

*Documentos
Lingüísticos y
Literarios*

39

*Documentos
Lingüísticos y
Literarios*

39

Documentos Lingüísticos y Literarios N° 39

www.revistadll.cl

Publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Austral de Chile

DIRECTORA

Claudia Rodríguez Monarca

EDITORA

Estela Imigo Gueregat

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Rodríguez Monarca / Alexia Guerra Rivera
Cecilia Quintrileo Llancao / Andrea Lizasoain Conejeros
Cecilia Rodríguez Lehmann / Luis Casimiro Perlaza
Roberto Matamala Elorz

CORRECTORA

Valeria Cifuentes

2020

EDITORIAL

El presente número de la Revista DLL, dedicado a la literatura, está permeado por la palabra poética, escrita, leída, susurrada o cantada. Lo vertebran dos campos que dialogan entre sí, uno sobre poetas del sur de Chile, y otro de plantas medicinales, en relación con el canto y la poesía.

La primera parte que titulamos “Literatura de los ríos y otros cuerpos de agua”, está dedicada a poetas del sur de Chile, anclados desde esta fidelidad a sus raíces -como escribe Delia Domínguez- particularmente de la región de Los Ríos y de los Lagos; y la segunda, “Hacer cantar la maravilla”, corresponde a un dossier que recoge algunos de los trabajos presentados en el I Coloquio de plantas medicinales, tonadas y poesía mapuche.

LITERATURA DE LOS RÍOS Y OTROS CUERPOS DE AGUA, contempla las secciones habituales de artículos y notas, con trabajos sobre Rosabetty Muñoz, Maha Vial, Heddy Navarro, Verónica Zondek y Luis Zaror. Se inaugura, además, una Sección que hemos titulado *Archivos*. Sección que creemos relevante por varios motivos: porque permite un repositorio temático, porque trae al presente textos que podrían caer en el olvido, porque los actualiza y dinamiza, y porque torna tan certera la afirmación que mirar hacia el pasado da luces al presente y, como dice Sergio Mansilla citando a Octavio Paz, “hay que remar hacia atrás, hacia la fuente”. En esta oportunidad los textos de la sección Archivos corresponden a los discursos de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua de tres poetas que habitan este sur, Sergio Mansilla, Verónica Zondek y Rosabetty Muñoz; a los discursos de bienvenida de sus anfitriones, Adriana Valdés y Delia Domínguez; y a una muestra poética, que hemos titulado “Poesía temprana”.

HACER CANTAR LA MARAVILLA, corresponde a un Dossier que recoge algunos de los trabajos (artículos y testimonios) presentados en el I Coloquio de plantas medicinales, tonadas y poesía mapuche, realizado en la comunidad de Puquiñe -cuya anfitriona fue la Poeta Faumelisa Manquepillán- y en La Universidad Austral de Chile, Valdivia, en noviembre del 2018, como actividad de intercambio de distintos saberes y de difusión del proyecto Fondecyt homónimo. Huertos, chamanismo, intersaberes, sueños, poemas lawen, decolonia-

lidad, naturaleza, rituales amazónicos, la mala hierba, derechos humanos, las abuelas, son algunas de las nociones que atraviesan el dossier y que invitan a ser leídas dialógicamente.

Acompaña a este número un repertorio importante de fotografías de cuatro fotógrafos y una fotógrafa, que registran, a color o en blanco y negro, el bosque o la ciudad, en primer plano o panorámico, ángulos diversos que dan cuenta de la propia heterogeneidad de los sujetos que observan y del propio paisaje, y que, sin embargo, los aúna la humedad del territorio.

Finalmente, quisiera agradecer al Comité editorial y, principalmente, a Estela Imigo Gueregat, en calidad de Editora de la Revista, por el profesionalismo y el compromiso con el que siempre trabaja.

Claudia Rodríguez Monarca
Directora DLL

ÍNDICE

POESÍA DEL SUR: LITERATURA DE LOS RÍOS Y OTROS CUERPOS DE AGUA

I. ARCHIVOS: “Poetas en la Academia Chilena de la Lengua”		Páginas
SERGIO MANSILLA		
1. Delia Domínguez: Discurso de recibimiento “Escrito para declarar el recibimiento del poeta Sergio Mansilla Torres a la Academia de la Lengua”		15-17
2. Sergio Mansilla: Discurso de incorporación “Platón expulsa a los poetas de la república ideal”		18-24
3. Poesía temprana de Sergio Mansilla:		
“Ánimas errantes” de <i>Primer arqueo</i> (1991)		25
“Vuelvo a cerrar los ojos...” de <i>Primer arqueo</i> (1991)		26
“Sueño con la nueva tierra” de <i>Primer arqueo</i> (1991)		27
ROSABETTY MUÑOZ		
1. Adriana Valdés: Discurso de recibimiento “Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua de Rosabetty Muñoz”		29-33
2. Rosabetty Muñoz: Discurso de incorporación “Doce palabras redobladas”		34-39
3. Poesía temprana de Rosabetty Muñoz:		
“A Rimbaud” (inédito)		40
“1” de <i>En Lugar de Morir</i> (1986)		41
“2” de <i>En Lugar de Morir</i> (1986)		41
“3” de <i>En Lugar de Morir</i> (1986)		42
VERÓNICA ZONDEK		
1. Adriana Valdés: Discurso de recibimiento “Verónica Zondek en la Academia Chilena de la Lengua. Discurso de recepción”		44-48
2. Verónica Zondek. Discurso de incorporación: “Cuando la lengua cruza el río”		49-54

3. Poesía temprana de Verónica Zondek:	
“Saber que esperan” de <i>Entrecielo y entrelínea</i> (1984)	55
“Disfraz” de <i>La sombra tras el muro</i> (1985)	56
“Tu sombra nos expone al interrogatorio” de <i>La vigilia de la carne</i> (1988)	57
“Mas has de saber que el silencio también habla” de <i>Vagido</i> (1990)	57
“En la noche que recién comienza” de <i>Vagido</i> (1990)	58
“XX” de <i>Vagido</i> (1990)	59

II. ARTÍCULOS

Bravo, Cristina:	
Maternidad y migración. Crisis y posibilidad en <i>Hijos</i> de Rosabetty Muñoz	61-69
Ferrer, Francisco:	
Resistencia política y disidencia sexual/textual en <i>La cuerda floja</i> (1985) y <i>Sexilio</i> (1994) de Maha Vial	70-78
Martínez, Isabel:	
El cuerpo reterritorializado en <i>Óvulos</i> de Heddy Navarro	79-89

III. NOTAS

Araya Riquelme, Pedro:	
“No me pidan más ojo, no me pidan más agua” ¹⁰ Fragmentos para Verónica Zondek, <i>Ojo de agua</i> (Santiago: Lumen, 2019)	91-96
Ferrer, Francisco:	
El paraíso envenenado en <i>Técnicas para cegar a los peces</i> (2019) de Rosabetty Muñoz	97-98
Rosabetty	
González Lefno, Rubén:	
Acerca de <i>El octavo día de la creación</i> (2019) de Luis Zaror	99-103
Polanco, Jorge:	
La violencia de las palabras de <i>Fuerza Bruta</i> , de Maha Vial. Editorial Kultrún, Valdivia, 2019	104-106
Polanco, Jorge:	
Los ríos de Verónica Zondek	107-109

DOSSIER HACER CANTAR LA MARAVILLA

I. ARTÍCULOS

Ayram, Carlos: Hablo desde esta vigilia inquebrantable. De huertos, amapolas y melisas	112-119
Azúa Sánchez, Andrés: Los lugares oscuros de la tierra: chamanismo, literatura y sueño	120-125
Imigo Gueregat, Estela: Nütram, memoria y sanación: la historia dentro de la narrativa williche contemporánea desde una perspectiva decolonial	126-142
Iubinni, Giovanna: “Oh, Iemanjá”, “Oh, Rainha da Floresta”, “Oh, Santa María”. Representaciones sincréticas de lo femenino como figuras de poder en rituales de salud amazónicos	143-150
Llamunao Vega, Carla: Lectura/escritura Champurria. Un posicionamiento metodológico para el estudio de poesía mapuche	151-164
Rabanal Gatica, Dámaso Andrés: Literatura, Educación y Derechos Humanos: desafíos formativos y oportunidades pedagógicas	165-173
Rodríguez Monarca, Claudia: Plantas medicinales, cantos rituales y poemas mapuches: la poesía como dispositivo de intersaberes	174-188
Romero, Carolina: Pedro Lemebel: una mala hierba que incomoda el jardín del poder dominante	189-194
Sánchez Osore, Ignacio: Las desclasificadas no caben en el campo: naturaleza, violencia y escritura poética en Elvira Hernández y Gladys González	195-203

II. TESTIMONIOS: La sanación en la memoria

Lucía Aguayo “La primera vez que fui al Parque Oncol...”	205
Carla Gómez “Te recuerdo, mamá, llegar con tu agua con eucaliptus...”	206
Paula López “Historia de cómo un día me enteré que mi abuela curaba el mal de ojo”	207-208
Natalia Pedreros “Mi nombre es Natalia Pedreros. Nací en Temuco...”	209

SEMBLANZAS FOTÓGRAFOS DEL SUR

Margarita Poseck	211
Edmundo Cofré	212
Víctor Gutiérrez	213
Antar Fernández	213
Carlos Le-Quesne	214

Literatura de los ríos y otros cuerpos de agua



Arcoíris, Margarita Poseck

I. Archivos:

**“Poetas en la
Academia Chilena de la
Lengua”**

Sergio
Mansilla

DELIA DOMÍNGUEZ: DISCURSO DE RECIBIMIENTO

**Escrito para declarar el recibimiento del poeta
Sergio Mansilla Torres a la Academia de la Lengua^{1*}**

Aproximaciones

El frío de los bosques, en mí lo llevaré hasta que muera.

