



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

“TI ÜLLKANTUN KÜME WIRIN DEW KÜPAY”:
TERRITORIO, LENGUA Y MEMORIA EN LA POESÍA DE
MUJERES MAPUCHE DE FINES DEL SIGLO XX Y
PRINCIPIOS DEL XXI.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA

CLAUDIA ESPINOZA SANDOVAL

PROFESORA GUÍA: ALICIA SALOMONE

SANTIAGO DE CHILE

2018

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la realización de este trabajo a mis padres, Claudia Sandoval y José Espinoza, quienes me ayudaron, con su paciencia y amor, a mantener la motivación y la constancia a lo largo de este último año. Asimismo, agradezco a Daniel Viscarra, quien contribuyó, por medio de conversaciones, al entendimiento del mundo mapuche retratado en los textos poéticos. A mi profesora guía, Alicia Salomone, por alentarme en todo el proceso de la escritura de este estudio, por confiar en él y hacerlo posible. Finalmente, toda mi gratitud al apoyo recibido desde Fondecyt a través del proyecto 1180331 “Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur, 1990-2017”, cuya IR es Alicia Salomone.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	5
Capítulo I. Aproximaciones teóricas al estudio de la poesía de mujeres mapuche de finales del siglo XX y principios del XXI.....	9
1.1 La pregunta por la identidad cultural del pueblo mapuche.....	9
1.2 Campos de producción cultural y la posición de la escritura de mujeres mapuche en el campo literario nacional.....	13
1.3 Territorio, lengua y memoria: temas y conceptos clave para el análisis textual.....	16
Capítulo II. Contexto de producción y recepción de la poesía actual de mujeres mapuche.....	27
2.1 Antecedentes generales del conflicto mapuche y la importancia del territorio.....	27
2.2 Mujeres mapuche: irrupción de una sujeto política en la lucha por el territorio, la lengua y la memoria.....	39
2.3 El campo poético de mujeres mapuche y su inserción en el campo literario chileno actual.....	53
2.4 Poesía de mujeres mapuche: una revisión a su recepción crítica.....	60
Capítulo III. Territorio y cuerpo femenino: relación metonímica referencial en textos poéticos de mujeres mapuche.....	68
3.1 Transformación territorial y corporal en “Madre” y “Vengo” de Eliana Pulquillanca.....	68
3.2 Escribir con el cuerpo: la única manera de representar el territorio expropiado en “Memorias” de Adriana Paredes Pinda.....	73
3.3 Reconstrucción corporal en el espacio ancestral en “Sueños en el valle” de Maribel Mora.....	76
3.4 Violencia territorial, violencia corporal: “[El sueño de la casa propia]” y “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]” de Ivonne Coñuecar...	79

3.5 El espacio doméstico como metáfora del territorio corporal en “Casa vacía” de Mariela Malhue.....	90
.	
Capítulo IV. Conflictos por el desarraigo lingüístico: oralitura y actos realizativos en la poesía de mujeres mapuche.....	100
4.1 Identidad y lengua paria en “Mi destino” de Adriana Paredes Pinda...-.....	100
4.2 La oralidad como posibilidad del decir ancestral en “Dakeluwün ül” de Jacqueline Caniguán.....	104
4.3 La lengua de las raíces en “Español de América” de Mariela Malhue.....	108
4.4 La palabra como una herencia de lucha en el “El último enemigo” de Graciela Huinao.....	112
Capítulo V. <i>Habitar</i> la memoria: la escritura poética de mujeres mapuche como una forma de autodefensa frente al olvido de lo ancestral.....	123
5.1 La vivencia del rito para la reconstrucción identitaria en “Los cantos de José Loi” de Graciela Huinao.....	123
5.2 Escribir el olvido para hacer justicia a través de la memoria en “Aborigen” y “Primera lección” de Alejandra Llanquipichun.....	126
5.3 Reconstrucción de la memoria por medio de las voces de la naturaleza en “Desde aquí” de Jacqueline Caniguán.....	134
5.4 <i>Habitar</i> la memoria: conflictos internos de una sujeto errante en “Atrás quedaron los cantos” de Maribel Mora.....	137
Conclusión.....	144
Bibliografía	150

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación es un estudio descriptivo y analítico de los siguientes dieciséis poemas¹ de ocho poetas mujeres mapuche de diferentes edades: “Los cantos de José Loi” y “El último enemigo” de Graciela Huinao (1956); “Vengo” y “Madre” de Eliana Pulquillanca Nahuelpan (1963); “Memorias”, “Mi destino” de Adriana Pinda (1970); “Sueños en el Valle”, “Atrás quedaron los cantos” de Maribel Mora (1970); “Desde aquí”, “Dakeluwün ül” de Jacqueline Caniguán (1974); “[el sueño de la casa propia]” y “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]” de Ivonne Coñuecar (1980); “Casa vacía” y “Español de América” de Mariela Malhue (1984); y, finalmente, “Aborigen” y “Primera lección” de Alejandra Llanquipichun Aedo (1985).

El objetivo general de este trabajo es analizar cómo se problematizan los conceptos de territorio, lengua y memoria en los textos poéticos de mujeres mapuche nacidas en la segunda mitad del siglo XX, a través del uso de una serie de recursos y estrategias retóricas como son la metonimia referencial, los actos realizativos y la reconfiguración de los tiempos verbales. Los objetivos específicos se centran, por un lado, en caracterizar el campo poético mapuche de mujeres a finales del siglo XX y comienzos del XXI en el marco de su creciente inserción en el campo literario nacional. Por otro, apuntan a proponer una lectura analítica de textos poéticos de mujeres mapuche que dé cuenta de la problematización del territorio, lengua y memoria a través del uso de recursos y estrategias

¹ Las referencias precisas del lugar y año de publicación de cada uno de los textos poéticos están en los análisis de cada poema.

retóricas antes mencionadas. Finalmente buscan contrastar, a través del análisis textual y discursivo, ciertas semejanzas y/o diferencias entre los poemas del corpus con relación a la problematización de los conceptos de territorio, lengua y memoria, y el uso de los distintos recursos.

En términos de las hipótesis que orientan el trabajo, se sostiene que las voces poéticas de los textos seleccionados, en tanto sujetos femeninas mapuche, problematizan los conceptos de territorio, lengua y memoria a través de la metonimia referencial, los actos realizativos y la reconfiguración de la temporalidad, respectivamente. En cuanto al territorio, la metonimia referencial sirve a las sujetos para establecer una vinculación entre una entidad implícita (el territorio mapuche) y una explícita (el cuerpo femenino), que está marcada por la violencia ejercida por sí misma y hacia sí misma, y, en ocasiones, por otro. En cuanto a la lengua, las sujetos recurren constantemente en su enunciación a actos realizativos, con el fin de resaltar el aspecto performativo de la oralidad y poner en evidencia las tensiones socioculturales que radican en el uso de la escritura en español frente a la oralidad mapuche subyacente. Finalmente, las sujetos problematizan la memoria, a través del uso estratégico de distintos tiempos verbales y mediante la alusión recurrente a la memoria de la comunidad y la familia en la configuración de las voces poéticas.

Las motivaciones principales que me llevaron a realizar este estudio tienen que ver con el estado incipiente de la crítica sobre esta poesía y con el hecho de que no se ha abordado suficientemente las problemáticas planteadas. Por mi parte, me centraré en el análisis de tres temáticas constantes en la producción poética de mujeres mapuche de las

últimas décadas: el territorio, la lengua y la memoria; las que se relacionan y explican a partir de las problemáticas y traumas socio-culturales que ha sufrido históricamente el pueblo mapuche. Las poetas intentan abordar o, al menos, denunciar en los textos estos conflictos y, por esta razón, resulta interesante analizar la forma en que los manifiestan, preguntándose al mismo tiempo qué recursos estilísticos utilizan para proponer y legitimar su discurso poético. Según Fernanda Moraga, los discursos poéticos de estas mujeres, en la toma del lenguaje, hacen confluír “cuerpos, hablas, memorias como sustancia literaria de agitación. Este viaje escritural que realizan estos cuerpos descentrados, desviados de la norma colonialista, desprende una concepción propia de la poesía como productora de modos y mundos diferentes” (*Adriana Pinda* 124).

De la misma forma, y siguiendo a Raquel Olea, el estudio que aquí presento es un intento por visibilizar, mediante una “lectura informada, cómplice de esta escritura” (Olea 44), propuestas diferentes de lenguajes. Ya no sirve hablar de opresiones que insisten en victimizar a la mujer mapuche, “ofrendándola al reconocimiento de una desigualdad sin salida” (*Ibíd.*), sino que hay que establecer diálogos que permitan forjar un camino para la inserción de estas discursividades en los campos de producción cultural y en el tejido social actual.

La elección de los textos que conforman el corpus de este trabajo se fundamenta en diversas razones. Por un lado, su carácter generacional, pues me interesa abarcar los últimos 30 años de la producción poética de mujeres mapuche. De esta forma, elegí textos que fueron escritos por poetas nacidas en la segunda mitad del S. XX y que comenzaron su producción poética a partir de los años 1970. Por otro lado, fue importante la

accesibilidad de los textos, puesto que la mayoría están antologados y algunas poetas no han publicado libros propios. Finalmente, consideré la vinculación que existe entre estos textos elegidos y los temas que pretendo analizar. Es importante agregar que los poemas están escritos en castellano, a excepción de algunos fragmentos de los textos de Jacqueline Caniguán, que incluyen algunas partes en mapudungun.

Capítulo I. Aproximaciones teóricas al estudio de la poesía de mujeres mapuche de finales del siglo XX y principios del XXI.

1.1 La pregunta por la identidad cultural del pueblo mapuche.

La pregunta sobre la identidad cultural del pueblo mapuche ha originado diversas discusiones tanto fuera como dentro de las comunidades. Algunos asumen que la identidad cultural debería entenderse desde la tradición, es decir, “la mantención a ultranza de la postura tradicionalista-campesinista” (Ancán 309), que se queda con la idea de que los “verdaderos” mapuche estarían localizados en el sur de Chile. Sin embargo, también hay otras posturas que apuntan a una resignificación de esa tradición, pues, debido a la dispersión de las comunidades, muchos mapuche están localizados en diferentes lugares del país, lo que los ha obligado a cambiar sus formas de vida tradicionales. Frente a estas ideas, es necesario delimitar el concepto de identidad cultural para efectos del análisis poético, pues tanto la lengua y el territorio como la memoria son conceptos estrechamente relacionados con el de identidad cultural.

Según Stuart Hall, la idea del regreso al origen, a la tradición, tiene su propia trampa. La construcción identitaria se produce gracias a la “aceptación de nuestros derroteros” (18), lo cual se refiere a la aceptación, negación, rearticulación del Otro diferente, en “la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta” (Derrida en Hall 18). Asimismo, este origen común excluye, según Hall leyendo a Freud, “una elección objetal abandonada [por lo que la identidad] no es esencialista, sino estratégica y

posicional” (16). Las diversas posiciones que asuma un sujeto tendrán como consecuencia la inestabilidad, fragmentación y fractura del yo, pues este se construirá “de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (*Id.* 17). Lo anterior se puede observar claramente, por ejemplo, en el caso de los mapuche urbanos:

Situados en muchos casos en las antípodas de las opciones posibles de autoadscripción étnica, es posible que un (a) Mapuche urbano (a), reelabore –con sus iguales- positivamente su identidad, transformada en *conciencia étnica* potenciada en muchos casos por un probable ascenso social, vía la educación formal y **se transforme en estratégico** para cualquier apuesta a futuro; del mismo modo como, en otros casos, se asiste a la consolidación individual del proceso de disgregación y **fuga identitaria** diseñada por la **sociedad dominante**, camino que conduce inevitablemente a la **asimilación** (Ancán y Calfío 908, *el énfasis es mío*).

De acuerdo con la cita anterior, se ofrecen dos caminos para la construcción identitaria de un mapuche urbano: la conciencia étnica y la transformación estratégica en el espacio otro, o la asimilación de los procesos identitarios impuestos por la sociedad dominante. En ambos casos, es evidente que la construcción o deconstrucción identitaria está supeditada a los procesos históricos que trastornaron el “carácter relativamente ‘estable’ de muchas poblaciones y culturas, [y sobre todo de aquellos quienes sufrieron] procesos de migración forzada y ‘libre’ convertidos en un fenómeno global del llamado

mundo ‘poscolonial’” (Hall 17). Todo lo anterior, se relaciona con las migraciones de los mapuche a Santiago, pues la construcción identitaria de estos sujetos se debe entender dentro de un discurso y no fuera de él, es decir, “en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (*Id.* 18).

Entendida desde esta perspectiva, la identidad es el encuentro, el lugar de sutura “entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan ‘interpelarnos’, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares” (Hall 20), es decir, la asimilación de las lógicas dominantes, lo que José Ancán llamaría enmascaramiento. Y, por otro lado, “los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’”, o sea, aquellos que son capaces de generar una *conciencia étnica*. Para Hall, en definitiva, “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (*Ibíd.*). Es importante, entonces, la relación entre los sujetos y sus prácticas discursivas, pues a través de ellas los sujetos producen procesos de identificación que suponen “una construcción, un proceso nunca terminado [...] que] se afina en la contingencia [...] es un proceso de articulación, una sutura” (*Id.* 15).

De esta manera, es posible afirmar que para los mapuche, sobre todo para los urbanos, esta rearticulación identitaria ha requerido esfuerzos importantes, pues han “roto con su lugar y su linaje” (Ancán 910). Por eso mismo, el surgimiento y consolidación de una conciencia étnica, potenciándose, como dice Ancán, con el ascenso social y el acceso a la educación, es un gran logro. En este sentido, los textos poéticos serán espacios en los que se podrán distinguir las estrategias y posiciones de las hablantes, dejando en evidencia

una pluralidad de signos socioculturales, pues se tratan de textos “situad[os] en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas” (Cornejo *El indigenismo* 19).

Debido a la diversidad de las poetas seleccionadas, las consecuencias de este cruce serán múltiples y diversas. A modo de ejemplo, en relación al cruce entre el mapudungun y el español, se observa una doble agencia lingüística. Según Antonio Cornejo, “en la primera los signos preservan su filiación y funcionan con los intertextos que efectivamente les corresponden, dialogando conflictivamente con otros que no les son afines y que mantienen su diferencia” (*Condición* 104). En la segunda, en cambio, “las dos o más series lingüísticas ingresan en un espacio más dialéctico que dialógico y producen un *efecto* de conciliación armoniosa que desemboca o puede desembocar en la configuración de una voz monológica” (*Id.* 104-105). Estas diversas rupturas discursivas, entonces, acercarán los textos poéticos mapuche a lo que Cornejo llama literaturas heterogéneas, “donde las instancias de producción, realización textual y consumo pertenecen a un universo socio-cultural y el referente a otro distinto” (Cornejo *El indigenismo* 17)²; o, más bien, a otro recuperado, reestructurado y reetnificado a través de la palabra poética (Ancán 908).

² Para enfatizar esta idea, Cornejo explica: “El indigenismo es obra de mestizos... [este concepto] alude, más bien, a toda una compleja red de cuestiones socio-culturales, principalmente al hecho de que este proceso de producción obedece a normas occidentalizadas... tanto por la posición social y cultural de sus productos, claramente integrados al polo hegemónico de las sociedades a que pertenecen, cuanto por el contexto en que actúan y las convenciones culturales y literarias que emplean” (*El indigenismo* 18)

1.2 Campos de producción cultural y la posición de la escritura de mujeres mapuche en el campo literario nacional.

Para Pierre Bourdieu, los campos de producción cultural “ocupan una posición dominada en el campo de poder” (147), esto es, tanto los escritores e intelectuales, en general, como los artistas, son un sector sometido a una clase hegemónica pero que, al mismo tiempo, poseen un poder. Este reside en la posesión de un capital determinado (capital simbólico) y de una posición que les confiere libertades, como, por ejemplo, la posibilidad de publicar o rechazar algún texto.

Dentro de los campos de producción cultural está el campo literario, el cual, según Bourdieu, se encuentra dentro de una esfera legítima siempre y cuando se ejerza en espacios legítimos, como la universidad, la academia o instituciones afines. De la misma manera, y como sucede con otros campos, constituye un “lugar de relaciones de fuerzas (y de luchas tendientes a transformarlas o a conservarlas)” (Bourdieu 144). Esto, debido a que los proyectos creadores mantienen una relación estrecha con la sociedad, que interviene “invirtiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia” (*Id.* 18). Los artistas o escritores se enfrentan a esta pugna utilizando sus estrategias y fuerzas de acuerdo a su capital específico.

La intervención de la sociedad en los proyectos creadores afecta también al sujeto creador. La obra intelectual puede ser bien recibida o rechazada, reconocida o ignorada, y con ello “el autor del mensaje, obtiene no solamente su valor, sino también su significación y su verdad de los que la reciben tanto como del que la produce” (Bourdieu

20). En este sentido, “la tensión deja de estar centralizada por el texto, ampliando la problematización a los mecanismos de institucionalización o marginación de los bienes simbólicos” (Olea 21). Es claro, entonces, que los escritores están subordinados a limitaciones económicas, sociales y simbólicas, por lo tanto, “en competencia por la legitimidad cultural” (Bourdieu 10). Si se quiere publicar y perdurar en el ámbito público editorial, hay que conseguir aprobación de quienes detentan el poder simbólico, “plegarse a su ideal cultura, a su gusto” (*Id.*12).

Las poetas, en tanto mujeres y mapuche, carecen de poder político, económico o garantías institucionales como para poder “imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, [y así...] reivindicar una legitimidad cultural [...], sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten” (Bourdieu 32, 33). Por lo tanto, su inserción en el campo literario no ha sido fácil, sobre todo porque construyen un discurso que se ha levantado como una fuerza opuesta a lo establecido. Afectadas por una discriminación interseccional³, que abarca su condición de etnia, género y clase social, entre otras, problematizan la circulación y recepción de sus textos. Así, si por una parte su poesía ha tendido a ser ignorada o invisibilizada en los espacios legitimados, por otra, la mayoría de las poetas comenzó a difundir su trabajo en espacios alternativos, como son los talleres autogestionados y las organizaciones sociales.

³ El concepto de interseccionalidad “hace referencia a la situación en la cual una clase concreta de discriminación interactúa con dos o más grupos de discriminación creando una situación única” (Expósito 205).

Esta situación lleva a pensar en una urgente transformación del campo literario nacional, específicamente, del campo poético, que acoja adecuadamente a estas producciones. Las autoras, asimismo, también han venido buscando la posibilidad de acceder a un espacio legítimo donde difundir su discurso dentro de la escena literaria, es decir, poseen una ambición de autonomización e inserción en el campo literario nacional desde su diferencia, diversidad y complejidad: “desde ese no lugar, desde ese no poder, las mujeres intentan intervenir y modificar estructuras de funcionamiento social, en un espacio donde su discursividad no tiene historia de inscripción” (Olea 22).

Cabe señalar que algunas mujeres mapuche han podido acceder a espacios institucionales legitimados, como la universidad y la academia. Es el caso de Graciela Huinao, quien fue la primera mujer mapuche en entrar a la Academia Chilena de la Lengua, o Adriana Paredes, quien es Doctora en Ciencias Humanas. También hay algunas poetisas más jóvenes, como Ivonne Coñuecar y Mariela Malhue, que cursaron estudios universitarios y/o aún continúan haciéndolo. Tanto ellas como las otras poetisas seleccionadas, desde esos espacios han sido capaces de reivindicar la conexión que mantienen con su origen mapuche y, de esa manera, seguir abriendo espacios para que estas voces poéticas accedan al reconocimiento dentro del campo literario nacional. Este gesto, por otra parte, contribuye a la transformación de dicho campo pues, como sostiene Raquel Olea, “cada escritura que proponga la legitimación de un sujeto cultural construido en la indagación de otra palabra, de otras prácticas, de otras simbolizaciones, amenaza el poder de los discursos instalados” (Olea 24), sobre todo si se efectúa desde un espacio legitimado.

1.3 Territorio, lengua y memoria: temas y conceptos clave para el análisis textual.

El análisis textual del corpus se centrará en la indagación en torno de tres temas presentes en la poesía de mujeres mapuche: el territorio, la lengua y la memoria. Para cada uno, se estudiará un elemento, recurso o tropo específico que sea predominante para su representación textual. En el caso del territorio, me centraré en el uso de la metonimia referencial, observando cómo las poetisas problematizan el territorio mapuche desde su relación con el cuerpo femenino. En cuanto a la lengua, me centraré en el uso de los actos realizativos. Estos tienen el propósito de resaltar el rasgo performativo de la poesía mapuche y el carácter oral de su tradición. Finalmente, para el trabajo con la memoria, me centraré en el uso estratégico de los tiempos verbales. Estos, en algunas ocasiones, apuntan a evidenciar un tiempo cíclico, desechando la idea de un tiempo cronológico y lineal.

En cuanto al primer tema -el territorio-, se analizará el recurso de la metonimia referencial, concepto trabajado por Beatrice Warren en *Referential Metonymy. Scripta Minora* (2006). En este texto, la autora plantea que las metonimias referenciales tienen una sintaxis propia en la que “el elemento implícito es el núcleo y el objeto de la referencia. El elemento explícito, [por su lado] es en realidad parte de un modificador” (9) con un “valor con particular relevancia contextual que el intérprete conecta con un atributo del elemento implícito” (*Id.* 69). En este sentido, “el hablante confía en que al mencionar

un atributo prominente en el contexto a la mano de la entidad o entidades a la que quiere referirse, su interlocutor podrá identificarlo” (*Id.* 59)⁴.

Desde mi perspectiva, las poetas utilizan la metonimia referencial para establecer una relación directa entre el territorio mapuche (entidad implícita) y el cuerpo (entidad explícita, que está mediada por un contexto específico. La tierra (Ñuke Mapu), para las personas mapuche, es una parte concreta de sí mismos y constituye una extensión de su cuerpo; parte que las determina en todos los aspectos de su vida. Por esta razón, las sujetos, voces femeninas, al hablar de su cuerpo herido y usurpado también se están refiriendo a un todo mayor, diverso e infinito: la tierra misma, herida y usurpada, tal como ellas. Según Lucía Guerra, “la tradición ancestral del pueblo mapuche postula una territorialidad de carácter pre-moderno en la cual el territorio geográfico implica una pertenencia a una comunidad” (*La ciudad* 123) y, con ello, un elemento conformador de identidad. Se produce, de esta manera, una metonimia referencial de la parte (cuerpo) por el todo (territorio).

Por otra parte, el cuerpo, visto como herramienta y recurso de la escritura poética, resulta trascendental para comprender los conflictos y tensiones que las sujetos poéticas discutirán en el texto mismo. Judith Butler, en su libro *El género en disputa* (1990), plantea que “no puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia significable antes de la marca de su género” (28). Retomando a Michel Foucault, afirma que “el cuerpo

⁴ Traducciones de Juan Pérez Sánchez en “Generación de nuevos significados, mediante la metonimia, en el *parlache*” *Scielo*, N° 21 (2009).

adquiere significado dentro del discurso sólo en el contexto de las relaciones de poder [disimulándolas] posteriormente” (*Id.* 193), es decir, solo cuando entra al campo de lo discursivo y es marcado a partir de su sexualidad. Guerra, por su parte, explica que en el cuerpo se “inscriben [...] los múltiples discursos que regulan, normalizan e instauran saberes” (*Mujer* 87), haciéndolo, a la vez, “susceptible a diversas modificaciones y desplazamientos” (*Id.* 91). En consecuencia, en términos de Butler, el cuerpo se convierte en un espacio de inscripción cultural en el que emergen diversos valores culturales; en definitiva, “es un medio [...] una página en blanco” (Butler 256).

Algo similar propone Raquel Olea en cuanto a la movilidad y pluralidad de los cuerpos. Los entiende como “espacios de políticas y poderes diversos [...] resistentes a los mandatos de las leyes reproductivas como opción única” (31). A este último respecto, Butler sostiene que el cuerpo es una construcción imaginaria originada bajo los criterios de “heterosexualización naturalizada [...] en que los datos físicos se utilizan como causas y los deseos manifiestan los efectos inexorables de esa condición de ser físicos” (Butler 159-160). Al ser una construcción o artificio, el cuerpo expone la posibilidad de múltiples transformaciones que estarán “habitadas activamente, [y no estarán] totalmente constreñida[s] por la norma” (*Id.* 65).

A partir de los conceptos anteriores, y para este trabajo, las sujetos poéticas serán asumidas como capaces de apropiarse de un cuerpo que se siente y se sabe femenino, pero no por oposición a una “heterosexualización naturalizada” de la sociedad occidental, sino gracias a su identificación con Ñuke Mapu o la madre tierra. Es ella, con sus transformaciones históricas, “la que confirma el lugar de lo «literal» y lo «real»” (Butler

64) del cuerpo femenino mapuche. En consecuencia, en ese cuerpo se inscriben los valores culturales que aseguran su destrucción y transfiguración “para que emerja la cultura” (*Id.* 257), creando al mismo tiempo un “sujeto hablante y sus significaciones” (*Id.* 256) que indagará más allá de la opción reproductiva.

El proceso de dominación, inscripción y [re]creación (Foucault en Butler 257) a que está sometido el cuerpo dentro del campo social dará paso, entonces, a una subversión que tiene lugar en los textos poéticos. Así se crearán cuerpos culturales emancipados, “no hacia su pasado ‘natural’ ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales” (*Id.* 193). En definitiva, se llegará a entender la cultura como estratégica y posicional de acuerdo a los intereses relacionados con un contexto determinado. En este caso, los cuerpos femeninos mapuche transgredidos en los poemas, luego de visibilizar la destrucción y en su relación con la tierra arrebatada, darán luces de diversas transformaciones culturales inscritas en esos mismos cuerpos, las que serán múltiples debido a la diversidad de voces que portan.

El rescate del cuerpo como espacio de representación femenina tiene su vinculación con la necesidad de crear o transformar un imaginario que permita insertarlo “activamente en la cultura [y que sea un sitio donde] imponer cambios históricos y sociales” (Guerra *Mujer* 71). Es una lucha constante contra el orden simbólico, por su transformación y por la aceptación de una diversidad que poco se ha tomado en cuenta al hablar de poesía de mujeres.

Es importante aclarar que, si bien en el corpus se analiza la relación cuerpo/territorio, no todas las poetisas lo trabajarán de la misma manera. En la concepción

mapuche tradicional, “el cuerpo de la mujer está enlazado por igual a la fertilidad de la naturaleza y a los ciclos cósmicos. De hecho, en mapudungun, la palabra *domo* (‘mujer’, ‘lo femenino’) alude a la fertilidad al significar ‘el instrumento o medio por el cual se accede a lo más, a lo mayor’” (*Id.* 148). Sin embargo, algunas poetas, como Ivonne Coñuecar, Adriana Paredes Pinda o Roxana Miranda Rupailaf, se alejarán de esa concepción, transgrediéndola y reestructurándola.

En cuanto al tema de la lengua, recurro para el análisis al concepto de oralitura, propuesto por Elicura Chihuailaf para referirse a “la importancia de la palabra en la cultura mapuche, como sustento de la comunidad y de la comunicación con el espíritu y el corazón del otro, asumiendo el modo de expresión poética a través de la escritura” (*Memoria chilena*). Según Chihuailaf, “la oralitura sería escribir al lado de la fuente, esto es situar el hecho escritural, no olvidando que la escritura es en sí misma un artificio” (51). Asimismo, este concepto también es trabajado por Yoro Fall, historiador senegalés, quien explica que la “oralitura constituye una estética igual a la literatura, pero con [una] mayor riqueza” (19), que radica en la conjugación integradora entre oralidad y escritura.

La mayoría de los textos poéticos seleccionados están escritos en español y, en ellos, el mapudungun tiene una participación escasa pues solo es utilizado cuando las voces se refieren a elementos específicos intraducibles a la otra lengua. Sin embargo, a partir de esa inclusión, el texto adquiere un doble registro, “en el cual la simultaneidad de dos lenguajes (...) es solo la superficie visible de caudales que se desplazan en una interacción que es antagónica y suplementaria, en un proceso poético en el cual el emisor dirige su escritura a un horizonte dual de receptores” (Guerra *La Ciudad* 84). Instaladas

en este marco, las sujetos poéticas se cuestionarán el uso de la lengua que están utilizando e irán desde el extrañamiento —al alejarse de una lengua que las vincula con su herencia ancestral— hasta una evidente toma de posición como mediadoras entre dos mundos: la oralidad mapuche, inscrita en los contenidos culturales, y la escritura en español. De esta manera, la oralitura permite aunar y fusionar estos mundos con el propósito de delinear vías de comunicación entre las dos culturas y lenguas en cuestión.

Para analizar cómo estos conceptos aparecen en el texto mismo, tomaré en cuenta los postulados de John Langshaw Austin, en *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (1996), acerca de los actos realizativos o performativos. Para el autor, estas expresiones lingüísticas "no consiste[n]... en decir algo, sino en hacer algo, y que no es un informe, verdadero o falso, acerca de algo" (Austin 46). Estos enunciados tienen como propósito principal la realización del acto que se enuncia, "cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión" (*Id.* 49). La finalidad está relacionada con la construcción y transformación del mundo por medio del lenguaje de forma activa, pues el aspecto realizativo insta necesariamente a una acción concreta en la que participa el sujeto de la enunciación. Es importante destacar que, para Austin, son relevantes tanto "las circunstancias en que las palabras se expresan [y, también las personas que llevan] a cabo las acciones determinadas" (*Ibid.*). Si, por alguna razón, el acto realizativo no lo enuncia una persona adecuada en una situación apropiada para ello, puede convertirse en un acto infeliz.

Para Austin, "una expresión realizativa será hueca o vacía *de un modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio"

(63), pues en esas circunstancias el lenguaje es utilizado artificialmente y en “maneras *dependientes* de su uso normal” (*Ibíd.*) y por eso las excluye de las expresiones realizativas. Además, el autor veía como un riesgo para las condiciones correctas de enunciación el hecho de separar el “momento de emisión del instante de la recepción, porque en el hiato se produce un tipo de abstracción del lenguaje que, separado de sus usos *normales*, pierde el carácter de fuerza que se imprime al acto” (Aguilar párr. 19) convirtiéndose en un elemento errático, sin propósito real.

Las expresiones realizativas están regladas por convenciones sociales, siendo la repetición dentro de una comunidad determinada la que asegura la validez del acto (*Ibíd.*). Por lo tanto, se puede afirmar que la literatura es un espacio donde ellas podrían validarse, dado que, como en cualquier comunidad, allí se establecen convenciones que regulan las realizaciones lingüísticas dentro de los textos. Un caso particular es el que presenta el lenguaje poético, el que, según María José Pasos, puede asimilarse a un ritual “por medio del cual se transforma simbólicamente un aspecto particular de la sociedad que da origen al texto” (84).

Si bien podría argumentarse que en la poesía se cumple el temor de Austin acerca de la separación espacial y temporal de la enunciación del acto y, sobre todo, del lenguaje cotidiano, al mismo tiempo, este género abre posibilidades a otro tiempo de enunciación donde funcionan expresiones realizativas que pueden generar transformaciones reales tanto en el lenguaje como en el lector: “[en] el tiempo de la lectoescritura, [...] cuando accedemos al ámbito de la escritura, sabemos de antemano que nos enfrentamos a otra dimensión, no menos real que el mundo cotidiano, pero real en tanto dura el tiempo de la

lectura” (*Ibíd.*). De esta manera, la fuerza ilocucionaria de la expresión realizativa en el lenguaje poético no sería hueca o vacía, sino que abierta a otras posibilidades temporales y espaciales, y ligada a las construcciones culturales que se edifican en el mismo texto.

