesía; tañi chuchu Lucy ka ñi kuku Rosalinda por transmitirme su amor por la literatura desde que era muy pequeña y por todos los libros regalados y el apoyo dado en sus visitas.

Tañi ñuke ka tañi chaw, por darme todas las oportunidades que en este mundo son un enorme privilegio. A ñi ñuke Claudia por leerme de pequeña y enseñarme a redactar de grande, a ñi ñukentu Pauli y tañi lamngen Val, gracias por toda su ayuda y apoyo en este proceso escritural, de corazón; a ñi weku Vichito por ayudarme con la vida mientras se quedó conmigo; y a ñi chaw muchas gracias por mis estudios y la valoración por la música que me acompaña siempre. A toda mi familia por su amor, chaltumay.

Pu wenüy:

A mi amiga Dafne por su orientación para el primer semestre de seminario, a mi amiga Jose por la sesión de estudio en su casa y el libro prestado, a mi amiga Javi Steck por darme la inspiración para no rendirme en la idea de hacer una investigación feminista y abrirme la puerta a tantos textos, a mi amigo Facundo por la sesión de estudio en la biblioteca, a mis compañeres de trabajo, por apoyarme tanto. A mi amiga Fer por ser parte del momento en que recibí el llamado de las aguas poéticas, por escribir su maritoria y compartirla conmigo, al igual que toda su poesía. A Matías, ñi poyen, por regalarme *Shumpall*, por acompañarme en las largas sesiones de estudio y escritura, por los conocimientos compartidos y por escucharme divagar sobre estos temas y otros, para ayudarme a ordenar esta cabecita. Por estar en las aguas calmas y en las tormentas. Mañum.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
La genealogía .....	4
Presentación de las fuentes literarias .....	6
Estructura de esta tesis .....	9
<b>Marco Teórico</b> .....	12
<b>Capítulo 1</b> Las oleadas de visiones en Shumpall de Roxana Miranda .....	22
1.1. Cuerpos oceánicos: voces, cantos y lamentos.....	22
1.2. Una hidropoética híbrida e intermedial.....	29
<b>Capítulo 2</b> Ser nacida humana: los manifiestos encarnados de Leslie Alvarado.....	39
2.1. Cuerpo y territorio: la resistencia del Agua-Tierra .....	39
2.2. Una hidropoética de la sangre: el llamado de las aguas y la voz de la Mapu.....	52
<b>Capítulo 3</b> Escuchar al agua: tejiendo el Estero con Pukem Inayao.....	57
3.1. Cuerpos de agua dulce, aprendiendo de la abuela estero.....	57
3.2. Una hidropoética descolonizante .....	64
<b>Conclusiones aproximadas</b> .....	67
<b>Bibliografía</b> .....	69

## Introducción

### La genealogía

La poesía de mujeres mapuche se inscribe en un contexto cultural heterogéneo, por lo que en ella confluyen diversos lugares de enunciación, orientaciones temáticas, propuestas estéticas, formas de expresión identitaria en sus distintas definiciones y reivindicaciones político-culturales, a menudo relacionadas con las luchas históricas del pueblo mapuche y con la intersección del género. Como afirma Fernanda Moraga en su estudio “La emergencia de un *corpus* poético de mujeres mapuche” (2010), se trata de:

“un escenario poético en el cual se empalman la oralidad, los diferentes niveles de la memoria, la diversidad de estratos espirituales y míticos, las diferentes formas de escrituras, la transcripción, la traducción, los cruces lingüísticos, las variadas textualidades (...)” (245).

En esta diversidad temática de la llamada «Nueva poesía mapuche», de acuerdo a lo planteado por Jacqueline Caniguan y Anita Moens, se pueden distinguir las siguientes orientaciones: la fuerza reivindicativa y combativa, la cotidianidad vivida, la alusión a un pasado histórico, los elementos de mestizaje y apropiación desde una enunciación de la mapuribidad, el contraste de la naturaleza y la ciudad, y el tema de los antepasados como forma de dar continuidad a la cultura mapuche (Barrenechea 63-67). La mayor parte de estas características temáticas tienen una continuidad tanto en la poesía producida por las generaciones de los 70’s, 80’s y 90’s, como en las publicaciones más actuales, en las cuales estos temas suelen persistir –con inevitables variaciones presentes, por supuesto. Esto, debido a las nuevas formas de resignificar el problema de la búsqueda de identidad en un contexto mediado por migraciones y desarraigos (Ulloa 5-9) y por los dolorosos procesos de «aculturación» transgeneracional (Grolleau 117).

Al explorar las líneas temáticas mencionadas se puede encontrar diversidad de textos que realizan distintas operaciones, entre las cuales se puede observar lo que la Dra. María José Barros Cruz, en su artículo “Por una defensa de las aguas del Wallmapu en la poesía de mujeres: Kyyeh, Figueroa y Paredes Pinda” (2020), llama «defensa de las aguas» en pos de su recuperación (197-201). Esta es una acción ampliamente identificable en una enorme cantidad de producciones poéticas de algunas escritoras no mapuche en los años recientes, generalmente desde lugares de enunciación feministas, que están intrínsecamente relacionados con la reapropiación del cuerpo femenino y la reivindicación de los afectos. Fue por esta razón que surgió la necesidad de indagar acerca del hidrofeminismo e investigar las formas en que se puede relacionar con la actual producción poética de mujeres, situada desde un panorama de

crisis hídricas en que el arte se ha encargado de echar luz sobre la interrelación entre diversas formas de explotación de la tierra, los recursos naturales y los cuerpos subalternizados.

El hidrofeminismo es una rama del ecofeminismo relacionada con la defensa de las aguas desde los territorios en resistencia, contexto en que las mujeres han sido las gestoras comunitarias del agua –en una relación social e históricamente determinada–, especialmente las mujeres campesinas e indígenas (Salinas y Becker 7-8). Puesto que el pueblo mapuche ha sido uno de los primeros grandes defensores de las aguas desde Wallmapu, la forma en que se relaciona esta lucha histórica con las manifestaciones culturales que han brotado al respecto es un tema central y necesario para su comprensión. Sobre la relación entre los movimientos reivindicativos mapuche y la poesía de las mujeres mapuche, en tanto los primeros incorporan a la segunda como parte de la cultura del pueblo, Fernanda Moraga señala que:

“... las prácticas estéticas están estrechamente imbricadas a las diferentes discursividades que denuncian el conflicto histórico causado primero por los españoles y luego por los chilenos, y por lo mismo, la necesidad histórica, cultural y política de posicionar diferencias a través de la reivindicación de sujetos culturales y sociales velados de la memoria del relato oficial de la historia en Chile y en Argentina” (“La emergencia” 223-224).

El tema de las aguas tiene su propia genealogía que se puede estudiar tanto en la mitología como en la oralidad inscrita y en la literatura mapuche. Asimismo, esta defensa de las aguas posee una genealogía específica en las poéticas de mujeres mapuche. Esto ha sido abordado por Barros Cruz, que revisa y comenta las distintas maneras en que estos discursos poéticos “visibilizan críticamente la soberanía de la muerte ejercida por el capitalismo extractivista sobre el territorio mapuche y su biodiversidad, poniendo de relieve la concepción indígena acerca del agua y replanteando políticamente los vínculos entre mujeres y naturaleza” (197).

Otras autoras con poesía que también se ha acoplado a la misma corriente, a lo largo de los años, son: María Teresa Panchillo, Maribel Mora Curriao, Jacqueline Caniguan, María Huenuñir Antihuada, Karla Guaquín, María Isabel Lara Millapán, Juana Miriam Lancapichun Vera y María Elisa Huinao, por nombrar algunas que se pueden encontrar en las recopilaciones *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (Mora y Moraga, eds. 2010) e *Hilando en la memoria. Epu rupa* (Falabella et al. eds. 2009). De estas antologías también participó la autora Roxana Miranda Rupailaf, cuyo tercer poemario, *Shumpall* (2011; 2018), es uno de los textos estudiados en esta investigación.

Una autora (de una generación todavía más reciente) que también ha trabajado una compleja conexión identitaria con las aguas en su poesía es Daniela Catrileo, cuyo «lenguaje de las aguas», utilizado en el libro *Río Herido* (2013; 2016), ya ha sido analizado elocuentemente por Daniela Ulloa en su tesis ““Cuerpos cartografiados”: la formación de

lugares y espacios en dos poéticas migrantes, *Río Herido* de Daniela Catrileo y *Trasandina* de Ivonne Coñuecar” (2020). Es precisamente de *Río Herido* que Ulloa toma el concepto de *lenguaje de las aguas* (Catrileo 19; cit. en Ulloa 29), para centrar su análisis en las imágenes acuáticas que construye ese poemario desde el cuerpo, concepto retomado en esta investigación.

Las otras dos autoras cuyas propuestas poéticas se abordan en el presente texto –Leslie Alvarado Llanquilef y Pukem Inayao– también pertenecen a la mencionada generación más reciente, y en su poesía se puede encontrar una manera particular de incorporar la temática de la reivindicación de las aguas, por medio de la territorialización de los cuerpos y la vinculación de éstos con distintos cuerpos de agua, a través de los afectos. Con planteamientos poético-políticos distintos a la propuesta estética de Miranda Rupailaf, las voces de enunciación de Llanquilef e Inayao logran también la reapropiación del cuerpo y recuperación del territorio; de modo que configuran su propio **cuerpo-territorio anfibio** al reivindicar los afectos por medio de su lenguaje de las aguas, imágenes acuáticas y formas de revitalización del mapuzungun, ‘lengua de la tierra’.

El problema propuesto para esta investigación es indagar cómo se desarrolla la configuración de los cuerpo-territorios en las propuestas poéticas estudiadas, determinar si existe una autoconfiguración de éstos como *cuerpos de agua* en las distintas poéticas y qué alcance puede tener para su análisis el concepto de *territorios anfibios*, como una propuesta teórico-metodológica que rescata elementos de la ecocrítica al tiempo que se abre a las posibilidades de la hidrocítica y el hidrofeminismo. Específicamente, se analiza cómo figuran los afectos del dolor y el erotismo; y qué estrategias ocupa cada discurso poético para subrayar la importancia de la revitalización del mapuzungun como ‘lengua de la tierra’, configurándose así como *hidropoéticas*, es decir, “resistencias contra este pensamiento occidental homogeneizante y contra esta guerra contra la vida y el agua” (Bernal y Marandola 160), desafiantes del paradigma hegemónico que ha propiciado el desequilibrio ecológico al que se enfrentan los territorios de Wallmapu debido a la exacerbación del neoextractivismo (Svampa 38).

### **Presentación de las fuentes literarias**

El corpus de análisis seleccionado para esta investigación podría ser clasificado como una continuación de las poéticas con la estrategia discursiva que Moraga denomina *enunciaciones en conflicto*, puesto que se trata de “una práctica escritural en la que se asumen experiencias que se originan en contradicciones culturales como espacios mestizados, los que, al mismo tiempo, se problematizan y se legitiman como tejidos de enunciación poética y como

posibilidad cultural” (“La emergencia” 243). Este corpus se compone de: el poemario *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf, en su edición de Pehuén del 2018 –que incluye un enlace a *El Shumpall* (La Jauría 2014), videopoema en que el texto es adaptado al mapuzungun por Jacqueline Caniguan–; *IncheNacidaHumana* de Leslie Alvarado Llanquilef (Transdono 2021); *Witxiifko. Estero*, de Pukem Inayao (Una Temporada en Isla Negra 2019) y los poemas de la misma autora incluidos en la antología *AGUA poética: once autoras* (Una Temporada en Isla Negra 2021). A continuación se señala una breve reseña de cada autora, por considerarse relevante tener en cuenta su obra y territorialidad en el análisis de esta poesía.

Roxana Miranda Rupailaf (Osorno, 1982) es profesora, gestora cultural, Magíster en literatura hispanoamericana y poeta. Es oriunda de Osorno, que es territorio williche, pero creció en territorio lafkenche. Ha publicado los poemarios *Las Tentaciones de Eva* (2003), *Pu llimeñ ñi rulpázuamekaken. Seducción de los venenos* (LOM 2008), *Trewa Ko* (Del Aire 2018), entre otros; además de ser incluida en importantes antologías de poesía mapuche, tanto mixtas como de mujeres específicamente. *Shumpall*, originalmente publicado el 2011 por Del Aire Editores, y que le significó ganar el Premio Municipal de Literatura de Santiago el 2012, es un poemario casi enteramente en español (salvo por el título) y escrito completamente en verso. En él, Miranda resignifica el mito mapuche del shumpall, una criatura híbrida que habita distintos cuerpos de agua (en este caso, el mar). Ha sido ampliamente abordado por la crítica, tanto en español como en inglés y francés, y ha sido mayoritariamente leído con énfasis en su hibridez cultural, la subversión de los valores tradicionales al reapropiarse y resignificar el epew o ‘relato oral ficcional’ del shumpall, la apertura que sostiene la ambigüedad genérico-sexual de sus personajes y la polifonía de su voz poética. Su versión del 2018, además de agregar una última sección con catorce poemas nuevos no numerados (a diferencia de los anteriores), incluye un código QR con el enlace al cortometraje *El Shumpall* (Jauría Films 2014), el cual ha sido abordado en su dimensión erótica por Montserrat Madariaga y en su carácter de obra intermedial por Estela Imigo, y que incluiré en mi análisis como una de las estrategias de revitalización del mapuzungun del texto. El libro está incluido en este corpus porque trabaja los afectos estudiados (el dolor y el erotismo) a lo largo de todos sus poemas, de manera que lleva a cabo los procedimientos descritos de principio a fin, pues contiene variados y originales ejemplos del uso de un particular lenguaje de las aguas: este poemario está casi enteramente construido por imágenes acuáticas. Puesto que la mayor parte de la crítica encontrada en español se refiere a la primera versión publicada del libro o, incluso, a sus poemas en estado inédito, en esta investigación se aborda la obra con especial énfasis en los textos añadidos a su

edición del 2018 y en los poemas traducidos para el cortometraje, además de otros poemas no tan citados en otras fuentes y que ponen en acción la práctica hidrofeminista.

Leslie Alvarado Llanquilef (Santiago, 1988) es profesora, escritora y gestora cultural comunitaria. Es de Curacaví y su origen familiar es de Río Negro, Osorno. Actualmente reside en Fütawillimapu, ‘grandes tierras del sur’, ejerciendo la docencia, al igual que Roxana Miranda. Antes de publicar su poesía, estrenó dos obras dramáticas: *Todos Sabemos Algo Sobre el Fuego* y *Desabróchate la Piel*. Posteriormente publicó su novela *La jaula dentro del pájaro* (Libros La Calabaza del Diablo, 2021). *IncheNacidaHumana* es su primer poemario. Está escrito en español con algunas palabras intercaladas en mapuchedungun, ‘lengua de la gente de la tierra’, usando distintos grafemarios para significar distintas pronunciaciones posibles. Incluye verso y prosa en casi todas sus secciones, menos en la última que se llama “Cuerpo y territorio”, que está enteramente en verso. Independientemente de aquello, una importante cantidad son textos más bien narrativos. El poemario propone reconectar con el cuerpo y los territorios que éste habita, a través de abrazar los afectos como forma legítima de conocimiento. Son textos concebidos desde la oralidad y han sido bien recibidos en múltiples lecturas poéticas, aunque no han sido abordados por la crítica puesto que su recepción en espacios como la Academia no son su foco, ya que se trata de una poesía que busca ser leída “desde abajo” (11), como una forma de expresión visceral y genuina cuyo propósito es la conexión humana. Además de una enunciación en conflicto por el problema multifactorial de la identidad, identifico en ella la línea temática del *discurso político de contingencia* descrita por Moraga como “una escritura reivindicativa” “que aparece durante la dictadura militar” (“La emergencia” 213). Éste no sólo aparece asociado al despojo cultural y lingüístico, sino que también está fuertemente relacionado con lo que Barros llama la lógica necropolítica del capitalismo extractivista (217), que asedia los cuerpos de agua y los territorios indígenas a lo largo del país, con hidroeléctricas, mineras y represas.

Pukem Inayao (Fresia, 1992) es poeta, profesora, artesana y tejedora. Es del lof ‘comunidad’ de Cau-Cau, cerca de la comuna de Fresia, en Llanquihue, Fütawillimapu, pero actualmente reside en la warria ‘ciudad’ de Santiago. *Witxüfko. Estero* es también su primer libro publicado. Tiene más prosa que versos, e incluye textos en español, una frase en inglés y poemas en tse süngun, ‘lengua de la gente’, que es la variante williche del mapuzungun. Estos textos tienen una *interpretación* en español, en lugar de una traducción literal. También se trata de una obra híbrida en el aspecto formal: intercala lírica y narrativa. En *AGUA poética*, en cambio, casi



todos sus textos son poemas en verso e incluye sólo una prosa narrativa. En la propuesta poética de Inayao también se puede encontrar una reivindicación de los afectos, de la nostalgia, el dolor, el amor y el erotismo, mientras su voz poética se mueve en un viaje en espiral de encuentros y aprendizaje, en donde se incorpora el ejercicio de escuchar la corriente del estero, recuperar los saberes de las ancestras y tejerse una nueva identidad desde el reconocimiento sincero de las experiencias y sapiencias internas.

A pesar de que la reivindicación de las aguas y afectos a través de la territorialización del cuerpo y su encarnación acuosa es un tema presente en la poesía de una gran cantidad de mujeres mapuche desde las primeras generaciones que fueron publicadas hasta ahora, el corpus de este análisis está delimitado a las publicaciones hechas o actualizadas (y amplificadas) en los últimos cinco años (un estudio genealógico más extenso del tema excedería lo que podría tratar de abarcar en esta investigación), para dar algunas nociones de las características que tienen en la actualidad estos ejercicios poéticos de retorno al mapuche kimün, ‘conocimiento’, ‘sabiduría’ y tratar de entenderlo un poco más desde un lugar de habla feminista no-mapuche, pero que busca comprender las características de estas poéticas hidrofeministas mapuche, incorporando algunos elementos clave provenientes de la extensa epistemología de esta cultura.

## **Estructura de esta tesis**

El presente informe de Grado está estructurado en tres capítulos, con dos subdivisiones cada uno. Cada capítulo analiza un corpus poético de una autora distinta, de manera que el primer capítulo trata enteramente sobre *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf (2018) y la ampliación intermedial del texto en el videopoema *El Shumpall* (2014); el segundo capítulo aborda la poesía de *IncheNacidaHumana* por Leslie Alvarado Llanquilef (2021); y el tercer capítulo es sobre *Witxüfko. Estero* (2019), de Pukem Inayao, y sus poemas incluidos en la antología *AGUA poética* (2021).

El primer capítulo, “Las oleadas de visiones en *Shumpall* de Roxana Miranda”, se compone de dos partes. En la primera, “Cuerpos oceánicos: voces, cantos y lamentos”, se retrata cómo el discurso poético del poemario se construye desde un cuerpo de agua oceánico, múltiple y expansivo, desde un conocimiento situado experiencial que desafía y desborda los límites de lo que convencionalmente se entienden como los límites de la experiencia humana; cuerpo a su vez producido por el mismo discurso que juega con su ser mestizado, autoproduciéndose desde un torrente de ideas que están relacionadas con la mezcla de seres

cuya semejanzas y diferencias se presentan como fluctuantes, (con)fundiendo el ejercicio de disolverse con el Otro con el de mirarse en un espejo metafórico, alcanzando la máxima inmersión posible en esa experiencia. En la segunda parte, “Una hidropoética híbrida”, se busca explicar cómo el discurso poético configura las voces de los distintos seres a los que da vida, construyendo un lenguaje de las aguas y una lengua de la tierra que se hacen escuchar a lo largo del poemario, y cómo el cuerpo desde el que se posiciona la voz poética se constituye como un cuerpo-territorio anfibio, presentando una ambivalencia entre autosignificarse como ser-de-agua y como ser-de-tierra. Finalmente, se comentan las ampliaciones intramediales y intermediales del texto, con foco en dos de ellas: a) la adaptación a videopoema del 2014 a través del medio audiovisual, como estrategia de revitalización del mapuzungun, y cómo esto es clave para la construcción de la obra como hidropoética; y b) los poemas agregados a la edición del 2018 que conforman el “Quinto oleaje” (toda una sección nueva del poemario), y cómo éstos terminan de afianzar la hibridez de la hidropoética estudiada, dando paso a un cuerpo-territorio anfibio.

El segundo capítulo, “Ser nacida humana: los manifiestos encarnados de Leslie Alvarado”, analiza cómo en los poemas del libro de Alvarado Llanquilef se manifiesta un cuerpo que se autorrepresenta como cuerpo de agua múltiple, que difumina sus límites tanto con cuerpos de agua dulce como de agua salada, tensionando la división entre el cuerpo subalternizado y contrahegemónico con los cuerpos de agua de la naturaleza que le permiten conectar con los propios afectos y con los del territorio y el Hipermar. La primera parte de este capítulo se centra en la construcción del discurso poético desde y para el cuerpo; y en la toma de conciencia de la interrelación del agua y la tierra en ese cuerpo-territorio anfibio. En la segunda parte, “Una hidropoética de la sangre”, se presta especial atención a las alegorías metaescriturales de la sangre y cómo estas se desenvuelven desde un cuerpo territorializado en resistencia que duele por el pesar del despojo y busca autoconstruirse con una identidad recuperada. Se hace una revisión a la parte del libro en que, desde un ejercicio de reconocimiento del saber afectivo proveniente de la revalorización de la experiencia situada, se deja de manifiesto la importancia de la revitalización del mapuzungun, llamada de tres maneras distintas: mapuchedungun ‘lengua de la gente de la tierra’, chedungun ‘lengua de la gente’ y finalmente mapudungün ‘lengua de la tierra’, y se presenta una creación poética desde las emociones contrariadas que brotan debido al mismo proceso de aprendizaje de la lengua materna despojada, dando testimonio del proceso de recuperación de esta lengua de la tierra para la composición escritural y vivencial de su hidropoética.

Finalmente, el tercer capítulo, “Escuchar al agua: tejiendo el *estero* con Pukem Inayao”, analiza también cómo en *Witxiifko* y en *Agua* su poesía se posiciona desde un origen acuoso. En la primera parte, “Cuerpos de agua dulce”, se describe cómo el cuerpo desde el que se construye el discurso poético se relaciona con este origen que es un estero (en Chile, un arroyo pequeño) y que parece atravesar el tiempo de una manera trascendental, que expande el alcance del cuerpo humano, en su sintonización empática con ese cuerpo de agua dulce. Así, se explica cómo el discurso realiza una defensa de las aguas en el sentido material; y una recuperación, en el sentido simbólico, de la dimensión afectiva que está directamente representada con su lenguaje de las aguas a lo largo de todo el libro, constituyéndose de este modo en una reivindicación de las aguas, en un sentido territorial del Willimapu (lo que implica dismantelar el binario occidental que separa lo material de lo simbólico en un ejercicio de reconocimiento de la integralidad del fenómeno). En la segunda parte, “Una hidropoética descolonizante”, se comenta la estrategia de revitalización del tse süngun, ‘lengua de la gente’, a través de la escritura de poesía compuesta originalmente en esta lengua que es la variante williche del mapuzungun, variante que ha sido más marginalizada y cuyo conocimiento en la actualidad es mucho menos accesible que el mapuzungun estandarizado para la enseñanza institucionalizada. De esta forma, se hace también un comentario a ciertas elecciones estético políticas de traducción, como lo son el uso de *interpretaciones* variables en literalidad para la transmisión del significado poético desde el tse süngun al español, la distribución espacial de éstas en la página, entre otras características que ayudan a pensar cómo la construcción poética lleva a cabo esta estrategia, su relevancia para la pertenencia del discurso a la categoría de hidropoética y el enriquecimiento de la categoría misma desde un discurso lingüística y poéticamente descolonizante, también con énfasis en la oralidad para la composición del discurso.