Bertolt Brecht

Sin embargo te advierto que estamos cosidos

A la misma estrella

Estamos cosidos por la misma música tendida

De uno a otro.

Vicente Huidobro

Salí a encontrarte hijos por la tierra,

Salí a cuidar caídos con tu nombre de nieve

Salí a hacer una casa con tu madera pura.

Pablo Neruda

Todo eso te digo, Sergio Mansilla Torres, porque llevarás el frío de los bosques hasta que el vidrio de la escarcha corte la niña de tus ojos. Y Huidobro confirma que, por destinación, estamos cosidos a la misma estrella, sin duda, a la polar antártica y, por último, o primero y último, Neruda que te saca a buscar hijos por la tierra para que hagas una casa con "tus maderas puras". Y esa carpintería está pegada a ti como los clavos de tingle chupados con saliva para aceitar el ajuste de las tablas machiembradas.

¿Qué más directo el recado recadito de los padres mayores? ¿Cómo esquivar el golpe si esa fidelidad a tus raíces es un espejo étnico y —la identidad irreverente— conservada desde las chapas de infancia, cuando tus abuelos y los míos carenaban las cuadernas de ciprés de Las Guaitecas, para salir navegando a conseguir la intransable libertad, el amor —la fecundidad en su sentido puro— sin

¹ Discurso de recibimiento del nuevo académico, en calidad de miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua, Sr. Sergio Mansilla Torres. Quien lo recibe, la poeta Delia Domínguez, es miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. La ceremonia de ingreso a la Academia se realizó en Osorno, Centro Cultural de la Ilustre Municipalidad de Osorno, el 1° de junio de 2001. (N. de los editores).

otra brújula que la rosa de agua abierta en el temblor de la aguja magnética calada en esta latitud sur?

¿Qué más interrogantes, joven poeta, como diría Rilke, si la partera te amarró el ombligo con ñocha originaria de las huertas de Achao?

Bien, hasta aquí, estas argumentaciones entre necesarias para establecer territorios australes que siempre revelan —en blanco y negro— el retrato hablado de un cristiano bien parado en sus pies, que saca pecho por antigüedad de sangre, por nobleza ganada en cuero limpio, solo y taimado en su soledad, ajeno a honores y favores logrados en *bailes de máscaras* donde se coronan cabezas con papel picado.



Colores, Víctor Gutiérrez

Segunda Parte

Ahora, al hueso, o sea, al personaje mismamente tal. Sergio Mansilla nació en Achao (provincia de Chiloé) el 29 de mayo de 1958, dos años antes de los cataclismos de 1960.

Cito:

Cuando llegó la noche, parecía que sólo los no nacidos y los muertos habitaban las casas abandonadas. Los vecinos se juntaron e improvisaron carpas en los descampados, bajo un cielo que ya miraba los exilios presentes futuros [...] Y sobre el techo de una bodega iba un perro como un solitario marinero por los océanos secretos del tiempo².

Sergio: C. I., RUT y Pasaporte 8.382.595-2, talla 50, zapatos N° 41. Hijo de don Tulio Armando Mansilla Ojeda y de la señora Elva (sic) Edilia Torres Ortega; aprendió las primeras letras en el *Silabario del ojo* (o silabario Matte), con gran celeridad porque una de sus obsesiones de infancia era leer “El ratón agudo”, por razones de inteligencia.

Muy avisado de cabeza —por gracia de Dios— rindió humanidades en el Liceo Achao; pero su salto cualitativo a la literatura fue en Castro, Taller *Aumen*, dirigido por los poetas Carlos Trujillo y Renato Cárdenas, para iniciar después de una carrera, varias carreras universitarias que, entre desafíos y proezas, lo situaron, lo sitúan —subrayo— entre los poetas jóvenes de Hispanoamérica que ya no son “promesas” ni artistas inscritos en el Servicio Adular Obligatorio de la Santísima Televisión.

Como fundamento de mis afirmaciones, Mansilla Sergio, luce un currículum que el más pintado intelectual envidiaría (14 páginas de tamaño oficio).

Algo resumen, sin caer en cancioncitas celebradoras, porque hoy los dueños de la palabra, en esta solemne ceremonia de incorporación a la capilla del pensamiento ilustrado nacional e internacional, son el señor Director de la Academia Chilena de la Lengua y Presidente del Instituto de Chile, son Alfredo Matus Olivier y los dos escritores académicos entrantes.

² Fragmentos del poema en prosa “La quebrazón y el ojo que lagrimea hacia adentro”, de Sergio Mansilla, en *El sol y los acorralados danzantes*. Valdivia: Barba de Palo Ediciones, 1991. (N. de los editores).

Tercera parte y final (datos precisos)

- Sergio Mansilla es actualmente profesor de español y literatura en la Universidad de Los Lagos, de Osorno, Chile.
- Además y, por sobre-encima, como se dice en el campo, es Dr. en Filosofía (Ph. D.) en Lenguas Romances y Literatura por la Universidad de Washington, Seattle, marzo de 1996.
- Master of Art, en la misma Universidad norteamericana.
- Su tesis doctoral fue: *Poesía del Sur de Chile 1975 – 1995. El paraíso vedado o el deseo de un lenguaje y de una historia imposible.*

Áreas de especialización:

- Poesía hispánica del S. XX (énfasis en la poesía chilena post años 60).
- Crítica, estética y teoría literaria (nexos entre poesía, historia y sociedad).
- Literatura española del Siglo de Oro. Cervantes y Quevedo, la esencialidad de la lengua.

Otras actividades en Educación Superior (postgrado):

- Dirección de tesis de Magíster en Pedagogía Universitaria en la Universidad de Los Lagos.
- Profesor que enseña a pensar el aire de la cultura en alguna maestría en Ciencias Sociales.

Y, para terminar este resumido recuento, un suceso notable: profesor invitado por la Universidad de Göttingen (Alemania) para dictar un curso monográfico sobre poesía chilena post Neruda en las provincias del Sur de Chile.

Además (y esto va pareciendo "cuarta parte"), Sergio Mansilla es ensayista, crítico literario, cronista, investigador de lenguas (conoce cuatro idiomas: inglés, francés, portugués) y, naturalmente, la nuestra-suya Madre.

Opinión personal: Mansilla lleva en su escritura la realidad del *ser nacional* en una coherencia conceptual que liga magia, conjuros, supersticiones y mitos. Es fuerte su canto, apegado a raíces étnicas de las que jamás "desniega". Yo, después de darlo vuelta desde los pañales hasta el lujoso impermeable que trajo de Nueva York, afirmo y declaro que Mansilla Torres es el Coloane de la poesía patagónica, de esos lugares donde termina el mundo, o donde empieza. Tales son su coraje y la teta desde donde mamó las leches oceánicas que afirmaron para siempre su huesera y la sal de sus palabras.

Cae el telón, señoras y señores, porque hoy entra joven airoso a la Academia Chilena de la Lengua, este poeta amparado por "La Cruz del Sur".

En Osorno de Chile,
año de lluvias por el 2001

SERGIO MANSILLA: DISCURSO DE INCORPORACIÓN

Platon expulsa a los poetas de la republica ideal¹

Estimados académicos

Estimados amigos de la palabra y del pensar

Sras. y Sres.:

Soy, por sobre todo, un lector rumiante, animal paquidermo del lenguaje con un pie en la poesía que canta y otro en la poesía que razona. De esa mixtura de registro hecho, hasta ahora, mi obra, que, poca o mucha, mala o buena, es lo que estos ojos míos, estas manos mías, este corazón mío han podido hacer. Quisiera, pues, compartir con ustedes algunas modestas reflexiones sobre el sentido y razón de la literatura en este mundo nuestro hecho, a menudo, contra la belleza del pensar y del sentir, contra el amor que quiere siempre amar el aire, la tierra, la noble calavera del mundo.

En realidad Platón sólo expulsa a los poetas que él denomina “imitativos”. Los otros, aquéllos que cantan “himnos a los dioses y elogios a los hombres de bien” (*República* 607 a; todas las citas de Platón corresponden a edición EUDEBA, 1963, de Buenos Aires), son bienvenidos en la república platónica y tienen un lugar asegurado para los fines de la educación de los jóvenes con el fin de convertirlos en individuos ejemplares al servicio del estado perfecto.