En el caso de la poesía mapuche, dada su relación estrecha con la oralidad, podemos asumir que resulta un espacio único, desde la visión de Austin, para el despliegue de emisiones realizativas. El análisis de estas expresiones se centrará, entonces, en comprobar cómo funciona la oralidad, aspecto performativo de la poesía mapuche, y su relación con la escritura en español. Además, una lectura deconstructiva de los poemas permitirá explicar cómo las poetas transforman la cultura a partir de cierto “usos del lenguaje que (des)ordenan leyes gramaticales y sintácticas del sistema logocéntrico que ha regido la lengua, haciendo presente relaciones entre el habla oral y escrita” (Guerra, *La mujer* 42). Se trata de una estrategia a través de la cual las sujetos poéticas pueden representarse a sí mismas utilizando un lenguaje reelaborado de acuerdo a sus impulsos y necesidades específicas en tanto mujeres y mapuche.

Finalmente, y con relación al último elemento identificado en los textos poéticos, la memoria, se trabajará centralmente desde los planteamientos de Paul Ricoeur. En su libro *La memoria, la historia y el olvido* (2004), el autor explica que esta capacidad humana es el único recurso que permite el acceso a nuestro pasado: “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes* de que declaremos que nos acordamos de ello” (41). A lo largo del texto, Ricoeur establece una clasificación de tipos de memoria que resulta fundamental para este trabajo. Me enfocaré, especialmente, en el binomio *hábito-memoria*, el cual se refiere a una experiencia que

“está incorporada a la vivencia presente, no marcada, no declarada como pasado... forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar [...]; es vivida, actuada, más que representada“(Id. 44-45). Los textos poéticos tratarán transversalmente el *hábito-memoria* como una manifestación viva de una visión de mundo que se niega y se resiste a morir. En este sentido, las sujetos se *acordarán* y no recordarán, pues, para Ricoeur, "acordarse no es sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, 'hacer' algo" (Id. 81) con esa memoria, lo cual estaría relacionado con los actos realizativos.

Las imágenes del pasado, en los poemas, confluirán con imágenes del presente, cuestionando la noción cronológica y lineal del tiempo de occidente, en el que el pasado está necesariamente separado del presente y es anterior a él. En otras palabras, las acciones enunciadas en presente estarán influenciadas por las acciones enunciadas en un tiempo pretérito (perfecto, imperfecto u indefinido) y no podrán dissociarse, pues dependerán unas de otras. Gracias a lo pasado, las sujetos pueden ser lo que están siendo en el poema mismo. Ese “estar siendo” en el pasado a través de su presente, les permite convertir la palabra en un medio de autodefensa y sanación . Se defiende una memoria personal y, con ello, una colectiva, pues la reconstrucción identitaria se realiza, según Andrea Aravena, desde “la reivindicación de un origen común y de la idealización de un pasado que los hace diferentes [...] rememorando permanentemente la vida en comunidad” (89).

Ahora bien, es importante aclarar que esa rememoración de la memoria colectiva es múltiple y selectiva en el corpus analizado, privilegiándose en algunas poetas las relaciones familiares, mientras que, en otras, los ritos o ceremonias tradicionales, así como la naturaleza y la relación con el territorio. Cada uno de esos rescates son diferentes,

aunque todos remitan al origen común, y dependen de las estrategias individuales de cada una de las poetas. En un sentido más particular, el conflicto del sujeto ausente se acentúa en las sujetos migrantes, pues “ya no posee[n] pleno conocimiento y control de la realidad circundante [...] Su existencia se tiñe entonces de voces ajenas, de lugares y sabores sin huellas en la memoria” (Guerra *La ciudad* 73). Además, “lo que se acuerda” no siempre se condice con lo que fue, pues “el entorno ajeno engendra otros recuerdos y en el ajedrez de la memoria, las figuras del recuerdo se movilizan, cambian de lugar y pasan a niveles muy distintos de donde estaban ubicados” (*Id.* 74), por lo que las rememoraciones serán múltiples y diferentes entre sí, y, en consecuencia, también la conformación de sus identidades. Los espacios ajenos, la ciudad o cualquier lugar que no sea el lugar de origen, por otra parte, son los responsables de intensificar, según Guerra, “los elementos identitarios en un exilio donde ya no están presentes las constelaciones de los afectos [...], del entorno físico originario [...] y de un entorno cultural con sus creencias y valores (*Id.* 82).

En conexión con el rescate de la memoria, también cobra importancia el concepto de testimonio, según lo trabaja Giorgio Agamben en “El archivo y el testimonio”. Para el autor, el testimonio es un sistema de relaciones “entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir” (4), donde lo decible estaría radicado en el presente y lo no decible en un pasado. En el corpus analizado, las sujetos utilizarán la palabra poética para testimoniar acerca de ese pasado que confluye en el poema en forma de resto: “Los poetas –los testigos- fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad

–o la imposibilidad- de hablar (...) –los testigos- no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos” (*Id.* 19).

Al evocar al sujeto ausente a través de la enunciación del testimonio, la sujeto que “se acuerda”, siguiendo a Ricoeur, se ve instalada en una red de encrucijadas que, según Cornejo Polar, son propias de una situación (neo)colonial. La sujeto que evoca construye “una realidad hecha de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo, y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y a la vez la constituye” (Cornejo en Guerra *La ciudad* 86). En el texto poético se erige, así, un discurso lleno de intersecciones que, en muchos casos, se valdrá de la religiosidad como un espacio de “construcción de sentidos [...], afirmación y de reconstrucción de la identidad” (Guerra *Id.* 15). De esta forma, la poesía logra conectar a los sujetos “con su pasado para dar sentido a su existencia presente, como tiempo de afirmar una existencia que en algún momento tuvo que ser negada” (Aravena en Guerra *Id.* 151).

Capítulo II. Contexto de producción y recepción de la poesía actual de mujeres mapuche.

2.1 Antecedentes generales del conflicto mapuche y la importancia del territorio.

Elicura Chihuailf en “Nuestra lucha es una lucha por ternura” (2008) afirma y comenta, con dolor, los vejámenes por los que ha tenido que pasar un pueblo que, en algún momento de su historia, “fue un país libre, autónomo y autodeterminado [...] Con un territorio que abarcaba espacios en ambos lados de la cordillera; un idioma propio: el mapuzungun/ idioma de la Tierra... y una manera de ser determinada por una visión de mundo particular” (10). Asimismo, explica la importancia del territorio en la conformación y la unión de la comunidad mapuche. La tierra no es un espacio vacío obtenido por un individuo para “llenarlo” a su antojo, sino que es el espacio diverso e íntegro que contiene al individuo, quien es una parte más del todo: la naturaleza misma⁵. Así lo explica Chihuailf: “Tomamos de ella lo que nos sirve en el breve paso por este mundo, sin esquilmarla, así como ella nos toma –poco a poco- para transformarnos en agua, aire, fuego, verdor” (11).

A pesar de los conflictos que se han tenido por la tierra, según Chihuailf, el Lof, la unidad básica de la organización social mapuche, “ha sabido adaptarse a un universo

⁵ Este fenómeno se le denomina “Itro Fil Mogen” y significa, según Chihuailf, “totalidad sin exclusión, la integridad sin fragmentación de lo viviente” (11)

en movimiento, logrando un alcance contemporáneo que lo reafirma como Comunidad, sin perder sus dos pilares básicos y fundamentales que le dan vida: el Tuwvn y el Kvpalme” (10). El primero, se refiere a la familia como base y fundamento de la comunidad; el segundo, corresponde al lazo sanguíneo que une a “la comunidad familiar de hermanos, hijos todos de la Ñuke Mapu/Madre Tierra, resueltos a vivir en un grupo ocupando un espacio territorial determinado” (*Ibíd.*). Estos pilares se han transformado a lo largo de los siglos, debido a los conflictos territoriales que el pueblo mapuche ha tenido que enfrentar desde la Conquista. Uno de los acontecimientos de mayor relevancia en el conflicto por la tierra es el Tratado de Quilín (1641), en el cual los españoles reconocían un territorio mapuche independiente, haciendo posible que los mapuche vivieran por casi 300 años en su territorio ancestral. A partir de ese acuerdo, surgieron nuevas formas de relaciones sociales, como el comercio y las misiones, y hubo momentos de paz como de beligerancia (Ortiz 10). Pero fue durante el siglo XIX cuando el pueblo mapuche debió enfrentar las situaciones de mayor confrontación, especialmente entre 1880 y 1883, “cuando el emergente Estado chileno decidió la dominación final mediante una ocupación militar que [le] permitió ejercer soberanía territorial” (*Id.* 11). Este proceso es el que aún es llamado eufemísticamente como la “Pacificación de La Araucanía”.

Como resultado de esta dominación, “los mapuche fueron forzados a vivir en ‘reducciones’ entregadas a través de un Título de Merced a un grupo patrilineal. El resto del territorio fue transferido a inmigrantes extranjeros o vendido a colonos chilenos” (Herrera 30) con el propósito de “integrar la tierra a la economía mundial agroexportadora” (Ruiz, C. 63). De esta manera, entre 1884 a 1930 la tierra ancestral se

redujo de forma considerable, llevando a muchos mapuche a migrar a las ciudades⁶. Esto generó evidentes cambios al Tuwvn, pues forzó a los mapuche a abandonar sus comunidades y, por ende, el espacio de origen. También alteró el Kvpalme, ya que a pesar de que los lazos sanguíneos perduraban en el tiempo, las migraciones de diferentes comunidades y familias generaron, tal como dice Elisa García, dispersión y problemas de identificación con el territorio.

La “colonización lenta y atroz, [...] dispersión y minorización del pueblo mapuche” (García 41), iniciada con la Conquista y reforzada desde 1883, continuó en el siglo XX. Esto provocó, según Jorge Pinto, una reacción en la sociedad chilena que se expresó en el fomento de iniciativas de apoyo al pueblo mapuche. Aurelio Díaz Meza, periodista de *El Diario Ilustrado*, y Oluf Erlandsen, de *El Correo de Valdivia*, cumplieron un papel importante en la difusión de información y en la visibilización de la violencia con la que estaba siendo tratado el pueblo mapuche, y así fue como ambos difundieron la reunión del Parlamento de Coz Coz realizado en Panguipulli en enero de 1907.

Según Pinto, se cree que detrás de esta convocatoria se encontraba el sacerdote Sigifredo de Frauenhäusl, quien pensaba que, si los mapuche desaparecían, “se quedaban

⁶ Las consecuencias de las migraciones las explica José Ancan en relación al Censo de 1992: “se sigue considerando a la población Mapuche urbana como si ésta estuviera integrada tan solo por migrantes [...] un gran porcentaje de esa población corresponde a indígenas totalmente urbanos, es decir, los hijos de migrantes [...] Los procesos migratorios campo/ciudad se han constituido de hecho en el antecedente basal que contextualiza el fenómeno del surgimiento de la población indígena urbana [...] el silencioso y sostenido flujo migratorio Mapuche hacia las ciudades se desencadenó masivamente a contar de la década del 30” (307). De hecho, actualmente, “se calculan 230.000 mapuches en su territorio original mientras el resto de una población total de 604.349, según el Censo del 2002, vive en espacios urbanos” (Guerra, *La ciudad* 69)

sin almas para convertir y en peligro de desaparecer como orden misionera [... y también,] tenían plena conciencia de que [...] a su lado se movían otras iglesias que les disputaban la simpatía indígena” (Pinto 170). Si bien estos apoyos de personas no-mapuche probablemente fueran una estrategia que buscaba hacerlos aparecer “como los grandes defensores de un pueblo que había sido violentado” (*Ibíd.*), contribuyeron al logro de metas importantes. Entre ellas, “demostrar que el mapuche no había desaparecido; instalar el tema indígena en la opinión pública [y] desbaratar la imagen del indio carente de virtudes para presentar otra que lo acercara a los cánones del hombre civilizado” (*Id.* 171). De hecho, como afirma Pinto, los prejuicios más recurrentes eran su escasa capacidad para el trabajo de la tierra, y su condición de haraganes borrachos y bárbaros.

El 29 de agosto de 1927, bajo la dictadura de Ibáñez, se aprobó la Ley N° 4.169 de división de las tierras comunales⁷, generando un conflicto dentro de las comunidades. Algunos mapuche, como el diputado Manuel Manquilef, apoyaron la subdivisión de las tierras como una solución posible para la pobreza de su pueblo, mientras que otros creían que la iniciativa perjudicaba aún más la posesión de las tierras por parte de las comunidades. Los grupos que se opusieron a la legislación comenzaron a crear organizaciones, tales como la Sociedad Caupolicán y la Federación Araucana, pero pese a las gestiones de estas agrupaciones,

⁷ Esta ley tuvo varias modificaciones, entre ellas se encuentran: la creación de los Juzgados de Indios en 1930 (Ley N° 4802), “cuya misión era estudiar todo lo relacionado con la división de las comunidades” (Pinto 182). La condición de tener solo un tercio de los comuneros para proceder a alguna división de tierras, lo cual se decretó en 1931. Finalmente, “ese mismo año se dictó el Decreto Supremo 411 que dejó el texto definitivo sobre la división de las tierras comunales y radicación de los indígenas” (Pinto 182)

las cosas se pusieron más difíciles a partir de los años 30 y 40, cuando una serie de factores como la crisis del 29, el agotamiento de las tierras, la erosión, la caída de los rendimientos, problemas del transporte y la política de precios impuesta por el Estado, paralizaron del crecimiento económico. La propia población empieza a emigrar y entre ellos numerosos mapuche que se trasladan a Santiago, Concepción o Valparaíso (Pinto 185).

Las migraciones supusieron una aceleración del proceso de pérdida de tierras pues la dispersión impidió que los mapuche pudieran “transformarse en una población de campesinos prósperos, capaces de contribuir al desarrollo del país” (Pinto 189), objetivo que decía buscar el Estado chileno. Según Guerra, en las migraciones que surgieron a partir de 1930, por lo general “era el hijo o la hija de una familia quien viajaba a Temuco, Concepción o Santiago para convertirse en obrero panificador o empleada doméstica [...] estos dos oficios ‘puertas adentro’ les proporcionaban comida y un cuarto para dormir” (*La ciudad* 68). Por otra parte, las nuevas interacciones, producidas por la inmigración, fueron modificando paulatinamente la idea de una identidad colectiva vinculada al habitar un territorio que tenía carácter sagrado.

En la década de 1950 se creó la Dirección Nacional de Asuntos Indígenas (DASIN), que buscaba “definir y controlar un espacio estatal desde el cual inducir

cambios tendientes al mejoramiento de la situación de su pueblo”⁸. En el mismo periodo, a su vez, “surgen varias organizaciones mapuches como Ad Mapu, Casa de la Mujer Mapuche e Identidad Territorial Lakquenche, [y en] 1982, Anselmo Raguileo crea un alfabeto para el mapudungun, hasta entonces un idioma de tradición oral” (Guerra *La Ciudad* 78).

En los años posteriores, la situación no cambió mucho. Las divisiones de terrenos seguían siendo arbitrarias e injustas para los mapuche. En 1971, María Luisa Mallet filmó un documental titulado *Amuhuelai-mi*, donde muestra las causas de las migraciones a Santiago, entre las que menciona la usurpación de tierras y la pobreza. Algunos de los testimonios recogidos en el film afirman: “Poca tierra eso es lo que más hay en este lugar, [...] los que más tienen, tienen 4 hectáreas, y los menos hasta un[a]”. En cuanto a los Juzgados de Indios, organismos que decidían las divisiones territoriales, algunos mapuche expresan: “Llegamos allá y no sabemos hablar prácticamente el castellano, ahí no hay ni un mapuche como profesional, nos rechazan, nos tramitan, tenemos que tomar abogados, no tenemos plata para pagarles”. Asimismo, según Mallet, la Ley 14.511, promulgada en 1960 y modificada en 1972, que señala y fija normas sobre la división de comunidades, liquidación de créditos y radicación de indígenas, establece que, aunque algún “mapuche gane el juicio contra el usurpador, no recupera su tierra, [lo que deja como] única salida: emigrar” (Mallet).

⁸ Esta organización en 1994 se transformó en la CONADI.

En “Síntesis histórica del pueblo mapuche (Siglos XVI-XX)”, Carlos Ruiz analiza el impacto que tuvo la dictadura en los acuerdos que años antes el Estado había intentado pactar⁹. Según Ruiz, en 1973, se dio marcha a la explotación de bosques exóticos (pinos insigne y eucaliptus), decretándose la Ley 701, en 1974, que otorgaba un subsidio para la “plantación de bosques sobre áreas descubiertas [...] por lo que las empresas obtuvieron recursos que les permitieron adquirir nuevas tierras” (65). Asimismo, el interés por el negocio llevó a la adquisición de nuevas tierras por parte de privados, y, en consecuencia, se acentuó la división territorial mapuche que había empezado con la reducción en el siglo XIX. Todo fue realizado legalmente, debido a que se creaban leyes, como el Decreto-Ley 2568 de 1979, comenzado con Ibáñez, que permitía la “división de las tierras de las comunidades y la asignación de títulos individuales de propiedad, rompiendo el esquema tradicional de uso de la tierra y enemistando a las familias y comunidades unas con otras” (*Id.* 64). Estas crisis desatadas por factores externos a las comunidades, luego se enraizaron en cada una de ellas, provocando problemas internos, pues los mapuche reprodujeron internamente las prácticas de violencia, tal como explica Carlos Ruiz en cuanto a la posesión de las tierras.

El panorama no ha cambiado mucho desde entonces, pues, tras el retorno a la democracia y tras haber creado la Comisión Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), el Estado chileno todavía no ha pagado su deuda histórica con el pueblo mapuche. Si bien la Ley Indígena (19.253 del año 1993), les permite “preservar, desarrollar y transmitir a

⁹ Uno de ellos fue el presentado por Salvador Allende en 1971, el cual se transformó en la Ley 17.729, pero que, de todas formas, fue insuficiente para constituirse como una resolución a la usurpación de las tierras.

futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad como base de su existencia continuada como pueblo, de acuerdo con sus propios patrones culturales” (Henríquez 141), según Carlos Ruiz, no posee mecanismos de aplicación práctica, pues el poder que poseen los mapuche es limitado. Esto podría cambiar con la aplicación del Convenio N° 169, aprobado durante la Conferencia Internacional del Trabajo del 27 de junio de 1989, que Chile revalidó en 2008, en tanto es un instrumento que permitiría reglar la consulta a las comunidades sobre “eventuales intervenciones de explotación de recursos naturaleza [...] en sus territorios. [Sin embargo,] No se establece un derecho a veto de las mismas, puesto que el Estado puede ejercer siempre sus atribuciones con la debida reparación, en caso que sea procedente” (Hevia 60). Como consecuencia de ello, las comunidades no pueden decidir y participar activamente con la misma igualdad de derechos que representantes del Estado. Solo son sujetos de consulta, sin la potestad de negarse a las diversas intervenciones que afectan directamente sus tierras¹⁰, como sucede con las realizadas por compañías forestales o mineras.

Asimismo, a los mapuche no se les ha reconocido como pueblo indígena, sino solo como etnia, determinando una relación de dependencia respecto de la cultura dominante, que supone su frecuente asociación con otras minorías dentro del estado “con grupos tales como aquellos que reclaman reivindicación de su orientación sexual, identidad de género, etc” (Collinao párr. 12). Además, los mapuche suelen ser vistos por el Estado como “seres incapaces de apreciar aquello que mejor les convenga” (Prado en Henríquez 133),

¹⁰ Un ejemplo concreto sería la construcción de la represa Ralco en el Alto Bío-Bío en 1996, “que inundó asentamientos tradicionales de comunidades mapuche-pewenche” (Millaleo 3).

generado problemas, particularmente en la CONADI, como los suscitados con el actual Decreto N°124 que busca regular la consulta y participación de los pueblos indígenas en las intervenciones que pudieran hacerse sobre su territorio. Así, este decreto “es ampliamente cuestionado por diversas organizaciones indígenas y de derechos humanos quienes lo consideran arbitrario e inconsulto” (Martínez párr. 7), pues el sujeto indígena resulta un ente pasivo en la toma de decisiones sobre las medidas que se tomen respecto de la tierra¹¹. Por todo lo anterior, es que las organizaciones mapuche actualmente apuntan a lograr un reconocimiento constitucional como pueblo indígena, lo que aseguraría “su participación y representación política” (Martínez párr. 8).

Los conflictos por la representatividad y las limitaciones en la toma de decisiones han llevado a las comunidades a manifestarse de distintas formas. Entre ellas, encontramos las movilizaciones sociales, como actos culturales, huelgas de hambre, corte de caminos; la “ocupación de tierras demandadas [...] de casas patronales, cultivos y de instalaciones, sabotaje de maquinaria, destrucción de equipos y cercados, tala de árboles, cierre de vías de comunicación y enfrentamiento con las fuerzas policiales” (Millaleo 4). A su vez, el Estado ha respondido con violencia verbal y física (allanamientos y violaciones de domicilio), que han generado la muerte de, al menos, tres mapuche y la aplicación de la Ley de Seguridad Interior del Estado (12.927), durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, con el objetivo de “reprimir las ocupaciones de tierras y [reforzar] la dotación policial en la zona” (Millaleo 6). Posteriormente, en el gobierno de Ricardo Lagos, se

¹¹ Esto está expresado en el Decreto N°124, Art. N°2: “La consulta debe ser realizada con la finalidad de [...] lograr el consentimiento respecto de las medidas propuestas, lo que implica la voluntad de efectuar las adecuaciones que pertinentes a los pueblos indígenas, sin que ello impida la realización de aquéllas”

solicitó “a los tribunales la apertura de procesos por delitos terroristas, [asumiendo] la Fiscalía Nacional [...] esa nueva política criminal” (*Ibíd.*). Esto dio paso a que muchos mapuche fueran procesados por la Ley Antiterrorista (18.314) y, de hecho, según Millaleo, en el 2010, más de 50 personas mapuche ya habían sido procesadas por esa ley (*Ibíd.*).

Hay que destacar un factor no menor en este conflicto: el papel de los medios de comunicación. Estos han creado representaciones ideologizadas sobre lo mapuche, en tanto se les determina como bárbaros o violentos; y, junto con ello, han justificado la violencia desproporcionada “y atentatoria contra los derechos fundamentales del pueblo mapuche” (Millaleo 1). Uno de estos medios es *El Mercurio*, que ha dado prioridad al conflicto mapuche en su agenda mediática. Según Fresia Amolef, esta preocupación recae en el sector forestal, “latifundistas y empresarios agrícolas, que son –desde la perspectiva de este periódico, sus víctimas, [pues] tal como lo resume Foerster: “[El Mercurio es] el representante ideológico más importante de la élite dominante chilena”” (*Ibíd.*). A modo de ejemplo, la mayoría de los titulares de este medio se han centrado en resaltar la violencia con la que actúan los mapuche, reforzando un estereotipo que se originó en la Conquista: “violentistas, agresores, asonada, exaltados, espiral de furia indígena, turba indígena a rostro cubierto, maldición indígena eterna e incurable, indígenas alzados, asaltantes, mapuche prófugos, terroristas, incendio social” (Amolef en Millaleo 7).

De esta manera, los medios suelen representar a los mapuche como seres irracionales, incivilizados e incapaces de establecer diálogos para llegar a acuerdos. Asimismo, se destacan ciertas acciones tales como “asalto de campos, emboscadas violentas, golpizas, ataques brutales, agresiones a trabajadores, enfrentamientos violentos,

indisponibilidad o limitación del diálogo, apedreamiento de vehículos” (Millaleo 8), descontextualizando la información para generar la ilusión de que los mapuche son un peligro para la sociedad chilena y que, por lo tanto, la respuesta policial es totalmente justa.

A la vista de esta situación, emerge como demanda urgente del pueblo mapuche la necesidad de repensar su organización social y política para no desaparecer social y culturalmente, debido a que las transformaciones que han sufrido desde el siglo XIX los han llevado a modificar “sus estilos de vida, su realidad demográfica y su ubicación demográfica, pero sobre todo se ha producido una pérdida de las prácticas culturales tradicionales, o por lo menos de las reconocidas como tales al periodo anterior a las reducciones” (García 44).

Entre estas prácticas importantes se cuenta la recuperación del idioma: el mapuzungun, “idioma de la Tierra”, como dice Chihuailaf, lengua que ha sido desplazada por el castellano, y cuya oralidad se relega frente a la urgencia de lo escrito. El discurso detrás de su pérdida tiene bases en la discriminación. Muchos mapuche, al migrar a la ciudad, decidieron abandonar su lengua y se resignaron a educar a sus hijos bajo el español de Chile para eludir ese problema. Según Elisa García, esto afectó incluso a las comunidades rurales, instalándose allí la idea de que “el idioma no era válido, que... era del pasado, que... no servía” (45). De esta forma, los mapuche asimilaron discursos externos disfrazados de políticas asimilacionistas¹², “produciéndose así un

¹² Según Prado, la asimilación puede ser múltiple: la coerción, como, por ejemplo, “prohibir determinadas prácticas de un grupo cultural o el uso de su idioma o dialecto; la imposición de un tratamiento estrictamente igualitario, que ignore de modo absoluto las diferencias culturales;

enmascaramiento identitario que ha acelerado la pérdida de su acervo cultural” (*Id.* 41). Es por esta razón que tanto la pérdida como la lucha por recobrar el idioma son temas importantes en la poesía mapuche.

Todas estas privaciones impuestas por variados mecanismos de control están relacionadas con lo que Foucault señala en la *Historia de la sexualidad* (1984). En las sociedades disciplinarias, se generan sistemas externos de producción de subjetividad que se materializan en los cuerpos con el fin de responder “a las exigencias de un poder que administra la vida, y a conformarse a lo que reclaman dichas exigencias” (48). De esta manera, el Estado chileno administra los cuerpos para que sean útiles en el sistema de producción que pasa por *chilenizar lo mapuche*. Según García, no solo la pérdida de la lengua ha sido una de las exigencias del poder, sino también lo han sido “la desaparición del culto de la religión mapuche, el abandono de la tradición agroalimentaria y la pérdida de la cultura material” (44).

Sin embargo, pese a las agresiones antes mencionadas, el pueblo mapuche todavía posee una fuerza de resistencia y de lucha frente a la discriminación y la exclusión permanentes. Por otra parte, es destacable la flexibilidad con la que han enfrentado los cambios, evitando su desaparición como pueblo. A esto hay que agregar, como dice García, que “las políticas de desplazamiento, segregación y usurpación de tierras han convertido a una gran parte de la población mapuche en sujetos en la diáspora” (50). Es decir, los mapuche son sujetos esparcidos por diversas partes del país, pero que suelen

finalmente puede consistir en un trato diferenciado por parte del Estado, en que la pertenencia al grupo cultural supone una condición disminuida como sujeto de derecho” (En Henríquez 133).

identificarse con la resistencia cultural y la ejercen dentro de sus posibilidades en los lugares que habitan. De esta forma, es posible afirmar que sus vidas “están atravesada[s] por un régimen de valores contradictorios, con una identidad en disputa que fluctúa entre el enmascaramiento identitario y el orgullo mapuche” (*Ibíd.*). Hay que recalcar que no todos los mapuche se identifican con estas luchas y resistencias, debido a la diversidad de opiniones que caracteriza a la comunidad y a las diferentes experiencias de vida.

2.2 Mujeres mapuche: irrupción de una sujeto política en la lucha por el territorio, la lengua y la memoria.

Si la derrota del siglo XIX, y la posterior política de reducciones impuesta por el Estado chileno, dejó como consecuencia la degradación del pueblo mapuche, para las mujeres y niñas la situación fue mucho peor, pues la “desvalorización no provino solo de la sociedad chilena, sino que también apareció (o se acentuó) la opresión de género dentro de su propia sociedad, puesto que se transformó el sistema de género tradicional de la sociedad mapuche” (García 21). Los procesos de colonización transformaron la estructura social y cultural tradicional, especialmente, la posición de la mujer, derivando en que “durante el siglo XX y en los primeros años del siglo XXI, la mujer ha tenido un lugar secundario en la sociedad mapuche, pese a que a principios del siglo XIX gozaba de alta estima” (*Id.* 23). Esto lo afirma también Margarita Calfío: “En el periodo pre-reduccional se aprecia una sociedad mapuche heterogénea y viva a través de los linajes movilizados por las mujeres. Se aprecian diferentes status, dependiendo de su dote y estado

matrimonial” (34). Las mujeres, en general, debían organizar el trabajo y tomar decisiones importantes en la vida de las comunidades, pues los hombres, debido a su trabajo con la ganadería, pasaban largos periodos fuera del hogar (*Ibíd.*).

La mujer mapuche, entonces, ha tenido que vivir bajo cuatro formas de subordinación, que se corresponden con su condición de mujer, mapuche, pobre y latinoamericana, esta última adscripción entendida según lo que proponen Martín Forciniti y Mercedes Palumbo: “la mujer latinoamericana no remite a una simple inquietud geográfica neutral sino a un continente que se encuentra en una posición de subordinación respecto al Norte colonial” (3). Sin embargo, pese a los obstáculos de la discriminación, la mujer mapuche ha tenido un papel importante en la lucha por la reivindicación de los derechos de su pueblo. Es por eso que la palabra irrupción es significativa, tal como explica Andrea Álvarez, pues da cuenta de la visibilidad y el protagonismo “que han logrado las demandas de las mujeres indígenas, presentes por decenas y centenas de años, en luchas y resistencias a niveles locales y regionales” (17). Dichas demandas están relacionadas con la defensa de la tierra y el medioambiente, así como con la reivindicación del idioma, las comidas y trabajos tradicionales, la medicina ancestral e incluso las luchas estudiantiles.

En cuanto a las resistencias y demandas por la tierra, tenemos el caso de Mireya Manquepillán, quien “no sólo es directora de una radio indígena, sino que además es dirigente de su comunidad y está implicada en la lucha medioambiental en su comuna” (García 73). Anita Epulef también se desempeña en “procesos de resistencia medioambiental y de turismo sostenible que se lleva a cabo en Kurarewe” (*Id.* 68). Elisa

Loncón es una mujer que lucha por la reivindicación del idioma mapudungun: “El trabajo de promoción de la lengua [...] si quieres conocer la historia y los saberes tradicionales, tienes que trabajar con la lengua de manera insoslayable. Toda la reflexión y toda la memoria está en la lengua, así que no hay otra alternativa que trabajar con la lengua” (En García 74).

