



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Facultad de Filosofía y Humanidades

Escuela de Letras

**Dentro y fuera: problematización de la noción de
poesía etnocultural desde la obra poética de Jaime Luis
Huenún Villa**

Libro, María Fernanda

Director: Dr. Bernardo I. Massoia

Co-Directora: Dra. Nancy Calomarde

Índice

Introducción -----	3
1- Primera Parte: el indigenismo y la poesía etnocultural. Una aproximación metacrítica -----	9
1.a Indianismo e Indigenismo: dos tradiciones en diálogo-----	10
1.b El indigenismo: parto de la ciudad letrada-----	13
1.c Heterogeneidad: el indigenismo y su referente diferido-----	15
1.d Críticas de la emergencia: la poesía etnocultural chilena-----	18
1.e Conclusiones parciales-----	33
2- Segunda Parte: un mapa de poéticas y una emergencia -----	34
2.a Cerrar el canon y abrir camino: las poéticas chilenas de la segunda mitad del siglo XX-----	35
2.b La poesía etnocultural: una voz que emerge desde el sur-----	49
2.c Los nuevos cantos-----	53
2.d Conclusiones parciales-----	66
3- Tercera Parte: Jaime Luis Huenún Villa y la pregunta por “lo mapuche” -----	69
3.1 <i>Ceremonias</i> o “El canto siempre vivo de la fertilidad”-----	71
3.2 <i>Puerto Trakl</i> o “El teatro de la desolación humana”-----	89
3.3 Dos antologías y una misma tradición selectiva-----	98
3.4 Conclusiones parciales-----	104
4- Conclusiones -----	106
5-Bibliografía -----	114

Introducción

En el trabajo que presento a continuación intentaré abordar la literatura mapuche chilena surgida a partir de la década de 1960, haciendo especial énfasis en la obra de Jaime Luis Huenún Villa. En esta oportunidad trabajaré sobre su obra poética, abordando dos poemarios de su autoría y los poemas que el propio Huenún Villa selecciona dentro de su obra para incluir en las antologías por él coordinadas. El interés por esta literatura emergente parte de un interrogante inicial: llegado el ocaso del relato indigenista, ¿surge finalmente una literatura producida por los propios indígenas? ¿Qué caracteriza a esa literatura? ¿Existe una característica que aúne estas poéticas más allá de la procedencia, en este caso, mapuche?

En las *IV Jornadas de intercambio académico en las áreas de la docencia, la investigación y la cultura latinoamericanas de la Red Katatay* tuve oportunidad de conocer al poeta mapuche chileno sobre el que inicio esta investigación. Al introducirme en su obra, surgió una inquietud interesante: siendo su primer poemario *Ceremonias* (1999) y el segundo *Puerto Trakl* (2001), ¿cómo era posible pensar una poética indígena en una obra en sus inicios ya heterogénea? ¿Cómo se concebía la práctica de la escritura para estos sujetos? ¿Cómo concebimos nosotros a estos mismos sujetos?

Se abren entonces tres hipótesis en torno a estos interrogantes. En primer lugar, dado a que nos encontramos frente a una literatura que ya no pertenece a la matriz literaria que históricamente abordó la problemática indígena -el indigenismo, con su variante decimonónica, el indianismo- resulta pertinente indagar qué categorías, y con ellas, qué estrategias de puesta en valor se ensayan desde la crítica especializada para pensar esta formación discursiva. Desde las academias “sur chilenas” se propone la noción de “poesía etnocultural”, una denominación que limita, categoriza y distingue. Será interés de este trabajo entablar un diálogo entre la crítica especializada de las universidades de la Araucanía, con determinada crítica del indigenismo literario. El propósito será indagar qué continuidades y rupturas se determinan desde la crítica entre una y otra literatura, para observar a partir de qué diferenciaciones respecto de la tradición indigenista es que la crítica de la poesía etnocultural opera en su puesta en valor.

Sin embargo, la categoría de “poesía etnocultural” establece una serie de características que no logran abarcar la totalidad de las producciones poéticas mapuches actuales. Es el caso de *Puerto Trakl*, poemario perteneciente a Huenún Villa, cuyo título ya da cuenta de una filiación con poéticas ya no sólo no mapuche sino europeas incluso.

Se configura aquí la segunda hipótesis que guiará este trabajo: la obra de Jaime Luis Huenún Villa no es legible en su totalidad a la luz de la noción de poesía etnocultural ya que, si bien algunos de sus textos asisten a cada una de las características contempladas en dicha noción crítica, otros exceden su alcance heurístico problematizando la categoría. Esta segunda hipótesis, a la que prefiero llamar segunda inquietud inicial, determina la elección del corpus: abordar una obra poética heterogénea desde su constitución implicará poner en tensión nuestra propia expectativa acerca de la literatura indígena. ¿Qué tipos de presupuestos preceden a nuestra lectura de literatura indígena? ¿Cuál es la razón de estos presupuestos/expectativas?

Al mismo tiempo, me interesa abordar las antologías seleccionadas por Huenún Villa para analizar qué denominadores comunes subyacen a la selección que opera el poeta dentro de su propia obra. Considerando la heterogeneidad evidenciada entre el primer y el segundo poemario, quisiera indagar de qué manera el autor se incluye en antologías en las que el componente fundamental es la procedencia indígena de los poetas. El propósito de este abordaje será investigar de qué manera el poeta asiste -o no-a las expectativas del lector en torno a la lectura de literatura indígena.

La tercera hipótesis/eje desde donde inicio este recorrido es precisamente la noción de heterogeneidad: siguiendo la propuesta de Cornejo Polar, me interesa pensar este corpus desde una heterogeneidad constitutiva, no sólo a nivel de las representaciones literarias, sino también a nivel de los sujetos que producen el discurso. Propongo entonces abordar la obra de Huenún Villa en tanto poética heterogénea, propia de un sujeto igualmente heterogéneo.

A lo largo de las lecturas realizadas para este trabajo, advierto una limitación personal que deseo comentar: no he encontrado herramientas lo suficientemente válidas para abordar los textos poéticos con los que me propongo trabajar. Considero que la limitación no debe ser una exclusividad personal: evaluando los años de aprendizaje en la carrera, hallo un desbalance notable entre las posibilidades analíticas con las que contamos para abordar prosa y las adquiridas para el trabajo sobre poesía. Sin embargo, y más allá de estas primeras advertencias, es igualmente pertinente señalar que habiendo escogido un corpus que no sólo es reciente sino que ofrece dificultades específicas y nuevas, es esperable que las herramientas analíticas se vean limitadas. En este sentido encuentro que las líneas teóricas metodológicas pasibles de ser aplicadas al análisis poético que hemos recorrido a lo largo de la carrera, no contemplan una serie de

variantes imposibles de obviar cuando nos enfrentamos a discursos como la poesía etnocultural. Me refiero a elementos constitutivos de la enunciación que en el caso el corpus selecto son puestos en tensión, generando incluso extrañamientos con el propio discurso poético. Trabajar sobre poemas en los que la lengua es interpelada en su capacidad de representatividad, poemas en los que discursos no poéticos ingresan generando un prisma de sentidos, o poemas en los que la doble codificación - generalmente español-mapudungún- completa un sentido más cabal, exige construir instrumentos de análisis que permitan un abordaje del discurso desde sus dificultades específicas. Esta carencia se agudiza a su vez por la dedicación tanto mayor de la crítica al estudio de la prosa en relación a la poesía: mientras desde la segunda se han generado manifestaciones de muy diversas índoles, la crítica no ha desarrollado herramientas de lectura en iguales proporciones.

Tomando en cuenta estas consideraciones, juzgo oportuno trabajar en base a categorías propuestas por la crítica especializada en poesía etnocultural, principalmente las postuladas por Iván y Hugo Carrasco. Dichas categorías han permitido a ambos críticos dar cuenta de la especificidad de la formación discursiva a cuyo análisis se abocaron, justificando de esta manera el postular a la poesía mapuche como un quiebre respecto de la literatura indigenista.

A su vez, al momento de evaluar la coyuntura política y cultural en la que surge la poesía etnocultural resultan eficientes determinadas nociones sociológicas, más puntualmente pertenecientes a la corriente de los Estudios Culturales, a través de las cuales es posible dar cuenta del fenómeno poético generado en Chile. Me estoy refiriendo a nociones como “formación discursiva”, “elemento emergente”, “condiciones de producción”, entre otras. En lo que respecta al análisis específico del discurso poético, apelaré a dos nociones claves de la semiótica estructuralista: sema e isotopía. A través de ellas intentaré establecer un sistema de tópicos y tabúes, que revele manifiestamente el juego de presencia/ausencia de la temática mapuche al interior de los poemarios trabajados.

Finalmente, quisiera destacar la presencia insoslayable del pensamiento crítico-teórico latinoamericanista, a partir del cual me acerco al discurso poético mapuche teniendo ya numerosas luces de alerta encendidas. Me refiero principalmente al pensamiento de Antonio Cornejo Polar, en especial a su ensayo *Escribir en el aire*, al invaluable aporte de Ángel Rama, sobre todo en lo que a su obra *Transculturación narrativa en América Latina* respecta, Martín Lienhard, específicamente su texto *La voz*

y su huella, Darcy Ribeiro y su ineludible obra *Las Américas y la civilización: procesos de formación y causas del desarrollo cultural desigual de los pueblos americanos*, y Nelson Osorio y su reinterpretación de la noción de oralitura. Sin la claridad de estos aportes, el recorrido hacia la literatura mapuche chilena actual resultaría tanto más dificultoso.

Así mismo, deseo subrayar el valioso apoyo de los que conforman el equipo de investigación en el que tengo el agrado de participar, cuya dirección está a cargo de la Dra. Roxana Patiño y de la Dra. Nancy Calomarde. Gracias a la dedicación y el compromiso de todos sus integrantes, el proceso de investigación que precedió a este Trabajo Final ha sido realmente fructífero. Sólo para destacar instancias de verdadero enriquecimiento, menciono la valiosa oportunidad de conocer al poeta a cuya obra está dedicado este trabajo, Jaime Luis Huenún Villa, invitado especial en las *IV Jornadas de intercambio académico en las áreas de la docencia, la investigación y la cultura latinoamericanas de la Red Katatay*, de la que forma parte el equipo que integro. Al mismo tiempo, fue de suma importancia la pasantía realizada en el Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional del Comahue, experiencia que me brindó, aparte de bibliografía específica y clave para pensar las problemáticas a las que intento aproximarme, la amistad sincera de sus miembros. Por último, quisiera agradecer las interesantes y, sobre todo, humanas conversaciones con las que me convidaron Niall Binns, estudioso de la poesía lárca de Jorge Teillier, y Clemente Riedemann, precursor de la poesía etnocultural chilena.

Inicio este Trabajo con la humilde expectativa de generar un aporte, un pequeño ladrillo al edificio del pensamiento latinoamericano. Quisiera poder comenzar aquí la primera de una larga serie de investigaciones dedicadas a la literatura de nuestros pueblos originarios. Quizás no sea posible decir que estas literaturas se encuentren relegadas de la mirada de la academia y la crítica, pero creo que sí es necesario señalar que la atención de la que gozan desde hace poco menos de una década debe profundizarse y solidificarse en proyectos comprometidos con la honestidad intelectual, que no sucumban ante la tentación de la evaluación maniquea.

Sobre todo quisiera comenzar aquí una serie de exploraciones que centren la atención en las distintas respuestas que se están generando ante una Latinoamérica que ya no encuentra su epicentro cultural en la Ciudad Letrada. Me interesa prestar oído a esas voces que se alzan, algunas por primera vez, para decir lo que durante mucho

tiempo acalló la cultura oficial. No con el objetivo vano de lo nuevo, lo inaudito o lo exótico. Sino con la expectativa certera de que en la pluralidad y en la heterogeneidad de nuestro continente está la clave para seguir pensándonos.

**Primera parte: el indigenismo y la poesía
etnocultural . Una aproximación metacrítica**

Indianismo e Indigenismo: dos tradiciones en diálogo

Pensar una literatura generada por sujetos indígenas o de procedencia indígena, implica necesariamente interrogar la matriz del latinoamericanismo literario que históricamente ha abordado y conformado el canon de las literaturas referidas a la problemática/cultura/realidad del indígena latinoamericano: el indigenismo literario. No estoy refiriéndome a las obras literarias que constituyen este canon, sino a la crítica que lo instituye en tanto tal y reflexiona en torno suyo. Es objeto de esta primera parte realizar una aproximación a la crítica del indigenismo literario desde sus puntos nodales –definición, caracterización, problematización- para ponerlo en relación con las reflexiones surgidas en Chile alrededor de las nuevas producciones poéticas que la academia ha dado en denominar poesía etnocultural. Es decir, propongo generar una reflexión metacrítica entre la crítica del indigenismo literario y la crítica de la etnopoésía, indagando en las operaciones de legitimación que cada una de estas formaciones formula en torno a estos objetos literarios.

Una primera diferenciación clave consistiría en distinguir la novela del indianismo, que de manera completa y profunda ha analizado Concha Meléndez y a cuyo estudio me referiré a continuación, y el indigenismo literario. Si bien el indianismo y el indigenismo comparten fuertes denominadores comunes, ya que en ambos el sujeto que produce el discurso es blanco y letrado, y en ambos el referente es el indígena, la literatura indianista en particular encuentra fundamento en la idealización del indígena, en tanto elemento prístino de una sociedad que se evalúa a sí misma en medio de la crisis de definición identitaria pos independencia de Europa. Concebida en estos términos, la figura del indio funcionó como base del nacionalismo romántico de varias de las naciones latinoamericanas.

Julio Rodríguez-Luis, en un artículo del año 1990 publicado en la revista *Hispanamérica*, plantea una distinción clave entre la literatura indianista y la tradición indigenista: a diferencia de la segunda, la novela indianista decimonónica toma la figura del “indio” -ya no del “indígena”- idealizando a este sujeto como el *buen salvaje* americano, con el objetivo de construir un tipo nacional y continental que permitiera diferenciarse del colonizador (1990:41). Desde el punto de vista del crítico, la novela indianista asume una doble función: la de delinear una especificidad latinoamericanista que caracterizara a estas naciones emergentes, y la de generar a partir de ella un “motivo nacional” que permitiera reposicionarse ante una España de la que recientemente se

desligaba y ante la que se quería oponer la grandeza de lo que la Conquista había vedado al continente: el indio. En este sentido va lo observado por Concha Meléndez cuando apunta que “antiespañolismo, asimiento a la tradición indígena –principalmente el incario- y optimismo exultante acerca del futuro de América” (1961:65), serán los tres denominadores comunes de la narrativa indianista.

El corpus con que trabaja Meléndez se limita a la novela romántica de Hispanoamérica en la que el referente es el indígena. Es decir, no presenta el canon indigenista desde su nacimiento –que varios autores¹ coinciden en marcar a partir del Padre Bartolomé de las Casas y las crónicas de la Conquista- sino que se centra principalmente en la tradición romántica decimonónica, particularmente en la novela indianista de este período, sin dejar de ofrecer, a modo de genealogía, un análisis interesante de las producciones previas. El criterio de esta selección está fundado en la supuesta “simpatía” que las obras presentan en relación a la figura del ‘indio’. De esta manera, Meléndez llega a definir su corpus en estos términos:

Hemos aislado en nuestro estudio un aspecto de la literatura romántica en la América española: las novelas indianistas. Incluimos en esta denominación todas las novelas en las que los indios aparecen representados con simpatía. Esta simpatía tiene gradaciones que van desde una mera emoción exotista hasta un exaltado sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos o sólo pintorescos y sentimentales. (Meléndez, 1961:13)

Los tópicos sobre los que se construye la literatura indianista que la autora analiza –producida en el período 1832-1889-, son presentados ya en las crónicas de Las Casas, el Inca Garcilaso y Ercilla y Zúñiga, por sólo nombrar a algunos de los más tempranos indigenistas: una visión idealizada del indígena, que va desde el erotismo hasta el heroísmo, y una denuncia en torno al maltrato que sufre en manos del conquistador primero, y más tarde del colonizador. El tópico de la denuncia permanecerá en la literatura indigenista, esta vez acusando el maltrato del “blanco”.

Me interesa detenerme en uno de los puntos extensamente desarrollado por Meléndez en su trabajo: el tránsito que se da a partir de esta primera literatura indigenista surgida en América, su amplia recepción en la Europa humanista y su

¹ Más adelante se verá que tanto Favre como Mozejko coinciden en la perspectiva sobre la reconstrucción del canon indigenista, su genealogía y sus obras principales.

posterior regreso al Nuevo Mundo, de la mano de los indianistas románticos. Tanto las crónicas de la Conquista, como así también los *Comentarios Reales* y *La Araucana*, instauran en Europa una determinada concepción del indígena, que influirá fuertemente en la noción de buen salvaje desarrollada por Rousseau y otros pensadores del humanismo europeo. Significativo a este respecto es lo señalado por Meléndez a propósito de *La Araucana*, de Ercilla y Zúñiga: la primera parte del poema fue editada en Madrid en 1569, y hacia el final del mismo siglo se publicaron en Salamanca las dos últimas partes de la obra. Estos datos dan clara cuenta del grado de recepción de estas obras en el viejo mundo. Meléndez menciona, ejemplificando este aspecto, que cinco de los seis romances publicados en el *Romancero* en Madrid en 1604, toman como tema central el episodio de Guacolda y Lautaro del canto XIII de *La Araucana*. La preeminencia de la temática pone en evidencia cómo la historia de los amantes atrajo la fantasía popular alimentando también la pluma de los novelistas (1961:23).

El reverso de esta influencia del indigenismo americano temprano en la literatura indianista europea se dará en lo que Meléndez denomina “la influencia extranjera” sobre el romanticismo latinoamericanista y la “interpretación utópica de la vida del indígena en América” (1961:38). Como puntualizará respecto a los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, se produce una vuelta -principalmente, aunque no exclusivamente- de Francia a América, que sentará las bases de las producciones románticas en el período 1832-1889. En esa vuelta, el pensamiento de Rousseau, Marmontel y Chateaubriand, jugarán un papel fundamental en la valoración y configuración que los novelistas indianistas del romanticismo americano presentan de los propios indígenas latinoamericanos. De Rousseau la novela romántica toma, no tanto la concepción del buen salvaje como la manera exaltada de sentir la naturaleza, una naturaleza cuya percepción concuerda con el estado de ánimo de los personajes. Respecto a la influencia de Chateaubriand, es ilustrativa la anécdota en torno a su obra *Atala*: la primera traducción al español de esta obra la produce Fray Servando Teresa de Mier en 1801, y es a partir de esta traducción que se acredita la Escuela de Lengua Española que abrió junto a Simón Rodríguez en París.

El indigenismo: parto de la ciudad letrada

Sin embargo, la novela indianista a la que dedica su estudio Concha Meléndez llegará a su fin en los albores del siglo XX, momento en que comienza a constituirse una literatura sobre ‘indígenas’ y ya no sobre ‘indios’, como señalaba más arriba Rodríguez-Luis, dando inicio al indigenismo literario en tanto tal. Desde el punto de vista de este estudioso, serán las denuncias de explotación y abuso de los indígenas², y la propuesta de su liberación como necesidad sine qua non para “la reestructuración política, social y económica de las naciones hispanoamericanas” (1990:41), lo que producirá la emergencia de una literatura que ponga en escena la situación verdadera de las comunidades indígenas.

Sin embargo, el indigenismo no se limita exclusivamente a un canon literario y a su consecuente crítica. El alcance de este pensamiento es tanto mayor, por lo que pensarlo ofrece dificultades específicas. El rasgo común a partir del que Concha Meléndez cohesiona su corpus de novelas indianistas, cierta “simpatía” en la representación del indígena, nos da una clave del movimiento. Para Henri Favre el movimiento indigenista “no es la manifestación de un pensamiento indígena, sino una reflexión criolla y mestiza sobre el indio” (1996:9), sin pretender siquiera hablar en su nombre. Sin embargo, apunta que el indigenismo -en tanto movimiento y veremos que en tanto matriz literaria sucede algo similar- aunque no apele a hablar en nombre del indígena, ejerce deliberadamente un poder: el de decir por alguien que está privado de hacerlo. No es la voz del indígena ni la del criollo o mestizo diciendo en nombre de, pero sí se constituye como un discurso que aboga por los derechos e intereses indígenas. En este sentido, la literatura indigenista conforma un alegato fundamental en el proceso de defensa del indígena, que nutre las bases mismas del movimiento.

Algunas definiciones del indigenismo literario ayudan a esclarecer esta relación entre movimiento y literatura indigenista. Teresa Mozejko señala que el relato indigenista pone de manifiesto un estado de carencia sufrido por los indígenas, que debe ser revertido. Para la autora, en ciertos casos el propio relato plantea “programas narrativos virtuales o realizados” (1994:45) como proposiciones destinadas a que el enunciatario lleve a cabo. Este estado de privación al que se refiere Mozejko no constituye un mero hecho ficcional, sino que se plantea como mimesis de una realidad

² Para Rodríguez-Luis, la expresión más drástica de dicha denuncia será la llevada a cabo por González Prada.

extratextual, en el mismo sentido que la transformación que incentiva el texto es igualmente extratextual. Diremos entonces que en el relato indigenista el enunciador apela al enunciatario proponiendo un hacer en la realidad extratextual, cuyo objetivo es revertir un estado de carencia en los indígenas. No apela al indígena, apela a un mestizo o criollo, en palabras de Favre, o a un blanco, en palabras de Mozejko, que comparte la proposición. La definición del indigenismo propuesta por Mozejko permitirá profundizar esta noción:

...el relato indigenista es aquella serie de enunciados que presentan un sujeto de estado figurado por el indio, en disyunción con objetos de valor como consecuencia del hacer de antisujetos que son los causantes del estado de carencia. Constatado el estado, los enunciadores plantean la necesidad de modificarlo, mediante un hacer que reinstaure los valores. (Mozejko, 1994:41)

Según la tesis de Mozejko el relato indigenista plantea una manipulación por parte del enunciador hacia el enunciatario para que éste accione sobre la realidad, modificándola a favor de los indígenas. En esta misma línea va la definición de Favre cuando afirma que la literatura indigenista encuentra su característica fundamental en una toma de posición favorable al indígena. Dicho posicionamiento va acompañado de la consecuente crítica a la sociedad que lo oprime y lo explota, pretendiendo ser “históricamente verdadera, moralmente edificante y políticamente eficaz” (1996:66), en palabras del autor. La eficacia aquí señalada remite a lo apuntado por Mozejko respecto de la proposición para un accionar extratextual: en el indigenismo la denuncia resulta vana si no interpela a su enunciatario para que modifique la realidad de las víctimas.

El enunciador se configura como portador de un saber que lo autoriza a interpelar al enunciatario e inducirlo a un hacer. Esta construcción textual que como apunta Favre pretende ser *históricamente verdadera, moralmente edificante y políticamente eficaz*, da cuenta de las competencias que el enunciador cree tener al momento de incentivar a la acción. Pero esta construcción de historia, moral y política desde la que se erige el relato indigenista, debe estar en consonancia con la del enunciatario. En términos de Mozejko, ambos deben compartir una episteme:

En síntesis, el relato indigenista se apoya en una relación mimética entre texto y extratexto, y en la posibilidad de conocimiento objetivo del referente

extratextual, según criterios que rigen el proceso de conocimiento establecido por la cultura del blanco. (Mozejko, 1994:74)

Nuevamente, la noción de “conocimiento objetivo” apunta hacia la misma dirección de *históricamente verdadera, moralmente edificante y políticamente eficaz* que señalaba Favre. La presentación de un conocimiento veraz del referente -el indígena- y la coincidencia entre la episteme del enunciatario y del enunciador, es lo que permite al primero hablar *en nombre de* e inducir la transformación de la realidad del indio. Según Favre, más que atrapar al lector en una trama cautivante, el enunciador del indigenismo pretende dejar fuera de duda su real conocimiento del ambiente indígena, de manera de ser considerado sobradamente capacitado y legítimo, no sólo para enunciar su crítica y denunciar la opresión, sino para promover la acción en su enunciatario. Así, el enunciador se configura como conocedor de la situación de opresión del indígena y como conductor de su proceso de transformación.

En suma, en el enunciado indigenista, el enunciador es blanco/criollo/mestizo, el enunciatario es blanco/criollo/mestizo, y el lugar al que ha quedado relegado el indígena en este discurso es el de referente. De la misma manera, en la realidad extratextual la proposición es blanca/criolla/mestiza, interpelando a un blanco/criollo/mestizo, y el lugar que ocupa el indígena es el del oprimido cuya realidad debe ser modificada por este tercero interpelado. El sujeto que motiva la transformación cuenta con la autoridad del conocimiento de causa, del que da clara cuenta en su enunciado. El sujeto que busca manipular (hacer hacer) este discurso, tiene en sí las posibilidades de transformación de la realidad extratextual con las que no cuenta el indígena: es blanco/criollo/mestizo. Entre ambos se construye un sistema de legitimación para la acción fundado en la veracidad histórica, moral y política que se construye en los enunciados y en los que ambos acuerdan.

Heterogeneidad: el indigenismo y su referente diferido

Antonio Cornejo Polar, uno de los mayores pensadores de la crítica latinoamericanista en general, y del indigenismo en particular, aborda repetidas veces esta tensión dada entre la episteme desde la que se proponen las alternativas políticas para el *problema del indio*, siguiendo los términos de Mariátegui, y la realidad referenciada. En su artículo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble

estatuto socio-cultural”, publicados en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Cornejo Polar vuelve sobre las crónicas de la Conquista y su intención de edificar una verdad discursiva sobre una realidad de la que sólo el enunciador es capaz de dar cuenta. Para Cornejo Polar, en la base de la motivación de la escritura de las crónicas subyace la intención de narrar “la naturaleza de una realidad insólita, nueva” (1978:13), que resulta a su vez desconocida y reveladora para un lector que se encuentra lejos. Esta lejanía es precisamente lo que llena de sentido las crónicas: su propósito no se realiza sino cuando logra cautivar al lector metropolitano.

Como quedó ligeramente enunciado cuando me refería a la novela indianista decimonónica y su propósito de instaurar una especificidad americana que dejara translucir el ánimo antiespañolista, la opresión que revelan los enunciados indianistas e indigenistas sostiene como tópico principal el de la denuncia, que irá acusando, según el estadio de estas literaturas, a los conquistadores, a los colonizadores o al mismo criollo una vez instauradas las repúblicas. Así como Cornejo Polar señala en el fragmento recién citado que el ‘revelamiento’ se realiza cuando logra cautivar al lector de la metrópolis, de la misma manera la denuncia abandona su estado virtual una vez que logra motivar al enunciatario hacia la acción, momento en el que se legitima, a su vez la proposición y la episteme del enunciador. Este circuito montado en torno a la opresión del indígena, en el que el enunciador blanco apto para decir interpela a un enunciatario igualmente blanco apto para actuar, termina por imponer un sentido de la realidad vivida por el indígena y hasta un sentido de la realidad que éste debería vivir. Henri Favre, al referirse al hiato existente entre la literatura indigenista y la realidad a la que refiere, observará como consecuencia casi obligada de este tipo de discursos que el actor señalado para la modificación de la situación denunciada es, al igual que el productor del discurso, un blanco y no el indígena. De esta manera, se produce un encadenamiento de consecuencias que alejan cada vez más al indígena de su posibilidad de accionar sobre su propia realidad: el relato indigenista supone que la transformación global del orden social depende, en gran medida, de la emancipación de los indígenas; y al mismo tiempo, que dicha transformación no puede ser llevada a cabo ni por el indígena ni por una alianza estratégica entre éste y otro sector oprimido. La resultante de esta serie de consecuencias es que la transformación positiva de la realidad hispanoamericana, principalmente de aquellas naciones con gran proporción de población indígena, descansa sobre los hombros de la minoritaria élite blanca.

El indigenismo acaba por configurarse como una máquina de leer desde la que se interpreta el pasado y el presente, y se resignifica el futuro de una realidad ajena, como si se perpetuara en esta literatura la distancia oceánica que mediaba entre los lectores del Padre Las Casas y la suerte de los indígenas.

En las crónicas la heterogeneidad genera una desigual relación entre su sistema de producción y consumo, por una parte, y el referente, por otra, otorgando una notable primacía a aquel y oscureciendo a este bajo la fuerza de la interpretación que se le sobreimpone. (Cornejo Polar, 1978:14)

Lo que Cornejo Polar denomina como *heterogeneidad* en el fragmento arriba citado, refiere a la distancia que media entre el universo de producción y el universo referido, entendiendo como literaturas heterogéneas no sólo a la literatura indigenista, sino a todas aquellas literaturas que cuenten con al menos un componente, dentro de su proceso de producción³, que no coincida con los componentes restantes, generando una zona de ambigüedad y conflicto. La distinción surge a raíz de la definición previa de la literatura homogénea, en la que todos los signos del proceso de producción son coincidentes en todos los estadios: tanto el sujeto productor del discurso, como el universo referido y el consumidor pertenecen a un mismo estrato, "*ciertos sectores de capas medias urbanas*", en palabras del autor.

Cornejo Polar señala a la literatura indigenista como una literatura heterogénea a partir de la evidente fractura dada entre el universo indígena y el universo de su representación indigenista. Pero también a partir de la forma en que se asume esta representación: por un lado, lo que se dice del indígena no es en absoluto aquello que lo acerca a los sujetos que producen y consumen esta literatura, sino precisamente lo contrario, sus "*peculiaridades distintivas*", como precisa Cornejo Polar; y por otro lado, cada uno de los movimientos literarios de Latinoamérica ha asumido su propia versión del indigenismo -indigenismo romántico, indigenismo realista, indigenismo vanguardista-, imprimiéndole al referente cada una de las transformaciones de la literatura occidental. Se puede decir entonces que la literatura indigenista construye su referente no sólo a partir de una selección específica de rasgos distintivos que configuran su exotismo, sino además desde las corrientes literarias occidentales en

³ Cornejo Polar define como proceso de producción la generación, el texto resultante, el referente y el sistema de distribución y consumo.

boga. Ambos lugares de configuración dan cuenta de la evidente distancia, señalada por Cornejo Polar, entre el proceso de producción de esta literatura y su referente.