El poeta imitativo —nos dice Platón— no es naturalmente propenso al principio racional del alma, ni su talento se esfuerza en ajustarse a ese principio por poco que quiera conquistar los aplausos de la multitud, sino de los caracteres y volubles que son fáciles de imitar (605 a).

[El poeta imitativo] compone obras viles, si se las juzga en relación con la verdad, [y se vincula] con la parte vil del alma, y no con lo mejor que hay en ella (605 c).

El poeta imitativo establece un régimen perverso en el alma de cada individuo, complaciendo su parte irracional, y no sabe distinguir lo más grande de lo más pequeño, considerando las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, y creando apariencias totalmente alejadas de la verdad (605c).

En opinión de Platón, la poesía tiene la “capacidad de corromper a los hombres honestos con excepción de unos pocos” (605 VII), pues satisface y deleita aquella parte del alma —las emociones, los sentimientos— que tratamos (y debemos) contener y encauzar por la fuerza de la razón. “Si admites la Musa placentera, ya en cantos, ya en poemas, impondrás en la ciudad el doble reinado del placer y del dolor, en vez del de la ley y la razón, reconocido en toda circunstancia como el más conveniente para el interés público” (607 a).

En lo esencial, los argumentos platónicos contra la poesía imitativa (y los poetas que la cultivan) se pueden reducir a dos: 1) La poesía es contraria a la razón, por lo que no es posible acceder a la verdad a través de ella; la poesía es, pues, fuente de confusión porque crea apariencias alejadas

¹ Discurso de ingreso a la Academia Chilena de la Lengua en calidad de Miembro Correspondiente, por Osorno, pronunciado el 1° de junio de 2001 en el Salón Lámpara del Centro Cultural de la Ilustre Municipalidad de Osorno.

de la verdad, las cuales son susceptibles a ser tomadas como verdaderas. 2) La poesía es populista en el sentido de que explota y estimula, contra las exigencias de la razón y la verdad, las pasiones de la multitud que se deja seducir por la falsa belleza (y verdad) de las apariencias, rompiendo así el equilibrio de la razón.

En rigor, y considerando que el idealismo platónico en *La República* deviene teoría sobre la naturaleza del estado y la sociedad, poesía "imitativa" es un término político: representa esa práctica político-cultural que no es funcional a un cierto *stablissement* fundado en la cuidada planificación racional del estado y la sociedad con arreglo a fines, tal como lo quería Platón. El hecho de que la poesía se construya a partir de la imaginación y la fantasía, no constreñidas, por cierto, a la racionalidad platónica, hace que ésta se torne un tipo de discurso subversivo, peligroso para un orden de cosas que no admite como legítimo y necesario el ejercicio de la dimensión pasional y fantasiosa de la subjetividad.



Proa, Margarita Poseck

El destierro de los poetas de la república ideal es, entonces, la solución al dilema, inaugurando así una interminable querrela entre el discurso racional y el discurso de la poesía. El primero, se supone, es verdadero: un discurso de realidad que se condice con principios asumidos como necesarios (en el sentido lógico) y deseables (en sentido ético). El discurso de la ficción literaria, en cambio, a lo más podría ser sólo verosímil, imaginario; un discurso, en consecuencia, "degradado" en términos ontológicos si se lo compara con aquellos discursos que hablan de las cosas "tal como ellas son" o "debieran ser".

Este es, en definitiva, el gran *impasse* de la literatura cuando se la mide con la vara de la "realidad". Mientras los textos pragmáticos, ajustados a los criterios racionales de realidad, operan como instrumentos de intervención inmediata en el orden de las cosas, de las acciones o ideas, la literatura de ficción, puesta a competir en este terreno, se vuelve, en apariencia, una palabrería sin justificación práctica, una especie de inflación lingüística que, a lo más, conduciría a una belleza *per se*, desprovista de un efecto práctico inmediato. En lo esencial, éste es el argumento que subyace en las actitudes despectivas hacia la literatura. Expresiones como "sí, es muy bonito; pero es sólo literatura" o "los escritores son unos locos sin remedio" ilustran esta condición de discurso degradado que se le suele atribuir a la literatura a la hora de confrontarla con la "verdad" y/o con la utilidad práctica.

Teniendo en cuenta el antecedente platónico, se comprende por qué en nuestra cultura occidental moderna, de profundas raíces racionalistas, la literatura, por un camino u otro, termina, a menudo, en los extramuros de la República. Más aún si, como ocurre hoy en día, domina el sistema económico de libre mercado que estimula no precisamente la cultura de la contemplación estética desinteresada. Al contrario: el sistema nos empuja a convertirnos en agiotistas de nuestras propias vidas, exigiéndonos que seamos capaces de intervenir en las cosas siempre que tales intervenciones devengan inversiones reutilizables y finalmente traducibles a un valor de cambio más que de uso. La literatura, en este contexto, sólo puede ser rentable si la movilizamos como una "rareza" de la imaginación que satisface la necesidad de exotismo y/o de entretenimiento de la sociedad de consumo.

Dada, pues, la preeminencia de una economía que exige siempre eficiencia y eficacia para aumentar indefinidamente la competitividad de un medio esencialmente hostil tanto a la certidumbre sobre el futuro como a la rutina sin riesgo, pareciera, en principio, bastante pertinente dotar a los niños y jóvenes de armas pragmáticas, efectivas a la hora de intervenir en el orden de las cosas, de modo que se tornen sujetos lingüística y comunicacionalmente eficaces con arreglo a fines prácticos. A la luz de esta lógica, pareciera también razonable que nuestro sistema educativo haya reemplazado la antigua asignatura de Castellano por Lengua Castellana y Comunicación, subsector de un área más grande que se denomina Lenguaje y Comunicación, nombre, como diría Cervantes, “alto, sonoro, y significativo”, y, al parecer, más funcional



Vocales, Víctor Gutiérrez

al pragmatismo y realismo de los tiempos que corren. Si bien, nadie razonablemente podría oponerse a que la escuela forme usuarios competentes del idioma castellano y, por lo mismo, comunicadores eficaces, resulta sí inquietante la cada vez más fuerte tendencia en la escuela a hacer de la enseñanza del idioma castellano un conjunto de contenidos, ejercicios y actividades destinados a lograr un dominio meramente instrumental del idioma con el fin de formar redactores y “habladores” eficientes, funcionales a las demandas que, en este orden, impone el medio.

¿Cómo, si no, se explicaría el hecho de que la literatura clásica se haya reducido dramáticamente de los planes y programas propuestos por el Ministerio de Educación y se insista, en cambio, en lecturas que, se supone, responderían de mejor manera a los intereses inmediatos de los estudiantes? Al margen de la obvia necesidad de no reducir la enseñanza del lenguaje sólo a enseñanza de la literatura, es evidente que tanto en la propuesta curricular de la Reforma Educacional como en la praxis pedagógica que de un tiempo a esta parte se realiza en el aula (salvo excepciones), la literatura ya no ocupa la centralidad de las materias de lenguaje y de comunicación. Ahora compite con materias como el análisis de los mensajes televisivos, la lectura de diarios y revistas, la elaboración de revistas escolares en las que casi siempre la literatura tiene un lugar mínimo, reducidas al estudio de letras de canciones rockeras, entre otros. Si bien, no todos los poetas “imitativos” han sido expulsados de la república de la escuela, Homero, así como otros clásicos, sí han sido desterrados (total o parcialmente) de las aulas hace ya tiempo, aunque —de eso estamos seguros— su destierro no es por amor y lealtad a la verdad que procuraba Platón. Es, simplemente, porque la escuela no está concebida para formar intelectuales orgánicos de la revolución societal con una potente historización de la subjetividad, sino al contrario: para asegurar la presencia de un ejército de funcionarios eficientes al servicio de un aparato de estado que busca reproducirse en términos estructurales e ideológicos sin rupturas de ninguna índole o, a lo más, soportando crisis que no pongan en peligro el ordenamiento de las relaciones de poder establecidas. Aunque, para fortuna nuestra, la escuela no es tan eficiente para lograr siempre semejante objetivo. Eso permite, por un lado, la emergencia de posiciones contrahegemónicas a través las fisuras del sistema y, por otro —y debido en parte a las condiciones

que impone la globalización económica—, la emergencia de posiciones modernizadoras entre los mismos operadores del sistema escolar, quienes, movidos por la defensa de sus propios interés, ven con espanto cómo el sistema educativo se queda a la zaga en tanto herramienta útil para el necesario *aggiornamento* del aparato reproductivo, financiero y de servicio.

¿Cuál sería entonces el rol de la literatura en los complejos engranajes de las hegemonías y contrahegemonías ideológicas que se disputan la conciencia del joven educando? ¿Sirve acaso la literatura —se preguntarán muchos— para ayudar a los procesos de desarrollo sostenido y sustentable requeridos por un país periférico y subdesarrollado como el nuestro? Si nos atenemos al hecho de que las diversas agencias de desarrollo, estatales unas, privadas otras, nunca —salvo alguna rara excepción— incluyen a la literatura como parte de los temas o problemas que tendrían que ser abordados en los así llamados procesos de desarrollo, la respuesta a la pregunta anterior pareciera ser rotundamente negativa. ¿Tendrá, entonces, sentido enseñar literatura en un país tercer mundista como el nuestro y distraer en esta labor una cantidad nada despreciable de personal (e. g., profesores) y recursos materiales para darse el lujo de leer y escribir textos que, si son imitativos en el sentido platónico del término, favorecerían, además, la “irresponsabilidad” de los sentimientos y las emociones alejándonos de la verdad?