Asimismo, y en relación a las comidas tradicionales, está Anita Epulef, quien explica que la cocina tradicional mapuche es el núcleo de la cultura y la educación, pues es “donde se concentra el aprendizaje de nuestras tradiciones. Ahí aprendemos de la relación de nosotros con nuestra madre tierra. La cocina mapuche en la recolección de muestra como medicina para el cuerpo y conexión con el alma” (Epulef en García 70). En cuanto al trabajo artesanal, como ejemplo, está Petronila Catrileo, quien es parte de una “organización mujeres artesanas y resiste desde su identidad mapuche como tejedora, además de haber sido dirigente en su comunidad y participar en ANAMURI (Asociación Nacional de Mujeres indígenas y Rurales)” (*Id.* 72). Finalmente, está Isabel Cañet, quien es parte del partido *Wallmapuwen*, el cual ya no se concibe sin liderazgos o voces femeninas. Desde ese lugar, ha podido luchar en pos de las demandas estudiantiles y “ha sido actora fundamental en lucha por la oficialización del mapudungun en Galvarino” (*Id.* 73).

Según García, estas mujeres y muchas más, son un ejemplo del activismo indígena. Asumen diferentes roles y se han conformado como la llamada “Generación del Wallmapu”: un conjunto de mujeres, nacidas entre la década de los ochenta y los noventa, que “encarnan el paradigma de lideresa indígena global [cuya fuerza radica en] ser capaz

de manejar todos los códigos occidentales y al mismo tiempo manejar la distinción, el hecho de ser indígena, vestirse como indígena y pensar, también como indígena (Bengoa en García 67).

Este conocimiento, manejo y vinculación de ambos mundos, hizo que las organizaciones que surgieron a comienzos de los noventa estuvieran apoyadas, en un principio, por organizaciones feministas no mapuche, que “concentraban sus objetivos en la recuperación de la medicina tradicional y el trabajo en la textilería mapuche” (Moraga, *Kumedungun* 223). Este respaldo dio paso a la conformación de una de las primeras organizaciones mapuche exclusivamente de mujeres, *Kulleklaiñ pu zomo*, cuya dirigente política fue Isolde Reuque. Según Moraga, “esta organización ya manifestaba objetivos relacionados con las necesidades específicas de las mujeres, tales como la dignificación de la mujeres mapuche y su participación directa en la toma de decisiones” (*Ibid.*). De esta forma, no solo se restringía a la necesidad de tener voz en un campo cultural determinado, sino que se expandía a un ámbito mucho más amplio que englobaba todas las demandas del pueblo mapuche. Es por esta razón que las “prácticas estéticas están estrechamente imbricadas a las diferentes discursividades que denuncian el conflicto histórico [del pueblo mapuche con los chilenos y argentinos]” (*Id.* 237).

Frente al surgimiento de estas organizaciones, también se originaban algunos conflictos. Según Pinchulef Calfucura, uno de los obstáculos que han tenido las mujeres mapuche para acceder al espacio público han sido los discursos que la sociedad chilena, y también parte del pueblo mapuche, han creado para representarlas. En general, han sido miradas desde un enfoque folclorizante, que las define como “responsable[s] de dar

continuidad a la memoria colectiva y a la identidad como pueblo” (García 18). De esta forma, sus cuerpos-metáfora, en términos de Antonieta Vera, se convertían en museos, “susceptibles a ser estudiados, observados, evaluados y cuantificados” (Mora *Identidad* 35). Esta idea se acentuó en la década de los noventa, donde tanto la sociedad chilena como la mapuche comenzaban a demandar una auto-identificación del ser indígena.

En cuanto a la perspectiva mapuche, este fenómeno se explica por la intensificación de movimientos que comenzaron a gestarse a partir de los ochenta, pues, según Maribel Mora, “era el momento de mirarse a sí mismos, de exigirse a sí mismos una opción identitaria clara y definida, sobre todo en el ámbito intelectual organizacional” (Mora *Identidad* 34). Al respecto, surgieron dos grandes posturas, “versiones de una misma pulsión: el deseo de pureza étnica” (*Id.* 35): el mapuchismo y el antimapuchismo. El primero, corresponde a la pretensión de llegar a una pureza de origen indígena, desconfiando de aquellos mapuche que poseían un apellido winka. Era necesario atestiguar por todos los medios posibles que se era parte de la cultura mapuche, es decir, “hablar mapudungun [...] tener apellidos mapuche y [...] demostrar conocimiento de la cultura o tener ávidos deseos de aprehenderla” (*Id.* 38). En este sentido, según Mora, “un mestizo era un insecto en la oreja [denominado] Champurria [...] en mapudungun. Mestizo en castellano” (*Ibid.*). En cuanto al antimapuchismo, se refiere a la necesidad de ser chileno, eliminando todo rasgo indígena de la propia identidad, lo que deriva, principalmente, de la discriminación vivida¹³.

¹³ Los extremos de ser indígena se condice con lo que propone José Ancan. Él explica que se da dos extremos de la mapuchidad de fin de siglo: el informal –antimapuche, en términos de Mora- y el oficial –mapuchismo-. El primero corresponde al que “está parado en alguna esquina marginal

La exigencia de la sociedad chilena respecto de la auto-identificación indígena, por su parte, se explica por las consecuencias del trabajo de las “organizaciones, estudiantiles, sociales, campesinas y artísticas” (Mora *Identidad* 35) que buscaban la visibilización de las demandas mapuche. Al dejar en evidencia “las relaciones de sometimiento social, político, jurídico, económico y cultural” (*Ibíd.*), se hizo imperativo disponer de una nueva idea del ser mapuche. Esto provocó que la sociedad chilena mirara con cierta cautela a los mapuche, sobre todo a “aquellos mestizos biológicos y urbanos o semiurbanos, [pues estos eran] demasiado parecidos a los chilenos, ‘awincados’ es el término con que se les designa” (*Id.* 39). Mora llama a este fenómeno exotismo y vanguardia cultural, pues “no solo había que asumirse como mapuche, además había que comprobar que lo eras. Había que expresarse a través de la cultura propia, practicarla y promoverla como si fuese una religión” (*Id.* 35). De esta manera, la sociedad chilena convertía esta “otredad”, en términos de bell hooks, en una mercancía que debía ofrecerse como goce “más satisfactorio que los modos comunes de hacer y sentir. En la cultura comercial, la etnicidad se convierte en especial condimento que puede animar el platillo aburrido que es la cultura blanca dominante” (17).

Además, se entiende que mientras más diferentes se vean las mujeres mapuche, y también todos aquellos que se identifiquen como tales, será más fácil la demarcación de los límites entre los “modos comunes” y lo exótico. En este sentido, se da un juego de la diferencia, marcada, por un lado, por la circunscripción de los límites de lo mapuche y lo

de la periferia citadina [...] rostro que se fuga y se enmascara [...] pero que al mirarse en el espejo finalmente se reconoce por su “otredad”” (309); y el segundo es aquel “mítico ‘buen salvaje’, habitante de un idílico paraíso perdido para la modernidad” (310).

no-mapuche, y, por otro, por la igualdad u homogeneidad que se le exige a ese otro, llevándolos a una destrucción de su creatividad, pues “una cohesión forzada por la imposición de una sola línea de pensamiento [...] mata [...] la innovación y la posibilidad de construir en libertad lo que queremos ser” (Cumes 3).

De acuerdo con lo anterior, y en relación a las exigencias de auto-identificación tanto de la sociedad chilena como del mismo pueblo mapuche, surgen diferentes arquetipos de la mujer mapuche a fines del siglo XX. El primero es la figura “permitida”, aquella que “contribuye a la mejora de la diversidad en la sociedad chilena compartiendo con el público general su conocimiento de las tradiciones, la lengua” (Richards en García 26), sin pedir reivindicaciones ni participar en la lucha por las reparaciones al pueblo mapuche. Por otra parte, se encuentran las bravas y las obsoletas. Según Patricia Richards, las bravas, “son aquellas que participan en las ocupaciones de tierra... combina supuestos sexistas y racistas, ya que la sociedad da por hecho que ‘las mujeres no deberían participar en la violencia’ y las mujeres mapuche lo hacen” (*Ibíd.*). A su vez, las obsoletas, son quienes mezclan algunos rasgos del primer y segundo arquetipo, “creando un arquetipo híbrido, el de las mujeres obsoletas, actualizando la idea de la mapuchita o de la india sucia” (*Id.* 27).

Pese a lo anterior, estas sujetos, insertas en “un contexto un contexto radicalmente diferente al que tuvieron que vivir sus mayores” (García 21), irrumpen en la lucha pública enfrentando diversas contradicciones de identidad. Sin embargo, en lugar de desanimarlas, estos conflictos las han motivado a participar en la vida política, siendo junto a los jóvenes, uno de “los segmentos más dinámicos de la sociedad mapuche” (*Ibíd.*). Se podría afirmar,

entonces, que en ellas radica una relación tensa entre un pasado, representado por la necesidad de mantener vivas las tradiciones que permiten conservar una cohesión en la vida cultural del pueblo mapuche, y el presente, donde tienen lugar reformulaciones de estas tradiciones de acuerdo al lugar que habitan y al contexto al que están supeditadas.

Sin embargo, según explica García, “este avance ha supuesto que muchas mujeres sean duramente criticadas por el mundo masculino indígena y por sus propias congéneres” (22), porque son mujeres que quieren debatir, entrar en un diálogo constructivo y autocrítico que permita acabar con las injusticias derivadas de la pobreza y las múltiples dificultades que las mujeres no indígenas no experimentan. Con esto se alude a algo tan básico como acceder al sistema educacional, pues el índice de analfabetismo entre las mujeres mapuche es superior al de los hombres mapuche y al de las mujeres chilenas. Otro elemento a considerar es la falta de “reconocimiento de su relevancia en la sociedad mapuche y chilena y una representación adecuada y no violenta de sus realidades diversas” (*Ibíd.*). Asimismo, en muchas ocasiones, las mujeres mapuche han tenido que mantener silencio para no ser críticas por hombres mapuche y así “evitar el debilitamiento de los movimientos indígenas de recuperación de derechos” (García 29). Por estas razones, “no encuentran satisfactorias las aproximaciones de los hombres de su pueblo, [al no tomar en cuenta las necesidades femeninas], pero menos aún las reivindicaciones, propuestas y sororidades de las mujeres chilenas y extranjeras” (*Id.* 22).

Por otra parte, según Melissa Forbis y Patricia Richards, existe una “frecuente exclusión de la raza en las críticas feministas, [lo que genera una] marginalización de los asuntos pertinentes, específicamente a las mujeres indígenas, en estos debates” (106). Así,

las mujeres indígenas son críticas de aquellos discursos feministas que reproducen los mismos mecanismos de invisibilización y violencia que denuncian al no reconocer la exclusión de raza y las particularidades de la mujer indígena, como, por ejemplo, su relación con el territorio. El feminismo hegemónico, en ocasiones, deja “de lado las diferencias que existen entre las mujeres: mujeres pobres, negras, lesbianas, etc. [...]”. Propone un tipo de universalismo de género y una esencialización ontológica de la ‘mujer’” (*Id.* 107), en el cual, según Aura Cumes, “se gestan los procesos de colonización y se legitima el racismo...” (7), llegando a normalizar, al mismo tiempo, un discurso colonizador. No obstante, Cumes aclara que el feminismo hegemónico no es un movimiento colonial como un todo, pues existen voluntades “por construir teoría y acción política democrática y descolonizadora” (*Ibíd.*), sobre todo entre aquellas feministas que provienen de contextos latinoamericanos.

Esta propensión a universalizar no solo se da en el feminismo hegemónico y occidental, sino que también está presente dentro de los mismos movimientos indígenas. Así en ellos suele existir una preeminencia de lo étnico, es decir, “convierten la dimensión étnica en la única forma de entender la problemática de las mujeres indígenas” (Cumes 10), invisibilizando la problemática de género. Hablando de los pueblos indígenas en general, Cumes afirma que tienden a rechazar el feminismo, al identificarlo con una categoría occidental y, por ende, colonizadora. Así lo explica ella misma dando su testimonio: “Me he enfrentado [...] a experiencias en que la sola mención de la categoría de género causa escozor, [...] y] sin tomarse el tiempo para reflexionar sobre ello, hablan “del género” como una “nueva forma de colonización” (*Id.* 7) Cumes explica que la

negación a conversar con seriedad, en este caso, por parte de algunas organizaciones de hombres mayas, evidencia “las condiciones y situaciones de opresión de las mujeres indígenas, [y que aquellos que no desean visibilizar las problemáticas de género] están haciendo intocable su lugar en el sistema colonial” (*Id.* 10). Otro testimonio más cercano al contexto mapuche, es el de Isabel Cañet, dirigente de *Wallmapuwen*:

El año pasado estuve en el congreso feminista, fue en Valparaíso y [...] me hizo eco [...] este tema [de] la descolonización del feminismo porque muchas veces veo a mujeres chilena así súper power con [ser] feminista [, pero] cuando empecé hablar de temática indígena [...] y las mujeres mapuche, [estas mujeres chilenas] siguen ejerciendo [...] dominación por querer rescatar a la mujer mapuche, por querer ayudar a las pobrecitas que están ahí pa la escoba [...] cachai como eso se ejerce dentro de las mujeres feministas. [Yo creo que] dentro de las mujeres feministas se tiene que dar también ese respeto a esa diversidad que existe ¿ya? Y el feminismo en definitiva no es uniforme.

De acuerdo a lo anterior, y para distanciarse tanto de los discursos hegemónicos del feminismo como de aquellos discursos que solo se basan en lo étnico, las demandas de reconocimiento han creado una práctica feminista indígena¹⁴ que, según Ana María

¹⁴ Otilia Puigros en “Los feminismos indígenas de América Latina: Diversidad de perspectivas y unidad de lucha” explica que “el feminismo indígena surgió en el contexto de un proyecto de descolonización y de oposición a la modernidad hegemónica, que se inició en 1492 con la invasión de las Américas... [el cual reacciona] a la opresión impuesta por la colonización, la ‘colonialidad’

Bacigalupo, se adecua a la búsqueda de la autodeterminación y la descolonización, exigiendo que las mujeres sean “consideradas como agentes de sus propias experiencias históricas y culturales” (42) además de afirmar su identidad “a partir de su territorio y su comunidad” (Puiggros 111).

En este sentido, cualquier demanda de parte de mujeres indígenas, según Aída Hernández y María Teresa Sierra, “no puede comprenderse fuera del marco de las luchas de sus pueblos por la autonomía, lo que significa luchar por conseguir una nueva relación con el estado que les permita ejercer el control de sus gobiernos, territorios y recursos naturales” (En Forbis y Richards 90, 91). Por otra parte, tampoco puede entenderse fuera de la posibilidad de reflexionar y visibilizar la desigualdad de género tanto dentro de las comunidades como en la sociedad chilena, pues existen diversos hechos que lo grafican, como el asesinato de Macarena Valdés; el parto engrillada de Lorenza Cayuhan; el caso de Nicolasa Quintreman, activista mapuche, quien fue encontrada muerta en aguas de la empresa Ralco; la huelga de hambre de la machi Francisca Linconao, su injusta detención y el constante acoso por parte de la justicia y prensa chilena al insistir en su participación en el incendio del fundo de los Luchinsger-Mackay cuando ya fue declarada inocente. Asimismo, se puede hablar de la violencia intrafamiliar, según lo consignado en una declaración del SERNAM publicada el 11 de marzo del 2013 por el Diario Austral de Temuco: “entre el 2011 y el 2012, diecisiete hombres mapuche fueron exculpados de las penas asociadas al maltrato a las mujeres mapuche que eran sus parejas” (Vera 313). Esto

y los conceptos importados en relación con la construcción social de los ‘sexos’ y del ‘género’, la visión del patriarcado, el capitalismo y el racismo” (105).

se produjo apelando al Convenio 169 de la OIT, el cual se sostiene en una costumbre ancestral: “los agresores sólo pidieron disculpas públicas y se les dejó libre de toda pena” (Painemal en Vera 314). Situaciones como estas y muchas más requieren con urgencia la visibilización de las demandas de igualdad, reconocimiento, respeto y dignidad de más mujeres mapuche.

Las mujeres mapuche han sido capaces de desarrollar una mirada derivada de una discriminación interseccional (mapuche, mujer, pobre y latinoamericana), y a pesar de todos los conflictos y violencias vividas, su intervención en la política ha aumentado en los últimos treinta años, ya que han sabido productivizar las transformaciones sociales – las migraciones, los cambios de roles, el acceso a la educación- en pos de su propio empoderamiento y también del de los hombres mapuche. Pues, como sostiene Elisa García, “la lucha feminista mapuche implica no solo a las mujeres, sino a los hombres mapuche, que están en un camino de fortalecimiento de sus comunidades y una mejora de la convivencia” (García 36). Es decir, muchas mujeres mapuche entienden el feminismo como lo entendía bell hooks, es decir, como “un movimiento para acabar con el sexismo, la explotación sexista y la opresión” (21).

Ahora bien, es complejo determinar si existe o no un feminismo mapuche, porque la diversidad es mucha. Hay organizaciones de mujeres feministas mapuche como Rangĩntulewfũ (entre lagos), pero otras que prefieren distanciarse del concepto de feminismo dentro de la concepción mapuche, como es el caso de Millaray Painemal, vicepresidenta de Anamuri. Según ella, “este concepto es occidental y tiende a la colonización” (En Vargas párr. 7). Esta misma autora, junto a Patricia Richards, entrevistó

a diferentes mujeres mapuche en el año 2003 y constataron que habían dirigentes que tenían una postura distante respecto del feminismo: “de haber mujeres feministas hay, pero nosotros como mujeres mapuche que nos definamos como feministas, no. El pueblo mapuche involucra a toda la familia, no deja a nadie fuera” (En Vera 312). Y estas posturas se repiten también entre hombres mapuche. Así lo narran Patricia Richards y Millaray Painemal al relatar un suceso ocurrido al finalizar un congreso en el año 2003, donde un joven mapuche llamado Oswaldo comentó:

[se está hablando] de la cultura Mapuche “real” o de la “actual”. Era desacertado y equivocado hablar de género porque el género no tiene nada que ver con la cultura Mapuche “real” [...] Además, él había escuchado el rumor de que se estaba gestando un movimiento feminista Mapuche y sentía que esto iba en contra de todo lo que significaba la cultura Mapuche. La organización de las mujeres y el hablar de género, concluyó Oswaldo, sólo servirían para dividir a la gente (Richards y Painemal en Vera 312).

Este discurso se asemeja bastante a lo que explicaba Cumes en cuanto a la comodidad de algunos sectores indígenas, específicamente de hombres, que prefieren no alterar el sistema de subordinación de la mujer mapuche en las comunidades. En contraposición a estas visiones, están las posturas que avalan la existencia de un feminismo mapuche o, al menos, de su construcción. Este es el caso de Daniela Catrileo, poeta y participante del colectivo Rangĩntulewfũ, quien justifica la existencia de un

feminismo mapuche, que surge “para recoger la herencia de la memoria y reflexionar sobre sus propias historias” (En Vargas párr. 8), enlazadas a “esta hibridez que nos cruza, una mezcla identitaria” (*Id.* párr. 9).

Las diferentes posturas frente al feminismo se explicarían, entonces, por la diversidad que atraviesa a las comunidades mapuche. Ideas que se cruzan con el problema de la identidad cultural; es decir, esa pugna entre lo “real” y lo “actual” entre la tradición y las transformaciones sociales que han desencadenado las discusiones en torno al género, tanto dentro como fuera de las organizaciones mapuche. En este marco, cobran sentido las palabras de Alejandra Castillo cuando afirma que “la política del feminismo siempre es una política de la definición. La palabra feminismo no alberga en sí misma una forma única de entender la política de mujeres. Es siempre un ejercicio polémico de toma de palabra” (En Vera 319).

Lo que es indiscutible es que el empoderamiento y el surgimiento de un nuevo actor político, ha posibilitado la inserción de la mujer mapuche en diversos ámbitos de la sociedad, creando discursos complejos en los que se ponen en juego las contradicciones identitarias y se expresan las “rabias acumuladas que se convierten en una fuerza política que reivindica el fin de la injusticia” (García 42).

La poesía es uno de esos discursos y así se ha transformado en manera de expresión que ha permitido a las poetisas mapuche irrumpir en la vida pública de manera progresiva. Gracias al apoyo de diversos grupos feministas y a sus bases ideológicas, centradas en la lucha por la reivindicación de los derechos de la mujer frente a la sociedad patriarcal, la producción poética de mujeres mapuche ha podido encontrar una dirección hacia la cual

dirigirse. Ello ha tomado forma en diversos grupos de mujeres poetas cuyo fin es hallar una respuesta a la pregunta por la identidad dentro de una sociedad que amenaza, aún, el reconocimiento de su diversidad cultural.

2.3 El campo poético de mujeres mapuche y su inserción en el campo literario chileno actual.

Los primeros espacios de visibilización de la escritura de mujeres mapuche se configuraron a fines de la década de 1980¹⁵, coincidiendo con la urgencia, debido a la dictadura, de establecer acuerdos comunitarios para abordar el conflicto por las tierras mapuche. De este modo, la producción poética de mujeres mapuche logró acceder a ciertos espacios de expresión y circulación, no sin antes enfrentar grandes desafíos. Entre estos se encuentra, según Mora: 1) el problema del “cómo debe ser o no decir un o una poeta mapuche”, 2) la “exotización y/o la autoexotización del poeta y la poesía que produce”, lo cual se relaciona con el “ser mapuche” exigido durante los años 90; 3) la cooptación, es decir, la cualidad “marginal” de la poesía mapuche, “que implicaba ‘vender’ o ‘venderse’ como estereotipos del buen salvaje o de lo genuinamente mapuche”

¹⁵ Si bien los primeros indicios de visibilización se dieron en los ochenta, cabe destacar que mucho antes, en los setenta, ya se estaba trabajando poesía mapuche de mujeres desde la mirada reivindicadora y de resistencia del pueblo mapuche. Según Mora, las organizaciones sociopolíticas fueron de gran ayuda, tales como los talleres literarios en los setenta, en los que participaban las poetas del primer nivel generacional, tales como Graciela Huinao y Liliana Ancalao; los encuentros de poetas en los noventa y publicaciones independientes; y, ya en el siglo XXI, las lecturas poéticas (*Poesía mapuche* 11).

(Mora *Poesía Mapuche* 43). En este escenario, las organizaciones feministas no mapuche jugaron un papel importante en la resistencia frente a estas formas de definición de la poesía de mujeres mapuche, a pesar de los conflictos y diferencias que tuvieron posteriormente debido a la poca representación que las demandas de las mujeres indígenas tenían en los discursos feministas no-mapuche.

Los planteamientos de Lucía Guerra en *La mujer fragmentada: historia de un signo*, establecen una apertura epistemológica a la pregunta que las mujeres mapuche se estaban haciendo en relación con su identidad como consecuencia de las problemáticas sociales y culturales que desencadenaba el conflicto por la tierra:

Todas estas historias de mujeres configuran un contratexto que hace estallar el signo mujer en una multiplicidad que no permite abstracciones ni esencialismos. La contribución del feminismo latinoamericano radica, precisamente, en su énfasis en una heterogeneidad nunca ajena a los procesos históricos [...] la mujer como artesana de historias que se contraponen a la Historia oficial, ha contado cosiendo pedazos de tela en una arpillera, o escribiendo con letras de imprenta su denuncia (173).

La metáfora de la feminista como mujer artesana también la retoma Rodrigo Rojas al explicarse el título de antología *Hilando en la memoria. Epu Rupa*, publicada en 2009: “hilar es una acción que deshace un cuerpo gradualmente, le extrae una parte en forma de hilo y prepara un nuevo componente, la hebra, que formará un cuerpo distinto, el tejido”

(170). Gracias a esta capacidad de transformación, de reordenación de la materia, es posible dimensionar la potencia del discurso poético de mujeres mapuche frente a la “Historia oficial”, como decía Guerra. Esta poesía, en definitiva, tiene la capacidad casi mágica de “visibilizar lo silenciado y lo violentado; de enfrentar, interrogar y desbaratar el discurso de los poderosos [...] que rescatan el derecho de definirse a sí mismas, de constituir su propio mundo e identidad sin que nadie las pueda reprochar” (Foote 173), formulando reglas propias y únicas “para reinventar e imaginar el mundo en beneficio de los pueblos olvidados” (*Ibíd.*).

En el año 2003, apareció la primera antología de poesía mapuche editada por Jaime Huenún y titulada *Epu mari ülkantufe ta fachantü. 20 poetas mapuche contemporáneos* (Ed. LOM). En ella se compilaba tanto a poetas hombres como a poetas mujeres mapuche, si bien estas últimas eran una minoría dentro del texto. La antología da cuenta de una producción que ya se estaba gestando desde los años 70, en los que escribía Graciela Huinao, una de las ocho mujeres compiladas. Luego, en 2007, Huenún publica en España *La memoria iluminada: Poesía Mapuche contemporánea* (Ed. Maremoto), donde, al igual que en la anterior edición, se antologaron tanto poetas mujeres como hombres mapuche.

Respecto de esta última antología, Grínor Rojo comentó entonces que la poesía mapuche constituía “el sector más rico en el campo de la poesía chilena reciente. Digo esto, porque hay en ella espacio, mundo, experiencia, memoria y conflicto, y por cierto hay también estilo y lenguaje” (párr. 1). Lo que más llama la atención, a propósito de la visibilización de la poesía de mujeres, es que todos los aspectos que se refieren al ámbito público, como lo es la política reivindicativa “de enfrentamiento sin concesiones... los

autocuestionamientos, dudas, reflexión identitaria, nostalgia, anhelo de regreso, desfallecimiento elegíaco, cuestiones de género, amor, sexo y mucho más” (párr. 2) son vistas desde la perspectiva masculina. Rojo cita a Lienlaf, Aillapán, Huirimilla, Añiñir, entre otros, para ejemplificar estos temas, mientras que para las mujeres se utilizan epítetos como “bellamente conversadora” (párr. 3), en el caso de Liliana Ancalao, “recia” (párr. 3) para Graciela Huinao, “delicada y algo panteística” (párr. 3) para María Lara y “voz mistraliana, rigurosa pero no por eso menos fuerte” (párr. 3) en cuanto a Maribel Mora. Sin embargo, no destaca las profundas reflexiones sobre sus identidades, la memoria y diversos enfrentamientos políticos.

Al año siguiente, Jaime Huenún editó una antología de poesía indígena, cuyo propósito, al igual que las anteriores, era dar a conocer la significativa diversidad de esta poesía, a pesar de que desde afuera o desde ciertos círculos de producción literaria, tal como explica Huenún, se viera “como homogénea, pareja, sin aristas ni variaciones” (6). Esta heterogeneidad se basaba, a juicio del antologador, en la recreación que los y las poetas indígenas hacían tanto de los elementos de su cultura como de “sus experiencias vividas en la descascarada y difusa occidentalidad de nuestras contradictorias urbes contemporáneas” (*Ibíd.*).

Huenún comenta que, en los años noventa, todavía se hablaba de una poesía que permanecía suspendida y tensionada entre lo antiguo y lo moderno, “resistiéndose a constituirse sólo en significante, ya que su característica principal es establecer, actualizar y potenciar permanentes conexiones vivenciales con la memoria familiar y comunitaria y con los discursos orales tradicionales” (Huenún 7). No obstante, reconoce que, a pesar de

la escasa circulación de las producciones culturales indígenas debido a las conocidas limitaciones de los sistemas culturales que “optaron por folclorizar, omitir o derechamente negar el legado artístico de los pueblos originarios (*Id.* 6), aquellas lograban difundirse, ya sea por medio de autoediciones y/o editoriales independientes. De hecho, algunas de ellas, habían sabido entrar en la circulación oficial de la industria editorial, como era el caso de Roxana Miranda Rupailaf.

La difícil inclusión en la edición y difusión de producciones literarias mapuche en el campo literario chileno puede deberse a un desconocimiento de la misma poesía, o de la carencia de categorías definidas para su análisis. Según Amado Lascar, existía

una carencia de terminología para representar un corpus de expresión antigua y perseverante se cruza con el concepto de lo político al buscar encerrarse en un idioma y una tradición literaria incapaz de describirla en su integridad –como campesino obligado a vestirse de terno ajeno para ser escuchado en las oficinas de la ciudad, donde lo juzgan porque el corte de la chaqueta no le va, y que por lo tanto no ponen atención en sus palabras (Lascar 5).

Para el mismo autor, las expresiones poéticas mapuche, independientemente de si provienen de un hombre o de una mujer, se cruzan con el concepto de lo político, cuyo propósito es una transformación de los valores, para “soñar con el pleno ejercicio de la mapuchidad” (*Id.* 6). En el fondo, la literatura mapuche no se inventa, dice Lascar, sino

que se recuerda, se rememora la vida en libertad pues está antiguamente conectada con “lo material y lo inmaterial, articulando su propio y legítimo paradigma comunitario y vital” (*Id.* 7).

En el año 2006 se publica la primera antología de mujeres *Hilando en la memoria*, donde se antologan siete poetas; y en 2009 *Hilando en la memoria. Epu Rupa*, que reúne textos de catorce poetas. Gracias a estas publicaciones se generaron redes nacionales e internacionales de poetas y activistas; se llegó a los medios masivos de comunicación, tales como diarios *La Nación*, *La Tercera*, *El Mercurio*; a editoriales como LOM, Siglo XXI, Universidad Diego Portales, Meli Wixan Mapu; se realizaron presentaciones en Chile y en el extranjero; y, en general, se logró una mayor difusión de la poesía de mujeres mapuche tanto en los colegios como en las universidades (Eseo). Asimismo, “este proyecto ha creado un espacio para compartir y difundir la poesía femenina mapuche, produciendo un impacto profundo en el mundo literario chileno” (Eseo párr.1). De hecho, en 2012, Roxanda Miranda Rupailaf ganó el Premio Municipal de Literatura por su poemario *Schumpall*. De esta forma, su voz entra oficialmente al circuito literario y al canon, transformando al mismo tiempo la historia de la poesía chilena (*Id.* párr. 18).

Esta transformación es fundamental, pues, según Moraga, actualmente, “la poesía de mujeres mapuche cuenta con una producción sustanciosa de propuestas estéticas e igualmente con un reconocimiento importante dentro del sistema literario nacional” (*Kumedungun* 241), sin necesidad de mediaciones o intervenciones de otro no mapuche para permitir su circulación. No obstante, tampoco se puede hablar de un campo poético de mujeres mapuche independiente del chileno; de hecho, la lucha es por la visibilización

y la integración dentro del campo literario chileno. Las preguntas que surgen entonces son: ¿existe un campo poético autónomo de mujeres mapuche? ¿cómo se organiza ese campo? ¿cuáles son sus características y finalidades?

Según Bourdieu, “todas las personas implicadas en un campo tienen en común una serie de intereses fundamentales, a saber, todo lo que va unido a la existencia misma del campo: de aquí deriva una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos” (121). Anteriormente comenté sobre la diversidad que subyace en la poesía indígena y lo mismo ocurre con las propuestas poéticas de mujeres, donde se pueden observar multiplicidad de voces y temas. Sin embargo, a pesar de esa evidente y rica diversidad, hay temas que son transversales, como los que se refieren a la reivindicación y la lucha por el territorio, y la problemática que descansa en la pregunta por el papel que las mujeres representan en esa resistencia. Retomando a Bourdieu, es posible sostener que “hay efecto de campo cuando ya no se puede comprender una obra (y el valor, es decir, la creencia, que se le otorga) sin conocer la historia del campo de producción de la obra” (*Id.* 123). De allí, la necesidad de ahondar en la referencia histórica y el contexto de producción a la hora de hablar de poesía mapuche y, en particular, de poesía de mujeres mapuche.