El indigenismo acaba siendo una construcción de la ciudad letrada⁴ desde la que se traza una hermenéutica de la realidad indígena, sin que la transformación que tanto incentivaba se concrete realmente. La manipulación del relato indigenista que pretendía inspirar, a través de la denuncia, a sujetos con poder de acción para la emancipación del indígena, nunca realiza su objetivo en la realidad extratextual. En este sentido va lo señalado por Rodríguez-Luis cuando declara el fracaso de la novela indigenista cuyo mayor mérito radica, según el planteo del autor, en haber denunciado la situación indígena con constancia, pero sin haber alcanzado a generar las condiciones necesarias para su transformación. Según el crítico, la novela indigenista encuentra su límite más claro en el momento en que, habiendo cautivado al lector blanco en su denuncia y su incitación a la acción, la realidad del indígena continúa siendo la opresión, y las nuevas manifestaciones literarias que se producen caen en la repetición absurda de las mismas críticas.

Frente a este fracaso, en tanto la situación del indígena denunciada por el indigenismo resulta vigente, el autor se pregunta si acaso una literatura producida por los propios indígenas podría ser un vehículo de emancipación y de conservación de su cultura al interior de las sociedades latinoamericanas. Parece estar señalando la misma diferenciación que hacía Mariátegui al hablar de literatura indigenista y literatura indígena: una literatura creada por los propios sujetos que en el indigenismo constituyen el referente.

Críticas de la emergencia: la poesía etnocultural chilena

Una literatura producida por los mismos indígenas que, como apuntaba Rodríguez-Luis, pretenda conservar la propia cultura al interior de las sociedades latinoamericanas actuales: quizás esta sea una buena puerta de ingreso a las distintas interpretaciones que la crítica chilena ha producido en torno a la poesía mapuche emergente en Chile a partir de los años sesentas.

⁴ Utilizo la expresión “ciudad letrada” aludiendo a la crítica de Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada*, del año 1984.

La denominación de un género literario, el otorgarle un nombre e instituirlo como tal, incluso la delimitación de corrientes diferentes al interior de una poesía emergente, constituyen operaciones críticas que trabajan sobre la base de la legitimación de una literatura específica. Me refiero a los diversos mecanismos con los que desde la crítica se le otorga a un corpus de obras el estatuto de literatura.

¿Cómo se construye, entonces, la literatura etnocultural? ¿Cómo se construye este objeto, su especificidad, su genealogía, sus particularidades? A partir de los años noventas comienzan a producirse en las academias del sur de Chile, una serie de investigaciones tendientes a problematizar las poéticas surgidas desde finales de los años sesentas, producidas por sujetos de procedencia mapuche.

En uno de los más tempranos artículos referidos a la poesía etnocultural, producido por Hugo Carrasco desde la Universidad de la Frontera, Temuco, se encuentra una noción de poesía etnocultural que ofrece ciertas dificultades. La propuesta de Carrasco en este artículo consiste en distinguir la etnoliteratura mapuche de la poesía de la transtextualidad: mientras la primera refiere a los textos cantados, de versificación irregular, improvisados o bien formados por los *ül* o *ülkatun*⁵ -cantos que se mantienen en la memoria-, la segunda hace alusión al paso de la tradición oral a la tradición escrita occidental. Una de las diferencias fundamentales entre ambas radica en que, mientras en la primera lo valorado es la *similitud*, la capacidad de conservación de la tradición, en la segunda el valor se construye a partir de la originalidad: la innovación y la ruptura con la tradición. Mientras los *ül* forman parte de la etnoliteratura mapuche y al ser cantados reactualizan una tradición, los poetas de la tradición escrita si bien no rompen plenamente con la tradición etnoliteraria, tampoco comparten la poética de la identidad, intentando singularizarse como textos únicos.

A partir de esta tensión dada entre lo que hasta aquí se denomina como etnoliteratura de tradición oral y la poesía escrita o poesía etnocultural, como la denominará luego Iván Carrasco, el autor apunta que la distancia fundamental se produce en la conciencia escritural, en la escritura deliberada que sabe y hace uso del poder de la escritura. Para ejemplificar esta deliberación, cita la nota “Final” del *Libro Azul* de Elicura Chihuailaf: “*Nacimos mapuche, moriremos siéndolo y la escritura, hermanos, es una de las más grandes maneras de dignificarnos, de guardar y recuperar*

⁵ Hugo Carrasco define al *ül* de la siguiente manera: “En la tradición etnoliteraria mapuche se conoce la existencia, al parecer anterior a la llegada de los españoles, de los *ül*, canciones improvisadas en determinadas ocasiones o recreadas como versiones de textos mantenidos en la tradición oral.” (Carrasco, 1993:77)

(aunque para otros resulte extraños) para y por nosotros mismos el alma de nuestro pueblo”.

En este fragmento de Chihuailaf se evidencia la intención conservacionista a la que se refería Rodríguez-Luis. Sin embargo, esta función positiva adjudicada a la escritura en tanto registro y medio de perpetuación de la cultura, no es experimentada de la misma manera por otros poetas de lo que Hugo Carrasco llamaba entonces *transtextualidad*. Es el caso de Leonel Lienlaf quien pone en duda el propio proceso escritural, hallando la escritura como procedimiento ajeno a su cultura, e incluso propio de la cultura opresora.

Un artículo apenas dos años posterior, perteneciente a Iván Carrasco e intitulado “Las voces étnicas en la poesía chilena actual”, evidencia de manera muy clara las estrategias de construcción de valor realizadas por la crítica en torno a esta literatura emergente. En este artículo, el autor realiza tres operaciones claves que ponen en evidencia el propósito legitimador de esta serie de estudios: delimita un territorio de emergencia, historiza el proceso y define características particulares que le permiten una clasificación al interior de esta formación discursiva.

Este grupo -los poetas del sur- ha logrado una singular relevancia en los últimos tiempos, sostenida en el rigor de la estructuración de sus textos, en la cantidad de libros impresos en sellos editoriales propios, en la singularidad de su lenguaje afinado en las tradiciones socioculturales y en las lenguas y dialectos de la zona, en el reconocimiento de una parte de la crítica especializada y de los mismos escritores, mediante artículos, premios, invitaciones, incorporación en antologías, etc., y en la constitución de una tendencia distinta, la poesía etnocultural; este tipo de escritura destaca la problemática étnica, no sólo en el enunciado de sus textos (como en el indigenismo, el criollismo o el realismo social), sino sobre todo en las instancias de la enunciación y la autoría de los poemas y de los conjuntos poéticos. (Carrasco, Iván, 1995:57)

Esta cita extensa ilustra los mecanismos de singularización y valorización de una poesía emergente, mecanismos que se desarrollarán a lo largo del artículo.

En el momento en que Iván Carrasco plantea esta caracterización, la poesía etnocultural es más un conjunto de proyectos individuales con perspectivas a futuro que una formación poética instituida. Carrasco coloca su emergencia dentro de una sincronía

de poéticas: en medio de la poesía neovanguardista, los testimoniales de la contingencia, los apocalípticos y los antipoetas seguidores de Nicanor Parra, surge la poesía etnocultural, fundada en la experiencia de la interacción de culturas indígenas, europeas y mestizas. Una de las claves de diferenciación de esta poesía, según apunta Carrasco en este artículo, es la implicancia étnica de los sujetos que producen esta poesía, rasgo a partir del cual se señala la distancia fundamental respecto del indianismo y el indigenismo literario. Este señalamiento no es menor: la poesía etnocultural se estaría configurando, a partir de este rasgo distintivo, en lo que ya en el año 1923 José Carlos Mariátegui denominaba “literatura indígena”:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo o estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (Mariátegui, 1923:326)

Definitivamente este pasaje de los *Siete ensayos* ofrece dificultades: no es posible hablar de una literatura indígena por venir, como si la misma fuese un elemento que las culturas no occidentales fueran a adquirir después de transcurrido determinado tiempo en contacto con Occidente. Sí es posible hablar, en cambio, de un ingreso al sistema literario occidental, blanco, que en Chile comienza a darse, como marcan Hugo e Iván Carrasco, a partir de la publicación del poemario *Los rayos no caen sobre la yerba*, de Luis Vullyami, en 1963. Indicar la fecha de esta publicación como génesis de la poesía etnocultural entendida en esta segunda concepción y ya no como la definía anteriormente Hugo Carrasco, permite trazar una historia, reconfigurar una genealogía que apuntala la legitimación del género. Luis Vullyami pertenecería al primer grupo de poetas etnoculturales, conformado por poetas de origen mestizo⁶. Un segundo grupo estaría conformado por poetas de origen mapuche, cuyas producciones han transformado la tradición oral etnoliteraria del *ül*, *nütram*, *epeu* y *konew* –canto, discurso, relato y adivinanza respectivamente- en escritura regida por las normas de la literatura europea. En este grupo se incluiría a Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Lorenzo Aillapán y Jaime Huenún, por nombrar algunos. Finalmente, se distingue un

⁶ Sé las dificultades que el término *mestizo* ofrece a la hora de pensar estas producciones. Por lo pronto mantengo la terminología empleada en el artículo.

tercer grupo: el de los poetas de Chiloé reunidos alrededor de los talleres literarios de 1978 y 1988, editados por el sello AUMEN. Lo que permite a Carrasco diferenciar al grupo de Chiloé como otra expresión de la etnoliteratura, es el uso del doble registro, coincidente con los poetas de origen mapuche que conforman el segundo grupo. De esta manera, dos de los tres grupos clasificados por Iván Carrasco tienen en común una serie de rasgos en sus poéticas que permiten incluirlos dentro de este género a instituir: la presencia de formas dialectales –el mapudungún en el caso de los poetas mapuche o el dialecto de Chiloé en el tercer grupo mencionado–, el doble registro o doble codificación y el collage etnolingüístico. Esta descripción de las poéticas de la poesía etnocultural es reiteradamente detallada por Hugo e Iván Carrasco en casi la totalidad de los artículos dedicados al tema. La coincidencia en las características redundante en la consolidación del género: ya no es la simple implicancia étnica de los sujetos productores del discurso lo que hace a la conformación de un género, sino también una determinada poética en la que se presentan características específicas, distintivas y exclusivas.

Es preciso aquí introducir una serie de aclaraciones pertinentes que evitarán posibles confusiones: lo que en esta cita Hugo Carrasco está nombrando como *etnoliteratura* hace referencia a los géneros tradicionales de la cultura mapuche, cuyo nombre en mapudungún es *ül* o *ülkatun*. Como ya quedó dicho, lo significativo de dicha tradición radica en su poder de conservación de la propia cultura, su “similitud”. Desde luego, la llamada *etnoliteratura* constituye una forma literaria ancestral, que da cuenta ya de una literatura indígena -y no indigenista- de la que Mariátegui predicaba el advenimiento. Se trata de una literatura que no entabla una tensión con el indigenismo, menos aún con el indianismo, ya que no ingresa en el universo de la literatura occidental, y por lo mismo, desconoce y prescinde absolutamente de sus reglas e instancias de legitimación.

Sin embargo, la emergencia de las poéticas mapuches que mencioné anteriormente, a partir de los años sesentas y en cuya legitimación trabaja fuertemente la academia “sur chilena”, produce una tensión inmediata con la tradición indigenista: la poesía etnocultural entabla un diálogo intercultural en el que, si bien la forma literaria en tanto poesía puede ser entendida como un acercamiento a la cultura chilena blanca, configura a su vez un doble destinatario, la propia comunidad mapuche y la sociedad *winka*. Este doble destinatario marca una ruptura respecto de la tradición del indigenismo en la que tanto el enunciador como el enunciatario pertenecían a un mismo estrato social, lo que Cornejo Polar apuntaba respecto a las literaturas homogéneas

como *capas sociales medias*. El elemento tensionado que Cornejo Polar señalaba en la literatura indigenista estaba dado en el referente, un signo conflictivo que no respondía a las mismas normas del circuito de producción literaria. Entonces, lo que se está considerando en este artículo de Iván Carrasco es que ese sistema de producción se encuentra interrumpido porque aquello que en el indigenismo constituía el referente ahora toma la palabra. Quiero decir que lo que Cornejo Polar marcaba como elemento definitorio de las literaturas heterogéneas, a partir de la poesía etnocultural se ve fuertemente alterado ya que, no sólo es el referente lo que entra en tensión con el circuito de producción de capas medias urbanas, sino el enunciador y el enunciatario configurados desde las mismas estrategias discursivas que propone el género. Precisamente allí es donde Iván Carrasco destaca el sentido más valioso de la poesía etnocultural: según el crítico, la heterogeneidad es constitutiva de estas poéticas, no sólo en determinados y puntuales elementos -como el referente en el caso indigenista- sino en cada uno de los niveles que conforman el enunciado. En esta instancia resulta evidente la pretensión legitimadora de las operaciones críticas puestas en juego: frente a un indigenismo que apenas logra hablar de un referente indígena, la poesía etnocultural se presenta como la voz misma de dicho referente. Pero Carrasco aumenta la apuesta: cuando declara la heterogeneidad constitutiva de cada uno de los niveles de estas poéticas, se está refiriendo a una convivencia de elementos de orígenes europeos e indígenas, modernos y ancestrales, folclóricos e innovadores, presentes en la raíz misma de estas producciones, de la misma manera que lo están en el interior de los sujetos que las producen. Este señalamiento zanja una división rotunda respecto del indigenismo desde el momento preciso en que estos nuevos enunciadores no necesitan acreditar ni construir un conocimiento de realidades a denunciar, sino que son la realidad misma tomando la palabra.

La hipótesis de Iván Carrasco en este artículo sostiene que la etnoliteratura se propone un diálogo intercultural, ni feliz, ni idealizado o idílico, sino como un espacio discursivo heterogéneo que pone en evidencia los conflictos. Para ejemplificar la tensión intercultural toma por casos poemas de Luis Vullyami y de Sebastián Queupul. Quisiera, por mi parte, proponer otros ejemplos que resultan quizás más explícitos a este respecto.

El primero de los poemas que citaré pertenece a Leonel Lienlaf quien, como quedó dicho líneas arriba, ha polemizado acerca del grado de pertenencia de la escritura en tanto medio de denuncia y conservación de una cultura. Me interesa detenerme en

uno de sus poemas, incluido en *20 poetas mapuche contemporáneos*, una antología bilingüe cuya selección estuvo a cargo de Jaime Luis Huenún Villa.

LE SACARON LA PIEL

Tres veces vino el malón
tres veces lo rechazamos
pero ahora viene otra vez
y no podemos luchar.
El winka está disparando.

Escondámonos debajo de la montaña
y que se vaya nuestro espíritu
a dormir sobre la tierra
y que sobre las estrellas
se duerma todo el campo.

Cuando recién descansaba mi mano
muchas armas nos rodearon
tomando a nuestro Cacique
mientras a nosotros nos golpeaban.

Le sacaron la piel de su espalda
y le cortaron la cabeza.
¡A nuestro valiente Cacique!
Y la piel de su espalda
la usaron de bandera
y su cabeza me la amarraron a la
cintura.

Vamos llorando y nuestra sangre
riega la tierra.
De rato en rato bajo la mirada
a la cabeza que llevo en la cintura
y me parece que ya va hablar
pero continúa en silencio.

Considero que este poema de Leonel Lienlaf pone en evidencia la relación conflictiva entre el mapuche y el *winka*. La denuncia se hace igualmente clara. No es este el momento para ingresar al análisis detallado de los poemas. Simplemente sirven a modo de ilustración de la hipótesis que Iván Carrasco introduce en su artículo acerca del diálogo intercultural producido al interior de los poemas etnoculturales. Lienlaf demuestra contundentemente hasta qué punto este diálogo no es ni armónico ni idílico. La puesta en escena de la conflictividad chilena, de la constante pugna entre las comunidades mapuche y la sociedad blanca se pone de manifiesto. La Pacificación de la

Araucanía, proceso al que seguramente alude este poema, fue una de las expresiones más cruentas de esta tensión.

Las migraciones masivas de indígenas hacia las ciudades, que en Chile se recrudeció a partir de las políticas neoliberales instauradas por la dictadura de pinochetista, clausurando el proceso de devolución de tierras al pueblo Mapuche que había iniciado el gobierno de la Unidad Popular entre finales de la década de 1960 y el inicio de la década siguiente, lleva al escenario de las ciudades el conflicto intercultural. David Añiñir, mapuche de hormigón como él mismo se define, es uno de los etnopoetas que más cabalmente ingresa a la conflictividad del mapuche urbano. Su poema “María Juana la mapunky de la Pintana” incluido en la antología recién citada, da cuenta de esto.

MARÍA JUANA LA MAPUNKY DE LA PINTANA

Gastarás el dinero
del antiquísimo vinagre burgués
para recuperar lo que de él no es;

volarás sobre las nubes de plata,
arrojarás bolas y lanzas de nieve
hacia sus grandes fogatas.

Eres tierra y barro,
eres mapuche sangre roja como la del apuñalado,
eres la mapuche girl de marca no registrada
de la esquina fría y solitaria apegada a ese vicio.

Mapuche en F. M. (fuera del mundo).
Tu piel oscura es la del Super Archi venas
que bulle a borbotones sobre una venganza que condena.

Las mentiras acuchillaron los papeles
y se infectaron las heridas de la historia.
Un tibio viento de cementerio te refresca
Mientras en la nube de plata estallan explosiones eléctricas.
Llueven indios en lanza,
lluvia negra color venganza.

Oscura negrura of Mapulandia Street
Sí, es triste no tener tierra,
loca del barrio La Pintana,
el imperio se apodera de tu cama.

Capuchita kumey kuri malén,

Vomitás a la tifa que el paco lucía,
y al sistema que en el calabozo crucificó tu vida.
In the name of the father
and the spirit saint
AMEN
y no estás ni ahí con ÉL.

Lolinda, un xenofóbico Paco de la Orden
engrilla tus pies para siempre.
Tu pelma habla más que la boca del discurso.
Mapulinda, las estrellas de arriba son tus liendres,
los ríos tu pelo negro de déltikas corrientes.

Kumey kuri malén,
loca mapunky post-tierra,
entera chora y peluda
pelando cable pa' alterar la intoxicada neuro.

Mapurbe,
La libertad no vive en una estatua allá en Nueva Cork,
la libertad vive en tu interior,
circulando en chispas de sangre,
enjaulada en tu cabeza
y pisoteada por tus pies.

Wixage Anay
Mapunky kúmey kuri malen⁷
LA AZCURRIA⁸ ES GRATIS.

La mezcla heterogénea de elemento de distinto origen, como precisamente apuntaba Carrasco respecto a la composición de los poemas etnoculturales, quedan manifiestos en estos dos ejemplos en los que no sólo se ve la tensión intercultural a nivel tópicos –lo que más adelante profundizaré al adentrarme en el análisis de los poemas de Huenún Villa y otros poetas de los que seleccionaré algunos poemas- sino también en el plano mismo de la enunciación. En los ejemplos citados se ponen en juego elementos como la lengua –mapudungún, español, inglés-, el locus de enunciación –desde qué lugar de conflicto dicen los enunciadore de estos poemas-, la construcción de una memoria colectiva –cómo se resemantiza la idea de malón en el poema de Lienlaf- entre otros.

⁷ Wixage Anay/ Mapumky kúmey kuri malen: Levántate/ Mapunky, estás bien.

⁸ Azcurría (Coa): darse cuenta, entender.

Todos los poemas incluidos en la antología *20 poetas mapuche contemporáneos* están en mapudungún y en español. Lo que Carrasco destaca en los poemas de Vullyami y de Queupul que incluye en su artículo es la doble codificación, mapudungún y español, característica que lleva implícita la construcción de un doble destinatario y por tanto una doble lectura, “*posible sólo en el marco de una sociedad que reconozca su carácter mestizo e intercultural*”. Es decir que la poesía etnocultural construye un enunciatario que cuenta con la interculturalidad como presupuesto. En este sentido considero que es posible pensar en una performatividad dada en la apelación misma a un enunciatario de esta naturaleza. La poesía etnocultural aspira a una sociedad diferente en la que sea pensable la convivencia de las culturas como un a priori social.

Pienso en la definición de Andrés Roig respecto a la función utópica y programática de determinados textos del pensamiento latinoamericano⁹. Sin duda otra de las estrategias desplegadas por la crítica en su puesta en valor de la poesía etnocultural consiste en considerar la construcción preformativa de estos poemas no sólo en el plano de la denuncia, el reconocimiento y la conservación de una cultura –la mapuche- al interior de las culturas latinoamericanas actuales, sino también como una forma de intervención en el futuro, proyectando/programando desde la estructura misma de la poesía. Una cita de Andrés Roig en la que analiza el nivel programático de los textos mencionados desde su función utópica, puede permitir el ingreso de esta estrategia crítica hacia la literatura etnocultural:

Si quisiéramos ahondar más en la naturaleza discursiva de estos textos que juegan como comienzos y recomienzos, (...) deberíamos hablar de su valor profundamente programático. Hecho que nos es ajeno por lo demás a un tipo de ejercicio de la función utópica, la que es consustancial a este tipo de pensamiento que denominamos filosofía latinoamericana... (Roig, 1993:170)

Un artículo de Iván Carrasco de 2003 intitulado *La poesía etnocultural en el contexto de globalización* analiza la relevancia de la poesía etnocultural en un contexto de borramiento de las particularidades identitarias. Luego de diagnosticar el riesgo inminente de las sociedades latinoamericanas frente al proceso de globalización, postula

⁹ Los textos en los que Roig analiza esta función son: *Carta de Jamaica* de Simón Bolívar, *Las sociedades americanas* de Simón Rodríguez, *Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea* de Juan Bautista Alverdi, *El Evangelio Americano* de Francisco Bilbao y *Nuestra América* de José Martí.

a la etnoliteratura como una de las manifestaciones más eficientes de resistencia: para el autor, ante un siglo XXI que somete a las naciones latinoamericanas a diluir sus particularidades étnicas y culturales en una gran cultura global, se levantan diversos discursos contestatarios que resisten frente a la vorágine unificadora y masificadora. Discursos ecologistas, de género y étnicos, son claros ejemplos de estas voces disidentes. Dentro de esta polifonía resistente, la poesía chilena etnocultural es para Carrasco la “manifestación literaria más definida” (2003:176).

En este artículo Carrasco vuelve sobre la definición de poesía etnocultural, marcando como punto clave el estar fundada en la experiencia del intercambio entre dos o más culturas. En este sentido, señala a esta poesía como el punto cúlmine de la literatura latinoamericana con temática indígena, por el claro hecho de ser producida por indígenas en situación de interculturalidad. Lo novedoso de esta definición, que en gran medida vuelve sobre lo señalado previamente, es que Carrasco postula que esta puesta en escena de la conflictividad intercultural desde la estructura poética misma pone en crisis las “perspectivas etnocentristas dominante hasta ahora” (2003:178). La función que les adjudica a los poetas de la etnoliteratura no es menor: esta puesta en crisis del etnocentrismo histórico implica no sólo un trabajo de revalorización de la propia cultura, en diálogo con los elementos de la cultura blanca, sino también una intervención sobre la realidad globalizadora que promoció desde la enunciación misma un espacio de discusión de estructuras sociales perpetuadas en el tiempo.

De hecho, en el artículo de Iván Carrasco que abordé anteriormente, “Poesía mapuche etnocultural”, al proponer los ejemplos de Vulliamy y Queupul como fundadores del proyecto poético etnocultural refiere al carácter utópico de estas poéticas:

En otras palabras, Queupul y Vulliamy iniciaron en su literatura la realización de la utopía de la interculturalidad como forma de convivencia social. En cierto sentido, la poesía etnocultural no es el modelo de una situación de hecho, sino más bien de una aspiración de muchos habitantes de la sociedad chilena que la desean y que están realizando acciones para que esta situación se extienda; no es el reflejo de la sociedad, sino la expresión de modo de ser y de creer, de un proyecto social utópico que representa a algunos sectores de ella. (Carrasco, 2000:200)

De estas palabras de Iván Carrasco se deduce que, frente al escenario etnocéntrico que la cultura blanca ha instaurado en Chile, la poesía etnocultural propulsa la imagen de una utopía, la interculturalidad, y desde ella interpela al enunciatario. Redoblando la apuesta va lo expresado por Hugo Carrasco quien, además de considerar la etnopoésia como un espacio de promoción de la interculturalidad, señala a los propios poetas etnoculturales, en su gran mayoría mapuche, como los encargados de enseñarnos el camino de dicha transformación. Si más arriba quedó expuesto que las poéticas etnoculturales cuentan con una legitimidad indiscutible para dar cuenta de la realidad indígena por ser la voz de los propios implicados, en este aspecto planteado por Iván y Hugo Carrasco parece insinuarse que son, también, el parlante de la necesaria deriva latinoamericanista pos fracaso de la modernidad. Este sujeto de carácter heterogéneo, constitutivamente intercultural, se erige ante la mirada de ambos críticos como el ejemplo cultural, capaz de dar incluso “testimonio de una forma de vida más humana” (2002:87).

A primera vista, llama la atención esta forma idealizada de entender el testimonio etnocultural: a juzgar por las palabras de Hugo Carrasco, el sujeto de la poesía etnocultural imprime en su discurso la experiencia de una interculturalidad anhelada en tanto proyecto de convivencia social. Consecuentemente con esta concepción, estos poetas no sólo inauguran la utopía sino que también se proponen como modelos de la misma. O, en todo caso, la crítica los propone como tales.

Encuentro ciertos riesgos en la expresión “*testimonio de una vida más humana*”: además de la idealización de ese “otro” representado en la figura del indígena, pareciera subyacer una esencialización que coloca a dicho representado en condición de superioridad, de voz autorizada a dar una lección de humanidad en momentos en los que Occidente, y Latinoamérica en él, parecen haber perdido su capacidad humana. El riesgo que advierto consiste en endilgar al pueblo mapuche, o a éste como sinécdoque de los pueblos originarios, la responsabilidad de resemantizar la vida en sociedad. Como si Chile, en este caso pero también en tanto sinécdoque de Latinoamérica, oxidado de Occidente, apelara a lo que la misma historia no dejó ingresar a su escritura para, desde allí, resignificar el presente y esperar el futuro.

En un artículo lleno de premisas interesantísimas, Mabel García Barrera plantea precisamente cómo se configura, desde su propio discurso y desde el discurso crítico, este “otro” indígena en la construcción de una resistencia discursiva que impida la homologación impulsada desde los procesos de globalización. Volviendo sobre el

tópico de la resistencia, presente en la gran mayoría de los poetas etnoliterarios, García Barrera analiza de qué manera se construye una imagen del propio sujeto enunciador capaz de deconstruir los estereotipos a los que se lo ha asociado históricamente. La estrategia discursiva detectada por esta crítica consiste en la inversión de la otredad: poner en cuestión la cultura hegemónica, apoyado en el proceso y el resultado de un devenir histórico que los vuelve pasible de juicio. Lo que le interesa rastrear a la autora es de qué manera el actual discurso poético mapuche ensaya respuestas ante los estereotipos en torno al sujeto indígena generados desde los discursos hegemónicos, inicialmente europeos y posteriormente nacionales. Desde su punto de vista, el paso de la historia permite al discurso indígena reconstruir ante los ojos del *winka* los acontecimientos de un pasado que “pone en cuestionamiento el proceder ético de los sujetos y de la cultura ajena, y revalida su *ethos* cultural” (2006:172).

Creo que buen ejemplo de esto vuelve a ser “Le sacaron la piel”, el poema de Leonel Lienlaf transcrito líneas arriba: lo que en la historia ingresó como “barbarie” -el malón, el despellejamiento, la tortura descarnada- constituye en el poema el accionar del *winka*, de ese otro blanco, hegemónico y dominador. Se invierte el relato de los acontecimientos y desde esta inversión, no sólo se configura una resistencia a la estereotipación del “uno” –ahora diferenciado del “otro *winka*”- sino que además se legitima la identidad comunal mapuche.

Se apela a las marcas del avasallamiento histórico, la eufemística Pacificación de la Araucanía sea por caso, para, por un lado, dar cuenta de la falaz construcción de estereotipos blancos en torno al pueblo mapuche, y para, por otro lado, señalar la semejanza entre dicho estereotipo y la cultura que lo produce. Es decir: denunciar el atropello perpetuado por la cultura hegemónica, a partir la adjudicación de todos los desvalores puestos en juego en los estereotipos que la misma construyó (¿y construye?) sobre el pueblo mapuche.

Este último artículo analizado permite observar otra estrategia de legitimación de las poéticas etnoculturales, menos evidenciada y más detenida en su análisis, pero igualmente tendiente a la puesta en valor del discurso etnocultural. El poder que García Barreda reconoce en esta formación discursiva va asociado a un revisionismo histórico asumido desde la propia voz marginada, en el que se presupone una construcción de veracidad capaz de funcionar como contra discurso de la historia oficial.

Finalmente, quisiera abordar un último artículo producido por la crítica especializada en poesía mapuche: “Procesos de canonización de la literatura chilena”,

perteneciente a Iván Carrasco y publicado en el N° 73 de la *Revista Chilena de Literatura*. Como su título indica, en este artículo Carrasco recorre las distintas generaciones literarias chilenas, analizando la emergencia de cada una de ellas en relación a los procesos sociales y políticos nacionales.

Parte de una definición de canon según la cual la conformación del mismo no estaría dada exclusivamente al interior del sistema literario y a partir de criterios estéticos e históricos, sino que se construiría en estrecha correlación con fenómenos heterogéneos que exceden el campo literario, imbricándolo con procesos de construcción de modelos de nación, principalmente durante el siglo XIX, y con disputas acerca de la función de la literatura en la nación, durante el siglo XX. De esta manera distingue ocho generaciones que signan el canon literario chileno.