Contraria a la intolerante racionalidad política de Platón, la mejor la tradición humanista liberal de Occidente moderno no promueve el destierro de los poetas. Insiste, en cambio, en el derecho a la diversidad y en la necesidad de ser tolerante en el otro bajo el supuesto de que, en definitiva, la modernidad nos une a todos en nuestras diferencias. No duda, tampoco, de la capacidad de la literatura para exponer al lector a experiencias de belleza estética que contribuirían, por su sola condición de arte, al enriquecimiento del “espíritu”. “El mundo que nosotros deseamos es más real que el mundo que pasivamente aceptamos”, nos dice Norpton Frye (citado por Bodgan, XXXII)², dándonos a entender cuán importante y poderosa sería la literatura para superar los límites de la realidad dada. La posición de Frye, que concibe la literatura como sustituto del mito y la religión en la sociedad moderna, ilustra bien la enorme confianza que críticos y escritores a menudo expresan acerca del (presumible) poder transformador de la conciencia que tendría la literatura (y el arte en general), tanto que se volvería una invaluable herramienta de sanación del fracturado ser moderno, el que, como lo indicó Nietzsche en su momento, se halla huérfano de Dios y huérfano de fundamento.

El propio argumento de Platón contra los “poetas imitativos” revela el poder que tendrían los poetas en la conformación de la conciencia pensante y sintiente de las personas; poder suficiente, al menos, para encaminarlos a la condición de ciudadanos ejemplares de la república ideal o, en su defecto, empujarlos a la condición de desadaptados, al margen de la razón y de las leyes inspiradas por esa razón. Desde luego, los tiempos de Platón no son comparables a los nuestros en cuanto a la diversidad de fuentes de símbolos de las que disponemos hoy en día. La literatura, la poesía en particular, en términos estadísticos representa sólo una ínfima parte de los mensajes que modelan nuestra forma de pensar y sentir en el mundo actual. Nuestros festivales de teatro están muy lejos de ser espectáculos de masas, como lo fueron en la antigua Grecia, y, en todo caso, muy lejos de las resonancias religiosas colectivas que tuvo el teatro en tiempos de Platón y Aristóteles. Platón, en cualquier caso, no expulsaría a los poetas “imitativos” si no fueran peligrosos para la realización de su

² Boggan, Deanne. *Re-educating the imagination. Toward a Poetic, Politics, and Pedagogy Literary Engagement*. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, 1992.

proyecto político: ni las dictaduras modernas condenarían a muerte, al exilio o al ostracismo a tantos escritores por el solo hecho de pensar y escribir desde su individualidad irreductible y no escribir simplemente “loas a los hombres de bien”.

La escuela, como lo ha señalado hace ya tiempo Louis Althusser, es, muy probablemente, el aparato de reproducción ideológica más formidable con que cuentan las sociedades modernas³. Y la literatura nunca está ausente de la escuela, aunque a veces, en la práctica, la literatura tiene más una presencia nominal que real en las actividades curriculares de la escuela. Pero aun así, la literatura no deja de ser un agente activo: por lo menos sigue estando disponible para legitimar la retórica humanista con que se suele a veces encubrir las miserias de la deshumanización. Sea como fuere, resultaría insostenible propugnar la tesis de que habría que desterrar toda la poesía, toda la narrativa, todo el drama o el ensayo de los planes de estudio de lengua castellana con el argumento de que son textos inútiles para la educación del estudiante. Ni siquiera en un contexto de una férrea dictadura política es sostenible el destierro completo de la literatura por razones de “seguridad nacional” o de “seguridad del estado”, aunque, en estos casos, seguro que funcionará la censura y la autocensura como mecanismos reguladores de lo que se puede y no se puede escribir y/o publicar.

El realismo socialista, por ejemplo, apostó a la tesis de que la literatura debía ser mimética, pero, a la vez, acomodada a las necesidades del régimen stalinista de contar con individuos que se sintieran profundamente motivados para trabajar por el socialismo. La explicación del fracaso del realismo socialista habría que buscarla menos en sus preceptos estético-doctrinarios y más en una práctica literaria que asumió, equivocadamente a mi entender, la tesis de que el “reflejo” de la realidad proveería, por su sola condición de “reflejo”, una experiencia de realidad gratificante y políticamente viable para el socialismo.

Lo que no se vio (o no se quiso ver) es el que el “reflejo” no es reproducción de la “realidad tal como ella es”, sino el efecto mimético producido por una serie de estrategias retóricas informadas por posturas ideológicas determinadas que, entre otras cosas, modelan la realidad que se quiere “reflejar” y que funcionan tanto como condición de posibilidad de la escritura y objetivos de una práctica —textual en este caso— de adoctrinamiento. Si los “reflejos” literarios en la mayoría de los casos devinieron novelones propagandísticos, en lugar de genuinas novelas revolucionarias, el precisamente porque fueron escritos para refrendar apenas una visión de mundo preexistente a la escritura misma, visión reduccionista que buscó acomodar la complejidad del mundo a la simplicidad de una ideología y que, en tanto tal, no necesita de la literatura para existir.

Un texto literario —una “ficción” en el sentido genérico que confiere Borges a esta palabra— lejos de reflejar lo real de la sociedad y la historia como en la epistemología mimética de Lukács, da más bien una *sensación* (o vivencia) *de lo real*, mediatizada por el deseo. El texto literario en su materialidad articula un espacio social ficticio, imaginario —o, como en el caso más explícito de la utopía literaria, una sociedad imaginaria—, capaz de producir en el lector sensaciones de nostalgia, bienestar, asco, temor, peligro, odio, amor, etc. (a través de —entre otras muchas formas de significación literaria— la “identificación” del lector con el héroe). La literatura es



Juncos, Margarita Poseck

3 Louis Althusser. “Ideología y aparatos ideológicos de estado”. *Escritos* Barcelona Lala, 1975: 107-172.

una forma de experimentar lo real, confirma o problematiza la relación del sujeto con lo real (Beverley 63-34)⁴.

He aquí, pues, la clave de nuestro argumento: si la literatura es una forma de experimentar lo real, la literatura no puede ser entendida como ficción en un sentido opuesto a lo real (salvo para fines tácticos; por ejemplo, para diferenciar una fantasía literaria concreta de la realidad de la vida y no caer en la enajenación en que cayó don Quijote). La literatura es una de las maneras en que lo real —en sentido genérico— se manifiesta a la conciencia del sujeto. De modo que la lectura y escritura literarias son prácticas de intervención en lo real —entendido lo real como mundo preexistente a la escritura o lectura— y, por lo mismo, prácticas de construcción y/o complejización de realidad en la medida en que a la realidad preexistente a la escritura o lectura se le añade, justamente por la escritura y la lectura, nuevos significados, nuevas visiones que enriquecen los hechos brutos de la vida. No es imprescindible conocer *Hamlet* para llegar a vivir (y pensar) la desgarradora experiencia de la duda existencial. Pero es obvio que quien haya leído y estudiado *Hamlet* vivirá y pensará esta misma experiencia de una manera mucho más "literaria" (que no es lo mismo que decir mucho más "irreal"), dado que su experiencia estará, entonces, informada y mediatizada por la identificación (o no identificación) con los personajes del drama y las diversas peripecias que éstos viven. Quien haya leído *Hamlet* dispondrá, en consecuencia, de un mayor arsenal de significados de quien no lo haya hecho para comprender, administrar y eventualmente resolver los conflictos que emergen en la experiencia de vivir la duda existencial en la realidad no literaria, realidad que podrá ser entonces contrastada, modificada, comprendida, administrada con las herramientas intelectuales que nos provee la literatura para hacer sentido de las situaciones humanas.

Esta es, a mi entender, la principal razón por la cual la literatura ha existido, existe y existirá más allá de cuales sean sus soportes físicos concretos, sus géneros, sus estilos, sus formas de institucionalización y las condiciones históricas de su producción. Si las novelas de Dostoiévsky, tal como lo sostenía Nietzsche, son las mejores escuelas para aprender psicología humana (y creo que, en algún sentido al menos, lo son), podremos decir con Neruda que "la poesía no habrá cantado en vano" y entenderemos el verso nerudiano no como una metáfora de irrealidad sino como una afirmación que reúne verdad y belleza en un mismo decir, testimonio, al fin, de la irreductible propensión de los poetas a hablar con la verdad y la belleza del ser que somos y del no ser que también somos.

Permítanme concluir esta intervención, primero, agradeciendo el honor que me concede la Academia Chilena de la Lengua al haberme acogido en su seno y, en segundo lugar, leyendo un breve poema inédito, que formará parte de un libro mío en preparación, poema que, estimo, en alguna medida expresa mi convicción más profunda sobre el ser de la literatura, particularmente el de la poesía.