Si bien todavía no puede definirse un campo específico de poesía de mujeres mapuche, pueden vislumbrarse las líneas con las que se estaría conformando y que tienen que ver con procesos de autonomización y diferenciación interna derivados de su complejidad y diversidad temática. Por otra parte, las formas de expresión que han adoptado las mujeres mapuche encierran una “afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente” (Bourdieu 17). Es por esta razón que, tanto las antologías de

poesía de mujeres mapuche publicadas a partir del 2006, como las publicaciones de poemarios en Chile y en el extranjero, comprometen, de una u otra manera, la posición de las sujetos en el campo intelectual y, por ende, también su legitimidad. Así, progresivamente, las poetas han sabido abrirse paso en el terreno todavía hostil que representa el circuito editorial y el crítico-literario nacional.

En este contexto, el discurso de las poetas mapuche se ha levantado como una fuerza opuesta a lo establecido, cuyo propósito apunta a una urgente transformación del campo literario nacional y, específicamente, del campo poético. En definitiva, lo que se busca es la posibilidad de que las poetas, en tanto sujetos femeninos y mapuche, puedan acceder a un espacio donde legitimar su discurso en la escena literaria.

2.4 Poesía de mujeres mapuche: una revisión a su recepción crítica.

Tanto la poesía de Graciela Huinao (Osorno, 1956) como la de Eliana Pulquillanca (Piutril, 1963), según la crítica, se ha caracterizado por la reivindicación del mapuche urbano, dado que ambas poetas tienen experiencias comunes de migración a la ciudad desde muy pequeñas. En cuanto a Huinao, la poeta se centra en la convivencia entre el pueblo chileno y el mapuche. La palabra escrita, en este punto, juega un papel fundamental, porque abre el abanico de opciones, apuntando a crear un puente entre las dos culturas que conjugue tanto la oralidad como la escritura. Según Huinao, ella viajó a la ciudad “para poder dar a conocer nuestro testimonio de vida, y no solamente los nuestros, sino que también los de nuestros abuelos” (En Andaur 97). La figura de la poeta

mapuche en la ciudad se sostiene en una problematización existencial: “en cuanto al vínculo y pertenencia a la sociedad global-occidental por un lado, y el deseo de (re)integrar(se) a la cultura ancestral, por otro” (Moraga, *Entre memorias* 26).

Esta tensión explica porqué la escritura de Huinao, según Moraga, se funde “en un presente de carencia cultural” que está en la búsqueda de conformar la nueva identidad indígena de una sujeto situada en la ciudad. Asimismo, en su poesía se produce una “(re)invención cultural-histórica, que no es la misma que la de sus ancestros, pero, sin duda, se construye como una prolongación de aquella” (Moraga *Entre memorias* 28). Una de las estrategias que utiliza es la “reapropiación de la lengua impuesta, asumiendo una actitud rebelde, sin espacio a la sumisión ya sea, por la cultura hegemónica o por la cultura mapuche” (Llamunao 69). Sin embargo, Carla Llamunao no explica cómo, en el texto mismo, se lleva a cabo esta “reapropiación”, lo cual resulta problemático, pues reduce el texto a un documento sociológico, del cual se pueden extraer discursos tensionados pero no así elementos textuales que den cuenta de cómo esos discursos están siendo trabajados literariamente.

Autoras como Moraga, sin embargo, van más allá del discurso social y, en el texto, “reconoce[n] una escisión” (*Entre memorias* 28) basada en un juego de distancia y cercanía con su pueblo. Moraga analiza los elementos que “marcan” lejanía frente a la historia ancestral mapuche e identifica una nueva pulsión del ser indígena. La sujeto poética, según Moraga, asiste a la destrucción de su memoria cultural y, por consiguiente, a su doloroso rescate y (re)constitución; ahí radicaría el tinte rebelde y luchador de la obra de Huinao, apoyada por una conciencia de pertenencia a la metrópoli.

Algo similar ocurre con Pulquillanca. Rafael Andaur explica que una de las principales temáticas de su obra es la resistencia del mapuche en la urbanidad (71), rasgo que comparte con Huinao. La poesía, en este sentido, se convierte en “un documento que permite contrastar la historia oficial, aquella que nos contaron desde la institución colegio y, de esta manera, se establece un rescate cultural [desde la metrópoli] que por medio de la palabra se masifica” (*Id.* 75). Aunque, al igual de lo que sucede con Llamunao, Andaur no explica cuáles son los recursos textuales específicos que utiliza la poeta para asistir a ese rescate cultural.

También Magda Sepúlveda ha estudiado la poesía de Pulquillanca, situándola dentro de las tres maneras de simbolización entre el territorio y el habla que identifica en la poesía mapuche. Según Sepúlveda, las tres formas simbólicas de representar el conflicto entre territorio y habla en poetas mapuche de fines del siglo XX y comienzos del XXI son las siguientes:

La primera modalidad consiste en la elaboración de un territorio maravilloso donde el humano convive armoniosamente con elementos naturales [...] La segunda línea está formada por quienes marcan su situación de enunciación desde la provincia y escriben en castellano, [...] la tercera modalidad literaria la integran los poetas que reclaman simbólicamente la metrópoli como territorio mapuche (177).

Pulquillanca estaría situada en la tercera línea, donde “la relación entre territorio y habla está formada por poetas que son mapuche metropolitanos” (Sepúlveda 177). En

algunos de los textos, la poeta situará “literariamente en la periferia de Santiago la instalación de su ruka” (*Ibíd.*), con el fin de “reterritorializar mapuche ese espacio metropolitano [creando en el poema mismo] un entorno natural en la metrópoli junto a los hijos. [Este recurso] es una estrategia literaria para representar la reapropiación de los territorios enajenados” (*Id.*178). A diferencia de Andaur, Sepúlveda analiza esta “reterritorialización mapuche” a través de un elemento textual: la inclusión de la ruka, y lo que (re)significa en la cosmovisión mapuche y en el contexto de la metrópoli.

Retomando la clasificación realizada por Magda Sepúlveda en cuanto a la simbolización del territorio con el habla, la poeta Adriana Paredes Pinda (Osorno, 1970) estaría situada en la segunda línea: “En ellos se da una reflexión metapoética donde se asocia el pertenecer a la ciudad con aprender el español” (Sepúlveda 181). Esto ilumina un lugar conflictivo, ya que, aunque intenta una resistencia a la lengua del conquistador, “se declara enamorada de [esta], porfiada y lujuriosa”. Por tanto, en su proyecto apuesta por la hibridez cultural (*Id.*185), que llevará la obra de Paredes a una constante contradicción. Esta emerge como una posibilidad de desplazamiento: “en la iteración cultural colonialista, es decir, justamente, este señalamiento de unas identidades problematizadas, mestizadas, es una de las condiciones de su posibilidad cultural” (Moraga en Sepúlveda 228). Paredes Pinda poetiza, así, “la incorporación híbrida de castellano-mapudungún como solución a la convivencia ciudadina con el chileno” (*Id.* 184).

En comparación con Pulquillanca, la reterritorialización no solo se centra en la recuperación de espacios físicos, “sino también de la lengua originaria. De manera que la escritura bilingüe [...] o la hibridez entre un español de Chile y el mapudungún son hechos

decisivos en la construcción estética y en la protesta cultural de esta poesía” (Sepúlveda 185). Sin embargo, otras autoras, como Gilda Luongo, concordando con la noción de hibridez cultural, insisten en la idea de la pérdida: “esta ‘lengua meretriz’ la ha tomado sin su autorización. Por ende, le ha robado su territorio, el mapuzungun, y la poeta no logra zafarse de esta toma” (Luongo 10). Paredes Pinda lo ve desde otra perspectiva y es capaz de convertir “esa tragedia en la posibilidad de reconstrucción de las matrices culturales, de unos pensares y sentires y habitares en y con la vida [que] no están agotados, se regeneran cotidianamente” (En Stocco 425).

Algo similar a lo anterior ocurre con Jacqueline Caniguán (Puerto Saavedra, 1974). Es la poeta, dentro del corpus, que más utiliza el mapudungun no traducido en sus textos. Esto ha llevado a la crítica a establecer que, en su poesía, abunda una heterogeneidad discursiva, donde el mapudungun y el español se entrelazan y están al mismo nivel. J. A Moens explica que “el uso de la lengua mapuche concuerda con el hecho de que prácticamente todos los poemas están escritos desde la perspectiva mapuche, con un(a) hablante que se presenta claramente como mapuche” (75). Sin embargo, cabe preguntarse qué elementos específicos de la enunciación de las voces poéticas hacen que llegue a esa conclusión: ¿solo basta con que algunas estrofas estén escritas en mapudungun? ¿qué otros elementos ofrece el texto para concluir que se trata de una sujeto mapuche? Zandra Aase intenta responder estas preguntas, postulando que la heterogeneidad discursiva creará una “contraposición entre el mundo mapuche por un lado, y el mundo huinca por otro lado” (Aase 23). Ello, pues las palabras en mapudungun serán usadas “con un tenor religioso en la medida que alude a diversos dioses y figuras

míticas que encajan dentro de sus sistemas de creencias” (*Ibíd.*), mientras que el español es utilizado solo para hablar de temas universales, tales como el amor, la muerte y la naturaleza. Estas temáticas también serán trabajadas por Alejandra Llanquipichun (Osorno, 1985), sobre todo las que se refieran a la tierra y su vinculación con la identidad femenina. La poesía de Llanquipichun, según Elvira Rodríguez y la propia poeta, está marcada por la presencia del cuerpo femenino y su vinculación con la naturaleza (102). La hablante podrá concebir los mitos, crear historias; es decir, la sujeto será (re)creadora de mundos ancestrales, como lo es la madre tierra, donde se establece la conexión del cuerpo de mujer con la naturaleza.

Volviendo a las primeras poetas revisadas en esta discusión, tanto Huinao como Pulquillanca, incluso Paredes Pinda, manifiestan en su poesía las tensiones de ser mapuche en la urbe. Ambas desde la resistencia y con deseos de reterritorializar la metrópoli con la naturaleza y la lengua. Frente a esta orientación, Rodríguez propone el concepto de la poeta como *manpëlkafe* (viajera), que “va dejando una huella, que sería la escritura, que se va nutriendo con la experiencia vivida, pero sabiendo donde pertenece. De ahí podríamos entender esta idea de esencia que no se corrompe a pesar de estar inmersos en la ciudad” (Rodríguez 103).

Poeta como *manpëlkafe*, es decir, una viajera, también es Maribel Mora Curriao (Panguipulli, 1970). La experiencia del viaje por diferentes culturas llevará al cuerpo de la voz poética a vivir diversas transformaciones. Estará haciéndose y rehaciéndose “permanentemente de manera profunda y escindida. El lugar de su experiencia moviliza las grietas de su cuerpo cultural” (Moraga *A propósito* 227). Todo el poema es un cuerpo

vivo, porque es la experiencia la que lo mueve; la sujeto deambula, vaga, transita entre diferentes experiencias culturales, y se reconoce a sí misma como una sujeto migrante, “aquella que realiza el viaje, desde el cual va *incorporando* en su experiencia cultural los elementos de una catástrofe oculta, que se va distendiendo por entre la escritura a través de los entrecruces de la pérdida y del vacío” (*Id.* 229). La sujeto “fronteriza” reconoce su cuerpo como heterogéneo y abierto, por lo que está constantemente llenándose y vaciándose en el cruce cultural que le ofrece la experiencia, es la materialidad del despojo de la cultura mapuche y la apropiación de la cultura occidental. Es también lo que muestra la obra de Ivonne Coñuecar (Coyhaique, 1980), acerca de la cual algunos autores, entre ellos, Claudia Salgado, han evidenciado la presencia un “yo” migrante¹⁶. Una subjetividad que pone en evidencia el conflicto del tránsito entre una cultura y otra, situando al cuerpo como eje de la problematización y convirtiéndolo en un cuerpo de carencias (*Moraga Catabática* 49).

Felipe Ruiz recurre, asimismo, sobre la idea del encierro al comentar *Estancia y Doméstica* (2010) de Mariela Malhue (Santiago, 1984). Según el autor, este libro es la representación de una clausura, una que agota y aparta del texto mismo tanto al hablante como al lector, pues Malhue se vale de la repetición y de la exacerbación del “propio goce

¹⁶ Según Salgado, en los textos poéticos de Coñuecar se despliega un yo múltiple desde el cual nacen “distintas versiones de sí mismo, éstas tienen que ver con el territorio del cual proviene, su origen étnico, la coexistencia de la tradición y modernidad, su relación con la globalización y su sexualidad” (3). La multiplicidad del yo provocará, según la autora, un desplazamiento del yo generando la creación de un discurso que contrasta con los “grandes relatos hegemónicos promovidos por el poder” (Salgado 3), rasgo que, como es posible ver, comparte con algunas de las poetas vistas hasta ahora.

del dolor lacerante” (Ruiz, F. párr. 3) que le produce la claustrofobia. Ruiz explica que Malhue, en contraste con otras poetas, no cae “en los regímenes del cuerpo como territorio, del territorio como espacio del género, y todo eso que se dice del mundo de los hablantes femeninos” (*Ídem.*), sino que utiliza el espacio de la casa para desplazar esta problemática. La casa se configura, así, como “un lugar caótico y siniestro que no ofrece escape ni gloria en sus quehaceres, y no queda más que habitarla para deconstruir su figura abstracta más que real, simbólica” (*Id.* párr. 4). Este punto será relevante para el estudio que aquí realizo, pero desde un punto de vista contradictorio a lo propuesto por Ruiz, pues la deconstrucción y construcción de la figura de la hablante dentro de “su” casa permite evidenciar los vínculos entre problemáticas de género y de territorio, aunque la escritura misma no haga tan evidente esa relación.

Capítulo III. Territorio y cuerpo femenino: relación metonímica referencial en textos poéticos de mujeres mapuche.

Los poemas a analizar en este apartado son los que tienen mayor relación con el tema del territorio y su vinculación con la corporalidad de las voces poéticas. Éstos son: “Madre” y “Vengo” de Eliana Pulquillanca, “Memorias” de Adriana Paredes, “Sueños en el valle” de Maribel Mora, “Casa vacía” de Mariela Malhue”, y “[El sueño de la casa propia]” y “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]” de Ivonne Coñuecar.

3.1 Transformación territorial y corporal en “Madre” y “Vengo” de Eliana Pulquillanca.

Eliana Pulquillanca nació en la comunidad Piutril, San José de Mariquina, pero vive en Santiago desde 1981. Ha publicado *Doce gritos en el silencio* (2003), trabajo colectivo publicado por Conace y El Centro Cultural La Barraca. En el año 2004 publicó su primer libro, *Raíces del Canelo*, donde inmortaliza las experiencias de su viaje a la capital y lo que sufrió allí debido a la discriminación que experimentó, elaborando un discurso de resistencia en la ciudad. Posteriormente, comenzará a autoeditar sus propios libros, como *Azul gris. Palabra e imagen mapuche en la ciudad* (2009). También ha sido incluida en diversas antologías, tales como *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos* (2008), editada por Jaime Huenún, e *Hilando en la memoria. Epu Rupa. 14 mujeres mapuche* (2009), donde se encuentran los poemas a analizar: “Madre” y “Vengo”.

El poema “Madre” comienza con los siguientes versos: “Salí del vientre materno de la tierra”. La enunciación en primera persona es reiterativa en la poesía de mujeres mapuche y su uso enfatiza la subjetividad de la voz poética, que se identifica como femenina –“me encuentras/ todavía muy pequeña”. De esta forma, se encarna una mirada íntima sobre la historia de una colectividad, que es la representación de una conciencia particular que “expresa, interpreta, viaja [...] imagina [...] y retorna zurciendo en la escritura” (Pulquillanca en *Hilando* 229).

Asimismo, la vinculación entre la voz poética y el territorio es inmediata: la tierra es asumida como un ente femenino y fértil, vale decir, con poder de creación y transformación, otra idea que también es habitual en las comunidades mapuche. En este sentido, el título del poema cobra relevancia, pues el origen, la Madre, no es otro que la tierra: “abriendo a pujanzas/ la corteza madre”. El vigor –pujanza– constante es una característica de la hablante, lo que está marcado por el gerundio –abriendo–, que indica simultaneidad de la acción a pesar de que el tiempo del poema esté situado en el pasado –salí–. El acto de nacer genera una transformación en la tierra, pues, tal como dice el texto, la sujeto agrieta y, por ende, modifica la corteza madre. Algo similar ocurre con el cuerpo, entendido como un espacio que responde a los estímulos del ambiente, y la misma autora explica en relación con esto: “Mi cuerpo mapuche es la fuerza interna [...] en la elongación de los años, sufre las transformaciones o deterioros, tanto internos como externos. Muestra cuán frágil o fuerte puede llegar a ser el ambiente en que habitamos” (En *Hilando* 212).

Igualmente, la energía vital –la pujanza– se expresa en los siguientes versos: “pataleé toda la noche, brinqué, / me sumergí en mi infantil embrión”. La sujeto, aún dentro de la tierra –debido a su condición embrionaria–, intenta romper la corteza y así la enunciación del poema cambia. Si bien, en un comienzo, le hablaba de la Madre, ahora se dirige a ella misma: “Busqué luz en el orificio más inhóspito/ de tu frágil apariencia, / derribé a tus costados/ la fragancia de mi llanto”.

La imagen de la tierra se construye a partir de términos que indican decadencia – inhóspita, frágil–, lo que es equivalente a lo que se presentará en otros poemas de la misma temática. Esta caracterización también tocará a la hablante, quien, al nacer, derriba su llanto y se asume a sí misma como “muy pequeña” en su encuentro con la Madre, es decir, con la tierra. La relación que se establece entre el cuerpo femenino y el territorio tiene sus bases en la idea de la fecundidad y maternidad; es decir, la metonimia referencial que se establece no es directamente con la sujeto de enunciación, sino que con la madre de la hablante. En este caso, el recurso funciona al revés, pues el elemento explícito no es el cuerpo femenino, sino la tierra; mientras que el elemento implícito, núcleo y objeto de referencia es la madre de la voz poética, quien la está dando a luz. La relación que poseen estos dos elementos está dada por el atributo de la maternidad y la fecundidad. De la misma manera, se asume la situación del territorio mapuche como un lugar que, si bien posee aún fertilidad, está frágil por la incidencia de los elementos externos que lo afectan.

El poema, en definitiva, podría vincularse con el propio nacimiento de la autora: “Me recibió la exuberante vegetación, los frutos y sus aromas, los árboles nativos, las flores [...] Y en los pies de este hermoso paisaje, un gran río, escenario de los cisnes” (En

Hilando 193). Su madre estaba cosechando en la huerta cuando, de improvisto, la hablante salió “del vientre materno de la tierra” y, tal como se expresa en la cita anterior, el paisaje fue quien la recibió.

El mismo proceso ocurre en el poema “Vengo”, pero ahora observado con una mirada mucho más crítica. El poema comienza con una disculpa, que podría leerse en clave irónica, pues está entre comillas: “ ‘Siento decirles’ ”. Esta falsa consideración de la sujeto va dirigida a aquellos/as que pudieran sentirse ofendidos/as por el orgullo que siente por su origen: “que vengo saliente del humo más espeso del canelo, / floreciente de la gavilla, / entre desparpajos de las coles”. La voz se vincula, nuevamente, con la naturaleza a través de una subjetividad explícita marcada por el verbo “vengo” –origen, nacimiento- del humo del canelo, árbol sagrado en la cultura mapuche. Es común para el machitún, o ritual de sanación, quemar gavillas de canelo para el rito, por lo que podría estar refiriéndose a ese hecho concreto.

La hablante sitúa su origen, geográficamente, en un espacio natural, disperso y caótico: “entre desparpajos de las coles”, sin intervención humana alguna. Sin embargo, a medida que avanza el poema, ese lugar se transformará negativamente, pues lo llama: “lares que han quedado en agonía”. La imagen de la fragilidad y la destrucción vuelve a repetirse aquí y también será recurrente en los poemas de otras autoras, quienes, al igual que Pulquillanca, manifiestan una crítica hacia quienes han devastado la tierra.

La visión anterior es la que se expresa en los siguientes versos del poema: “[vengo] del fango repugnante para el que viste de etiqueta”, que aluden a los empresarios y las transnacionales que han usurpado las tierras. Frente a esto, la sujeto contrastará la imagen

del protocolo y las normas convencionales, representada en la etiqueta, con la ira de un discurso animal y salvaje: “Vengo maullando entre ranas y sapos”, donde se hará aún más evidente su nexos con la tierra: “me deslizo en la savia petrificada de los ulmos”. La savia, líquido vital para la conservación y nutrición de las plantas, está inmóvil: debido a la influencia externa que ha transformado los territorios, la naturaleza se encuentra estancada. No obstante, no es eso lo que ocurre con la sujeto, quien, a pesar de la catástrofe y la agonía, puede desplazarse todavía.

Los últimos versos recalcarán el contraste entre la ciudad y “la cresta diminuta de esta patria”, es decir, el territorio de origen, el cual ha sido retocado y censurado, porque aún no se “ha puesto en sus mapas, / ni en líneas de enciclopedia, / el lugar en que mis ojos vieron luz, / un día entre bostas de las vacas”. Ese lugar se oculta geográficamente - en los “mapas” - y también en el conocimiento que se transmite día a día a los chilenos - “enciclopedia” - por ser “repugnante”, diferente e irrelevante a lo establecido. Al respecto, la autora explica en un ensayo: “la tierra más allá de la tierra Mapuche, la devastación de los recursos naturales, tierra cubierta de cemento, la agonía del planeta” (En *Hilando* 237).

Estas intromisiones también influyeron en los seres vivos que habitaban el territorio mapuche, tomando forma en el plano textual: “Vengo de donde el rocío penetra en las sienes/ y donde los chacales me cedieron sus/ espinas”. Es la expresión de un espacio donde lo natural (“el rocío”) se internaliza profundamente (“penetra”) en el cuerpo (“sienes”). Sin embargo, también es un lugar de sufrimiento, pues, producto de las intervenciones ajenas, marcadas en el texto por la animalidad depredadora (“chacales”), la voz ahora camina con un peso e inquietud adicional (“espinas”) impuestas por un otro.

De esta forma, la metonimia, expone los efectos corporales y psicológicos que, a causa de las intervenciones a los territorios mapuche, padece la sujeto.

3.2 Escribir con el cuerpo: la única manera de representar el territorio expropiado en “Memorias” de Adriana Paredes Pinda.

Adriana Paredes Pinda es una poeta y machi williche-mapuche, oriunda de Osorno. Es Profesora de Lenguaje, Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, y Doctora en Ciencias Humanas por la Universidad Austral de Chile. En el año 2005 publica su primer libro, *Ül*, y en 2014, el segundo, *Parias Zugun*. También ha sido antologada en *Epu mari ülkatufe ta Fachantü. Veinte poetas mapuche contemporáneos* (2003) y *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (2010), donde están los dos poemas a analizar de esta autora. Por otra parte, Paredes Pinda ha ganado diversos premios y becas que la han ayudado a visibilizar y consolidar su carrera como poeta.

En los primeros versos del poema “Memorias”, la sujeto se representa a sí misma como aquella de los “cabellos trasnochados/ húmeda y urgente en la lluvia/ de perdidos ngillatunes”; es decir, como una persona perteneciente a un tiempo pasado, cuyos ritos han sido abandonados. La referencia al descuido del Ngillatun, el ritual rogativo de la cultura mapuche que se configura como un espacio de expresión que vincula y funda alianzas entre sus participantes, indicaría, a su vez, la pérdida de los mecanismos de articulación social, prefigurando la pérdida de la comunidad.

Disociada de esos lazos, la hablante está como desorientada: “Las cenizas desentierran la lumbre de mi entraña, /soba su encarnadura la tigresa entre los montes/ calientes”. Serán los restos (“las cenizas”) los que avivarán su profundidad (“su entraña”) y, como tigresa entre los montes, manoseará su cicatriz (“encarnadura”) para lanzar el aullido que le permitirá “galopar en la última estrella de mi sangre/ sobre la palma del mundo”. De esta forma, vuelve a presentarse en este poema la imagen de la naturaleza, metonimizada en la lluvia, las cenizas, la animalidad (tigresa, aullar, galopar), la estrella, en estrecha relación con la subjetividad de la voz poética: mi sangre, mi entraña, “recia me aúllo”.

Por otra parte, al unirse con la tierra, la voz adoptará una actitud mucho más enérgica, asumiéndose a sí misma, desde su animalidad, como una “kona” o joven guerrera. La vinculación con el territorio, entonces, a pesar de connotar sufrimiento – encarnadura, pérdida de la comunidad, cenizas-, es también un orgullo que le permite avanzar “sobre la palma del mundo” con ira, pues si ella ha estado perdida, también lo ha estado su territorio y todo lo que lo compone: “Arde luna perdida, / me vine a la montaña a sorber tu corazón. No/ me iré en la blancura de tu aliento”. De esta forma, la naturaleza se personifica –aliento y corazón de la luna- y la sujeto se representa a sí misma como parte de ese entorno –tigresa, aullar–, como si ambas fueran parte de una sola cosa.

La importancia del número doce en el poema enfatiza el punto anterior, lo que tiene un significado particular en la cosmovisión mapuche. La sujeto poética refiere que “doce nudos tienen la culebra de los partos/ (...) fueron doce los sueños para tus doce pezones”. Al respecto, como afirma Ñanculef (58), son doce las “entidades tutelares que invoca la

machi, previo a su küimi se entrega a las fuerzas y energías cósmicas del Sistema Solar, en el que cada planeta representa una entidad”. Esto lo hace por medio del kultrung, instrumento que representa el cosmos, la totalidad y que, como expresión de la fuerza de la tierra, es un medio para interpretar un cuerpo que se identifica como femenino – pezones, partos–: “Alumbradores/ los presagios del kultrung en tu cuerpo”. Por otra parte, como dice la propia autora en un ensayo sobre el kultrung, “el cuerpo de todas es kultrung. [...] cuerpo palabra, cuerpo sonido, encarnación de decires y destierros, cuerpo es una metonimia, una metáfora por donde deambulan todas las abuelas inscritas en su oráculo, todos los abuelos, las madres proscritas, lo visible y lo invisible: eso es cuerpo” (En *Hilando* 214). El cuerpo femenino, por lo tanto, aparece metonímicamente como la representación simbólica de las experiencias de la tierra y de todos los seres vivos que han pasado por ella.

En los versos siguientes - “Tus piernas/ extendidas hasta los lechos del Bío-Bío/ el de los que saben la resistencia [...] La piel/ del mapuche tiene la escritura” -, la sujeto continuará connotando esa relación entre el cuerpo y lo acontecido en el territorio: pezones, cuerpo, piernas, piel. En este caso, destaco el último verso, donde queda en evidencia que es en la corporalidad mapuche, no solo en la del sujeto femenino, donde se escribe la historia de los conflictos territoriales y las transformaciones de las comunidades.

Por otra parte, la sujeto problematiza la escritura, “memoria de alfabetos no aprendidos”, como una de las imposiciones que conflictuaron las relaciones al interior de las comunidades mapuche. Frente a ello, opone la idea de la piel contra la palabra impuesta, dando forma a otra voz, que irrumpe de forma violenta: “me fueron dadas las

palabras/ como volcán que arde y sangra”. La pregunta que se hace implícitamente la sujeto es cuál es la forma más representativa para reconstruirse discursivamente y subjetivamente, ante lo cual esboza unos últimos versos: esas palabras “desovaron los pezones del tiempo, / fértiles fueron las tierras hasta el amanecer/ cuando supe/ que no era mi mano la escritura”. La voz poética indica así que el alfabeto no aprendido destruye la tierra, la quebranta, hasta dejarla infecunda, pues ese modo de representación le es ajeno. Por el contrario, asume la corporalidad como la única escritura posible para poder representar el territorio y a la propia comunidad.

3.3 Reconstrucción corporal en el espacio ancestral en “Sueños en el valle” de Maribel Mora.

Maribel Mora, poeta e investigadora mapuche, nació en Panguipulli. Ha participado en varias publicaciones como coautora, entre la que destaca *El pozo negro y otros relatos mapuche* (2001). También ha sido antologada en *Epu mari ñlkatufe ta Fachantü. Veinte poetas mapuche contemporáneos* (2003), en *Hilando en la memoria* (2006), donde se encuentra “Sueños en el valle”; y en *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (2010), de la cual es editora junto a Fernanda Moraga; y donde está el texto “Atrás quedaron los cantos”. Asimismo, se incluyen textos suyos en *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (2007) y *Mirror Heart / Espejo de Tierra* (2008). En el año 2014 publica su primer libro, titulado *Perrimontum*.

El lugar desde donde se enuncia “Sueños en el valle” es un espacio onírico y, por ello, vaporoso y confuso. Para el pueblo mapuche, el mundo de los sueños tenía una función simbólica que no quedaba relegada al sujeto, sino que se extendía a la colectividad, porque el sueño de una persona podía referirse también a la situación global de la comunidad. En el poema, la sujeto sueña con estar en el Valle del Águila, lugar relacionado con el mito de Prometeo, héroe griego que es castigado por Zeus y condenado a que un águila le devorara el hígado por haberlo desafiado, entregándole el fuego a los hombres. En este espacio, la voz se enuncia como “apartada de mis muertos”, “perdida en el Valle” y “olvidada del pehuén y la montaña”, términos cuya connotación negativa aluden a una separación de la comunidad, de los antepasados –muertos-, y del territorio y la naturaleza –pehuén y la montaña- a los que alguna vez perteneció.

La corporalidad toma preeminencia en los siguientes versos: “En sueños he visto/ que brota sangre en mi costado/ y nacen aves rapaces de mis sienes/ que devoran mis manos y mi lengua”. La sangre, como representación de la herida, pero también de la vida, emerge de su costado, similar a lo ocurrido con Prometeo, cuyo nombre significa “pre-vidente”, es decir, aquel que se anticipa a los hechos, lo que permite interpretar el sueño de la hablante como una alegoría de lo que está pronto a suceder en la realidad cotidiana. Por su parte, la voz poética, al igual que el titán, se ha desvinculado de sus dioses, pero, a diferencia de Prometeo, en su caso el castigo corporal se convierte en un autocastigo. Así, las aves rapaces nacen de sus “sienes”, es decir, de su propia conciencia y, en vez de devorarle el hígado, le comen las manos –representación de la imposibilidad de accionar en el mundo– y la lengua – incapacidad de articular un discurso–.

En este escenario, la culpa le impediría vivir, entendiendo la acción y la palabra como parte fundamental de las relaciones humanas, lo que hay que interpretar, desde el contexto de emergencia de la voz poética, como expresión de su sumisión a formas de vida ajenas a las comunitarias que, en su caso, remiten a la experiencia urbana, mezclada con la vida occidental. Esto explica, a su vez, que el autocastigo sea eterno: “Mas, me nacen otras manos/ y otra lengua/ que son devoradas nuevamente/ y luego nacen otras/ que oculto cuidadosa/ entre metawes. /Pero también son alcanzados/ los metawes/ y sus restos dispersados/ por el valle”. Ahora bien, la destrucción, no solo la toca a ella en cuanto a cuerpo individual, sino que también se extiende a la materialidad de su pueblo, metonimizado en los vasos ceremoniales (“metawes”) que son diseminados por el territorio.