Carrasco delimita siete periodos específicos de la historia literaria nacional: un primer momento estaría representado por la generación romántico-social de 1852, en la que predomina un esfuerzo de contra canonización tendiente a generar una ruptura con la literatura española colonial. Un segundo momento estaría a cargo de la generación romántico-realista de 1867, en el que se evidencia la lucha por intereses de clases ya al interior de la Nación. El tercer momento delimitado es el de la generación naturalista-criollista de 1882, momento en el que ingresan a la literatura personajes populares ausentes en las literaturas precedentes, como el indígena, el campesino y el proletario. El cuarto momento estaría marcado por la generación mundonovista de 1912, en la que surge el autoctonismo de Gabriela Mistral, contrapuesto a una suerte cosmopolitismo europeizante. Un quinto período lo conformaría la generación superrealista de 1927, período de emergencia de la vanguardia, de la que indudable representante es el creacionismo de Vicente Huidobro. De la mano de este periodo, surge en 1942 la generación llamada “neorrealista”, a la par de la nihilista y anárquica “antipoesía” de Nicanor Parra. El sexto momento estaría dado en la generación irrealista de 1957, en el que se da una fuerte renovación de las formas tradicionales de la literatura a través de la representación irrealistas de mundos aciagos, opresivos, cuya mayor manifestación es la narrativa de José Donoso. Por último, Carrasco marca un último momento a partir de 1972 y hasta 1987, es decir, entre el comienzo de la amenaza dictatorial hasta el último año de Pinochet, previo a gobierno de la Concertación. Tres etapas claves de la historia nacional signan este momento: la esperanza representada por el socialismo democrático de la Unidad Popular, el Golpe de Estado de 1973, y el posterior retorno a la democracia.

Toda esta periodización tiene por fin poner de relieve en qué condiciones de producción emerge la poesía etnocultural, eso que Hugo Carrasco más arriba denominaba “sincronía de poéticas”. Pero también, dar cuenta del tipo de proceso de “progresión” o “crecimiento” que ha ido operando en el desarrollo de la literatura nacional, en el que la poesía etnocultural resulta su manifestación cúlmine. Carrasco historiza no sólo un canon literario nacional, sino también la apertura de éste a una pluralidad de voces, impensable sin el derrotero intelectual que cada momento del devenir nacional obligara. Para el crítico se ha producido una evolución conjunta en la historia nacional y en el canon de su literatura, promoviendo el ingreso de “distintas identidades valoradas según criterios y factores diversos a través del tiempo” (2008:158), en palabras del autor. Resumiendo, en este proceso de desarrollo dado entre la primera literatura nacional “*homogeneizante y europeizante*” y la pluralidad representada por el ingreso de identidades heterogéneas, la poesía etnocultural viene a representar un momento emblemático en dicho desarrollo. Si se sigue la historización con la que tanto Iván como Hugo Carrasco coinciden y según la cual *Los rayos no caen sobre la hierba* daría inicio a la poesía etnocultural en el año 1963, resulta posible establecer al menos una proximidad entre esta obra y el inicio del socialismo representado en la figura de Salvador Allende. Estas vinculaciones se acentúan al considerar la cantidad de producciones poéticas generadas por mapuche exiliados durante la dictadura pinochetista, muchos de los cuales forman parte del actual campo de la poesía etnocultural chilena, de regreso en el país¹⁰.

Lo que me interesa destacar de este abordaje del canon nacional propuesto por Iván Carrasco, es el modo en que termina por presentar a la etnoliteratura como una clara consecuencia del perfeccionamiento del canon literario luego de su derrotero desde las literaturas pos independentistas hasta las finiseculares del siglo XX. Encuentro aquí una evidente puesta en valor de esta formación discursiva que, al igual que las múltiples definiciones, la historización, la clasificación, caracterización y el análisis de sus tópicos, redundan en la legitimación de esta literatura al interior del sistema literario no exclusivamente chileno.

¹⁰ Ampliaré este aspecto en la Segunda Parte, la cual estará dedicada al abordaje de las diferentes manifestaciones dadas al interior de la poesía etnocultural.

Conclusiones parciales

En esta primera parte he abordado algunos textos claves de la crítica del indigenismo literario, en las que encontré relevante incluir también aquella dedicada a la narrativa indianista, para reflexionar en torno a las operaciones de legitimación/valoración que desde la crítica sur chilena se están proponiendo al pensar la poesía mapuche o etnocultural. En este diálogo metacrítico se terminó evidenciando que el elemento a partir del cual se construye la puesta en valor de la poesía mapuche es su idoneidad y legitimidad para hablar de la realidad indígena. Una idoneidad no exclusivamente basada en su implicancia étnica respecto a lo referido, sino también en la asunción del presupuesto de la interculturalidad en la instancia misma de la enunciación.

Mientras las críticas del indigenismo y del indianismo señalan la distancia evidente entre el universo referido y el circuito de la producción y recepción literaria, acusando un hiato insalvable, la crítica de la -por ella denominada- poesía etnocultural, se esfuerza por destacar cómo la emergencia de esta formación discursiva es el resultado innegable del proceso de maduración de la literatura chilena. Una madurez fundada principalmente en la toma de conciencia del valor innegable de una heterogeneidad constitutiva, no sólo en lo que a componentes sociales se refiere, sino en la manifestación de ellos al interior de la literatura.

El riesgo que no puedo dejar de advertir en estas operaciones críticas a partir de las cuales se busca valorar la poesía mapuche, es la incesante preocupación por configurar un sujeto enunciador prístino, iluminado e iluminador. Riesgo doble: por un lado, en tanto vuelve a alejar a ese “otro” indígena, esta vez magnificándolo en lugar de disminuyéndolo; y por otro lado, porque en ese alejamiento vuelve a desfasarse la paridad imprescindible para un diálogo intercultural real.

Quisiera en la Segunda Parte abordar las manifestaciones literarias de la copiosa poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, para trazar el mapa de poéticas en la que emerge la denominada poesía etnocultural. De esta manera, podré adentrarme en la poesía mapuche, para analizar de qué forma se manifiesta lo que la crítica ha enunciado.

Segunda parte: un mapa de poéticas y una emergencia

Cerrar el canon y abrir camino: las poéticas chilenas de la segunda mitad del siglo XX

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese.

El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado, Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad

¿Respondió acaso de su herejía?

Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!

¡En qué forma descabellada!

¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:

La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,

Menos aún la palabra dolor,

La palabra torcuato.

Sillas y mesas sí que figuran a granel,

¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!

Lo que me llena de orgullo

Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los mortales que han leído el Tractatus de Wittgenstein

Pueden darse con una piedra en el pecho

Porque es una obra difícil de conseguir:

Pero el círculo de Viena se disolvió hace años,

Sus miembros se dispersaron sin dejar huella

Y yo he decidido declarar la guerra a los cavalieri della luna.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:

“¡Las risas de este libro son falsas!”, argumentarán mis detractores

“Sus lágrimas, ¡artificiales!”

“En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza”

“Se patalea como un niño de pecho”

“El autor se da a entender a estornudos”

Conforme: os invito a quemar vuestras naves,

Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

“¿A qué molestar al público entonces?”, se preguntarán los amigos lectores:

“Si el propio autor empieza a desprestigiar sus escritos,

¡Qué podrá esperarse de ellos!”

Cuidado, yo no desprestigiaré nada

O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,

Me vanaglorio de mis limitaciones

Pongo por las nubes mis creaciones.

Los pájaros de Aristófanes
Enterraban en sus propias cabezas
Los cadáveres de sus padres.
(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)
A mi modo de ver
Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Definitivamente, nada podía seguir igual después de que Nicanor Parra escribiera esta “Advertencia al lector”. Leer a Parra parece siempre estar poniéndonos en situación de fin e inicio de algo nuevo, que nunca sabemos precisamente qué es, o qué fue cuando estos textos vieron la luz, pero la sensación es persistente. Quizá el gesto irreverente de sus versos, la profundidad tan auténtica y tan hiriente de sus palabras, del orden en que las encadena. La voz rota que flota en el silencio de sus lectores. De nosotros.

En el final de la primera parte de este trabajo comencé a indagar acerca de esa “sincronía de poéticas”, en palabras de Iván Carrasco, en la que emerge la poesía etnocultural. En esta segunda parte intentaré ingresar a esa poesía reconstruyendo desde la crítica, pero también y principalmente desde la propia poesía, ese mapa imposible de ignorar cuando se trata de Chile. El propósito de esta segunda parte es reconstruir las principales corrientes poéticas que atravesaron el canon de la literatura nacional chilena de la segunda mitad del siglo XX, para poder entender/explicar en qué condiciones de producción emerge la poesía mapuche o poesía etnocultural. Considero relevante esta reconstrucción porque, más allá de las tomas de distancia respecto del canon nacional que las voces mapuche establecen al momento de sus enunciados, no es posible pensar esta literatura emergente por fuera de la vastísima tradición poética de Chile. Una vez configurada esta sincronía de poéticas, abordaré las manifestaciones más destacadas de la poesía mapuche, a los fines de profundizar la heterogeneidad de esta formación discursiva.

En “Advertencia al lector”, en poema de Parra con el que inicié esta segunda parte, se evidencian al menos tres proposiciones: que el autor no está dispuesto a responder a las exigencias del público lector; que por el contrario sí está dispuesto a desacralizar el alambicado ritual de la poesía; y que en esta poesía, más que respuestas a nada, se encuentran puntos de vistas que el autor expone y exalta sin que estos se

pretendan premisas atendibles. En este sentido va lo advertido por Federico Schopf, poeta chileno y también prologuista de la antología *Poesía Chilena de hoy, de Parra nuestros días*: ante la hegemonía indiscutible de un Pablo Neruda con su poesía destinada a ser ideológicamente edificante, los poetas de los años cincuenta erigen su poesía desde una subjetividad que no resiste asumir pedagogías ni programas ideológicos. Ruptura y creación: así despunta la segunda mitad del siglo en Chile. Entonces, el quiebre que está generando Parra al tomar distancia y casi posicionarse como detractor de las programáticas políticas, parece estar respondiéndole directamente a la figura descollante de la poesía chilena. Declarar “*Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte*” es, además de una provocación a la literatura declarativa, reivindicativa, “ideológica”, una declaración de desobediencia deliberada de la corrección política, que da por tierra las pretensiones iluministas de la poesía hegemónica del momento. Existe en estos poetas una conciencia del riesgo de la literatura “políticamente comprometida” que implica directamente a sus libertades poéticas. Se trata de poetas emergentes, aún marginales al entramado social y al campo mismo de la literatura, que explotan esta condición de no centralidad para preservar sus propias poéticas al amparo de la mayor libertad posible.

El ejemplo de un poeta egregio, Neruda, era una advertencia sintomática de que la politización voluntaria de la poesía no sólo determinaba a la literatura de servicio –aquella que era aplicación y difusión de ideología-, sino que, a la vez, se transformaba en una contaminación, una adherencia de la que el poeta, adicionalmente, tenía que liberarse en el resto de su escritura: aquella en que procuraba recuperar experiencias que tocaban fondo, los fondos de la existencia histórica. (Schopf, 1990:21)

Sin embargo, hablar de la “marginalidad del oficio” aludiendo a Nicanor Parra, merece algunas aclaraciones. Considero que en la actualidad, habiendo sido otorgados a Parra el Premio Cervantes en 2011, el Premio Nacional de Literatura en 1969 y el Premio Juan Rulfo en 1991, resulta difícil seguir sosteniendo una pretensión de marginalidad en su poética. Pero en 1954, cuando se publica *Poemas y Antipoemas*, libro en el que se incluye “Advertencia al lector”, y habiendo publicado tan sólo un libro previo y algunos poemas en antologías de poetas chilenos, asumir una disidencia tan

radicalizada respecto de la figura hegemónica del canon nacional resultaba un verdadera rebelión poética. Aunque, también, la instauración de una vanguardia.

La antología a la que me referí más arriba toma como punto de inflexión al interior del sistema literario chileno, sin dudas, la aparición de *Poemas y Antipoemas*. Sin embargo, la historización que propondrá Iván Carrasco parte justamente de la iniciativa de diferenciación que ciertas generaciones de poetas tomaron respecto de la centralidad de Mistral, Huidobro, Neruda y también de la figura de Nicanor Parra. El artículo de Carrasco al que hago referencia fue publicado en 1989, apenas un año después que la primera edición de la antología prologada por Schopf. Destaco esta cercanía porque encuentro notable la crítica presente en ambos textos acerca de la falta de estudios en torno a esta nueva poesía emergente en Chile, la poesía etnocultural, carencia que se intenta paliar con claras operaciones de puesta en valor. Así, Carrasco vuelve al afanoso intento categorizador, proponiendo cuatro tendencias poéticas surgidas en lo que entonces constituía la última década: 1977 – 1987: la poesía neovanguardista, la poesía religiosa apocalíptica, la poesía testimonial de la contingencia y la poesía etnocultural. Para el crítico, el denominador común de todas estas corrientes poéticas es el propósito de ruptura respecto de las grandes figuras del canon poético -Mistral, Huidobro, Neruda y, en este caso, también Parra- en procura de nuevas manifestaciones que permitan dar cuenta de la experiencia propia en el mundo, “ya que la literatura chilena nunca ha estado detenida ni ‘apagada’, sino en constante actividad y búsqueda de nuevos caminos” (1989:35).

Respecto a la tendencia neovanguardista, quizás un poema de Raúl Zurita, poeta incluido por Carrasco dentro de este grupo, permita visualizar más claramente las características que enumerará en su descripción de las poéticas.

DOMINGO EN LA MAÑANA

I

Me amezco
Se ha roto una columna

Soy una Santa digo

III

Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no

el Super Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años

XXII

Destrocé mi cara tremenda
frente al espejo
te amo -me dije- te amo

Te amo más que nada en el mundo¹¹

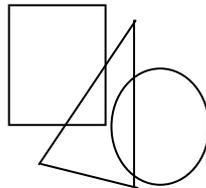
Una de las características que señala Carrasco respecto a la tendencia neovanguardista es la presencia de sujetos despersonalizados, múltiples y escindidos. El cambio de género, los pasajes dialógicos, las contradicciones presentes en esta serie de fragmentos del extenso poema “Domingo por la mañana”, responden seguramente a lo que Carrasco está proponiendo como neovanguardismo poético. El siguiente poema de Juan Luis Martínez, incluido en la antología citada anteriormente, permite así mismo dar cuenta de los rasgos propios de esta tendencia:

EL ZOOLÓGICO IMAGINARIO

“Les betes savent”.

S. Becket

Giraffas,
Eleffantes,
Dromeddarios,



Ya no son animales de este mundo
y tu para escuchar sus gritos
tendrás que cambiar de Nommbre:

Llamarte, por ejemplo: (Jxuan de Dios Martínez).

Aquí encontramos claramente lo que Carrasco describirá como “expansión del significante y del espacio de escritura, la ruptura de las normas de construcción del

¹¹ Este poema pertenece al libro *Purgatorio*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979.

poema convencional y la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetal” (1989:42).

La segunda tendencia que reconoce Carrasco en la poesía emergente entre 1977 y 1987 es la poesía religiosa apocalíptica. Para el crítico, esta tendencia es una deliberada continuación de la inaugurada por Gabriela Mistral, Ángel Cruchaga Santa María y Pedro Prado entre otros. Gran parte de este grupo apunta su tiro apocalíptico a la dictadura militar instaurada en Chile a partir de 1973. Este es otro de los tópicos constantes en las críticas y en las poéticas surgidas en los últimos treinta años: resulta imposible pensar estas producciones por fuera de la presencia militar que martirizó a Chile por casi dos décadas. No sólo por la brutalidad del terrorismo de estado, sino por la extinción de una de las más luminosas esperanzas políticas que viviera América Latina toda de la mano de la Unidad Popular. En un tempranísimo artículo publicado en la Revista *Hispanérica* en 1973, el mismo año del Golpe Militar en Chile, Óscar Hahn y Waldo Rojas predecían:

1973 es el año del golpe militar y representa un vuelco total con respecto a las condiciones de existencia de estos poetas y, por cierto, de todos los chilenos. Por encima de estas consideraciones biográficas y literarias gravita el hecho histórico de que ésta es la generación de poetas que sufrió con mayor fuerza, casi únicamente, las consecuencias del golpe militar: cárcel, relegación, deportación, exilio. La manera en que asimilarán y concretarán poéticamente esa experiencia son, por ahora, borradores o páginas en blanco. (Hahn-Rojas, 1975:56)

El poeta en el que Carrasco reconoce el desarrollo pleno de la tendencia apocalíptica es Miguel Arteche. El poema que transcribo a continuación pone en escena el teatro de la tortura, nos lleva con el joven torturado a la sala de la operación, al impacto del golpe, al dolor del hueso astillado. Es *ahora* que ingresamos a la sala de tortura, es *ahora* que el martirio es nuestro, es *ahora* nuestra muerte. La puesta en presente del horror soterrado de la dictadura es la reactivación del horror a cada lectura. Como dirá Paz en *El arco y la lira* el poeta crea y cada lector, al leer, re-crea: “El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea” (1967:39).

JOVEN TORTURADO

Ahora veo que tu sangre salta
y el miedo sube ya las escaleras,
y abren las puertas a medianoche, y entra
la mano que te lleva.

Ahora palpo el muro repetido
en cuatro muertes sobre tu cabeza,
las uñas que te arrancan
y las órdenes que alguien vocifera.

Ahora te desnudan en la noche,
te arrebatan la piel, la voz te llagan,
te dejan en montón sobre las piedras,
te dividen en mil, te deshombrecen,
y te matan la luz que en ti vivía
y escupido en la sombra allí te dejan.

Considero entonces que, tanto la neovanguardia como la poesía religiosa-apocalíptica, más que una experimentación técnica intentan comunicar la intensidad de una experiencia: la del Golpe Militar. Es la experiencia de la fecha que retumba, cargada de sentidos de horror, en el ojo asustado: 1973. Es la experiencia de una sociedad que no produce sentidos sino violencia. Es la experiencia del mutismo, no porque no se tenga qué decir, sino porque no se sabe cómo decir todo lo que se necesita decir. “Visión de Hiroshima”, de Oscar Hahn, es nuevamente esta recreación del horror. Transcribo fragmentos de este extenso poema:

VISIÓN DE HIROSHIMA

Ojo con el ojo numeroso de la bomba,
que se desata bajo el hongo vivo.
Con el fulgor del Hombre no vidente, ojo y ojo.

Los ancianos huían decapitados por el fuego,
encallaban los ángeles en cuernos sulfúricos,
decapitados por el fuego,
se varaban las vírgenes de aureola radioactiva
decapitados por el fuego.

(...)

El hospital caliente se va por los desagües,
se va por la letrina de tu corazón helado,
se van a gatas por debajo de las camas,

se van a gatas verdes e incendiadas
que maúllan cenizas.

(...)

Por los peldaños radioactivos suben los pasos,
suben los peces quebrados por el aire fúnebre.
¿Y qué haremos con tanta ceniza?

La explicitación del dolor es la búsqueda del dolor. ¿Qué sentido tiene puntualizar, detallar, las instancias del desgarramiento físico, del hombre y de su medio, de la ciudad como escenario del horror? Crear la experiencia en el lector, hacerla florecer en el poema, como diría Huidobro. Duele la lectura porque en ella estamos recreando el dolor de lo creado, pero esta vez en nosotros. Nosotros somos el joven torturado y nosotros somos Hiroshima. En el poema de Hahn, el nosotros inclusivo no excluye al lector: lo introduce precisamente en la instancia de re-creación del horror, también ahora. Hay un pasaje de pasado a presente, un paso de la descripción a modo de crónica a la descripción de visión inmediata del suceso. Ahí estamos implicados: en la no respuesta de la pregunta final, en esa ausencia de respuesta-sentido. “Tactar la muerte: significativo de nuestros sentidos”, termina diciendo Shopf en su “Suplemento” introductorio a la antología que me he referido. Tocar el dolor, hacerlo cuerpo; tocar la muerte, un significativo al que esta experiencia poética completa con un prisma de sentidos.

La tercera tendencia que reconoce Carrasco es la poesía testimonial de la contingencia. En ella incluye a poetas como Oscar Lara, Waldo Rojas, Federico Shopf y Raúl Barrientos. Desde la perspectiva del crítico, la instauración del régimen militar encabezado por Augusto Pinochet, a partir del cual se clausura la democracia política y cultural propuesta por la Unidad Popular, impacta directamente en las producciones poéticas de la literatura nacional. En este sentido, es rápidamente vinculable la experiencia del propio sujeto que produce el discurso, con la coyuntura social y política en la que queda repentinamente inmerso. La denominación “testimoniales de la contingencia” alude precisamente a la perspectiva que de hechos, situaciones, valores y espacios, ofrece el enunciador en sus poemas. Dejar testimonio, denunciar, dar cuenta de la realidad que se instauró puertas adentro y a la fuerza en el país: la poesía a la que Carrasco refiere con esta denominación cuenta con la urgencia de dejar rastros del horror, hablar para que no se olvide, para que no se diluya en la cotidianidad de los días, para que no se naturalice. Al servicio del testimonio, se montan diversas

estrategias discursivas, lo que Carrasco describirá como “la frecuente incorporación del no-texto histórico mediante la alusión referencial, la alegoría, la ironía o la mención directa, tanto de personajes, como espacios” (1989:39), a la par de un lenguaje descarnado, que haga del poema la experiencia de lo vivido.

El poemario *El paseo Ahumada* (Enrique Lihn, 1983), más allá de no ser mencionado por Carrasco como perteneciente a este conjunto, ejemplifica claramente la poética de la testimonialidad de la contingencia. La estética del libro, imitando un periódico en el que cada poema simula ser una noticia, cada título un titular, y las fotografías, visiones de esta ciudad ausente, indiferente, reconstruye la mirada de un personaje que permanece en estas calles pidiendo limosnas. Me interesa pensar la noción de periódico-libro: el periódico permite simular un espacio de cotidianidad, el día a día callejero de este sujeto llamado Pingüino, protagonista del poemario. Poder mirar y ver desde los ojos de aquellos que quedaron excluidos del nuevo modelo político-económico impuesto a la fuerza. Cuando pensamos las dictaduras latinoamericanas más recientes, la reflexión cae primeramente en la imposición de un modelo político (aunque, precisamente, lo que quedó anulada fue la política) que aniquiló todo atisbo de oposición. Pensamos en la ausencia de democracia desde la imposibilidad de participación y ejercicios políticos. Lo que *El paseo Ahumada* notifica, en este juego de poemario-periódico, es la realidad de aquellos que perdieron su lugar prioritario en las agendas gubernamentales. No necesariamente el destino del militante que culminó por caer en manos del poder represor, sino de aquellos sectores que, habiéndolo sido, ya no forman parte del rumbo nacional. La irrupción brutal del modelo económico neoliberal, que excede el período temporal de las dictaduras pero que definitivamente encuentra allí su posibilidad más clara de ingreso a los países latinoamericanos, desfonda a las clases vulnerables, promueve el ascenso de los menos necesitados, y crea entre ambos un abismo insalvable que se pone de manifiesto en cada esquina de este Santiago de Chile quebrado al que asiste el Pingüino.

Apenas un fragmento de este extenso y brillante poema:

CÁMARA DE TORTURA

Su zapato derecho es mi zapato izquierdo doce años después

La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara de usted después de empelotarlo a la fuerza

Su ascensión por las escalinatas del Banco de Chile es mi sueño de Jacob por el que baja un ángel rubio y de alas pintadas a pagar, cuerpo a cuerpo, todas mis deudas
Su chequera es mi saco de papeles cuando que me pego una volada
Su firma es mi entretención de analfabeto
Su dos más dos es cuatro es mi dos menos dos (...)
Su oficina es el entretelón en el que se puede condenar a muerte mi nombre y su traspaso a otro cadáver que lo lleve a un país amigo.

En su artículo “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”, aparecido en el N° 58 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Óscar Galindo destaca la temática de la marginalidad urbana como uno de los tópicos centrales de la poesía chilena durante la década de los ochentas. Los motivos son claros: tras la coartada de la modernización económica, se instaura una economía basada en la competitividad de mercado y la productividad. La experiencia, no sólo chilena, de esta nueva concepción económica fue un sostenido y constante movimiento centrífugo de exclusión. Para Galindo, el poemario de Lihn representa el “ejemplo más notable” (2003:196) de la metaforización de este escenario socio-político.

Distinto es el caso de Floridor Pérez, al que efectivamente Carrasco reconoce como parte de este tercer grupo de los poetas “testimoniales de la contingencia”. En la pequeña muestra de su poesía presente en la antología que he venido revisando, encuentro un poema que vale la pena citar:

BUENAS NOCHES AMOR, NO DUERMAS, SUEÑA

*“Por la noche busqué en mi
lecho al que ama mi alma
busqué y no lo hallé...”*
Cantar de Cantares, 3,1

Cuando extiendas el lecho como un mapa
cuando dobles la sábana en el sur
y en el norte organices tu cabello
cuando abras
el lecho de flores bordado
por tu mano

cuando
estire tu larga
y angosta
faja
de piel
de besos

no central en el valle

como haciéndome sitio en el oeste
- oceánica pacífica chilena-
tu isleño compatriota
te busca lecho adentro
a tientas sin un faro
y no te halla y no te habla
porque han apagado la luz
y han tocado a silencio en el presidio.

Respecto de Floridor Pérez, Carrasco apunta: “El testimonio más sobrecogedor de este tipo de poesía es el de Floridor Pérez (1937), autor de *Cartas de prisionero* (1985), libro llamado a perdurar por la sutileza y al mismo tiempo la notable intensidad de su expresión testimonial” (1989:40). En cambio Shopf toma a Pérez desde su vínculo con la poesía “lárica”, un grupo que Carrasco no menciona y que conforma una de las tres tendencias que Shopf delimita en el estudio preliminar al que me he estado refiriendo. Personalmente no encuentro, al menos en los poemas antologados en este volumen, rasgos de la poesía lárica en los poemas de Floridor Pérez. Quizás, en las obras anteriores al golpe, o incluso anteriores a *Cartas de un condenado* (1985) y *Memorias de un condenado a amarte* (1993) que son los poemarios de los que se seleccionaron los poemas incluidos en esta antología, se pueda distinguir rasgos láricos en su poética. De todos modos, y en esto voy a disentir con Carrasco, no creo que ninguna poética pueda ser reconocida como más “testimonial” que otras. Considero que más allá de las retóricas contestatarias y los tópicos explícitamente ligados a la dictadura militar, la poesía chilena en todas sus posibles corrientes ensaya respuestas constantes ante la evidencia de una sociedad que se desmiembra. Como dirá Galindo en el artículo citado anteriormente, frente a la violencia institucionalizada el poema no cuenta con mucha capacidad de acción más allá de la denuncia. En todo caso, su principal función será sentar alegato de su tiempo. Sin embargo, esta poesía fuertemente politizada no volverá sobre los pasos de la poesía social nerudiana, sino que surgirá “de la constatación directa de los hechos, de la ausencia de las mistificaciones” (2003:199).

La neovanguardia, la poesía religiosa apocalíptica, la poesía testimonial de la contingencia o la poesía etnocultural, siguiendo la clasificación de Carrasco, son todas reacciones frente a la dislocación de una nación que ya no permite la posibilidad de “acceder por vía poética a la participación en el poder”, como afirmaba líneas arriba Shopf. A propósito, sostiene este poeta:

El Golpe Militar de 1973 fue una experiencia decisiva –un remezón, una reacomodación de la historia- para todos y todos se hicieron cargo de él, en la medida de sus fuerzas, desde el silencio prolongado hasta la elaboración de una escritura capaz de representar los cambios. (Shopf, 1988:17)

Siguiendo con el trazado de este mapa de sincronía de poéticas, voy a abordar brevemente la poesía lárca, poética a la que Shopf, como quedó dicho, distingue como una de las tres vertientes surgidas luego de la hegemonía nerudiana, pero que, sin embargo, no es mencionada por Carrasco. Repito algo ya dicho: no es intención de esta tesis dar cuenta de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX: semejante empresa es meritoria de una tesis doctoral quizás. En todo caso, me interesa delinear someramente un campo poético, para entroncar la poesía mapuche dentro de un sistema de producción. Quisiera entonces detenerme apenas en la poesía lárca para dar paso a la poesía etnocultural, habiendo ya sobrevolado desde la altura –digo, donde todo se ve pequeño y reducido-, las tendencias poéticas que reconocen los dos críticos que he tomado de referencia. Para Federico Shopf, la poesía lárca puede definirse como la poesía del lugar de origen: aunque, como señala el crítico, este “origen” podría referir a cualquier lugar, en el caso de la literatura chilena, históricamente aludió a La Frontera, es decir, la extensión patagónica que se abisma más allá del Viaducto Malleco.

La figura central de este grupo es el poeta Jorge Teillier, cuya obra ha sido profundamente estudiada por Niall Binns. Tuve oportunidad de dialogar con él en 2011 y posteriormente me envió algunos de sus trabajos sobre la poesía lárca y particularmente sobre la figura de Teillier. En consonancia con la definición de Shopf, el crítico señala al *desarraigo* como el principal tópico de la poesía lárca: el personaje central de esta poética ha abandonado su tierra natal en busca de una nueva vida en la gran ciudad. Sin embargo, no logra evitar que su mirada vuelva sobre la huella, y que entonces la nostalgia se instaure irremediamente. Entiendo la poesía lárca como un canto a “lo que quedó atrás”: tiempos, espacios, personas, costumbres y paisajes que, incluso volviendo al pueblo, ya no son los que se ha dejado.

Tal como señalaba Shopf, nada impide que lo lárco surja en cualquier espacio; en esa posibilidad, Binns señala poetas lárcos que, entre citas y alusiones, juegan de aliados del poeta, esos otros desterrados de otras latitudes: Serguei Esenin, Georg Trakl, Francis Jammes, René Guy Cadou, Dylan Thomas, Antonio Machado y Eliseo Diego.

Pero en Chile el lugar del destierro es, volviendo otra vez a Shopf, el sur, la frontera, la Araucanía indómita que es hoy el Arauco domado. Cada vez que pienso en esa frontera, en la zanja profundizada en cada oportunidad, todo parece evidenciar un abismo, un punto en el que la tierra se quiebra y se cae al sur. Una herida de destierro y de desfonde, como si las voces líricas llegaran del sur llorando la caída libre de la zona más austral. El llanto está en este poema de Teillier:

NOTAS SOBRE EL ÚLTIMO VIAJE DEL AUTOR A SU PUEBLO NATAL

1

En el pueblo
donde algunos me conocen
como el poeta cuyo nombre suele aparecer en los diarios,
paseo por la Calle Comercio
que ahora se llama Avenida Bernardo O'Higgins
(Como en Santiago).