⁴ Beverley, John. "La economía política del 'locus amoenus' en la poesía del Siglo de Oro". *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*. Eds. Bridget Aldaraca, Edward Bakey y John Beverley. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1991. En este pasaje, lo que hace Beverley, en realidad, es resumir la tesis de Pierre Machery y Etienne Balibar.

CONTRA DULCISIMA ARMONÍA⁵

A los pájaros que gorjean prefiero los que graznan,
como los cuervos o esas plebeyas aves que cacarean en los corrales,
como los vigilantes y grises trieles que habitan los campos en que nací.
El canto melodioso amolece los cuerpos,
anestesia las almas que, entonces, renuncian a la reflexión y al tormento
y temen al murmullo del día predador.
Siempre deseé que mi reino fuera el de la disonancia:
la del poco gracioso tiuque que, parado en la estaca,
rumia su impiedad hacia el gusano indefenso,
la de todos los pájaros graznantes que incomodan a los partidarios
de la regencia musical del mundo
como si estuviésemos en el teatro, oyendo una sinfonía.
Al gorjeo que conduce el deleite o al sueño que insensibiliza,
opongo el graznido que expresa
el sonido duro, agreste de la disconformidad.

Muchas gracias a todos.

Universidad de Los Lagos, Osorno

⁵ Versión libre del poema “Uma preferencia” de Ledo Ivo, en *O rumor da noite*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 15.

POESÍA TEMPRANA DE SERGIO MANSILLA

Ánimas errantes

Al caer la tarde, una multitud de muertos
vuelven a sus casas,
buscan sus tierras y sus hogares
que la memoria les recuerda.

Vuelven, y a cada paso queda
un espacio íntimo vacío
que llenan las estrellas
con brillantes luciérnagas rojo-violetas.

Multitudes de sombras andan
en la noche por los campos
y su paso hace andar los molinos a agua
y quejarse los árboles, como agonizantes
abandonados en hondonadas remotas.

Llegan al umbral de sus casas
y ven la humilde cocina iluminada
por dos toscos chonchones de grasa de lobo marino.

Sus casas están cerradas, como durmiendo,
y alzan la mano para llamar a la puerta.

Al llamado, sale un niño a abrir;
mas, aunque mira atentamente,
no ve a nadie: sólo distingue vagamente
un paisaje solitario donde apenas
se escucha el lejano canto de las aves nocturnas.

Vivimos como locos y hemos perdido el tiempo.

Gonzalo Rojas

Vuelvo a cerrar los ojos, y ahora veo un hombre emponchado que camina de la tierra hacia el mar y una mujer arrebozada con un chal que camina del mar hacia la tierra. No se ven árboles, no se ve un cerro, no se ve una costa; no se ven sino ellos en la tarde de los amantes. Y en el límite del mar y en el límite de la tierra se encuentran y entonces son UNO: UNO que estalla hacia dentro de sí mismo como un relámpago que se enciende para no apagarse jamás. Se han terminado los viajes más tristes; se han terminado los vientos que arrastraban los sueños. UNO, antes del tiempo de un país en flor.

*Hay que remar hacia atrás, hacia la fuente,
hay que remar siglos arriba, más allá de la infancia,
más allá del comienzo, más allá de las aguas del bautismo.*

Octavio Paz

Sueño con la nueva tierra

Sueño con la nueva tierra.
Esa nueva tierra que no está en los mapas,
que no aparece en el itinerario
de los trenes,
que no figura su nombre en ninguna
escritura pública.
La nueva tierra
por donde he corrido más que el viento
hacia la noche alanceada por los espíritus.
El lamento de estas ovejas muertas
me derrumba:
caigo como un manzano
abatido a hachazos.
Ardiente tierra que hierve bajo los pies.
Pero está en todas partes
la nueva tierra. El campesino la perdió
y el ciudadano la olvidó.
La nueva tierra bajo los pehuenes,
los coihues y los raulíes,
aquella que llora por sus hijos,
muertos en los combates.
Sueño con la nueva tierra:
cierro los ojos
y un caballo blanco relincha en medio
de un bosque que no tiene árboles.

Rosabetty
Muñoz

ADRIANA VALDÉS: DISCURSO DE RECIBIMIENTO

Señor Director de la Academia Chilena de la Lengua, don Alfredo Matus Olivier,
Señor Secretario de la Academia, don José Luis Samaniego,
Autoridades presentes (lista)
Señora Rosabetty Muñoz,
Señoras y señores:

Es un gran honor para mí, además de una notable alegría personal, representar a la Academia en esta ceremonia de incorporación de doña Rosabetty Muñoz como miembro correspondiente por Ancud. En este breve discurso de recepción, me propongo destacar los méritos de nuestra nueva integrante y dar una idea de cuánto valoramos los aportes que puede hacer a los trabajos de la Academia.

Rosabetty Muñoz es una persona que por propia decisión vive y trabaja en Chiloé, pero que es conocida, admirada y respetada a nivel nacional e internacional. Poeta y profesora, como Gabriela Mistral, la he escuchado decir que encontró en ella su primer modelo, tanto literario como de vida. Las dos vertientes mistralianas, la de la lengua poética y la de la dedicación preferente a la educación de los jóvenes, convergen en Rosabetty Muñoz con una altura, una dignidad y una inteligencia que le hacen honor a quien escogió como maestra. Y hoy hacen honor también a nuestra Academia Chilena de la Lengua, que tiene a Gabriela Mistral como único "miembro de número permanente".

Rosabetty Muñoz ha recibido numerosas distinciones nacionales, entre ellas el Premio Altazor 2013 por la antología *Polvo de huesos*, publicada en Santiago por las Ediciones Tácitas¹, el Premio Consejo Nacional del Libro de Chile 2002 a la mejor obra inédita², el Premio Pablo Neruda 2000 por el conjunto de su trabajo, además del Premio Regional de Arte y Cultura de la Región de Los Lagos 2012. La lista de sus libros publicados desde 1981, en Santiago y en Valdivia, es larga: *Canto de una oveja del rebaño*, 1981; *En lugar de morir*, 1987; *Hijos*, Valdivia, 1991; *Baile de Señoritas*, 1994; *La Santa*, historia de su elevación, 1998; *Sombras en el Rosselot*, 2002; *Ratada*, 2005 y *En nombre de ninguna*, 2005³. Ha recibido también varias becas nacionales de importancia, y ha viajado por Europa haciendo lecturas poéticas. Sus poemas aparecen en numerosas antologías⁴ de Chile y del exterior. Me permito vaticinar que esta lista de honores seguirá creciendo tanto en el

1 *Polvo de huesos* - Antología de Rosabetty Muñoz. Selección y prólogo: Kurt Folch. Santiago, Ediciones Tácitas, 2012.

2 *Por Sombras en el Rosselot*.

3 *Canto de una oveja del rebaño*, Santiago, Ediciones Ariel, (1981); *En lugar de morir*, Editorial Cambio (1987); *Hijos*, Valdivia, El Kultrún, (1991); *Baile de Señoritas*, Valdivia, El Kultrún (1994); *La Santa*, historia de su elevación, Santiago, Lom ediciones (1998); *Sombras en el Rosselot*, Santiago, Lom ediciones (2002) *Ratada*, Santiago, LOM ediciones (2005) y *En nombre de ninguna*, Valdivia, El Kultrún, 2008, además de *Polvo de huesos*, ya citada.

4 *Un ángulo del mundo. Muestra Poética*, Encuentro Iberoamericano de Poesía, RIL (1993); *Veinticinco Años de Poesía Chilena*, Calderón, Harris, Calderón, Fondo de Cultura Económica (1996); *Antología del Poema Breve en Chile*, Floridor Pérez, compilador, Editorial Grijalbo (1998); *Escritoras Chilenas*, Linda Koski, Editorial Cuarto Propio (1998); *Antología de Poetas Chilenas*, Eugenia Brito, Dolmen Ediciones (1998); *Antología Poética de Mujeres Hispanoamericanas (Siglo XX)*, Idea Vilariño (compiladora), Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo (2001), y *Antología de los Premios Pablo Neruda*, entre otras.

tiempo como en el espacio geográfico. Creo que ha llegado la hora en que su poesía sea leída más ampliamente: creo que los lectores de Chile y de fuera del país tienen ahora más elementos para comprenderla mejor y para sentir la necesidad de una poesía como la suya.

Ser chilota

Nuestra nueva miembro correspondiente lo es por Ancud. Interesa y conmueve la profunda relación que tiene Rosabetty Muñoz con la tierra de la cual proviene. A diferencia de la Mistral, Rosabetty no sólo nació y se crió en un lugar de Chile, sino que además eligió radicarse allí donde nació. En su caso, en Chiloé (en muchos lugares de Chiloé, debido al trabajo de su padre).

La he oído decir que lo hace por la calidad de vida; que su obra poética está "vinculada estrechamente a la circunstancia vital" y busca tener "repercusión, consecuencia visible en el medio". Ser chilota

es, en su caso, "tener un oído fino para registrar las voces que emergen de su Ancud natal", observó el poeta Manuel Silva Acevedo, cuyos "lobos y ovejas" parecen asomar en los primeros libros de Rosabetty, ahora en otra geografía y en otro tono.