No obstante, frente a la destrucción ejercida por sí misma, la sujeto decide adoptar una actitud más activa: “Entonces me levanto y me rehago, / la misma cara, el mismo cuerpo/ y el mismo corazón acongojado.” Y la reconstrucción corporal de sí misma implica también la reflexión y reparación de su conflicto con la tierra de origen: “No es la muerte/ quien me espanta a esta hora/ sino la distancia con las montañas. /No son los rapaces centinelas, / sino el inútil deseo/ del retorno a las quebradas.” Concluye, entonces, que no son las aves –ella misma–, ni la muerte lo que la mantiene inquieta en sus sueños, sino la distancia con su origen. Admite que la naturaleza es lejana –montañas, retorno a las quebradas–, pues el lugar de enunciación es un cuerpo y un sueño que se vive “sobre este suelo baldío” que es muy distinto a la fertilidad del territorio natural mapuche. De esta manera, termina por establecerse una transitividad entre sueño, cuerpo y suelo, todos

los cuales son catalogados como “baldíos”, pero, al mismo tiempo, la sujeto descubre que “existe ahí”, que ella *es* lo que sueña: el caos, la destrucción y la imposibilidad del regreso.

3.4 Violencia territorial, violencia corporal: “[El sueño de la casa propia]” y “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]” de Ivonne Coñuecar.

Ivonne Coñuecar nació en 1980 en Coyhaique; es Licenciada en Comunicación Social, periodista y Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. En el año 2008 publica su primer libro, *Catabática*, al cual le siguen *Adiabática* (2009), *Chagas* (2010), *Anabática* —el que, junto a *Catabática* y *Adiabática*, conforman la trilogía *Patriagonia*, publicada por LOM en 2014. Sus libros más recientes son *Trasandina* (2017) y *Coyaiqueer* (2018). Diversos poemas suyos han sido publicados en antologías, tales como *Antología poética de mujeres latinoamericanas Voces de luna* (2001), “Filigranas poéticas/ Asedios a la poesía de mujeres mapuche y de origen mapuche” de la revista *Nomadías* (2010) y *Kümedungun/ kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (2010).

El poema “[El sueño de la casa propia]” forma parte de su segundo libro y “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]” es parte del tercero. Refiriéndose a *Adiabática*, Fernanda Moraga resalta la importancia de una geografía corporal que se erige “como construcción política de sentido en el mundo” (*Adiabática* 245), en tanto es en el cuerpo mismo de la hablante donde se construye una experiencia y se traza una historia que insiste en la desolación y la orfandad. El libro se organiza en dos partes: la primera,

corresponde a “política de las carencias [nada entra nada sale]”; y la segunda, a “madres y padres [todo queda nada vale]”. En ambas partes se construye una subjetividad que reconstruye y deconstruye su “cuerpo como desencaje, trinchera e interpelación” (Moraga *Adiabática* 244) frente a las voces del pasado, especialmente, las de la infancia y la adolescencia. Algo similar sucede, posteriormente, en *Trasandina*.

Como decíamos más arriba, *Anabática* completa la trilogía *Patriagonia* que, según Faride Zerán, “funciona como un cierre apocalíptico, dantesco en cada una de sus dos partes” (párr. 11): la primera, “adolescencia radioactiva [reescritura de la oralidad urbana en los incendios]”, donde se retrata, por medio de epígrafes de canciones de grupos *grunge* y rockeros, los fracasos de su adolescencia rebelde; la segunda, “los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]”, en la que se muestra la agonía de una patria que se mezcla con el cuerpo de la hablante en cada poema.

Los primeros versos del poema “[El sueño de la casa propia]” indican la relación metonímica entre territorio/cuerpo femenino marcado, que intenta ser habitado por Otro (que no tiene, en el texto, una identidad clara: son anónimas nombradas por la determinación *unas*): “mi casa tiene unas manos que entran por todos lados / por las rendijas y las sombras”. Estas *manos* no tienen brazos ni cuerpo y “hurguetean mi casa costra / mi casa sangre / mi casa útero / mi casa patria / mi casa Bandera”. Se trata de un cuerpo fragmentado, o de partes de un cuerpo que sirven para la manipulación física del medio. Son manos que “hurguetean” –menear cosas en el interior de algo–, operando como control de un cuerpo que, en este poema, estaría disseminado en una serie de significantes: costra, sangre, útero, patria, Bandera. De esta forma, las manos manipularán

el interior de esa casa/cuerpo que a la vez es el terruño, el símbolo de comunidad y de la patria: Bandera. Es una identidad femenina –útero– y de revestimiento, cobijo –costra–: el hogar/territorio/ cuerpo femenino que está siendo invadido pero no solo de manera superficial:

mi casa tiene unas manos que se meten por las rendijas/ y se meten / se meten por debajo de la puerta/ *hurguetean el sótano de mi alma* que me duele tanto / *no veo mi alma / no veo* esta oscuridad / en esta mi casa donde me acosa la claustrofobia y pesa tanto la piel con tantas manos pegadas en mis costras y ventanas (*El énfasis es mío*).

Las manos aprovechan las grietas de la casa y se meten hasta llegar al sótano del alma, hasta el punto de cegar a la sujeto y hacerla sentir atrapada en su propio cuerpo. La pesadumbre se acentúa cuando se introduce la idea de la herida y la putrefacción que sufre por la penetración de estas manos en su casa/cuerpo: “mi casa tiene/ una herida con pus / unas manos se embarran con pus / y mi patria se me pudre / padre / se me pudre la boca cuando trato de decir adiós”¹⁷. Se hace alusión a un “padre” constantemente, a quien la sujeto apela y pide ayuda en su condición de “infectada” por esas manos que le pudren la patria. No obstante, el padre también está podrido –tomando en cuenta la paronomasia–, y no será capaz de salvarla de la infección –pus–: “padre estoy sola en mi casa y unas

¹⁷ En estos versos se puede identificar una paronomasia, dada por las palabras: *patria*, *pudre*, *padre*, que tienen estrechas relaciones entre sí.

manos padre y unas manos / nadie me cuida en este mi encierro / construí el lugar perfecto / dejé todo fuera / llené de candados y no hay llaves padre”.

En estos versos es importante la mención de la idea del encierro y la construcción consciente del lugar “perfecto”, pues la sujeto lo construyó para sí misma como un encierro –dejando todo fuera, encerrada por dentro–, y aun así fue invadida por las manos que la alcanzan y que tienen intenciones de “masturbarla”. De aquí surgen dos ideas posibles: la primera, es que esa *casa* es un lugar propio, un encierro voluntario, una costra que le permite protegerse de los demás. La segunda, es que esas manos la hayan obligado a encerrarse; es decir, que existe una presión externa que se mueve en su interior a su antojo para intervenir en su subjetividad y generar prácticas de sí que la sujeto puede utilizar y apropiar. Sin embargo, sea cual sea esa la posibilidad, las manos no la abandonan: “estas manos me alcanzan / no quiero que me masturben padre / sálvame que me pudro. por todos lados las manos trato de quitarlas como si fueran pulgas piojos garrapatas tantas”. De hecho, el acoso es tanto que la represión genera una transformación física y psicológica en la sujeto: “samsa padre samsa / esto se pudre / en *qué me convierto* padre / en *qué me convierto* / no puedo abrir la puerta / *me han tapado la boca*” (el énfasis es mío). La alusión a “samsa” remite inmediatamente a Gregorio Samsa, y así al devenir animal de la sujeto debido a la intervención de un poder externo que no se puede controlar: “manosean/ masturban mi cuerpo de niña / me aprietan el cuerpo / y me pellizcan / me hacen cosquillas en los pies mientras me ahorcan padre/ y sangran llenas de pus”.

Esta tortura, al igual que en *La metamorfosis* de Franz Kafka, funciona a partir de un sistema externo que reprime al sujeto, operando sobre él, tal como sucede con las

manos que aparecen en el poema; manos que son entes omnipotentes que transforman a su antojo el cuerpo y la subjetividad de la sujeto, violándola, quitándole el habla, subalternizándola en su incapacidad de tener voz. A este respecto, es relevante detenerse en la disposición de las palabras: *samsa* encierra al padre por ambos lados, *samsa* contiene al padre, y de ahí su transformación, tal como sucede con la sujeto del poema: ella contiene al padre podrido y, con ello, la asimilación de las prácticas de sí impuestas por la norma, cuya consecuencia se manifiesta en la herida con pus, la sangre con pus que reproduce la infección por toda la casa/cuerpo femenino. De ahí también los siguientes versos: “me tragaré el pus y la sal”: la sujeto asimila la infección de las manos y la absorbe, porque no tiene otra salida¹⁸. Para la sujeto no hay remedio, no hay solución, y esa obligación del acto la enuncia en los siguientes versos: “me amordazan con mi bandera. yo no dije sueño / yo desperté padre / desperté / y todo estaba así”. Así, en estos versos es posible evidenciar la violencia con la que la sujeto tuvo que asimilar ese “pus” y las consecuencias que ello le trajo: perder la casa/territorio/bandera. Coartan a la sujeto con la causa que defiende, la manipulan, la violentan por el solo hecho de pertenecer a otra comunidad: “me amordazan con mi bandera”, es decir, la silencian con la insignia que representa sus ideales y su bando, en oposición a ese poder abstracto que se presenta fragmentariamente.

Finalmente, son los últimos versos en los que, por primera vez, se explicita un “yo”, antes estaba marcado por los posesivos –mi–: “yo no dije sueño / yo desperté padre / desperté / y todo estaba así”. La inclusión de ese “yo” enfatiza la idea de los contrarios

¹⁸ “Tragar” tiene como una de sus definiciones, según la RAE, como “no tener más remedio que admitir o aceptar algo”.

–relaciones de poder– en el texto: “*yo no dije sueño*, a mí me dijeron sueño”, es decir, adormecer a la sujeto, aturdira con el propósito de manipular las cosas en su interior. Al despertar *todo estaba así*. Los últimos versos indican que ella no tuvo arte ni parte en la “re-modelación” de la casa pues no hay voz en esa re-construcción. Antes había casa, una casa *propia*, tal como cuerpo/territorio, pero todo fue manipulado al aparecer estas manos/poder que lo modificaron todo, que cercaron y coaccionaron a la sujeto en el sueño de su casa propia. Esto explicaría el uso de corchetes en el título (encerrar []), de ahí también la estructura del poema ([]): palabras cercadas en la página, acopladas y modeladas, tal vez, por unas manos. Esta asimilación se intensifica al pedir ayuda constantemente a un padre que podría simbolizar este mismo poder –tal como las manos. La metonimia referencial, en este caso, funciona como un recurso para simbolizar la usurpación de un territorio –casa, Bandera– en la corporalidad femenina de la sujeto; una coacción y sometimiento que se intensifica cuando el texto adopta una mirada más sexual y más cruda–masturbación, manosear, pus–. A pesar de que los bandos involucrados en esta tensión invasor/invasión no están claros, en el siguiente poema de la autora, donde se vuelve a repetir esta relación de poder, se revelará que el invasor pertenecerá al pueblo chileno y/o extranjero mientras que lo invadido será el territorio patagónico.

El otro poema de la autora es “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]”. En este texto, desde un primero momento, se revela el contexto geográfico: la Patagonia, y también histórico: la colonización y posterior dominación de los terrenos de los pueblos indígenas, que está presente en todo el poemario. La Patagonia, por un lado, será el lugar que simbólicamente la sujeto llamará patria –territorio natal– agónica –

relativo a la lucha y al sufrimiento–, haciendo referencia a la violencia con la que los colonos “se abrieron paso [...] para fundar la patriagonia con incendios incontrolables. Ardieron décadas y décadas”.

El fuego es el símbolo de la catástrofe y la destrucción del territorio ejercido por otro que, en este caso, serían los colonos, entidades externas a la patria que agoniza. Hasta este punto, la hablante expresa que “sólo una adolescencia contuvo las llamas y los gritos de una ciudad convertida en cráter volcánico”. Estos versos hacen referencia a la primera parte del poemario, donde la adolescencia aparece como un periodo complejo de la vida, cuyas heridas y traumas requieren de la autorreflexión para sobrellevarla. En este sentido, la herida de la adolescencia fue lo único que pudo hacerle frente, en cierta medida, a este fuego que acababa con todo a su paso, incluso con los coterráneos de la voz poética. Estos, “hambrientos [...] saltaron desde las gigantescas piedras y los cerros”, para luego suicidarse al aceptar con gusto a las “tropas que llenaron de armas nuestra tierra con políticas y construcciones sociales de una ciudad derecha”. Claramente, la hablante está criticando a quienes cedieron a la presión colonizadora y asistieron a su propia muerte, al apocalipsis que estaba por comenzar en sus territorios, al conformismo con la globalización. La crítica, sin embargo, también la alcanza a ella, pues es parte activa de los cambios del espacio. De hecho, en el poema IV, expresa: “La Patriagonia desapareció/ la hemos quemado para hacernos algo como un país”, sumándose a acción de “quemar” – hemos quemado– para hacer del territorio algo parecido, por el uso de la comparación, a un país.

Los siguientes dieciocho poemas expondrán la misma problemática desde diferentes perspectivas: la amorosa, la erótica, el conflicto familiar y el social, entre otros. En este estudio, me enfocaré en la relación que establece la voz poética entre el espacio destruido y su propio cuerpo, lo que se expresa mediante el recurso a una metonimia referencial. Como ya he dicho, el lugar de enunciación de los poemas es Patriagonia, un territorio usurpado, destruido y modificado por un agente externo y agresivo: “La Patriagonia arde desde que el hombre puso su pie/ y sus manos progreso abrieron camino/ despejaron la tierra con infierno de promesas/ dormimos bajo la nieve/ y dice que sabe tanto de la historia”. Así señala a un agente que los versos nombran desde la fragmentación (pie, manos progreso) como el hombre/colono que hace su intervención en el territorio.

A diferencia del poema analizado antes, aquí se identifica con claridad al usurpador: es el hombre, como entidad universal de la dominación patriarcal, quien gracias a su discurso del progreso o modernización “limpió” el territorio de sus antiguos habitantes, quienes debieron esconder sus sueños bajo el manto que cubre la naturaleza misma de la Patagonia: la nieve. Y ahí, en ese lugar, la naturaleza le habla a la voz poética acerca de los hechos anteriores a la usurpación, de la memoria y de sí misma: “Dice que se quema, que asciende, que sube por el aire/ es el viento incendio le digo”; versos en los que la hablante establece un diálogo con la tierra, quien le habla de su sufrimiento. De esta forma, bajo la lógica de la metonimia referencial, en la cual el todo (Patriagonia) y la parte (el cuerpo de la hablante) serían un mismo elemento, se podría concluir que la sujeto se está hablando a sí misma desde su agonía: “Le muestro mis cicatrices/ mis quemaduras/

las marcas de mis piernas/ le digo: he estado en el infierno como trapecista que sueña con alas/ y ahora asciendo hasta mi apocalipsis”.

En los versos citados en un comienzo se hablaba del apocalipsis como de un evento adverso; sin embargo, también puede entenderse como la revelación de una verdad oculta. En este caso, la destrucción del incendio provocado por el invasor, pero perpetuado por ella misma, lleva a la sujeto a entender la catástrofe como una forma de comprender la historia de sus territorios (desde la llegada de los colonos hasta una actualidad, marcada por el progreso y la globalización). Pero, al tiempo, también le permite reconocer su propia historia: su infancia y adolescencia como momentos de vida que se igualan a un infierno, cuando tenía que vivir con cuidado, en “puntillas”, con miedo y deseosa de hallar la tranquilidad. Es una vivencia a la que se hace referencia desde la lógica del trapecista que sueña con alas; un sueño que nunca llegó y que la sujeto asume como una catástrofe.

Este sometimiento a la catástrofe, no obstante, no se produce sin antes luchar o resistirse, en cierto sentido, ante el fuego. Hay un vacío, un silencio, una “elipsis en los vientos que abrasan”, en la cual se pueden ver “una boca y colmillos de fuego”. La hablante, personificada en el fuego, es aquí quien asusta y, a la vez, protege al territorio y, en consecuencia, a sí misma: “por eso te espanto, te cuido/ como a una niña vendada de ojos, mentiras/ te distraigo corriendo de un lado a otro, beso quemándome/ el infierno bajo la nieve, sobre tu espalda/ ningún lugar evita la destrucción”. Si bien se puede observar una contradicción en el vaivén de terror y protección, la voz poética asume que esta última actitud no es más que una mentira, una distracción, pues es una destrucción (del territorio y de sí misma) que solo se puede postergar –correr de un lado para otro- pero nunca evitar.

En este sentido, la nieve, lugar que antes sirvió como escondite, ahora también es un infierno pues sobre la espalda de la Patriagonia, el sostén del cuerpo y del territorio, todo es destrucción.

Más adelante, en el poema IX, la sujeto habla de las cicatrices de este apocalipsis: “llegaron los noventa/ supe: heridas geográficas/ me crece un tumor perverso cuando manoseo/ la política que se desprende de las costras/ el discurso doloroso que vendo porque no tuve dictadura/ pero sí una Patriagonia con los ojos y abrazos de vientos”. Estos versos son importantes, pues hablan de las consecuencias de la dictadura, centrándose en un aspecto relevante: la modificación del territorio, expuesta como heridas geográficas. Aquellas solo se hicieron conscientes (“supe”) cuando llegaron los noventa, es decir, cuando acabó, en apariencia, la dictadura. Sin embargo, según los versos, las políticas dictatoriales siguieron estando en su cuerpo, desprendiéndose como costras y coágulos de sangre derivados de las heridas producidas por el incendio, formando un tumor perverso que puede leerse como una agitación negativa debido a la manipulación que hace de la política de la dictadura. La hablante se excusa y explica que esa manipulación o manoseo, que negocia con el otro, su lector/a, se justifica porque, a pesar de no haber vivido aquella época, sufrió sus consecuencias. Con ello alude a ciertos cambios en el territorio, como la explotación de los bosques, y, por consiguiente, de sí misma: “ojos y abrazos de vientos” que abrasan, refiriéndose al incendio producido por el hombre, perpetuado por los habitantes de Patriagonia y por ella misma: “y no hablamos, no cerramos los ojos al tejernos cicatrices”. Destaco el uso del sujeto plural y de la sumisión centrada en la

cancelación del discurso: no hablamos. De la misma forma, “tejer” la cicatriz en el cuerpo se asume como algo naturalizado en el accionar, ausente de miedo o espanto.

En los poemas siguientes, específicamente, en el X, la hablante continúa refiriéndose al incendio que, después de la catástrofe, ha terminado. Su mirada recorre el territorio con el fin de observar el estado del siniestro: “mis ojos van por los andes y los océanos/ dejando la sequía de lo ininteligible/ la infertilidad de los incendios apagados”, y así descubre la incapacidad de la tierra de dar vida, porque todo está muerto, seco e infértil. Al mismo tiempo, sugiere que esa condición es responsabilidad de la propia sujeto, pues es su mirada la que ha provocado esto, o más bien, lo ha permitido. Así expresa: “he hablado del incendio que vive en *mi médula*/ no sabes cómo duelen las *vértebras*/ mis *piernas* se anestesian cariña/ hay días en los que no me puedo levantar/ todos los días unos dientes de fuego y electricidad/ muerden mi *espalda*” (*el énfasis es mío*). Importantes son las palabras que hacen referencia al sostén del cuerpo y que le permite la movilidad, la acción: médula, vértebras, espalda; palabras que además connotan una internalización del incendio desde el núcleo (médula), pasando por las vértebras que estarán “mordidas” hasta llegar a la espalda, como la parte más superficial del cuerpo. Las heridas y sus cicatrices, entonces, son costras tanto externas como internas, al igual que le sucede al territorio, cuyos cambios en la superficie afectan al ecosistema de forma profunda, incluyendo a quienes viven en él.

En ese escenario post-apocalíptico, por ahora la acción es imposible y volver a empezar también lo es, pues “es tarde (...) las cicatrices están así”. Así, la hablante concluye su recorrido en el poema XV afirmando: “He quemado mi cuerpo entero”. Su

corporalidad agoniza como la patria que la constituyó como sujeto desde la infancia y la adolescencia.

3.5 El espacio doméstico como metáfora del territorio corporal en “Casa vacía” de Mariela Malhue.

Mariela Malhue nació en 1984, en Santiago de Chile. Poemas suyos han sido publicados en antologías, tales como *Nunca/nunca* (2009) de Lengua Quiltra, “Filigranas poéticas/ Asedios a la poesía de mujeres mapuche y de origen mapuche” de la revista *Nomadías* (2010). En el año 2010 publica su primer libro, titulado *Estancia y Doméstica*, que se divide en tres partes: “dehabitar el dolor”, “esta Casa no es el insomnio sino su discípulo” y “en cada casa un solo amo dentro”. El poema que se analiza en este apartado resulta de una selección de algunas de partes del libro que fueron antologadas bajo el título “Casa vacía” en *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (2010). El título permite vincularlo con los poemas analizados en las secciones anteriores, donde se ha evidenciado la tendencia a asociar la casa al cuerpo femenino y al territorio mapuche.

En “Casa vacía”, ya desde el primer verso la sujeto demarca una línea diegética: “Y si primero habitó el verbo ahora esta Casa está vacía”. El pasado y el presente se articulan a través del verbo “habitó”, que alude al Evangelio de Juan 1:1 (“En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio con

Dios...”). De esta forma, se evoca el origen bíblico del mundo como creación de Dios, espacio, casa, posibilidad de movimiento para la humanidad y la vida según su fuero y ley; no obstante, a través del “ahora” y su articulación con la conjunción adverbial “si” (traducida como “aunque”), la sujeto despoja de actualidad e incidencia, de arraigo e influencia en el advenimiento del presente, a esa pretensión genésica de una armonía entre Dios, el Verbo y su creación: el mundo y la humanidad.

Este despojamiento tendrá como centro vital de la construcción poética la figura de la “Casa vacía”, que da título al poema. Esa cláusula, que se construye a través del pronombre demostrativo “esta”, que testimonia la proximidad de la sujeto, y el sustantivo “Casa”, cuya mayúscula la amplifica, metonímicamente, a todas las casas y a todo el mundo, apunta a la espacialidad de la sujeto y a su posibilidad de movimiento tanto dentro como fuera de su cuerpo. Su cualidad –el vacío– refuerza el despojamiento que nombré arriba: aunque el Verbo, lo mismo que Dios, fue lo primero que habitó el mundo, ahora, frente a la sujeto, esta Casa, este mundo, está vacío, sin Verbo, sin Dios, silenciado, es lo no dicho. No obstante, esta misma condición, abre la alternativa del decir, de la ficción – según se señala cuatro versos más adelante– “como si un cuento”.

Para la sujeto esta última posibilidad se hace visible y así el despojamiento adquiere una carga positiva. Por ello, el segundo verso se conecta mediante dos puntos al primero, casi agradeciendo esa “formación” que, por suerte, no estuvo “distante de aptitudes”. Algo que no hubiese sido posible de no haberse despojado del fuero y la ley del Verbo y Dios, y, por extensión, de la tradición judeocristiana, la Iglesia, sus hechos de sangre, su discursividad y su hegemonía de lo simbólico. Ello explica que, poco después,

la voz individual e introspectiva de la sujeto, adopte una enunciación colectiva "...la luz sesgada se negó a petrificarnos / y nos hicimos todos como uno", dado que la no petrificación dio paso a la libertad de movimiento y a la natural congregación del todo en el uno. La voz individual retorna, sin embargo, al cierre de la estrofa a través del pronombre reflexivo "me", añadiendo que la casa le está vacía *en ella*, en su cuerpo, en su territorio, y que la casa (esta vez con minúscula) pasa a individualizarse en ella, "vacía como si un cuento". Se construye así una significación que alude al desahucio y la errancia, tanto a nivel colectivo como individual, si bien, a continuación, ambos niveles se traslapan entre sí, amplificando esa doble significación se proyectará con abundancia de matices.

La siguiente estrofa desarrollará la idea la casa vacía *en ella* y la presencia de un "nosotros", rasgos que no se había visto mayoritariamente en los otros poemas analizados: "Nuestra solitud no fue ninguna bandera de lucha/ en tanto luchas internas". La individualización -solitud, carencia de compañía- no permitió ninguna posibilidad de lucha para volver a habitar la Casa, que interpretamos como el territorio mapuche expropiado. El ensimismamiento solo dio paso a la lucha interna, generando una negativa de la Casa a habitar a la sujeto, pues este espacio personificado es el que habita y no la sujeto. Luego de esta negación, el murmullo sordo del aroma -árbol occidental, europeo en su origen- corrompen la memoria: "Los susurros del aroma intoxicaron la memoria/ Me dijiste: un poema largo e insidioso/ Te dije: mi pecho no será la lumbre de tus expectativas". Es importante destacar la alusión a la memoria, vista como una historia, tradición, antepasado indígena, si se quiere, que es enjuiciado por Otro: "poema largo e

insidioso”. Frente a este juicio, se rebela la voz de la sujeto, asumiendo una subversión ante el Otro y evidenciando un valor o arrojo que no responde a lo que ese Otro espera de ella.

Producida la rebelión por parte de la sujeto, es posible ver un corte: si antes existía un diálogo, luego de la insurrección, aquel se transformó en imperativo y la Casa (en ella) pasó a formar parte de ese orden: “Las ventanas insistieron en abrirse y en cerrarse [personificación], *la Casa entera afirmó ser el nombre* / y sin embargo las formas, ¿qué son las *formas*? / Mengüe la carne en la carne y la situación habrá de volcarse a su núcleo” (el énfasis es mío). La casa se inclinó por la definición –nombre– y por las formas, los moldes. La sujeto se cuestiona las formas y, al hacerlo, es el mismo poema el que responde: disminuya la carne en la carne –la parte corporal en oposición a la espiritual– y la situación volverá al origen, al Verbo.

Ante la situación y posición en la que se encuentra la Casa, ella toma distancia y se queda en el umbral, siendo tan solo una espectadora:

Yo estoy en la puerta y miro/ estoy en el canto de la puerta/ por donde mi frase no amamantaré el desasosiego/ Yo estoy en la puerta y miro/ *La Casa no dirá su nombre ni su raza*/ Yo estaré quieta en la puerta / escupiendo caligramas quietos / Mi eje no será repentino [...] *pero no hay manera y no hay forma/ y no hay modo y no hay casa* (el énfasis es mío).

En el umbral, ella toma distancia de la posición que tomó la casa y, desde un rol materno, decide que “no amamantaré el desasosiego”; y que, en su relación con la palabra “mi frase no amamantaré”, ella tomará una posición fuerte y sólida. Así dice: “yo estaré quieta”, escupiéndolo, balbuceando caligramas quietos; y su eje, es decir, su “designio final de su conducta”, no será repentino. Se interpela al poder –la Casa– por medio de una escritura como simulacro de un discurso vivo, que no puede ser escuchado directamente por la condición subalterna de la mujer, pero que está ahí en el umbral, observando. De esta forma, ella, como sujeto femenino, delinea un lugar de enunciación por medio de un balbuceo, escupido, que, dentro de la estructura del poema, se posiciona en otro nivel: “esta topografía es la única posesión que me toca/ el pequeño territorio expropiado/ mi topografía el porvenir secreto/ el conjunto vacío de este hogar”.

Sin embargo, sigue dentro de la Casa, pues la topografía no logra constituirse como un desvío total respecto del lugar hegemónico:

yo era su prisionera él el gran homicida/ yo su prisionera y de rodillas me tuvo/ sin
 algarabía/ como la mártir pero sin contorsiones [...] limpiaba bajo amenaza la
 placenta me amancillaba/ me envolvía le daba el pulso a mi voz/ por eso establecí
 el tiempo fuera de los contornos/ el homicida y todos sus nombres/ Gabriel Tu
 Nombre Figura de Yeso Casa.

Desde el anuncio de la toma de posición dentro del orden hegemónico, aunque en su periferia, el discurso poético se construye a partir de la develación de las relaciones de

poder y de la lucha de la sujeto con el Otro dentro de un espacio también “otro”, estableciendo la oposición ella/él: ella víctima y prisionera, él homicida. Frente a la vejación, la violencia y las amenazas, la placenta la amancilla y al mismo tiempo la envuelve para darle fuerza a su voz: de nuevo, otro símbolo que solo remite a la mujer: amamantar y la placenta son la fuerza de la voz, de la expresión. Con este pulso de vida, ella pudo establecer el desvío fuera de los contornos marcados por ese Otro y todas las definiciones y clasificaciones del discurso occidental. Es significativo que, luego de estos versos, se nombre al posible homicida, siempre con mayúscula: Gabriel es la Casa, pero es una figura, solo una representación del poder, como sucedía con las “manos”, con el “hombre” o con la “etiqueta” en los poemas de las otras autoras analizadas.

Los versos que siguen, continúan problematizando esta idea:

Y Tu Nombre en mi asfalto/ se borra de tantas barridas/ regar y barrer/ limpiar el ruido abultado de las canaletas/ escribir con virutas mis sonetos deformes/ escribir en el ripio invisible/ mi obscenidad/ siempre disimular ante tu furia casa/ siempre disimular que sé decir/ siempre disimular como una higiene que me preña/ dibujar la limpieza como un matiz/ acabar el simulacro / destemplan el rol/ caer la gran máscara.

Se sigue luchando, y así el poema se presenta como un territorio de batalla: si bien el poder está afirmado en el suelo, la sujeto intenta borrarlo desde la posición de una mujer que hace los quehaceres de la casa, desde el lugar que le dio el poder: limpiar, regar y

barrer. Desde esa misma acción, sin embargo, surge una escritura: deforme, la perversión “mi obscenidad”. De esta forma, si bien los intentos de la mujer por interpelar a la hegemonía son frustrados, pues en el lugar que el poder le asigna la mujer que no puede hablar y, por ende, debe someterse a una mediación para establecer contacto con el poder, la escritura se configura como una perversión o es el camino hacia ella.

En este sentido, el disimulo al que se refiere el poema es relevante, pues es una de las consecuencias de estar subyugada, a pesar de la resistencia, es el deber de disimular que sabe decir y también de disimular la higiene. Frente a esa necesidad de limpieza, que se relaciona con el blanqueo occidental y el control sobre los cuerpos, y del disimulo, otra vez vemos una toma de posición de la sujeto: “acabar con el simulacro/destemplar el rol/ caer la gran máscara”. Una subversión que se inclina por cuestionar el rol que le asigna el poder y que deriva en que “muere la casa en su monólogo”, recordando el diálogo como orden e imperativo. Es aquí donde se genera el desvío y la transgresión al poder/Casa (en ella o que es ella misma):

ejecuta sus fuerzas de inteligencia contra todos estos/ mis órganos/ y yo caigo
hemorragio le mancho la cara mi sangre/ saturo todos sus conductos/ absuelvo su
sonido enumero ante ella la vacía la dueña de casa/ ante esa la de puertas adentro
[...] Y yo en medio enumero/ ella sabe a pesar que somos un puro conjunto de
trozos/ Casa cáeme tu gran máscara.

La Casa ejerce poder sobre su cuerpo, la transgresión de su cuerpo, órganos hasta sangrar y mancharla completa, hasta llegar a la “vacía dueña de casa” que es ella misma, pero otra. Muchas mujeres, fragmentos, trozos: “ella sabe... somos un puro conjunto de trozos”. Finalmente, al hacer explícita esta fragmentación, le ordena a la Casa -ella misma, el poder en ella misma- que destruya el simulacro, la máscara, el disimulo. En definitiva, las relaciones de poder y coacción que se problematizaban en la Casa podrían simbolizar los conflictos tanto en el interior de la sujeto como en el espacio que la contiene, que es el territorio mapuche usurpado y expropiado.