## Marco Teórico

Frente al problema de la crisis del proyecto de la Modernidad, en el contexto de territorios asediados por el neoextractivismo (Svampa 21-24), surgen discursos que buscan alternativas a las lógicas dicotómicas occidentales que dan origen y continuidad a dicha crisis. Es la era del Antropoceno, concepto que “designa un nuevo tiempo en el cual el ser humano se ha convertido en una fuerza de transformación con alcance global y geológico” (104). Como consecuencia de este escenario devastador, heredero de la conquista y la colonia, una gran cantidad de territorios y sus comunidades sufren por la exacerbación del neoextractivismo, que ha permitido “la consolidación de un modelo tendencialmente monoprodutor, que destruye la biodiversidad, conlleva el acaparamiento de tierras y la destrucción de los territorios” (17).

Entre los discursos alternativos a esta cosmovisión occidental depredatoria y destructora de la naturaleza y sus ecosistemas –que teóricas como Barros Cruz han asociado al concepto de Necropolítica de Achille Mbembe– surgen algunos que buscan recuperar e incorporar saberes ancestrales a nuevas prácticas políticas de diversa índole, como por ejemplo, la propuesta del *buen vivir*, o *küme mongen* en mapuzungun. Si bien este *ethos* no sólo tiene su origen en el pueblo mapuche, sino que es un principio de vida que se puede encontrar en varias culturas indígenas (como la quechua, aimara, lickanantay y rapa nui), cuando se enmarca desde el Azmapu, filosofía mapuche anclada en el equilibrio de las relaciones en la tierra, queda indisolublemente conectado a otros principios, como son el Az mongen, ‘modo de vida’ y el Itxofill mongen ‘biodiversidad’, en claves necesarias de reciprocidad, complementariedad e interdependencia (Loncon 61-70). Svampa señala al respecto:

“El buen vivir emerge como horizonte utópico, responde en su origen a una pluralidad de cosmovisiones indígenas ... . Dicho concepto postula nuevas formas de relación del ser humano con la naturaleza y con otros seres humanos. Reclama, por ende, el pasaje de un paradigma antropocéntrico a otro de carácter relacional” (55).

Esto es lo que se puede denominar “ontologías relacionales” (Escobar 21)<sup>1</sup>, desde las que se configuran otros mundos existentes o posibles (76), que no se rigen por el pensamiento dicotómico de occidente, mediante el cual se instauran relaciones jerárquicas de poder que escinden la realidad, mutilando la comprensión integral que se podría tener de las partes que componen esas dicotomías, como por ejemplo las de cultura/naturaleza, razón/emoción, hombre/mujer. Desde lo inter-epistémico, que valida estas configuraciones otras del conocimiento y del saber (21), y al desarmar esas dicotomías provenientes del pensamiento

---

<sup>1</sup> Astrida Neimanis, a su vez, menciona una “ontología relacional de goteos y chorros” (“Human Rights and the Hydrocommons” 171).

dualista moderno, se puede incorporar la emoción como manera válida de saber. Esto es, en parte, lo que plantea el autor en *Sentipensar con la tierra* (2014), y que a su vez utiliza Loncon en su *Azmapu* (57). Así, se puede pasar del giro ecoterritorial al giro afectivo, siendo el ecofeminismo un conjunto de corrientes de pensamiento (Svampa 67) que sirve como puente entre ambas perspectivas, con el cuerpo territorializado como punto de partida.

Según plantea Sara Ahmed en la *Política cultural de las emociones* (2015), las emociones son relacionales: “involucran (re)acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a [los] objetos” (30). Asimismo, asevera que “las emociones no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales” (32) que “involucran la materialización de los cuerpos” (29). Respecto al giro afectivo, Mabel Moraña señala que:

“El estudio de la afectividad enfatiza una de las líneas de fuga de la modernidad: la energía nomádica que circula en el ámbito de lo social resistiendo el control del Estado y sus instituciones. ... Permeando las relaciones intersubjetivas ... el impulso afectivo -en cualquiera de sus manifestaciones pasionales, emocionales, sentimentales, etc.- modela la relación de la comunidad con su pasado, las formas de lectura de su presente y la proyección hacia el futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes” (“Postcríptum” 315).

De esta forma, Moraña explica que la incorporación del giro afectivo a la crítica de la modernidad es un aporte al desarrollo de nuevas estrategias interpretativas (318-319), como las incorporadas en esta investigación.

La configuración del cuerpo-territorio se produce a través de la territorialización del cuerpo, definida por Escobar como una recuperación de la relación de pertenencia e identidad con el territorio, que es “material y simbólico al mismo tiempo” (91), relación llamada «territorialidad». Este rescate de la doble dimensionalidad del cuerpo-territorio es replicado por Cristian Abad (26), que también explica su configuración: “En definitiva, se es cuerpo-territorio porque los cuerpos están “atados” a determinados espacios físicos-simbólicos que son los proveedores de las energías vitales de existencia. Así, el cuerpo nos remite a una convivencia, a una solidaridad con el territorio” (31-32). De esta manera, plantea que esta reapropiación de la Naturaleza (o recuperación del territorio) deviene “de una creciente descolonización del cuerpo como primer acto geográfico de conciencia” (35), creando cuerpos colectivos (38) como acto de resistencia (50).

La primera categoría de análisis del uso del lenguaje poético en la que está basada esta investigación es la de ‘lenguaje de las aguas’ (Ulloa 29-38) para designar un recurso ampliamente utilizado y analizado en poéticas de los más variados orígenes, y cuyo uso ha proliferado abundantemente: el de nombrar cuerpos de agua, dándoles un propósito, ya sea

literal o alegórico, en la poesía. En particular en poesía de mujeres, desde donde se ha afianzado una tradición de asociar su uso del lenguaje a una posicionalidad desde el cuerpo; sobre todo desde las poéticas de la Suralidad, en donde “el cuerpo pasa a ser el objeto desde donde se plasma el mundo y se hace presente la historia” (Riedemann y Arellano 67), en “una escritura que pone el acento en el «cuerpo» como forma de autoidentificación, por tanto aparece la «sujeto» significada y narrada desde su propio ser y ya no desde *el otro*” (72). Como plantean en *Suralidad*, nos encontramos frente a poéticas diferentes en donde ya no solamente se acentúa el territorio como identidad de origen, sino que aparece “el cuerpo como territorio (...) como una nueva expresión de la identidad para la mujer poeta” (73), a través de lo que llaman un “nuevo lenguaje «geografía del cuerpo»” (íbid). Pero, ¿cómo figuran esos cuerpos como territorios acuosos, desde una óptica hídrica en la poesía estudiada?

El foco del presente trabajo es indagar cómo se configuran estas particulares poéticas de mujeres mapuche, poniendo el acento en la manifestación de los afectos desde el cuerpo a través de sus lenguajes de las aguas, para describir y analizar cómo completan y superan esa territorialización del cuerpo por medio de la incorporación de una perspectiva acuosa/hídrica. Por esto, si bien es cierto que el giro ecoterritorial y la perspectiva ecofeminista son muy útiles para acceder a estas lecturas, el enfoque de esta investigación requiere perspectivas que si bien se han nutrido de esas corrientes de pensamiento más amplias, deben ser más todavía más específicas al centrarse en el principal aspecto a estudiar: las aguas en esta literatura, y su indivisible entramado de relaciones corpo-territoriales, afectivas, poético-políticas, míticas, culturales y lingüísticas. Para iluminar dichas relaciones, resultan especialmente pertinentes las nociones de *Hidrocrítica*, *Hidrofeminismo* e *Hidropoética*.

La **hidrocrítica** es, según Mabel Moraña (2022), “un enfoque crítico y teórico que se centra en las realidades sociales y formas de dominación en las cuales los cuerpos de agua juegan un rol fundamental, como el medio para alcanzar y controlar personas, tierras y/o recursos naturales” (1; las traducciones son mías). Desde este campo de investigación se están re-estudiando las relaciones “predatorias de conquista, exploración y colonización. Tales operaciones llevaron a la apropiación violenta de tierras, la devastación de las culturas indígenas, la esclavización de pueblos subalternos y la incautación de los recursos naturales” (12). Ante esta depredación necropolítica,

“los cuerpos de agua generan estrategias específicas para el ejercicio del poder y la resistencia, y para la sostenibilidad de la vida. Al mismo tiempo, los imaginarios colectivos integran los espacios líquidos y territoriales de múltiples maneras y desarrollan formas creativas de articular estos dominios material y simbólicamente” (1-2).

Estas estrategias de resistencia suelen ser adoptadas y creadas por mujeres para la mantención de la vida. Porque, como señalan Salinas y Becker (2022), “las mujeres han sido históricamente las encargadas del trabajo doméstico, comunitario y de cuidados, por lo que establecen una relación estrecha con el agua en su día a día. Por ejemplo, se ha visto que 8 de cada 10 mujeres se encargan de administrar y proveer de agua a sus hogares” (7-8); en consecuencia de estas experiencias, ellas se han, “vuelto expertas y conocedoras de diferentes estrategias de adaptación en contextos de escasez hídrica” (8). Sin embargo, el control del agua por medio de políticas públicas está altamente masculinizado, de modo que las desigualdades y violencias de género hacia las mujeres provocan “que sus experiencias y saberes no sean suficientemente reconocidos y valorados en las políticas, planes y programas relacionados al agua (12).

Las perspectivas hidrocíticas permiten explorar estas relaciones de poder y resistencia por medio de rutas epistémicas y metodológicas alternativas, trascendiendo las limitaciones existentes en el marco de la perspectiva territorial (centrada en el control territorial y la dominación de la tierra), y balanceando esas nociones unidimensionales de fijeza y territorialidad, “exponiendo así un dominio mucho más grande y complejo para el estudio de relaciones interculturales” (Moraña, “Hydrocriticism” 8). Según Moraña, la epistemología particular del *modo* oceánico de ser y su elusiva materialidad, puede describirse mejor con categorías que no suelen aplicar a acontecimientos territoriales:

“Una mirada de acciones, relaciones y respuestas afectivas solamente son posibles en el espacio específico de movimiento incesante, inmensidad líquida y soledad. Sin embargo, a menudo se hacen acercamientos a la naturaleza y cualidades del mar con conceptos territoriales que no pueden reflejar la singularidad de los dominios marítimos” (7).

Desde la hidrocítica se reconoce de base que “el entendimiento de los cuerpos de agua y su relevancia material y simbólica” (2) dependen de un conocimiento que no es estático, que ha variado a lo largo del tiempo y que tiene múltiples orígenes, como los avances científicos, las distintas interpretaciones culturales y creencias religiosas ligadas a las formas de vida que se sustentan gracias a esos cuerpos de agua. Moraña asevera que:

“Los múltiples significados de los mares, océanos y aguas en general cubren un amplio espectro de significaciones aparentemente contradictorias, las cuales dependen de la cosmovisión de cada civilización, sus creencias, intereses y experiencia colectiva” (13).

La autora se vale de las “ontologías húmedas” (7)<sup>2</sup> de Steinberg y Peters, cuyo análisis de los mundos oceánicos va “más allá que las experiencias más-que-humanas (...) que se manifiestan

---

<sup>2</sup> Paralelamente, Astrida Neimanis propone una “onto-logic of amniotics”, remitiendo a la singular instancia relacional que es la gestación, como una manera de vivenciar un “ciclo hídrico radicalmente encarnado” (“” 166), a partir del cual se puede cuan vastas con las maneras en que diferentes cuerpos de agua pueden sostenerse y nutrirse los unos a los otros.

más allá de los límites terrestres” (8) afirma que las “representaciones simbólicas de la fluidez y el constante movimiento líquido configuran una *poética post-territorial* destinada a abrir perspectivas alternativas en un rango amplio de tópicos” (16). Esta perspectiva nos invita a pensar más específicamente en los problemas relacionados al agua, a dirigir el foco de la crítica al Antropoceno hacia lo que Cristina Romera llama antropOcéano (15).

En una línea similar, basada en una fenomenología feminista posthumana, Astrida Neimanis propone la corriente de pensamiento del **hidrofeminismo**, desarrollado exhaustivamente en su libro *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (2017). En su texto “Hydrofeminism, Or: On Becoming a Body o Water” (2012), la autora invita a pensar la encarnación como acuosa (96), y a pensar la humanidad como una extensión del ‘Hipermar’ (97), que incluye “no sólo a la flora y fauna terrestre, sino que también los cuerpos de agua tecnológicos, meteorológicos y geofísicos” (98, las traducciones son mías). Su perspectiva, con una tremenda potencialidad expansiva, se basa en una toma de conciencia de la vastedad de la red que une a los cuerpos acuosos, desafiando los límites aparentes entre ellos. Asimismo, propone pensar el agua como “un archivo planetario de significado y materia” (íbid), y lo relaciona con la perspectiva feminista planteando que:

“Pensar sobre la encarnación en formas que desafíen la visión Iluminada falogocéntrica del Hombre discreto, atomizado y autosuficiente ha sido una inquietud de larga data para las pensadoras feministas. Particularmente en la tradición francesa de escritura femenina, el cuerpo fluido de mujer es invocado como un medio para interrumpir una tradición filosófica que al mismo tiempo valoriza una norma (morfológica, psicológica, simbólica, filosófica) masculina y elude la especificidad de la mujer” (100).

Neimanis no delimita la propuesta de los cuerpos de agua a algo exclusivo de las mujeres, problematizando las visiones esencialistas del término, sin embargo, sí posiciona el problema de la encarnación acuosa como una pregunta feminista, por la potencialidad que tiene para concebir nuevos conceptos y prácticas feministas (102). Al reconocer(nos) los cuerpos de agua, se difuminan las distinciones entre lo humano y lo no humano, y se empieza a reconocer una comunidad acuosa que trasciende ese límite (105), llamada Hidrocomunes, y que es el centro de su teoría. En su texto “Bodies of Water, Human Rights and Hydrocommons” (2009) la autora propone la encarnación radical de los hidrocomunes como un paradigma de respuesta a la crisis hídrica que podría abrazar la manera multifacética en que los cuerpos (elementales y multiespecie) se identifican, cuentan con y se afectan recíprocamente como cuerpos de agua (169). Al encarnar los hidrocomunes, se aumentaría la consciencia de formar parte del ciclo hídrico, no sólo a nivel biológico, sino que también “social, ético, político y cultural” (171).



En tercer lugar, el concepto de **hidropoética** fue planteado por Bernal y Marandola en “Hidropoética del habitar y vulnerabilidad: la potencia del lugar en el contexto de la crisis ambiental” (2014), donde, de manera parecida a Neimanis, y en la misma línea de buscar formas de resistencia de las hidrocriticas, plantean re-pensar el agua desde un punto de vista fenomenológico y poético-político, para recuperar sus sentidos-sentires. Los autores afirman que se puede comprender el agua y sus significados desde la experiencia del habitar cotidiano, por lo que, según su planteamiento, las manifestaciones artísticas relacionadas que se pueden experimentar en ese contexto, podrían ser o formar parte de una “hidropoética”, incluyendo, por supuesto, la poesía (164). Su noción de hidropoética remite a “maneras de ser que se fundan en la íntima relación del hombre con la tierra, en el diálogo entre la lengua de la tierra -entendiendo que la tierra también habla y tiene historia- y la lengua del hombre” (165). A partir de eso, hacen una distinción entre ambas lenguas, siendo la lengua de la tierra una lengua “precientífica, intraducible y más inteligible” (íbid), el devenir palabra del espacio y los paisajes, una palabra que es naturaleza y no cultura; mientras que definen la lengua del hombre como cultura y “recipiente de inscripción de la historia” (íbid). Al mismo tiempo, establecen que “[l]a lengua del hombre se presenta en la manera como él habita y se manifiesta en sus relatos, pinturas, discursos ... , etc.” (166). A partir de esa contraposición, critican la escisión del hombre con la tierra:

“Para este hombre la tierra y las cosas dejaron de hablar porque así lo decidió al no escucharlas ... . Este hombre se ubica por encima de la tierra como dominador absoluto y la nombra como mero recurso, siendo su única labor servir al hombre, clasificándola en fines útiles que terminan por desconocer la lengua de la tierra” (162).

Allí se refieren a una ‘lengua de la tierra’ como el sentido propio, plural, fuera del lenguaje humano o *logos* en el que la tierra se comunica, pero que el hombre moderno no ha sido capaz de escuchar. Sin embargo, desde la epistemología mapuche, se puede problematizar ese planteamiento dicotómico, puesto que existe otra ‘lengua de la tierra’: el mapuzungun que, según Juan Ñanculef, “nace de la onomatopeya, del sonido esencial de la materia, para luego transformarse en palabra e indicar un mensaje” (17). El mapuzungun es un “concepto que proviene de la palabra mapu, que significa tierra, territorio y también la materia desde el punto de vista filosófico mapuche ... . La palabra zugun significa ‘el habla’, la voz, la energía que incide en el otro para comunicarse” (21), y no es exclusiva de los seres humanos. De hecho, el habla humana se plantea como onomatopeyas de los sonidos de la naturaleza. Por eso, el autor señala que “el ser mapuche debió primero conocer la naturaleza para expresar la voz de la naturaleza, de la tierra, luego vino el che-zugun, la forma más hábil, más retórica del hablar,

de expresar un discurso” (22), elogiando la variante williche o ‘lengua de la gente’, que es especialmente conocida por su hermosura.

Elisa Loncon en *Azmapu* (2023) también explica que “para la visión de mundo mapuche la lengua es compartida entre los seres humanos y los seres no humanos que habitan la Tierra (...) y entre ellos todos se comunican, es decir, todos tienen zugun ‘habla’, por eso el nombre mapuzugun ‘habla de la Tierra’” (15). Así, el habla mapuche convive con el habla de los pájaros, del volcán, de la lluvia, de la montaña, del fuego, entre otras, es una más dentro de las formas de comunicación de los distintos elementos de la naturaleza. Que los ancestros hayan aprendido el habla desde la mapu, vuelve a esta lengua algo muy importante para la comprensión de la tierra en estos territorios. Es por esto que el despojo del mapuzugun y de la cultura mapuche fueron determinantes para la escisión que podría ser combatida por las hidropoéticas. Loncon cuenta sobre el despojo del mapuzugun:

“... al perder la lengua también se pierde la comunicación con los demás y con los demás seres de la Tierra, porque la lengua, las palabras, son parte del aliento de la Tierra, la Tierra respira a través del zugun, de las palabras, los cantos, los sonidos y voces que existen en la naturaleza. Desde esta mirada, cuidar la lengua, revitalizarla, salvarla del exterminio es también salvar la Tierra y sus voces” (íbid).

Como dice Adriana Paredes Pinda: “Mapu ñi monko zugun mapuzugun, la tierra habla toda ella, por eso la gente habla” (Paredes, 4). Es por esta relación, además de la temática asociada a la transformación del pensamiento acerca de las aguas y los territorios, que se plantean las tres propuestas estudiadas como formas de hidropoética.

En efecto, las poetas mapuche-williche eligieron incorporar a sus obras distintas estrategias de revitalización del mapuzugun. En el caso de Roxana Miranda, recurrió a la traducción en el medio audiovisual: produjo un paratexto oral, la traducción parcial del poemario al mapuzugun, hecha por Jacqueline Caniguan. Leslie Alvarado, en cambio, decidió poetizar la experiencia de aprender mapuchedungun, ‘la lengua de la gente de la tierra’, por medio del texto escrito y declamado. Y finalmente, Pukem Inayao asumió el desafío de escribir en tse süngun, subvirtiendo las lógicas wingka-centradas de la escritura por medio de las decisiones de traducción/interpretación según sea el caso, y de la distribución espacial de los textos en la página, en las distintas lenguas.

De esta forma, se incorpora un elemento que no se había tenido en cuenta anteriormente en el planteamiento de las hidropoéticas: la existencia de una lengua que pertenece a una cultura pero proviene de la naturaleza, de la mapu<sup>3</sup> o ‘tierra’ ancestral, y de un pueblo cuyas prácticas

---

<sup>3</sup> Si bien hay diferencias entre distintas autorías al momento de decidir nombrar en español el concepto de Mapu acompañado de un artículo femenino o masculino (puesto que el sustantivo en mapuzugun carece de género gramatical), en este informe se le llamará *la Mapu* pensando en la concepción de la Ñuke Mapu (Ñanculef 35),

culturales, por lo mismo, sí escuchan la lengua de la tierra (en el sentido de la comunicación de la naturaleza), y lo han plasmado en su filosofía de vida. Estos principios son rescatados desde las aproximaciones inter-epistémicas que ofrece la poesía heterogénea de las autoras estudiadas, ejercicio que resulta ser la encarnación poética de las aguas de sus territorios, manifestada afectivamente en el mar y su criatura mítica en el caso de *Shumpall*, en las corrientes de agua dulce y salada y la transmutación en agüita de *IncheNacidaHumana* y en los tejidos de agua que son el estero y las lluvias de *Witxüfko* y los poemas en *AGUAS* de Inayao.

Por último, es importante recalcar que tanto desde la concepción expansiva de la tierra que aporta el concepto de mapu, como desde las hidrocríticas y el hidrofeminismo, se hace presente la idea de que la división entre la tierra y el agua es una ilusión. Y es en estas reivindicaciones poéticas estudiadas en que se recupera esa complementariedad mítica, pero también científica, medioambiental, frente a las tipificaciones jurídicas que fragmentan la mapu, desvinculando todos sus elementos, los cuales, naturalmente, son interdependientes, como por ejemplo: “suelo, aguas, riberas, subsuelo y bosques” (Skewes y Silva 11). La enorme relevancia del agua para el pueblo mapuche queda de manifiesto no sólo en sus expresiones culturales actuales, sino que también en su rico universo mítico, recuperado y resignificado en las hidropoéticas culturalmente híbridas de Roxana Miranda Rupailaf. Señalan Skewes y Silva:

“La centralidad del agua en la cultura mapuche queda elocuentemente de manifiesto en la riqueza de una mitología que, en cada una de sus aplicaciones, deja en evidencia que cada cuerpo hídrico es único. Las aguas, a diferencia de la percepción occidental, están tan pobladas de seres como lo está el mundo de la tierra. En las aguas viven aves, animales, peces y plantas y mariscos de todos los tamaños y formas y seres maravillosos, tanto benéficos como peligrosos, con los que se está en permanente contacto” (6).

En el caso de Miranda Rupailaf, la conjunción mítico-poética del agua y la tierra no sólo se presenta en el poemario *Shumpall*, sino que su elaboración le antecede, desarrollándose desde su poemario anterior, *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos* (2008), en donde empieza referenciando el epew fundacional de *Kai Kai y Treng Treng*, plasmando así “ciertos cruces –por cierto inevitables, dada la articulación que ambas narraciones sostienen dentro de la tradición oral mapuche– entre las sierpes del agua y de la tierra” (Moraga, “Políticas del cuerpo” 10). Respecto a ese relato fundacional y a los distintos tipos de newen ‘fuerza o energía’ que allí se presentan, Ñanculef afirma que:

“En este epew, se dice que la energía de la tierra, el newen mapu, está en concomitancia con el newen del agua, permitiendo la creación mapuche ... ambos newen, de la tierra y del agua ... , permiten la creación humana, y sin ellos no habría vida” (25).

---

Mapu Ñuke (Figueroa 190), ‘Madre Tierra’ (Loncon 9). También a la personificación mitológica del agua en la cultura mapuche, que es una Kuze ‘mujer anciana’ dadora de vida y representante de la tierra (Ñanculef 50), también llamada Kúshe ñuke ‘anciana madre’ (Mora 12).