Ser chilota es también, en su caso, hacer una poesía que es el registro de una reserva, de un tesoro. Pensamos por cierto en las formas lingüísticas, en los usos, que recogen y revitalizan ciertas voces ya arcaicas en otras latitudes. Pero, leyéndola, pensamos también en una reserva y un tesoro de pensamiento, de imaginación, de fabulación, que un mundo en vertiginoso cambio corre el riesgo de perder.

A propósito de eso quiero leerles unas líneas de un texto reciente de Rosabetty Muñoz, llamado "Yo, piedra", en el que habla una niña chilota. Dice así: "Cuando me di cuenta de los poderes de la piedra, mis vestidos me quedaban chicos, casi toda la gente andaba con zapatos y muchos jóvenes se habían ido para siempre de la isla. Entonces, tomé el ágata maravillosa - ojitos de gato - y la envolví en un trapo negro, después la metí bajo una tabla suelta del piso, pero ya era tarde. Su efecto se había desatado y, por inercia, la velocidad del tiempo no paró más."⁵

La de Rosabetty Muñoz es una voz poética muy lúcida, muy crítica y muy dolorida. Por eso es capaz de hacerse cargo no sólo de lo luminoso -la solidaridad, la particular relación amorosa entre la muerte y la vida, la magia de las creencias y de una cierta relación con la naturaleza, una "realidad llena de poesía"- sino también de lo oscuro y lo terrible. "Ahora no es tiempo de amarrar la lengua", dice uno de sus poemas, tan duro que no me atrevo a citarlo delante de ustedes. Otro poema estremeador de Rosabetty Muñoz dio cuenta en 2008, por ejemplo, del caso que hoy - 2014 - recoge el cine chileno en la película "Aurora". Me permito repetir sus siete versos:



Pescador, Víctor Gutiérrez

⁵ Polvo de huesos, p. 180.

Y esta es la Bernarda. Ella leyó en el diario una noticia sobre el asunto de las guaguas botadas en los basureros públicos y se le contrajo de golpe el vientre vacío. Reclamó en el juzgado al primer niño para acunarlo muerto, le puso de nombre Aurora y lo enterró en un lugar sagrado para tener dónde ir a dejarle flores. La tumba que compró es amplia para que vayan llegando sus hermanitos.

Leyendo estos versos, y tantos otros de Rosabetty Muñoz, se ve con claridad que radicarse en Chiloé, en vez de hacer "carrera literaria" en otra parte, no es sólo una decisión consecuente. De ella depende además en gran medida el carácter propio de esta poesía, en que la sensibilidad poética de la autora sintoniza con muchas voces de la isla, presentes y fantasmales, recordadas y olvidadas. "Todavía tiene mucho sentido nuestra palabra en el sur de Chile"⁶, dijo ella en una gran entrevista con Cristián Warnken. Habla de "nuestra" palabra, la palabra de los poetas de Chiloé. Para ella, la poesía desde la temprana juventud fue "un espacio de encuentro, una celebración constante"⁷. Un coro de voces, de voces del sur, que cada una aporta su parte de experiencias complejas, llamada a enriquecer, a sacudir, a sobresaltar las ideas recibidas sobre la poesía chilena.

Aquí, la consideración sobre la poesía de Rosabetty Muñoz se entrelaza con su trabajo de profesora, o, como se dice cuando el aprecio es todavía mayor, el de maestra. Ella ha escrito: "He ido a colegios donde ojos y rostros vidriosos parecen no reflejar más que un charco interior y, sin embargo, al calor de un encuentro afortunado, de poesía comunicante, se inicia ese chisporroteo del alma que se enciende". Ha hecho muchos talleres a lo largo del tiempo, para iniciar en ese "chisporroteo del alma". "Talleres Mistral" se llamaron los del año pasado, por ejemplo. Generaciones de jóvenes, redes de poetas, constelaciones de voces, han pasado por esos talleres.

Queremos, en la Academia, conocer esas experiencias, vincularnos con ellas allí donde quieran invitarnos. Sentimos que hay allí una riqueza hasta ahora inalcanzable. Sabemos que hay mucho que aprender y muchas maneras distintas de sentir la poesía, y que de ellas algunas muy notables han surgido y surgirán desde aquí.

Los talleres han acogido la soledad de niños y jóvenes de Chiloé, ajenos ya a los antiguos tiempos de sociabilidad y a las familias extendidas. "La escuela pasa a ser su casa". En los talleres, se abre la posibilidad de ver la "realidad llena de poesía". Tal vez de volver a pispar una cosmovisión más generosa que la actual, y también más mágica. Acoger a jóvenes y niños, invitarlos al ejercicio de la poesía, es responder también a las particulares formas contemporáneas del sufrimiento y de la soledad. En eso también es chilota Rosabetty Muñoz. La cito una vez más: "la compasión, como la aprende uno de chilota, no es una actitud de superficie, sino que la desgracia ajena agrade el propio estar".

Ser mujer

Me traicionaría a mí misma si no dijera, en este discurso, algo sobre las mujeres. Una palabra

⁶ Entrevista con Cristián Warnken en Una belleza nueva.

⁷ <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1e.html>.

muy mistraliana -"mujerío"- marca en la poesía de Rosabetty Muñoz su trazo fuerte e inmisericorde. Su poesía es dolorosa, no quiere tener que ver con "casitas hechas de ahorros/ y olvidos esenciales"⁸, ni con "consuelos baratos"⁹.

Pienso que la poesía de Rosabetty Muñoz tiene que ver con la otra mitad de la vida, la que viven las mujeres y que por siglos no tuvo mayor voz. Su poesía nace de las experiencias de mujeres en Chiloé, experiencias de todo tipo, desde las más entrañables y familiares hasta las más expuestas, las más terribles, las más despojadas. A todas ellas acoge esta poesía con fuerza y a la vez contención, con oficio admirable. Hablan sus voces en esta poesía, no las de otra persona que las juzgue o las disminuya.



Sin título, Antar Fernández

Hay en la poesía de Rosabetty Muñoz un oído fino, lúcido, compasivo, y la capacidad de tomar la palabra no desde un determinado "yo lírico" (qué antigua suena esa expresión) sino desde muchos personajes, vividos y sentidos, que hablan lo que quizá no habrían podido nunca, fuera de la poesía, articular. Este mujerío, desde tiempos, lugares geográficos y lugares sociales diferentes, aparece en la poesía de Rosabetty Muñoz tomando la palabra desde los más oscuros lugares, desde los secretos, desde los crímenes ocultados, desde el desamparo también. Me cuesta escoger, pero tal vez me quedo con

los estremecedores textos de "En nombre de ninguna" del año 2005, poemas que son pedazos de una narración que es de nadie y es de muchísimas mujeres, "hay que hablar del miedo" dice, "y de la descomposición de la memoria." O con este poema de once versos:

¿Y si vence el amargo?
 Desconfiemos de los lunes blandos
 y de la mesa puesta.
 Este florero que aparenta inocencia
 sabe cómo se ocultan las arañas
 debajo del mantel.
 Por el costado, el tiempo
 avanza con su lenta carcoma.
 Noche y día, el murmullo
 de las faltas cotidianas
 se mece, cadencioso, entre las sombras.

*

Apenas una idea, un vislumbre, es lo que nos da este poema de cuanto podemos encontrar en la poesía notable de Rosabetty Muñoz. En ella se sobrepasan las dos condiciones que hemos venido describiendo, la condición de chilota y la condición de mujer. Se sobrepasan ahondándose,

⁸ Polvo de huesos, p. 24.

⁹ Polvo de huesos, p. 37.

pasando a otra dimensión, la poética, que ya sabemos que tiene que ver, en Rosabetty Muñoz, con el chisporroteo y la celebración, y también con la lucidez inmisericorde. Y, sobre todo, con el dominio de un oficio poético admirable.

Una vez habló ella del "centralino animal indiferente" que había que ensordecir, que había que sorprender y sacudir. Retomo también palabras tuyas para hablar de su trabajo "como un proyecto circular en cuyo centro está Chiloé y toda su carga", y para acusar recibo de ese proyecto, de esa carga y también de ese relumbre. El mundo es "ancho y expectante". Desde Santiago, parte pequeña de ese mundo, hemos venido a dar un testimonio: hemos oído la voz potente y única de esta poesía de Rosabetty Muñoz, la hemos admirado a ella y a su enseñanza, esperamos mucho de ella, queremos participar en su quehacer si somos invitados. Pensamos, como lo dijo ella alguna vez, que "la poesía de algún modo es un espacio de resistencia en un tiempo de vertiginosa superficialidad."