A partir de los poemas que hemos revisado en este capítulo es posible concluir que la metonimia referencial se utiliza en los textos para establecer una relación estrecha entre los elementos involucrados: sujeto, cuerpo y territorio. En algunos poemas, el lugar de enunciación, generalmente ligado al espacio natural, se rememora y se construye a partir del sueño; asimismo, se reflexiona a partir de la destrucción o de situaciones domésticas para luego vincularlo con el cuerpo femenino, el cual es diverso y complejo en cada una de las poetas. En otros textos, en cambio, la relación se establece de manera contraria: primero se habla del cuerpo femenino para relacionarlo después con el territorio natural. Pero, sea cual sea la dirección que toma relación, lo cierto es que en todos los poemas se establece un vínculo estrecho entre subjetividad lírica, corporalidad y territorio.

Por otra parte, es interesante observar cómo se repite el uso de ciertos recursos en las relaciones entre esos elementos. Uno de ellos es, sin duda, la violencia. La destrucción, ya sea del cuerpo o del territorio, está presente en la mayoría de los textos, si bien adopta maneras diversas en cada una de las autoras. Algunas asumen actitudes más críticas frente a la usurpación violenta de su territorio/cuerpo, como es el caso de Eliana Pulquillanca con el poema “Vengo”, donde expresa su disgusto por las transformaciones territoriales y, por ello, corporales que ha tenido que sufrir por la intervención del otro. Algo similar ocurre en “Los incendios [viento ascendente en el fin del mundo]” de Ivonne Coñuecar, cuya voz poética se hace responsable de la violencia hacia el territorio para luego resistirse, en forma de fuego, a la invasión. Asimismo, frente a la fuerza que ha destruido su territorio, la voz poética de “Sueños en el valle” declarará: “Entonces me levanto y me rehago”. En otros textos, no obstante, se asumen posturas más pasivas y dolorosas. Este es el caso de “[El sueño de la casa propia] de Ivonne Coñuecar, texto que se transforma en una queja y gemido constante de dolor; un espacio de visibilización de violencia sobre el cuerpo femenino y, por ende, sobre un territorio.

Otra similitud relevante es la expresión del “yo”. En todos los textos la voz poética enuncia en primera persona singular (con variaciones menores en el uso del plural) para representar su experiencia, su mirada íntima, en relación a un conflicto que ha sido históricamente representado desde una colectividad masculina. La mirada femenina frente a estos acontecimientos es relevante, entonces, pues construye nuevos imaginarios poéticos que permiten entender el conflicto mapuche representado en los textos desde

miradas más múltiples, que contemplan diferencias generacionales, de la migración, y visiones culturales particulares, entre otras.

Capítulo IV. Conflictos por el desarraigo lingüístico: oralitura y actos realizativos en la poesía de mujeres mapuche.

Los poemas que se analizan este capítulo son “Mi destino” de Adriana Paredes Pinda, “Dakeluwün ül” de Jacqueline Caniguán, “Español de América” de Mariela Malhue y “El último enemigo” de Graciela Huinao.

4.1 Identidad y lengua *paria* en “Mi destino” de Adriana Paredes Pinda.

El poema “Mi destino” comienza con los siguientes versos: “Untar el corazón de mis abuelas/ con sangre de negros carneros/ prenderme/ de plata/ titilando entre niebla y aura/ los *fvtakechem*/ levantados/ por el pálpito de un beso”. El espacio del poema es el rito. La sujeto está asistiendo al llamado de los *fvtakechem*, ancestros que representan la sabiduría y la memoria. El beso que los hizo despertar es la unión entre el corazón de sus abuelas, que también es el suyo, con el sacrificio de un carnero, una tradición en la cultura mapuche que significa retribución a la naturaleza por lo que les ha brindado. Según este ritual, la sujeto se prende de plata, un metal precioso que proviene de la tierra y que mantiene el nexos con los antepasados. La primera estrofa nos sitúa, entonces, en una ceremonia donde el cuerpo y la oralidad son fundamentales, afirmando implícitamente: yo unto, yo me prendo y titilo.

Los siguientes versos introducen la voz de los antepasados: “Grita mi nombre/ en lo alto de la noche –dijeron/ y me quedaré contigo/ aunque/ muerte/ sea ungida”. Son los

ancestros quienes hacen una promesa de proteger a la sujeto, incluso después de la muerte, con la condición de que permanezca junto a ellos y los haga existir en el mundo a través de la palabra –grita mi nombre–. Es relevante la presencia de la voz de los ancestros por medio de la hablante –dijeron–, pues solo pueden existir a través del rito y la oralidad de la sujeto, quien se comunica con ellos y puede representarlos en el presente enunciativo del poema. Sin embargo, si no puede nombrarlos, porque no posee la lengua necesaria para ello, no pueden existir.

Ahora bien, el destino de la hablante es producir un tartamudeo que no alcanza a traducir la voz de los ancestros: “Sin embargo, nací/ con las yemas/ balbuceantes/ sin la moneda de la sangre pura/ que expiara todas mis transgresiones/ y amansara el lomo de las azuladas madres”. Ella no posee la pureza de sus antepasados –azuladas madres–, con una capacidad de protección a la altura del destino que le espera. El origen –yema– balbuceante (el no poder pronunciar su lengua vernácula) es su condena y también es culpable de carecer de la lengua que pudiera haberla acercado a esos ancestros. Ella posee, en cambio, otra lengua, una “rosada pulpa de ignominia y tempestades/ no prescribe”, que está llena de vergüenzas y problemas, que es inútil y no sirve para nombrar las cosas que quiere –no prescribe–. Al respecto, la autora, explica en un ensayo que el exilio de la propia lengua es “la clausura de un universo de sentido irrecuperable, por eso digo que las no hablantes sólo somos unas pobres balbuceantes [...] desterradas de nosotras mismas, intentamos el destello del dungun y allí nuestra tragedia” (En *Hilando* 223).

Por esa razón, explica: “he sido condenada a desgarrarme, *rewe* entre las páginas”. La condena es el conflicto interno y eterno de la hablante. El desgarramiento se ejerce entre las

páginas, en un lugar, el texto poético, que es de conexión entre el Cielo y la Tierra, entre ella y el cosmos, que es también lo que simboliza el *rewe* en la cultura mapuche: árbol y eje del mundo utilizado por las machi en los rituales de sanación. Ahí es donde se posan los espíritus que se invocan, por lo que la escritura opera como una forma de invocar espíritus, pero que están deformados pues la lengua que se utiliza es la de la vergüenza.

Esto se acentúa en los siguientes versos, donde la hablante afirma quién es y cómo entiende, por el uso del plural, la comunidad de la que es parte: una comunidad mapuche lejos del lugar de origen, alejada de sus ancestros: “Qué somos/ Sino/ Parias/ villanos desgarrados/ sin el tatuaje de la eternidad”. La sujeto explica que la comunidad –somos– está desarraigada –parias–, destinada a morir –sin el tatuaje de la eternidad– que sería el lenguaje de la naturaleza, el mapudungun. Como consecuencia de ello, la sujeto se siente completamente alejada de la cultura originaria: “que no me sienta madre/que no me encienda/ el soplo/ del *metawe*/que muda/ mi lengua paria en aleteo y mordisco/ me puja los códigos que desdican mi nombre”. La lengua desarraigada –paria–, simbolizada en la adopción del español como medio de comunicación, la aleja de su cultura: no sentirse madre, no sentir nada con el soplo del *metawe*; todo lo cual hace que su lengua se transforme, se agite y violente su propio nombre, en este caso, mapuche. En su violencia, es esta lengua paria la que la lleva a que los códigos –expresión de lo artificial, manuscrito, lengua escrita– luchan para desdecir el nombre mapuche. La lengua artificial, el español, pone en jaque su identidad, pues, como dice en un ensayo, “la negación del mapudungun, es la tierra de la negación de la memoria, es el olvido, las portentosas y frágiles

champurrea, como yo, polillas magnánimas que caminan entre lenguas, sin embargo, sólo hilachas, qué más” (Paredes Pinda en *Hilando* 233).

La hablante se lamenta: “Ah lengua mísera de mí/ si no te tuviera/ sopla/ sopla/ que has de danzar tu recuperada/ casta/ de soterrados ecos/ pendiéndose/ en los molares/ florecientes/ de Filipa, mi tatarabuela”. En este caso, sin embargo, no está hablando de la lengua extranjera, sino de la de sus antepasados, que está colgando de los dientes de su tatarabuela. Es una palabra lejana y escondida –soterrados ecos–, cuya característica principal radica en la oralidad, pues se centra en la boca y dientes de sus antepasados, y que está ahí para ser recuperada con la voz y no para ser leída en un escrito. El imperativo –sopla, sopla– hace que la hablante, a pesar de su pasividad y lamento frente a la imposición de otra lengua, tome una posición más activa, llamándola a recuperar su casta.

Al respecto, la hablante expresa: “que mi lengua ha de salirse de sí misma/ y pactar con el *wekvfe* que la ampara/ su reverberación de pájaros y aromas/ que mi lengua ha de partirse /–ha de partirse– dicen”. La adopción del español frente a la rememoración del mapudungun genera en la sujeto un conflicto identitario marcado por las duplicidades: su lengua se ha de partir en dos. Así, debe negociar con el espíritu negativo –*wekvfe*–, que resguarda y perpetúa el español como su lengua, el consentimiento para que surjan los “pájaros y aromas” que lleva adentro, símbolo del mapudungun. No obstante, la orden final la da la oralidad, representada por la figura de los abuelos: “–ha de partirse– dicen”. Ese “dicen”, marca la importancia que tiene la oralidad en el ritual que está viviendo la sujeto y, a través del cual, ella está transmitiendo la sabiduría ancestral, escribiendo al lado de la fuente.

El acto realizativo está dado, en este poema, por los tiempos verbales. La mayoría de los verbos está en presente y en voz activa, lo cual indica una sujeto que construye y transforma el mundo por medio del lenguaje, a su manera. En todas las acciones enunciadas por la hablante participa ella y su lengua desarraigada. Asimismo, este recurso se expresa en la necesidad de la hablante de cumplir con una promesa: “por porfiada y lujuriosa/ te recuperaré/ y mi lazo/ rodeará acaso el aura de tus sílabas magnolias/ ah mi pinda lengua/ lengua mía y de todas sin misericordia”. Esta promesa –te recuperaré, mi lazo rodeará– impulsa a la hablante a adoptar una actitud mucho más activa, al igual que sucede con el mandato de sus ancestros en los versos anteriores. De esta forma, ella recuperará la lengua olvidada, que está marcada en el texto por la alusión al apellido mapuche –pinda–, pero sin dejar de lado la impuesta, la del *wekyfe*, lo que tiene como consecuencia que “ha de partirse”. Su identidad y su lengua, entonces, es parte de dos culturas y de ninguna al mismo tiempo.

4.2 La oralidad como posibilidad del decir ancestral en “Dakeluwün ül” de Jacqueline Caniguán.

Jacqueline Caniguán nació en Puerto Saavedra. Si bien no ha publicado libros de autoría única, muchos de sus poemas han aparecido en antologías, tales como *25 años 25 poetas* (1997), *Epu mari ülkatufe ta Fachantü. Veinte poetas mapuche contemporáneos* (2003), *Hilando en la memoria. Epu Rupa* (2009) y *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (2010), donde participó como traductora al

mapuzungun de los poemas antologados, y donde se encuentran los dos poemas a analizar. También ha sido publicada en revistas, tales como *Pewma, literatura y arte* (1993-1995) y *Pentukun* (2000). La producción poética de Caniguán es reciente, por lo que no abundan muchos estudios acerca de la misma. Además, su propio interés se ha centrado en el estudio de la lengua y su preservación, pues es lingüista. Esta inquietud, por otra parte, se manifiesta como un rasgo que se traspa a su poesía, pues, a diferencia de la mayoría de las otras poetas estudiadas, es la que más incluye el mapudungun en sus poemas.

El poema “Dakeluwün ül” presenta el canto –ül– de la señora Marga, que trata del “romance de un joven enamorado que impedido de vivir su amor, con mirada brillante, con ojos ardiendo, cantando, entregaba su corazón...”. El texto, desde un principio, se sitúa desde la oralidad, es decir, la palabra escrita no es más que un medio para representar el canto, cuyo origen es la memoria –recordó–. La primera parte del poema está escrito en prosa y busca contextualizar el canto de Margarita y resaltar la importancia de la noche como el momento más propicio para la conversación: “Es la noche, la compañera del mate y la conversación”. La función referencial de esta sección del poema, a su vez, expresa la oralitura presente en el texto, pues se está “escribiendo” al lado de la fuente y se sitúa en un espacio y tiempo preciso el momento escritural. La oralitura se expresa, asimismo, en la importancia que se otorga a la palabra hablada, que es el sustento de la comunidad y se representa en este caso en la señora Marga, y a la comunicación con el espíritu y el corazón del otro, que se representa en los oyentes y los protagonistas del canto (Elicura 1).

Otro elemento relacionado con la temática de la lengua es la simultaneidad de registros. La decisión de la autora de mostrar el canto tanto en mapudungun como en

español, evidencia la conciencia de un horizonte dual en los lectores. Si bien no hay conflicto o diferencias en la expresión de los lenguajes –mapudungun/español– (están distanciados entre sí por la separación de la estrofa), el hecho de que el texto en mapudungun esté primero, indica que es el lenguaje propio de la oralidad y que el español opera solo como un medio para la traducción del canto.

De esta forma, la hablante dice “así es el canto que entona Margarita:” e inmediatamente el lector es enfrentado a los versos en mapudungun: “Amuy pemealu ñi weku ñi ñawe, / fütangealu pingey/ amuley inaltulafken/ rumey temuntuku mew/ zugungey chukao/ puwi rukamew/ leliweli ñi ñuke/wile witrakengealu ragniche/ feimu küpan/ wile epewün, amuayu/ lefinentuageyu epewun”. Según la propia autora, el mapudungun tiene una exigencia mucho mayor para los lectores, pues, al ser la representación de la oralidad, “exige más oído, más corazón, más memoria, y eso me gusta, eso mismo me transforma” (En *Hilando* 227). La transformación y la fuerza que la constituye, por lo tanto, no se logra con la palabra escrita (o con el español, siguiendo la interpretación del texto) pues, aunque permanece, pronto se olvida.

La traducción del canto de Margarita es la siguiente:

Desde lejos soñando tu camino/ soñando en tu luna nueva, / que te casarás me dicen, / por la orilla del mar iremos, / entre los temus y los mañíos, / canto mientras sueño. / Y en medio de la gente, / vendrás conmigo. / Y juntos nos iremos, / veloces por la orilla del mar, / soñando nuestra nueva luna, / que te casarás me dicen, / mientras mis ojos te dicen te amo.

El poema sugiere que, a pesar de que el canto haya cambiado de código, conserva los rasgos de la oralidad. Por un lado, en él destaca la pluralidad de voces, pues en el canto confluye la voz de Margarita, la del joven y la de una comunidad (“que te casarás me dicen”). Marga está traduciendo al joven lo que “le dice” un sujeto otro y plural que no está en el canto, pero tiene una incidencia en él.

Los cantos, por lo general, se transmitían oralmente de generación en generación, por lo que subsiste en ellos una sabiduría colectiva que inevitablemente se hace presente en el discurso de una forma repentina. En un comienzo habla Marga: “Desde lejos soñando tu camino/ soñando en tu luna nueva”, refiriéndose al joven, luego abruptamente se introduce la voz colectiva: “que te casarás me dicen”. Asimismo, la voz del joven, quien, al parecer, le habla a su amada, emerge en los siguientes versos: “por la orilla del mar iremos, /entre temus y mañíos”, y después la voz de Marga retorna de súbito: “canto mientras sueño”. Así, sucesivamente, se intercalarán las distintas voces bajo esta modalidad.

La confluencia de las tres voces también hace posible la convergencia de una diversidad de tiempos: presente continuo –soñando–, futuro –casarás, vendrás– y presente –canto, te dicen, me dicen, etc. En lo que hace al tiempo presente, interesa particularmente la expresión “canto mientras sueño”. En este caso, se producen dos actos realizativos, marcados por los verbos en primera persona en indicativo singular: (yo) *canto* mientras (yo) *sueño*. La dimensión performativa de estos verbos busca enfatizar la importancia de

estas acciones en el contexto del canto, centrándose primeramente en el conocimiento ancestral y, en segundo lugar, en la transmisión del mismo.

Según Ñanculef, en los *pewma* o sueños se llega a una “trascendencia del espíritu en un estado profundo del umag, es decir del dormir, en que el am o alma junto al püllü o espíritu, dejan transitoriamente el cuerpo, viajan al híper espacio, y observan, miran y ven cosas que en la dimensión natural no se pueden ver” (16). El medio a través del cual que se puede transmitir la experiencia en este hiperespacio es el canto, que solo puede llegar a concretarse a través del mapudungun o lengua oral pues en él “están las bases de la estructuración ontológica y cognitiva de la sabiduría y de la filosofía del mapuche” (Ñanculef 16). La fuerza de la palabra, por lo tanto, está centrada en la oralidad: “en vez de escribir [los cantos], los repienso y los recuento... y eso mismo, para mí le da tanta fuerza a la palabra... porque permite seguir transformando...” (Caniguán en *Hilando* 227).

4.3 La lengua de las raíces en “Español de América” de Mariela Malhue.

En comparación con el poema anterior de Canihuán, en el texto “Español de América” de Mariela Malhue, también se establece una relación conflictiva entre el español y las lenguas indígenas; sin embargo, este vínculo se centra en una crítica a la imposición violenta del español por sobre la lengua de la naturaleza. Para formularla, se recurre a la historia, por lo que el poema se convertirá en un testimonio sobre La Conquista.

Los sujetos de enunciación del texto, al igual que en el texto anterior, no se definen de modo claro dado que hay una confluencia de voces: un yo –indígena–, un yo –español– y un plural –indígena–. Estas voces, sin embargo, solo son diferenciables por la información que aporta su discurso pero no por la forma como lo enuncian. La estructura del discurso, por otra parte, está marcada por la falta de cohesión: no existen las comas y puntos, que son propios del discurso escrito. Igualmente, se hace un uso intensivo del hipérbaton o desorden sintáctico, que es otro rasgo característico de la oralidad.

Los primeros versos son los siguientes: “Descubrimiento de América establece tus jirones en los libros no/ la lengua española vació los ríos de los ojos/ los guacamayos todos vestiditos con su fulgor yo vi/ pero cómo sé cuéntame esta noche la historia/ cuéntame del tsotsil del náhuatl/ sus hecatombes cosmogónicas”. La alusión a las otras lenguas –tsotsil y náhuatl– aparece de forma inmediata, así como la crítica a la lengua española: “vació los ríos de los ojos”. Asimismo, en estos versos, es posible percibir la voz de un indígena (no queda claro el género), cuyo enunciado manifiesta que está usando un lenguaje que no maneja cabalmente y que ha adoptado a partir de lo que ha escuchado. La repetición de la misma palabra y la poca concordancia entre verbos y sujetos de las oraciones evidencia aquel desconocimiento. “La mamá *no* está en la tribu *no*/ su hijo árbol Amazonas escuchas ahora el español” (*el énfasis es mío*).

La voz del español o extranjero, a su vez, será traducida por el hablante de los primeros versos: “están desnudos sus pechos morenos sus penes morenos veo yo qué/ veo juncos veo un cobertor verde en torno al lenguaje/ el aire es verde también”. En estos versos, la perspectiva cambia. El hablante traduce la visión del español al referirse y

caracterizar a los indígenas: –desnudos sus pechos morenos sus penes morenos–. Asimismo, la metáfora del “cobertor verde en torno al lenguaje” puede aludir a la relación existente entre las lenguas indígenas y la naturaleza. Frente a esta caracterización, la voz poética vuelve a su propia perspectiva y enuncia:

Guarda bien secreto nuestro guaraní y sus historias/ la nutria y el guacamayo oigo
llaman/ Ellos saben ya las pieles blancas con su español de recambio/ Nuestros
colores no sabremos esconder/ El maíz en los arreboles/ La lluvia sobre nuestras
fecundas vulvas/ Ellos tienen ese color del elote del maíz sobre su cabello en
español/ y todo lo que traen es en español.

Todas las relaciones que establece el hablante con el lenguaje indígena, representado en el guaraní, tienen que ver con la naturaleza: nutria, guacamayo, maíz, lluvia. Son espíritus que saben también del “español de recambio”. Si bien pueden adoptar una nueva lengua, no serán capaces de “esconder sus colores”, porque están en la naturaleza misma. De hecho, hasta la misma comparación que hace del otro –español– el sujeto la realiza basándose en la naturaleza: “color del elote”, aludiendo a que son rubios. Otro aspecto relevante en estos versos en comparación los primeros, es la evolución en el discurso. Lo que se advierte es una menor influencia de la oralidad, pues no abundan los pronombres a final de verso o la repetición de las palabras, como sí sucedía en los primeros versos.

El sujeto continúa con una toma de posición activa y, en consecuencia, el lenguaje también cambia y se vuelve más fluido y coherente. Esa postura se establece frente a la invasión: “En Chubut tejeré los estambres las ovejas dirán que sí/ Y sabremos estar atentos a esas flotas”, y está marcada por una promesa –tejeré–. La figura del estambre, como símbolo de la resistencia, es común en la poesía mapuche: al hilar se crea un nuevo cuerpo, un tejido que ha sido transformado por nuevas convicciones. Es en este punto, donde el aspecto performativo se hace presente en el texto, porque el hablante, luego de la toma de conciencia, dice: “Te llamo con mi caracola de nácar/ Mi música por el viento por el viento/ La lengua en secreto en el estambre del sur”. El uso del verbo en presente indicativo singular: (yo) te llamo, marca un quiebre en el poema. Ahora el texto le pertenece a la lengua de la naturaleza y la toma de conciencia se profundiza: “Yo veo las lenguas corazón de ríos selvas orales/ La tierra blanda veo y lamo y siento yo”. La conciencia está dada por la comprensión de la lengua vinculada siempre a lo natural –selvas orales–.

En este sentido, la naturaleza habla a través de la tierra y el hablante, para hacerla suya, debe mezclarse con ella: “lamo y siento yo”. En este caso, se vuelve a utilizar un verbo performativo: (yo) lamo y, con ello, (yo) siento. El hablante se convierte en la tierra y, por lo tanto, en una colectividad: “Yo/ Amazonas sol verde/ Las raíces expanden todo su eje/ Dime de su eje dime el sabor de esas raíces”. La multiplicidad de voces está expresada por el imperativo –dime–, el cual marca el acto de hablar, de decir: la oralidad. Éste solo puede hacerse cuando has “lamido” la naturaleza.

Finalmente, el poema concluye con cuatro negaciones –“Descubrimiento de América no en español/ No en castellano/ No en andaluz/ No en Cristóbal”–. En realidad, América no fue ni ha sido descubierta, ni podrá ser descubierta si no se concibe con la voz que le pertenece: las lenguas de la naturaleza.

Este poema se analizó desde el enfoque del conflicto entre la oralidad, simbolizada en la lengua indígena, y la escritura, representada en el español impuesto. Textualmente, esto se expresa mediante la ausencia de elementos que permiten instalar un discurso coherente y cohesionado, lo que otorga mayor importancia a los rasgos ligados con la oralidad: repetición, hipérbaton, confluencia de tiempos verbales, etc. La conjugación entre oralidad y escritura solo se logra en algunas partes del poema, cuando el discurso se vuelve más claro; sin embargo, hacia el final del texto, el estilo oral vuelve a tomar predominancia. Como sugiere el poema, la oralidad es el color del indígena y es imposible ocultarlo.

4.4 La palabra como una herencia de lucha en el “El último enemigo” de Graciela Huinao.

Graciela Huinao, poeta y narradora mapuche-williche, nació en 1956 en Osorno. En 1989 publicó su primer poema, “La Loika”, y en 2001, *Walinto* (2001), su primer libro. En 2003, por otra parte, publicó *La nieta del brujo: seis relatos williche* (2003), incursionando en la narrativa y, en 2010, la novela *Desde el fogón de una casa de putas williche*. También ha sido antologada en *Hilando en la memoria* (2006) e *Hilando en la*

memoria Epu Rupa (2009), del cual además es coeditora y donde aparece su poema “El último enemigo”; y participó en colecciones realizadas en países tales como Estados Unidos, Argentina y Brasil. Es la primera mujer mapuche miembro de la Academia Chilena de la Lengua desde el 27 de marzo del 2014, lo que representa un importante reconocimiento oficial a la relevancia de su obra.

En los primeros versos del poema “El último enemigo” la sujeto enuncia: “Nada se llevaron mis muertos”, siendo estos últimos los representantes de la sabiduría ancestral y, por ende, de la imagen del origen. El reconocimiento de ese origen común permite, a través de la escritura, una rearticulación identitaria y una reconstrucción de la memoria cultural de la sujeto. El antepasado vive en ella en forma de “misterios, porfías” y, por sobre todo, en “la sabiduría del arte del trueque”, *txafkintu*, que expresa “el intercambio de sentimiento mutuo, primero de afinidad, de empatía, luego de simpatía y finalmente del Piwkeyewün, es decir tenerse mutuamente en el corazón” (Ñanculef 1). Es por esa razón que la voz poética le atribuye un sentido más profundo cuando explica que intercambia el “ataque de angustia”, o la misma soledad, con esa sonrisa heredada de sus muertos.

Asimismo, el poema también se convierte en una confesión: “Confieso ser heredera”. El uso de la primera persona singular del indicativo marca en el texto el aspecto performativo que adopta la enunciación. Los actos realizativos generan un cambio de la realidad del enunciante, por lo que al admitir tener toda la memoria de sus antepasados en sus hombros, la realidad de la hablante se transforma, creando una nueva forma de verse y reconocerse como sujeto a través de la escritura. Es lo que se observa en los siguientes

versos, cuando explica qué ha descubierto de sí misma: “A la intemperie encontré sus secretos. / El más escondido estaba a flor de piel;/ La rebeldía de sus mujeres ante lo prohibido.” Si estos versos, al igual que los anteriores, explican la reminiscencia de lo ancestral, en este caso la voz se refiere a la potencia de las mujeres mapuche que, como se explicó en capítulos anteriores, tenían los mismos derechos que los hombres antes de la invasión de la Araucanía. La paradoja presente en los versos anteriores, “secretos escondidos a flor de piel”, expresan un sentir invisibilizado por la sociedad dominante, pero que se ha expresado con mucha fuerza desde la reducción. Se intentó acallar la voz de las mujeres, pero de todas formas estas irrumpieron con fuerza; lucha que la hablante exhibe a “flor de piel”. La sujeto, gracias al acto de enunciarse por medio de la confesión, ha descubierto algo de sí misma, que podrá utilizar como modo de lucha y resistencia.

En los siguientes versos, en cambio, la voz invierte la afirmación instalada en un comienzo y dice: “Todo me dejaron mis muertos”, dando lugar a un juego de contrarios: “Nada/Todo”, “llevaron/dejaron”. De esta forma, alude a la inclusión/exclusión que supone toda sujeción a las prácticas discursivas, apuntando a la transformación de una identidad. Este caso, la identidad de la sujeto se construye a partir de todo y nada, un juego de presencias y ausencias de prácticas ancestrales heredadas de sus muertos: “miedos a las leyendas del campo/ los sahumeros en mi cuerpo/ para espantar el embrujo de algún personaje/ arrancado de la mitología”. Sin embargo, también se reconstruye en el conflicto que le ha dejado aquella memoria: “Antes de despedirse/ ataron a mi discurso/ el ancestral amor a la tierra/ sin advertirme que cada generación/ heredaría cada vez más pequeño el terreno”. Asimismo, respecto del problema de la tierra, la voz poética asumirá posiciones

estratégicas y se hará responsable de una crítica y una lucha: “En un puño entra la herencia que me dejaron”, haciendo referencia a la tierra del puño y a lo que connota el puño en sí mismo: la pelea.

En los siguientes versos del poema se produce un quiebre en la temporalidad para volver al presente: “Hoy/ nos sentaremos a la mesa de la historia familiar/ a repartir cada árbol y su tradición/ desde que era apenas una endeble patilla. / Y bajo la memorable mesa echaremos la basura/ ocultando algún episodio/ que nos avergüenza como familia”. La pluralidad del sujeto de enunciación expresa una parte constitutiva del Kvpalme, el lazo sanguíneo que une a la comunidad familiar y, asimismo, a Ñuke Mapu, la Madre Tierra. De ahí la importancia de palabras como “historia familiar, árbol, tradición”. Hay que destacar, sin embargo, que la vinculación que se tiene frente a esa familia es negativa, como se observa en los versos donde alude a la necesidad de ocultar episodios vergonzosos. La voz se presenta, entonces, de forma autocrítica, reconociendo una escisión que radica en el juego de distancia y cercanía con su pueblo. Este acto es clave en la constitución identitaria del mapuche, sobre todo aquel que ha tenido que vivir en la ciudad desde temprana edad, pues ha sido la migración la que ha generado el quiebre y disgregación sociocultural: “ese sentirse fuera de un devenir colectivo común” (Ancán 311).

Sin embargo, ese rasgo de marcar distancia, al mismo tiempo construye estratégicamente una nueva pulsión del ser indígena:

Más allá del mal/ *testifico* que para mi bien/ lo más sagrado defendieron. /Y en este ceremonial/ por la puerta de la casa primitiva atraviesa/ el espíritu de la tierra de mi infancia y agoniza. / *Me niego* que su paso histórico sea igual/ a la fotografía de un museo/ que llevo encarcelada en la retina:/ un viejo longko/ esperando la sentencia arrodillado/ el grito opaco de sus ojos revienta/ sobre los rostros de una sociedad cómplice/ que se niega a ver:/ la balanza de la justicia nunca se inclinó a su lado (*El énfasis es mío*).

En esta nueva forma de mirar el pasado y lo que vendrá, la voz poética asume una posición ética respecto de su herencia, afirmando, a modo de lucha, que sus muertos defendieron lo sagrado (el ritual, las creencias, la tierra, etc.) para su bien en el presente.

Esta toma de conciencia, está marcada en el texto por el aspecto performativo de los verbos que utiliza: *testifico*, *me niego*. El poema mismo se convierte en una ceremonia y, por ende, en una acción en el mundo que apoya la transformación interna que ella también está viviendo. La palabra y la escritura como un rito donde agoniza “el espíritu de la tierra de mi infancia”. De alguna forma, la sujeto entiende que, para rearticularse identitariamente, algo debe morir, y eso es el anhelo de un origen puro, esencializado, que se representa en la imagen de la infancia. Pues, en su visión, el mapuche no puede volverse un objeto de museo, una idea estática como una fotografía, con una identidad incuestionable. Si ello ocurriera, tal como explica Cumes, sería un suicidio, que es, justamente, lo que la sociedad dominante ha querido para el pueblo mapuche: una comunidad arrodillada, entendiendo la figura del “viejo longko” como representación de

la comunidad antigua, esperando una sentencia dictada por Otro, frente al cual no puede hacer nada más que gritar con sus ojos ante falta de voz: “sobre los rostros de una sociedad cómplice/ que se niega a ver”.