Desde las hidrocríticas, se sostiene que es necesario tener en cuenta “que las culturas prehispánicas atribuían múltiples y a menudo contradictorios significados a los elementos naturales, particularmente al agua, que rodeaba la tierra con su movimiento constante y el potencial de avanzar sobre la tierra con fuerza monstruosa” (Moraña, “Hydrocriticism” 13)<sup>4</sup>, como sucede en el mito de *Kai Kai y Treng Treng*. Como afirman Skewes y Silva:

“La revisión de los documentos pertinentes al universo mítico mapuche arroja una asociación consistente entre cuerpos de agua y cuerpos de tierra. ... En el rico repertorio mapuche huilliche, el agua aparece con un valor estratégico y es el elemento decisivo del mito fundacional mapuche. ... La centralidad del agua en la cultura mapuche queda elocuentemente de manifiesto en la riqueza de una mitología que, en cada una de sus aplicaciones, deja en evidencia que cada cuerpo hídrico es único. Las aguas ... están tan pobladas de seres como lo está el mundo de la tierra. En las aguas viven aves, animales, peces y plantas y mariscos de todos los tamaños y formas y seres maravillosos, tanto benéficos como peligrosos, con los que se está en permanente contacto” (5-6).

De esta forma, la conjunción de los cuerpos de agua y los cuerpos de tierra se presenta como una verdad mítica y ecológica (5) que está siendo rotundamente ignorada por la legislación vigente y por el uso y abuso de los cuerpos de agua de Wallmapu, ante el cual se levantan hidropoéticas de la resistencia cuya genealogía se puede rastrear en la poesía de mujeres y en la poesía mapuche, así como en estas poéticas de mujeres mapuche que forman parte de los hidrocomunes, demostrando que:

“ ... la separación clara entre tierra y agua sólo existe en la imaginación. Ambos dominios se sostienen y constituyen mutuamente, tanto ambientalmente como social, política y económicamente, hasta el punto de transformarse en una totalidad anfibia y unificada, en sociedades determinadas por su dependencia e interacciones con el espacio marítimo” (Moraña, “Hydrocriticism” 2).

Asimismo, en las hidropoéticas de Leslie Alvarado y Pukem Inayao se pueden encontrar perspectivas acuosas, subversivas, afectadas y descolonizantes<sup>5</sup>, escritas con una hibridez en la forma y con ciertos posicionamientos poético-políticos comprometidos con las luchas en defensa de las aguas y del territorio, posicionándose desde el cuerpo ubicado entre las ciudades habitadas y los territorios ancestrales de sus küpalme o ‘pertenencia familiar sanguínea’ (Loncon 96).

---

<sup>4</sup> Cabe señalar que aquí Moraña utiliza el tiempo pasado (“attributed”, “surrounded”) no porque piense que las epistemologías indígenas pertenecen únicamente al pasado prehispánico, sino que porque su planteamiento se encuentra en un contexto de revisión del colonialismo en Latinoamérica, donde enfatiza que “En la historia latinoamericana, los océanos siempre han sido un elemento decisivo, a nivel económico, político y cultural” (13).

<sup>5</sup> Mabel Moraña en “La cuestión del humanismo en América Latina”, de *Inscripciones Críticas: Ensayos sobre cultura latinoamericana* describe “la descolonización como un proyecto de inclusión de epistemologías no hegemónicas y de particularismos culturales que desmienten la idea de un universalismo nivelador y homogeneizante” (203).

En el caso de Leslie Alvarado se trata de cuerpos de agua salados y dulces: una combinación de ambos tipos de agua, tanto al interior como al exterior del cuerpo humano, mientras que en la poesía de Pukem Inayao, el hilo conductor es un hilo de agua, un wixüfko ‘estero’, que es una denominación chilena para una corriente de agua pequeña. Como señalan Skewes y Silva: “Los esteros menores, nacientes de quebradas y cursos interiores de agua, sirven de asiento a comunidades indígenas que, según informa la arqueología, habrían usado estos parajes para complementar su vida ...” (5).

Como los tres discursos poéticos se posicionan desde cuerpos que *experimentan* afectos y afectaciones, resulta propicia una perspectiva fenomenológica para el análisis de las experiencias descritas por sus voces poéticas, por lo que resuenan con la perspectiva hidrofeminista de Astrida Neimanis, que es también una perspectiva posthumana. Pero ¿qué significa que sea un feminismo posthumano? Braidotti explica la categoría de lo posthumano, para responder a las aprehensiones que se pueden tener desde ciertos sectores del movimiento feminista por el problema de adoptar esta categoría mientras sigue existiendo una deshumanización que han sufrido históricamente diversos grupos subalternos:

“... la condición posthumana no es pospoder ni postinjusticia. El énfasis en el «post» de lo posthumano implica más bien un avance, más allá de las formas tradicionales de comprender lo humano, para que los análisis del poder y el conocimiento contemporáneos se conviertan en una parte esencial del proyecto posthumano feminista. ... *Feminismo posthumano* ... vuelve a conectar con distintas genealogías feministas, archivos y contramemorias a través del tiempo y el espacio ... [Es] una forma relacional de pensar a partir de referencias cruzadas de distintas categorías y disciplinas, ... [lo que] ayuda a crear el «nosotras» plural que apoya una cadena solidaria entre las «otras», respetando a la vez las distintas perspectivas y realidades vividas por cada una. Los sujetos intergeneracionales y transversales son aliados pero se diferencian, y pese a todas las diferencias, esos sujetos afirman que «nosotras» estamos juntas en esto, pero no somos una ni la misma” (19).

De esta forma, el feminismo posthumano se nutre de saberes de diversas procedencias espaciotemporales, con el firme propósito de descentrar al *Ánthropos* (85) desde los aportes del ecofeminismo (91-108), la diversidad del pensamiento indígena (108-114) y otros, configurando una extensiva crítica a las perspectivas antropocentradas del humanismo.

## Capítulo 1 Las oleadas de visiones en *Shumpall* de Roxana Miranda

En este capítulo se analiza el poemario *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf, en su edición por Pehuén del 2018, prestando especial atención a cómo puede cambiar la interpretación global de la obra a partir de los catorce poemas agregados en la sección del "Quinto Oleaje" (pp 43-56), en relación con la primera edición publicada el 2011 por Del Aire Editores. Esto, a partir de los ejes afectivos del **dolor** y el **erotismo**, para comprender cómo se configura una **hidropoética** desde un **cuerpo de agua afectado**, cuerpo oceánico que es construido por el discurso poético y desde el cual la voz enunciativa se posiciona.

Además, se comenta la estrategia de revitalización del mapuzungun correspondiente: la de producir una adaptación de la obra poética al medio audiovisual del videopoema, paratexto traducido a la 'lengua de la tierra' por Jaqueline Caniguan; y cómo esta ampliación multimedial del texto crea, parafraseando a Estela Imigo, una intersección entre literatura y cine donde se amplifican las significaciones del proyecto poético (69).

### 1.1. Cuerpos oceánicos: voces, cantos y lamentos

Para caracterizar el procedimiento que Moraga llama "configuración política del cuerpo" ("Políticas del cuerpo" 9) desarrollado en este poemario, se puede recurrir a la propuesta crítica de Astrida Neimanis, puesto que sus postulados basados en la fenomenología feminista posthumana, en particular la práctica o ejercicio fenomenológico hidrofeminista del autorreconocimiento como *cuerpo de agua*, se ve realizado por el discurso poético en *Shumpall*: En *Shumpall* hay un cuerpo de agua múltiple que experimenta, profetiza y recuerda; y, como es característico en la poesía de mujeres de la Suralidad, desde ese cuerpo *se plasma el mundo* ficcional que el mismo crea con la palabra (Riedemann y Arellano 67).

El cuerpo desde el que se construye el discurso poético es, a su vez, configurado como un cuerpo que por medio de la experiencia vivida subsiste en un espacio intersticial entre el *ser de agua* y el *ser de tierra*. Es un cuerpo que proviene de –y que, en teoría, pertenece a– la tierra, pero que sin embargo, a través de la experiencia del encuentro y desencuentro con un ser mítico de las aguas, el *shumpall* (encuentro que propicia la existencia de otro ser híbrido amado, el niño-pepe), se empieza a reconocer a sí mismo como cuerpo de agua. Esto se establece y se anuncia como intención desde el poema I del "Primer Oleaje: De la invocación":

“ ... Yo comencé a correr por las orillas  
y me arrojé a las sales

para buscar tu cuerpo plateado entre las algas.

El mar se ha convertido en un jardín de estrellas  
sudadas de encenderse con el roce.

Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre.

Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre” (Miranda 15).

A lo largo del poemario este cuerpo deseante (ya sea por medio del anhelo, el encuentro físico tangible con el otro, la experiencia de conexión onírica o la sintonización con los fluidos que que entran o salen de su cuerpo y producen una mezcla) *se hace uno* con este ser acuático y, por tanto, reconoce su propia fusión con el mar, sumergiéndose en la posibilidad de asumirse como parte de él, y a él como parte suya, al sentir el agua dentro de sí. En consecuencia, logra amplificar el propio cuerpo más allá de la piel, a través de los fluidos expulsados o ingeridos, intercambiados con el cuerpo de agua que es el shumpall, que es el mar, y que también se encuentra en esos fluidos corporales, como el en poema V del “Primer oleaje”:

“Observo mis orinas y estás tú  
en esa sal que hace mi cuerpo y que bebemos” (19).

Esta forma de encarnación acuosa se reconoce tanto por medio de los sentidos físicos del cuerpo (la vista, el oído, el gusto y el tacto), como por medio de *sentidos otros* (clarividencia, sapiencia), asociados al presagio y el delirio: experiencias extrasensoriales. Así, el cuerpo y sus capacidades se expanden en toda la extensión que significa ese enorme, inconmensurable océano, como puede observarse en el poema VII del “Primer Oleaje”:

“Si quedarse contigo para Siempre  
es que tú quedes adentro mío  
entonces mezclado vas con mis aguas.

Aunque otros se asomen por la mar  
es en ti que estás en mí  
donde navegan.

Si yo misma intentase huirme en esta Niebla  
de yerbas y líquidos celestes.

Si multiplicarme tratase yo en los peces.

Ya te digo que es contigo,  
que soy yo,  
que estás en mí.

Siempre es la palabra que aprendí  
en la primera ola.

Desde entonces es que cantas  
Eternamente como el mar” (21).

Como apunta Moraga, el texto que trabaja con un *cuerpo erótico* se conforma como “territorio plural y de disolución de límites, incluso entre los mismos cuerpos” (21), y es allí donde esta investigación pone el acento, puesto que es así como mar y mujer se hacen un solo ser, compartiendo también una hibridación de aspectos que tradicionalmente están asociados a la individualidad. Uno de esos aspectos es el género sexual, ya que al mezclar la diferencia, de modo que el ser *se vuelve uno con el otro* (por el deseo y la concreción de serlo), la ambigüedad no sólo se torna inevitable, sino que esta exploración desafiante de los roles de género se busca activamente y se logra en la forma de describir las experiencias de encuentro, de acuerdo a lo planteado por Moraga, como una “fusión erótica entre semejantes” (26), en que el cuerpo femenino es el que desea al otro y manifiesta ese deseo en poemas apelativos, a través de invocaciones, rezos, peticiones e incluso órdenes, como en los poemas IV y V del “Tercer Oleaje: Del abrazo y los descensos”:

“IV

... No te salgas de mí –te digo–  
déjame la arena en ese fondo.  
Déjame la sal en la cascada y el olor de los delfines en el aire.  
Déjame aire.  
Para este vuelo de algas que me invade.

Desde ahora te llamarás océano” (Miranda 34).

“V

... Muérdeme, te digo.  
Muérdeme el descenso  
de irme,  
de irnos hundiendo en el fondo  
de un mar, un océano,  
... los cuerpos de plata  
se entrelazan  
no acaban de hundirse.  
... el final  
es un beso interminablemente frío,  
en el cual perdemos el sentido,  
los sentidos,  
la sensación del cuerpo que se acaba” (35-36).

De esta manera, se problematiza durante el desarrollo de la obra la *pertenencia a la tierra* que se menciona más arriba, puesto que se expresa un profundo deseo de pertenecer al mar, cuerpo de agua que, encarnado en el ser amado, ofrece la unión mediante la cual se empieza a configurar una *pertenencia al agua*. La voz poética reconoce en el cuerpo que la enuncia ciertas características acuáticas, con alusiones a su transformación en un ser híbrido de las aguas,



propiciada por el contacto con el Otro en una relación erótica autodestructiva, como por ejemplo en el poema III del “Tercer oleaje”:

“(…) Mi cuerpo se llena de tus peces,  
la carne que me muerde los abismos,  
la ofrenda de la sangre que por tu boca meto,  
estoy cayendo en ti como suicida” (33).

No obstante esta concreción de la unión, al tratarse de un ser que se sabe originariamente terrestre y humano, aparece una conciencia de la imposibilidad de obtener cabalmente el arraigo anhelado, por relacionarse con un ser cuya naturaleza es híbrida, sobrenatural, acuática y fluctuante, y cuya eventual ausencia es una certeza. Esta realización sobre la inminente desaparición del shumpall y la inevitabilidad de la ausencia del niño-pezu, afecta al deseo en una voz que se expresa contrariada: “No quiero vivir entre las olas. / No quiero caminar en los alientos / de esta niebla salada que es un vértigo. / ... El sonido / me persigue / ... y me hipnotiza el canto, / los cuerpos de la danza, / la preñez de la sal. / ... Me tapo los oídos frente al mar” (31-32). A pesar de tener conciencia del carácter autodestructivo de la unión que busca, no puede evitar ser encantada por el “canto de sireno” (19), y así sigue expresando su incesante y loco deseo: “ ... Adentro Mío / estoy cantando / para que vengas / a presenciar mis muertes / mis delirios. / Quiero que te pierdas conmigo en este trance. / Que atravesemos la puerta de este cielo / danzando los rituales del aceite. / Yo quiero que mi flor sea tu reino ... ” (33).

La falta de permanencia tangible del vínculo tan anhelado, sea con el amante shumpall o con el niño-pezu, determina el carácter ambivalente de la experiencia de disolución con el Otro. Así es como la(s) figura(s) de apego afecta(n) a la voz de enunciación, tanto por medio del amor y de la relación erótica; como por medio del doloroso padecimiento de su(s) ausencia(s) y todo el viaje de vida y muerte que estas afectaciones mutuas de los cuerpos conllevan. Para describir el cambio en la autosignificación que produce esta disolución en el Otro, se puede leer el poema II del “Segundo oleaje: Delirios de la sal”, en donde expresa la encarnación acuosa del cuerpo que se vuelve o reconoce oceánico, pero que por ello se disuelve y siente que se pierde a sí mismo:

“Miro mi cuerpo en los espejos  
y son algas  
mi cuerpo alga  
verde blanco que me encuentra  
mi ojo de agua que me encuentra  
canto me salen cantos  
y una espuma  
flores yo tengo flores en abismo  
un jardín que es un delirio  
un atavío de pieles peces que me lamen.

Mi cuerpo alga en los espejos se repite.  
Se multiplica.  
Un mapa de mí hay un mapa de mí  
sobre el agua  
me confundo  
me toco y no soy yo esta agua  
esta sal que se deshace” (24)

Como señala también Moraga, la obra fluctúa entre el Eros y el Thanatos (28), representando el amplio espectro de emociones y afectaciones que el cuerpo experimenta en una vivencia intensificada por el encuentro con el otro. En la obra original del 2011, esta vivencia llegaba su final en “Tercer Oleaje II” por causa de la separación del amado y la muerte del hijo, llevando el padecimiento del mal de amores al extremo de la muerte por edípica autolesión y yocástico suicidio. Se lee en el poema final (nº III) de la convertida en penúltima parte, renombrada “Cuarto Oleaje: De la desaparición” para la edición del 2018:

“Y ya sin él me fui rompiendo  
las pieles y la carne a cuchillazos

Voy a morirme de ti, le dije.

Y sólo por no verte  
clavé rocas, espinas y conchas a mis ojos.

Ya ciega del mundo, de ti, del mundo, de ti.

No dejaron de venirme en oleaje las visiones” (Miranda 42).

De esta forma, el discurso poético construye un espacio que aúna tiempos míticos ancestrales, presentes convulsos y futuros inciertos, espacio (auto)percibido a través de los sentidos de un cuerpo de agua afectado. Este cuerpo oceánico del Pacífico expresa en primer plano, desde una encarnación de mujer –que existe desde y más allá de su cuerpo–, todo aquello que lo afecta en el viaje cíclico que implica el encuentro y desencuentro con el Otro, la unión con y la separación de él. Este ser otro es también múltiple, y los límites entre la sujeto de enunciación y sus objetos de apego y deseo se desafían constantemente, aunándose muchas veces en una relación de arraigo y *pertenencia* afectiva, pero también con su experiencia espejo: la ruptura, el *desarraigo* (Moraga 30).

No obstante su contrariedad, ambas experiencias diferentes no son tratadas por el texto poético como dicotomías definitivas e inamovibles –como se podría suponer al leer interpretaciones que se centran sólo en un tipo de afecto u otro, como las “voces del dolor” de

Mardones (46) o, en menor medida, la “eroticidad” de la *Mapu* de Madariaga (93)<sup>6</sup>–, si no que cada una se presenta como una experiencia cuyo acontecimiento significa la sapiencia de la otra, afianzando una conciencia de la ciclicidad del flujo de los afectos. De este modo, la voz enunciativa comprende los afectos tanto en su calidad efímera de experiencia humana, como en su dimensión permanente, –parafraseando a Neimanis– más-que-humana, asociada a la memoria ancestral y eterna del agua, elemento en que las vivencias quedan plasmadas: inscritas en el gran cuerpo de agua que es el Hipermar. Se podría considerar que este cuerpo es una *encarnación acuosa* (Neimanis, “Hydrofeminism” 104) que se *sintoniza empáticamente hacia otros cuerpos de agua* (“Talk” 10:15-25; la traducción es mía), configurándose necesariamente como una *encarnación relacional, intercorporal* (17:46-51), al reconocer su propia capacidad sensible de ser afectado y de afectar al Otro, en este caso, al mar. Esto le otorga a los afectos vividos un carácter trascendental, infinitamente más allá de lo que se suele considerar el alcance perceptual de una vida humana; vida que tanto en el epew del shumpall como en su resignificación poética, se vuelve sobrehumana o, como se ha dicho, “sobrenatural”, al transformarse ella en shumpall(a): “La corporalidad que nos señala Roxana Miranda se halla en la frontera discursiva que representa la carne corporal y el cuerpo “sobrenatural” que habita en el mar y que muchas veces *es el mar mismo ...*” (Moraga 25; las cursivas son mías).

Esta identificación simultánea del shumpall y el niño-pezu con el mar se puede apreciar desde muy temprano en el poemario, en el poema III del “Primer Oleaje: De la invocación”: “... Él sabe que son tres los arcoíris / que pasan por mi sangre. // Él sabe y lo repite con su oleaje. ... // Vaticinio de lunas cayendo en las almohadas / del niño atravesado por los peces” (Miranda 17). Sin embargo, no se trata de una identificación unívoca, sino que en los momentos de ausencia física del ser amado se vuelve a reconocer la diferencia, esta división que existe entre el mar (que es eterno), y los seres híbridos amados (mortales). Como por ejemplo, en el poema V del “Segundo Oleaje: Delirios de la sal”: “Duermo en la orilla de un párpado / que de sal lleno me ahoga. // No contestas, / es sólo el mar que suelta sus aullidos. ...” (27).

Mientras en el fragmento del Primer Oleaje se produce una identificación del niño-pezu con el mar a través de la equiparación del sonido de las olas marinas con el habla del hijo –“Él sabe y lo repite con su oleaje” (17)–, en el del “Segundo oleaje” se produce lo contrario: es

---

<sup>6</sup> Estos artículos se centran en las ideas de muerte y ausencia, y el daño que éstas causan; y en la “eroticidad” del espacio del paisaje presentado tanto en el texto como en su adaptación al videopoema *El shumpall* (La Jauría 2014), respectivamente. Si bien ambas muestran una conciencia, en mayor o menor medida, del otro tipo de afecto presente en el texto, eligen centrarse sólo en un lado del espectro emocional para focalizar el análisis en uno de los estados de ánimo que ofrece esta creación poética, puesto que se percibe, como se explicará más adelante, una preeminencia de uno u otro en el medio textual (considerando la edición del 2011) y en el audiovisual.

claro que los *aullidos* del mar no equivalen a una respuesta del ser cuya ausencia provoca los lamentos de la voz enunciativa, sino que se trata de la voz del elemento acuático, gran océano solitario y desolado, de modo que el sonido del mar y sus oleajes convulsos en esta parte no funcionan como el habla de un ser híbrido: no hay respuesta con un significado inteligible o aprehensible, no hay palabra, sino únicamente unos aullidos que funcionan como espejo de su propio sufrimiento, ecos de la ausencia de un ser amado que además está incomunicado.

Si bien está presente esta diferencia entre voces inteligibles y voces ininteligibles, es pertinente recordar que en ambos casos se le atribuye una *voz* al elemento hídrico, ya sea al cuerpo de agua que es el océano en sí, o a su encarnación acuosa en el ser mítico del shumpall y el niño-peze. Esto es, en conjunto con las constantes alusiones a los ojos y a la visión que le hacen llegar todas estas imágenes, lo que permite afirmar que esta poética está enunciada desde el cuerpo. En plena concordancia con lo que afirma Daniela Ulloa para analizar *Río Herido*, aquí también se puede hallar *la voz* como una “[e]xtensión sonora del cuerpo vivo” (Ulloa 28), aunque en el poemario analizado en el presente texto se atraviere –aunque sin romperse– la barrera entre la vida y la muerte. Esto último puede leerse en el contacto con lo muerto que tiene la voz enunciativa, configurando su cuerpo como vidente, médium u oráculo. Esto puede leerse en el “Segundo oleaje”:

“III

... Desde antes él me visitaba el sueño.  
Y no quise abrir los ojos  
Por tenerlo cruzado en ese barco de fantasmas.  
... Sacó su lengua en la tormenta  
y vi los mapas dibujados de la mar  
en esa sed abierta que él tiene de venenos” (Miranda 25).

“VII

... Veo visiones que se arden,  
hombres que se consumen  
y trizan los espejos.

Atorada de los mares  
muestro todos mis peces.

Me afiebro de una ausencia  
que nunca ha sido cuerpo.

Me hieren los fantasmas.

Derramo sobre el mar mi esperma rota” (29).

Como bien señala Moraga, este acceso a las imágenes por medio de *visiones* es la clave para entender la circularidad del poemario original (que el 2011 terminaba con el “Tercer oleaje II. De la desaparición”, misma parte que en la edición del 2018 es numerada “Cuarto oleaje”, y

queda como penúltima parte antes del “Quinto oleaje” agregado exclusivamente en esa segunda edición). Esos versos finales dicen: “Ya ciega del mundo, de ti, del mundo, de ti. // No dejaron de venirme en oleaje las visiones” (42). Esto, Moraga lo conecta con los epígrafes del poemario que, a diferencia de la edición del 2011 que ella revisa, en la versión de la segunda edición están fundidos en uno solo, presentado inmediatamente después de la dedicatoria:

*“Y resultó que eran cientos  
que en el agua flotaban heridos por la luz  
en delirio cantaban una melodía parecida al llanto de la muerte.  
Fue entonces que decidí arrojarme  
a un océano que se atoraba de visiones” (7).*

Entonces, con esta idea de la configuración del discurso poético como descripción y vaticinio de una “visión” agonizante, se establece una *continuidad discursiva* (Moraga 17) entre el último y el primer texto del poemario original: “reconocemos una complicidad de prolongación (“intratextual”) de la misma escritura que se enfatiza en la conexión “Y”. Se trata de una continuidad ... )” (íbid). Así, la **agonía** que provoca la muerte producida por los encuentros y desencuentros descritos en el texto es entonces lo que propicia las **visiones** descritas en la enunciación del mismo discurso, de modo que se establece la circularidad de la creación poética.