He comulgado con la tierra.
Voy a la Sidrería
Allí están los parroquianos de siempre
y me saludan mis viejos compañeros de curso
que sueñan con ser alcaldes o regidores o comprarse un citroneta.
Ha cerrado el cine,
Aún quedan affiches que anuncian películas de sepia.
A lo largo de los cercos
las ortigas siguen hablando con su indestructible lenguaje.
En el techo de mi casa se reúne el congreso de los gorriones.
Pienso por primera vez
que no pertenezco a ninguna parte,
que ninguna parte me pertenece.

Es la experiencia del extrañamiento con uno mismo en el regreso a lo que se ha sido: un lugar que ya no es y que no nos reconoce como propios. El abandono del terruño en pos de las capitales, que ni nos reciben con los brazos abiertos ni terminan de incorporarnos nunca; y aquel pueblo del sur, esa comunidad de la que fuimos parte y de la que deliberadamente nos alejamos, ya no nos reconoce como miembros. No se logra nombrar a esta experiencia con el lenguaje cotidiano, y se apela entonces al neologismo: la poesía “lárlica” es la poesía del destierro; pero también es la poesía del regreso en el que nada está intacto, ni en el pueblo, ni en el que vuelve. Señala Binns:

Teillier acuñó esta palabra “lárlico” para referirse a una poesía que regresa al mundo de la infancia provinciana –con todas sus idiosincrasias, pero a la vez lo

trasciende, descifrando su caudal de significados y símbolos ocultos, y descubriendo en él la permanencia de un mundo mítico, intemporal, “el orden inmemorial de las aldeas y de los campos”, o bien la “Edad de Oro de la cual se tiene un recuerdo colectivo inconsciente”. (Binns, 2001:41)

Al igual que en las otras corrientes poéticas que he repasado, en la poesía lárca la Dictadura Militar es también un momento de bisagra y quiebre. Si el desarraigo del pueblo natal es el tópico por excelencia de esta vertiente, el desconocimiento del espacio que se habita, de todo espacio, será la consecuencia terrible de la instauración del régimen militar. Binns señala que esa misma violencia que invade lo público ingresa a lo privado colándose irremediabilmente en el lenguaje de la poesía lárca, en la obra de Teiller. El extrañamiento vivido frente al lugar de origen, en el que no queda nada que hable de nosotros, se multiplica en la ausencia de “los nuestros”, la familia, los amigos, la pareja, que entre desapariciones y exilios han ido borrándose de aquellos lares que fueron los propios y pareciera ya no quedar un solo lugar habitable.

El impacto de la Dictadura Militar de 1973 sobre todas las corrientes poéticas emergentes en Chile a partir de la ruptura antipoética, resulta innegable tan pronto se las pone en diálogo. Luego de esta breve revisión de las poéticas más destacadas se puede concluir que, si a partir de la antipoesía se rompe con la noción de poesía como acceso a la participación en el poder, en los términos en los que la concebía Neruda, a partir de la Dictadura Militar, se rompe el “lenguaje común” del que habla Octavio Paz y la imposibilidad del decir, ese no saber cómo decir todo lo que se quiere decir, se vuelve una evidencia contundente del horror. Para Óscar Galindo la marginalidad de estos poetas resulta un intento por recuperar el habla: la instauración de la violencia como estado permanente, que en el caso de nuestras dictaduras tuvo como objetivo la homologación de las prácticas, incluso y sobre todo de la discursiva, encuentra como reacción la necesidad/búsqueda de la voz subjetivada, no tras un individualismo absurdo, sino en pos de reinstaurar la heterogeneidad constitutiva de la Democracia.

Habiendo recorrido las poéticas más relevantes de las últimas décadas de poesía chilena, propongo ahora ingresar a la poesía Mapuche, o, como lo denomina Iván Carrasco, la poesía etnocultural. Delinear una sincronía de poéticas me ha permitido reconstruir las condiciones de producción en las que emerge la poesía mapuche como integrante del campo poético chileno. Dichas condiciones juegan un papel fundamental en la constitución de esta nueva poética: determinan que ésta sea de un modo específico

y no de cualquier otro. La especificidad del discurso mapuche, más allá de la diferencia cultural respecto de la cultura winka que en él mismo se explicita, deviene directamente de este proceso de rupturas y continuidades dentro de las vertientes poéticas del canon chileno. En ese sentido propongo abordar la poesía etnocultural atendiendo a las condiciones de su emergencia, revisando cómo en ella también se generan rupturas y continuidades a partir del propio canon nacional.

La poesía etnocultural: una voz que emerge desde el sur

Volviendo al artículo de Iván Carrasco que he revisado para reconstruir este mapa de sincronías poéticas, “Poesía chilena de la última década”, encontramos como última corriente poética señalada por el crítico la poesía etnocultural. En este primer abordaje de la poesía mapuche, Carrasco señala que esta poética permite el ingreso de la conflictividad étnica al interior de la literatura, poniendo especial énfasis en las problemáticas del contacto intercultural: discriminación, marginación y genocidio, desde una voz que no necesariamente responde al etnocentrismo indigenista e indianista. La perspectiva desde la que Carrasco analiza esta poética emergente, parte de la asunción de que las tierras indígenas han sido ocupadas, generándose un conflicto inter-étnico aún irresuelto. La poesía etnocultural, entonces, coloca en el centro de la escena la “superposición de culturas que no se han integrado totalmente” (1989:41) permaneciendo aún en un estado de conflicto.

Considero que esta definición temprana de poesía etnocultural propuesta por Carrasco sucumbe ante el vicio reduccionista y, en gran medida, ante un afán antropológico que termina por pretender explicar una poética a partir de la dominación que ejerce una cultura sobre otra. Por fortuna, esta poética ha sido trabajada con posterioridad por el autor, proponiendo lecturas más desarrolladas del género. Encuentro de todos modos valiosos la dedicación y el compromiso intelectual con el que, tanto él como Hugo Carrasco, han abordado el estudio de la poesía mapuche particularmente.

Por su parte, Federico Shopf en el Suplemento a la antología ya citada, reconoce el surgimiento de una nueva poética a la que denomina, siguiendo el término instaurado por Carrasco, como etnocultural. Para el momento de escritura de este Suplemento, la figura más relevante de esta tendencia era Clemente Riedemann, de quien Shopf destacará su capacidad para desplegar un detallado plano de la geografía sur chilena:

Karra Maw'n ("Lugar de lluvias", 1984) trabaja minuciosamente en la superposición de imágenes-muestrario del escenario chileno que históricamente fue epicentro del encuentro interétnico.

El tema central del poemario de Riedemann es la historia del sur de Chile, siendo la Historia chilena la preocupación poética constante del autor. Pero al mismo tiempo, como señala Iván Carrasco, a diferencia de los poetas testimoniales de la contingencia (como se ve, sigue profundizando su categorización de poéticas), en Riedemann aparece con fuerza la problemática intercultural surgida a partir del contacto entre conquistadores e indígenas, continuada luego con la instauración de la República y, en el caso de Valdivia, de la llegada otros pueblos allí asentados.

Sin embargo, vale la pena formularse la pregunta por el modo en que ingresa no sólo esta temática -el conflicto intercultural desde una voz ya no etnocéntrica-, sino también los propios poetas de ascendencia mapuche al campo de la poesía chilena. Considerando el estereotipo que pesa sobre el pueblo mapuche, resulta relevante analizar de qué manera la marginalidad social fue lentamente desplazada por una incorporación cada vez mayor de estos sujetos en el sistema literario y cultural chileno.

Hace algunos días recibí, de mano de Margarita Ortiz Caripán, gestora mapuche a la que tuve el agrado de conocer recientemente en el congreso JALLA, Cali, Colombia 2012, un interesante artículo de Mabel Mora Curriao intitulado "Poesía Mapuche del siglo XX: escribir desde los márgenes del campo literario". El interés de Mabel Mora Curriao en este artículo es reconstruir las diferentes instancias e hitos de legitimación que permitieron el ingreso de la literatura mapuche al campo de la literatura nacional chilena. Y, a su vez, analizar qué tipo de ingreso se permitió. El primer hito literario que señala es el poemario *Se ha despertado el ave de mi corazón*, de Leonel Lienlaf (1990). ¿Qué hace a este libro un hito, una bisagra en la relación entre la literatura mapuche y la literatura nacional canónica? Precisamente la presencia de dos íconos de la segunda interviniendo en el libro: por un lado, Raúl Zurita prologando el libro, por el otro, Ignacio Valente -crítico oficial de la literatura chilena- comentándolo. En este caso del poemario de Lienlaf, se puede considerar que la llave de ingreso al sistema literario nacional viene de la mano de dos agentes no mapuche, que tienen para sí la ventaja de ocupar una posición relativa en el campo literario con capacidad de legitimación. Según lo planteado por Mora Curriao, en la literatura Mapuche se puede marcar un derrotero de varias etapas hasta su final incorporación al canon literario chileno a fines del siglo XX. La marginalidad inicial de estas producciones según la autora estaba fundada en

dos aspectos: por un lado, el pertenecer a una nación originaria que queda dividida a su interior en dos naciones anteriormente unificadas (los Mapuche chilenos y los Mapuche argentinos) y desde allí, cada Nación Mapuche bajo el dominio de las Estados Nación de cada república; y, por el otro, por no pertenecer a la cultura mayoritaria, cuya hegemonía en el campo literario era total. La pregunta clave es, entonces, qué factores sociales, políticos y literarios permitieron/impidieron, en cada etapa, la inclusión de estas producciones dentro del campo literario chileno. A diferencia de Iván Carrasco, Mora Curriao no considera que la literatura mapuche haya “evolucionado” a partir del contacto con la literatura chilena, acabando por ofrecer una poética pasible de ser llamada literatura. Por el contrario, apunta que la relación entre el canon nacional y esta literatura históricamente marginal ha alcanzado diferentes momentos que dan cuenta, no de una progresión en tanto incorporación paulatina de la poesía Mapuche en dicho canon, sino de una lucha constante en la que determinadas coyunturas y la militancia sostenida del pueblo Mapuche, posibilitaron su reconocimiento al interior del campo literario. Evidentemente, el contacto con la cultura winka, principalmente a partir de las migraciones masivas desde las zonas rurales hacia las ciudades, incidieron fuertemente en las poéticas Mapuche. Esto no implica, sin embargo, que hayan “evolucionado” abandonando un supuesto primitivismo poético para dar paso a un estadio más desarrollado.

Un primer hito literario señalado por Mora Curriao es la publicación de *Mongeley mapa ñi püllü: chef ñi llewmuyiñ*¹² (1992) en el que se ofrece una amplia muestra de poesía mapuche desde finales del siglo XIX. El mayor mérito que reconoce la crítica en esta suerte de antología es que da cuenta de la existencia de una poesía Mapuche que sobrepasa las últimas décadas. De la misma manera, considero al mismo nivel de trascendencia la antología *La memoria iluminada*, realizada por Jaime Huenún en 2007, en la que se ofrece una muestra de casi treinta poetas Mapuche contemporáneos.

Mora Curriao reconoce tres etapas fundamentales en la relación entre la poesía Mapuche y el canon nacional. La primera se desarrollaría durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en las que se realizó una importante tarea de recopilación y registro de las producciones literarias tradicionales mapuche. Sin embargo, para Curriao los comentarios que acompañaban estos registros “pasaban del

¹² Traducido como *Está vivo el espíritu de la tierra en que nacimos*.

ensalzamiento a lo Mapuche al cuestionamiento y al reproche, en un juego de ambivalencias que develaban, por una parte la buena intención de rescatar una imagen romántica del indio, pero por otra, la imposibilidad de desprenderse de la imagen del bárbaro, ebrio y violento que se tenía de ellos” (2012:317).

La segunda etapa (1930-1940) correspondería al surgimiento de los movimientos indigenistas y su fuerte reivindicación de los pueblos originarios que, en el caso de Chile, fue acompañado por movimientos propiamente indígenas que encabezaron sus propias luchas.¹³ Es el caso de la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía, liderada por el maestro Manuel Neculmán. Son los años de la mayor producción de literatura indigenista en Latinoamérica que, nuevamente, en Chile cuenta con la particularidad de ediciones realizadas desde el pueblo mapuche: *Cancionero del Araucano*, de Anselmo Quilaqueo Curaqueo es definitivamente un hito relevante dentro de la relación entre la literatura mapuche y el canon nacional, más allá de estar atravesada por la poética del segundo.

La tercera etapa estaría signada por el inicio de la dictadura militar que implicó, sin dudas, una instancia de reorganización de los movimientos Mapuche: “En el período mismo de las dictaduras, en el exilio se crearon instancias como el Comité Exterior Mapuche (1978-1984, posteriormente Enlace Internacional) que permitió generar nexos con distintos países europeos” (2012: 322). Nuevamente vuelvo sobre la incidencia de la dictadura militar de 1973 sobre las diversas corrientes de producción poética. Definitivamente no se puede evaluar como positiva una de las experiencias más terribles de nuestro Cono Sur, pero considero necesario destacar la reacción organizativa y resistente que tuvo como resultado la visualización del pueblo Mapuche en el exterior, incluso antes de que fuera verdaderamente reconocido al interior de Chile. La década de 1980, particularmente, se caracterizó por una fuerte vitalidad artística en lo que a organizaciones mapuche se refiere: se crea en Temuco la Organización para la Literatura Mapuche, de la que participan alrededor de veinte narradores, poetas y estudiosos del *mapudungun*. A su vez, se crean grupos de teatro, plástica y video y ya para 1990 se funda en Temuco el colectivo muralista “Aukatun”. Otro hito cultural importante destacado por Curriao es el encuentro de escritores mapuche y no mapuche “Zugutrawun”, *Reunión en la palabra*, organizado por Elicura Chihuailaf y Jaime

¹³ Otro acontecimiento igualmente relevante señalado por la autora es la creación del Instituto Indígena Interamericano y su órgano oficial de difusión, *Revista América Indígena*. Sin embargo, su ingreso en Chile es bastante tardío en relación al resto de América del sur: mientras en Argentina ingresa en 1947, en Chile recién lo hace en 1961.

Valdivieso. A este encuentro asistieron poetas centrales del canon chileno, entre otros Nicanor Parra, Jorge Teillier, Miguel Arteche y Gonzalo Rojas, generando fuertes repercusiones literarias y mediáticas.

El detenimiento sobre este artículo se explica a partir de la necesidad de entender /explicar la relación entre la poesía mapuche y el campo literario chileno, no ya como una “evolución” lineal y sin contramarchas, sino como un proceso de lucha de intereses. El recorrido diacrónico que he ido realizando, siguiendo lo señalado por Mora Curriao en su artículo, da cuenta del lento pero constante camino de diálogo inter cultural que los movimientos mapuche vienen realizando desde inicios del siglo pasado. Siendo ya innegable el reconocimiento y la legitimidad de la poesía mapuche al interior de la literatura chilena, propongo abordar algunos de sus poetas y poéticas.

Los nuevos cantos

Retomando lo apuntado en la primer parte de este trabajo, quisiera retomar determinadas definiciones de la poesía etnocultural, como ha dado en llamarla la crítica nacional, para adentrarme en algunos poemas de una selección no del todo arbitraria de poetas, que me servirán como antesala al ingreso en la poética de Huenún. Será a su vez una pequeña muestra de la cada vez más profusa producción de poesía mapuche en Chile.

Los artículos que he ido revisando en la primera parte, abordan las poéticas de estos poetas desde distintas perspectivas: por un lado, desde los procedimientos textuales que, podríamos decir, constituyen una poética singular y propia de esta tendencia; por otro, desde la forma en que estos discursos manifiestan una conciencia escritural, factor que para Hugo Carrasco constituye la ruptura con la etnoliteratura intracultural permitiendo la emergencia de la poesía etnocultural ya en instancias de interculturalidad. Sin embargo, y esto será de mi interés analizar, no dejan de promover un “nosotros” que precisamente entra en crisis, o al menos en necesidad de reflexión, a partir de esta nueva forma de literatura, occidental, que pretende representarlos. En otras palabras, si para Hugo Carrasco la conciencia escritural con intenciones de originalidad e innovación es lo que caracteriza a esta formación discursiva que, -aquí residiría la ruptura-, ya no se rige por las normas de la conservación y repetición de los géneros propios de las cultura mapuche (ül, nutram, epeu y konew), la pregunta que intento

formular es de qué manera, desde estas propuestas innovadoras y originales, se inscribe un “nosotros mapuche” en esta literatura ahora inter-cultural.

Quisiera partir desde la noción de interculturalidad presente en estos textos que propone Iván Carrasco, a partir de la cual resultarán claros los procedimientos textuales puestos en funcionamiento. Asevera Carrasco:

La condición etnocultural de una literatura o etnoliteratura¹⁴ surge de la relación generativa de un sector de ella con las problemáticas de la interacción entre grupos étnicos, formas y niveles distintos de cultura, normas y reglas sociales que operan en sociedades, ritmos históricos y espacios geográficos, diferentes pero interconectados, y entre lenguas, interlenguas y dialectos antiguos y modernos, indígenas, europeos y criollos; en otras palabras, en relación con la interculturalidad cotidiana y permanente de Hispanoamérica, un entramado intercultural que subyace en sus obras de arte y en sus manifestaciones culturales, poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas imperantes hasta ahora. (Carrasco, 2005:70)

En este fragmento hay dos implicancias fundamentales: en primer lugar, se postula que la emergencia de discursos literarios provenientes de los sectores no blancos ni letrados atenta contra el eterno etnocentrismo imperante en el sistema literario nacional. Esta primera implicancia es evidente y a ella se ha dedicado la primera parte de este trabajo. La segunda se funda en la otra parte de esta incidencia: de qué manera la literatura occidental es recibida por estos sectores, de qué manera incide en su forma de concebir la literatura misma y de qué manera esa recepción se manifiesta en sus producciones literarias.

El primer elemento clave de esta relación intercultural es, obviamente, la lengua: el uso del español con estratégica introducción de términos en mapudungún¹⁵; vale decir, igualmente, que el bilingüismo es corriente dentro de las comunidades mapuche

¹⁴ En este pasaje, Iván Carrasco utiliza los términos etnoliteratura y condición etnocultural como equivalencias. Siguiendo lo planteado por Hugo Carrasco, la etnoliteratura sería aquel estadio de las literaturas étnicas en el que aún no se produce la interculturalidad sino que sigue funcionando comunidad adentro. En todo caso, la interculturalidad se anudaría a partir de lo que ellos mismos (Hugo e Iván Carrasco) llaman poesía etnocultural.

¹⁵ Los poemas que he seleccionado para esta pequeña muestra se escriben en español y son posteriormente traducidos al mapudungún, o bien los poetas escriben ellos mismos ambas versiones. El bilingüismo de estos poetas permite analizar la estratégica introducción de términos en mapudungún, análisis que resultaría vano si el poeta sólo escribiera en mapudungún.

no siendo un elemento privativo de las literaturas emergentes. Como apunta Anna Monees en su tesis, la sostenida política de asimilación que la Nación Chilena ha mantenido sobre las comunidades mapuche, ha generado una invasión cada vez mayor del castellano, en detrimento del mapudungún. Por lo general, las comunidades mapuche actuales se caracterizan por un bilingüismo castellano/mapudungún en el que, para que se mantuviera la lengua originaria, medió el esfuerzo y la lucha de incontables generaciones.

Sigue resultando interesante, de todos modos, interrogarse cuáles palabras son estratégicamente colocadas en mapudungún, y cuáles en español. Considero paradigmático a este respecto el siguiente poema de Emilio Guaquín Barrientos:

AB ORÍGENES¹⁶

Desprende ventisca o errante molino
cien, cien un gritos
imberbes olientes a canelo
a bien maduro penguin.
Casus belli¹⁷, don Alonso, no hay tal proeza
en a cuestras cargar un tronco,
mas, cierto y omnipotente es el momento
de la alquimia.

A coram populo¹⁸
Veíanse yertos padecientes
enfrentados a blancos ídolos tallados quejantes
extraños adoloridos en cera.

Los atraganta fulgentes inmortales
lumbrar gentes nuevas
rojos niños sucios e ignorantes
hincaos ante vuestra merced
casi desnudos
aprendiendo
india hideputa
a fonetizar extraños alaridos
A la voz del gérmen
los castran azotan los vuelven
a la tierra.

Finis corat opus dei^{19 20}.

¹⁶ *Ab orígenes* Latín: significa, desde los inicios

¹⁷ *Casus belli* Latín: significa, caso de guerra

¹⁸ *A coram populo* Latín: significa, ante la multitud

¹⁹ *Finis coronat opus dei* Latín: significa, el fin corona la obra de Dios.

Este poema ofrece una complejidad que excede la simple introducción estratégica de términos en mapudungún. Pero lo cierto es que la lengua juega aquí un papel importante. Me interesa destacar, en primer lugar, la presencia evidente del latín, casi marcando didascalias, la lengua del imperio y de la Iglesia, que puestos continuamente resultan: *desde los orígenes, caso de guerra, ante una multitud, el final corona la obra de Dios*. La ironía de los latinismos resulta clara, sobre todo si se los vuelve a su posición en el poema: *ab orígenes* implica un inicio marcado por la llegada del español al lugar que los mapuche ya habitaban tiempo atrás, expresión que terminó por instaurarse como nombre de los pueblos originarios que en gran medida desaparecieron desde la intervención de este imperio; *casus belli* entabla un diálogo con la épica ercillana, contradiciendo el carácter heroico que éste adjudica a la resistencia mapuche, lectura no menor si se considera que ese rasgo de heroicidad y resistencia fue el punto de reivindicación clave desde el que el indigenismo y el indianismo relejeron la historia mapuche; por último *Finis coronat opus dei*: se puede leer alterando los términos, en un juego de palabras que permite traducir *la obra de dios es el final de este pueblo*, o incluso *las aberraciones se justifican por el fin, que es obra divina*.

En este poema Guaquín Barrientos no introduce gran variedad de palabras en mapudungún pero sí muestra la función bilingüista, dando un paso hacia atrás en la historia y llegando al latín. La misma estrategia se encuentra en “María Juana, la mapunky de La Pintana” de David Aníñir, poema que transcribí en la primera parte, sólo que allí se introduce aparte del mapudungún y el español, el inglés como lengua del último imperio. Un paso más adelante en la historia. Un buen ejemplo de la presencia estratégica del mapudungún es el siguiente poema de Jacqueline Caniguán:

DESDE AQUÍ

Lafkén²¹ mío,
en mis oídos
resuena tu voz, tu canto.
Ayeyieimi
con tu fuerza,
tu poder.
Newén lafkén,
te extraño

²⁰ Antología 20 *poetas mapuche contemporáneos*, Selección de Jaime Huenún Villa, 2003, pág. 74-75.

²¹ *Lafkén*: mar.

aquí perdida en la ciudad wingka²²
donde tu voz no escucho.
A veces te confundo, mas
las bocinas me sacan de mi encanto.
Eres fuerte y poderoso,
con razón de las chumpal
duerme en tus brazos,
Mankián se fue contigo
y tantos kvmei malen de ti se han enamorado.
Ayeyueimi lafkén,
no puedo olvidarte,
mi corazón suspira por la lejanía,
aunque
cada día
tu te acercas más y más,
mi newén...

Todas las palabras que no reseñé no aparecen en los diccionarios de mapudungún a los que tengo acceso. En el original tampoco se encuentran reseñados. Por lo pronto arriesgo que esos términos puntualmente puestos en mapudungún y sin traducir²³, remiten a un elemento central en la cosmovisión mapuche, ausente y vuelto símbolo de lo añorado, de esa tierra que queda lejos y desde la que se ha migrado. La lengua resulta aquí un lazo de unión con ese tiempo y ese espacio que quedaron atrás. En esa reunión media la conciencia del término no traducido.

Ha surgido hace unos días una pregunta aún sin respuestas claras: ¿por qué poesía? Salvando algunas reflexiones ensayísticas, cartas abiertas y la incipiente crítica mapuche chilena, estos poetas escriben poesía. No puedo ofrecer aún una reflexión acabada sobre la predominancia de este género; por lo pronto tiendo a pensar que la poesía es el género más cercano al canto, posibilitándose un pasaje genérico del ül/ülkatun²⁴ al poema. Tiendo a pensar, junto con Octavio Paz, que el canto es la primera forma de la manifestación poética; luego vendrá la prosa como un género posterior, que probablemente no tarde mucho en emerger entre estos poetas. Para Paz la poesía es un género inmemorial, casi como la expresión natural del hombre. Canto, canción y poesía son sinónimos para el poeta mexicano, sin poder concebir una sociedad que logre prescindir de esa manifestación. La prosa, en cambio, es “hija de la

²² *Wingka*: blanco/a

²³ Recordemos que estoy trabajando sobre la antología bilingüe *20 poetas mapuche contemporáneos*, en la que cuentan tanto la versión en mapudungún como en español.

²⁴ *Ül/ülkatun*: Canto y canción respectivamente.

desconfianza del pensamiento” (1956, 68-69), un género que ya no hunde sus raíces en la natural expresión humana.

Los poemas que estoy revisando ahora repiten una serie de procedimientos textuales a los que me refería líneas arriba como particularidades de una poética singular y característica. Iván Carrasco ha abordado estos procedimientos, destacando la manera en que desde los poetas etnoculturales se ha fomentado la importancia de la expresión literaria, principalmente para aquellas minorías étnicas cuya existencia se ve fuertemente amenazada. Este incentivo ha redundado positivamente en la revitalización de los dialectos regionales a partir de nuevas manifestaciones literarias, la aparición de códigos escritos en lenguas indígenas -sobre todo en mapudungún-, a la par de la generación de determinados procedimientos textuales característicos de estas literaturas emergentes. Respecto a lo que podríamos denominar “estrategias discursivas” propias de estas poéticas, Carrasco menciona la codificación doble o plural, en la que se producen diversas versiones, escritas respectivamente en las lenguas propias de las culturas en contacto; el collage etnolingüístico, en el que se yuxtaponen en un mismo texto fragmentos enunciados en diferentes lenguas; la transtextualidad transliteraria, en la que se introducen diversos textos de índole no artísticos como complementos del texto literario, como crónicas, textos científicos, legales y religiosos; el último recurso retórico característico de la poesía etnocultural que señala Carrasco es la “enunciación sincrética, intercultural o heterogénea, es decir, la situación comunicativa del enunciado que incluye un sujeto plural heterogéneo” (2003:178).

Quiero detenerme unas líneas sobre estas características que propone el crítico: en primer lugar, es preciso aclarar que, cuando Carrasco señala las problemáticas étnicas y regionales como motivación reivindicativa de estas escrituras, se refiere a los poetas de lo que él mismo distingue como el primer grupo de etnopoetas, es decir, poetas blancos que toman la problemática indígena como tema sin estar implicados étnicamente. Considero necesaria esta aclaración porque, por un lado no es el tópico obligado de las producciones del segundo grupo, es decir de los poetas propiamente mapuche, y por lo mismo, muchas de sus producciones ya no reposan sobre esta temática.

En segundo lugar, quiero volver sobre los procedimientos textuales mencionados como propios de estas poéticas. Respecto a la codificación doble o plural, quiero retomar lo planteado en el artículo de Maribel Mora Curriao: mediaron puntales instancias de legitimación de la cultura mapuche que permitieron la doble codificación

como estrategia discursiva. Primero, el consenso sobre la transcripción del mapudungún, lengua originariamente ágrafa, a la escritura; segundo, la posibilidad creciente en estos escritores de editar sus poemas, contando incluso con un traductor al mapudungún para aquellos escritores mapuche que sólo hablan español; en tercer lugar, la presencia creciente de Elicura Chihuilaf y Jaime Huenún en los circuitos editoriales, lo que permite, entre otras cosas, editar antologías bilingües como la que estoy trabajando. Respecto al collage etnolingüístico, el ejemplo del poema de Jaquelin Caniguán da clara cuenta de esta estrategia. Muchos otros poemas de la antología y de los poemarios del propio Huenún, toman este procedimiento realizando operaciones similares: no cualquier término se mantiene en mapudungún sin traducción, sino aquellos que religan el poema al universo mapuche, a lo netamente simbólico. La intertextualidad transliteraria señalada por Carrasco es más escasa, al menos, en la antología referida; sí he encontrado ese tipo de procedimientos en el poemario *Ceremonias* de Jaime Huenún, sobre el que profundizaré en la tercera parte. Por último, la enunciación sincrética, intercultural o heterogénea apuntada por Carrasco ofrece ciertas complicaciones, al menos terminológicas: desde mi punto de vista no resultan términos equiparables o intercambiables. La interculturalidad es un presupuesto presente ya en la escritura misma de poesía; el sincretismo, en cambio, obnubila uno de los puntos nodales de esta reflexión: la poesía etnocultural no es un lugar de encuentro y síntesis, es el espacio de lucha por la imposición de un sentido, o de muchos sentidos. Sincrético, al igual que híbrido, vuelve sobre la idea de resolución, de encuentro final. Desde mi perspectiva, el conflicto no se resuelve ni probablemente vaya a resolverse, y es justamente en la irresolución donde radica su principal riqueza. Hablar de la heterogeneidad constitutiva de la poesía etnocultural, así como la del continente latinoamericano, no sólo implica una diversidad de componentes sociales, políticos y culturales presentes en cada uno de los niveles que la conforman: implica principalmente la lucha que dicha diversidad instaaura al interior mismo de sus enunciados. La poesía etnocultural constituye, por un lado, una de las manifestaciones más directas de la pugna que socialmente se sostiene en torno a la definición de nociones claves como “cultura”, “tradición”, “nación” e incluso “poesía”. Pero por otro lado, la enunciación etnocultural evidencia otra lucha: aquella que se da en torno a los sujetos, quiénes producen discursos culturales, desde qué lugares enuncian, en qué grado de legitimidad y centralidad se dan dichos enunciados.

¿Cómo se resignifica ese “nosotros mapuche” a partir de esta nueva literatura que ya no se nutre de la tradición oral conservada y reactualizada cada vez que se la canta, sino que surge de la originalidad y la innovación de cada sujeto escritor? ¿Es posible rastrear en esta poesía una línea que construya y sostenga una determinada identidad de lo mapuche? Voy a revisar algunos de los poetas más analizados y publicados, seleccionando poemas específicos de las antologías con las que estoy trabajando, para rastrear estas respuestas.