En estos versos la visión autocrítica se reafirma, en tanto que la sociedad cómplice puede ser tanto la chilena como la mapuche; de hecho, incluso se interpela a aquellos que prefirieron enmascararse, ocultarse y avalar lo que Maribel Mora llama el “antimapuchismo” en la ciudad. La sujeto no se siente ajena a esa actitud, y, de hecho, afirma en otro acto realizativo: “Declaro:/ en la última invasión escondí las armas. / Una nueva bandera abracé en mi camino/ la vanidad pacificó/ el último bastión rebelde que poseía”. El acto de declarar tiene una connotación pública: el poema, además de rito y confesión, supone la revelación de una verdad, de la cual ella no se avergüenza¹⁹.

La sujeto seguirá utilizando actos realizativos para sostener su postura frente al mundo y a su transformación identitaria: “*Me prometo:/* antes que los años estrangulen mis recuerdos/ o la madre naturaleza me acune en el regazo del olvido/ con esta hebra poética *me obligo* a zurcir la tierra/ que me fue legada con muchas heridas” (*El énfasis es mío*). El acto de prometer crea un nuevo estado de las cosas que potencia la idea de la transformación de la hablante. Por otra parte, es relevante considerar la metáfora que porta el título del libro *Hilando en la memoria. Epu Rupa*. Rodrigo Rojas, a propósito de ella, sostiene que “hilar es una acción que deshace un cuerpo gradualmente, le extrae una parte

¹⁹ Esta clarificación sobre los hechos se refiere a la discriminación que sufrió, posiblemente en la ciudad, la cual la hizo sentir que no quedaba otra opción que acercarse a esa “vanidad” para sentirse parte de la sociedad chilena. Descartando cualquier lucha y resistencia a esa transformación. Para la transformación que está viviendo, es necesario aclarar todos los puntos de su experiencia como mapuche, incluso si son situaciones o hechos que se quieren ocultar.

en forma de hilo y prepara un nuevo componente, la hebra, que formará un cuerpo distinto, el tejido.” (170) Gracias a esta capacidad de mutación es posible dimensionar la potencia del discurso poético mapuche que, a través de la memoria, como un ejercicio político y de resistencia, permitirá zurcir la tierra, dándole una nueva forma y cuerpo, acomodado a prácticas discursivas contingentes y estratégicas.

Todo esto es un compromiso que la hablante se impone a sí misma mediante el uso del verbo: “obligar” y la condición performativa que contiene. De hecho, más adelante agrega: “Hoy el verso es la estrategia que utilizo/ al combatir el hambre. / Para seguir sobreviviendo/ mis poemas se han sometido”. En relación a los versos anteriores, se interpreta que el hecho de escribir en español conlleva una forma de “sumisión”, pues ha adoptado otra lengua para decirse a sí misma –mis poemas se han sometido–. Sin embargo, es una forma de potenciar la constitución de la conciencia étnica propia de los mapuche urbanos. Así, la hablante se vale de la palabra poética y la utiliza como arma de lucha constante, –el verso es la estrategia que utilizo–, para combatir el hambre, es decir, sobrevivir a la pobreza.

Aparece también la figura del “abuelo” como representante de un saber ancestral que, en la imagen de un espantapájaros, está siendo despedazado, pues ya no tiene ojos, brazos ni piernas, pero aún continúa atado a un cerezo: “Pero atado a lo que parece su corazón/ agita un paño blanco en señal de rendición”. Si bien la rendición podría representar un sometimiento ante la violencia conquistadora, la sujeto lo hace ver de otra forma. Primero, explica que esa rendición que proviene del corazón de sus antepasados es también “parte del legado/ como lo es la milenaria vertiente”. La vertiente es la metáfora

del antepasado –milenaria–; más adelante, se dice que está seca, pues del paso del agua solo queda “una huella petrificada”. Esta sensación de angustia y vacío que le deja el despojo de lo ancestral, se expresa en el poema a modo de melancolía: “melancolía era maleza/ que arrancábamos todos los días”. Si bien es desolador, al igual que algunos otros fragmentos de este poema, de todas formas hay una postura activa frente a esa sequía: “Dividiremos cada grano./ Árido gira el que la naturaleza puso en mi mano./ De mis ojos una lágrima retrocede a su cuna./ Sobre ese campo suspendida en una nube/ cayó mojando la risa de mis abuelos/ cuando allí la alegría era el fruto más grande”. Esa toma de posición siempre viene con el empuje del recuerdo, pues la memoria es la fuerza necesaria para reconstruirse en el presente.

En otro momento, la voz poética es el agua “oprimida en el centro de la tierra”, porque esta herencia de la que hablaba en los primeros versos “parece castigo”, debido a los tratos y a múltiples discriminaciones a que está sometido el mapuche urbano, y ella misma se sabe contenida en un espacio seco y lleno de cemento. Dice: “Algo más hermoso heredado: el último enemigo./ Una plaga de ratones reclama igual que yo/ ocupar la tierra que me fue prometida./ Una lágrima en la vertiente./ Y la batalla empieza a palos, gritos y repudio./ Mi enemigo se multiplica”. Así, en estos versos, la sujeto se iguala a una plaga de ratones, identificándose con aquello que causa rechazo, y reforzando la identificación con la lucha por la tierra y su transmutación en agua, en tanto esta es flexible, mudable y móvil. En el fondo, se saca la máscara y vuelve a mostrar esas armas que la “vanidad pacificó”:

Hago mi trinchera en la vertiente/ por la huella de agua petrificada dejaré la vida.
/ Una mueca de orgullo se agiganta en mi boca/ ya no es sobrevivencia. / Es
vanidad de haber ganado algo en la vida. / Para que llegado el momento tenga
coraje/ de caminar con dignidad entre los muertos/ y no tener que bajar los ojos
ante los míos.

Estos son los versos con que finaliza el poema. Son importantes las palabras que connotan lucha y resistencia en pos de las demandas políticas mapuche: trinchera, orgullo, coraje, dignidad, dejar la vida. Es evidente que estas últimas líneas difieren del temple de otras partes del poema, donde se advertía una voz frustrada y sometida. La trinchera está en la vertiente, es decir, en ese fluir del yo que admite la imagen del agua y, entonces, el orgullo y la vanidad no son ahora resultado del miedo a la discriminación, sino constituyen una fuerza para que la voz, con seguridad, exprese lo que quiere y lo que no: tener el coraje de caminar con dignidad entre los muertos con los ojos arriba, pues, si bien asiste a la agonía de una parte de su saber ancestral, está dispuesta a crear otro desde esa trinchera. Es la construcción de “una identidad propositiva”, en términos de José Ancán, que es capaz de verse a sí misma y a su colectividad desde sus quiebres y falencias, pero también desde una creatividad “que el resto de la sociedad Mapuche requiere hoy para reformularse a sí misma, como otras veces en su historia” (Ancán 312). De ahí el nombre del poema, el último enemigo, pues cuando se logre lo anterior (se enuncia a modo de deseo: “llegado el momento”), ya no habrá con quien luchar.

Los textos de este capítulo se relacionan entre sí de diversas maneras. Uno de los rasgos más interesantes, desde mi perspectiva, es la actitud que asumen las sujetos frente al problema de la dualidad de las lenguas. Había poetas que adoptaban una actitud poco beligerante, como es el caso de Caniguán, quien traía al ámbito de lo escrito toda una cosmovisión centrada en la oralidad, sin detenerse en los problemas que pudieran resultar de ello, tales como las contradicciones y conflictos identitarios derivados del uso de una lengua ajena –paria–, en el caso de Paredes Pinda. En contraposición a eso, el texto poético se ve como un equilibrio entre ambos códigos. Sin embargo, en el caso de Paredes Pinda, se visibiliza un conflicto frente a la adopción del español, que se considera una lengua extranjera e inútil. Malhue, por su parte, es mucho más radical que Paredes Pinda, y problematizaba la imposición de la lengua impuesta desde la fractura de la lengua española y la toma de conciencia de una lengua ligada a la naturaleza, que debe defender a toda costa.

En el caso de Huinao, si bien no me referí explícitamente al problema de la lengua, su postura podría deducirse del aspecto performativo de su discurso. El conflicto de la sujeto en el poema de Huinao está centrado en una transformación identitaria, derivada de la influencia de su vivencia en la ciudad. A raíz de eso, el texto poético y la poesía misma, tal como afirma la sujeto en algunos de los versos, se convierte en un espacio ceremonial y ritual, donde la influencia de la oralidad y la acción es clave. Esto último lo vincula con los textos de Paredes Pinda y de Caniguán, en los que el ritual es el espacio de la oralidad

y de los antepasados, cuya influencia llega hasta las hablantes. Así, luego de pasar por una transformación conflictiva de su identidad, ellas llegan a una toma de conciencia de sus convicciones, marcadas en el texto por el aspecto performativo de los verbos, como se observa en el caso de Paredes Pinda y Huinao.

Capítulo V. *Habitar* la memoria: la escritura poética de mujeres mapuche como una forma de autodefensa frente al olvido de lo ancestral.

Los poemas que se analizan de este capítulo son “Los cantos de José Loi” de Graciela Huinao, “Aborigen”, “Primera lección” de Alejandra Llanquipichun, “Desde aquí” de Jaqueline Caniguán y “Atrás quedaron los cantos” de Maribel Mora.

5.1 La vivencia del rito para la reconstrucción identitaria en “Los cantos de José Loi” de Graciela Huinao.

Si algo destaca en la poesía de Huinao es el lugar que le atribuye a la palabra poética, en particular, aquella que ha sido negada y escondida. Para la autora, la poesía “es el arma que me legaron mis antepasados para luchar ante el atropello y lidiar frente a mi peor enemigo: la pobreza” (Huinao en *Hilando* 229). Ahora bien, esta actitud rebelde la poeta la forja en su experiencia de la ciudad, pues fue ahí donde vivió la discriminación y la pobreza, y donde percibió la destrucción de su memoria cultural. En este sentido, su poesía se centrará en la coexistencia problemática entre lo chileno y lo mapuche: en la imposición y destrucción de una cultura, y en el doloroso rescate y (re)constitución de un origen olvidado. Una vivencia que es cercana a la que expresan los textos de Llanquipichun, que analizaremos más adelante.

“Los cantos de José Loi”, poema recogido en *Walinto* (2001), tiene una dedicatoria que conecta el texto con el ámbito de la memoria: “A mi bisabuelo”. Para la hablante, la

figura del antepasado es clave en la reconstitución de una memoria histórica, pues representa la expresión de una sabiduría que debe ser transmitida de generación en generación a través de la palabra. En este caso se trata del bisabuelo, pero en otros textos también aparece la figura de la abuela, tal como se observa en el poema “Walinto” del libro homónimo: “Hacha en mano abuela/ defendiste tu tierra. / Cerraron tus cicatrices/ y yo abro este poema”. Es clara la relación que existe entre la herida, la defensa del antepasado y la acción de escribir. La escritura en el presente –yo *abro* el poema– y la memoria, expresada en el pasado –abuela/*defendiste* tu tierra– tienen un propósito común e irrevocable: la lucha por la defensa de lo propio.

Para habitar el pasado, se debe tomar en cuenta la expresión de la naturaleza: “Vuelven/ en primavera/ donde el campo generoso/ honra con los árboles/ el paso inmortal/ de mis abuelos”. Sus abuelos, inmortales, porque inmortal es la naturaleza en sus ciclos eternos –*primavera*–, retornan al presente de la sujeto –*vuelven*–. Con la aparición de los abuelos también confluyen, en el poema, otras voces, como la de su padre: “Los cantos de mi padre/ cuando borracho de sueños/ en el país de mi infancia/ me enseñaba la ruta/ que siguen las estrellas”. Esta multivocalidad expresa la necesidad de visibilizar la voz de una comunidad cultural que no quiere morir y que resiste gracias a la transmisión de conocimientos y enseñanzas –me *enseñaba* la ruta– que prevalecen en el presente –que *siguen* las estrellas.

No obstante, la transmisión de la sabiduría ancestral no solo tiene lugar por medio de la voz sino también del sentir, ligado a la naturaleza, pues en los siguientes versos el llanto –lágrimas– la ayuda a comprender el mensaje que quiere entregarle el entorno

natural “en su idioma infinito”: “ A veces lágrimas/ traían las noches de invierno/ al enseñarme a descifrar/ los cantos de la montaña/ a comunicarme con los pájaros/ en su idioma infinito/ y a entender/ el mensaje del viento/ en remolino sobre el río”.

Generalmente, el conocimiento se centra en el diálogo con la tierra –montaña, pájaros, viento–, que ocurre en un tiempo suspendido y diferente a la temporalidad lineal donde el pasado, el presente y el futuro están separados. En el texto esto está marcado por el uso de los infinitivos, forma no personal de los verbos que carece del tiempo de la acción (enseñarme, comunicarme, entender); los que representan acciones que trasladan a la voz poética a una temporalidad diferente en la que puede reencontrarse a sí misma en otras posibilidades brindadas por la sabiduría ancestral.

Luego del trance y del rito se vuelve al presente de otra forma –marcada en el poema con el adverbio temporal “ahora”–. La experiencia de sus antepasados está grabada en la sujeto a modo de protección y de defensa –vestido–: “Ahora acuñados sus cantos/ a mi vestido digo:”. Asimismo, gracias a la sabiduría lograda es capaz de sentenciar, articulando una verdad absoluta o una convicción: “La primera escuela de mi raza/ es el fogón/ en medio de la *ruka*/ donde arde/ la historia de mi pueblo”. El fogón simboliza la transmisión oral del conocimiento mapuche, pues es alrededor de él donde la comunidad se reúne a relatar sus experiencias de lucha –*historia de mi pueblo*–, figuradas en el texto por el fuego que arde. El concepto de hábito-memoria, en el que el pasado se vive en el presente, es clara en este poema. La sujeto habita su sabiduría ancestral, se reconstruye a partir de ella, y de esta forma la convierte en una convicción de vida y de lucha.

5.2 Escribir el olvido para hacer justicia a través de la memoria en “Aborigen” y “Primera lección” de Alejandra Llanquipichun.

Alejandra Llanquipichun nació en Osorno en 1985 y, a pesar de no tener libros propios, ha sido publicada en diversas antologías, tales como *Testimonios* (2002) del taller literario GRAMA, *Cadáver en mano* (2006), *Sombra(s) bajo el paraguas* (2006), *Hilando en la memoria. Epu Rupa* (2009), de donde seleccioné ambos poemas a analizar; y *Kümedungun/ Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (2010).

“Aborigen” es un texto que utiliza la memoria como un método de denuncia y de autodefensa. La sujeto del poema se convierte en aborigen, es decir, retorna a su origen primigenio, motivada por una fuerza externa que la acosa. Este poder está marcado en el texto como masculino, pues se enuncia desde un ser “híbrido” que, en oposición a la hablante, abandonó una condición natural y pura. La interrelación entre estos opuestos generará un conflicto interno y físico en la voz poética, que la llevará a posicionarse ante el otro masculino con una actitud desafiante y crítica. Por otra parte, la denuncia de los abusos de poder se apoyará en una actualización de la memoria histórica de la colonización y la evangelización, pues diversas marcas textuales evidencian que ese otro conquistador está relacionado con el Dios cristiano.

Lo primero que llama la atención es el paratexto, que es un epígrafe de la propia Alejandra Llanquipichun: “Cuidarás de la sombra en el árbol que elijas/ y desvestirás sus pinatras carnosas, / por vestirme de nuevo”. La forma verbal –imperativo: cuidarás, desvestirás– acercan el texto a los mandamientos bíblicos. Son leyes divinas que deben

ser cumplidas, porque la palabra de Dios es la única verdad y opción posible. Esta ley, en el contexto del paratexto, indica que se debe cuidar aquello que nos brinda la naturaleza, en este caso alimento –pinatras– y sombra, pues dependemos de ello: desvestirás al árbol para vestirme –alimentarte, vivir, descansar–. Esto se plantea como un ciclo constante y armonioso, repetitivo, de protección mutua entre los seres humanos y la naturaleza. Asimismo, el epígrafe anticipa, en cierto sentido, la reacción de la voz poética frente la influencia de lo externo: se trata de una premonición, que indica que ella volverá al origen, viajará al pasado, se *acordará*, y, desde ese lugar memorial, manifestará su denuncia.

El poema comienza con una interpelación a un otro: “Vienes a desembocar en las arterias/ de mi origen salvaje. / S o l e s caminan c e n i c i e n t o s/ por pájaros de polvo”. La acción se sitúa en un presente –vienes, caminan– para referirse a un origen latente en la sangre de la sujeto, cuya evocación en su cuerpo fue gatillada por un agente externo que, hasta el momento, no tiene una identidad clara –(tú) vienes a desembocar–. La invasión lleva a la sujeto a adoptar una posición de alerta y, por esa razón, profundiza cuidadosamente en su origen. El tránsito hacia lo salvaje es lento, pues significa conectarse con espíritus antiguos –*soles*– que, al parecer, habían estado bastante tiempo dormidos u ocultos –*caminan cenicientos*–. Esta idea se apoya también en la forma del verso, ya que la separación de las letras le atribuye un ritmo más pausado y calmado en comparación con los otros. Los espíritus han despertado de su letargo, caminan y se transforman en “pájaros de polvo”, tras haber sido reconstruidos desde las cenizas²⁰.

²⁰ Relacionándolo con la etimología de “ceniciento”: cualidad de ceniza, polvo–.

Esta idea se enfatiza con los siguientes versos: “Amarilla luz que sale de la niebla y nos extiende la mano”, donde la luz representaría el espíritu antiguo –soles/pájaros– y la niebla el letargo y las cenizas. El uso del plural –nos– es problemático, en tanto la sujeto se fractura en una colectividad confusa, donde no resulta claro si está hablando de la fuerza externa o si se refiere a un posible desdoblamiento: ella en el presente y su pasado, en proceso de despertar, habitándola gradualmente. De todas formas, representa un quiebre interesante en el discurso de la sujeto, pues solo dos veces se enuncia en plural: la primera, para marcar el inicio del conflicto con el otro y, la segunda, para cerrarlo al finalizar el poema. Son dos voces que podrían indicar la incidencia de un pasado, representado en el origen salvaje, sobre un presente complejo, coaccionado por una fuerza externa. La voz se conflictúa en este encuentro, en tanto *habita*, en el presente, una experiencia del pasado, buscando hacerle frente a otro que la invade: la memoria es autodefensa.

Volviendo la mirada hacia el tiempo pasado, la sujeto expresa cuáles fueron las transformaciones que sufrió debido a la influencia de ese poder externo: “Híbrido/ me volviste mujer de la sustancia. / Loba me diste el instinto/ de caminar asesina por tu reino. / Gata amarilla/ como luna animal/ me quitaste las ropas”. Por primera vez se caracteriza a la otredad con el rasgo de “híbrido”, un ser que se desprendió del origen y se contaminó con otras formas de vida, y que además es caracterizado desde una condición civilizada/masculina, opuesta a una salvaje/femenina. La aparición de este agente produce una metamorfosis en la sujeto que la lleva hacia el encuentro con su animalidad (loba, instinto, asesina, gata, luna animal) y esencia (sustancia). Asimismo, es dicha fuerza la que modela a la voz poética hasta llegar a lo salvaje: “me volviste”, “me diste”, “me

quitaste las ropas”, enfatizando, en este último verso, la idea del despojo de lo artificial en relación a lo natural, en tanto la ropa es vista como algo que fue instaurado por una racionalidad frente al pudor corporal. De esta forma, ese otro se va construyendo progresivamente, a través de la mirada de la hablante, como una figura de poder absoluto *–tu reino–*.

El despojo de lo artificial, representado en el maquillaje, se intensificará en los siguientes versos: “Dije:/ no tengo rubor para mis labios/ desmaquillada te espero en los ojos/ lana, serpiente”. Pero, si en un comienzo era el otro quien la reconstruía en su animalidad, ahora es la hablante quien adopta una actitud activa en esa transformación, desafiando al otro masculino desde una reapropiación de su origen salvaje. Así, el pasado aparece como un apoyo a las acciones del presente –marcado en el texto con el tiempo verbal: *te espero–*, porque es solo gracias a ese pasado que ella es capaz de enfrentar un poder que, hasta poco antes, la manipulaba.

No obstante, la reacción del otro no tarda en llegar: “Dijiste:/ y reptarás por la tierra sin escamas/ si nunca pronuncias mi nombre. / Y repté”; y así, la enunciación de la voz masculina, sin intervenciones de la sujeto del poema, se acerca al discurso bíblico aludido en un comienzo: *no reptarás*, imperativo bíblico que se convierte en una amenaza hacia la hablante. Esto es, como eres un reptil –condición de serpiente–, si no mencionas mi nombre –entendiendo el nombre como la posibilidad de ser, existir en un el mundo– “reptarás sin escamas”, es decir, sin protección y movilidad, pues la mayoría de las serpientes utilizan las escamas del abdomen para adherirse al suelo. Su desobediencia (“Y repté”) trajo consigo el lamento y la inquietud de la sujeto: “Clamé con angustia de águila

sin hijos, / no escuchaste, oliste mi tristeza. / Una nube amarga nos aconsejó escaparnos”. La naturaleza, que le da señales, le aconseja escapar de ese reino al que está sometida; y, como se adelantó en un comienzo, para finalizar el poema, la voz vuelve al plural –nos–, extendiendo la idea de la fragmentación discursiva y la unión conflictiva entre de la hablante –cuando se enuncia en presente– y su origen salvaje –cuando se enuncia en pasado–. En este sentido, presente y pasado son dos caras de una misma moneda.

Finalmente, volviendo al presente, habla de sí misma: “Hija de hombres que matan por oler a inocencia”, iluminando la importancia de la la colectividad. La sujeto no es hija de un solo hombre –entendido en esta interpretación como el ser humano universal–, sino que proviene de una multiplicidad de personas que tienen un destino común: ser matados por su ingenuidad –inocencia–. El verbo “matan” está en presente, es consecuencia de acciones y situaciones ocurridas en un pasado antiguo, pero que continúan en el presente de la hablante: los matan, ahora y aquí, “*Sólo porque Tú lo ordenaste*”, aludiendo con ese “*Tú*”, sustantivizado por la mayúscula, a quien no fue nombrado con anterioridad, y que nunca es nombrado en el texto, pero que es aludido en las marcas textuales bíblicas: el Dios cristiano.

En el marco de la colonización, los españoles justificaron el genocidio indígena en el nombre de Dios. Sin embargo, ese “*Tú*” también puede representar a cualquier autoridad que marque pautas de convivencia y formas obligatorias de vivir la vida. De esta forma, si el tiempo en el texto se entiende como circular y repetitivo, lo que se anuncia en el paratexto, ese poder puede ser también el Estado chileno, que ha perpetuado la violencia hacia el pueblo mapuche en nombre de otras ideologías absolutas, tales como el

capitalismo y la civilización. La voz poética visibiliza esta situación desde una mirada crítica y rebelde, y utiliza la memoria para articularla, desprendiendo ciertas conclusiones relevantes. Por un lado, la única forma de desobedecer al poder masculino y falocéntrico es por medio del salvajismo que se contrapone a aquel en absoluto. Lo femenino, en este sentido, sería aquello que se sitúa fuera de los alcances del poder, a pesar de que se relacione y se construya en relación a él. Por otra parte, volver constantemente a cuidar la sombra del árbol y a quitarse las pinatras para vestirse de origen es la forma como puede lucharse contra esa influencia exterior. Finalmente, es en este sentido como la memoria, el *habitar* el pasado en el presente, funciona como un modo de denuncia y una llamada a la acción.

En “Primera lección”, la autora utiliza la memoria, el habitar un origen pasado en el presente, como un medio enseñanza, pues se infiere que la “primera lección” es para su hijo, a quien, en otros textos, se le da el nombre de Daniel. El poema comienza con el uso del adverbio relativo de tiempo *–cuando–* para indicar una posibilidad en el futuro: “Cuando sientas a la soledad entrando por tus venas/ cuando la angustia se aloje dentro de tus ojos/ y los árboles ya no te den un respiro/ y el cielo ya no te lleve con el viento”. Esta posibilidad está vinculada con el sufrimiento derivado de una vida alejada del origen, y , por lo tanto, se podría inferir que se refiere a las consecuencias de una vida que niega la existencia de un pasado mapuche. Los efectos que ocasiona esa manera de estar en el mundo son la soledad, la angustia y la incapacidad de comunicarse con la naturaleza y, al respecto, la hablante le dice a su hijo que, cuando eso suceda, debe volver atrás: “quiero que te apartes de los hombres y te encierres en el/ tiempo lejano, / toma tus cosas y viaja

a tus orígenes”. Así, la convicción de la voz poética tiene relación con el deseo de un retorno a un tiempo anterior al que, a pesar de que ya *fue* –en la lógica del tiempo lineal y de los “hombres comunes”–, se puede volver mediante la experiencia del viaje hacia el lugar de origen.

Por esta razón, la sujeto habla del pueblo abandonado: “visita a tu pueblo que dejaste olvidado, / construye tu casa en la tierra, /con los maderos que Dios te regaló”. Para ella, retornar al origen es empezar de nuevo, recuperando primero la casa para la protección; luego, el alimento: “Cría corderos para que no te falte la carne, planta verduras y papas”; y también, la compañía que acaba con la soledad: “cásate con una mujer de trenzas negras / que te lleve de la mano y te bautice en un río”. Al realizar el ritual en vinculación con la naturaleza, la voz poética, en el modo imperativo que acompaña todo el poema, demanda otras tareas, tales como: “cámbiate de nombre y busca un abuelo. /Ama al silencio y dile que te cuente nuestra historia”. En estos versos se presenta el problema del nombre, pues una de las imposiciones estatales hacia los mapuche fue la presión por adoptar un nombre occidental²¹. Recuperar el nombre propio, en este sentido, es una forma de revertir esa imposición.

Asimismo, la voz poética asume una historia familiar centrada en una comunidad y el rescate de los antepasados: un abuelo, cualquiera sea, pues todos tienen saberes

²¹ Graciela Huinao, con respecto a esto, dice: “Con respecto a el (los) nombres. Mis antiguos nombraban a sus hijos a cierta edad, cuando empezaban a mostrar sus cualidades. Es por eso que nuestros nombres significan algo; estos nombres con el tiempo y la imposición estatal pasaron a ser nuestros apellidos. Desde muy niña sentí orgullo por mi apellido Huinao viene de la unión del tigre y su garra: wili y nawel (Garra de tigre)” (En *Hilando en la memoria. Epu rupa* 147-148)

relevantes para la reconstrucción y la trasmisión de una memoria histórica, tal como explica la propia autora en un ensayo: “En mi trabajo rescato de mis abuelos, lo que me han contado. Tengo un vecino que me fue a contar una vez sobre su abuelo que es longko, y así yo fui recopilando información [...] A pesar de que mi abuelo me contó pocas historias yo fui haciendo más las historias de otras personas” (Llanquipichun en *Hilando* 223). De la misma manera, no es casual que luego de que la sujeto haya mencionado al abuelo y a la historia, comente: “aprende a escribir la lengua de los soles”, refiriéndose al idioma que los diferencia como pueblo, un idioma que está estrechamente vinculado con los ciclos naturales de la tierra. Asimismo, insiste en una educación diferente a la de la sociedad chilena: “estudia para cazador de mariposas y déjalas ir”, distanciándose de una perspectiva capitalista, en la cual la producción y la utilidad es la base. Para ella, en cambio, es un estudio inútil, pues no quiere sacar provecho o beneficio de lo que haga.

Finalmente, por primera vez en el texto la sujeto se refiere a sí misma, aunque en relación siempre al otro, a quien está recibiendo la enseñanza: “búscame detrás de las ventanas, queriendo volar, / mírame correr debajo de los árboles libre”. Aunque ella no esté presente en forma física, lo estará en la naturaleza, pues las personas siguen viviendo en el alma de los árboles y del viento. Se trata de la manifestación de una sabiduría ancestral que le fue transmitida a la hablante a lo largo de los años y que ahora ella está enseñando, por medio de la palabra poética, a las nuevas generaciones representadas en la figura de su hijo. Sabiduría que se basa en la necesidad del ser mapuche de retornar al origen como única forma de sanación espiritual: “Quiero que sepas que tu felicidad va a estar ahí donde se / hizo tu vida, / lejos de los hombres comunes, / cerca del sol, / cerca de

la tierra”. Luego del encuentro con el origen y, por ende, con uno mismo, la felicidad llegará, porque está ahí, oculta, lejos de los hombres comunes, más cercana a los pilares fundamentales de la cultura mapuche, a saber el Antü –sol– y la Ñuke Mapu –tierra–.

La memoria poética que elabora Llanquipichun tiene por propósito darle sentido a la experiencia presente y futura. De los poemas se infiere que el origen no fue abandonado u olvidado por decisión propia, sino que hubo diversos factores que determinaron esa decisión, como la discriminación y otros, y que obligaron a los sujetos a despojarse de su herencia cultural. Así, en términos de Llanquipichun, la escritura poética “contribuye a dar a conocer [esta] injusticia, hay muchas cosas que no se dicen y que pasan” (En *Hilando* 223), y a visibilizar las microhistorias que son, a la vez, las historias de todo un pueblo.

5.3 Reconstrucción de la memoria por medio de las voces de la naturaleza en “Desde aquí” de Jaqueline Caniguán.

El poema “Desde aquí”, de Jaqueline Caniguán, se construye en su totalidad como una mirada hacia el pasado, que ella habita haciendo alusión constante a la naturaleza, a la que, además, personifica. Esto es similar a lo que sucede con otros textos de la misma temática, en los que la evocación de la tierra pareciera ser uno de los requisitos primordiales para acceder a la memoria histórica: “*Lafkén* mío/ en mis oídos/ resuena tu voz, tu canto. / *Ayeyueimi*/ con tu fuerza, /tu poder”.

La naturaleza, desde un comienzo, está asociada a la sujeto: el canto y voz del mar –*lafkén*– están en su interior –mis oídos–. Asimismo, la hablante le atribuye al océano

rasgos positivos: fuerza y poder; y por esa razón siente gran afecto hacia él: “ayeyueimi”, que significa “te quiero mucho”. Esta alabanza continúa versos más abajo, donde afirma: “Eres fuerte y poderoso, / con razón las chumpal/ duermen en tus brazos./ *Makián* se fue contigo/ y tantas *kvmein malen* de ti se han enamorado”. Por otra parte, la memoria trae al presente del poema figuras míticas que tienen relación con el lafkén: las chumpal – sirenas–, makián –espíritu del mar– y las kvmein malen –niñas–. La enunciación en mapudungun tanto de estas figuras como de otros conceptos dentro del poema –es el caso de “ayeyueimi” en la expresión del amor de la hablante por el mar–, también indicaría una cercanía a ese pasado que, en ocasiones, según la propia hablante, resulta confuso. El mapudungun es la lengua de la naturaleza, por lo que su enunciación en el acto de habitar un pasado visibiliza las complejas relaciones que tienen los elementos de la cultura mapuche, pero que confluye en un elemento común: la tierra.