Una pregunta interesante que surge al respecto es: si en la primera edición del poemario se tiene ese cuerpo textual circular, ¿qué forma se puede observar al tomar en cuenta los catorce poemas agregados en el “Quinto oleaje”, sección sin nombre cuyos poemas no tienen numeración? Si en el poemario original, la circularidad textual cerraba la configuración de un(os) cuerpo(s) de agua, en la edición del 2018 los poemas agregados abren las posibilidades de configuración corpo-territorial hacia otros elementos de la naturaleza, retomando hacia el final la presencia del cuerpo en la tierra (o en viaje hacia ella, como se verá más adelante), aunque de una manera necesariamente transformada por la experiencia de fusión acuática. Esta renovada hibridez incorporada en la segunda ampliación textual de la obra se revisa con mayor profundidad en el siguiente subcapítulo.

## **1.2. Una hidropoética híbrida e intermedial**

Para explicar la hibridez del discurso poético en *Shumpall*, hace falta comentar la ambigüedad en lo formal, la mezcla de orígenes del contenido cultural de la obra, el acento en la hibridez de los seres que describe y la relación ambivalente de la voz de enunciación con la propia transformación. Además, para considerar que la obra termina de configurarse como hidropoética, deben revisarse las *ampliaciones* del texto. En esta investigación se les presta

atención a dos de ellas: en primer lugar, a la ampliación intermedial del texto al medio audiovisual, en la adaptación *El shumpall* (Jauría Films 2014) que, como señala Imigo, transforma la obra poética en “una obra expandida y multiartística” (71); y a la ampliación intratextual presentada en el “Quinto oleaje” de *Shumpall* (Pehuén 2018).

Los versos de Miranda Rupailaf en este poemario suelen ser polisémicos: su uso del lenguaje contempla múltiples elecciones de expresión que, a lo largo del texto, van configurando prolíferamente una red de significaciones paralelas que pueden entenderse como simultáneas, aportando cada una a la riqueza y complejidad de su potencial semántico y, por lo tanto, interpretativo. Como señala Moraga, el resultado de este trabajo con la palabra es una amalgama de imágenes poéticas acuáticas, cargadas de intertextualidades que aluden a elementos de diversas mitologías, construyendo así un imaginario mítico híbrido basado en mitologías de territorios del sur, como la mapuche-williche y la chilota (17-21); pero también en mitologías provenientes de otras latitudes que constituyen la parte de la herencia cultural occidental representada en la obra de Miranda Rupailaf, como son la bíblica y la griega antigua, tejiendo como base una red de mitos de origen a los que alude constantemente (Grolleau 120-127; Moraga 10-19). Esta heterogeneidad en las fuentes culturales de las que el discurso poético se nutre, caracteriza a una obra que se mueve constantemente en esa liminidad, entre la cultura williche y la occidental, desde un cuerpo autorrepresentado que se ubica, al principio, en las orillas húmedas que separan la tierra firme del mal nombrado Océano Pacífico, para luego sumergirse en una fusión física y afectiva con sus aguas profundas, una disolución que, como está apuntado más arriba, tiene un carácter ambivalente.

Esta heterogeneidad deliberada podría constituir en sí una alegoría de los sentires contrariados que provoca el pensar(se) desde un cuerpo culturalmente mestizado. Otra forma en que se presenta el mismo problema a través del texto es el énfasis que se le da a la hibridez de los cuerpos de las criaturas míticas amadas, y al conflicto que tiene el cuerpo desde el que surge la voz enunciativa para transformarse y unirse por completo al mar, para volverse totalmente un ser de las aguas saladas. Podría tratarse de una metáfora que logra develar la ilusión de los purismos culturales, evidenciando la imposibilidad de vivir como un ser subalterno unidimensional que se escapa a todo tipo de pluralismo o diversificación cultural.

Es en la ampliación intermedial del texto –en su adaptación al videopoema *El shumpall* (Jauría Films 2014)– donde la obra se termina de configurar como una hidropoética híbrida y descolonizante. Porque si bien el poemario ya contaba con varias alusiones explícitas a escuchar el canto y el habla del mar, atendiendo a las voces de la naturaleza como lo plantean Bernal y Marandola en su “Hidropoética del habitar” (160-164), el paso de volver a escuchar

la ‘lengua de la tierra’ se ve concretado en el material audiovisual, donde una selección de los poemas de *Shumpall* (2011) son declamados en mapuzungun. Como señala Imigo, “los procesos de descolonización acústica pueden ser situados a través de la audibilidad del mapuzungün, la presencia de cantos e instrumentos mapuche, ... en tanto se establecen espacios autónomos de autorrepresentación” (69). Esta autorrepresentación se ve en la protagonista del cortometraje, personaje al que la cámara acompaña en el viaje de representación de su vivencia, mientras se escuchan las traducciones en una voz en off femenina. Los poemas elegidos son: del “Primer oleaje: De la invocación”, el I, II, IV, V y VIII; del “Segundo oleaje: Delirios de la sal”, el VI; y del “Tercer oleaje I: Del abrazo y los descensos”, el II y el IV.

La traducción fue hecha por Jaqueline Caniguan –cuya voz en off es la que se escucha en el video–, misma poeta que tradujo todos los poemas que lo requerían para la antología *Kümedungun / Kümewirin* (2010), de modo que aquí continua la labor de trabajar con obras literarias compuestas originalmente en español para transformarlas en obras bilingües. En el caso de esta adaptación audiovisual, las versiones en español de los poemas se pueden leer en los subtítulos, los cuales dan cuenta de las mayores diferencias que se pueden encontrar entre las versiones escritas y las adaptadas para la declamación (además del evidente componente de la oralidad en contraposición a la textualidad escrita), que consisten principalmente en palabras o versos completos que son agregados, reemplazados u omitidos (se entiende que las diferencias de construcción y/u orden gramatical propias de cualquier traducción no alteran en gran medida el sentido y, por lo tanto, no se hace necesario cambiar en los subtítulos los versos compuestos en español cuando se mantienen de forma general los significados).

En el poema I se mantienen todos los versos excepto por el último, que es reemplazado. Al igual que en el poemario, al final de ese poema se repite el verso: “Voy a hundirme en esta ola que es tu nombre” (Miranda 15), pero en el videopoema después de esa repetición se agrega un: “pieyu” (‘te dije’, en los subtítulos) (“El shumpall” 01:26-28), y luego el verso: “y nos llenamos, desbordados, atorados de luciérnagas” (01:29-33), de modo que se confirma desde el principio la realidad de una unión con el amado, del llenarse el uno de la otra y viceversa, en lugar de que la acción se quede en una invocación con futuro incierto. Además, incorpora la imagen de las luciérnagas dentro del cuerpo, que habría quedado fuera por la selección de los poemas adaptados, ya que corresponde a una parte del poemario que no se incluye: “Por tu sangre corrían mariposas y luciérnagas” (Miranda 41). Inmediatamente después del primer poema, una voz femenina comienza a cantar.

En el poema II del “Primer oleaje” no se observan grandes cambios en la traducción. Llama la atención que se trata del primer momento, tanto en el libro como en el videopoema, en que se menciona la palabra ‘agua’, ko: “Kiñe chazi wangülen zewmafun ko mew” (02:35-38), ‘Una estrella de sal hice en el agua’. Mientras la voz declama este poema, la imagen muestra a la protagonista caminando, yendo hacia el oeste, al Lafken Mapu, hacia el mar, dirección territorial que Juan Ñanculef describe como “posición básica de ubicación y veneración al agua o “ko” -ko es de género masculino, es un anciano de los ancianos y es parte fundacional necesaria en convergencia con la Mapu” (23-24).

En el poema IV del “Primer oleaje”, se produce un cambio de palabra en el quinto verso: mientras que en el libro la voz poética habla del señalamiento de la piedra a sus ojos como un “presagio” en que se afiebra, en el videopoema enuncia: “La piedra señala mis ojos / y el sueño en que me afiebro” (“El shumpall” 04:33-39). Aquí para la palabra reemplazada, “presagio” daba un carácter de vidente o pitonisa a la hablante en el poemario: haciendo eco de otras referencias míticas occidentales en el poemario, hacía pensar en el personaje arquetípico del oráculo perteneciente a la literatura griega clásica. Al reemplazarla con la idea de sueño presentada en la versión oral y en las representaciones visuales, destacan para el oyente el aspecto del encuentro onírico con el ser mítico; sin embargo, para la interpretación no sería adecuado pensar lo onírico limitándolo a la visión occidental del sueño. De allí se desprende la importancia del uso de la palabra *pewma*, ‘sueño’ (4:36) en el videopoema, que en la cultura mapuche posee otras significaciones que la palabra en español. Así lo explica Loncon:

“Para el mapuche soñar es un acto de conocimiento de sí mismo y de relación con lo espiritual. ... El *pewma* ‘sueño’, *pe-w-ma*, es palabra derivada del verbo *pe-* ‘ver’; el sufijo reflexivo *-w* y *-ma* ‘experiencia’. Entonces *pewma* significa ‘la experiencia de verse a sí mismo’ ... El *pewma* es una práctica cultural a través de la cual se conoce parte del futuro, porque el sueño entrega un conocimiento espiritual; aquello que no es perceptible en el diario vivir lo experimenta el espíritu mientras la persona duerme, la experiencia es traspasada a la consciencia cotidiana y queda registrada en la memoria. El *pewma* es una capacidad humana cultivada y se desarrolla en comunión con los espíritus de la naturaleza, con los antepasados, con la experiencia colectiva e individual” (102-103).

Además, el *pewma* es una forma en que las y los machi, autoridades en medicina y espiritualidad mapuche, reciben el llamado a serlo (Di Girolamo y Terra 3-7). Es a través de sus *pewma* que les es comunicada la labor que tendrán que desempeñar para su comunidad, de modo que son personas elegidas para conectar con los espíritus de otros planos de existencia de la cosmología mapuche; y es también a través del *pewma* que pueden llegar a conocer las soluciones para los problemas que aquejan a su gente, como cuenta Ñanculef sobre su chuchu, ‘abuela materna’ (2016): “la *kuze chuchu* buscaba los remedios que en sus *pewma* o sueños les habían sido señalados para sanar a los enfermos en su calidad de machi ... ” (8). En estos



contextos, pewma también podría ser traducido como ‘profecía’ (34). Luego, en la antepenúltima estrofa, se agrega una frase que no se encuentra en el libro. La estrofa original de dos versos dice: “Los peces que tú llevas adentro / conocen mis olores y el aire derramado” (Miranda 18), y en el videopoema el segundo verso se cierra con: “por los cuerpos del naufragio” (“El shumpall” 4:46-49), reforzando el presagio de tragedia que se aproxima, o comenzando a expresar el dolor por la ausencia del amado.

El poema V es el que más modificaciones tiene en su adaptación intermedial. Primero, se agrega una frase al epígrafe:

*“De esta orilla, conozco los gritos.  
Los desgarros de las algas que se avientan desde el fondo  
como si de un abrazo explotaran las vísceras  
y el cuerpo se esparciera por el agua” (Miranda 19).*

En el video, el último verso de ese epígrafe termina diciendo: “y el cuerpo se esparciera por el agua *cosido de sales*” (“El shumpall” 05:44-46; las cursivas son mías). En segundo lugar, entre el epígrafe modificado y el inicio del poema, se incorporan versos nuevos por medio de los subtítulos, que no se pueden encontrar textualmente en ninguna parte del poemario escrito (ni siquiera en el actualizado):

“Navego dentro de los ojos,  
mojada voy de mieles del éxtasis.  
Yo bailo alrededor de tus cabellos” (05:47-54).

Si bien se pueden hallar ejemplos de versos que contienen, en parte, las imágenes allí presentes (la idea de navegar, la de estar dentro de los ojos, la de estar mojada, la de las mieles, la del baile y la de los cabellos del amado), no se encuentran nunca en esa combinación ni con esas palabras, por lo que estos versos son un material textual completamente nuevo al que no se puede tener acceso mediante la sola lectura del libro. Además, la idea de las mieles se complementa muy bien con la imagen del consumo de la miel por la protagonista en un estado de limerencia (02:45-03:02), imagen superpuesta a otros versos anteriores del poema II: “... y dibujó su arco-iris en el cielo. / Nunca pude borrarlo de mi sueño” (02:45-48).

El tercer cambio que experimenta el poema V en el video se produce entre el cuarto y el quinto verso, donde se agrega uno que dice: “arofün weshun küme relmu pewmatual” (05:58-06:02), ‘Sudo encima del arco-iris soñado’ (06:03-06; en esta parte el audio y los subtítulos están un poco desfasados). Es interesante aquí la imagen del arco-iris, fenómeno de luz y agua que se puede observar en el cielo. Se necesita una combinación de condiciones (lluvia y sol) para poder presenciar ese evento natural, condiciones que al nombrarlas adquieren connotación de

opuestas (lluvioso/nublado), pero que en realidad muy frecuentemente pueden presentarse simultáneamente. Si se agrega mapuche kimün al análisis, la insistencia de la referencia al arcoiris en la obra poética se vuelve aun más interesante<sup>7</sup>: hay comunidades mapuche que utilizan un rewe en forma de arco para sus rogativas. El rewe “es un símbolo religioso empleado como elemento mediador de la comunicación entre los seres humanos, las deidades y espíritus ancestrales” (Moulian y Garrido 210), donde la machi puede hablar con estos seres de otros estratos de la existencia:

“Según los miembros de las congregaciones rituales, el *rewe* de arco representa al arcoiris, que en mapudungun se denomina *relmu*. En términos figurativos y operacionales, este elemento simboliza una puerta interdimensional, a través de la cual se puede transitar por distintos planos de la realidad” (211).

Existen distintas versiones acerca de la estratificación de los distintos planos de la realidad en la cosmovisión mapuche, que van desde las tres más simples (Wenu Mapu, ‘tierra de arriba’, Minche Mapu, ‘tierra de abajo’ y Nag Mapu, ‘tierra intermedia’) a sistemas de más de siete mundos que están en distintas dimensiones (íbid). Según Ñanculef, hay personas que han podido ser llevadas al Wenu Mapu (55-56), como las machis y los kimche, ‘sabios’. Allí se alberga el mapuche kimün o gran saber ancestral, es un lugar de éxtasis al que el ser humano puede acceder a través del viaje astral, el sueño o el arrebato del espíritu, entre otras (43). Al conocer la conexión que existe entre la figura del arcoiris (cuerpo de agua meteorológico) y el tránsito entre estas otras dimensiones del mundo mapuche, las imágenes construidas con ella adquieren significaciones trascendentales, expandiendo enormemente su contenido.

Sobre la traducción del poema V cabe también mencionar que el ‘canto’ se vuelve üllkantun y el ‘sireno’, shumpall (06:15-21). Es pertinente mencionar que el üll, ‘canto’ tradicional mapuche, ha sido vinculado con la poesía mapuche a manera de *tender puentes* (Mora 10) entre la herencia cultural y la creación poética escrita (Barrenechea 57). Ciertamente, en esta parte se revela una metapoesía que ha sido pensada como canto, como diría Elicura Chihuailaf, una *oralitura*, como también se evidencia en otras ampliaciones intermediales, como son los registros audiovisuales de la declamación autoral de los poemas (91-92)<sup>8</sup>. Por otro lado, es muy especial el uso de la palabra shumpall en lugar de ‘sireno’, puesto que a) a pesar de que sea el nombre del poemario y que la obra en sí esté compuesta como cantos para este ser mítico, la palabra en mapuzungun no es mencionada dentro del texto escrito ni una sola

---

<sup>7</sup> La figura del arcoiris es mencionada en los poemas II, III, VIII del “Primer oleaje”, en el epígrafe de Gioconda Belli del V, en el VI y en el VIII del “Segundo oleaje”, en el I y el IV del “Tercer oleaje”, en el poema III del “Cuarto oleaje” como “poema-iris” (Miranda 41) y en el Quinto oleaje es mencionado tres veces.

<sup>8</sup> Por ejemplo, se puede revisar el “Registro de poetas” de Roxana Miranda en el canal de YouTube de El Desconcierto, disponible en los recursos audiovisuales web de este informe.

vez: el texto está escrito completamente en español, aunque utilice conceptos tan centrales para su construcción provenientes de la mitología y la tradición oral mapuche; y b) shumpall, como la mayoría de sustantivos en mapuzungun, no posee género gramatical, por lo que el ser amado no queda unívocamente identificado con el género masculino tradicional, como sí ocurre con el morfema de género -o en el español.

El poema VIII no presenta mayores diferencias en las palabras de la traducción (por lo menos en los subtítulos, los versos se dejan casi iguales a los impresos); sin embargo, es posible pensar que en las estrofas penúltima y antepenúltima hay un cambio en la forma de enunciación verbal, específicamente por el orden de las palabras, la conjugación y el tono con que se pronuncia el verbo ‘saber’, sumado a la falta del adverbio de tiempo ‘ya’. En el poemario las oraciones son enteramente afirmaciones:

*“Ya sabes que son tres los arcoíris  
derramados en el aire.*

*Ya sabes que me duermo entre las rocas  
esperando a que aparezcas”* (Miranda 22; las cursivas son mías).

En cambio, en el poema declamado en mapuzungun, pareciera ser que ese saber al que apela la voz está indicado a modo de pregunta: “Küla relmu müley kürüf mo, kimimi?” (“El shumpall” 07:43-46), ‘Tres arcoíris están en el viento, ¿lo sabes?’ (las traducciones son mías). “Umawtun kura mew, üngeleyu. Kimimi?” (7:46-49), ‘Duermo en las rocas, esperándote. ¿Lo sabes?’; por lo que en el poema oral podría tratarse de un apelativo más dialogante, que busca en ese momento una respuesta. Empieza a sonar el rasgueo de una guitarra y acto seguido se declama el poema VI del “Segundo oleaje” (08:40-59). Después de esto, se ve al shumpall emerger desde las aguas del mar y caminar sobre la tierra, cubierto de algas. Comienza el poema II del “Tercer oleaje” y se siguen alternando imágenes de la mujer y el mar (09:16-10:34), para luego finalizar con el poema IV del “Tercer oleaje” (10:50-11:56), poema de fusión erótica en que destaca el último verso: “Lafken pingeymi fewla” (11:53-56), ‘Océano te llamas ahora’<sup>9</sup>.

Si bien es cierto que se dejaron fuera los poemas del que en ese entonces era el “Tercer oleaje II: De la desaparición”, –ahora reenumerado como “Cuarto oleaje”–, de todas formas, hay en las palabras dolor por la ausencia del otro. Aunque es verdad que el sufrimiento más descarnado por la pérdida y los lamentos más crudos del poemario no llegan a la adaptación audiovisual, sí hay presencia de una muerte, primero presagiada, como se ha visto, y luego

---

<sup>9</sup> Para leer comentarios más centrados en los aspectos audiovisuales del videopoema, revisar los análisis “” de Madariaga y “Descolonización audiovisual, intermedialidad y constelación poética en Shumpall (2018) de Roxana Miranda Rupailaf” (2020) de Imigo.

dicha, pero esta muerte no parece un fin realmente, ni una cuestión definitiva, puesto que es una muerte plural, cíclica, que se aparece varias veces antes del destacado y positivo final de, como mujer mapuche, nombrar al Otro.

Esta conciencia de la vida y la muerte cíclica se termina de plasmar en la segunda ampliación de la obra: la expansión intratextual del “Quinto oleaje” agregado en la edición del 2018. A lo largo de estos catorce poemas cortos y no numerados, se presenta una voz enunciativa que ya ha pasado por la muerte. La voz poética da cuenta de su cuerpo, y el del otro amado, perdidos entre las olas marinas. “Se han muerto mis ojos en el mar / tratando de hallar ... / ... tu cuerpo / traspasado por la luz de las estrellas” (Miranda 43). Da luces que permiten vislumbrar un cuerpo inerte: “ ... no aprendí a nadar / para no salvarme de la furia de los peces” (44); “ ... la boca lléname de arena. // Abrázame antes de que me arrastre el viento verde. // Vestida de tu abrazo entrégame a la espuma. // Ciérrame los ojos para que no escape de mí / la visión de mi sireno” (45). En este punto, pareciera que hablara una conciencia fuera del cuerpo. Luego, la voz afirma la permanencia del sueño (46), del corazón (46-47), del canto y la danza:

“Eres el canto que golpea la carne  
el roce de los peces  
en desgaste contra lo azul.

Tienes apariciones que me dejan sin sentido.

Eres el canto  
sumergido en blanca espuma de luna.

Atada a esta mi danza de jalarte los cabellos” (48).

Esta permanencia de la experiencia se construye en un espacio *todavía más* fuera del tiempo: si el resto del poemario se salía del tiempo lineal para crear un tiempo cíclico, este tiempo se siente fuera de ese mismo ciclo, como si lo observara desde otro plano de existencia, o desde una distancia experiencial muy significativa. Esta ambivalencia interpretativa se profundiza por una nueva

materialización del propio cuerpo:

“Los niños peces lloran.  
Son miles los que arroja la tercera ola.

He decidido atravesar este océano por aire –les digo–  
Entonces viene el más blanco de ellos  
y me regala un corazón.

Lo unta contra mi cuerpo y el suyo,  
la miel va uniando esos tejidos a mi carne.

Ahora tengo un arcoíris –le digo–  
y ya no tengo la fiebre de las olas” (53).

Se presenta así una poética fragmentaria desde un cuerpo que ya no sufre de mal de amores, sino que está listo para dejar ir lo vivido. ¿Se trata de un cuerpo sanado por el tiempo o por la muerte? No hay forma de asegurar una respuesta única, de modo que aun fuera de la circularidad acuática se mantiene la icónica ambigüedad lingüística que multiplica los posibles significados del texto. Sin alterar la mencionada ambivalencia, se incorporan estos cierres, la tranquilidad dolorosa o la nostálgica paz de las despedidas ya hechas: “No me dejes sola –le dije– / y una lágrima limpió él con sus espumas” (52);

“Me diste abrigo  
bajo la espuma del descenso,  
y estuvo bien.

Ahora,  
déjame besarte los cabellos y marchar” (54).

“Voy a morirme sin ti  
Me dice.

Y se vuelve transparente con las aguas” (55).

La separación ya no produce un dolor insoportable, por lo que la aceptación deja de ser imposible. Es incierto si esta superación del dolor se da por la desconexión con el cuerpo físico o por la madurez de la experiencia. Si bien están planteados como cierres, a diferencia del último poema con tintes trágicos de la edición del 2011, estos no son finales definitivos. Lo que es más, tal vez no sería preciso denominarlos ‘finales’, puesto que son plurales y además están contrarrestados por una poderosa idea de permanencia que no parece quedarse en el mero deseo: “No quiero estar dormida / para cuando vengas con tus mieles // ... A ese ruedo de muertes y de plumas / voy contigo” (49); “Necesito que cantes / que traigas tu corazón de plata / y que tu mitad hombre camine sobre el puente / y tu mitad pez traspase el color de los oleajes. // Yo voy a estar ahí / cuando de tu pecho germinen los corazones / que el mar devorará” (51). Estos versos contienen una determinación y confianza que otorga la seguridad de la sapiencia. También hay que tomar en cuenta que esta sección del poemario se abre con un epígrafe repetido:

*“Sólo una vida tengo me repito.  
Sólo una vida tengo me repito” (43).*

No queda claro si esta pre-enunciación es una realidad (con lo que la muerte habría sido un asunto definitivo y toda esta sección correspondería a la voz de una mujer muerta), o si la

repetición devela que se trata de un autoconvencimiento hecho en vida, para superar la experiencia traumática y de esa forma tener disposición para otras experiencias. Así, con la presencia ambivalente de un cuerpo que se inscribe en un espacio intersticial entre la muerte y la vida, se abren las posibilidades hacia otros elementos: el cielo, el cosmos y otras tierras, con el anuncio de un viaje que bien podría ser material o espiritual, pero que encierra la potencia de ambos:

“Ya no quiero vivir en las orillas.  
Mi reino será el cielo de colores.  
El sol que me espera

Ahora tengo un arcoíris  
para unir los pedazos de tierra” (56).