Una ausencia sin dudas notable en *20 poetas mapuche contemporáneos*, la antología seleccionada por Jaime Huenún Villa, es Elicura Chihuailaf. La ausencia, presumo, responde a una antigua disputa entre ambos sobre la que no pretendo profundizar. Sin embargo, la ausencia está, por lo que voy a recurrir a la antología *Kallfv mapu, Tierra azul* (2008), para tomar de ella el siguiente poema de Elicura Chihuailaf:

LA LLAVE QUE NADIE HA PERDIDO

La poesía no sirve para nada
me dicen
Y en el bosque los árboles se acarician
con sus raíces azules
y agitan sus ramas al aire
saludando con pájaros la Cruz del Sur
La poesía es el hondo susurro de los asesinados
el rumor de las hojas en el otoño
la tristeza por el muchacho
que conserva la lengua
pero ha perdido el alma
La poesía, la poesía, es un gesto
un sueño, el paisaje
tus ojos y mis ojos, muchacha
oído, corazón, la misma música
Y no digo más, porque nadie encontrará
la llave que no ha perdido
Y poesía es el canto de mis Antepasados
el día de invierno que arde y apaga
esta melancolía tan personal.

Sin querer incurrir en reduccionismos, creo que en este poema, como en varios otros de Chihuailaf, se transitan tres temas estrechamente vinculados en una especie de constante inter-resignificación: la poesía, la memoria y los Ancestros. En este poema la poesía es memoria, en tanto *hondo susurro de los asesinados*, y es la voz de sus Antepasados. La poesía es el bosque azul, y azul es el color sagrado en la cultura

mapuche. Como describe Moens (1999:25), el color azul simboliza la fuerza presente en la naturaleza, azul es el cielo, el agua del mar, las cumbres borrascosas de los Andes.

La reflexión a propósito de la poesía viene quizás a cuento de las polémicas en torno a la escritura como herramienta de resistencia en la que participaron Lionel Lienlaf y Elicura Chihuailaf. Lienlaf ha mantenido una relación conflictiva respecto a la poesía, a la escritura puntualmente, considerando a la escritura como uno de los pilares de la cultura del dominador. Quizás, entre el temor a la aculturación y la reticencia a la vinculación intercultural surja el posicionamiento que Lienlaf ha manifestado respecto a la concepción de la poesía en tanto espacio de resistencia y visualización cultural de la que es partidario Chihuailaf. Sin embargo, Lienlaf no ha dejado de escribir, siquiera de publicar; vale de todos modos su reticencia en tanto desnaturalización de fenómenos editoriales en los que en gran medida intervienen intereses de mercado, siempre con ojos aguzados para los éxitos coyunturales.

Hugo Carrasco analiza la relación que entabla la poesía de Chihuailaf y la memoria, señalando que la memoria es la guía, el camino que permite el alejamiento del mundo urbano y vano, para que se produzca el encuentro con los “elementos de la historia perdida y de la identidad latente” (2002:94). La poesía, en cambio, es el médium por el que la memoria instaure permanencia en el mundo, intercede con su presencia en la mudanza de la historia.

Este análisis de Carrasco ilustra claramente la relación de Chihuailaf con la escritura: si la memoria permite hallar en ese pasado prístino el refugio y el consuelo en la actualidad hostil y que margina, la poesía es el elemento de ligación con la actualidad, no sólo participando en la cultura mayoritaria, sino también dejando constancia de lo que se está siendo. Construyendo una memoria que será recogida mañana, como las voces de los ancestros, por los descendientes mapuches de la ciudad y el campo, como el epígrafe de su libro *En el país de la memoria* (1988) manifiesta: “*Nacimos mapuche, moriremos siéndolo y la escritura, hermanos, es de las más grandes maneras de dignificarnos, de guardar y recuperar (aunque para otros tantos todavía resulte extraño) para y por nosotros mismos el alma de nuestro pueblo.*”

Este conflicto en torno a la escritura ya permite entrever la dificultad al señalar una identidad mapuche al menos unívoca construida desde estos textos. La desterritorialización y reterritorialización de estas voces ha conducido a una multiplicidad de experiencias que ya no se reducen a la continuación de la tradición

comunal. La diversidad de posicionamientos ante la escritura, y de poéticas sobre todo, da cuenta de una identidad que ya no es pensable a partir de una esencia preexistente sino que en cada sujeto se va constituyendo a partir de un derrotero particular. No significa, y en esto quisiera ser clara, que no importe el descender de mapuche: definitivamente en cualquiera de estos poetas, quizás no en la totalidad de sus obras pero sí en gran parte de ellas, la procedencia étnica no sólo está presente sino que signa, sobre todo, una forma de relación con el resto de la sociedad que termina por emerger en sus poéticas. En este sentido va lo señalado por Iván Carrasco cuando afirma:

Elicura Chuhuaif, tomando como base la interculturalidad asimétrica que soportan los mapuche ha elaborado una lúcida reflexión histórica cultural sobre ella como fundamento de su poesía. Su proyecto es constituir su poesía como el registro de la memoria histórica y étnica de la comunidad mapuche, ‘a orillas de la oralidad aún vigente’ hasta llegar a escribir el libro azul. Por ello, su proyecto de escritura quiere revitalizar, reconstruir o gestar un modo de ser genuinamente mapuche, porque la poesía no sólo resguarda los elementos de la identidad cultural de un pueblo, sino que también los genera. (Carrasco, 2003:185)

Distinto es el caso de Lionel Lienlaf quien niega la posibilidad de adoptar un arma de la cultura global como herramienta de resistencia. Coincido en este sentido con Hugo Carrasco cuando apunta que la utopía subyacente a la poesía de Lienlaf es la creación de un ‘texto oral’, opuesto a la escritura y en comunión con las voces ancestrales. Desde la perspectiva de Lienlaf, la escritura es símbolo de un mundo de artificio, de impostación y ajenidad, mientras que el mundo mapuche que anhela, “marcado a su vez por el término oral, se corresponde con los principios contrarios a aquellos” (2002,97).

El poema “Rebelión” de la tercera parte del libro *Se ha despertado el ave de mi corazón*, poema transcrito por Carrasco en el artículo citado, da clara cuenta de esta construcción dicotómica:

REBELIÓN

Mis manos no quisieron escribir
las palabras
de un profesor viejo.

Mi mano se negó a escribir
aquello que no me pertenecía.

Me dijo:
“debes ser el silencio que nace”

Mi mano
me dijo que el mundo
no se podía escribir.

Otra de las líneas fuertemente presentes en su poesía es la revisión historicista desde una posición de subalternidad que busca revertir el discurso oficial y la versión de los hechos que desde allí se cuenta. Se trata, como dirá García Barrera, de la reconfiguración de las representaciones dada desde un sujeto cuya auto-representación se construye a partir de la diferencia. Es decir que el signo históricamente adjudicado a estos sectores se subvierte a partir, no sólo de la toma de la palabra, sino de la reflexión sobre lo que precisamente la palabra ha dicho históricamente de sí. Y en esa subversión, se invierten las posiciones. Si la oposición civilización/barbarie equivalió invariablemente a blancos/indígenas, en el poema “Le sacaron la piel”, por ejemplo, la equivalencia se subvierte. No es sólo una respuesta frente al prejuicio histórico sobre la cultura mapuche: es la impugnación de la cultura que genera el prejuicio desde los mismos términos winkas. Las preguntas que deja entrever el poema de Lienlaf son: ¿quiénes son los bárbaros entonces? ¿Quiénes deben ser pacificados? A partir de esta misma operación revisionista leo el siguiente poema de Lienlaf:

BAJAN GRITANDO ELLOS SOBRE LOS CAMPOS

Bajan gritando ellos sobre los campos
silbando por los esteros
Corro a ver a mi gente
a mi sangre
pero ya están tendidos
sobre el suelo
hiriendo de muerte la tierra
dividiendo mi corazón.

Entré en busca de mi calor
a mi casa ardiendo
Brotó el estero de mis lágrimas sobre
mis pies.

¿Ustedes entienden mis lágrimas?
Escuchen al aire explicarlas.

Están pasando los años
Están pasando los nidos
sobre el fuego
Está pasando la tierra
Y ya me estoy perdiendo entre las palabras.

Escuchen hablar a mis lágrimas.²⁵

Si la revisión del pasado histórico es lo que le permite a Lienlaf revertir el signo que ha pesado sobre la cultura mapuche hasta el momento, la denuncia de la realidad de estas comunidades en el centro de las grandes urbes es lo que permite a David Aníñir poner en tela de juicio esta “civilización” mal concebida. Aníñir, a diferencia de los poetas citados anteriormente, nació en Santiago de Chile y desde allí se autodenomina “mapuche de hormigón”. En la antología *Kalfv mapu* se transcribe el prólogo que el mismo Leonel Lienlaf hace a *Mapurbe, venganza a raíz* (2009), de David Aníñir, que quizás sea el testimonio más patente del sentimiento de marginalidad de estas comunidades al interior de las ciudades: “Aníñir: sentado sobre sus periferias construye el centro del universo sobre sus palabras, construye de su caída el camino de retorno, balbuceando palabras en mapudungún, aferrándose al recuerdo de la noche y de las historias olvidadas de la tierra.”

Los poemas de Aníñir contienen la fuerza del guerrero en la batalla: lejos de reducirse a un testimonio de la condición subalterna a la que los confina la ciudad, parece estar librando la lucha por la resistencia con las mismas armas que generan su marginalidad. Desde lo mapuche, desde esas *historias olvidadas de la tierra*, es que Aníñir combate. Hay violencia en su poesía. La ciudad es el escenario del combate y entonces nada resulta lejano y ajeno: la resistencia está en Santiago, que podría ser cualquier ciudad, que podría ser Córdoba. La violencia de sus poemas es la interpelación a nosotros, los que también estamos en el escenario, en el combate por los espacios, por su ocupación. En su artículo “La(s) identidad(es) mapuche(s) de la ‘ciudad global’ en *Mapurbe, venganza a raíz* de David Aníñir”, María José Barros Cruz advierte que en los poemas de Aníñir se coloca en el centro de la escena la pretensión de homogeneización incentivada desde la cultura mundializada, que “se extiende diferenciada o injustamente entre los habitantes del mundo” (2009:34). Para la crítica, dicha homogeneización juega, en determinadas instancias, en beneficio de la voz marginada del poema -el punk, en el poema “María Juana”-, mientras que en otras pone

²⁵ Poema tomado de la *Antología de poesía mapuche contemporánea Kalfv mapu, Tierra azul*, 2008, p. 65.

en evidencia el conflictivo “intercambio cultural, acorde con lo que Antonio Cornejo Polar señaló al rebatir conceptos como hibridez y mestizaje, en cuanto neutralizan procesos que de por sí implican fisuras” (2009:34).

Un claro ejemplo de esta lucha no neutralizada es el poema “Mapurbe”, que al igual que “María Juana, la mapunky de La Pintana” da cuenta de la relación de estos mapuches reterritorializados con esos “otros” que ellos también encuentran en la ciudad:

MAPURBE

Somos mapuche de hormigón
Debajo del asfalto duerme nuestra madre
Explotada por un cabrón.

Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitre cantor
Nacimos en panaderías para que nos coma la
maldición

Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y
Ambulantes
Somos de los que quedamos en pocas partes

El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas
Y nos cobra

Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
Hija de mi pueblo amable
Desde el sur llegaste a parirnos
Un circuito eléctrico rajó tu vientre
Y así nacimos gritándoles a los miserables
Marri chi weu!
En lenguaje lactante.
Padre, escondiendo tu pena de tierra tras el licor
Caminaste las mañanas enfriándote el sudor

Somos hijos de los hijos de los hijos
Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
Para servirle a los ricos
Somos parientes del sol y del trueno
Lloviendo sobre la tierra apuñalada

La lágrima negra del Mapocho
Nos acompañó por siempre
En este Santiagóniko wekufe maloliente.

Este último verso da cuenta de la transculturación presente en su poemario: por un lado, el juego de neologismos entre “Santiago” y “agónico”, marcado con la “k” punk que en otros poemas también será símbolo de resistencia a la homogeneización; por otro, el mapudungún en *wekufe* que, según nos cuenta Anna Moens, representan los espíritus del mal que “son atraídos especialmente por personas con un mal comportamiento y/o sentimientos negativos, o por los que han dejado de vivir según la tradición” (1999:23).

Conclusiones parciales

En esta segunda parte del Trabajo, he intentado recorrer las principales poéticas surgidas en Chile durante la segunda mitad del siglo XX. Este breve y sucinto abordaje de la poesía nacional tuvo como propósito dar cuenta de las condiciones de producción en las que emerge la poesía mapuche o etnocultural, atendiendo a antecedentes ineludibles que sin duda dialogan con la poesía emergente que constituye mi objeto de estudio.

Sin dudas, uno de los factores más relevantes a destacar en este recorrido es la estrecha vinculación entre las diversas poéticas revisadas y el devenir socio histórico de la Nación chilena, principalmente en relación al golpe de Estado de 1973. La profusión discursiva -no exclusivamente de la poesía- generada a partir de la dictadura militar, da cuenta de la intención de producir una respuesta polifónica frente al silenciamiento pretendido desde el gobierno de facto. Tanto la poesía neovanguardista, como la religiosa apocalíptica y la testimonial de la contingencia, son ensayos claros de réplica a la uniformización de las prácticas promulgadas desde el poder. En este panorama de diversificación de las voces es que emerge la poesía etnocultural.

Respecto a esta última, quisiera detenerme sobre las preguntas que motivaron el recorrido por las poéticas mapuche actuales: ¿existe un “nosotros mapuche” construido y sostenido a lo largo de estas manifestaciones poéticas? ¿Es posible pensar en una ‘identidad’ mapuche a partir de esta conciencia escritural ya no regida por la conservación de una tradición comunal sino por la innovación individual? Creo que dentro de los autores mapuche revisados, el caso de Aníñir es uno de los que más pone en crisis la posibilidad de una ‘poética mapuche’²⁶. Sin embargo, el poema aquí

²⁶ Quizás, la nota más disonante a este respecto sea *Puerto Trakl*, segundo poemario publicado por Jaime Huenún Villa al que me dedicaré en la próxima parte.

transcripto abre y cierra planteando un “somos” que definitivamente encuentra aquí respuestas. No imagino un mapuche habitante de las grandes ciudades que no logre sentirse identificado con este “somos” de Aníñir. ¿Persiste entonces una ‘identidad’ mapuche de la que estas poéticas estén dando cuenta? Existe quizás una historia común, que no sólo se ciñe a un pasado y a un territorio lejano. Existe, además, cada vez que esa respuesta a ‘quiénes somos’ se configura a partir de un diálogo en el que voces ancestrales o completamente actuales se convocan a darse. No insinúo que ese ‘ser mapuche’ deba ser reinventado a cada diálogo: digo que, mientras persista la pregunta, persistirá la reflexión en torno a lo que significa *ser* mapuche. Sin embargo, considero que ese *ser* no es la manifestación esencial de una ‘identidad’ que, como explicita el término, se replique idénticamente en cada individuo. En todo caso, se trata de una historia común, que no acaba, pero que tampoco es la nota concluyente de una identidad esencial.

Quisiera terminar este breve recorrido por la poesía chilena y mapuche que propuse para esta segunda parte con un poema de Bernardo Colipán Filgueira donde vuelve a darse el diálogo sobre ‘quiénes somos’ y, quizás, ‘quiénes son los otros’.

VINIERON POR NOSOTROS, PALABRAS DE LEVANTAMIENTO NOS TRAJERON

“Así dicen ocurrió la guerra”:

Vinieron por nosotros los patriotas, palabras
de levantamiento nos trajeron.

“Que vengan nuestros señores caciques”.

Que nos acompañen pues tenemos la desgracia entrando
como una espina en la palma de la mano.

En sueños alguien vio salir del monte un animalito.

Hubo sospechas en quienes no alcanzaron la señal.

Salimos sin despertar el tiempo

que dormía como un gato en el fondo de la casa.

“Llevamos nuestros capitanejos, sargentos, fiscales
y cuatro de nuestros caciques”.

Maipo se llamaba la tierra, lugar donde ahora
transitan las carreteras.

Era la vida flotando ciega borracha

negándose a reflejar lo que no sea la negra
transparencia de cuchillos.

Así, nos encontramos nosotros

agazapados tras los matorrales,

hiriendo para cobijarnos del frío

de un solo tajo la noche.
La muerte crecía lenta como las uñas
y con su lengua dibujaba el contorno de las almas.
Entonces, pues, terminó la guerra,
ensillaron
los conas sus caballos.
“Murió peleando mucha gente, españoles muchos.
Mi abuelo trajo dos machetazos de sable en la cabeza”.
Hubo quienes no alcanzaron el camino de regreso.
Atrás nuestros pies dejaron
el polvo de las batallas.
Nuevamente juntos ahora buenas vacas comemos.
Somos felices, sí, pero también lloramos
por quienes esta noche
no están junto a nosotros
buscando
el lugar indicado en donde
cicatrizan también sus heridas.²⁷

²⁷ Colipán Filgueira, Bernardo en *20 poetas mapuche contemporáneos*, Selección de Jaime Huenún Villa, 2003, págs. 56-57.

**Tercera Parte: Jaime Luis Huenún Villa y la pregunta
por “lo mapuche”**

MARERA

Detén el mar, hermana oh,
detén el mar entre tus piernas.

Detén el sol, hermana ya,
detén el sol fijo en tus ojos.

El sol y el mar harán rulamas
que sacaremos de la roca.

Y jaibas grandes y rojizas
y lunfo y lucho y cochayuyo.

No mires mal, hermana no,
no mires mal hacia la Isla.

Huenteao habla en cada ola,
y con sus nubes tapa el sol.

Báilale bueno un cielito,
tócale banjo y mandolina.

Se reirá el Viejo de la Piedra,
y hará que el sol vuelva a salir.

Los viejos huilliches de la provincia de Osorno aún realizan el viaje ritual y alimenticio hasta las playas de Pucatrihue. Allí, después de hacer rogativas a Huenteao, se convierten en mareros, pescadores y recolectores de orilla que trabajan el mar para vivir.

POEMA 6°

Volví a Puerto Trakl por los peores
Caminos del océano.

La única carga eran mis ojos
Agotados por la sal de la tormenta.
“Capitán”, me decía el timonel,
“vamos a la deriva”.

Contesté que no, que íbamos derecho
Al nublado puerto de mi corazón.

La primera problemática que instauró en el centro de mis ideas la lectura de la obra de Jaime Huenún Villa es precisamente la que sugieren los dos poemas arriba transcritos: ¿cómo es posible concebir la poética de uno de los poetas etnoculturales más destacados, a partir de dos obras deliberadamente distantes? ¿Qué interpelaciones se generan desde esta distancia? ¿Desde dónde puedo analizar la escritura de un poeta cuyo primer poemario resulta un canto al universo cultural mapuche, mientras el segundo parece funcionar como un homenaje a Georg Trakl? Pero las preguntas comenzaron a exceder los límites de las obras y llegaron a implicarme: ¿qué espero encontrar al leer poesía mapuche? ¿Qué tópicos, estrategias discursivas, formatos

textuales supongo como propios (¿y obligatorios?) en esta lectura? ¿Por qué espero lo que espero? ¿Qué pasa si la literatura viene a dislocar la expectativa?

Comencé a indagar en estas preguntas insistentemente. Ciertas lecturas bien recomendadas más la voz del propio Jaime Huenún Villa, lograron señalar alguna ruta de respuestas. Quiero adentrarme ahora en la poesía de Huenún para ensayar estas recientes conclusiones. Abordaré en esta tercera parte dos de sus tres poemarios, *Ceremonias* (1999) y *Puerto Trakl* (2001), y poemas de su autoría que él mismo selecciona para las antologías por él coordinadas. Me interesa dar respuestas a los interrogantes que motivaron este trabajo desde la poética misma de Huenún, para entablar un diálogo con él, o entre sus poemas y mis reflexiones.

Ceremonias o El canto siempre vivo de la fertilidad

“Mañana
florecerán los arrayanes
y los campos serán de las abejas
y el muerto despertará la primera mariposa
bajo la lluvia de la eternidad.”

(“Crónica de fin del invierno”,
Ceremonias, 1999)

En las notas iniciales a este poemario, realizadas por Sergio Mansilla Torre bajo el relevante título “Ceremonias: para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos”, encuentro quizás una buena clave de ingreso al poemario. Desde su punto de vista, en *Ceremonias* coexisten tres elementos heterogéneos y constitutivos, que funcionan como un universo referencial constante: por un lado, la asunción del *nütram* como estrategia discursiva ancestral mapuche, funcionando como base del poemario; por otro lado, una reconstrucción del mundo hilliche-mapuche actual, generado desde el *nütram* mismo; por último, un diálogo explícito con la tradición de la poesía moderna occidental, “en el sentido de que la palabra poética constituye siempre una manera de construir la significación auténtica de las cosas, de afirmar la belleza de existir en el escenario del mal y la muerte, de asegurar, la continuidad de la sangre más allá de su derramamiento” (1999:13).

Siguiendo esta lectura, propongo abordar *Ceremonias* a partir de dos ejes de lecturas claves: por un lado, el mito y el rito en torno a Huenteao y, a partir de él, la

instauración del sema de la fertilidad en tanto haz de sentidos en las tres ceremonias presentes en el poemario; por otro lado, el ritual del *nütram*, no sólo como base del universo poético del libro, sino también como instancia de restitución de un lenguaje común que permita el diálogo y la comunión al interior de la comunidad.

Acerca del mito de Huenteano circulan numerosas versiones. Asumiendo la distancia innegable que me separa de la cosmovisión mapuche, he procurado profundizar en las diferentes versiones, de manera que no resulte una irreverencia riesgosa referirme a una figura de tal relevancia para esta cultura. En esta búsqueda resultó de extrema ayuda la tesis en antropología social desarrollada por Nicolás Gissi Barbieri, titulada “Aproximación al conocimiento de la memoria mapuche huilliche en San Juan de la Costa”. El cuarto capítulo de este trabajo está dedicado al mito de *El Abuelito Huenteano*. Tomaré algunos pasajes claves de este capítulo que explican la centralidad de este referente de la cosmovisión mapuche. El trabajo de recopilación de versiones orales acerca de este mito, le ha permitido al autor realizar un análisis minucioso de la presencia de esta deidad entre los mapuche de San Juan de la Costa. Cada una de estas versiones fueron transcritas en la tesis: lo maravilloso de la transcripción es la repetición de ciertos detalles que al parecer resultan de gran importancia en la reconstrucción del mito. Por otro lado, resulta igualmente revelador encontrar que esta leyenda, transmitida de manera oral de generación en generación, es asumida por algunos con la misma trascendencia que implicó para sus antepasados, mientras que en otros, pertenecientes incluso a la misma franja etaria que los primeros, este mito es una fábula ancestral carente de sentido. Según lo recopilado por Gissi Barbieri, el abuelito Huenteano llega a San Juan de la Costa para trabajar como marero en el mar de Pucatrihue. El viaje que lleva a Huenteano de las montañas a la costa, es el momento de metamorfosis, de hombre a héroe mítico. Una de las características claves de Huenteano es que, según el mito, su estado de ánimo determina el estado de ánimo de la comunidad de San Juan. Desde la perspectiva de Gissi Barbieri, Huenteano tiene para la comunidad de la costa la misma jerarquía simbólica que Jesús Cristo para los cristianos (1997:60).

Siguiendo los diferentes relatos sobre el mito transcritos en este capítulo, se destaca que Huenteano era un hombre especial, que desde pequeño hablaba *lenguas*²⁸; las

²⁸ En varias de las versiones transcritas se toma esta expresión, “*hablaba lenguas*”, para referir la inteligencia superior de Huenteano.

versiones difieren acerca de las razones por las cuales un día se alejó de su casa²⁹ rumbo al mar, volviendo sólo una vez más para despedirse de su mujer e hijos. Cuando sus hijos deciden ir a buscarlo, encuentran a Hunteao acompañado de una mujer hermosa, mitad mujer y mitad pez, posados sobre una roca mar adentro. Ambos se sumergieron en las profundas aguas y es a partir de allí que Hunteao “*tomó el poder del mar*”³⁰.
Para Gissi Barbieri

La sirena recuerda el mito mapuche de Sumpall: ser mitad humano, mitad pez, que tutela las aguas de los ríos, lagos y mares. Sumpall está aquí representado en forma femenina. Podemos hacer la siguiente lectura: Sumpall se habría llevado a vivir a las aguas a este joven huilliche, el que, transformado en dueño del mar les brindaría apoyo económico –recursos marinos y buen tiempo-, espiritual – fuerzas para soportar las precarias condiciones de vida-, y, proyectándose hacia el pasado, también bélico al dar ‘la victoria’ sobre los españoles en la guerra. Se cumpliría de esta manera el intercambio de dones: gracias al acontecimiento sacrificial, el poder de Hunteao resulta ahora omnipresente: es el principio de la reciprocidad que juega un papel clave en la cosmovisión mapuche. (Gissi Barbieri, 1997:61)

Me interesa destacar dos aspectos puntuales de este análisis: por un lado, la figura de Hunteao como don sacrificial: es el bien preciado de la comunidad que Sumpall toma a cambio del apoyo en los sentidos que destaca Gissi Barbieri; por otro lado, la forma femenina de Sumpall (originariamente masculino) en unión con Hunteao, joven huilliche, posibilita la fecundidad de las aguas que propiciarán la abundancia a la comunidad.

Teniendo en cuenta el carácter fecundador del mito de Hunteao, propongo leer las tres ceremonias del poemario como un ciclo de presencia-absencia-presencia de fertilidad. Si en “Ceremonia del amor”, la totalidad de los poemas sostienen el sema de la fertilidad, en “Ceremonia de la muerte” la ausencia de la misma es la metáfora más rotunda de la muerte. Por último, “Ceremonia del regreso” entabla una reconciliación precisamente con el mito de Hunteao y, a través de él, con la posibilidad de la fertilidad. ¿Cómo se construye este ciclo? ¿A partir de qué hitos y ritos se establece la

²⁹ En una de las versiones se explica el alejamiento a partir de un problema de celos con su hijo.

³⁰ Transcripción del relato de María Paillamanque.

presencia-ausencia de lo fecundo? Voy a detenerme en cada una de las partes, principalmente en determinados poemas claves que me permiten reconstruir el ciclo.

“Ceremonia del amor”

Esta primera ceremonia comienza con un poema de título homónimo en el que se detecta un juego de contraste entre lo formal y el sentido: quiero decir que mientras se apela al español del siglo XV y XVI como conjuro de la Conquista y las calamidades vividas por el pueblo mapuche tras la llegada del hombre blanco a sus territorios, conjuro lúcidamente señalado por Mansilla Torre en su prólogo a la obra, el amor que la ceremonia coloca en el centro de la escena tiene como protagonistas a árboles, ríos, aves e incluso apellidos de procedencia mapuche.

Los árboles anoche amáronse indios; mañío e ulmo, pellín
e hualle, tineo e lingue nudo a nudo amáronse
amantísimos, peumos
bronceáronse cortezas, coigües mucho
besáronse raíces e barbas e renuevos, hasta el amor despertar
de las aves ya arrulladas
por las plumas de sus propios
mesmos amores trinantes.

De esta manera todo lo propio, todo elemento relativo a la cultura mapuche se dispone a la construcción del romance que engendra desde la irreversibilidad del impulso natural. Si la utilización del español antiguo presupone el conjuro de la muerte que impone el hombre blanco con su llegada, la respuesta se da desde el impulso vital, amoroso e irrefrenable. Cabe destacar que el mismo término *indio*, dos veces repetido en el poema y remitiendo siempre a la nominación fallida producto de una mala presunción del almirante, carga a la ceremonia de una fuerza que oscila entre el desenfreno y la sacralidad, pero que vuelve cada vez al carácter engendrador de ritual.

Huilliche amor, anoche amaron más
a plena noche arboladura, a granado
cielo indio perpetuo
amáronse, amontañados
como aguas potras e como ancimallén encendidos, al alba
aloroso amáronse,
endulzándose el germen lo mismo
que vasijas repletas de muday.

El segundo poema de esta primera ceremonia se titula “Fogón” y toma como interlocutor a “papay”, forma afectuosa de designar a las ancianas en mapudungún. Presumo que en este caso “papay” se corresponde con María Matilde, abuela de Huenún y a la que él mismo adjudica su ligazón con la cultura mapuche. En una entrevista realizada por Clemente Riedemann y Claudia Arellano para el libro *Suralidad, antropología poética del sur de Chile*, Huenún cuenta:

Bueno, nosotros no sabíamos de nosotros. No sabíamos de nuestros orígenes inmediatos. *Mi abuela era tal vez el único contacto, el único puente con una realidad cultural que desconocíamos*³¹. Mi abuela se llama Matilde Huenún, tiene 84 años. Ella salió con su madre de su comunidad de origen a muy temprana edad. A los cinco o seis años tuvieron que irse de ahí porque fueron expulsadas de su territorio, de manera violenta, con asesinatos de por medio. Salieron ‘como gitanos’ -dice ella- y empezaron a instalarse en pequeños retazos de tierra que conseguían temporalmente. (Riedemann y Arellano, 20012:1)

Encuentro interesante la consideración de su abuela como vínculo con una realidad ancestral desconocida, ya que instaura la reflexión acerca de la continuidad de la tradición: desde una perspectiva sociológica resulta casi evidente que, a partir de los procesos de aculturación y hasta aniquilación de los que fue víctima el pueblo mapuche, la cultura ancestral termine por interrumpirse en algún punto. Sin embargo, persiste en el imaginario colectivo la pretensión de “sujetos culturalmente plenos”, con una sujeción total respecto de determinado universo cultural. Lo que Huenún confiesa en esta entrevista es que incluso en él, reconocido representante de la poesía etnocultural, la cultura mapuche de la que desciende ha resultado también un territorio a reconocer. No pretende una filiación biográfica con la tradición que lo autorizaría a hablar en su nombre, sino que desde el derrotero de quien debe volver a re-conocer su historia habiéndola ignorado a priori, decide rescatarla. Creo que entonces aquí el gesto es aún más rotundo. Lo que genera es, sí, la reaparición de la pregunta acerca de lo que esperamos hallar, incluso a nivel del sujeto mapuche, a la hora de leerlo. Huenún instaura a partir de este gesto el conflicto en torno a esta respuesta. No sólo que lleva desde el poema hasta la entrevista el periplo de un pueblo muchas veces obligado a la aculturación, sino que se asume producto de la misma, habiendo tenido que recorrer el camino del re-conocimiento, noción clave en el poemario.