La idea de una posible evocación y recuerdo de la naturaleza se apoya con el título: “Desde aquí”, que denota un lugar marcado por el adverbio demostrativo de lugar (*aquí*) no ameno para la voz poética. Es por esa razón que el recuerdo se hace presente, para calmar, de alguna forma, la desorientación que la hablante experimenta en la ciudad. La presencia retornada de la naturaleza está marcada también por los tiempos verbales, pues, si bien se habla del lafkén y de su fuerza, siempre se lo nombra desde el presente, como si aún estuviera vivo de alguna forma en la hablante: “Newén lafkén,/ te extraño/ aquí perdida en la ciudad *wingka*/ donde tu voz no escucho”. Como decíamos antes, el lugar no ameno es la ciudad *wingka*, un espacio ajeno y alejado de la tierra, al que la voz del mar no puede llegar: “A veces te confundo, mas/ las bocinas me sacan de mi encanto”. Es

relevante la palabra “encanto”, pues supone que el recuerdo en ella no es más que un hechizo que, de alguna manera, le hace daño: “No puedo olvidarte, / mi corazón suspira por la lejanía”. Asume que está lejos de él y, aunque en un comienzo lo siente cerca (“aunque cada día tú te acercas más y más, / mi *newén*...”), el conector concesivo que liga la frase establece una contradicción con lo dicho anteriormente, pero dejando abierta la posibilidad de un futuro encuentro. Así, podrían pensarse dos interpretaciones posibles sobre el último verso: por un lado, la sujeto se refiere a lafakén, una premonición de que el mar cada vez más se acerca a la ciudad y, por ende, a ella; sin embargo, también podría referirse a su fuerza y poder, lo que a su vez explicaría el carácter incluso del verso: no dice abiertamente que se refiere al mar, sino que solo a “mi *newén*”, lo que parece apuntar a sí misma.

La contradicción también es algo que se daba en los otros textos. La separación del lugar de origen tiene como consecuencia la enunciación de un sujeto vacilante, que sufre con el vaivén entre el presente y el pasado. Por esa razón, en algunos momentos del texto la hablante exhibe un temple feliz, sobre todo cuando describe los rasgos de la naturaleza, y en otros, decae a una oscuridad y el sufrimiento por la distancia. Esto se refuerza con el testimonio de la misma autora:

una vez dije que el ruido de los camiones me hacía pensar en el rugido del mar
 [...] lo sostengo, lo peor es que siguen las bocinas despertándome [...] Más que la
 tierra es el origen, la vida misma, los vínculos que tenemos con los nuestros, pero

no sólo los que están sino los que siguen allí en espíritu, los abuelos, tíos, parientes, amigos (En *Hilando* 237).

En comparación con los otros poemas analizados, en este caso se ve con mayor claridad la separación entre el pasado y un presente, porque el influjo de este es dominante. La influencia de la memoria no es tan potente como en los textos anteriores, porque la voz poética tampoco es muy activa en relación a lo que expresa y recuerda. De hecho, solo se podría concluir lo anterior si se toma la segunda interpretación del último verso. A pesar de la distancia, de la desorientación, el *newén* se acerca cada vez más, una fuerza y poder que proviene de una memoria, aludiendo a la reminiscencia del poder del mar que le evoca su propio poder.

5.4 *Habitar* la memoria: conflictos internos de una sujeto errante en “Atrás quedaron los cantos” de Maribel Mora.

“Atrás quedaron los cantos”, poema de Maribel Mora compilado en *Hilando en la memoria. Epu Rupa* (2009), es el texto más problemático acerca de la memoria, pues, desde el título, se establece una separación entre lo que *fue* –indicado en el adverbio de lugar “atrás”– y lo que *es* en el presente. Sin embargo, esto no impedirá que la sujeto construya un vínculo con el pasado que, de hecho, es conflictivo y cargado de incertidumbres y contradicciones respecto del origen, y que aparece personificado en la figura de la muerte. Esta actitud se asume a partir del contexto de usurpación y despojo

de la tierra, y de violencia contra los pueblos mapuche. De esta forma, la voz poética adoptará un temple defensivo y doloroso, que es consecuencia del quiebre epistemológico de sus creencias: atrás quedaron los cantos –representación de la sabiduría ancestral–, y ahora solo están las palabras; aquellas “que huyen de mis sienes/ y aquellas que retuercen mi cerebro”.

El poema comienza con los siguientes versos: “Nada tiene sentido a esta hora. / Ebria la noche en mi cerebro, /trastocada mi razón te busca/ ¡oh, muerte! / Compañera nuestra de cada día”. Se presenta un sujeto errante, perdida por la ausencia de sentido y de razón –ebria, trastocada la razón–. Desde esa condición, la voz poética evoca a la muerte, “compañera nuestra de cada día”, que hace eco del intertexto bíblico sobre el “pan nuestro de cada día”. Esa referencia, por otra parte, apoya la idea de que la sujeto está ubicada en una situación de violencia ejercida por un agente externo, que, debido a la ironía –se compara el pan (fuerza vital) con la muerte–, puede interpretarse como el poder y la iglesia: “lejana voz que coarta y persigna [...] a toda una estirpe de hijos”, versos cuyos verbos (coarta, persigna) aluden precisamente a aquellas instancias.

Ahora bien, después de haber evocado a la muerte, la voz poética comienza a cuestionarla (“Cómo te escondes, hermana, / cómo te disfrazas, hermana./ ¿Cuándo darás la cara?/ ¿Cuándo avisarás tu llegada,/ tu regreso?”), refiriéndose a ella como hermana y, posteriormente, como “madre, hermana, amiga”. Parece haber, entonces, una relación amistosa y familiar con la muerte, que se personifica como un miembro más de la comunidad a la que la sujeto podría pertenecer. De hecho, en la cultura mapuche, la muerte

-lagen- es parte de la vida *-mogen-* y su complemento²². Al morir, se volverá al origen, porque la trascendencia del alma y espíritu *-am* y *püllü-* permite que el muerto vuelva al *lof*, a su comunidad, y a la tierra, en el caso del cuerpo *-kaliül-*. Por lo tanto, es posible que la voz poética esté interpelando a la muerte para encontrar nuevamente un sentido de la vida, y ello también explicaría los verbos que utiliza: “escondes”, “disfrizas”, “dar la cara”, “tu regreso”. Se asume que alguna vez estuvo con ella y que, sin miedo, se mostraba abiertamente.

En esta segunda estrofa, el acercamiento a la muerte es por medio del cuestionamiento y la incertidumbre. La interpelación continúa, pero ahora el discurso se llena de certezas: “Allí estás acechando, nublando/la respiración de mis hijos. / Allí te ocultas, madre, hermana, amiga, / lejana voz que coarta y que persigna,/ en un perrimontum no deseado,/ a toda una estirpe de hijos/ huérfanos de sueños”. En este caso, la muerte se desdobla en dos posibilidades: la muerte positiva (hermana y familiar) y la muerte negativa (aquella que coarta y persigna). Esta escisión también afectará al discurso de la sujeto, pues el poema vacila entre las certezas –cuando se refiere a la muerte negativa- y las incertidumbres –cuando llama a la muerte familiar, evocando la memoria.

También es importante en estos versos la alusión al “perrimontum” –visiones–, que tiene en ellos una connotación negativa. La persona que sufre la visión pierde el sentido, la orientación y la razón, tal como se construye discursivamente la voz poética en un comienzo, por lo que el poema se convierte en una visión o un presagio negativo. Esto

²² Es decir, son parte de una misma moneda: “Iney ta lleg-gelu müley ñi layal, una afirmación común en lengua mapuche y que quiere decir “el que ha nacido tiene que morir”” (Ñanculef 72).

se intensificará más adelante, cuando le pida a la muerte, familiar y amiga, acabar con las palabras, pues le hacen daño –“retuercen mi cerebro”, y no pueden ser comunicadas a los demás. Además, las palabras escritas son las que han suplantado a los cantos orales, como máxima manifestación de la trasmisión de la historia junto a las conversaciones en torno al fogón, como se había visto en otros textos. El deseo, por lo tanto, es volver atrás, donde está la sabiduría ancestral simbolizada en el canto, que trasciende a la propia sujeto hasta alcanzar el propósito de toda una comunidad, pues estas visiones constituyen un *ngütran* en tanto lo que muestra el perrimontum es real y genera conocimiento sobre la realidad concreta e inmediata.

Sin embargo, luego de ese acercamiento vuelve la certeza negativa en la siguiente estrofa: “Atrás quedaron los cantos, / el vértigo y el vacío, / la mirada fija en sí misma/ la huella del retorno/ y del exilio. / El bosque no es más que un recuerdo/ del Edén que nunca nos fue prometido”. Los cantos, el vértigo y el vacío son puestos al mismo nivel, pues el retorno es imposible: no se puede volver hacia el origen pues todo lo que *fue* “no es más que un recuerdo”. Y, de esta forma, se quiebra la relación con la naturaleza y se niega la posibilidad de un regreso a vivir al “Edén”, pues este lugar nunca existió y es un cuento que “nunca nos fue prometido”.

En la última estrofa del poema, el desdoblamiento discursivo de la hablante es explícito, así como la contradicción que la atraviesa respecto del origen y la memoria: “¡Tú lo sabes, hermana! / ¡Tú lo callas, hermana! / Ya no existe el origen”. La muerte conoce y calla la posibilidad del origen; las creencias de la mapuche se han transformado y el quiebre epistemológico confunde a la hablante hasta llegar a la desesperación, que

aparece marcada en la exaltación de estos últimos versos –exclamación–. Esto refuerza la idea de que la sujeto efectivamente está pasando por un perrimontun y que no es capaz de razonar sobre lo que dice, llegando incluso a negar la existencia del origen: “Ya no existe el origen”, “y sólo existe el origen/ hasta que se acabe/ el impulso/ de Gnechen/ en el infinito”, pues para que aquel exista debe garantizarse la presencia y fuerza del espíritu más importante de la cultura mapuche: Gnechen.

En definitiva, la posibilidad de habitar el pasado despierta un conflicto interno en la sujeto que revela una incertidumbre respecto del origen, y, por ende, de la memoria cultural e histórica de su propio pueblo. Por esa razón, le resulta imposible afirmar la existencia de un origen, a pesar de que el texto finalice con una cierta afirmación. El proceso que vive la hablante, y el consecuente quiebre de su discurso, es consecuencia de una crisis en sus creencias, lo que la llevan a evocar a la muerte para acabar con el sufrimiento y el sin sentido de su vida. Esta escisión es la que se traduce en el trato que la voz poética le da a la muerte, marcado por la presencia de oposiciones y desdoblamientos: canto/palabra; muerte amiga/muerte enemiga; atrás/adelante; no existe/existe; certezas/incertidumbres. Frente a estas fisuras del discurso, no hay ganadores ni perdedores, todos los binomios coexisten y son uno en conflicto permanente. En este sentido, la sujeto, errante y ausente, gobernada por el perrimontum, “ya no posee pleno conocimiento y control de la realidad circundante [...] Su existencia se tiñe entonces de voces ajenas, de lugares y sabores sin huellas en la memoria” (Guerra, *La ciudad* 73).

Los poemas analizados mostraron la importancia de la memoria en la conformación, reconstrucción o reflexión acerca de la identidad en el presente. La poesía mapuche no se inventa, sino que se recuerda; se rememora una vida que fue olvidada y que está representada en los textos poéticos, sobre todo, a través de la figura del abuelo. Asimismo, si bien el origen aparece como un lugar ameno en la mayoría de los textos, en el caso de Huinao, se establece una mirada más crítica frente al retorno a esa pureza, pues ello no se puede lograr y además es un trance conflictivo, como también sucede en el poema de Mora.

Los poemas son vistos como una práctica discursiva legitimadora de un saber, donde la voz poética femenina, construye y deconstruye un discurso de lucha, es decir, actúa como un agente político frente a un conflicto que, con posterioridad a la política de reducción de 1881, parecía solo destinado a ser resuelto por hombres. Claramente, el lento proceso de inserción de la voz femenina indígena dentro del espacio público ha dado frutos fundamentales para entender a las mujeres como figuras clave en la articulación de las demandas de su pueblo. De esta forma, es común que las voces poéticas asuman la movilidad de su subjetividad que se configura en el acto de *acordarse*, transitando desde la pasividad hacia la lucha, desde el enmascaramiento hasta el desenmascaramiento, acompañando los quiebres, contradicciones y conflictos identitarios de los pueblos mapuche.

Ese transitar por un mundo de contradicciones, sin embargo, no es algo necesariamente negativo, sino que en esta poesía también puede ser estratégico. Así, las voces se posicionan dependiendo de sus necesidades y conflictos contingentes; y, por otra parte, el habitar el pasado en el presente se presenta como un recurso de lucha y autodefensa, que permite visibilizar las injusticias y las consecuencias de los quiebres y distancias frente a las creencias comunitarias. Es por esto que se puede decir que la voz poética femenina esgrime un discurso legitimador que oscila entre una actitud propositiva, que es perceptible en la mayoría de los textos, y una vivencia dolorosa y conflictuada, siempre desde la articulación entre el pasado, el presente y el futuro.

CONCLUSIÓN

Gracias a la calidad de su producción poética, las poetas mapuche han sabido ganar terreno en el campo literario nacional. A lo largo de estas últimas décadas han construido un discurso que, si bien se caracteriza por su diversidad de temas y estilos, al mismo tiempo se encuentra estrechamente vinculado con las transformaciones culturales que ha experimentado el pueblo mapuche, aportando de manera significativa a la lucha por sus demandas políticas y culturales.

Los recursos metodológicos utilizados permitieron destacar la trascendencia de los temas analizados en los textos poéticos. En cuanto al territorio, el binomio territorio/cuerpo femenino se presenta de manera diversa y con diferentes propósitos. En ocasiones, la relación está dada por la violencia, es decir, para dar cuenta de la invasión, como el caso de Coñuecar, y en otras, el vínculo se establece con el fin de entender la profunda conexión que tienen las sujetos con la naturaleza y la fuerza que les ofrece, como es el caso de Pulquillanca. En relación a la lengua, los conceptos de oralitura y el conflicto que se produce en las hablantes respecto de la adopción de la lengua española surge de manera muy clara en algunos textos, como sucede en el caso de Caniguán en cuanto a la oralitura –escribir al lado de la fuente en “Dakeluwün ül”– o en Paredes Pinda respecto al conflicto –la división de la lengua en “Mi destino”–. Los actos realizativos, por su parte, cumplen la función de representar un ritual de transformaciones identitarias en la mayoría de los textos; esto, por el rasgo dinámico que caracteriza a los verbos performativos. Finalmente, respecto del tema de la memoria, el uso simultáneo de los tiempos verbales

posibilita a las sujetos *habitar* un pasado en el presente de su enunciación, mezclándose con su memoria y dándole sentido a sus acciones a través de la memoria histórica representada en sus antepasados.

Asimismo, el análisis subraya la fortaleza y la postura activa con la que las sujetos de los textos poéticos asumen los conflictos que las agobian, los cuales están vinculados a los tres grandes temas antes mencionados. Al respecto, se pueden concluir tres ideas fundamentales: 1) el predominio de una subjetividad autobiográfica frente al tratamiento de los temas; 2) la presencia de temáticas transversales a todos los textos poéticos; 3) la evidencia de similitudes y diferencias entre las distintas visiones generacionales.

El predominio de la intimidad, patente por la voz singular en primera persona, es un rasgo reiterado en los textos poéticos. Al hablar de sus dolores, transformaciones y conflictos internos, las sujetos expresan, a la vez, un conflicto mayor: el problema de la tierra, la pérdida de la lengua y el rescate de la memoria de un pueblo completo. La escritura, en este sentido, se convierte en un espacio de representación de vivencias reales, experimentadas por las propias poetas, pero la experiencia cobrará importancia en cuanto es capaz de dar cuenta de una doble dimensión del “yo”: el yo de la experiencia y el yo de la creación.

Muestra de ello son los textos de Graciela Huinao y Eliana Pulquillanca, quienes migraron siendo muy jóvenes desde el sur a la ciudad. En el caso de Huinao, ella crea un sujeto que vive un conflicto identitario por la discriminación y las dificultades de vivir en un entorno hostil. Ante esto, la hablante adopta un discurso dinámico, transformador y activo, marcado por el uso de verbos performativos que le permiten conectarse con su

memoria ancestral. En cuanto a Eliana Pulquillanca, acude a la representación del espacio de su nacimiento a través de la vinculación y mixtura del cuerpo de su madre con la tierra. De la misma forma, Jacqueline Caniguán, a través de una sujeto de enunciación situada en la ciudad, da a conocer su añoranza por el mar y su fuerza, tal como ella cuenta en la antología *Epu Rupa. Hilando en la memoria* (2009), por lo que la memoria se configura como eje central de su texto poético.

La subjetividad y la intimidad serían representadas en Paredes Pinda, quien explícitamente nombra su apellido –Pinda– en el poema “Mi destino”, como reflejo del conflicto que le ha traído ser una “balbuceante”; es decir, alguien que ha perdido el mapudungun y adopta una lengua que no le pertenece por completo: el peor exilio, según sus palabras. Incluso, cuando no son sus experiencias íntimas y particulares, existe una fragmentación del “yo” que se disemina en múltiples subjetividades, como es el caso de “Dakeluwün ül”, poema que expresa el saber de una comunidad y, por ende, de la misma hablante, a través del canto. Las poetisas, de esta manera, recurren a su propia experiencia para hablar sobre temáticas que le competen a una colectividad mayor: la del pueblo al que pertenecen.

Si bien las temáticas referidas fueron trabajadas por separado en los textos, ellas aparecen de manera transversal en la mayoría de los poemas analizados. Las sujetas, al hablar del territorio, por ejemplo, inevitablemente se refieren también a la memoria. Este es el caso de Ivonne Coñuecar, quien, para hablar de los “incendios del cuerpo” de la hablante, recurre explícitamente a la historia de la colonización. Algo similar ocurre en el caso de la lengua con Mariela Malhue, quien acude al mismo recurso para representar el

conflicto de la imposición del español por sobre las lenguas indígenas. Asimismo, en “Aborígen” de Alejandra Llanquipichun, texto en el que predomina la memoria, la sujeto pone en escena una transformación corporal ligada a su vínculo con la naturaleza, por lo que podría estar también presente el tema del territorio y cuerpo. La transversalidad de las temáticas también aparece en “Atrás quedaron los cantos” de Maribel Mora, texto que expresa abiertamente un conflicto entre la oralidad –cantos– y la escritura –palabras–, pero que se centra en la rememoración de un origen conflictivo para la hablante.

No obstante, a pesar de la transversalidad mencionada, la manera de abordar las temáticas es diversa en cada caso, producto de las experiencias de desarraigo. Una de las diferencias más notorias radica en estilo particular de cada poeta, evidenciada en la fuerza de las imágenes, la experimentación con la forma de los textos y la fragmentación de la sujeto de enunciación. De forma general, se puede afirmar que las poetas más radicales en relación a estos aspectos son Ivonne Coñuecar y Mariela Malhue. Ellas se apartan de una visión idílica acerca del origen, a diferencia de lo que ocurre con el poema “Madre” de Eliana Pulquillanca o “Primera Lección” de Alejandra Llanquipichun, y se acercan más a una destrucción que sobrepasa los límites del discurso, y se desborda en la forma del texto y en el propio lenguaje. Ejemplos de esto es el uso de corchetes en “[el sueño de la casa propia]” y la forma del mismo texto. En el caso de Malhue, el uso de la palabra en “Español de América” es una deformación que difiere totalmente del estilo de las otras poetas. Asimismo, estas poetas son las que menos utilizan palabras en mapudungun en sus textos, por lo que su vínculo con la cultura mapuche estaría más mediado por el español.

En relación a lo anterior, Mariela Malhue expresa lo siguiente: “sobre si me siento una mujer de origen mapuche... sí, sí reconozco el origen mucho más evidente en mí... (pero) es como ser una hija no reconocida, una huérfana de raíz.” (En Moraga, *Filigranas* 255). Ivonne Coñuecar, por su parte, también tiene la sensación de estar “huérfana de raíz”, por lo que el desarraigo y el desacomodo identitario son parte fundamental de su obra: “yo soy homosexual, soy mapuche y también soy patagónica, pero también me tuve que enfrentar el juicio, la disputa, dentro de estas comunidades ¿Quién es más homosexual, quién es más mapuche, quién es más patagónica? ¿Y quién dice y decide eso?” (*Experimental lunch*).

En este sentido, la diferencia en el tratamiento de los temas se explica por situaciones contextuales de las autoras, quienes han experimentado con mayor fuerza el desarraigo en todos sus aspectos: del territorio, de la lengua, de la identidad, y de la memoria, pues son parte de una generación en la que la lengua madre fue el español. El tema generacional, en consecuencia, no parece ser tan determinante como lo es el desarraigo, pues Alejandra Llanquichun, quien es la más joven de las poetas seleccionadas, tiene un estilo que se acerca mucho al de Pulquillanca, y ello puede explicarse por el hecho de que Alejandra Llanquichun ha vivido toda su vida en Osorno. Solo hay que comparar el texto “Primera lección” con “Vengo” o “Madre”.

Finalmente, este estudio puede entenderse como una entrada a la lectura y análisis de las poetas seleccionadas. A modo de proyección, el desafío que queda es investigar y profundizar, además de la obra poética de poetas más conocidas, como Adriana Paredes Pinda o Roxana Miranda Rupailaf, en las autoras que solo han participado en antologías,

pues es allí donde se evidencia con mayor profundidad la diversidad de voces que caracteriza hoy a la producción poética de la mujeres mapuche.

BIBLIOGRAFÍA

- Aase, Zandra. "Collage etnolingüístico en la poesía mapuche". Tesis Universitat Umea, 2012. Impreso.
- Acosta, Daniela. "Adiabática. Ivonne Coñuecar". *Aisthesis* 47 (2010): 343-345.
- Aguilar, Antonio. "Actos retóricos y actos de habla". *Revista de estudios filológicos* 26 [En línea] (2006). [Http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-02-aguilar_actos_retoricos.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-02-aguilar_actos_retoricos.htm)
- Ancan, José. "Rostros y voces tras las máscaras y los enmascaramientos: los mapuche urbanos". *Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología, I*, 1995: 307-314.
- Andaur, Rafael. "Poesía mapuche contemporánea: Identidad y resistencia política desde la ciudad". Tesis Universidad de Chile, 2012. Impreso.
- Amolef, Fresia. "La alteridad en el discurso mediático: Los Mapuches y la prensa chilena". *Forum de las Culturas, Diálogos "Comunicación y Diversidad Cultural"*. España. 1-20, 2004.
- Amuhuelai-mi (ya no te irás)*. Dir. María Luisa Mallet. Instituto de Cinematografía Educativa en convenio con Chile Films, 1971. Cortometraje
- Álvarez, Andrea. "Introducción". *Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Millaray Painemal y Andrea Álvarez compiladoras. Chile: Pehuén, 2016. 17-26.

- Aravena, Andrea. "El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria mapuche". *Estudios atacameños* 26 (2003): 89-96.
- Bacigalupo, Ana-María. *Rethinking Identity and Feminism: Contributions of Mapuche Women and Machi from Southern Chile*. *Hypatia*, 18 (2): 32-57.
- Bordieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Cañet, Isabel. *Feminismo Mapuche (Isabel Cañet Caniulen)*. Incerteza Viva, 2016. Soundcloud.
- Chihuailaf, Elicura. *Historia y luchas del pueblo Mapuche*. "Nuestra lucha es por la ternura". Santiago: Ediciones de Le Monde Diplomatique, 2008: 2-11. (
- Cornejo, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 4, N°7/8. 1978: 7-21
- . "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, N° . 42 1995: 101-109.
- Collinao, Wladimir. "Mapuche. ¿Etnia, pueblo originario o pueblo indígena?". *Epewun*. . 02 nov. 2014. Web. <https://epewun.webnode.cl/news/mapuche-etnia-pueblo-originario-o-pueblo-indigena/>
- Cumes, Aura. "Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de control". *Anuario hojas de warmi* 17 (2012). 1-16.
- Foote, Susan. "El poder de la poesía: nuevas voces convocan al diálogo". *Hilando en la memoria*. *Epu rupa*. Soledad Falabella, Graciela Huinao, Roxana Miranda Rupailaf eds. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

- Forbis, M. y Richards, P. “Lecturas desde feminismos descentrados. Teoría y praxis de las mujeres indígenas: Descolonización y los límites de la ciudadanía”. *Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Millaray Painemal y Andrea Álvarez compiladoras. Chile: Pehuén, 2016. 83-94.
- Forticini, M. y Palumbo, M. “Discursos y prácticas de resistencia del feminismo indígena: desafíos para el feminismo académico y aportes para un diálogo intercultural”. *Academia*. S. f. Web.
- García, Mabel. “La literatura mapuche actual y su tránsito hacia una etapa nacional: *Perrimontun* de Maribel Mora Curriao” *Diálogo* 19 (2016): 137-153.
- García, Elisa (Coord.). *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Santiago: LOM ediciones, 2017.
- Guerra, Lucia. *La ciudad ajena: Subjetividades de origen Mapuche en el espacio urbano*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2014.
- , *La mujer fragmentada: historia de un signo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- Herrera, Ricardo. “La construcción histórica de la Araucanía: desde la historiografía oficial a las imágenes culturales y dominación política”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 7 (2003): 29-39.
- Henríquez, Miriam. “Los pueblos indígenas y su reconocimiento constitucional pendiente, en Reforma Constitucional”. *Reforma constitucional*. Zúñiga Urbina Coor. Santiago de Chile: Editorial LexisNexis, 2005. 127 – 145.

- Hevia, Ricardo. "Chile y el Convenio 169 de la OIT". Tesis. Universidad de Chile, 2008. Impreso.
- hooks, bell. "Devorar al otro, deseo y resistencia". *Debate feminista*. Año 7. Vol. 13 Abril, 1996.
- Huenún, Jaime (Compilador). "Introducción". *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los Cantos Ocultos*. Chile: LOM ediciones, 2008. 5-8.
- Martínez, Pilar. "Una mirada jurídica a 20 años de la Ley Indígena en Chile". The Clinic. 02 oct. 2013. Opinión.
- Millaleo, Salvador. "El conflicto mapuche y la aplicación de la Ley Antiterrorista en Chile". *Academia*. S. f. Web. https://www.academia.edu/3797840/El_Conflicto_Mapuche_y_la_Aplicaci%C3%B3n_de_la_Ley_Antiterrorista_en_Chile.
- Mora, M., Moraga, F. *Kumedungun/Kumewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX – XXI)*. Santiago: Editorial LOM, 2010.
- Mora, Maribel. "Sobre memoria, cuerpo y escritura de mujeres mapuche: aproximaciones desde (otro) lado". *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Soledad Falabella, Graciela Huinao, Roxana Miranda Rupailaf eds. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- . "Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena". *A contra corriente* 10 (2013): 21-53.
- , "Identidad mapuche desde el umbral o la búsqueda de la mismidad étnica en el Chile de los noventa". *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Claudia Zapata compiladora. Chile: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2007.

- Moraga, Fernanda, “Entre memorias y re-escrituras de la historia: esbozos de una aproximación a la poesía escrita mapuche en Graciela Huinao y Adriana Pinda” *Literatura y Lingüística*. 13 (2001): 25-37.
- , “A propósito de la “diferencia”: Poesía de mujeres mapuche”. *Revista chilena de literatura* 74 (2009): 225 – 239.
- , “Adriana Pinda y el habla escrita de la ajenidad: “Relámpago”. *Alpha* 23 (2006): 117-136.
- , "Adiabática Ivonne Coñuecar. Valdivia: Ediciones Kultrún, 2009." *Nomadías. Incursiones feministas* 10 (2009): 242–245
- , “Catabática: cartografías de subjetividades fronterizas”. *Literatura y Lingüística* 29 (2012): 47-59.
- Moens, J.A. “La poesía mapuche: expresiones de identidad”. Tesis Universidad de Utrecht, 2012.
- Llamunao, Carla. “Re-presentación de las mujeres en el relato testimonial Katrilef de Graciela Huinao”. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 34: 69-79.
- Lascar, Amado. “Para saber y contar, y contar para saber”. *Weichapeyuchi iül: cantos de guerrero. Antología de poesía política mapuche*. Paulo Huirimilla compilador. Chile: LOM ediciones, 2012.
- Luongo, Gilda. “Memoria y revuelta. Poesía de mujeres mapuche”. *Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010)*. Alicia Salomone ed. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2015. 71-89.

- Ortiz, Carlos. “El parlamento de Quilín del año 1641: una aproximación a las relaciones interlinajes a partir de la vida fronteriza”. *Cuadernos de Historia* 42 (2015): 7-31.
- Olea, Raquel. *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Pasos, María José. “Hacia una poesía performativa: las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita”. *Investigación teatral* 2, Núm. 4 (2012-2013): 73-92.
- Pinto, Jorge. “El conflicto Estado-Pueblo Mapuche, 199-1960”. *Universum* 27 Vol. 1 (2012): 167-189.
- “Primera antología de poetas mujeres mapuche: hilando en la memoria”. *Eseo. Escritura para liderar*. S. f. <http://eseo.cl/primer-antologia-de-poetas-mujeres-mapuche-hilando-en-la-memoria/>
- Puiggros, Otilia. “Los feminismos indígenas de América Latina: Diversidad de perspectivas y unidad de lucha”. *Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Millaray Painemal y Andrea Álvarez compiladoras. Chile: Pehuén, 2016. 116-119
- Rodríguez, Elvira. “El cuerpo como (pre) texto literario” *Estudios Avanzados* 21 (2014): 91-110
- Rojas, Rodrigo. “Dulce urdimbre”. *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Soledad Falabella, Graciela Huinao, Roxana Miranda Rupailaf eds. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Rojo, Grinor. “¿Poesía mapuche o gran poesía?”. *El Mercurio. Crítica de libros* 18 (2007).

- Ruiz, Felipe. “Los nombres para la casa allanada: Sobre un libro de Mariela Malhue”.
letras.s5. Proyecto Patrimonio. Web. S. f. 2010.
<http://letras.mysite.com/fr181010.html>
- Ruiz, Carlos. *Historia y luchas del pueblo Mapuche*. “Síntesis histórica del pueblo mapuche (SiglosXVI-XX)”. Santiago: Ediciones de Le Monde Diplomatique, 2008: 59-64.
- Sepúlveda, Magda. “La palabra chileno nada puede expresar: poesía de origen mapuche”.
Taller de letras 52 (2013): 175-190.
- Salgado, Claudia. “Presencia del Yo migrante en *Adiabática* de Ivonne Coñuecar”. Tesis Universidad de Concepción, 2014.
- Stocco, Melisa. “Reapropiación, descolonización y resistencia en la autotraducción mapuche: Adriana Paredes Pinda, Liliana Ancalao, María Teresa Panchillo y Elicura Chihuailaf”. *Revista de Estudios Hispánicos 2* (2016): 421-433.
- Vargas, Vanessa. “El presente feminista de las mujeres mapuche: Del debate a una lucha contra múltiples violencias”. *El Desconcierto*. 08 marz. 2017. Opinión.
- Vera, Antonieta. “Moral, representación y “feminismo mapuche”: elementos para formular una pregunta”. *Revista Latinoamericana 38 Vol. 13* (2014): 301-323.
- Zerán, Faride. “La patriagonia de Ivonne Coñuecar”. *El Mostrador* (enero, 2015).
<http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/01/26/la-patriagonia-de-ivonne-conuecar/>