Nuevamente el texto, prolífero de perspectivas innovadoras, desmantela una idea dicotómica occidental: esta vez entre la visión de la muerte material y la trascendental, y, en un acto descolonizante, deja un final abierto que se lee como el principio de otro viaje. Ñanculef aporta claridad sobre este asunto en la filosofía mapuche:

“No hay concepto de fin, ... pues nada se termina, sino simplemente se transforma, cambia de estado ... No hay noción de fin, y eso es muy relevante a la hora de analizar el mapuche kimün y su estructuración epistémica. La vida no tiene fin para el Pueblo Mapuche ... es cíclica permanentemente, se repite, ... por los ciclos de los ciclos. ... Nada se termina, ... pues en el círculo permanente de la vida, se volverá a ser lo que algún día se fue. Eso ... es la rotación positiva de la vida mapuche, su verdadero concepto de la eternidad” (46).

Por esto, la distinción entre muerte material o inmaterial, entre un viaje terrenal tangible y un viaje cósmico a la ‘tierra de arriba’ no es una elección que se tenga que hacer necesariamente: el cuerpo textual, en su apertura, permite la una y la otra y ambas, puesto que la muerte, en esta epistemología, es, en verdad, un viaje a otra tierra.

## Capítulo 2 Ser nacida humana: los manifiestos encarnados de Leslie Alvarado

En este capítulo se analiza *IncheNacidaHumana*, publicado por Transdono ediciones en 2021. Esta es una obra poética de cinco partes en donde se configura un recorrido espaciotemporal por y desde el cuerpo-territorio, a través de la práctica **hidrofeminista** del autorreconocimiento como cuerpo de aguas múltiples, para la autoliberación. La obra abraza la hibridez en la forma, intercalando verso y prosa, además de, en el contenido, incorporar múltiples encuentros con distintos cuerpos de agua, tanto dulces como salados.

En la primera parte del capítulo se muestra cómo esta poesía se posiciona desde el cuerpo como encarnación acuosa y permeable, a través de los afectos del **dolor** y el **erotismo** expresados por medio de una memoria inscrita en el cuerpo territorializado, sintonizando empáticamente con las emociones de un territorio afectado. Este cuerpo presenta a través de la voz de enunciación poético-narrativa, una consciencia del despojo y las múltiples injusticias por los que se ve atravesado, y también de la potencialidad del sueño para la transformación radical del mundo y la búsqueda de la liberación individual y colectiva, conectando con saberes ancestrales y nociones descolonizantes del pueblo mapuche, como son la cualidad cíclica de la vida, la dimensión espiritual de la naturaleza y la consciencia de la arbitrariedad del orden simbólico occidental. En la segunda parte del capítulo se destaca la configuración hidropoética de la obra ligada a su propuesta metaescritural de la sangre y la escritura de la experiencia de recuperación de la lengua mapuche en el poema “Warriache aprendiendo mapuchedungun”.

### 2.1. Cuerpo y territorio: la resistencia del Agua-Tierra

El cuerpo autosignificado se plasma en la obra poética desde la segura decisión de expresar sus afectos, que *brotan* –como vertientes– desde su corazón, no “de la bruta imposición” (8). La imagen del corazón es muy importante a lo largo de todo el texto en relación con los afectos, por lo que la propuesta poética de Alvarado Llanquilef podría considerarse desde la filosofía mapuche como una forma de “PiwKentukun: ‘aprender con y de corazón’” (Loncon 76).

En la primera parte de la obra, “De los pies al ombligo”, el cuerpo de la voz enunciativa logra posicionarse desde seis textos: un manifiesto, la historia del propio origen, un poema narrativo, un arte poética, una prosa metaescritural y, como se verá más adelante, el testimonio poético de empezar a recuperar la lengua mapuche. En el segundo texto de esa sección, una prosa titulada “Parto” (8-9), se expresa el dolor que produce la historia narrada de los momentos previos y posteriores a su llegada al mundo físico, una trama llena de tristeza y miedo a la muerte (la madre gestante se lanzó a la piscina por salvar a la hermana que se ahogaba), y que

desearía no haber escuchado tantas veces. Llama la atención la imagen de un agua artificial, mortífera, rodeando el cuerpo de una madre que en su interior posee el líquido amniótico que mantiene con vida al cuerpo en gestación. Aquí aparece el llanto por primera vez en el poemario, y es el llanto de la madre (9). La empatía hacia el dolor de los padres provoca una incomunicación del deseo de no escuchar así esa historia, por ello es que defiende la idea de “volver a nacer” (íbid) a través de la autoexpresión escritural: para reapropiarse de una historia de modo que se pueda dar cabida a otros afectos, que permitan una autocelebración. Esta expresión de lo no comunicado que se decide expresar es una idea fundamental para el aspecto metaescritural observable a lo largo de todo el poemario.

En la prosa “Cuando escribo” se afianza la centralidad del afecto para esta propuesta poético-política, vinculándolo con la expresividad que aporta pensar como audible la composición literaria, destacando la importancia de la musicalidad y el ritmo del texto, y desaprobando “los textos *secos* que solo dicen pero que no hacen sentir. Sin sentimiento, no hay escritura” (14; las cursivas son mías). De esta forma se refuerza la vinculación de lo *seco* a la falta de afectos y, por ende, de lo húmedo a su presencia y transmisión textual.

Una imagen central que reaparece a lo largo de todo el poemario es la de las lágrimas, efecto acuoso de los afectos en el cuerpo. Las lágrimas como agua corporal suelen asociarse con afectos dolorosos y la vulnerabilidad con que se demuestran, como en el poema llamado “Dícese de la tristeza”, de la segunda sección, “De las yemas al corazón”:

“ ... Tocarse y sentir que la piel se escurre,  
Olerse e inundarse de nada.  
... Este dormitorio se está inundando  
... Maestras, digan ¿qué camino seguir?  
Tengo el cuerpo hecho agüita,  
Desnudo y desesperado  
... No conozco la tristeza  
Conozco una agüita  
que me inunda  
y me hace blandita” (20).

Sin embargo, el poema que cierra esa sección del libro, llamado “Me estoy riendo a carcajadas”, muestra la imagen de las lágrimas, pero esta vez asociada a otro tipo de afecto: el de la risa. De esta manera, la imagen amplía su horizonte de significaciones más allá del afecto con el que es tradicionalmente asociada, diversificando las emociones contenidas en el cuerpo:

“ ... lloro lágrimas saladas  
... Mientras abro las ventanas  
Y veo las nubes llenas de agua...  
Estoy enraizando las emociones  
Que quiero liberar” (22).



Un texto en que se halla una conjunción entre el llanto y la risa debido a la intensidad de un mismo afecto vivido, es “Cochamó”, perteneciente a la tercera parte del libro, “De los párpados al cerebro”. Allí la voz narra un sueño recordado mientras se mira Cochamó desde la altura. Conmovida por la belleza a su alrededor, ella llora por concretar el sueño añorado de tocar esa tierra, y luego ríe “de tanta maravilla que había tocado con [la] piel” (29). En el sueño que relata, su cerebro se desarma, “así como una cuerda que se desenrolla para estirarse” (íbid), y envuelve al corazón que está entre las costillas: los demás órganos desaparecieron, sólo queda el esqueleto. Con esa imagen se representa la dicotomía razón/emoción, donde la racionalidad tiende a obstruir lo emocional. Sin embargo, en lugar de apelar a una dominación de la emoción por sobre la razón, lo que se desea es un balance entre ambas, no una inversión de la dialéctica: “Este corazón envuelto en cerebro no lo quiero desarmar, pero me gustaría que aflojara un poco más seguido para apreciar sin tanto razonar” (30). De esta manera ese cuerpo podría observar más desde el corazón sin renunciar a la protección que le da el cerebro, en una poética que retorna al cuerpo para entender con mayor profundidad las abstracciones del afecto y la cognición, buscando un equilibrio para rescatar la integralidad de la experiencia.

Otra búsqueda por restablecer un equilibrio en el cuerpo se manifiesta en el ímpetu por despojarse de los afectos que provienen de *afectaciones injustas*, como ocurre en “No miento: cuerpo”, poema que abre la cuarta sección “De las venas a las manos”: “Siento culpa de tanta culpa / ... de tanto juicio / ... tanto castigo / Y la culposidad trato de sacarla del cuerpo: / No es la cruz ni la espada ni la sogá. / Así que siento enojo ... ” (32). La voz produce una transmutación de la culpa en enojo a través de la toma de conciencia de la injusticia: “Siento enojo de tanto enojo / ... de tanto juicio / ... tanto castigo. / Siento enojo de tanta culpa absurda que imprimieron sobre estas pieles como si fuese su territorio / y no el mio” (íbid).

Esta reapropiación del territorio por el discurso implica conocer sus dinámicas y sus necesidades, y desaprender las lógicas colonialistas que no fluyen armoniosamente con él. Un buen ejemplo de esto es el poema “Todo lo que me enorgullece proviene de grandes infiernos. Por eso, los abrazo con cariño cada vez que los veo”: “ ... Y latente viene a mí / La idea de que la muerte se acerca / Porque al contrario de lo que enseñan / Primero se muere y después se nace. / ... que no nos digan lo contrario ... ” (34). Existe una marcada conciencia de los ciclos de la vida, como se observa en “La vida hay que repetirla”: “Nada está concluso / ... Y pese a que vivimos entre puros finales, / Nada termina. / La vida hay que revivirla, / Rescribirla. / ... Hay que escarbar en la historia / En la memoria de las pieles / ... porque nada acaba” (36). Si bien se defiende el carácter cíclico del tiempo, la manera en que se presenta el recorrido

espacio-temporal en el poemario no es circular. En “Recuerda” el texto se muestra autoconsciente de esta forma impredecible, tal como la del camino hacia la liberación:

“ ... Recuerda que el camino no siempre es lineal,  
ni siquiera circular,  
que vamos de arriba a abajo  
de adentro a afuera  
y también viceversa ... ” (38).

Esta valoración del caos y lo que aparece como un ‘desorden’ para la perspectiva modernizante racional occidental, por sobre los ‘órdenes’ construidos en pos del proyecto moderno, se puede encontrar también en reflexiones acerca de lo urbano-capitalino versus algunas ciudades más pequeñas de provincia, como en “Francke-Rahue-Ovejería”, donde habla sobre lo cómodo que es el hábito de la capital, puesto que todos los lugares son fáciles de encontrar: “Santiago es tan cuadrado, tan damero, tan interconectado, tan transantiago ... ” (27), mientras que en otros lugares más cercanos a lo rural, hay menos posibilidades de moverse ordenada y eficientemente, debido al desorden e imprevisibilidad en sus diseños:

“ ... hay ciudades que tienen líneas diagonales y parques sin orientación, hay ciudades donde no es tan fácil distinguir el oriente de occidente, ... Hay ciudades que tienen calles que van hacia lugares desconocidos, que se dan vueltas innecesarias, que se interrumpen a sí mismas con sus caminos y sus barrios cambiando en cada cuadra su identidad. Así son algunas ciudades, carentes de interconexión pero llenas de posibilidades. ... ” (íbid).

Un poema importante donde se repite la imagen de lo *cuadrado* como lo metropolitano-racional, en contraste, esta vez, con las posibilidades onduladas del agua, es “Querida Alfonsina”. En este texto se une el concepto de las lágrimas con el torrente de los ríos, evocando el desborde con la imagen del veneno y el descontrol. Ojos y nacientes de agua fluvial se vuelven la misma cosa, a causa de los afectos de la risa y la pena; mientras el agua salada logra saciar una sed otra, al beber-vivir esta propuesta acuosa de humanidad:

“Que las lágrimas sean ríos,  
Sean caminos venenosos e incontrolados.  
... Llenas de caos y memorias  
... Que no se guarden, que no se moldeen.  
... Que me hagan ser entera y no partes  
... hay veces que esa agua salada, me quita la sed.  
Querida Alfonsina, ni cuadrados ni ángulos.  
Te lo prometo: yo soy una antítesis o un oxímoron.  
... O un espejo puesto sobre otro espejo y en la orilla de cada uno se refleja una ventana infinita  
y dentro de ese infinito una ruda crece despeinada en la tierra  
Con su olor amargo calmando dulcemente el dolor ...  
Ni cuadrados ni ángulos,  
Querida Alfonsina ... ” (37).

Prima en el texto citado una idea de abrazar la contradicción como parte de lo mismo, saber que en ese no negar un extremo del afecto en pos del otro, se puede experimentar la propia

humanidad a cabalidad y expresarla liberando los torrentes de agua. Cabe destacar<sup>10</sup> la imagen del espejo, que con su duplicación deviene en el pasillo de ventanas infinitas, donde vive la ruda. Es muy significativa esta idea de *ser lawen* ‘medicina’, ‘hierbas’, una plantita sanadora muy poderosa<sup>11</sup>, o de por lo menos tenerla dentro, en ese infinito de reflejos interiores.

Con esa imagen botánica se encuentra la sanación en el propio interior, y así como la sanación del cuerpo se basa en reconectar y escuchar a los afectos que de él emanan, la sanación del territorio se hace posible cuando se empieza o se vuelve a escuchar colectivamente a las aguas que de él brotan y que lo nutren. Es más: como desde el mapuche kimün se entiende el cuerpo-territorio como algo que existe en conjunto y no por separado, muchas veces las afecciones del cuerpo humano se explican por “un desequilibrio o transgresión” (Ojeda 12) en el territorio habitado, como por ejemplo el “no respetar los *Ngen* de todos los espacios” (íbid). *Ngen* se le llama al ‘dueño, protector de la naturaleza’ (íbid). Así, escuchar y sentir al agua se vuelve un acto de empatía hacia el territorio que deviene en un autocuidado tanto del cuerpo humano individual como del cuerpo social, sujeto colectivo que es la comunidad, y que se integra como una parte más de la Mapu, coexistiendo con ella sin explotarla. Porque:

“para la cultura mapuche el territorio no es un simple espacio físico natural, sino una parte viva de la Madre Tierra, es un cuerpo territorio sintiente, activo, energético, además de ser la base material y espiritual para la vida de todos los seres, de todas las vidas y de las comunidades mapuche” (Loncon 93).”

El libro va más allá y plantea el mismo acto escritural como práctica sanadora, asunto que se ve reflejado en los textos que hacen mención a las manos, canalizadoras corporales que permiten materializar sentires y pensamientos en la escritura. Tal es “Aquí están mis manos”, prosa que afirma la escritura como forma de expresión desde el cuerpo para su depuración o sanación: “Y que escriban lo que tengan que escribir en esto que es limpiar el cuerpo desde dentro hacia afuera. Aquí están mis manos y que escriban lo que tracen todas las lágrimas en mis mejillas, en la comisura de los labios, en mi pera y en mis pechos. ... ” (19), como si al seguir el camino de las lágrimas por el cuerpo se pudiera delinear el trazado de la tristeza, para escribirla y así sacarla de sí. Esto se reafirma con una imagen acuática más adelante, en “Escribo con mis manos”: “Las muevo ... / Pensando en todas las palabras / Que han escrito

---

<sup>10</sup> En *Shumpall* de Miranda Rupailaf también hay una referencia a la poeta argentina Alfonsina Storni, incluso usa una cita suya en el epígrafe del poema VI del “Primer oleaje: De la invocación” (Miranda 20). Una revisión detallada de todas las intertextualidades y homenajes a la genealogía de poesía femenina encontradas en estas lecturas podría ser motivo de otro estudio, por lo que esos comentarios quedaron fuera de esta investigación.

<sup>11</sup> Según Ojeda Hueitra, desde la “Medicina Ancestral Mapuche” (12) se conoce a las hierbas medicinales fuertes como “*Weychafeke lawen*” (16).

alguna vez sobre el papel / Las muevo pensando en todas las aguas / Que han tocado para calmar las heridas de mi piel” (32).

Otro poema en donde se destaca la capacidad sanadora del agua de mar es “Viaje en transbordador”, poema apelativo en donde con un parreano uso irreverente del lenguaje, combinado con la utilización del diminutivo afectivo, la voz establece una cercanía relacional con el agua en que su cuerpo se sumerge: “Agüita salada, / yo ni cagando te echo más sal. / Ni con lágrimas ni con sudor ni con na. / Yo me baño en ti na’ mas / para endulzarte con las mieles, / que he cosechado todos estos años / de bailar, declamar y entrañar ... ” (27). Llama la atención la figura de las propias mieles y el origen de la dulzura figurativa del cuerpo experiencial: una dulzura que proviene del movimiento lúdico del cuerpo, el uso artístico de la voz para la transmisión poética a través de la declamación (lo que explica la relevancia de la oralidad para las construcciones escriturales en una poética compuesta para ser *dicha* en voz alta, no sólo para ser leída sino que para ser *oída*), y el entrañar, llegando a transmitir lo más profundo del ser. Es importante, también, la expresión de agradecimiento de la voz poética al mar:

“ ... ocupo tus sales  
pa desinflamar la piel  
y cicatrizar.  
Agüita salada  
Gracias por venir a curar  
Los cartílagos perforados  
Y los textos que llevo tatuados” (28).

Otro aspecto destacable es la mención a las modificaciones voluntarias del cuerpo a través de las perforaciones y los tatuajes, formas de autoexpresión dolorosas, pero que con la naturaleza transformadora de las aguas pueden sanar. En el poema “Recuerda”, este poder transformador, mediado por la permeabilidad de la piel, queda todavía más explícitamente enunciado: “Recuerda que la piel no es una pared / Que las materias pueden atravesarla / Y pueden transformarla” (38). La importancia de recordar esto en la práctica hidrofeminista del reconocerse como cuerpo de agua es subrayada por Astrida Neimanis:

“En casos donde transmito mi agua deliberada o intencionalmente, me podría preguntar qué significado o qué materia estoy transmitiendo junto con ella. Estas disoluciones de mí misma hacia y como el mundo acuático ... extienden mi cuerpo hacia un sentido de mí misma más expandido ... nos recuerda que nuestra humanidad siempre supera los límites de nuestra piel” (“Talk” 8:42-10:12; la traducción es mía).

Un poema que caracteriza esta piel en su contexto social es “Warriache aprendiendo mapuchedungun”, donde el cuerpo de la hablante reconecta con y se enorgullece de su mapuchidad: “Agradezco a la piel morena / que duele, que siente, que habla ... ” (Alvarado 13). Esa marca de la piel morena es relevante puesto que muestra una de las maneras en que es racializado el cuerpo mapuche, siendo la colonialidad uno de los ejes de violencia que

atraviesan el cuerpo afectado. Otro poema llamado “Poesía obesa” trabaja con un motivo de discriminación (también conectado a los ideales eurocéntricos de belleza hegemónica), como otra *afectación injusta* del cuerpo. Allí se aúnan la experiencia autoerótica reivindicativa del cuerpo con la experiencia del dolor por la gordofobia: “La carne de mis muslos se besa, / en cada paso que doy. / Es un beso fugaz y cuneteado ... ¿Cuántas lágrimas no derramé / Por tanta carne pienso yo? / ¿Cuántas bocas cerré / Por menos volumen en mi corazón?” (20). Con este poema se incorpora la gordofobia como una de las afectaciones sufridas por el cuerpo, desde la agencia de elegir valorarlo y defenderlo tal cual es: “Hoy, me siento y me desparramo / Y pienso que estoy abarcando / un mundo completo. / Y tú, no” (íbid).

En el poema que comparte nombre con la segunda sección del libro, “De las yemas al corazón”, se presenta también un ejemplo de cuerpo erotizado a través de los sentidos físicos del tacto y la vista, esta vez en la memoria del contacto con el otro. Es un cuerpo que se funde en el deseo de conservar una experiencia efímera, haciéndose líquido al calor de ese deseo:

“Y mis dedos vibran y mi corazón late,  
... Rogando que la memoria sea suficiente  
Para que cuando el futuro sea presente,  
Las reminiscencias de lo vivido  
Aun respiren y soplen  
sobre este cuerpo derretido” (21).

Durante todo el poemario se va configurando una resistencia a ser un cuerpo contenido. Se trata de una desobediencia subversiva al mandato de contenerse, de perderse, de callarse y no ocupar el espacio que le debería corresponder. Es una negativa rotunda a desaparecer y a detenerse, en una búsqueda y afirmación constante de la propia voz. En “¡Despelléjame!”, de la cuarta sección, “De las venas a las manos”, la voz cuenta que tiene unas letras dentro del cuerpo, en las entrañas, y trata de moverlas: “Intento que se devuelvan a la boca que se las tragó / Que viajen a mi garanta que las abrazó / Que se cobijen en la lengua que las creó” (35), pero no logra sacarlas de su interior; aunque está dispuesta a ser despellejada para que puedan ser leídas por quien quiera: “Cuando quieras leerme / ... ¡Despelléjame! / Da vuelta mis carnes / Y lee estas pablaras / Escritas bajo mi piel” (íbid). Las imágenes de los órganos que allí utiliza permiten comprender el ímpetu de lo *visceral-genuino* de esta escritura, en contraposición a lo que podría ser una elucubración netamente mental del artificio estético; puesto que, como se ha visto, lo más relevante es expresar los afectos del cuerpo en toda la amplitud de su rango de manifestaciones materiales y espirituales, y no la técnica de escritura. Ello se ve en uno de los primeros poemas del libro, “Poesía de comedor”:

“Me he propuesto escribir  
Para ser leída desde abajo.  
Sin tanto adorno y con harta repetición,

Sin tanta palabra rebuscada  
que aleje mi poesía de la población.  
... Yo renuncié a la estética  
La quité de mi cuerpo,  
... Y la saco de estas letras  
Que son escritas en la mesa de un comedor.  
Me he propuesto escribir  
Para ser leída desde abajo.  
Con harta redundancia,  
Con harta repetición.  
Es una poesía insistente  
Gritona y guatona.  
Poesía que nos pertenece,  
Que me desborda y me libera ... ” (11).

Dos textos en que se pone en práctica esta autoliberación son la prosa “Manden wine” y, por supuesto, el poema “La liberación”. En ambos, la voz de enunciación logra dar cuenta de cómo ha notado la manera en que su cuerpo está encarnado en relación con los fluidos, tanto ingeridos como expulsados. De esta forma, la liberación del cuerpo está profundamente relacionada con concebirlo como una encarnación acuosa. Neimanis habla de los cuerpos de agua como una “figuración feminista posthumana, ... un concepto o una imagen que surge de la profunda atención a las formas en que estoy encarnada y a cómo esta encarnación importa en y como el mundo” (“Talk” 03:52-04:13). En este sentido, ambos textos muestran una consciencia de la forma en que el cuerpo se relaciona con el agua de manera próxima e inmediata: “podemos percibir cómodamente el ‘tamaño’ del agua en relación con nuestros cuerpos humanos: algo que bebemos o algo en lo que nos bañamos ... ” (15:38-47), de manera que el primero hace referencia una forma sencilla de conectar por medio del cuerpo sensorial con *cómo se siente* el fluido ingresando al mismo. “Manden wine” (único texto en todo el libro que utiliza una palabra en inglés) es una prosa corta en la que se arrojan imágenes de multiplicidad de cuerpos y de dioses, cuyas relaciones con la hablante parecen transitorias y en continuo recambio. Ante esta permanente y cansadora sucesión de recambios que avanza, en un tono gracioso, se pide vino:

“ ... Uno tinto, más tibio que frío, más dulce que amargo y en copa de vidrio para brindar.  
Alzo mi copa de vino por todas las pieles que desgarró sobre mi cuerpo, por las veces que mi esqueleto cruje, por todas las salivas que debo escupir al aire y soltar. Y para que después de eso, cruja de nuevo el cuerpo para volver a comenzar” (Alvarado 33).