Adriana Valdés
10 de diciembre 2014

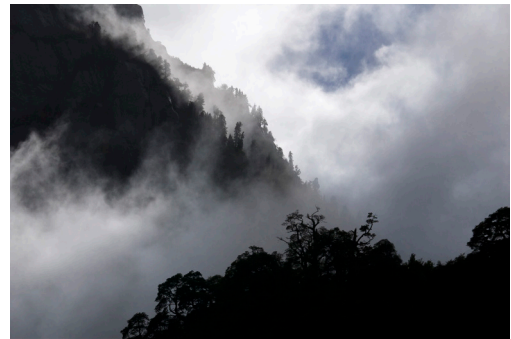
ROSABETTY MUÑOZ: DISCURSO DE INCORPORACIÓN

Doce palabras redobladas

“Se rezan cuando uno tiene miedo, cuando uno anda en un campo solo, de noche, para que se vayan los espíritus malos; se las enseño para que las guarde, para cuando le sirvan, para que la acompañen y para que las pase a otro, cuando sea necesario”

Digo que la una es la una: la rueda de mi fortuna

Valeriano, el hombre, llegó una noche cuando todos dormían y golpeó en la casa de un pariente mío para decir que por favor fueran a la playa, que había naufragado y que su cuerpo muerto estaba allí. Pedía que lo subieran porque si no, lo iba a tapan la marea y ya no lo iban a encontrar. Necesitaba ser rescatado; volver a la tierra y “enterrar los huesos allí donde dejó el cordón”. Esta historia se susurra de unos a otros en una localidad cerca de Ancud. Sus conocedores siguen buscando la huella de Valeriano cuando necesitan aplacar el ruido de la desgracia o el cumplimiento de algún favor, porque tienen fe en las palabras.



Sin título, Edmundo Cofré

Nací en una comunidad que integra al abandonado, al inocente cambiándolo de desposeído a victorioso. Una comunidad que dota de sanación a las palabras y que se funda sobre una masa de palabras no dichas, de un silencio preñado que sostiene la lengua.

Que mira a los que no están, que los sigue recordando.

Digo que las dos es las dos; la mesa dispuesta para el banquete

El espíritu de Valeriano se fundió con el de todos los de sus antepasados y ese denso aliento permanece suspendido en la composición del aire nuestro. Respiramos el polvo dorado de los que no están, somos ellos en la finísima materia que se adhiere a las fosas nasales, que entra en oleadas al paisaje interior.

Detrás de nuestros gestos, reposa el silencio espeso que heredamos. Enormes territorios de palabras perdidas y con ellas, un mundo por decir: toda esa materia vital, el encuentro primario con un mundo imponente, de belleza extrema. Todo ese tejido de voces, da forma a la sombra que nos sigue aunque no queramos verla / sentirla.

Allá en el fondo de la memoria, en ese lugar espeso y misterioso cuyo acceso se ha borrado pero sentimos latir; allá las palabras y las cosas están unidas. El mundo y el lenguaje tienen una profunda pertenencia. Se trata del banquete bíblico al cual estamos todos convidados, a esa mesa del

entendimiento cuyo mantel es la palabra.

Digo que las tres es las tres: expulsión de la fiesta

La palabra que es el puente hacia el otro, la palabra que debería tenderse como un salvavidas, falla. Este es un tiempo cargado de ruidos, palabras gastadas, engañosas formas que se disfrazan de comunicación. Se confunden las lenguas y se vuelven torvas las miradas. Todos han sido convidados al banquete pero hay tantos que han sido dejados fuera por no estar vestidos para el festín.

Digo que las cuatro es las cuatro: el poder las palabras

La palabra tiene un poder temible: designa, señala, hace visible cuestiones propias de la nebulosa; inaugura, hace que ocurran hechos. A algunos nos criaron en el temor de la palabra, en lo ilimitado de su alcance, en lo delicado de su uso porque, a la larga, cada sonido escapado de la boca, regresa con la misma fuerza con que fue expulsado. Nos repetían desde niños - ese tiempo en que todo se graba - que una palabra duele más y abre canales más profundos que la triste hoja de un cuchillo.

Una sola palabra es, a veces, literalmente la llave / clave que abre el misterio. Ciertas palabras suponen una acción irremediable como las maldiciones que se lanzan como si fueran pedradas. Hay palabras que desatan las fuerzas de la realidad, las fuerzas ocultas del universo.

Digo que las cinco es las cinco: la poesía es el vino del banquete

La poesía es un modo de decir o mostrar aquello que permanece en los intersticios de la realidad. Un poeta comprometido con su trabajo, permanece abierto a las señales y percepciones sensibles, para darles forma con las palabras y hacer comunicable toda la riqueza y complejidad de su mirada sobre el mundo. Asoma el convencimiento de que "el mundo está hecho a la mala" (frase de Sergio Mansilla) y el poeta es quien ha tenido la experiencia temprana de sufrir esa dolorosa lucidez. Sí, el mundo está hecho a la mala y el escritor es básicamente un insatisfecho que vuelve una y otra vez sobre esa herida fundamental. Vivimos en una realidad mezquina, con un hambre de absoluto. Mientras más nos asomamos a los destellos de lo maravilloso - en momentos de percepción que no siempre podemos controlar - más nos parece que el mundo es estrecho y miserable. Dedicamos los esfuerzos a internarnos en la materia viva de este tejido enfermo que es la insatisfacción, armados con las palabras. Y logramos, a veces, acercarnos a un espacio donde los sueños calzan como las piezas de un trazado original y pleno.

Cuando se habla del oficio del escritor, me asalta de inmediato la imagen del imbunche, ese ser contrahecho que comienza siendo un niño al que los brujos raspan el bautismo, es decir, lo arrancan de la comunidad bendita, lo alejan de los llamados a la salvación. A los tres meses de vida, le parten la lengua en dos para que no revele sus secretos, sufre después malformaciones y torturas que terminan convirtiéndolo en una mezcla de humano y bestia que sólo gime o grita. Pero es siempre un peligro para los brujos porque él ha visto, sabe. El poeta, como el imbunche, da cuenta de

lo desesperado de la existencia y establece que su principio básico es ver y sentir. Está condenado a luchar con la palabra que permanentemente puja por salir.

Hay un movimiento interno en las profundidades de quién escribe que va tomando forma y se derrama ante los otros como un impulso vital. La poesía es ante todo, vida, por más que la muerte la ronde como un pájaro feroz.

Digo que las seis es las seis: hay un territorio sur para decir

“¿avergonzarme, entonces, de ser una provinciana? Honra es y me honro de serlo; yo, querendona de mis cerros; yo, hija de mi comarca; provinciana para vivir y morir”.
Gabriela Mistral



Sin título, Antar Fernández

Hay tiempos en que las señales se hacen tremendas, visibles en derredor para todo ojo atento. Empieza con la esquina mostrando su humedad de orines; en el muro la carcoma de los humores callejeros, en los marcos de las ventanas, ese musgo que crece y sugiere un mundo otro ajeno y secreto respirando adosado al vidrio. Un mundo creciendo, palpitando allá afuera. Y están las bolsas de basura desparramadas en el suelo, el olor que emanan las carnicerías, la pena de las vitrinas pobres. En la noche se sueña con un pez reventado, aún agitándose sobre el muelle y que, encima, tiene rostro de niño.

Todo esto es también el sur que habitamos.

El que escribe con absoluta conciencia del poder de la palabra, se hace cargo del revés de las cosas, de esa parte de la realidad que no quieren ver los festejantes de este sistema. Quiero decir que no somos, o no debiéramos ser, los escritores de hoy, vivientes del sur, los defensores de una visión bucólica; no somos y no debiéramos ser los guardianes de un supuesto paraíso natural donde los seres humanos son mejores que en el centro o las grandes urbes.

Más allá de los estereotipos y prejuicios, nuestro esfuerzo ha de ser “decir el sur”, pero éste, con las puntas afiladas, con todas sus impiedades y también maravillas.

Escribir acá, en el sur, es apenas una seña más de una identidad que el centro siempre ha mirado con sospecha. Los escritores que hemos elegidos quedarnos, estamos en permanente estado de alerta para no dejarnos atrapar por las trampas de las categorías que nos sitúan y etiquetan. La condición de provincianos sureños, no es una bandera. Por cierto, pero tampoco es un lastre y tal vez sea, incluso, una ventaja: tenemos el salvaje espacio natural y despiadado, para recordarnos cómo se nos arrojó desde el principio a una vida áspera y bella. Y tenemos también la demora del tiempo – o de la ilusión del tiempo – para notar las imperceptibles huellas que va dejando su transcurrir. Uno puede aquí usar el ojo como un lente de microscopio para examinar, ver, una sección del tejido en descomposición y dedicarse a su análisis; declarar, recrear, denunciar el estado de la lesión. Reparar, incluso. ¿Por qué no? Las palabras, ya lo decíamos, han sido también sanación para muchas sabias comunidades.

Digo que el siete es el siete: se exige lucidez a la palabra

Para los que nos formamos en tiempos de la dictadura, ha sido un complejo trabajo insertarnos en esta otra sociedad que se yergue ya sin vuelta atrás.

La lucidez que exige escribir en el sur, obliga a deshacer los prejuicios, no en términos de alargar el debate o exigir atenciones impostadas. No necesitamos discriminación positiva. Mi compromiso personal es no transar con la exploración de mi escritura ni hacer concesiones por ninguna consideración externa a los contenidos que me interesan, a mi visión de mundo.