³¹ El subrayado es mío.

Finalmente ella fue puesta en la Misión de Quilacahuín. Estudió un año allí. A los 11 años empezó su vida como empleada doméstica. Pasó toda su vida en esa labor en casas alemanas o chilenas... Así que ella se formateó en esa rutina laboral hasta que se jubiló. Entonces empezó a aprender la lengua alemana y fue perdiendo lo poco de *chesungún* que sabía por parte de su madre y de sus tíos. Y nosotros nos empezamos a criar en este territorio de exilio. Fuimos desarrollando nuestra vida mestiza, como una familia india que no se reconocía como tal y que en definitiva fue configurando en nosotros la idea de que los indios prácticamente no existían. (Riedemann y Arellano, 2012:1)

En el poema se entabla un diálogo con “papay”, evidenciado por la segunda persona de las estrofas intermedias: “‘Hermano sea el fuego’, habla, alumbra/ tu boca”. Más alusiva resulta aún el relato presente en la tercera estrofa, donde la historia de su abuela parece volverse del todo patente:

Escuchas el galope de las generaciones,
los nombres enterrados
con cántaros y frutos,
la lágrima, el clamor de lentas caravanas
escapando a los montes de la muerte y la vida.

La ambigüedad final, “*montes de la muerte y la vida*”, retoma la dicotomía del primer poema, ya no dada entre el español antiguo y la ceremonia del amor, sino en un territorio asolado por la Conquista, pero siempre símbolo de lo fecundo, de lo que engendra. El “*territorio del exilio*” en el que Huenún ubica su crianza es también una contraposición al monte de vida y muerte: si bien ya no se trata del lugar devastado por la cultura blanca, sí es el espacio del blanco en el que se reimplantó el mapuche huido dejando atrás la tradición; aunque es también el lugar desde donde se pretende recuperarla, re-conocerla.

Por último la trascendencia de la abuela en esta recuperación de una tradición perdida, se evidencia del todo en la primera página del poemario, página de dedicatorias, en la que la abuela ocupa el primer lugar: “a María Matilde, mi abuela”.

Otro de los poemas en el que me interesa detenerme es “Hermana”. En este poema se entabla un diálogo directo con la literatura chilena y blanca a partir de la incorporación de versos de Pablo de Rokha, una figura repetidamente presente en los poetas del sur. La incorporación de sus versos puede leerse en un doble sentido: por un lado, como un claro homenaje a un poeta fundamental del siglo XX, y para eso, ningún homenaje mejor que la cita. Pero por otro lado, y este es el aspecto que justifica la

demora en este poema, el diálogo con el canon nacional pone sobre el tapete una vez más la supuesta “naturaleza” de la poesía mapuche, o etnocultural.

(Paréntesis: la insistencia en pensar las expectativas en la recepción de la poesía mapuche, así como las polémicas generadas al interior del propio campo poético chileno entre los mismos poetas mapuche, responde a la necesidad de superar el presupuesto según el cual la ‘poesía etnocultural’ debe ajustarse precisamente a eso: lo “etno”. Comienzo a dejar entrever mi posición respecto a la denominación que viene trabajando la crítica chilena especializada: poesía etnocultural parece señalar un tópico obligado, la cultura del pueblo mapuche. Sujetos plenamente mapuche, poesía totalmente indígena. Esta reflexión será retomada con mayores motivos al momento de profundizar en la lectura de *Puerto Trakl*. Por lo pronto, arrojo la siguiente piedra y escondo la mano: ¿qué necesidad subyace al reclamo de etnicidad? ¿Desde dónde se reclama?)³².

Retomando los versos de de Rokha aquí citados, propongo leerlos como una toma de posición ante la tradición literaria universal de la que el mismo Huenún se ha declarado admirador en diferentes instancias. Pero sobre todo, es un posicionamiento respecto a la poesía mapuche, en tanto insta a pensar lo esencializante de la obligación de un tópico exclusivo.

Por último, quisiera destacar la última estrofa del poema, en la que el eje de la fertilidad se cruza con la noción del re-conocimiento que marcaba como clave líneas arriba:

Porque callados sabemos lo que somos:
el águila y el cisne,
el venado y el puma,
montañas, manantial y viento,
sementeras de la eternidad.

El último verso vuelve sobre la naturaleza fecunda de ese nosotros que se reconoce. Se podrá decir que también esta lectura, en la que lo mapuche es presentado como lo fecundo en contraste con lo no mapuche, resulta esencializante: creo que entendida en tanto estrategia discursiva de un sujeto que se posiciona respecto de una cultura a la que confesamente re-descubre, no se trata tanto de unificar en esta característica a “lo mapuche”, casi como un término homólogo de “lo fértil”, como sí de resaltar estratégicamente la capacidad de seguir diciendo. Precisamente porque en ese decir, la

³² Fin de paréntesis.

cultura mapuche se recrea, vuelve a existir sin haber dejado de hacerlo nunca, por otro lado. Y en esta puesta de relieve estratégica, se resignifica la decisión deliberada de la escritura, tema igualmente polémico entre los escritores mapuche. No quiero significar con esto que el eje temático de la fertilidad, que persiste a lo largo de este poemario, tenga como fin ulterior el de reivindicar la escritura de Huenún -o de los poetas mapuche en general- como abono supremo de una cultura. Digo, en todo caso, que el tomar la palabra desde un asumirse parte de, reconocerse parte de, y trabajar con la cultura mapuche como sustrato de este primer poemario, señala la persistencia de una cultura que no sólo no se ha agotado sino que sigue generando sentido, discurso. En ese sentido ligo la fertilidad y la escritura poética del autor.

Por último, si retomo la noción planteada por Mansilla Torre acerca del *nütram* como base del universo poético de *Ceremonias*, la palabra, el relato cobra mayor relevancia en tanto componente protagónico de esta ligazón entre escritura poética y fertilidad. Si el *nütram* es la experiencia de la narración de lo acontecido, es el relato de las vivencias del pueblo mapuche, y si a esto sumo que en el caso de Huenún es el *nütram* de su abuela lo que lo religa a la cultura mapuche, propongo pensar que es por medio de la palabra que Huenún se encuentra con esta cultura, y es también a través de ella que la recrea, la revisa y la continúa. En esta forma de reanudar el relato se trasciende el tiempo y sus avatares, se sobrevive al silencio y al olvido.

No quiero decir con esto que la palabra sólo pervive en la escritura: mucho más vasta es la tradición de oralidad como canal de transmisión y conservación de la cultura, como trinchera de combate contra la indiferencia. Pero frente a una comunidad disgregada y puesta a merced de la cultura mayoritaria, la escritura, en su voluntad de permanencia y trascendencia de los límites comunales, posibilita por un lado, la reunión con los mapuche desterrados, habitantes de los márgenes de las urbes, y por otro lado, el diálogo, nunca armonioso, con la cultura blanca, con aquella que los volvió “el otro”.

¿De qué manera persiste el eje de la fertilidad en la segunda parte del libro, “Ceremonia de la muerte?”

“Ceremonia de la muerte”

La ceremonia se inicia con una crónica, aparecida en el diario “El Progreso” de Osorno, en la que se relata un intento de desalojo en la localidad de Forrahue, región de Los Lagos. La crónica lleva la firma del Fiscal Militar Mayor Garvarino Andrade.

Quiero destacar, en primer lugar, la apelación a la transtextualidad literaria, uno de los recursos señalado por la crítica especializada como propio de la poesía etnocultural. En este caso, todo lo expuesto por la crónica deja entrever la alevosía de los sucesos, incluso en la absurda justificación de lo acometido por el ejército. Dejar hablar a esta voz resulta del todo efectivo en esta operación de inversión de los epítetos “civilizados” y “bárbaros”. En uno de los pasajes más polémico de la crónica se lee: “Cumplió el mayor Frías un doloroso deber, en resguardo de su honor y del prestigio y majestad de la ley”. ¿A quiénes representa e incluye esa ley? ¿No son acaso las víctimas, menos que detractores de la ley, marginales a ella? Retomando la discusión acerca de la evaluación sobre el Estado Nación como entidad opresora, creo que los partidarios de esa apreciación basan su opinión en los muchos Forrahue que ha dejado la Historia. Aquí la ley ejerce la autoridad de un Estado que a priori no ha incluido a aquellos sobre los que cae todo su peso. Ese estado del progreso, nunca arbitrario el nombre del diario en que se publicó la crónica, ¿hasta dónde no sobrevive en leyes como la antiterrorista, aplicada impiadosamente ante las manifestaciones indígenas?

La ocupación de las tierras del sur que emprende la República a partir de la segunda mitad del siglo XIX, constituye una avanzada deliberada sobre las tierras indígenas en la que la prioridad fue implementar un modelo de desarrollo minero y agro exportador, sin dejar librado a la “desidia” de la “barbarie” ningún territorio con potencialidad económica. De esta manera, el ejército y la burocracia no sólo se abrieron paso desalojo mediante, sino que acometieron una ocupación del espacio a partir de la creación de ciudades, extensión de la línea del ferrocarril y del telégrafo, con el claro objetivo de implantar dominio en lo que hasta entonces resultaba tierra mapuche. El VI capítulo de *De la inclusión a la exclusión, la formación del estado, la nación y el pueblo mapuche* (2000), de Jorge Pinto Rodríguez, aborda este tema con una claridad valiosa. El planteo del crítico consiste en evaluar la ventaja obtenida por la República al crear la provincia de Arauco: al incluir este territorio a la jurisdicción nacional, el Estado queda al amparo de la ley ante cualquier intervención eventual del territorio de la vieja Frontera. Pinto Rodríguez transcribe un fragmento del 1º artículo de la Ley a partir de la que se da origen a la provincia, en el que se lee: “que los territorios habitados por indígenas i los fronterizos, se sujetarán a las autoridades i al régimen que, atendidas las circunstancias especiales, determine el Presidente de la República” (2000:161). De este pasaje breve se deduce, por un lado, lo antes dicho acerca de la inclusión del territorio araucano a la legislación nacional; pero por otro lado, la incorporación de los sujetos

que habitan su suelo al mismo régimen legal. En otras palabras, a partir de la creación de la provincia los habitantes del suelo araucano, en su inmensa mayoría mapuche, quedan sujetos a la ley republicana.

La ley a la que alude el Mayor Galvarino Andrade en su crónica del diario *El Progreso*, no puede negar su génesis ajena al lugar en que se pretende imponerla. En un pasaje del capítulo VII, Pinto Rodríguez refiere puntualmente a lo refractario de la legislación aplicada entonces al sur de la Frontera: según testimonios de los funcionarios de la época, los comportamientos y procedimientos indígenas parecían más adecuados que la legislación que se intentaba imponer a la fuerza, por lo que más de uno llegó a justificar que, ante la mirada de los indígenas, los jueces resultaran crueles e injustos.

Para justificar la avanzada fue necesario implantar la creencia de que dichas tierras no eran sino parte integrante del Estado nacional, sólo que hasta entonces éste no contaba con la tecnología necesaria para su ocupación. Según señala el crítico, dos fueron las estrategias claves del Estado nacional en la avanzada en Arauco: en primer lugar, pretender que la toma de las tierras del sur era un acto legítimo de la república, ya que a ella habían pertenecido históricamente. Desde esta estrategia, la Nación no “conquistaba”, sino que ocupaba lo que desde siempre le pertenecía. La segunda estrategia, algo más brutal que la primera, consistió en justificar la expropiación de las tierras en pos de los intereses nacionales. A propósito dirá Pinto Rodríguez: “Las memorias de los intendentes, gobernadores y cuanto funcionario escribió sobre la Araucanía no dejan de reconocer que la expropiación de tierras y la constitución de la propiedad privada eran claves para llevar la civilización y el progreso a la región (2000:162)”.

Ceremonia de la muerte está organizada a partir de una sucesión de relatos acerca de lo sucedido en Forrahue, en donde la emulación de diálogos, incluso introducidos en estilo indirecto, denota el carácter testimonial de estos *nütram*. Según relata la crónica, las víctimas del desalojo de Forrahue fueron once: “Quedaron muertos once indígenas (5 hombres y 6 mujeres), ocho heridos, de los cuales han fallecido cuatro en el hospital”. Propongo leer el poema “Cinco (Punotro)” como un homenaje a esas cinco víctimas, recuperando sus nombres, destacando en cada uno un rasgo -ligado a la fertilidad nuevamente- y declarando que la memoria del corazón, voluntad de no olvido, es quizás el pedido más profundo y sentido de justicia.

CINCO
(PUNOTRO)

Pero nada se oculta en este cielo, hija, nada,
y el difunto corazón, podrido y todo,
no olvida bajo tierra:
Francisco Acum., acuérdate –lloraba-
limpiaplata le llevo a tus heridas.
Anjela Rauque es una loica encinta
que da a luz entre peumos y tineos.
Ya pues, Marinao, no llores muerto,
y vamos a nadar al río Contaco.
María Santos es buena tejedora,
sus mantas valen oro cuando rompe el agua.
Candelaria Colil, huelen tus pechos
a poleo quemado y a chilco con rocío.
Carolina Guimay aporca, alza porotos
como lanzas florecidas hacia el cielo.
Carmen Llaitul, escarba, coge berros
y el resto se llena de salmones.
Antonio Nilián hierve, endulza chicha
con la miel y con los pétalos del ulmo.
Tránsito Quintal tiene visiones
donde arden las hojas del latúe.
Candelaria Panguinao busca nalcas
y varillas de voqui en las quebradas.
Juan Acum sangra, moja juncos
que se doblan sobre el agua de Macolpi.
(Todos sangran, son sus sangres las que caen
al oleaje de la tarde de Pucatrihue.
Todos sueños en el monte y la llanura,
y en un hilo del alma de sus hijos).

Juan Acum, el último que nombra, es mencionado en la Crónica: a doscientos pasos de su casa se desmontó la tropa. A todos ellos se los está evocando en un presente que no se limita ante la conmemoración de su muerte, sino que los revive en esta recreación de pequeños diálogos. Y a su vez, a cada uno se los describe a través de imágenes vinculadas a los frutos de la tierra. Esa unión establecida entre la tierra y las víctimas del desalojo es pasible de ser leída en tanto propuesta de contra-ley, que ya no responde a la letra muerta de legislaciones ajenas, sino que surge de la relación misma de las víctimas con el espacio. Ser el natural del lugar en esta lectura está implicando dar y recibir vida de la tierra a la que se pertenece; en contraposición, ese extraño que

llega con pretensiones de dominación no deja sino sangre y vacío, nada donde hubo vida.

Sin embargo, y en esta vuelta de tuerca encuentro lo más rico del poemario, lo que fue vida revive a partir del nütram: el relato de lo sucedido trae la sangre de los caídos a la memoria, “Todos sueñan en el monte y la llanura/ y en un hilo del alma de sus hijos”, al alma de los hijos que en cada relato los vuelve a hacer presentes. Ahí la apuesta del poemario: traer en el relato de Forrahue lo que el corazón bajo tierra y sobre ella, no olvida y sigue cantando. Sueño, memoria y alma conforman una tríada vinculada a los lazos con ese pasado evocado y revivido, son los actores de la voluntad de no olvido que mencionaba líneas arriba. En el poema SEIS (CAMPAMENTO PAMPA SCHILLING) estos actores son nuevamente puestos en el centro de la escena. Con este poema se cierra la serie de lo que podríamos denominar testimonios “contra oficiales”: en este poema el presente está redoblado en un aquí y ahora a través de una voz que varía de una primera persona plural a una primera persona singular.

SEIS

(CAMPAMENTO PAMPA SCHILLING)

Aquí, henos aquí,
ya viudos de nuestros dioses,
viudos del sol, del agua
y de la luna llena.

Adentro
frente al brasero,
quemamos lengua y memoria.

Afuera
florece el ulmo, la lluvia moja el laurel
que brilla en mitad del monte.

(...)

Dormimos viudos de sueño,
soñamos cosas que arden;

(...)

Solo estoy frente a la noche.

Afuera brilla el laurel
a relámpagos y sangre.

El monte es una neblina,
y el agua del mar se arde.

El juego de adentro / afuera sugiere una equivalencia a olvido / memoria, que es a su vez una transpolación de la oposición muerte / vida que sutura todo el poemario. Si se lee a *Ceremonias* a través del eje de la fertilidad, *Ceremonia de la muerte* pone en

juego lo estéril, la carencia de fertilidad. No sólo la muerte, sino aún más, la ausencia de vida. El poema SEIS es la queja del que desde su interior lamenta la pérdida pero sigue reconociendo que afuera, en la manifestación rotunda de lo que no acaba, todos los símbolos de lo sagrado, de lo que hizo a los mitos y ritos que añora, persisten. Ese retoño después del incendio es la posibilidad latente de resucitar los símbolos, volver a ver al laurel que brilla otra vez como la ofrenda de Huenteano, volver a sentir en el agua que rompe contra Pucatrihue la sangre todavía caliente de los once de Forrahue.

Este poema es el que cierra la serie de estos testimonios “contra oficiales”; los poemas restantes de esta sección comienzan a anticipar *Ceremonia del regreso*, no sólo en la reanudación del sema de la fertilidad, también en la concepción del nüttram como lenguaje común a recuperar. El regreso es el reverso de la quema del brasero con que comienza el poema SEIS. El último poema de *Ceremonia de la muerte*, “Último cielo”, insta a volver a los símbolos, a ir al encuentro de lo que nunca logró callarse del todo.

(...)

*hacia la Mesa de Piedra
donde Huenteano nos cura
de males y de lisuras
con gruesa agua y con sal.*

*Déjale por eso un canto,
marero, a las tres oscuras
piedras donde el viento dura
más que en la tierra y el mar.³³*

Qué difícil resulta pensar que al cabo de un siglo y medio, si se toma la segunda mitad del siglo XIX como bisagra de transformación de la Frontera, sea posible restaurar lo que todo una tecnología estatal se obstinó en desmembrar. Me pregunto qué instancias de reflexión pusieron sobre el tapete la posibilidad de repensar el devenir de la cultura indígena, mapuche. Creo que en este sentido Mora Curriao, a quien cité en la segunda parte de este trabajo, da en el blanco: los quinientos años de la conquista, paralelamente a la decadencia de las dictaduras militares -quizás la expresión más cruenta de lo que fue el derrotero ideológico del siglo XX- hayan posibilitado que esas voces, siempre “otras”, comenzaran a penetrar en el centro de la escena. Lo cierto es que ya no se trata de la voz de aquellas víctimas de la Conquista: digo, la voz ya no es,

³³ En cursivas en el original.

ni podría ser la misma. Tiene en sí las mudanzas del tiempo, que en este caso implicó un proceso inevitable de transculturación no necesariamente negativo.

Si como apuntaba acerca de la distinción que realiza la crítica especializada, lo que diferencia a la poesía etnocultural de la etnopoésía es la conciencia escritural de estos poetas, en el caso de *Ceremonias* la conciencia no sólo se evidencia en la estructura del poemario, que incluso anticipa obras a venir, sino en la suerte de glosario que acompaña determinados términos, conceptos y nombre claves de cada poema. Un gesto que pone de manifiesto la pretensión de una recepción transcultural, o que al menos ya no se limita a la comunidad mapuche. El *nütram* se traslada a las urbes, a las academias, al otro lado de los Andes. ¿Por qué habría sino de acotar al pie de página aquello que representa Huenteano?

“Ceremonia del Regreso”

Si “El último cielo” era la puerta de ingreso al ciclo de la fertilidad, la apertura del regreso con “Parlamento de Huenteano en la isla de Pucatrihue” lo confirma. Huenteano toma la palabra desde la soledad de su isla y advierte el abismo que se ha abierto entre él y sus paisanos.

Los hombres que ahora veo se hincan en la arena, agotados por el viaje y la memoria. Me ruegan y me hablan con hilachas de un idioma ya intratable, el que un día compartimos. La fuerza de sus sangres ha quedado en el camino. Viajeros y temerosos, se entregan a un poder que nunca tuve.³⁴

A la par del parlamento de Huenteano, está “Marero”, el parlamento que completa la creencia. En este segundo poema se pone en escena la ofrenda y el vaticinio que pende de la rama del laurel, ritual de los pescadores.

Pero me interesa centrarme puntualmente en dos poemas de esta última serie: “*Nütram*” y “Dibujo de monte (Cunco Chico)”. En estos poemas el foco está puesto en la posibilidad del *nütram* como espacio de reunión, como recinto de la memoria colectiva, y sobre todo, como vehículo de reestablecimiento de un lenguaje común. El

³⁴ Encuentro ciertas dificultades en el párrafo que transcribí del parlamento de Huenteano: “se entregan a un poder que nunca tuve”. ¿Qué se insinúa en esta confesión del espíritu? He pensado respuestas diversas, y en ninguna confío. Encuentro acá, otra vez, el límite innegable de mis lecturas: el no pertenecer a la cultura en la que intento introducirme.

poema “Nütram” está dividido en tres poemas que reconstruyen escenas de relatos narrados en la pequeña parcela de la familia Cailaf. El sentido se completa con la explicación o puesta en contexto que ofrece Huenún al final del tercer poema:

Me tocó vivir la última mitad del año 1992 en la pequeña parcela de la familia Cailaf-Piutrín, situada a 18 kilómetros de Temuco. Allí al calor de la cocina a leña, compartí el nütram, la conversación mapuche que entrelaza retazos de mitos, recetas medicinales e historias de pacientes vivos y difuntos.

En este fragmento se evidencia nuevamente la conciencia de una recepción no exclusivamente mapuche. Pero además, declara el doble juego poético, la alianza dada entre la poesía etnocultural y la etnopoésía: si el nütram, género tradicional mapuche que desde la lectura de la crítica especializada denominamos etnopoésía se transcribe, se transforma en poema fundado en una escritura deliberadamente estética, se conjugan las instancias y los límites entre uno y otro comienzan a desdibujarse. Me interesa esta conjunción porque señala todas las mediaciones dadas entre una comunicación intra comunal, donde un relato remite a un universo cultural común, y un poema que termina leyendo una estudiante de letras argentina. Leo ahí el claro propósito de establecer este espacio, podría decir en dos direcciones: ya no sólo intra comunamente en tanto lenguaje común y género que, en compañía del ritual de la reunión, actualiza la tradición de los relatos, sino también en tanto trinchera dispuesta para un diálogo inter cultural. Tomada la escritura, incluso puedo decir la poesía, como elementos propios de una cultura mayoritaria pero recuperando a su vez la forma del nütram como base para entablar dicho diálogo, la doble interpelación -mapuche y no mapuche- resulta clara.

Lo que narra “Nütram” son las historias contadas por la familia Caifal acerca de Antonio Calfumán, específicamente en el segundo poema, mientras que en los poemas “Uno” y “Tres”, la narración se centra en las sensaciones y vagas reflexiones que mantiene el narrador, identificable directamente con Huenún Villa a partir de la contextualización introducida al final de la trilogía.

DOS

Tomo el mate en un jarro de aluminio. Los ancianos de la casa hablan de un hombre que enloqueció buscando plata en las montañas. Volvió con una calavera en el morral y un par de falanges carcomidas por la nieve. A quien lo oía, invitaba a subir crueles caminos para seguir buscando huesos, su riqueza, la corruptible plata de los

muertos.

Pobre loco -dice Juan-, murió allá arriba, perdido
de camino, aplastado por la nevazón.

De Llonquimay, un tren cargó sus restos hasta
Quepe. Envuelto en arpilleras lo entregaron a la policía.

Antonio Calfumán nombraban -dice-.

Transcribo este poema, el segundo de los tres que conforman “Nütram” porque encuentro allí un ejemplo claro de la “conversación mapuche que entrelaza retazos de mitos, recetas medicinales e historias de “parientes y vecinos vivos y difuntos”, como el propio Huenún Villa define.

En “Dibujo de monte (Cunco Chico)” la voz que se retoma es la de la machi, personaje de suma jerarquía en la cultura mapuche y a quien Ana Moens describe en su tesis de la siguiente manera:

La machi o chamán mapuche -en la actualidad la gran mayoría de las machi son mujeres- goza de gran prestigio, no sólo por su calidad de curadora sino también por su papel de mediadora entre la comunidad y el mundo sobrenatural. Por su contacto directo con los dioses y espíritu del *wenu mapu*³⁵, la machi es capaz de apelar a ellos, para que hagan sentir su influencia benéfica en la tierra. Se comunica con estos seres sobrenaturales a través de un espíritu (*püllü*) que la posee y la hace entrar en trance; se dice que entonces, la machi se transforma en otro ser, el *küymiñ*, que no es ni chamán ni espíritu. Los mensajes que recibe desde el *wenu mapu*, los transmite cantando a su ayudante, el *dungumachife*, que sabe traducir e interpretarlos. (Mones, 1999:24)

Lo que “Dibujo del monte” pone en escena es el momento en que la machi realiza sus rogativas de buenos tiempos quemando hierbas alrededor del fuego en la ruca. Ese espectador que relata las escenas, interpreto que es otra vez el poeta contemplando silencioso el ritual que lo involucra. Y vuelve a entrelazar la voz de la machi y su monólogo interior paralelo al ritual.

³⁵ Wenu mapu: según Moens se trata del lugar de residencia de los dioses, los antepasados y los espíritus benéficos. Es representado como cuatro plataformas en las que se vive armoniosamente y en la que cada ser sobrenatural ocupa un lugar específico según su status y jerarquía.

DIBUJO DE MONTE (CUNCO CHICO)

(...)

La ruka, ya a fines del invierno, mantiene a raya vientos aguaceros y heladas. El nütram, la balbuceante conversación espanta los espectros del espíritu. “Mi corazón te conoce, hermana/ mi corazón te conoce: / tú eres la que teje/ mi corazón en el telar”, dice un canto que oí, efímero y monótono, en Playa La Mina, a orillas del río Quepe. Y es así: bajo las extrañas sobras de nuestros cuerpo proyectadas por el fuego y por la lámpara, nos miramos y nos reconocemos. Afuera los treiles gaznan volando la bulliciosa danza del apareo. Adentro escucho verter las palabras, el mapudungún que se desliza por entre maillines y pedregales. No entiendo, pero sí, en los ojos, en el fuego, en esa rama de sombra que de golpe cae de la boca de la machi Isabel.

Esta voz otorgada a un otro mapuche en momento rituales, sea el nütram, las rogativas a Huenteano o los conjuros de la machi, coloca en el centro de la escena la existencia de una cultura que a pesar del desmembramiento de su comunidad, persiste y resiste en sus rituales ancestrales. Sin embargo, más allá de esta puesta en escena poética, los ritos recreados han atravesado los años y las generaciones resistiendo los reiterados intentos de extinción. En el artículo “Territorios amerindios de la contemporaneidad”, publicado en el número VI de la revista *Katatay*, en el que se presenta un dossier dedicado a la poesía de Jaime Luis Huenún Villa, Enrique Foffani toma la noción de “actualización” como leit motiv de la poesía etnocultural. Desde su perspectiva, la práctica poética re-actualiza la memoria ancestral a través de la vivencia contemporánea de la escritura. Quizás, menos que re-actualizar la práctica ancestral -el mito, el rito, la memoria-, re-actualiza el diálogo entre la comunidad ancestral y la cultura blanca. Lo que dicen esas voces “otras” de “Ceremonia del regreso” es “aún seguimos siendo, en la total vigencia de nuestra palabra, de nuestros mitos y nuestros ritos que nunca se extinguieron”. El *regreso*, ¿qué es sino el reencuentro del poeta con la palabra ancestral en todo su presente? Pero es la palabra escrita la que se re-encuentra y re-actualiza la memoria ancestral: la práctica recreada, la cultura, no ha dejado de estar nunca. Esta voz, que podría llamar “la voz mapuche hoy”, se sostiene en todos los poemas de esta última serie: en el ül cantado por Remigio Hueche al final del poema “Dibujo del monte (Cunco Chico)”, sobre el que se dice “*Es el único que todavía canta el ül en Cunco Chico*”, en la voz de la comerciante de San Juan de la Costa del poema “Feria libre de Rahue”, en la plegaria final que ésta ofrece a Huenteano.

Lo último que quisiera apuntar acerca de *Ceremonias* es el detalle, no menor, del poema final: “Reducciones” es el título del poema que cierra *Ceremonias* y es también el título del tercer poemario de Huenún Villa, recientemente editado. En este poema o epílogo personal, previo al que realiza Elvira Hernández, el ánimo confesional retoma el centro de la escena. Y así como en la entrevista previamente citada Huenún Villa declara su relación inconstante -casi como redescubriéndola- con la cultura mapuche, en este primer epílogo de *Ceremonias*, la confesión tiene un carácter de palabra final de lo dicho. Como si en ese ciclo que se establece entre el *amor*, la *muerte* y el *regreso* de cada una de las ceremonias del libro, se insinuara el periplo del poeta con sus raíces, con la palabra ancestral.

REDUCCIONES

Provengo, por sangre paterna, de un tronco huilliche que aún mantiene un mermado asentamiento en los reductos de Quilacahuín, localidad ubicada a 35 kms. al noroeste de la ciudad de Osorno.

(...)

Pero la rueda de los tiempos, los soles y las lunas girando sobre vivos y difuntos, ha echado sombra a esas viejas sabidurías. Mi último viaje, recuerdo a los campos de Quilacahuín fue hace diez años. En el intertanto han ido cayendo a sus respectivas fosas de eternidad, Carlos Huaquipán, José Llanquilef, Abraham Huaquipán y Albino Aguas. Quedan en la tierra, corazón de voqui y memoria resistente, las pobrísimas mujeres: Matilde Huenún y Zulema y Catalina Huaquipán. Y los ríos: el Rahue, el Pilmaiquén, el Bueno, buscándose por valles y declives, destellando con los peces que brincan los remansos del atardecer.