Los ciclos de la experiencia corporal, física y espiritual, se presentan paralelamente al ciclo de la ingesta de vino y la salida oral de la saliva. Esta, según Neimanis, es una de las formas más cotidianas que existen de empezar a ser consciente de los líquidos en relación con el cuerpo: prestar atención a aquellos que ingresan, cómo saben, cómo se sienten al tragar.

Por otro lado, otra manera de vivir esa consciencia de la propia relación del cuerpo con el agua es hacer presentes las maneras en que:

“Como cuerpos de agua, perturbamos nuestro propio sentido encarnado de nosotras mismas, todo el tiempo: ante el miedo, el brote de agua en nuestros cuerpos afectivos y viscerales puede resultar en una repentina e inesperada eliminación de lágrimas, o pipí, o caca... y estas erupciones podrían parecer más allá del control de los procesos disciplinarios a los que somos sujetas normalmente como humanas” (Neimanis, “Talk” 07:14-44).

En “La liberación” se ven precisamente estas eliminaciones desde el cuerpo, pero, lejos de relacionarlas con el miedo, y sentir vergüenza por las evacuaciones involuntarias, éstas se valorizan sin tabúes. Esto subvierte la narrativa de que ciertos actos del cuerpo considerados como inapropiados alejarían a la sujeta de aquello que supuestamente la distinguiría como humana, puesto que “interrumpen un sentido cómodo del mí-mismo humano encarnado, y amplifican nuestras –muy humanas– vulnerabilidades. Así que, en este sentido, son mucho *más* humanas” (09:44-57). Esta pertenencia de esos actos a la humanidad se reivindica en el poema:

“Decir después de callar  
Cagar después de comer  
Vomitarse después de beber  
Reír después de llorar  
Confiar después de sentir rencor” (Alvarado 35).

De esta forma, se normalizan estos “arrebatos” o explosiones líquidas del cuerpo como las consecuencias naturales y necesarias de los ciclos que vive, depurándolo de todo lo que necesita expulsar, cuestiones que si quedaran dentro lo envenenarían tanto material como simbólicamente, como el alcohol, los desechos, las palabras no dichas y el rencor que hace bien soltar. Así, **se establece una continuidad entre los fluidos y los afectos** del cuerpo humano y se imbrican los sentidos de esos escapes de fluidos, no sólo en el sentido de la liberación de ellos que el cuerpo siente, sino que también la liberación de sí misma<sup>12</sup> que ellos propician, en un proceso que expande el cuerpo, más allá de lo que se suele considerar *parte* de sí mismo:

“En estas instancias, la propia calidad de encarnación acuosa se derrama más allá de la comodidad discreta del humano y al hacerlo re-enfatiza la delgadísima membrana que apenas mantiene unida esta presunción, esta idea de ‘un cuerpo’, pero que es vigilado y disciplinado aún más por ello” (Neimanis, “Talk” 10:26-48).

Tomando en cuenta esta dinámica, se explica la rebeldía de este poema, porque con su valoración de la experiencia expresada, no como algo abyecto, sino como parte esencial y sana de la vida humana, se rebela contra ese constante disciplinamiento occidental del cuerpo, sobre todo subvirtiendo los mandatos del deber ser femenino que prohíben y castigan estas explosiones, calificándolas como indiscretas e inapropiadas incluso en la conversación. La

---

<sup>12</sup> Como plantea Neimanis: “¿Pero son estos tipos de eliminaciones, ... o transferencias de fluidos, otra cosa que yo? Podríamos llamar a estas experiencias un tipo de *encarnación acuosa más-que-humana*” (“Talk” 09:31-09:45).

percepción de los otros del propio cuerpo es tan insignificante para la re-significación de estos procesos corporales, que ni siquiera es mencionada en el poema.

En “Germinar”, el último poema en “De las venas a las manos”, se trata de un cuerpo-tierra germinado, o bien, un cuerpo-planta: “Para brotar, / toda semilla se debe romper. / Tocar el agua y la tierra / Para su raíz dar a conocer. ... ” (39). Esta idea de romperse para germinar recuerda a la de morir para volver a nacer, o para nacer realmente (34). La vitalidad tanto del agua como de la tierra para *dar a conocer la raíz* es una idea muy precisa para el ejercicio de autorreconocimiento en los cuerpos de agua y de volver a pertenecer a la tierra, que se ha efectuado a lo largo de toda la poética, y de cómo esta praxis permite a la hablante reconstruir su mapuchengen ‘ser mapuche’. Por medio de imágenes botánicas se plantea el intento de arraigarse: “Y así nace el brotecito ... / Lucha por anclarse ... / Por sujetarse alguna vez” (40), a través de una escritura que germina: “Nacen los brotes de mis manos / Y se convierten en letras y oraciones” (íbid), desde un cuerpo que se empieza a brotar de palabras.

El cuerpo brotado se va transformando, y este brotarse afecta sus sentidos del olfato, la visión y el oído. El cuerpo adquiere una vista abierta a lo nuevo, los ojos brotados pueden admirarse de un mundo sin filtros, de un acceso transformado a la realidad; mientras que el oído brotado permite toda una nueva perspectiva desde lo alto del cielo: “Y así nace el brotecito / Lo veo saliendo de mi nariz. / Nace a oler cuerpos extraños / Y se enamora de sudores y alientos ... / Lo veo rompiendo mis ojos ... / Permitiendo nuevos colores ... / Sale de mis orejas / y enraíza en mi cuello / Lo estira, lo levanta / Lo dirige al cielo” (íbid). Esto permite acceder a toda una nueva perspectiva de planta que crece hacia lo alto. Ya en los últimos versos, la voz se asume como un ser enteramente botánico y, con una significativa renovación de la sangre, el cuerpo autocreado le da al poema un vuelco final subversivo y erotizante:

“Y así broto yo,  
Llena de sangre nueva  
Después de haber roto  
Parte de mi cuerpo.  
Y no se engañen  
Pues no hablo del dolor.  
Hablo del deseo,  
Y el placer de su concreción” (íbid).

Este ser-planta es uno de los ejemplos que posee el poemario de un cuerpo que se configura en tierra mojada, destacando la complementariedad del ser-de-agua con el ser-de-tierra, por lo que este recurso del cuerpo botánico se vuelve muy importante hacia el final del libro, como una nueva figuración del cuerpo-territorio anfibio, propuesta que se manifiesta en todo su esplendor en la última parte del poemario, “Cuerpo y Territorio”. En estos tres poemas, con un equilibrio entre el ser-de-agua y el ser-de-tierra, se expresa una encarnación acuosa, botánica,



territorializada, siempre en tensión con la depredación de la Mapu, simbolizada por (o, más bien, materializada en) el cemento de la ciudad.

En el primer poema de esa última sección el cuerpo empieza ubicándose espacialmente en la tierra, incorporando de inmediato el agua y la vida terrenal que su presencia permite. Expresa preocupación por la tierra, sentimiento que propicia el brote de las palabras. Esto lo continúa referenciando de manera metapoética: “ ... La tierra se moja y se vuelve barro. / La tierra se cubre de hojas y flores. / Piso la tierra, la siento / Quizás mañana esa tierra no está y por eso la siento ahora. ... / Así que yo siembro / en el barro con lágrimas. / Intento que el sudor atraviese / los asfaltos ... / Siembro palabras rotas y enteras / en las hojitas que caen y serán tierra” (42). La parte versificada termina expresando otra figuración del cuerpo-planta:

“ ... debajo de mis uñas ya salen flores.  
Y entre mis pechos ya veo ramitas.  
Y en mi cabello ya cuelgan frutitas.  
Y entre mis dientes ya surgen hierbitas” (íbid).

Después, manteniendo su estilo característico de hibridez formal, el texto continúa en prosa. En esta parte el cuerpo deja constancia de su migrancia, del traslado-despojo de los ancestros. Seguir los *caminitos de tierra* en las líneas de las manos parece un trabajo de quiromancia para recuperar una historia arrebatada de la tierra, “de una familia arrancada de ella, condenada a mirar el cemento antes que la mapu” (íbid). La posicionalidad del cuerpo en su avance demuestra una forma descolonizada de percibir el tiempo: “Así que yo camino para atrás. ... medio florecida, medio brotada. Camino lentito con los talones por delante y la nariz oliendo el presente. Camino para atrás, mirando lo que dejo y abrazando a ciegas lo que viene” (íbid). Como indica Ñanculef: “ ... al igual que la cultura aymara, los mapuche conciben el futuro atrás, pues en el círculo permanente de la vida, se volverá a ser lo que algún día se fue” (46).

Los dos poemas siguientes, “Agua-Cemento” y “Agua-Tierra”, empiezan igual entre sí, con una continuidad de la representación del cuerpo como encarnación acuosa, y de los ojos como fuente de sus aguas-afectos, con la autoconciencia cíclica del *ser agua*:

“Yo tengo ojos, los tengo.  
Tengo unos ojos profundos que lloran ríos,  
lloran mares, lloran lagos,  
lloran cascadas desde lo alto de la montaña.  
Lloran mis ojos y bañan mi cara,  
bañan mi pera, mi pecho, mi guata.  
Bañan mis piernas, mis pies y los dedos de mis pies,  
mis uñas y mis plantas.  
*Lloro lágrimas que me bañan,*  
*porque el agua baña el agua,*  
y así, y solo así,  
soy lo que siempre empieza y nunca acaba” (Alvarado 43; 46; las cursivas son mías).

En “Agua-Cemento” se encuentra una trasposición de los fluidos que afianza la noción de que son todos parte de la misma agua: “Y lloro, lagrimeo saliva y sangre agua. / Y me mantengo húmeda, mojada” (43). El cuerpo parece existir en la medida en que se nombra: “Veo mis manos, porque también tengo manos, / Las veo arrugaditas de tanta agua tocada. / Las veo y las siento viejitas, y me toco con ellas sintiendo curvas y líneas” (íbid). Se relevan los sentidos de la vista y el tacto, para dar paso a una imagen que acerca el futuro de la vejez al cuerpo por medio de la afectación del agua a la piel, sin perder el erotismo del tacto: “Y cada vez que me toco... mojo. / Y cada vez que te toco... mojo. / Así soy yo, agua, húmeda, mojada, bañada” (íbid). Pero la continuidad de la vida laboral corta el momento de sueño acuoso y obliga a salir de la ensoñación en favor del juego forzoso del capital:

“Y empiezo a girar en una tómbola  
Para ver quién gana.  
... Ganas mi sudor,  
Ganas mis fuerzas,  
Ganas mis ganas...  
... Y es por eso que ahora,  
Que lloro olas dulces y saladas,  
No comprendo esta montaña de concreto  
Que baño con mis lágrimas” (43-44).

Aquí se manifiesta el cansancio de ser fuerza de trabajo, con un “turno de 8 horas a la semana” (43), que agrieta el cuerpo y produce incomprensión. Se le habla a un “tú” (44) indeterminado, que bien podría ser el capital: “No entiendo la textura de esta tierra / Cubierta de cemento, / ... Me aplastan, / Y tú construyendo, / ¿No entiendes que me matas?” (íbid). Posicionándose desde el ser-de-agua, la voz enunciativa se muestra consciente de *ser* el Hipermar, de ser una con el agua de la naturaleza y con toda agua, y desde esa posición habla, denunciando la masacre y el abuso de sus mártires y defensoras (y nombrando también los lugares que murieron defendiendo), como son las hermanas Berta y Nicolasa Quintreman en Ralco, Macarena Valdés en el río Tranquil y Emilia Herrera en Riñihue. Así se rinde homenaje explícito a la genealogía de mujeres defensoras del agua de los territorios, expresando con fuerza un lado político y profundamente afectivo de esta propuesta poética. Denuncia también otras violencias hídricas, como la contaminación de los ríos Rahue y Damas, la sequía en Petorca y la agonía del río Puangue (45), toda esta masacre humana y natural en pos de la acumulación de capital:

“Y así ya no lloro mares, ni lagos, ni ríos,  
Lloro cuerpos ahorcados, ahogados, asesinados,  
Acostados a mi lado, a tu lado,  
En esta cama de cemento,  
Que se alimenta de mis lamentos,  
Y que llena tus bolsillos ... ” (íbid).

En el poema final, “Agua-Tierra”, que, como se ha visto, empieza de la misma manera que el anterior, se continúa inmediatamente después de esos versos, con un lenguaje en segunda persona, esta vez dirigido la figura de El Hombre, sujeto universal cuya *escisión con la tierra* ha causado tanto dolor (Skewes y Silva 160): “Y te invito a ti, / A que llores también, / ... Toca tus lágrimas, toca tus aguas. / ... Porque tú, botas lágrimas, / Pero no lloras. / ... tú tienes manos, / Pero no tocas. / Ya se te olvidó la textura de la tierra brotada, / ... Y solo reconoces la curva de los cerros / En la moneda de lata” (46). Y así finaliza con un emplazamiento anticapitalista y descolonizante, que busca recuperar el concepto ancestral de la Mapu, con el respeto a su equilibrio e integralidad que eso implica, haciendo un acto de memoria etnocultural: “Se te olvidó caminar para atrás, ... / Se te olvidó ... / Que el mundo no siempre fue así, / Y que cuando tu madre nació, / Yo aún era libre” (46-47). Como indican Skewes y Silva, la hidropoética nace “como propuesta poético-política, pues pretende evocar el agua en sus diversas maneras de ser, posibilitando desde ella un horizonte de sentidos y sentires” (166).

Finalmente, la voz enunciativa emplaza a El Hombre a sentir, a habitar(se) como territorio y a sintonizar empáticamente con los cuerpos de agua a través de los fluidos del propio cuerpo acuoso: “Así que llora, / ... como yo lloro mares y lagos, / Saca tus zapatos y piensa / ¿Es este cemento el que quieres para tus pies descalzos? / ¿Es una hidroeléctrica, una represa o un lago / el que quieres heredar / a las bocas que estás criando? / ... a quienes tu apellido, están continuando? ... ” (47). Después, cual canción que repite su coro con algunas variaciones, inscribe como final una mezcla entre los versos con los que abren ambos poemas finales con el emplazamiento apelativo a actuar distinto para colaborar con la recuperación del agua-tierra:

“Tengo unos ojos profundos que lloran ríos, ...  
Y yo te invito a ti,  
A que llores también,  
Recuerda que en tu cara hay ojos,  
... Toca tus lágrimas,  
Toca tus aguas,  
y así, y solo así,  
seremos lo que siempre empieza  
y nunca acaba” (íbid).

De esta forma, la voz propone el ejercicio que su cuerpo ha estado practicando, una praxis de vuelta a la integralidad del ser, y de ser en interrelación con todos los seres, el ser humano como una parte más del Itro Fill Mongen<sup>13</sup> o Biodiversidad, desafiando los valores antropocéntricos del neoextractivismo capitalista y patriarcal.

---

<sup>13</sup> Según Ojeda, este concepto (que también se puede encontrar en Loncon 62 y en Ñanculef 29), refiere a la Biodiversidad en su sentido amplio, correspondiendo Itro a la ‘totalidad sin exclusión’, Fill a la ‘integralidad del ser sin fracción’ y Mongen a la ‘vida’ y el mundo viviente (12).

## 2.2. Una hidropoética de la sangre: el llamado de las aguas y la voz de la Mapu

Desde muy temprano en el poemario la voz enunciativa va construyendo una hidropoética que, si bien está asociada a todas las imágenes acuáticas con las que se expresan los afectos del cuerpo, en esta poética en particular se observa un origen y una praxis de la búsqueda escritural en la idea de la sangre, que funciona con dos distintos tipos de significaciones: como fluido y como herencia. Paralelamente a estas dos significaciones de la sangre, la voz poética reconecta con dos tipos de habla, el habla de las aguas y el habla de los ancestros, ambos aspectos esenciales para comprender la configuración hidropoética del discurso.

En el poema titulado “Tratado con el mar”, la voz poética expresa un gran deseo de tranquilidad, perspectiva que contradice una autopercebida “adicción al desborde” (10), como si los afectos más intensos fueran un líquido incontenible por el cuerpo. Este deseo se expresa en forma de petición a un mar que podría concederlo, pero que se caracteriza por ser impredecible, de modo que la voz se muestra consciente de la dificultad de su cumplimiento: “*Este año pedí aprender a vivir la tranquilidad. / Y siento que es pedirle al fuego que bese al mar*” (íbid; las cursivas son mías). En este sumergimiento-ritual anual en el mar, se hace presente un Memento mori, consciencia de la muerte asociada a un profundo deseo de aprovechar la vida: “... ya estoy cavando la tumba / que recibirá mi cuerpo vacío de sangre” (10). Esta es la primera mención a la sangre, torrente del cuerpo que, como el corazón que lo bombea, tiene una fuerte predominancia dentro de las imágenes poéticas recurrentes en el discurso.

Por un lado, la sangre es el fluido vital del cuerpo, el torrente de vida que corre por las venas de los brazos hasta las manos y, desde ellas, se expresa en una escritura que, como se ve al inicio del capítulo, brota en forma de afectos desde el corazón. La sangre es una agüita que en su corriente sale del cuerpo, que se renueva, recambia y purifica en actos conscientes de agencia sobre lo que no se debe contener, las palabras que ya no se quieren callar. Se encuentra entonces una voluntad de que esta sangre, la energía vital y los afectos que representa, sean expulsados de un cuerpo que, antes de morir, se desangrará y vaciará por completo, lo que es decir, se expresará a cabalidad.

Por otro lado, la sangre significa la herencia del linaje, es la conexión encarnada con los ancestros y con el mapuchengen, como una reivindicación de la marca etnocultural y de clase. Esto se puede apreciar en el arte poética “Poesía de comedor”, donde continúa este posicionamiento desde el cuerpo vivo: “Poesía que nos pertenece, / Que me desborda y me libera, / ... Nacida sin tanto engranaje / Más que la memoria de mi cuerpo, / De mi clase y de

mi sangre” (11). Así, por medio de la imagen de la sangre, se articula una política escritural en una metapoética del cuerpo en resistencia, puesto que: “el sujeto de la resistencia no encubre su etnicidad, ni su clase, ni su género (...), antepone sobre todo su cuerpo como la coordinada y ubicación tanto epistémica como política, conectada con las condiciones realmente existentes de su territorio” (Abad 26). Las condiciones del territorio afectado con que conecta la voz poética, son, como se ha visto, situaciones amenazadas por el neoextractivismo, por una Necropolítica depredadora de los espacios naturales y las aguas que los habitan. Ante esto, las aguas en esta poética no adquieren un papel pasivo del sufrimiento silencioso, sino que actúan, se comunican, buscan –al igual que la voz poética– expresar las afectaciones de sus cuerpos.

Esta voluntad y agencia de las aguas se puede corroborar a lo largo del texto en los *llamados del agua* al cuerpo humano desde el que se posiciona el discurso poético. La voz enunciativa reproduce estos llamados e invita a escucharlos, a relacionarse con las aguas a través de lo sensorial múltiple: por medio del tacto, el gusto, el olfato y la audición. Un ejemplo de esto último se encuentra en “Los clásicos”: “¿Escuchas las voces? / ¿Y los pasitos sobre el agua? / ¿Escuchas las voces que habitan / Sobre las piedras mojadas? / ¡Escúchalas!” (Alvarado 25). Las voces la incitan a tocar la corriente, el movimiento del agua, con las yemas de los dedos, para sentir cómo el agua respira esa corriente. El agua le habla a esta voz humana en unos versos que parecen augurar un acto de magia alquímica, en que otorga un don a la hablante:

“ ... Te regalo unas gotitas  
Para que mojes tu lengua  
Y se transforme en la tinta  
De las palabras que me digas. ... ”

Río Rahue, sector “Los clásicos” (ibid).

De esta manera, sentir la corriente del agua se plantea como un (t)acto transmutador, que propicia el don de las gotitas, fuente de la transformación de la lengua oral en poesía escrita. Cabe destacar la necesidad de registrar la toponimia del territorio específico conectado al ejercicio experiencial del cuerpo que propicia la producción del texto poético; puesto que no se trata de cualquier río, sino que es el Rahue, un río tan importante para la historia mapuche como lo son el Bío Bío y el Mapocho (Figuerola 131), lo que llena más todavía de sentido esas ansias de que el río sea escuchado y su sabiduría respetada.

Más adelante, en una sintonización empática con otro río, la voz da testimonio del habla de otro cuerpo de agua fluvial en “No olvidar que cuando bajé al río”: “Este me habló. ... / y yo escuché con mi corazón ... / Hay un río que no desaparece, / Y que no quiere desaparecer. / Está pidiendo ayuda” (26). En este caso, el acto escritural se ve justificado en el título: se escribe para no olvidar la experiencia de comunicación con el río, que hace eco del habla de

todos los ríos de este territorio –“ Del Río Seco al Río Negro / (Del Puangue al Chifin)” (ibid)–, cuerpos de agua fluvial que toman agencia y buscan, hablan:

“Vine buscando agua,  
Y el agua me estaba buscando a mí  
... Hubo un vientito fuerte  
... Entró por mis ojos,  
mi nariz y mis orejas  
... alto de miedo  
que decía: “todavía no muero”” (ibid).

Aquí se lee claramente el principio del mapuche kimün en que todo en la naturaleza (incluyendo los elementos no biológicos) tiene vida, por lo que un río que se está secando no se compone sólo de su materialidad y los seres tangibles que lo habitan, sino que se trata de un ngen ‘dueño’ del ko ‘agua’, que está resistiendo a la muerte. Un ngenko ‘dueño, protector del agua’ que tienen los ríos. Es su energía. Como indica Loncon, “De los abuelos aprendimos que donde habita el genko, el dueño del agua, esta perdura en el tiempo, si se va [el espíritu] el agua se seca. ... los ríos tienen su propia vida y se deben respetar” (89). Esto es con lo que la voz enunciativa conecta, lo llamado ko ñi zugun ‘voces de las aguas’ (Figuerola 216).

Un texto que empieza a perfilar una necesidad de entender esta sabiduría ancestral que reside en el Mapu, es “Trébol”. Allí, la voz poética se pregunta cuántos abuelos y abuelas le hablan desde distintos elementos, como hojas, viento, neblina y gotas, a su alrededor. Lo que dicen es incomprensible para ella, y aunque lo pudiera decodificar, no podría responderles, debido a lo que, cuenta, que es un corchete incrustado en un costado de su garganta:

“Yo creo que escucho voces...  
E intento responderles,  
pero tengo un corchete  
perforando mi garganta  
y no me deja hablar con comodidad.  
Se incrustó ahí, en un costado  
jugando a ser periférico  
sin dejarme gritar” (Alvarado 28).

Hasta allí llegan los versos que presentan la situación dolorosa e incómoda de incomunicación. Es interesante que el obstáculo impidiendo el habla sea un corchete, un elemento de oficina y de escuela wingka; conociendo que fue con la Ley de Instrucción Primaria y Obligatoria que se le despojó violentamente a generaciones y generaciones mapuche del poder aprender y comunicarse con el habla de la tierra (Ñanculef 21). El desconocer la lengua de los ancestros (enseñada a ellos por la misma tierra), duele y confunde. Las voces que cree escuchar en la naturaleza le son ininteligibles. El texto continúa en prosa:

“Tengo un corchete incrustado en la garganta y toso fuerte pues quiero conversar con estos abuelos y abuelas y tomo el impulso y meto mis dedos en la garganta para sacar ese metal que

me pincha y me impide articular una lengua desconocida y salen lágrimas por el carraspeo que tiene como misión liberar mi boca y mis dedos lo logran el corchete se desincrusta y salta desde mi garganta a mi lengua y desde mi lengua a mis manos y desde mis manos a la tierra y la tierra se lo come y las hojas dejan de hablar y yo me dejo de preguntar qué dirán. No lo he entendido, lo he sentido” (28-29).

Resulta genial la manera en que la tierra se vuelve a tragar el metal por ella, asegurando que no vuelva a dañarla con su pinchuda hostilidad. Después de esto, intuye el significado de lo que los abuelos y abuelas le decían, aunque, como indica, no lo ha entendido, sino que se trata más bien de una sapiencia aconceptual. De ahí que surge la necesidad de entender el habla de la tierra, la lengua de los ancestros que es el mapuzungun. Este proceso de aprendizaje se ve expresado en su dimensión afectiva en el poema “Warriache aprendiendo mapuchedungun”, donde la voz enunciativa lidia con todas las dudas que la asaltan como nueva hablante, con las aprehensiones, frustraciones y orgullo que esto conlleva para una estudiante mapuche.

Las dudas que afronta son principalmente asuntos de ortografía y/o de pronunciación que pueden ser confusos para hablantes nuevos de la lengua, cuya L1 es el español. Esto, como señala Alejandro Clavería, se debe a que no existe una única forma de escribir en lengua mapuche: “Los sistemas de representación gráfica, o alfabetos, ... se diversifican en una variedad de modalidades, evidenciando así la falta de estandarización del mapudungun escrito” (35). El poema comienza con estas dudas en una presentación personal que se ve interrumpida por las preguntas de cómo decir, cómo escribir:

“ ... Inche Leslie Llanquilef pingen ¿o piñen?  
¿y es inche, ince o inlle?  
Que me lo quitaron,  
me lo vetaron,  
me lo blanquearon.  
... Y cuando comienza el día  
no sé si es antv o antü  
¿O tengo que decidir?,  
¿O no se debe decidir?” (12)

Las preguntas sobre cómo escribir el verbo pinggen, ‘llamarse’ o el mismo inche, ‘yo’, hace que esta primera presentación esté llena de duda, la cual se plantea junto a la injusticia de tener que lidiar con ella: “es una vena más que sangra / en esta memoria del olvido y el desarraigo” (íbid). Luego, la duda sobre si escribir la palabra para ‘día’ con <v> o <ü><sup>14</sup> porque ha visto la sexta vocal de la lengua representada de ambas formas, y la intriga sobre si se trata de una decisión personal o si tiene que ver con otra cosa, es un tema muy interesante que al investigarlo lleva a una gran discusión abierta en el mundo mapuche sobre qué grafemario es más adecuado para representar la lengua. Esta es una discusión tan amplia, que no se suele abordar en clases de

---

<sup>14</sup> Esta en particular es una disputa entre el alfabeto de Raguileo y todos los demás más conocidos (Clavería 74).

mapuzungun, puesto que explicarlo en su cronología y complejidad podría fácilmente tomar varias clases y se retrasaría el aprendizaje de la lengua propiamente tal, por lo que por lo general los y las profesoras (“Kimelfe o kimeltuchefe” (Alvarado 12)) de mapuzungun mencionan que distintas personas lo escriben distinto, explican brevemente los mismos fonemas que corresponden a grafías diferentes en los distintos grafemarios, cuáles grafías se usarán en su clase y luego se prosigue.

Aquí surgen las imágenes de las manos y de la piel morena, que les muestra la hablante al profesor, al viejito, a la viejita, al hermano y la hermana: “¡Mira! / estas son mis manos / kimelfe, chachay, papay ... lamngen, / estas son mis manos morenas / y este es el caos en el que me encuentro” (12-13). Este viaje para pertenecer a la cultura que le fue arrebatada tiene grandes dificultades que problematizan las mismas ideas de pertenencia e identidad: “Que no sé si este apellido que llevo puesto es lo suficientemente fuerte” (13), pero es un viaje que al mismo tiempo permite explicar el sentimiento de desconexión e incomprensión con el sistema-cultura wingka. Esto lo dice en versos, intercalando su edad (treinta y un años) en mapuzungun, “Kula Mari kiñe”, y comprendiendo que el español es “una lengua que no habita ... ni mi mente ni mi sangre ni mi piwke” (íbid), estableciendo el comprender desde el mapuchedungun ‘lengua de la gente de la tierra’ como una forma de comprender habitando el propio linaje desde el corazón.

El poema tiene un tono muy optimista, donde el proceso de aprendizaje se ha vivido como un cambio sustancial, y desde las manos, el cuerpo y el espíritu, como un “recuperar y volver a habitar / la mapu que nos parió” (íbid), en un “aprender desde el caos chedungun” (íbid), ‘lengua de la gente’. El texto termina con un profundo agradecimiento a la propia herencia de su familia y de su pueblo:

“Agradezco la sangre  
que corre por mis venas,  
heredada de padre y madre *indios*.  
Agradezco el apellido  
que acompaña mi nombre  
que llena de orgullo hoy  
cuando antes (violentamente) causó vergüenza.  
Agradezco a la piel morena  
que duele, que siente, que habla.  
Y agradezco al pueblo mapuche  
que no deja que nosotros,  
los mapurbe, los warriache,  
olvidemos que tenemos  
pasado, presente y futuro.  
Inche Leslie Alvarado Llanquilef pingén  
Recuperando desde el caos mi mapudungün” (13-14).



### Capítulo 3 Escuchar al agua: tejiendo el *Estero* con Pukem Inayao

En este capítulo se aborda la propuesta poética de Pukem Inayao presentada en el poemario *Witxüfko* y en la antología *AGUA* desde una perspectiva hidrofeminista centrada en los cuerpos de agua dulce, tanto fluviales como pluviales, y se ve la manera en que esta propuesta se configura como una hidropoética lingüísticamente descolonizante al incorporar la composición de poemas en tse süngun, la variante williche del mapuzungun. Como ya se ha mencionado, estas obras poéticas no solamente son híbridas en lo lingüístico, sino que también en lo formal, combinando verso y prosa. En el poemario prima el castellano y la prosa poética, mientras que en la antología hay mayor presencia del tse süngun y la escritura en verso. En el poemario los textos están numerados del 1 al 54, mientras que en la antología los poemas tienen siempre el primer verso en cursivas, de estas formas están citados los poemas provenientes de cada libro.

En ambas obras se observa una voz enunciativa que posiciona su poética desde el cuerpo, a través de sus afectos expresados en relación con distintos fluidos corpo-territoriales, de manera que se reivindica una “*sensibilidad del agua* a una escala más-que-humana” (Neimanis, “Talk” 19:03-09) desde un cuerpo que está constantemente haciendo ejercicios de memoria colectiva e individual, en forma de espiral. Desde una perspectiva de la genealogía matrilineal, en este viaje de autoconocimiento se denuncian las afectaciones violentas del cuerpo-territorio, al tiempo que se abrazan los propios afectos como una manera de buscar una sanación en resistencia al violento sistema neoextractivista, patriarcal, neocolonialista y modernizante, materializado en la capital habitada, Santiago warria ‘ciudad’. Frente a los mandatos productivistas, competitivos y acelerados del capitalismo (hiper)tardío, la voz poética propone un modo de vida que revaloriza la quietud y el reconocimiento de la propia fragilidad.

#### 3.1. Cuerpos de agua dulce, aprendiendo de la abuela estero

La disolución del cuerpo con el mundo acuático –como la que propone Astrida Neimanis (“Talk” 08:54-58)– se da en *Witxüfko* en una relación mediada por la creación, ya sea a través de la creación poética, la conexión de la palabra, como también a través del arte del tejido, práctica tradicionalmente asociada a lo femenino y que aquí está explícitamente relacionada con la figura del estero. Es destacable el hecho de que esta poética sea habitada por cuerpos de agua geográficos menores (o “minorizados”), que no suelen ser los que inspiran la mayor parte de las producciones poéticas sobre el agua, las cuales usualmente tienden a concentrarse en

cuerpos de agua más grandes, como el océano, el mar, lagos o ríos conocidos. En el poema 8 se puede observar cómo el cuerpo se disuelve en una de estas aguas menores:

“ ... Me deslizo, me tropiezo y me caigo en un charco de palabras, palabras como arena movediza que ... me absorben. De pronto floto porque yo también soy palabra y muto en otras palabras. De a poco soy verbo, de a poco me siento frase y tengo sentido. Me disuelvo ... Tal vez no quiero salir del charco, tal vez me siento cómoda siendo palabra torpe, a veces borrosa, a veces clara. La risa y el llanto, una espiral” (Inayao 29).

Queda claro que esta disolución en el charco implica una búsqueda de sentido(s) a través de los afectos, en un viaje de conexión con la palabra. La imagen del charco de palabras hace pensar que, para que pudiera formarse, deben haber precipitado palabras y haberse acumulado, formando ese pequeño cuerpo de agua, porque no puede haber charco sin lluvia. Este otro cuerpo de agua, de tipo meteorológico, tiene también una enorme predominancia en el poemario, así como en los poemas de la antología.

La imagen acuosa de la lluvia, como se ha visto, sí suele estar más presente en diversas hidropoéticas, y en esta poética, como suele ocurrir cuando se la conecta con fluidos del cuerpo, está casi siempre asociada al llanto. Por ejemplo, en el poema 22, donde se valida la expresión de afectos que motivan el llanto: “A veces está bien lloverme y saborear el caos” (57). Otro poema en que ocurre este acontecimiento, también asociado al desorden y a perderse en la incertidumbre, es el poema 15. Aquí se le habla en segunda persona a alguien que la voz poética compara con una ciudad nueva, una que asusta conocer y que se siente como un no-lugar, un espacio de paso (43). Al no establecerse una pertenencia, el recorrido se vuelve cansador: “Hay tantas casas y ninguna es mía. Llueve y hace calor al mismo tiempo, me estoy cansando de caminar” (44). El darse cuenta de la insuperable desconexión provoca una pena abundante que se manifiesta en forma de lluvia: “Llueve y parece que me voy a inundar. Estoy cansada y parece que toda la pena del mundo cabe dentro de mí. ... Llueve y la ciudad está nerviosa. Estoy precipitando” (ibid). Resulta interesante la proliferación semántica de este último verbo, que tiene que ver con lloverse pero también con caer, como en el poema 8, sobre el charco.

La otra imagen que acompaña a la autocreación del cuerpo acuoso, además de la de la escritura, es la del tejido: el cuerpo de lana. Ésta se ve representada en el poema 4, en que el llanto se presenta en un contexto urbano de transporte y lectura. Este cuerpo que se mueve en el transporte público es conmovido por la poesía que lee, confundándose en una mezcolanza de emociones no identificadas. Esta es una de las ocasiones en que la sensibilidad del cuerpo se ve confrontada con la violencia y la dureza de la ciudad, momento en que, en este caso, se trata de forzar una adaptación a su ritmo hostil y contaminado, sin lograrlo:

“Intento tejer una sonrisa en mi rostro y junto con ella, caen lágrimas torpes que también son de lana. Ellas se trenzan unas con otras hasta caer sobre mi sonrisa que apenas puede mantenerse.

Mis dedos de lana quieren secarme el rostro, pero las lágrimas son más fuertes y los enredan, me enredo, yo, que también soy de lana y junto conmigo se teje y desteje el día violento y fugaz ... Me obligo a ser fuerte, a no caerme, a no dejar que se me vayan más puntos ... ” (21). El cuerpo de lana se caracteriza como blando, frágil y propenso a contaminarse con la mugre de la ciudad. Después de desistir de los intentos por ocultar el desborde emocional, el enredo de hilos se acaba y se da paso a otra imagen que conecta el llanto con la lluvia: “ ... las lágrimas sueltan mis dedos y retroceden hasta sumergirse y disolverse dentro de mis *ojos nublados* que ya no las quieren esconder” (21; las cursivas son mías). El cuerpo, que trata de comprometerse tranquilamente con la lectura, se desborda porque le resulta abrumador estar trasladando hacia un lugar donde ni siquiera quiere estar en una ciudad que no espera. Es el problema planteado en el poema 1: “Dicen que debo ir más deprisa / Pero me cuesta tanto” (15).

La relación con el tejido, al igual que la relación con el estero, consiste en una manera de recordar y mantener las enseñanzas de la abuela materna. La pérdida de esta persona amada es el acontecimiento que motiva el tono nostálgico de mucha de la pena en esta poética, sentimiento característico del duelo. Esto se traduce en un ejercicio constante de memoria, motivado por el deseo de honrar la genealogía matrilineal, de estar con ellas y seguir compartiendo más allá de los percibidos límites de la existencia terrenal, desafiándolos en una comunicación que también se torna escritural, como en el poema 36: “Hoy quisiera hablarte y al hacerlo, recordarte y encontrarte. / ¿En qué lugar del infinito paseas hoy? / ¿Logras verme aquí, hablándole de ti a las hojas de un cuaderno?” (85). La voz poética resuena y empatiza enormemente con la violencia patriarcal sufrida por la abuela, y se pregunta por sus formas de resistir, por el secreto de su serena resiliencia: “Abuela de las flores / ¿Eran ellas tus camaradas de resistencia? / ¿Cuántas veces te perdiste en el campo entre las hierbas verdes? / ¿Eran ellas las que te curaban? / Yo pienso que sí” (íbid). El poder curativo de las plantas es otra sabiduría ancestral que se recupera de la abuela y de la madre. En cuanto al tejido, se reconoce y practica como herencia mágica también:

“Maga del tejido  
¿Fueron esos hilos en tus manos la vida que construiste?  
Enséñame otra vez hasta que te canses  
Ahora soy mujer y quiero oírte  
Téjeme una esperanza, también el coraje y un corazón.  
Téjeme, téjeme, téjeme” (86).

El estero es el cuerpo de agua dulce que tiene un protagonismo especial en esta hidropoética. A su vez, es una figura indivisiblemente conectada con la abuela materna, por lo que se la vincula también a la práctica de la resistencia y la autosanación:

“El abandono es la cicatriz más grande que guardo en el cuerpo ... A veces por esa grieta entra luz y escuece como herida que no sana. Otras veces, en cambio, siento como si de a poquito por la grieta empezara a fluir aguita de estero ... Habito la ciudad apestada y mis pasos se pierden

buscando algo, quizás esa aguita de estero es la que me llama, la siento gritarme en el pecho que la busque, que me esta esperando, que me quiere sanar” (61).

Así como se reconoce la enseñanza del tejido en la abuela materna, se reconoce también su traspaso de la sabiduría de las aguas, llamándola además “abuela estero” (91). Esta conexión que permite a la hablante entretejer los hilos acuáticos desde cualquier tiempo y espacio es la que permite continuar ante la violencia y dar continuidad a la resistencia cultural y de mujer que es la propia. Así es como se puede vivenciar la continuidad de la vida, aprendiendo del estero y de las aguas en general, cómo sus ciclos de vida son análogos a los de la vida humana y toda vida natural, como se lee en el poema 38:

“Te escucho hablando como el agua, pidiéndome que me quede quietecita junto al estero para escuchar tu consejo, ese que me dice que viva, que sienta, que no tenga miedo de creer y crear. Que el río lo puedo tejer una y otra vez siempre. Que no te has ido nunca. Que me respiras por las tardes y me siembras en cada pedacito de tierra” (89).

Este ser sembrada, como el principio de una vida botánica, tiene su contrapunto en la imagen de “Ser hoja que cae y sobrevivirme / Las veces que sea necesario / Desintegrarme / Para unirme a la tierra” (107), estableciendo, como los ciclos del agua, los de la tierra y los de la propia vida. Esta propuesta botánica que aúna los seres de agua y tierra se plantea además con una tranquilidad de planta que es necesaria, pero que siente que no tiene lugar en el mundo agitado de la ciudad modernizada occidental. Las plantas son la medicina que viene a sanar toda esa violencia, junto al agua de los esteros y su quietud tan sabia. Ambos son fuerza que da vida (83), ímpetus heredados de la abuela, que no se pierden, y que se juntan en la madre. La imagen de la mamá se relaciona con la de un árbol, en el poema 33: “... mi árbol favorito. Árbol con las raíces bien puestas entre la tierra y el estero” (79). La herencia y conexión materna se valoran como algo fundamental para la concepción del yo, reflejada en la toma de su apellido para sí misma, como primero y único, como forma de asegurar que sea ese linaje el que continúe con su vida:

“... Inayao. Tú eres la que sigue y lo sabes, fuerte, serena y espiritual. Mis raíces nacen de las tuyas y por eso yo también sigo resistiendo y cuidando la agüita que me dejaste en la memoria. Eres mi árbol favorito y siempre habitarás entre los dos esteros, así me dijiste cuando yo era una niña todavía. ...” (íbid).

El ejercicio de memoria se afianza en la valorización y la praxis de la sabiduría de las ancestras, para sanar las heridas profundas del abandono y la violencia que ellas también soportaron, como forma de buscar superar el dolor: “El cuerpo me duele y me cuesta suturara la cicatriz. ¿Cómo lo hacía mi abuela? ¿Cómo lo hizo mi madre? Voy a plantar sus flores y las voy a traer de vuelta, aquí, a mi memoria ...” (62). Y con otras prácticas que tradicionalmente se transmiten de madres a hijas se aplican como imágenes para hacer un trabajo de sanación con los afectos también, como la idea de remendar cicatrices por las que se escapa el cariño (27) o

la de “zurcir los retazos de olvido con hilos de colores para que duelan un poquito menos cada mañana” (51).

Hay un decidido conflicto entre ser una mujer-planta, un cuerpo botánico y habitar la ciudad.

Donde mejor se ve retratado es en el poema *A veces tengo miedo* de la antología *AGUA*:

“*A veces tengo miedo*  
De dejar salir mis palabras  
Porque duele  
Estar lejos del bosque  
Y del agua.

Me duele la ciudad  
Y su alboroto constante  
Me he dejado marchitar tantas veces  
Han cortado mis ramas  
Y mis hojas ya no brotan

Ahora soy ese bosque  
Que sangra  
Que pide a gritos  
Un poquito de agua” (18).

Este resistirse a, y finalmente dejarse sentir las emociones consideradas como ‘negativas’ es una disputa que se representa como parte importante del viaje, son momentos en que el cuerpo se da cuenta de lo que está haciendo y activamente decide dejar fluir las emociones, vivirlas y tornarlas en palabras para expresar una necesidad. También son puntos de inflexión en que se vivencia la experiencia de sentir que no se pertenece a la gran ciudad, que hace falta retornar a otro territorio, conectar afectivamente trascendiendo las fronteras geoespaciales de la ubicación corpo-material. En el poema 11 se toma una consciencia física de ese sentir a partir de las venas, tal vez de las manos: “Observo como mis venas se inflaman cada vez que siento angustia los domingos por la noche, cuando me doy cuenta que no he sido capaz de detenerme y dejarme sentir que las cosas no están bien, que no estoy donde debo estar. ... ” (35). Son momentos que vienen y van, cíclicamente, de encuentro y desencuentro consigo misma, como sugiere en el poema 10: “A ratos se me hace insostenible la vida en la ciudad, toda tan llena de murmullos incomprensibles, ruido de espíritus enajenados. A ratos me disperso, a ratos me pierdo y me vuelvo a encontrar ... ” (33).

Pero el poema donde en donde más se retrata la miseria de la ciudad es el 9, donde la nombra Ciudad Saliva y describe toda su decadencia nocturna, del beber sin poder ahogar el dolor desgarrador:

“Ciudad Saliva, donde el alcohol se mezcla con la rabia en mis tripas infectadas de ruina. Aquí, donde cada noche trago la peste de este vaivén siniestro que llamo vida, esa alcantarilla donde me vomito hasta darme vuelta y verme por dentro las inmundicias estancadas en el tiempo de

la indiferencia. ... Aquí, donde mi saliva se traduce en memoria, esa que fuimos y que, ahora, me sobra” (31).

Quedan abiertas las posibilidades con el último verbo, ‘sobrar’, de interpretarlo de distintas maneras: por un lado, puede ser que en un momento donde se ha tocado un fondo tan hondo, la memoria sobre en el sentido de que no sirve para salir de ese estado enajenado y doliente. Por otra parte, que esté sobrando la memoria puede tener el sentido de que hay una sobreabundancia de ella, que al contrastar de manera tan tajante con esos recuerdos bonitos la realidad presente, la memoria en ese momento sólo vuelve a la soledad una tragedia –como la llama– aún más terrible.

Otro poema sobre expulsar fluidos del cuerpo que presenta un estado de ánimo menos convulsionado es el 17. Allí la rabia se procesa lentamente, en días de lectura y estar en la habitación, en los que se abre la opción de ir sacando la rabia, de depurarse el cuerpo:

“Una posibilidad de sacar de mí lo que pesa, los gritos ahogados y descompuestos en mi garganta como flores marchitas ... Intento darme vuelta, sentir cómo mis órganos desorientados empujan la rabia para que salga por mi boca o por mis venas como música o como locura tierna. Empujar ... , tocar mi rabia, saber qué fuegos son los que me habitan y hacen imposible el retorno” (47).

En este poema también se usa la imagen de la saliva, pero en otro contexto y con otra forma: “Miro el techo y hago burbujas con mi saliva, las siento explotar en mi cara, en la comisura de mi boca, son los besos de la soledad ... ” (íbid). La soledad se vive muy diferente estando en el espacio de lo privado, en donde la corporeiza en un monstruo que vive debajo de la cama, que juega con ella “cuando se apagan las luces de la cotidianidad” (íbid). Si bien es una soledad enojada, no es una soledad que viva sólo en el dolor, como afuera, en la calle, sino que es una soledad lúdica, que se expresa en la intimidad de la noche.

Hay dos poemas en los que se destaca su posicionamiento desde un cuerpo erotizado: el 2, que conecta el cuerpo físico con el cuerpo textual relevando el oficio de la escritura, en que invita a leer cada parte de su cuerpo (17-18), y el 54, en que se presenta como un cuerpo de mujer de creación, artesana, tejedora y liberada: “Cargo en mi bajo vientre / Los hilos rebeldes / Que tejerán mi libertad” (121).

A pesar de la lejanía con lo amado y de las propias desorientaciones, los desbordes y las ausencias, la voz enunciativa logra encontrar en su corazón mucha gratitud por el presente, y el camino recorrido, que es humilde y sincera: “Habito la ciudad como laberinto y valoro las decisiones que me trajeron hasta aquí, lejos del estero y los susurros del viento. Agradezco cada paso que he dado en la espiral” (33). La espiral es la forma de su viaje de autorreconocimiento por medio de la memoria ancestral, con la que ha materializado sus tejidos a través de la lengua, ha vuelto a tejer el estero y ha hablado con él para reconectar. La forma

de este viaje es descrita en el poema 44: “El camino de la espiral no es solo de ida, crecer hacia afuera es crecer hacia adentro” (101). Esta forma tan particular del camino recorrido se simboliza en el caparazón del caracol, animalito con el que se identifica y del que aprende también: “De los caracoles aprendí la virtud de la fragilidad y la espera” (103). Así, se llega a comprender que aquello que la hacía sentirse desencajada e inadecuada al principio, ese no poder adaptarse a la prisa del funcionamiento del mundo, no tiene por qué ser algo desvalorizado, porque es, en realidad, una virtud: “Que el mundo se acaba, que el fin ya viene, que la vida no espera, que no hay espacio para los frágiles. Mentira. Soy frágil, soy tímida, soy salvaje, soy memoria que resiste y se teje y se teje y se teje” (114).