Luego de *Ceremonias*, se publica en 2001 *Puerto Trakl*, el segundo poemario de la autoría de Huenún Villa, al que me introduciré a continuación y sobre el que ya se puede sospechar una distancia evidente con el primero. Dicha distancia, punta del ovillo de esta tesina, se vuelve aún más inquietante si se abordan también los poemas incluidos en las antologías coordinadas por el propio Huenún Villa. Allí, la temática mapuche, del todo ausente en *Puerto Trakl*, reaparece casi como tópico obligado. Quiero detenerme ahora en *Puerto Trakl*, descender al puerto junto con el poeta para escuchar el diálogo que entabla con poetas de otras latitudes allí reunidos.

Puerto Trakl o “El teatro de la desolación humana”

“Como individuos y escritores pertenecemos a un espacio cultural, a un territorio geopolítico, a un tiempo, y a un idioma determinado. Y eso no quiere decir que no podamos transitar por las cultural del mundo, o que no podamos confrontar, compartir o explorar identidades y realidades estéticas distintas a la propia”.³⁶

¿Cómo se debe leer *Puerto Trakl*? ¿Qué tipo de operaciones hermenéuticas permite el texto? ¿Qué diría Huenún Villa acerca de las hipótesis trazadas a partir la lectura de su segundo poemario? La primera relación, al parecer obvia, que establecí entre este segundo poemario y mis lecturas de Huenún Villa, fue a partir de una suerte de anécdota, aunque nada feliz, relatada por el propio Jaime en una entrevista dada a la revista virtual mexicana *Intemperie*:

Mi infancia y adolescencia las viví en un campamento de Osorno llamado “Nueva Esperanza”. Allí mi padre construyó una cantina, una especie de lanchón ebrio varado en el negro y frío barro del sur. Atendí ese local, junto a mi hermano Mauricio, desde los 8 a los 20 años, escanciando vino, chicha de manzana y cerveza a parroquianos y parroquianas de toda laya y catadura. Con frecuencia debíamos interponernos entre quienes se trezaban a patadas, combos y cuchillazos. Gestos para nada heroicos, en realidad; sólo inútiles aspavientos infantiles con los que tratábamos de evitar la destrucción del mobiliario y la mercadería. Recuerdo que dos o tres veces por semana, carabineros solía llevarse presa a la mitad de la clientela, todos obreros agrícolas, vendedores ambulantes, delincuentes de baja estofa o empleados del PEM o del POJH. (2012)

Este paisaje, así descrito, nada dista del escenario desolado y sombrío que configurará a través de los poemas de *Puerto Trakl*. Por eso, la connotación a esta anécdota de infancia parece resultar directa. Sin embargo, a poco de leer a Georg Trakl ya se descubre su resonancia innegable y constante en el segundo poemario de Huenún Villa. En las *VI Jornadas de intercambio académico en las áreas de la docencia, la investigación y la cultura latinoamericanas de la Red Katatay*, realizadas en octubre de 2012, recibimos como invitado a Clemente Riedemann, uno de los mayores exponentes de la primera generación de poetas etnoculturales. En esa oportunidad tuve el placer de

³⁶ Fragmento del texto publicado en la Revista *Intemperie*. <http://www.revistaintemperie.cl/index.php/2012/09/27/jaime-huenun/>

conversar con él acerca de la recepción de Georg Trakl en Chile, principalmente en el sur del país. Riedemann mencionó que la similitud del paisaje, entre los Alpes y los Andes, volvía la poesía de Trakl un lugar reconocible ante los ojos de los poetas de la suralidad chilena.

Intentaré proponer un diálogo entre la poética de Georg Trakl y el segundo poemario de Huenún Villa: no con el propósito de ir descubriendo coincidencias, o similitudes poéticas que me permitan trazar líneas de lecturas en este segundo poemario, sino intentando reconstruir la relación que Huenún Villa entabla con la poesía occidental. Reflexionar en torno a la vinculación presente entre la poesía etnocultural y la occidental implica instaurar la pregunta por los supuestos límites de la primera: la pregunta por cuán centrada en la etnicidad debe resultar la poesía mapuche.

No es mi intención detenerme aquí en la obra del escritor austríaco, pero encuentro que vale la pena marcar la cercanía notable que se da entre sus poemas, y los que componen el poemario que abordo en este momento. En un muy completo estudio incluido en la antología *Poemas*, editado por Corregidor, Aldo Pellegrini define a la poesía de Trakl como la poesía de “rechazo al mundo corrupto” (2009:7), rechazo sostenido desde la mirada de un “otro” que no integra el mundo de la corrupción y la degradación. Desde el análisis de Pellegrini, ese “otro” es por momentos Elis, Helian o Sebastián: personajes ficcionales en los que el poeta deposita su proyección del mundo ideal como un contrapunto de la ignominia del hombre.

Ya resuenan los ecos de Jorge Teiller y su poesía lárca: la de la nostalgia por la infancia perdida, la de la pena frente a un mundo que ya no conserva su belleza prístina, la poesía del mundo perdido. El desarraigo que tematiza obsesivamente la poesía lárca es, en estrecha similitud a la poesía de Trakl, la poesía que surge desde el dolor de la pérdida que, si en Trakl es la de la pureza, en Teiller es la de la inocencia. ¿Y no son acaso ambos términos equivalentes?

Siguiendo el rastro de Trakl he encontrado un artículo escrito por Teiller para el periódico *El Mercurio* de Santiago de Chile en febrero de 1962, una reseña interesantísima, de la que transcribo un fragmento:

La voz de Trakl fue apenas escuchada durante su vida, por demás corta. Su obra, muy parva, tuvo exigua difusión. Pero por un fenómeno ya corriente en la historia de la literatura, apagado el ruido de las famas más espectaculares (¿quién lee hoy a Marinetti, por ejemplo?) las voces más ocultas y, por lo tanto,

más profundas, surgen repentinamente y son las de mayor repercusión. Ya en 1917 Rilke escribía: ‘la poesía de Trakl es un objeto de existencia divina para mí... el más conmovedor de los lamentos ante un mundo imperfecto’. (...) También la poesía de Trakl alude profusamente a la melancólica casa de sus antepasados en donde era un niño que al claro de luna salía a dar de comer a las ratas. El paisaje decadente del otoño, la infancia, la muerte, serán los grandes temas de su poesía.³⁷

La vida de Trakl ofrece numerosas razones para desatar esta poesía de la pérdida. La muerte de Trakl acaba un proceso que pareciera nunca haber querido comenzar. De ahí que todos los símbolos que hacen a su poesía parezcan señalar el deseo de lo inanimado en contraposición a una vida que no ha sido sino infortunio: la piedra, el nonato, la noche, símbolos todos de la pureza, de lo que no perece y en consecuencia no se corrompe. La vida es el proceso de la corrupción; sólo lo que no vive, o lo que ha poco lo hace, puede conservar una pureza que el poeta ve escabullirse en todo lo que lo rodea.

Este paisaje, quizás más próximo a los inicios de la Primera Guerra Mundial que a un comienzo de siglo XXI latinoamericano, vuelve cada vez que el hombre se espanta del hombre, cada vez que somos nuestros propios lobos. Y en este sentido no hay tiempo ni espacio que limite su vigencia. Trakl es todos los tiempos y todos los espacios donde habitemos. Así lo expresa Pellegrini: “toda la poesía de Trakl trasunta una extraña sensación de anacronismo” (2009:13); un anacronismo que no sólo se caracteriza por ser atemporal, es decir, capaz de suscribirse a cualquier época y en cada una de ellas recobrar sentidos. Sino también un anacronismo que funciona como reverso de la decadencia del hombre, de su perecer. La poesía de Trakl adquiere así un sentido universal, que trasciende tiempos y espacios sin perder sentido alguno, por el contrario, recreándolos. Una poesía que invierte la curva de la vida del hombre y, lejos de fenecer, con el tiempo se renueva.

Propongo un juego: voy a transcribir un poema de Huenún Villa presente en *Puerto Trakl* y uno de Georg Trakl. Propongo ver cómo cualquiera de ambos podría pertenecer a uno u otro:

³⁷ Este artículo se encuentra en el sitio web <http://www.uchile.cl/cultura/teillier/artyantrev/23.html>, y fue extraído del periódico *El Mercurio*, Santiago de Chile (11 de febrero de 1962), p.12.

Atravieso este bosque de abetos tormentosos.
Las estrellas caen endulzando
los lejanos abedules.
Silenciosa, una mujer aparece en la niebla
Y alumbra mi camino su lámpara sin luz.

Al anochecer se calla la queja
del cuclillo en el bosque.
Cada vez más se dobla el grano,
la roja adormilera.
Una negra tormenta se cierne
sobre la colina.
El viejo canto del grillo
se desvanece en el campo.
Ya no se agita el follaje
del castaño.
En la escalera de caracol
cruje tu vestido.
Quieta brilla la candela
en el oscuro cuarto;
una mano de plata
la apaga

Noche sin viento, sin estrellas.

No intento señalar que no existen diferencias entre una poética y otra, entre una estética y otra. Sólo pretendo resaltar la similitud presente entre uno y otro en el plano de lo simbólico, en el plano de las imágenes visuales, y sobre todo en lo universal de sus poéticas: se puede leer *Puerto Trakl* sin sospechar siquiera que su autor es contemporáneo, mapuche y chileno. En el mismo sentido en que se puede hallar inmediatamente la vigencia absoluta de la poesía de Trakl, en América del Sur, un siglo después de su muerte.

Considero posible que la semejanza de paisajes entre el origen de una y otra poética, lo que Clemente Riedemann señalaba como posible explicación de la fuerte recepción de Trakl en el sur chileno, sea motivo de la proximidad no sólo entre *Puerto Trakl* y la obra del austriaco, sino también entre la poesía lárca de Jorge Teiller y éste. Tal y como apunta Pellegrini, el entorno montañoso de Viena es una constante en las imágenes de Trakl: la cantidad de símbolos que Trakl configura a partir de los colores, los pájaros, las piedras, los hombres habitantes de perdidos caseríos montañosos -como si la naturaleza guardara en sí la esencia de sus metáforas- permite una suerte de transpolación que vuelve su poética a un espacio en el que también la naturaleza permite la misma configuración simbólica a partir de los mismos elementos.

Puerto Trakl es un recorrido, un descenso, una estadía y una despedida de un escenario que a poco de comenzado el periplo el poeta ya identifica con su corazón. El poeta pasea entre escenas de la miseria y el desamparo humano, en las que su mirada devela la soledad del hombre en medio de los hombres.

POEMA 1

Bajé a Puerto Trakl entre neblinas.
Buscaba el bar de la buena suerte para charlar sobre la travesía.
Pero todos miraban la estrella polar en sus copas,
mudos como el mar frente a una isla desierta.
Salí a vagar por las calles con faroles rojos.
Las mujeres se ofrecían sin afecto, fragantes y cansadas.
“A Puerto Trakl los poetas vienen a morir”, me dijeron
sonriendo en todos los idiomas del mundo.
Yo les dejé poemas que pensaba llevar a mi tumba
como prueba de mi paso por la tierra.

Estas mujeres que se ofrecen sin afecto, al igual que el tabernero del segundo poema o el capellán que da el servicio del zarpe del tercer poema, van construyendo escenas paralelas que hacen al paisaje desolado de este puerto-corazón. Ambos, el tabernero y el capellán, hacen advertencias al poeta que arriba: “‘Y si vienes a morir a Puerto Trakl/ no bebas de mi vino’, dijo el tabernero.”, se lee en el segundo poema; y en el tercero: “‘Aparta el mal de tu vida’, decía el capellán/ en el servicio del zarpe”. Estas advertencias van anticipando el carácter de la visita que lo espera, son imágenes que comienzan a develar la naturaleza del viaje. Los tres versos finales de este tercer poema señalan un giro, el “nos” inclusivo de la primera persona del plural. Este quiebre dado entre la voz de esos otros -capellán, tabernero-, la descripción del paisaje desde la mirada observadora del poeta y el paso a un “nos” inclusivo ameritan un detenimiento.

La soledad nos había curado para siempre
de todo temor
y de cualquier destino.

¿De qué puede curar la soledad? Del riesgo, de la posibilidad del fracaso ante un intento de destino que implique a un otro. Cura el miedo a que pueda no cumplirse, a que un anhelo sea para siempre eso: pura potencialidad. ¿Por qué ‘nos’? Quizás porque a esta altura del periplo, este poeta que vaga ya se ha incorporado al paisaje del puerto. O quizás porque ese miedo, el temor a cualquier anhelo, está en el corazón de cada uno de nosotros. Sin embargo, el “nosotros” inclusivo del poeta se va relativizando en el

transcurso de los poemas; pareciera que nunca termina de pertenecer a esa comunidad que habita el centro más profundo del corazón-puerto. Cada uno de estos personajes, él mismo, pareciera ser una isla en sí, conformando un archipiélago de soledades que jamás se encuentran. Tampoco hay un “nosotros” entre madame “Su” y “él”, dos personajes con los que conversa y bebe en el hotel Melancolía. Podría leerse aquí un “nosotros” que se distingue de esos “otros” representado por los alcohólicos parroquianos. Pero los diálogos entre los tres se agotan instantáneamente, y al cabo de ellos cada uno regresa, cada vez más irreversiblemente, a la propia y solitaria decadencia. No puedo decir que esta estampa tan patente de la soledad represente, a escala corazón-puerto, lo que es fuera de éste la realidad toda. No puedo decirlo porque no creo en realidades definibles, monolíticas y estancas. Pero puedo, a pesar de esto, vincular este sentido de la soledad con la lectura de Trakl, un gran cantor de la soledad del hombre. Como dirá Pellegrini respecto de Trakl: “Pero sobre todo, la secreta luminosidad de su poesía es un refugio de privilegio para la fraternidad de los solitarios, que tiende a incluir a todos los hombres, ya que el destino final del hombre de hoy parece ser la soledad” (2009:8). O más adelante: “El apartamiento determina la soledad, pero la soledad es fundamentalmente incomunicación. La angustia de la incomunicación recorre la poesía de Trakl. Los símbolos del mutismo, del silencio, de la pérdida del habla, aparecen reiteradamente” (12).

Temo que me cuesta reconocer este rasgo en la poesía de Huenún principalmente porque previo a la publicación de *Puerto Trakl* fue la de *Ceremonias*, y lo que allí se cifraba era la posibilidad de recuperar la comunicación no sólo entre una comunidad marcada por una etnia, si es que es posible pensar a los mapuche en estos términos, sino entre comunidades históricamente opuestas y enfrentadas, como lo son la chilena y la mapuche. Y en lugar de la comunicación, lejos de estar el mutismo y la pérdida del habla que Pellegrini señala en la poesía trakleana, está el *nütram* como base de un lenguaje común a recuperar. Quizás por esto mismo tampoco pueda extrapolar la soledad de los personajes del puerto con un afuera más allá de él. Las voces que toman la palabra en *Puerto Trakl* entablan diálogos con el poeta que vaga, escucha y dice a continuación. En ocasiones las voces pertenecen a personajes de este teatro, como el capellán, el tabernero o Madame Su. En otras, la voz que habla con el poeta extrañamente pueda asociarse a alguno de estos personajes. Es el caso del Poema 11:

Dices que no puedes dejar de recorrer los bares
junto al mar de la mañana,
que los cuerpos llegan hasta ti
con la violencia de los puertos siempre vendidos
al peor postor.
En verdad llorarás en vano
y tu sed sólo será la vanidad de los árboles
que en la colina creen vencer el turbio cielo de la noche.
El silencio, mientras tanto, hará lo suyo
a esos poemas quemándose apacibles
en los desbordados ceniceros de tu vida.

¿Quién es esta voz? Pareciera ser él hablándose a sí mismo acerca de la vanidad del poeta. En este poema comienza una serie cuyo eje central será la poesía, o en todo caso, los poetas de Puerto Trakl. Persiste una idea de la inutilidad de la poesía, de ese afán de decir con la probabilidad grande y siempre presente de no ser escuchado. Poemas que no llegan a ningún puerto. Que parecen al costado de una vida que se consume “en las cantinas/ y en trabajos de puerto”. Relevo uno a uno los poemas de esta serie y entonces surge una pregunta: ¿son todos uno estos poetas? ¿Son todos él? Dice el Poema 17:

¿Qué harán a estas horas mis amigos de coñac y de anís?
No los veo todavía en este bar que llamo ‘Sic transit gloria mundi’.
La estrella polar los guiará a sus fondaderos de origen, cansados
y tristes, con carpetas llenas de poemas sin publicar. (...)

Y en el Poema 19, se lee:

‘La crueldad es una estación sin término’,
escribió en la sucia bitácora mercante.
Entre brindis y juramentos
anotaba los dictados de su corazón.
Arrancaba después esas ficciones
y las dejaba morir en las acequias
anegadas por los desperdicios
y la lluvia.

Responder a estas preguntas sea tal vez entrar en el escabroso terreno de la imposición de un sentido único, de una lectura si se quiere arbitraria. Lo que me interesa es analizar de qué manera ingresa el tópico de la escritura en este poemario. No por un afán descifrador, sino para acercarme a este costado de la poesía de Huenún vinculado a Trakl y, por contigüidad, a una poesía que puede llamarse “universal”. Sin embargo, esta concepción de la poesía que se presenta en *Puerto Trakl*, ligado a la vanidad, lo

desechable o lo perecedero, es casi una antítesis de lo que Pellegrini apunta acerca de Trakl: “Constituiría lo poético, por tanto, una aspiración a la pureza. Su acción se desarrolla en la esfera de lo espiritual y se encuentra en pugna permanente con la amenaza de corrupción que comenzando por el mundo espiritual termina por invadir el material” (2009:10).

Estas dos concepciones, o formas de representación de la poesía en tanto tópico dentro de la poesía, resultan claramente distantes entre un poeta y otro. Lo que no quiere decir que el tratamiento que Huenún hace de este tópico en su poemario sea una concepción acabada, siquiera *su* concepción al respecto. Esta salvedad me permite plantear dos reflexiones que a esta altura resultan pertinentes y necesarias. Por un lado, salvar una confusión que quizás pueda haber surgido en estas líneas últimas: el propósito de señalar la cercanía entre la obra de Trakl y este poemario de Huenún tiene como intención establecer las relaciones de recepción del austríaco a través de las claras marcas presentes en el poemario, más allá de las obvias como el título. Lo cual no quiere decir que se pretenda realizar una pesquisa de la lectura que Huenún hace de éste, o de la influencia que pueda haber recibido. Por otro lado, y en relación a esto último, lo que me interesa de esta recepción, y con ella los tópicos, las imágenes, los símbolos y las retóricas que se establecen, es la posibilidad de pensar la vinculación, o en todo caso la des-vinculación, entre el primer poemario analizado y *Puerto Trakl*. Y en este sentido es que quiero leer el epígrafe que he colocado en el abordaje de este segundo poemario. ¿Qué supuestas “obligaciones” retóricas esperamos, como lectores, en la poesía mapuche? ¿Qué condiciona esta expectativa? Definitivamente no esperamos un poemario como *Puerto Trakl*; apuesto a que tampoco sospechamos una vinculación entre las nuevas generaciones de escritores mapuche y la literatura chilena, latinoamericana, y menos aún europea. Quizás porque no estamos dispuestos a esperarla. Una indisposición surgida desde la necesidad de hallar sujetos a la medida de nuestra imaginación. Porque no es otra cosa que imaginación suponer que un mapuche escribirá, y leerá también, literatura sobre “lo mapuche” exclusivamente. Una imaginación no huérfana: en todo caso, hija del esencialismo histórico con el que se pensó a los pueblos originarios de Latinoamérica. Señalo que la expectativa recae sobre el sujeto porque creo que, en este tipo de literatura quizás más que en cualquier otra, lo que buscamos son las huellas de los sujetos que producen el discurso. Y no los buscamos meramente, los buscamos para poder descifrarlos, asirlos y hacerlos nuestros. Creo que detrás de este intento de conocimiento, del todo predeterminado, subyace una

pretensión de reducción y conquista de ese que continuamos viendo como el “otro”. Aclaro: no estoy queriendo decir con esto que seamos conquistadores deliberados, pertenecientes a la estirpe indianista o indigenista más ortodoxa. Digo que en nuestra manera de interrogar al otro, incluso en este a priori de la otredad, esperamos que responda con todo el exotismo que necesitamos. ¿Por qué “necesitamos”? ¿De qué necesidad estoy hablando? Digo necesidad porque considero que, además de claros condicionantes políticos e intelectuales, nuestra expectativa frente a ese otro responde a una necesidad constante de la existencia de un afuera, de otro, que no se incluya en lo que nombramos cuando a ese “otro” le oponemos el “nosotros”. Necesitamos que el “nosotros” no sea un absoluto, que existan resquicios inexplorados que nos permitan pensarnos contrastivamente. No ya para incluirlo a lo que pensamos es el progreso, sino precisamente a la vuelta del progreso, ahí donde todas las promesas dieron por tierra. Estoy planteando que esperamos que ese “otro” mapuche sea del todo mapuche para sostener la esperanza de un lugar desde donde aún podamos auto aleccionarnos. La ilusión de que, al mirarlos, al mirar la pureza prístina que esperamos hallar, podamos ver nuestro propio proceso de corrupción.

Volveré más adelante sobre estas ideas. Pero antes quiero salir del puerto-corazón. *Puerto Trakl* finaliza con la despedida del poeta de estas tierras sin destino. Ahí completa su periplo: descender, mirar de cerca los personajes de su corazón, y volver a partir. Dejar atrás ese paisaje de la desolación y la sombra. ¿Ir en busca de un destino? No lo sé. Por lo pronto, fijar la vista en otros horizontes.

POEMA 22

Ninguna mano despide tus ojos,
ninguna piel aguarda tu regreso.
Tu nombre, lo sabes, es una moneda
tirada con furia a los sitios erizados.
Recuerdas la nieve cayendo a los pinos,
ahora que deambulas al garete por un puerto
nublado y solitario, tenebroso y
ficticio.

Dos antologías y una misma tradición selectiva

En este último apartado me interesa abordar dos antologías de poesía indígena, cuya coordinación estuvo a cargo de Jaime Luis Huenún Villa: por un lado, *Epu Mari ñlkatufe ta achantii, 20 poetas mapuche contemporáneos* (2003), edición bilingüe a partir de la traducción realizada por el poeta Víctor Cifuentes; y por otro lado, *Antología de poesía indígena latinoamericana, los Cantos Ocultos* (2008), antología que incluye también poesía contemporánea de otros pueblos originarios de Latinoamérica, editada igualmente en versión bilingüe. El interés por abordar estas antologías surge del interrogante implícito en el título de este apartado: ¿qué selección de su propia poética está operando en Huenún a la hora de incluirse en esta antología? ¿Cuán condicionante de una selección resultará el carácter “mapuche” de la antología? ¿Qué presupuestos preexisten a la selección?

En esta antología se incluyen siete poemas pertenecientes a Huenún, de los cuales cuatro forman parte del primer poemario, *Ceremonias*: “Cisnes de Rauquemó”, “Feria libre de Rahue”, “Envío a Anahí” y “Ceremonia del amor”. Los tres restantes, “Umautuli”, “En la casa de Zulema Huaiquipán” y “Cantos” tienen un denominador común no menor: no forman parte de *Ceremonias*, pero sobre todo no forman parte de *Puerto Trakl*. Ninguno de los poemas aquí antologados pertenecen al segundo poemario de Huenún. Definitivamente esta no es una cuestión de números y estadísticas, de la cantidad de poemas sobre “lo mapuche” presente en cada antología dirigidas por el poeta. Lo que me interesa es discernir qué operaciones de inclusión se están poniendo en juego a partir de esta selección. Inclusión dada en dos direcciones paralelas: por un lado, la inclusión del poeta en tanto descendiente de mapuche en una generación cuya unidad radica en dicha genealogía; por otro lado, la inclusión de determinados poemas, no arbitrarios, que delimitan una poética “mapuche”.

La *mapuchidad*, podría ponerlo en estos términos al referirme a una forma que supone expresa una cosmovisión, una problemática y una realidad mapuche, comienza a delimitar su frontera: hay algo que no asiste al llamado de la *mapuchidad* desde el momento en que una poética se desplaza de una temática situada regionalmente a una ligada a un poeta europeo, por ejemplo. Desde este supuesto, resulta obvio que los poemas de *Puerto Trakl* no estén presentes en esta antología. Puedo entender a la *mapuchidad* como un llamado, lo que más arriba mencioné con el nombre de expectativa, surgido desde una comunidad de lectores que esperan algo en particular.

¿Qué se espera y por qué se espera lo que se espera? Empiezo por decir que la *mapuchidad* espera la cosmovisión, la problemática y la realidad mapuche. Y en esta espera niega el ingreso a “lo mapuche” de cualquier desplazamiento poético. Transcribo uno de los poemas no presentes en *Ceremonias* que compone esta selección antologada:

EN LA CASA DE ZULEMA HUAQUIPÁN

Junto al río de estos cielos
 verdinegro hacia la costa,
 levantamos la casa de Zulema Huaiquipán.
 Hace ya tantas muertes los cimientos,
 hace ya tantos hijos para en polvo
 colorado del camino.
 Frente al llano y el lomaje del oeste,
 levantamos la mirada de mañío
 de Zulema Huaiquipán.
 Embrujados en sus ojos ya sin luz
 construimos las paredes de su sueño.
 Cada tabla del pellín huele a la niebla
 que levantan los campos de la noche.
 Cada umbral que mira al río y los lancheros
 guarda el vuelo de peces y de pájaros.
 Bajo el ojo de agua en el declive
 donde duermen animales de otro mundo
 terminamos las ventanas.
 Y en la arena hemos hincado nuestras sombras
 como estacas que sostienen la techumbre
 de la casa de Zulema Huaiquipán.

Los elementos que hacen al paisaje en que se eleva la casa de Zulema Huaiquipán hablan de un espacio específico: el pellín, el mañío, el río, los lancheros, el río verdinegro hacia la costa, dan cuenta de un lugar identificable directamente con La Araucanía, que se delata incluso en el apellido de Zulema.

En el caso del poema “Umutuli”, cuya traducción según se lee en la nota al pie significa “Él está en el centro de su sueño”, se escucha la voz de Evaristo Huaique. El poema comienza con una introducción que da paso al relato del sueño de Huaique a través de su propia voz. Esta operación de entregar la voz a un testimonio, que en este caso no se vincula a un hecho histórico y a partir del que se reconstruye una historia extra oficial, pero que sí simula el ingreso de las voces ausentes al epicentro de la poesía, ya estaba presente en *Ceremonias*. Destaco esta relación entre estos poemas y *Ceremonias* porque encuentro que, al menos en esta primera antología revisada, existen una asistencia deliberada a “la *mapuchidad*” y sus exigencias. La asistencia no se limita

a lo temático, a una construcción de tópicos y tabúes sobre “lo mapuche”. También se da en el plano de lo formal en el que vuelve a estructuras y retóricas que distan mucho del poema breve y hermético de *Puerto Trakl*.

En el caso de *Antología de poesía indígena latinoamericana, los Cantos Ocultos*, sólo se seleccionaron cuatro poemas que, al igual que en la antología anterior, se presentan en versión bilingüe, mapudungún-español. Los poemas aquí antologados son: “En la casa de Zulema Huaiquipán”, también incluido en la antología antes abordada, “Llamekan”, “José María Huaiquipán cabalga en círculos sobre el río de los cielos” y “Halconero”. Como se podrá estimar a partir de los tres primeros títulos, también en esta antología se evidencia una clara ligazón con la temática mapuche que reinstaura el centro de la poética en la realidad indígena de la región. Nuevamente la ausencia de poemas pertenecientes a *Puerto Trakl* resulta notable. Respecto a “Llamekan”, he encontrado una etimología del término en un sitio en Internet administrado por el poeta mapuche Juan Paulo Huirimilla, en el que se lee:

... se ha identificado el Llamekan, un discurso etnopoético proferido por mujeres cuyo temple de ánimo es de tipo elegíaco. El Llamekan “se canta con la misma melodía, la cual se repite cada dos versos” (Augusta p. 272) y se la ha definido además como un canto poético que se enuncia cuando se muele el trigo o en diversas tareas ya que así “no sienten su trabajo” (Augusta p.272) o bien, cuando la mujer ha caído en desgracia, “infelizmente casada o injustamente calumniada” (Augusta p.273). (...) El Llamekán viene a significar la relación armónica entre una mujer y su espacio cósmico. Viene a ser un cántico etnopoético porque el ser está imbricado con los elementos materiales/espirituales que hacen que la mujer discuta poéticamente con su discurso en mapunchedungun o castellano su relación con el mundo y evidencie su realidad en opresión. Agréguese que el contexto en que se poetiza el mundo es además en reuniones familiares en que se recuerda los hechos tanto personales como colectivos.³⁸

A partir de esta definición termina por ser obvia la relación de este poema con el anclaje mapuche que vengo señalando en esta selección. Transcribo el poema para respaldar la etimología dada por Huirimilla:

³⁸ www.sepiensa.net

LLAMEKÁN

Sangre de golondrina, sangre
de mariposa
tenemos.
Los muchachos saben, los
hombres saben
y nos miran.
Escondidas en los bosques nos
quedamos,
mojando la tierra,
mojando los arrayanes
y los helechos.
Sangre de golondrina,
sangre de cisne hembra
en los juncos y los arroyos.
Mujeres, niñas del sol,
escóndanse de los muchachos.
Mujeres, niñas del sol,
escóndanse de los muchachos.

Inmediatamente se distingue la voz femenina en este poema. Hay una declaración de la opresión sufrida en manos de los hombres y una arenga a protegerse de ellos. Quisiera poder acceder a una versión cantada de Llamekan, para conocer cómo funciona la melodía y el ritmo a los que hace referencia Augusta, el testimonio citado por Huirimilla. Mientras tanto, es claro el propósito de Huenún de recrear el género en este poema. Este propósito vuelve a poner de relieve el anclaje mapuche de estos poemas incluidos en la antología.