Esta reivindicación de la quietud es un aprendizaje del estero, como se ve en el poema 41: “Estar quieta como agua de estero y fluir sin desatar tormentas” (95), como le había pedido su abuelita (89), porque se necesita quietud para escuchar. Abrazar ese recuerdo es lo que le permite volver al estero: “Aún me recuerdo ... junto al estero, aun me recuerdo en la huerta de mi abuela, ... mis manos pequeñas queriendo armar un tejido bonito. ... eso me trajo hasta aquí, al estero que con magia me susurra que el perdón florece dentro de mí” (97). De nuevo la imagen botánica se relaciona con la posibilidad de sanación afectiva en ese perdón que florece. Es importante tomar en cuenta que cerca de los cuerpos de agua en los bosques del sur es donde crece lawen ‘medicina’. En el poema 52 se describe la práctica de estar en contacto con ella, en lo sagrado-cercano que es Mapu: “Caminar descalza bajo el sol y habitar el territorio de los árboles. Recolectar hierbas en silencio y, con humildad, beber el agua de las fuentes que ofrece el viaje hacia adentro. Lo sagrado nunca estuvo tan cerca” (117). Otro texto en donde se puede apreciar la conexión con lo ancestral es el 51, allí se describe la práctica de bañarse en agua en Wetxipantü ‘el año nuevo’ mapuche (Di Girolamo y Terra 15), que se celebra en el solsticio de invierno, así como en otras culturas del Cono Sur. El poema dice:

“El rocío que me bañó la noche más larga del año me contó que nacerán todos mis brotes, que la luna iluminará mi camino hacia lo ancestral, que el sol me dará fuerzas para renacer todas las mañanas y que las flores me ayudaran a comprender que vivir también es mutar” (115).

Así se demuestra aquí también el poder transformador del agua y cómo se puede aprender de ella, cambiando los paradigmas rígidos de las concepciones occidentales, que tienden a fijar las maneras en que escinden el mundo, mientras que las lógicas acuáticas-afectivas permiten abrir las posibilidades de lo que fluctúa, para desaprender las programaciones hegemónicas y reconstruir el mapuche kimün. Por eso, la voz poética afirma: “Escuchar al estero es mi propia revolución” (99).

### 3.2. Una hidropoética descolonizante

Esta hidropoética se construye y afirma no sólo sobre la recuperación conceptual de un habla de las aguas y de la sabiduría de la tierra, sino que va más allá, al componer poesía originalmente en ‘lengua de la tierra’. De manera similar a como ocurre con el tipo de cuerpos de agua representados en esta poética, la variante revitalizada del mapuzungun en esta poética corresponde al tse süngun, ‘lengua de la gente’ utilizada por los Williche ‘gente del sur’, una variante minorizada que se aleja mucho del estándar que se suele utilizar en contextos educativos y académicos, por lo que suele quedar al margen de los intentos de las instituciones por revitalizar la lengua mapuche. Es decir que, dentro de una lengua que ya ha sido históricamente “minorizada” (Stocco 116), esta variante ha pasado por procesos todavía más agudos de estigmatización y violencia epistémica, por lo que en general, las escrituras poéticas que se publican en mapuzungun optan por una variante más estándar, incluso siendo de origen williche, porque es una lengua con muchos menos hablantes. Por lo mismo aumenta la urgencia de su trabajo de revitalización.

Aparte de la elección de la variante lingüística mencionada, existe toda una serie de elecciones estético-políticas que se pueden apreciar en los textos poéticos, de cuestiones representacionales en la visualidad de las palabras y su distribución en la página, decisiones que se toman teniendo en cuenta la situación de diglosia en que se encuentra la lengua en el contexto sociocultural de producción y recepción textual,

“pues carece[n] del apoyo de las políticas de estado y está[n] sometida[s] a la hegemonía del monolingüismo castellano. En este contexto, la invisibilidad de los idiomas minorizados es la norma, y la amenaza de su extinción, un posible escenario” (119).

La primera de estas elecciones tiene que ver con no añadirle otredad ni subalternizar la palabra en tse süngun por medio de recursos como la cursiva o las comillas, como suelen hacer los textos bilingües, reafirmando el español como la lengua normativa y el mapuzungun como la lengua Otra. La segunda elección es sobre el tamaño de la letra, el orden en que son presentados los textos en diferentes lenguas y su distribución espacial en la página. Casi siempre ambos textos (o ambas partes del poema bilingüe) comparten la misma página: el poema en tse süngun primero y luego, abajo, una interpretación –no traducción– en español. En *Witxüfko* esta interpretación está en una fuente más pequeña que el poema original en tse süngun. En el único caso en que la distribución espacial no sigue este patrón en la antología *AGUA* es para el poema *Kiñe pewma mo, kimniepan tañi kuyfi süngun* (Inayao 14), cuya traducción/interpretación, *En*



*un sueño, recordé mi lengua* (15), se encuentra en la página siguiente (aunque de todas maneras ambas versiones quedan a la vista al mismo tiempo).

Finalmente, la misma elección de rotular los textos en español como interpretaciones en vez de traducciones, habla de una consciencia de que las traducciones directas no son posibles, ya que los significados y connotaciones de las palabras varían de una lengua a otra, y esto es algo importante a considerar sobre todo en los casos de autotraducción. Como indica Stocco, existen dos posturas acerca de la relación entre los textos originales y los traducidos en los casos de autotraducción, esto, debido a “la cercanía aparente entre el autotraductor y su trabajo” (118).

La primera postura habla de una separación entre el texto original y su nueva versión, cuestión que resulta en traducciones “más directas” como son los casos de, en *Witxüfko*, el poema 27 (67) y el poema 30 (73); y en *AGUA*, los poemas *Akulu Cau Cau mapu mo* (*Al llegar a Cau Cau*) (16), *Küpa wiñotun tañi mapu mo* (*Quiero volver a mi tierra*) (23), y en *Kiñe pewma mo ...* (*En un sueño ...*) (24). En estos poemas existe una gran correspondencia de significado trazable verso a verso.

Pero también hay poemas que demuestran un fenómeno observado en la autotraducción según la segunda postura, que sostiene que “esa misma vinculación autoral con el material se percibe como la generadora de marcadas discrepancias entre las versiones, lo que acentúa una libertad creativa que resalta el rol del autotraductor” (Stocco 118). Los poemas en que se confirma esta segunda postura son de *Witxüfko*, en donde el 26 (Inayao 65) y el 28 (69) son escritos en verso y presentan interpretaciones en prosa, de modo que los versos en tse süngun adquieren una musicalidad distinta a las interpretaciones en español, donde la forma le otorga un tono narrativo al contenido. Finalmente, el poema con mayor libertad en la interpretación es el 31, donde la extensión de la prosa poética incluye muchos detalles que no se mencionan en la interpretación, que es más bien una breve descripción del contenido del texto.

Entre los poemas en tse süngun que se pueden encontrar en esta poética, temáticamente se encuentran por lo menos 3 tipos:

1) Poemas en que se tiene algún tipo de despertar propio que permite una recuperación del mapuche kimün, como en el 26: “Kiñe antü ñi piwke txepey / allkütun ñi mongen ñi süngun (Un día mi corazón despertó, escuché el hablar de la diversidad de la vida (en la naturaleza))” (65); el 27: “¡Mestan txepey ñi mapunche mülpintun! (¡Necesito despertar mi espiritualidad mapuche!)” (67); y en *Küpa wiñotun tañi mapu mo* (*Quiero volver a mi tierra*) / *Lloftualu chi mawün’ inaltu witxüfko mo* (Y esperar la lluvia cerca del estero) / ... *Ka wisrintükuafiel tañi piuke wisraskün* (Y escribir lo que grita mi corazón) (23).

2) Poemas en que se denuncian graves afectaciones del territorio, principalmente las que afectan al estero, provocando que se seque; como los 28 y 29 de *Witxüfko* y *Akulu Cau Cau mapu mo* de *AGUA*. En el 28 se elogia el propio territorio y luego se da a conocer el problema que lo afecta. Dentro del elogio se incluye la presencia de fillke aliwen, (‘gran variedad de árboles nativos’), y de kiñeke witxüfko (‘algunos esteros’). El problema o wesha süngu (‘mal asunto’) que lo aqueja es la presencia de tsukijo mamüll (‘árboles ladrones’), llamados eucaliptos, que provocan la escasez hídrica (69). Llama la atención el uso de palabras diferentes para los distintos tipos de árbol: mientras que aliwen se utiliza para referir a los árboles nativos, para hablar del eucalipto se usa la palabra mamüll, que es la misma para ‘madera, palo’. El poema 29 es uno interesante porque está escrito de una forma bilingüe integrada: las oraciones se forman en español y entremedio se usan palabras en tse süngun, más o menos como la explicación del poema 28 que en el presente texto se encuentra (aunque el original esté entero tse süngun y después se incluya la interpretación en español). Esta escritura híbrida se ve así:

“Mi estero se está secando, tanto que ya casi ni crece l’awen, aun así, sobrevive ... y renueva mi newen ... Se me agita el piwke de tan solo pensar que un día pueda desaparecer, pero sé que aunque no pueda ver su ko, siempre será parte del fluir de mi moll’fün<sup>15</sup>” (71). En *Akulu Cau Cau mapu mo* también se observa que el estero tiene poquita agua (Niey pichin ko) y se afirma la voluntad de defender el agua y comprender sus consejos (inkatuan tain ko ka küpa kimtükun ko tañi ngül’am) (“*AGUA*” 16).

3) Poemas en los que se muestra un aprendizaje que es resultado del contacto con otras personas mapuche, ya sean los antiguos que le han hablado en pewma ‘sueño’, como en *Kiñe pewma mo*, *kimniepan tañi kuyfi süngun*, u otras mujeres mapuche con quienes se acompaña en la búsqueda de la identidad guiadas por su kimün ancestral, como en el poema 31 de *Witxüfko* (75). En el primero, la voz enuncia: “Allkütuñmafín pu kuyfikecheyem tañi nemül’ (Escuché el hablar de los antiguos) / ... Allkütuayen chi mapu (Escuchemos a la tierra) / Amoayen, ¡mongelekayen! (Vamos, ¡sigamos viviendo!)” (“*AGUA*” 24-25).

De estas distintas maneras, el discurso poético en tse süngun va entretejiendo una defensa material y simbólica de las aguas-afectos, configurándose en una hidropoética lingüística y epistemológicamente descolonizante a través de un cuerpo-territorio anfibio en resistencia, que sintoniza empáticamente con el cuerpo de agua dulce que es el witxüfko.

---

<sup>15</sup> Luego, en una nota al pie de página, rotulada como tal, se agregan las traducciones de las palabras en tse süngun incluidas en el poema: “Nota al pie: l’awen: planta medicinal / ... / newen: fuerza / piwke: corazón / ko: agua / moll’fün: sangre” (71).

## Conclusiones aproximadas

Como se ha podido observar, a lo largo de estas tres hidropoéticas se configura un discurso poético que se desarrolla a partir de la práctica hidrofeminista de reconocer la propia *encarnación acuosa y relacional*, en una serie de actos hibridizantes y/o descolonizantes que permiten al cuerpo-territorio conectar y representar sus afectos y afectaciones por medio su voz de enunciación, que los expresa mediante imágenes acuáticas construidas con sus particulares lenguajes de las aguas, sobre sus *cuerpos de agua* (tanto geográficos como meteorológicos). Esta *sintonización empática* con los cuerpos de agua se produce mediante la práctica fenomenológica hidrofeminista de poner profunda atención a los fluidos del propio cuerpo y cómo a través de las sumersiones, expulsiones e ingestas se producen disoluciones en y con los distintos cuerpos de agua, expandiendo el cuerpo más allá de lo únicamente humano, para conectarlo con seres de la espiritualidad mapuche: con la vida del agua. En otras palabras, son cuerpos que se reconocen como *cuerpos de agua* permeables y, por tanto, como parte del Hipermar, gran cuerpo que hidroconecta todos los seres.

En el caso de Miranda Rupailaf, los cuerpos de agua trabajados son oceánicos y míticos, entremezclando mitologías de distintos orígenes; en el caso de Alvarado Llanquilef, se trata de cuerpos de agua múltiples y diversos, tanto dulces como salados, que propician sus formas de liberación de la sangre; y en el caso de Inayao, son cuerpos de agua dulce usualmente minorizados, de modo que se reivindica la resistencia desde los márgenes dentro de los márgenes. En las tres se puede reconocer la poética creada como una forma de PiwKentukun, puesto que aprenden con y desde el corazón (entiéndase una centralidad de los afectos).

Al mismo tiempo, se establece una conexión entre los movimientos y transferencias de los fluidos del cuerpo con los afectos del dolor y el erotismo (la pena, el amor, la rabia y la risa); mientras éstos se vinculan con los fluidos y afectaciones del territorio habitado, actuando y (auto)percibiendo las encarnaciones acuosas a través de los sentidos físicos y sobrenaturales, activando una particular *sensibilidad del agua*. Las tres hidropoéticas llegan por distintos caminos a confirmar la idea antidicotómica que afirma la complementariedad del ser-de-agua con el ser-de-tierra, a menudo posicionándose desde un cuerpo-territorio anfibio que cuenta con imágenes botánicas e, incluso, un cuerpo-planta que germina y se brota.

Además, las tres propuestas poéticas generan distintas estrategias para la revitalización del mapuzungun: desde *Shumpall* de Miranda que opta por la ampliación intermedial del texto al formato de videopoema, en que una selección de textos del poemario es traducida y declamada en mapuzungun; pasando por *IncheNacidaHumana* de Alvarado, que manifiesta los

afectos provocados por la experiencia de aprender como L2 la que debió haber sido la lengua materna, incorporando palabras y frases de la lengua estudiada; y llegando finalmente a *Witxiifko* y la parte de *AGUA* de Inayao, en las que revitaliza la variante williche del mapuzungun: el tse süngun, componiendo poesía directamente escrita en esa lengua y presentándola de la manera más descolonizante posible, agregando interpretaciones en español. Estas revitalizaciones de la ‘lengua de la tierra’ son indispensables para comprender cómo estas propuestas artístico-poéticas se configuran como hidropoéticas, recuperando las dinámicas de funcionamiento de la Mapu que se conocen desde la epistemología mapuche, y la posición no-antropocéntrica que mantiene la lengua en su concepción desde la filosofía mapuche, desde la que se entiende que la lengua no es una facultad exclusivamente humana, sino que, al contrario, el ser humano fue el último en adquirir su habla al copiarle a la naturaleza las hablas que precedían a la humanidad. Esto, lejos de darle a la lengua la facultad de escindir la cultura de la naturaleza, dicotomía que se sostiene desde las concepciones occidentales y jerarquizantes del ser humano, posiciona la lengua dentro de un ecosistema diverso de hablas en que la humana no se valoriza por sobre las demás, sino que forma parte de él, al igual que las demás.

Resultaría interesante investigar la genealogía hidrofeminista de mujeres mapuche en una revisión de las autoras que han precedido a las estudiadas; o también, cómo se construyen hidropoéticas desde otras posicionalidades de sujeto (escritura de mujeres de otras culturas y escritura de poetas mapuche en general, incluyendo a otras identificaciones sexo-genéricas). También queda por investigar cómo se presenta este fenómeno en el género narrativo, y de qué maneras se podría facilitar ese tipo de análisis. Estas preguntas quedan abiertas para futuras oportunidades de investigación, para seguir contribuyendo al caudal de las hidrocriticas.

## **Bibliografía**

### **Fuentes literarias**

Alvarado Llanquilef, Leslie. *IncheNacidaHumana*. Chausrakawün: Transdono ediciones, 2021.

Miranda Rupailaf, Roxana. *Shumpall*. Santiago: Pehuén Editores, 2018.

Inayao, Pukem. *Witxüfko. Estero*. Ediciones Una Temporada en Isla Negra, 2019.

\_\_\_\_\_. *Agua poética. Once autoras*. Ediciones Una Temporada en Isla Negra, 2021, pp 13-25.

### **Bibliografía teórico-crítica**

#### **Obras citadas**

Abad, Cristian. “Reapropiación de la Naturaleza desde las resistencias en Abya Yala. Cuerpo y territorio como coordenadas epistémicas-políticas”, en *Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano. Tomo II*. Eduardo Sandoval Forero, Fernando Proto Gutiérrez y José Capera Figueroa (Coords.), Buenos Aires - México D.F.: Arkho Ediciones, 2019.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2015.

Arellano, Claudia. “Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la poesía del Sur de Chile”, en *Revista Nomadías*, n° 20, 2015, pp 11-26.

Barros, María José. “Por una defensa de las aguas de Wallmapu en la poesía de mujeres: Kvyeh, Figueroa y Paredes Pinda\*”, en *Literatura y lingüística*, n° 42, 2020, pp 197-221.

Bernal, Diana y Eduardo Marandola. “Hidropoética del habitar y vulnerabilidad: la potencia del lugar en el contexto de la crisis ambiental”, en *WATERLAT-GOBACIT Research Network. Thematic Area Series SATAD – TA8 - Water-related Disasters*, Vol. 1, n° 1. Newcastle: Valencio, Norma (Ed.), 2014, pp 158-172.

Barrenechea, Paulina. *Usos y mecanismos literarios en el discurso mapuche. Desde los “antiguos” a la nueva poesía*. Ñuke Mapuförlaget, 2002.

Braidotti, Rosi. *Feminismo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2022.

Clavería, Alejandro. *Escribiendo identidades. La discusión política en torno a la estandarización alfabética y ortográfica de lenguas indígenas en Chile: los casos del mapudungun, jaqi aru y kunsá*. Santiago: Qillqa Ediciones, 2019.

Di Girolamo, Greta y Consuelo Terra. *Millaray Huichalaf. La protectora del río sagrado*. Goethe-Institut Indonesien, 2021.

Escobar, Arturo. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

Figueroa, Damsi. *POÉTICAS MAPUCHE: Lecturas interculturales de la poesía mapuche actual*. Concepción: Universidad de Concepción, 2017.

Grolleau, Alexia. “El Shumpall: un mito entre dos aguas”, en *El largo viaje de los mitos. Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2020, pp 115-128.

Imigo Gueregat, Estela. “Descolonización audiovisual, intermedialidad y constelación poética en *Shumpall* (2018) de Roxana Miranda Rupailaf”, en *Revista Zur*, Vol. 2, nº 2, 2020, pp 68-77.

Loncon, Elisa. *Azmapu. Aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la Madre Tierra*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 2023. Impreso.

López, Helena. “El giro emocional” y “Emocionalidad textual y feminismo”, en *La política cultural de las emociones*, por Sara Ahmed. México: UNAM, 2015.

Madariaga, Montserrat. “La “erotividad” de la *Mapu*: poética-política de recuperación territorial en Roxana Miranda Rupailaf y el video-poema *El Shumpall*”, en *Taller de Letras*, nº 67, 2019, pp 91-105.

Mardones, Camila. “No hemos desaparecido: resistencias y alianzas. Lo que el mar se llevó: las voces del dolor”, en *Espinela. Revista de Literatura - PUCP*, 2019, pp 46-53.

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. España: Melusina, 2011.

Mora Curriao, Maribel. “De versos y voces: ñil registrados y poesía mapuche contemporánea”, en *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*. Ed. Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga. Santiago: LOM Ediciones, 2010. Impreso.

Moraga, Fernanda. “La emergencia de un *corpus* poético de mujeres mapuche”, en *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*. Ed. Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga. Santiago de Chile: LOM, 2010. Impreso.

\_\_\_\_\_ “Políticas del cuerpo y subjetividades fronterizas en el libro *Shumpall* de Roxana Miranda Rupailaf”, en *Revista Nomadías*, nº 17, 2013, pp 9-34. Impresa.

Moraña, Mabel. *Inscripciones Críticas: Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio, 2014. Impreso.

\_\_\_\_\_ “Introduction: Texts, Textures and Watermarks”, en *Hydrocriticism and Colonialism in Latin-America*, Mabel Moraña (ed.), 2022, pp 1-28.

\_\_\_\_\_ “Postcríptum. El afecto en la caja de herramientas”, en *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2012. Mabel Moraña en “La cuestión del humanismo en América Latina”, de

Moulian, Rodrigo y Cristina Garrido. “Etnopoéticas del umbral: el simbolismo del arco en la cultura mapuche williche y sus recurrencias en los sistemas cosmovisionarios andinos”, en *ESTUDIOS ATACAMEÑOS: Arqueología y Antropología Surandinas*, nº 51, 2015, pp 207-229.

Neimanis, Astrida. “Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons”, en *TOPIA Canadian Journal of Cultural Studies*, Vol. 21, 2009, pp 161-182.

\_\_\_\_\_ *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. 2017.

\_\_\_\_\_ “Hydrofeminism, Or: On Becoming a Body o Water”, en *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni y Fanny Söderbäck (eds.), Nueva York: Pallgrave Macmillan, 2012.

Ñanculef, Juan. *TAYIÑ MAPUCHE KIMÜN. Epistemología mapuche - Sabiduría y conocimientos*. Santiago: Universidad de Chile, 2016.

Ojeda Hueitra, Natalia. *Rhe kachu kyme lawen kafei: Las malezas y sus virtudes*. Santiago: Oficina Pueblos Originarios Peñalolén, 2021.

Paredes Pinda, Adriana. *EPU RUME ZUGU RAKIZUAM: Desgarro y florecimiento. La poesía mapuche entre lenguas*. Valdivia: UACH, 2013.

Riedemann, Clemente y Claudia Arellano. *Suralidad. Antropología Poética del Sur de Chile*. Puerto Varas y Valdivia: Suralidad Ediciones y Ediciones Kultrún, 2012. Impreso.

Romera, Cristina. *antropOcéano: Cuidar los mares para salvar la vida*. Barcelona: Planeta, 2022. Impreso.

Salinas, Macarena e Isaura Becker. *Guardianas del Agua: (in)seguridad hídrica en la vida cotidiana de las mujeres*. Fundación Heinrich Böll, Oficina Regional Cono Sur, 2022. Disponible en: <https://tantaku.cl/guardianas-del-agua/>

Skewes, Juan Carlos y Marta Silva. “Elementos para una comprensión ecológico cultural de las narraciones míticas acerca de las aguas y los seres del agua en la cosmovisión mapuche huinche”, en *Sociedad y cultura: reflexiones transdisciplinarias*. Comp. Claudia Rodríguez et al. Valdivia, Universidad de la Frontera, Universidad Austral de Chile, 2007, pp. 129-138.

Stocco, Melisa. “Visibilidad en la literatura mapuche autotraducida”, en *Boletín de literatura comparada*, Vol. 46, n° 2, 2021, pp 115-140.

Swampa, Maristella. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos territoriales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Alemania: CALAS, 2019.

Ulloa, Daniela. ““Cuerpos cartografiados”: la formación de lugares y espacios en dos poéticas migrantes, *Río Herido* de Daniela Catrileo y *Trasandina* de Ivonne Coñuecar”. Tesis. Universidad de Chile, 2020.

## Recursos web audiovisuales

*El shumpall*. Dir. Gerardo Quezada. Act. Ximena Huilipan. Prod. Roxana Miranda Rupailaf. Trad. e Interpretación: Jacqueline Caniguan. Jauría Films, 2014. Vimeo, <https://vimeo.com/84896309>

Neimanis, Astrida. *Talk by Astrida Neimanis: “How to think (as) a body of water: Access! Amplify! Describe!”*. Dortmunder Kunstverein, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ASKL8EpDVXE>

*Registro de Poetas | Roxana Miranda*. El Desconcierto, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1U45USLHz28>

## Obras consultadas

Augusta, Félix. *Diccionario Mapudungún - Español / Español - Mapudungún*, por Belén Villena Araya (Dir.). Temuco: Universidad Católica de Temuco Ediciones, 2017.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.