El último poema de esta serie aquí incluida se titula “Halconero”. Es un poema diferente a los otros tres, ya que no se trata de un relato acerca de la vida o muerte de ningún personaje específico, ni recrea un testimonio a partir de la inclusión de otra voz presentada previamente por el poeta. “Halconero” forma parte del poemario *Reducciones*, del cual he podido conocer una parte a partir de lo publicado por la Revista Círculo de Poesía en su sitio oficial.³⁹ Tomando como referencia los poemas publicados en este sitio, se vuelve evidente el regreso a una poética de “lo mapuche” que encuentra su antecesor en *Ceremonias* y no en *Puerto Trakl*, su poemario inmediatamente anterior. “Reducciones”, como ya quedó dicho, es también el poema con el que concluye “Ceremonia del regreso”, la última serie de poemas del primer libro

³⁹ www.circulodepoesia.com

del autor. Dos términos que se emparentan: regreso y reducciones. Regresar a la retórica de la *mapuchidad*, no sólo a partir del tercer poemario de autoría propia, sino ya desde la selección de poemas incluidos en las antologías dirigidas por el autor.

Vuelvo sobre la idea de una expectativa que precede a la lectura y termina por condicionarla. Considero que en la selección, como así también en el periplo dibujado entre los tres poemarios, el autor asiste a esta expectativa en todos los casos menos en *Puerto Trakl*. Este poemario introduce una incomodidad: no se ajusta a las características que la crítica especializada ha señalado como propias de estas poéticas emergentes a las que denominó poesía etnocultural. La no apropiación del texto a esa nómima de características -casi obligatorias- vuelve a *Puerto Trakl* un texto problemático que carga con la intensidad de una pregunta incómoda: ¿por qué no? Por qué no puede ser un poemario igualmente mapuche más allá de su filiación a una poética “universal”. Porque *Puerto Trakl* no muestra credenciales, no delata una genealogía ni pretende pasar por *etno*. *Puerto Trakl* se deja leer en varias tónicas: como un homenaje a un poeta austriaco con gran recepción entre los poetas chilenos del sur, como un diálogo con la poesía de varios y diversos poetas no sólo europeos, también chilenos, como una subversión deliberada de la llamada poesía etnocultural. Una subversión que se da precisamente en la inasistencia a la expectativa y en la instauración de la pregunta misma por la expectativa.

Me interesa pensarnos desde esta pregunta, a un nosotros que está involucrando una comunidad de lectores imaginarios con la característica común de no pertenecer a los pueblos originarios desde donde surgen estas voces, porque creo que compartimos un a priori en la lectura de estos textos. El a priori, como mencionaba líneas arriba, es pasible de ser leído desde variadas ópticas: se puede considerar que este condicionante de la lectura surge de la necesidad de hallar una voz “auténtica”, emanada desde el fondo mismo de los sectores oprimidos que nunca antes accedieron a la palabra. Pero en esta consideración se escapa algo: podemos esperar escuchar finalmente la voz siempre acallada, lo que no explica por qué pretendemos que la voz sea de una forma determinada nuevamente por nosotros, los que ante ellos somos “los otros”. La clave se encuentra en qué entendemos por “auténtica”. Este adjetivo ya lleva en sí todo el peso de nuestra expectativa. Se puede pensar también que el a priori de la lectura surge a partir del trabajo de la crítica especializada que circunda estas producciones poéticas: me arriesgo a decir que la crítica ha dejado escapar textos de una enorme trascendencia en los que sus clasificaciones hacen aguas: sea el caso de *Mapurbe, venganza a raíz*, de

David Aniñir, o el mismo *Puerto Trakl*, del poeta que estudio. Por último, podemos hipotetizar que el a priori surge a partir de una concepción del indígena, abonada en un cruce de discursos historiográficos, ensayísticos, críticos, sociológicos y antropológicos en los que lo que resulta relevante es su rasgo distintivo de la sociedad mayoritaria. Eso que lo vuelve lo que “nosotros no somos”. La distinción no es caprichosa, tampoco pretendo con esto que es un invento discursivo. Lo que encuentro de llamativo en esta construcción es que, conocida la diferencia, seguimos pretendiendo que no se franqueen sus límites. Es decir: que el indígena se perpetúe tras esa frontera, existente desde luego, que lo vuelve “el otro”.

Mi inquietud deviene de la pregunta ¿qué sucede cuando todos los límites identitarios han sido franqueados? ¿Qué se termina por entender tras la entelequia “identidad”? De ninguna manera estoy tratando de decir que no sea un factor definitivamente relevante el de la pertenencia a una genealogía huilliche-mapuche, como en el caso de Jaime Huenún Villa. Todos los comunicados políticos que ha realizado el poeta, e incluyo en este género a las antologías no sólo mapuche sino indígenas de Latinoamérica toda, están atravesadas por un gesto de rotunda reivindicación de las voces excluidas. Y, está de más mencionarlo, el factor crucial de la exclusión es la ascendencia indígena de estas voces. Pero esta reivindicación desde lo étnico no implica que estos sujetos, en sus prácticas discursivas, deban responder con todas sus credenciales de un origen inmutable, o que en todo caso, traza una identidad inmutable. Considero, en todo caso, que al leer estas literaturas nos enfrentamos a sujetos atravesados por un proceso de transculturación innegable, que no sólo cala en sus discursos poéticos, sino en la totalidad de una existencia marcada por la multiculturalidad y la interculturalidad. Ante esta evidencia, no es posible sostener expectativas reducidas a la construcción, siempre externa, de dichos sujetos. Porque entonces sería volver a caer en la pretensión de cognición y reducción del otro que nos permita seguir hablando en su nombre desde nuestros alambicados y precarios imaginarios. Salirnos de esta pretensión implica correr el riesgo de no lograr asir al otro, de terminar por no poseerlo. Y en esto, la consecuencia más lamentable será ya no contar con él, con ese indígena prefabricado, como lugar desde el cual compararnos. Una comparación que a esta altura ya no pretende adjudicarle el lugar de la barbarie, pero sí el lugar de “lo diferente”. Para que nos remiende en dos aspectos: en el de la posibilidad de seguir pensándonos como comunidad homogénea -blanca, occidental y cristiana- con un destino aún no caduco; y en el de, comparativamente, seguir

pensándonos en contraste con ese otro que logre dejarnos la esperanza de una mejoría enraizada en aquello que nos diferencia, en aquello que ellos “tienen para enseñarnos”.

Conclusiones parciales

En esta tercera parte he abordado la obra poética de Jaime Luis Huenún Villa, específicamente sus dos primeros poemarios publicados, *Ceremonias* (1999) y *Puerto Trakl* (2001), junto con los poemas de sus autoría que el propio Huenún incluye en las antologías por él coordinadas, *Epu Mari iŭkatufe ta achantii, 20 poetas mapuche contemporáneos* (2003) y *Antología de poesía indígena latinoamericana, los Cantos Ocultos* (2008).

Dos preguntas claves fueron los conductos a través de los cuales recorrí este corpus poético seleccionado: por un lado, la pregunta gira en torno a nosotros, en tanto comunidad de lectores: ¿qué expectativa subyacen a nuestras lecturas de poesía indígena? Y por otro lado, respecto al origen de la misma, ¿dónde radica el germen de nuestro anhelo sobre “lo etno”? Desde estas inquietudes iniciales, abordé *Ceremonias*, donde todo lo que esperamos en torno a “lo mapuche” asiste al encuentro. Incluso en el confeso re-conocimiento de la cultura ancestral, *Ceremonias* pone en escena el “espectáculo” que ansiábamos encontrar al abrir un libro de literatura “etno”.

A diferencia de esta experiencia inicial, en *Puerto Trakl* quedamos desorientados frente a un poemario que, lejos de asistir a la llamada de “lo indígena”, entabla un diálogo con poéticas chilenas, latinoamericana y europeas en el que difícilmente podamos reconocer a un escritor mapuche. Se produce una subversión de la expectativa desde la inasistencia al lugar común donde esperamos reunirnos con la otredad indígena. Ninguno de los poemas que conforman *Puerto Trakl* toma como tema la cultura, la problemática o la realidad mapuche y, aunque el paisaje de la Araucanía resulta el escenario del recorrido del poeta-narrador, el enunciador podría perfectamente no contar con ascendencia indígena.

Por último ingresé a la lectura de las antologías con la pregunta evidente que emergía de los análisis anteriores: instado a compilar poéticas mapuche en el primer caso, e indígenas latinoamericanas en el segundo, qué tipo de tradición selectiva propondría de su propia obra Huenún Villa. Como quedó evidenciado, la reconstrucción de lo indígena en uno y otro caso se asocia al primer poemario, sin permitir el ingreso de ninguno de los poemas de *Puerto Trakl*.

En este recorrido por su obra, salta a las claras que el poeta al que me he dedicado concibe la poética de “lo mapuche” desde una especificidad étnica, que se cristaliza al seleccionar una serie de poemas “claves” para conformar una antología. Las antologías complacen nuevamente, al igual que *Ceremonias*, nuestro deseo de lo étnico.

Sin embargo, esta propuesta de las poéticas mapuche no clausura la posibilidad de pensar sujetos con ascendencia indígena que no se limiten, o no coincidan plenamente, con lo que podría llamar “un decálogo de la mapuchidad”. En este sentido, considero necesario destacar el carácter inquisidor del segundo poemario de Huenún Villa, ya que pone de manifiesto la posibilidad insospechada de una poética no ligada directamente a lo indígena. Más allá de la intencionalidad o no de provocar esta reflexión en torno a la obligatoriedad en la retórica indígena, encuentro necesario subrayar la potencialidad del gesto, ya que nos vuelve sobre una pregunta crucial: ¿cómo concebimos en la actualidad al sujeto indígena, aquel que históricamente fue “el otro”?

CONCLUSIONES

Llego al momento de estas conclusiones con la impresión de que es todavía necesario seguir ampliando la discusión. Discusión o debate en el que tuve la suerte de participar antes y durante la escritura de este Trabajo. Creo que el debate me interesa, precisamente, en la medida en que genera inquietudes que no son fácilmente agotables pero que a su vez instan a tomas de posiciones, a veces incluso pasionales. Los interrogantes a los que he intentado acercarme durante estas páginas son apenas una indagación que comienza: la inquietud en torno a esta problemática, definitivamente rebasa este corpus y las respuestas que he ensayado.

A lo largo de estos tres capítulos he intentado reconstruir una forma de pensar y entender estas nuevas escrituras indígenas, particularmente la surgida desde los mapuche o descendientes de mapuche en Chile. Concepción que implica a los propios sujetos productores de las mismas, quizás en estas literaturas más que en cualquier otra. Fue necesario, para eso, comenzar revisando de qué manera la crítica latinoamericana había pensado la matriz que históricamente abordó al indígena (el indigenismo, con su variante indianista del siglo XIX), para reconocer el quiebre que la crítica especializada en estas literaturas emergentes estaba señalando. He intentado marcar momentos claves en los que la crítica se hace la pregunta por la manera de pensar estos textos, ensayando respuestas que han ido generando múltiples concepciones. Los trabajos de Iván Carrasco y Hugo Carrasco, son una de las respuestas más fructíferas que he encontrado a lo largo de esta búsqueda. No tanto por el valor heurístico de sus clasificaciones, un tanto apegadas a una antropología que no logra dar cuenta de la complejidad de ciertos procesos literarios. Sino por la puesta en valor de una literatura antes de que llegara a ser un boom editorial. Una apuesta crítica que vale la pena reconocer como ejemplo al momento de pensar la actualidad literaria.

En este diálogo metacrítico entablado entre la crítica del indigenismo e indianismo literario, por un lado, y la crítica generada desde el sur de Chile sobre la -por ella misma denominada- poesía etnocultural, quedó evidenciada la ruptura fundamental señalada por la crítica entre una y otra literatura. En el indigenismo, tanto como en el indianismo, el pensamiento en torno al sujeto indígena es producido desde un etnocentrismo blanco, urbano y letrado que, más allá de los denodados intentos por poner de manifiesto un conocimiento de causa más o menos veraz según el caso, sigue resultando ajeno a la realidad a la que refiere. Dicha falta de pertenencia limita inmediatamente su capacidad transformadora de la realidad que denuncia. Si bien es necesario destacar el carácter comprometido del indigenismo y del indianismo con la

problemática indígena, es igualmente preciso señalar su intención asimiladora, precisamente, a la cultura opresora de los pueblos originarios. La crítica advierte esta incompatibilidad y declara la limitación clave de la literatura indigenista y de la narrativa indianista decimonónica: existe un hiato insalvable entre el circuito de producción, circulación y consumo de esta literatura y la realidad a la que refiere.

Frente a esta encrucijada dada entre la limitación de la literatura indigenista e indianista y “el problema del indio” volviendo a los términos mariateguianos, emerge en Chile -aunque no exclusivamente- una literatura producida por el sujeto que hasta entonces se limitó a configurar el referente. Desde luego, la crítica especializada encontrará allí el punto nodal de su legitimación: la implicancia étnica que autoriza a estos sujetos a hablar en su propio nombre. Pero sobre todo, la crítica señala un elemento crucial en el paradigma desde el que esta nueva literatura concibe a los pueblos originarios y a la cultura blanca: el presupuesto de interculturalidad presente en el seno mismo de la enunciación.

Sin embargo, y resulta pertinente apuntarlo, a través de estas operaciones de puestas en valor la crítica incurre en un riesgo previsible: al encontrar la potencialidad reveladora de esta literatura en la implicancia étnica de los sujetos que la producen, la “identidad mapuche” se torna un constitutivo legitimante. Aquello de lo que carecían los sujetos productores de la literatura indigenista y por lo cual se declara su fracaso, es precisamente con lo que cuentan los productores de la poesía etnocultural: son indígenas. ¿Y acaso eso los vuelve poseedores de una verdad a ser revelada? La crítica termina por concebir al indígena como el representante de un mundo lejano, prístino y desconocido que tiene en su palabra la misión impostergable de “enseñarnos algo”. Es decir, hace de la pertenencia étnica una esencia que, aunque invierte la valoración negativa que pesó históricamente sobre estos sujetos, los vuelve a colocar en la posición de ser aquello que necesitamos que sea.

Por otro lado, y tratándose de Chile, fue imperioso atender a la relación establecida entre la denominada literatura etnocultural y el canon nacional que, sólo en poesía representaba una materia lo suficientemente destacada como para no poder obviarla. Confieso que no fue fácil pensar al margen, pero sin dejar de lado su injerencia, del canon nacional. La relación del pueblo mapuche con la nación chilena exige que no se entable un análisis maniqueo, donde los oprimidos ocupen el lugar de héroes-víctimas, y los opresores el de verdugos-victimarios. Pero sobre todo, la relación

entre los poetas no mapuche ya consagrados y los poetas mapuche emergentes no permite esta tajante división entre un canon nacional, blanco y occidental, y una literatura indígena al margen de este. El campo literario se nutre de instancias de legitimación que excluyen e incluyen, reposicionan y redefinen la noción misma de literatura. He intentado dar cuenta de cómo determinadas instancias permitieron una visualización de estas nuevas literaturas por promoción de los actores más destacados del campo. Para esto, fue necesario reconstruir las corrientes literarias surgidas en la segunda mitad del siglo XX, que, nuevamente, tratándose de Chile nunca son ni pocas ni menores. En este sentido resultaría de un fundamental interés indagar acerca de las alianzas estratégicas establecidas entre los poetas occidentales legitimados al interior del campo y los poetas de la poesía etnocultural: ¿de qué manera las respuestas polifónicas que se ensayan desde la poesía chilena frente al autoritarismo pinochetista se acentúan a partir del ingreso de las voces originarias? ¿En qué sentido la deliberadamente diversa poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX amplía su propuesta con el ingreso de la poesía mapuche al discurso cultural masivo?

En ese sentido, en el segundo capítulo del presente trabajo realicé un recorrido por los principales exponentes de la antipoesía, la poesía neovanguardista, la poesía testimonial de la contingencia, la poesía lárca y la poesía apocalíptica.⁴⁰ En cada una de ellas resultó clara la vinculación con los acontecimientos socio-políticos por los que atravesó el país trasandino durante la segunda mitad del siglo XX, especialmente con la última dictadura cívico militar encabezada por Augusto Pinochet. La dictadura borra particularidades y homologa a sujetos y discursos dentro de cánones fácilmente reconocibles y controlables. La respuesta de la poesía frente a este desdibujamiento de la diversidad y la pluralidad, es la multiplicidad y la heterogeneidad poética, dando como resultado la emergencia de una variedad extraordinaria de retóricas.

Como quedó visto, desde las perspectivas de Iván Carrasco y de Federico Shopf una de las poéticas emergente de este período es la poesía etnocultural. Carrasco agrupa sus manifestaciones en tres conjuntos categorizándolos según el momento de aparición, las tendencias retóricas y la pertenencia o no a los pueblos ancestrales. Pero la pregunta crítica que hilvana cada uno de estos conjuntos es la misma: ¿existe una identidad mapuche de la que esta poesía estaría dando cuenta? Esta pregunta me permitió abordar las producciones de varios poetas de la poesía etnocultural, abordaje que puso de relieve

⁴⁰ En esta denominación sigo lo establecido por la crítica con la que trabajé en el segundo capítulo.

la diversidad retórica desde la que construyen sus enunciados. Una diversidad en la que se manifiesta la pluralidad de experiencias vivenciadas por cada uno de los poetas, desde la experiencia urbano marginal de David Añinir hasta la resistencia a la escritura de Lionel Lienlaf. Desde esta heterogeneidad constitutiva me propuse ingresar al análisis de las poéticas de Jaime Luis Huenún Villa.

El tercer capítulo, entonces, estuvo dedicado al abordaje de la obra poética de Huenún Villa, específicamente de sus poemarios *Ceremonias* (1999) y *Puerto Trakl* (2001), y los poemas de su autoría incluidos en las antologías por él coordinadas, *Epu Mari ũlkatufe ta achantii, 20 poetas mapuche contemporáneos* (2003) y *Antología de poesía indígena latinoamericana, los Cantos Ocultos* (2008). Desde la primera lectura de su obra surgió un fuerte llamado de atención que no solamente incentivó la escritura de este trabajo sino también una reflexión que considero inacabada acerca de la perspectiva, me atrevo a decir el paradigma, desde el que pienso a los sujetos indígenas y a sus literaturas. Vale confesar que he tenido un derrotero intelectual, o de pensamiento mejor, nada breve en este camino: comencé pensando que encontraría la expresión íntegra de “lo mapuche”, y terminé por preguntarme a qué me refería con eso y por qué lo esperaba. Considero que en dicho derrotero mediaron textos de una contundencia clave, textos que quizás no se hicieron la pregunta específica por una literatura producida por indígenas, pero que rondaron su emergencia décadas previas a través de las primeras manifestaciones de lo que con Martin Lienhard llamo literaturas heterogéneas.

Instauré en el centro del análisis del corpus la pregunta por las causas de las expectativas que preexisten a nuestra lectura de literatura indígena, y por el origen de dichas expectativa. Como quedó expresado, tanto en el poemario *Ceremonias* como en las dos antologías a cargo de Huenún Villa, el universo mapuche-huilliche esta presente en cada uno de los poemas. Considero incluso que en *Ceremonias* hay una confesión, no del todo velada, de la relación que el poeta ha entablado con la cultura mapuche, principalmente a través de los testimonios de su abuela Matilde. De esta manera, en el primer poemario como en los poemas de Huenún Villa presentes en las antologías, se asiste deliberadamente a nuestro llamado por lo “etno”.

El caso de *Puerto Trakl* es claramente diferente: más allá de construir un escenario que inmediatamente asociamos con la Araucanía, nada en la poética de este segundo poemario da cuenta de la ascendencia indígena del poeta. Nuestra expectativa

por lo indígena está siendo subvertida por una pregunta incómoda: ¿por qué un poeta de ascendencia indígena estaría obligado a limitar su poética a lo “etno”?

Dos consideraciones al respecto: por un lado, ya no es posible pensar a los sujetos indígenas, y con ellos a sus prácticas culturales, por fuera del impacto de la llegada de la cultura blanca. Lo que es lo mismo que decir: ya no es dable concebir una cultura, mapuche-huilliche en este caso, como una totalidad sin filtraciones, con estamentos culturales homogéneos, autónomos e independientes. La noción de transculturación literaria y cultural planteada por Ángel Rama, da en el blanco del fenómeno al que me estoy refiriendo. Rama vuelve sobre la propuesta de Arguedas para señalar que no se produce un atrincheramiento en las tradiciones de las respectivas culturas en contacto, sino que cada una de ellas se fortalece en la medida en que se transculturán, sin renunciar por eso a su memoria ancestral.

Por otro lado, la perspectiva desde la que entendemos la noción de “identidad”: creo, junto con Cornejo Polar, que resulta imperativo pensarnos en tanto sujetos, ya no en términos de una esencia inmutable, sino inmersos en un proceso de transformación constante. Podría decir: siendo/estando sujetos a lo inminente. Resulta dificultoso concebir la identidad como consecuencia de un “hacerse” y ya no de un “ser”, porque quizás no existan nociones socialmente más indisociables que “identidad” y “ser”. Se piensa en el “ser” como una esencia que trasciende los avatares de la historia y subsiste a pesar del tiempo. Y en sentidos equivalentes se concibe la identidad. Pensar la identidad en el sentido de un “hacerse” implica poner en jaque la manera incluso en que uno se piensa a sí mismo: porque tras esta premisa comienza a resultar evidente que esa materia pretendidamente inmutable llamada “identidad” ha ido mudando con el paso del tiempo, resultando igualmente esperable que a futuro, ese espacio ilusorio del tiempo, continúe haciéndolo. Lo dificultoso de esta reflexión se da en el miedo al auto-desconocimiento: construimos una identidad, o pretendemos hacerlo, para asir lo que creemos que somos, para darnos una respuesta sobre nosotros mismos.

Me interesó trasladar esta reflexión al objeto de estudio de este trabajo: la elección de la obra poética de Huenún Villa se explica a partir del intento de deconstruir este interrogante, considerando que su obra poética pone en crisis las concepciones esencializantes de la identidad mapuche, en este caso. Empezando por la distancia innegable entre sus obras, siguiendo por la representación misma que propone en *Ceremonias* sobre la cultura mapuche y finalizando por la concepción de un poemario de la tónica de *Puerto Trakl*. En esta deconstrucción resulta definitoria la incidencia de

determinados procesos sociales y coyunturales en los que este sujeto se ha visto involucrado. Sin intenciones de hacer un análisis sociológico sobre la trayectoria del sujeto y la manifestación de ésta en su obra, he abordado estas escrituras poniendo una atención constante en el recorrido que el autor realiza en torno a la comunidad mapuche, intentando reconstruirlo a través de las entrevistas, las cartas abiertas y los artículos de su autoría publicados en revistas que he ido citando. Intento decir que la historia de migraciones, pérdida del mapudungún y reencuentro con la cultura mapuche en la adultez a partir de los relatos de la abuela, dan una clave precisa de lectura de estas poéticas. Una clave que no es exclusividad de Huenún Villa, sino que es posible reconstruir a partir de la historia misma del pueblo mapuche en su relación con el estado de la nación chilena. Por esta misma historia de desencuentros y reencuentros, la búsqueda de una identidad monolítica e inmutable se vuelve cada vez más injustificable. Temo que dicha búsqueda se haya más cerca de lo que Cornejo Polar (2003:180) señala respecto al indigenismo que de la evidencia puesta sobre la mesa a partir de las nuevas escrituras indígenas.

Esperar que un poeta indígena dé cuenta de la integridad de su cultura, como credenciales de un mundo inexplorado, es pretender que sobre ella no haya incidido una historia que, lejos de velar por su conservación, se devanó en reiterados intentos por ejercer una influencia aculturante. Y encuentro en esto una paradoja sorprendente: desde las culturas blancas y urbanas exigimos una pureza cultural plena, desconociendo el impacto de largo años de invasión, sin mencionar siquiera los múltiples genocidios, por parte de nuestra misma cultura.

Cabe igualmente recordar que las posiciones tomadas por los poetas de la literatura etnocultural frente a esta problemática tampoco resultan homogéneas. Dudo que en esta heterogeneidad de posiciones el único factor determinante sea la relación biográfica que cada uno de ellos haya tenido respecto a la cultura mapuche. No es a esto a lo que me refería cuando analizaba el caso de Huenún Villa. Considero en todo caso se que trata de un posicionamiento conflictivo para cada uno de estos sujetos.

Propongo entonces pensar estas literaturas indígenas de raíces mapuche como un espacio polifónico, conformado por una heterogénea multiplicidad de voces que, lejos de conformar una esencia de “lo mapuche”, da cuenta del derrotero de una cultura atravesada por los procesos de unificación cultural infligidos desde el Estado Nación, pero que sigue ofreciendo una fuerte resistencia de conservación. La disputa más grande será, sin lugar a dudas, el significado que se le imponga al significante “conservación”.

Y probablemente dicha lucha nunca termine por dar una respuesta sintética tampoco. Quizás porque la lucha misma sea el espacio más enriquecedor desde donde pensarse culturalmente.

Definitivamente estas reflexiones no se agotan en un solo poeta etnocultural, siquiera en la poesía mapuche actual. Explorar otras poéticas indígenas, entablar un diálogo entre los originario de distintas latitudes, enriquecería notablemente este cuestionamiento por nuestra manera de pensarnos. Un ida y vuelta: instalar la pregunta por el modo en que los pueblos ancestrales conciben a la cultura blanca, y viceversa.

Me interesa continuar en esta línea de investigación, acercándome a las producciones literarias de pueblos originarios de otras naciones latinoamericanas: sin duda, en esos futuros objetos de estudio encontraré particularidades no presentes en la literatura mapuche chilena, y continuidades que me permitan enriquecer el camino recorrido hasta aquí. Pero sobre todo, me atender a las literaturas que vuelvan la reflexión sobre nosotros mismos. No en un afán auto reflexivo, de un narcisismo absurdo que nos siga colocando en el centro de la escena de nuestras propias reflexiones, sino en la preocupación constante por no “acomodarnos”, por no sentirnos tranquilos. Me interesa entonces una incomodidad no auto complaciente, una que nos exija mirarnos, mirar alrededor, y seguir indagando.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos

1- Sobre la noción de etnoliteratura

Carrasco, Hugo. “Poesía mapuche actual: de la apropiación hacia la innovación cultural”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 43, 1993, pp. 75-87.

Carrasco, Hugo. “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 61, 2002, pp. 83-110.

Carrasco, Iván. “Las voces étnicas de la poesía chilena actual”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 47, 1995, pp. 57-70.

Carrasco, Iván. “Poesía mapuche etnocultural”, en *Anales de Literatura Chilena*, N° 1, 2000, pp. 195-214.

Carrasco, Iván. “La poesía etnocultural en el contexto de globalización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, N° 58, 2003, pp. 175-192.

Carrasco, Iván. “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 66, 2005, pp. 63-84.

Carrasco, Iván. “Procesos de canonización de la literatura chilena”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 73, 2008, pp. 139-161.

García Barrera, Mabel. “El discurso poético mapuche y su vinculación con los temas de resistencia cultural”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 68, 2006, pp. 169-197.

García Barrera, Mabel. “Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 72, 2008, pp. 30-70.

Spíndola, José. “Poesía mapuche y fronteras culturales”, *Actas de las Jornadas Nacionales de Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de la Patagonia, Sede Trelew, Noviembre 2008.

2- Sobre el indigenismo literario:

Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 7, Lima, 1978, pp. 7-21.

Cornejo Polar, Antonio. "Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 12, 1980, pp. 257-267.

Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo andino", *América Latina, palavra, literatura e cultura*, Coordinadora Ana Pizarro. Editora da Unicamp, San Pablo, Brasil, 1994.

Rodríguez-Luis, Julio. "El indigenismo como proyecto literario: revaloración y nuevas perspectivas", *Hispanamérica*, N° 55, 1990, pp. 41-50.

3- Sobre la cultura mapuche chilena y argentina

Gascón, Margarita. "Frontera y relaciones interétnicas: debate teórico en el 2002", *Estudios trasandinos*, N° 8, 2003, pp. 181-212.

Pinto Rodríguez, Jorge. "Bárbaros, demonios y bárbaros de nuevo. Estereotipo del mapuche en Chile, 1550-1900", *Cruzando la Cordillera: la frontera argentino-chilena como espacio social*, Coordinadora: Susana Bandieri, Centros de Estudios de Historia Regional, Universidad Nacional del Comahue, 2005, pp. 119-140.

Rodríguez, Carlos Luis. "Visión acerca de los mapuches en los textos escolares chilenos y argentinos, años 1960-1973", *Estudios trasandinos*, N° 12, 2005, pp. 47-77.

4- Sobre la obra poética de Jaime Huenún Villa

Foffani, Enrique. "Territorios amerindio de la contemporaneidad", *Revista Katatay*, N° 8, 2010, pp. 6-8.

Mansilla, Sergio. "'Palabras que van a dar al río de una poesía inútil'. Una aproximación a la poética de Jaime Huenún a partir de *Puerto Trakl*.", *Revista Apha*, N° 32, 2011, pp. 11-27.

Park Key, James. "Contextos, textos y paratextos de Jaime Huenún Villa", *Revista Líder*, Año 13, Vol. 17, 2010, pp. 9-17.

Libros referidos a la cultura mapuche

Casini, Silvia. *Ficciones de Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Fondo Editorial Provincia. Rawson, 2007.

Galluscio, Lucía. *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Biblos. Buenos aires, 2006.

Rodríguez Pinto, Jorge. *De la inclusión a la exclusión. La formación del estado, la nación, el pueblo mapuche*. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Santiago. 2000.

Bibliografía Teórica

AAVV. *Ensayos de Semiótica poética*. Conjunto dirigido por A. J. Greimas. Planeta, Barcelona, 1976.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económico, México D. F., 2007.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad cosio-cultural en las literaturas andinas*. Latinoamericana, Lima, 2003.

Favre, Henri. *El indigenismo*. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998.

Greimas, Algirdas Julián. *En torno al sentido*. Fragua, Madrid, 1973.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. Horizonte, Lima, 1992.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2009.

Melendez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico Rio Piedras, 1961.

Mosejko de Costa, Danuta T. *La manipulación en el relato indigenista*. Edicial, Buenos Aires, 1994.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, Buenos Aires, 2007.

Ribeiro, Darcy. *Las américas y la civilización*. Biblioteca Universitas, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.

Roig, Arturo Andrés. *Rostro y filosofía de América Latina*. EDIUNC,, Mendoza, 1993.

Said, Edward. *Orientalismo*. Libertarias. Madrid, 1990.

Verdugo, Iber H. *Hacia el conocimiento del poema*. Hachette, Buenos Aires, 1982.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.