Oponer a la desconfianza y reducción, una palabra seria, rigurosa, que diga el mundo, nuestra mirada sobre él, nuestras preguntas. Esta palabra nos exige un alerta constante y no puede estar dispuesta a cualquier pacto con tal de ser reconocida en otras latitudes, su nobleza hará que la lean quienes realmente buscan integridad y poesía.

El tejido cultural del que formamos parte es complejo y representar su densa carne es un desafío que no siempre podemos salvar con eficacia y belleza.

Digo que el ocho es el ocho: ser uno con la palabra

Gabriela Mistral ya lo decía, cito: "Todo lo dicho es deuda a los lugares que nutrieron mi capacidad de asombro, es decir, mi poesía." La pertenencia a un territorio es un supuesto básico que puede ser superado en el poema. Es la palabra siempre postulante a la libertad absoluta. Esa podría ser nuestra utopía: armar un sur libre y soberano usando el ardor de la palabra. Tener conciencia desde dónde se parte, desde dónde se habla para – desde allí – dispararse. Respondiendo con imaginación, reflexión, creatividad a quienes sospechan de nosotros.

Permanecer en el sur se vuelve una opción de vida.

Es aquí (y digo aquí en la zona grande de un sur en construcción y movimiento que cambia constantemente sus fronteras) donde quiero permanecer y escribir porque creo que mi palabra tiene un lugar en el verdadero desarrollo; tiene sentido y pertinencia, una necesaria localidad desde la cual expandirse: mi palabra y la de los escritores que siguen buceando en las profundidades sin dejarse engañar por la fuerza centrífuga que lanza a los más débiles sobre las presas patéticas de un festín vulgar.

Me siento llamada a compartir un sueño no en la estrechez con que se estigmatiza lo provinciano, sino en la capacidad de compartir el posible destino de pertenecer a un territorio que se recrea constantemente. Apostar a ello con la fuerza de nuestro deseo, nuestro talento y voluntad.

Digo que las nueve es las nueve: los poetas piedra son mis hermanos

Somos empedrado sobre el que se sigue cimentando la poesía del futuro. No es tiempo de ahuecar la mano esperando el reconocimiento de un tiempo que mira para otro lado.

Cuando ejerzo la voluntad de estar en la provincia, de quedarme y escribir, pongo en ese acto toda mi potencia y, más que la obra individual, lo que me ha seducido en estos más de cuarenta años de trabajo, es estar haciendo mi parte en una obra mayor: el libro abierto del sur de Chile. He

sentido el goce de trabajar a conciencia con la seguridad de saber que otros compañeros están en lo suyo, apasionados. Diversos. Confluyentes. Disparando su memoria, su imaginación y su deseo sin más límite que la mola individual.

Digo que las diez es las diez: la aridez del presente

Para cualquier viviente de este tiempo, se hace evidente el enorme cambio en las formas de vida que se han producido en el sur de Chile. En Chiloé, los movimientos migratorios han traídos hasta los márgenes de los pueblos más grandes a muchos campesinos y pescadores, que están abandonando sus tierras, con todo lo que ello implica, entre otras cosas: volverse asalariados y perder el ritmo natural de sus labores. Las influencias foráneas han sido devastadoras para la cultura tradicional; por medio de los instrumentos de comunicación masiva, se uniforma el lenguaje, los deseos, las formas de relacionarse. Las tierras, antaño familiares están siendo vendidas como parcelas de agrado y tienen dueños que vienen de vez en cuando a la isla...en ocasiones tienen como inquilinos a los antiguos propietarios. Conviven, mal todavía, los que añoran una vida más acorde con los valores culturales tradicionales y los nuevos vecinos, que han llegado gracias al sistema económico de libre mercado. Este es el sur que busca hoy su palabra.

Digo que las once es las once: Los jóvenes pondrán la mesa para el ágape

La palabra poética está cargada de futuro, en el presente estamos formando a los constructores del mundo que soñamos; por eso creo en la educación pública, y a ella he dedicado buena parte de mis días.

Sueño, hoy, con una escuela con patios de lectura. Una escuela que permite el ocio, el estar sin hacer nada en largos espacios del día. En esta escuela no se considera perder el tiempo mientras la mente divaga, las emociones bullen, las ideas germinan.

La escuela que sueño tiene salas temáticas donde los profesores ofrecen lo esencial de sus conocimientos vinculados siempre a las demás disciplinas; profesores que leen mucho, con visiones de mundo diversas, que sean capaces de mover sus paradigmas, refrescarse, respondiendo a las profundas inquietudes de los jóvenes y niños. Profesores con firme vocación que sepan que el sentido de su trabajo es formar seres humanos y ayudarles a encontrar un proyecto de vida que los lleve a la felicidad. Todos merecen ser felices y la escuela debe trabajar con ese eje, por eso, es una escuela sin violencia, sin discriminación, sin competencias ni clasificaciones. Sueño con padres que tienen tiempo para educar y que, por lo tanto, valoran los gestos que acercan a sus hijos hacia la verdad, la belleza, la bondad. Los estudiantes de esta escuela - extendida, llena de ventanas, pintada de colores alegres - son atentos unos con otros, amables pero también críticos y alertas para no dejarse engañar por los voladores de luces que este sistema les propone seductoramente. Estudiantes participando de la experiencia de aprender, curiosos, apasionados, generosos para desplegar sus talentos, “ser manzana y rodar a los pies de otros” como dice el poema de Sergei Esenin.

Esta escuela se extiende a las veredas, a las vías, a los espacios públicos porque en todos se está educando. Es una escuela enorme que abarca los letreros publicitarios, las cadenas de televisión, las radios y los periódicos, donde jamás debería haber contenidos que trabajen en contra de lo que

se está tratando de formar en los niños y jóvenes. En la escuela que sueño no se enseñaría una lengua muerta mientras en la calle y los vociferantes aparatos comunicacionales se habla otra, vacua y precaria. La escuela que sueño recuperaría palabras perdidas y maravillosas que dicen mejor el mundo que queremos. Esta escuela creería en las palabras y su efecto transformador del mundo y volvería a darle protagonismo a la literatura.

La literatura salva vida. Lo he visto. Esta escuela que sueño recibiría a muchos heridos del alma y les daría elementos para que encuentren su particular forma de estar en el mundo. La poesía sería protagonista de esta escuela y todos serían más felices. Estoy segura.

Digo que las doce es las doce: conjuro contra el olvido

Cuando se fueron los antiguos ¿qué quedó de sus palabras? ¿cómo nombraban el goce de ver encenderse los ñirres? ¿cuál era la forma en que compartían el milagro de ver abrirse la mañana frente a ellos? ¿cómo decían la majestad de los cielos, la dulzura de un canal manso? ¿cuáles eran sus palabras para el amor? ¿se demoraban nombrando el paisaje del deseo o sólo respondían a la urgencia de la carne? ¿tenían voces para el miedo, para la profunda indefensión de sus cuerpos desnudos? ¿cómo sentían el aire purísimo, la suavidad de las aguas, la enormidad de los riscos? ¿nombraban de cuántas formas al viento que doblaba las copas de los árboles, al que silbaba furioso alrededor de su casa de madera, al que les murmuraba mensajes de sus muertos al oído?



Sin título, Edmundo Cofré

Me hice escritora, por buscar respuestas, porque la palabra escrita es un gesto límite; signos que permiten fijar el escurridizo tiempo, el aire, ciertas formas de mirar, contar, amar.

Anudado como va a las voces en sordina de nuestros desaparecidos, el silencio de hoy es culpable porque la sombra cargada que camina con uno, se alivianaría si la nombráramos, si viéramos a cada uno de los que partieron como parte constitutiva nuestra. Si volviéramos a oírlos navegando por los canales, y tuviéramos que correr con ellos huyendo de la miseria, seguramente cuidaríamos de no hacer sentir a otros el miedo cerval, trataríamos de comprender, escuchar otras palabras, otras formas de entender este complejo mundo al que todos hemos sido arrojados. Si sintiéramos al otro en toda su humanidad, estaríamos volviendo al deseo original de un banquete amoroso.

Mi desafío personal es volver a la responsabilidad de las palabras.

Estamos llamados todos a ser celebrantes del banquete. Y el escritor, uno más del ágape, se debe a él. No vaya a ser que ocurra como en el poema de César Vallejo, al final del día se encuentre uno solo, cargado de sus mieles, gritando *Si echan de menos algo, aquí se queda*.

Sean estas doce palabras redobladas un conjuro contra el olvido, contra la expulsión de los amados nuestros, del ágape de la palabra.

POESÍA TEMPRANA DE ROSABETTY MUÑOZ

A Rimbaud

«Para volver a vernos mañana, como siempre».

(Inscripción en Nicho 31, Cementerio de Valdivia)

Si supieras, Rimbaud
cómo está la vida en estos días
volverías a irte
y con los nuevos adelantos,
le darías unas cuantas vueltas
a nuestro pobre mundo.
Porque es verdad que todo es difícil.
Es verdad que solemos pasear nuestra precariedad
en los colectivos
gritando por la salvación del alma.
Es verdad que nuestros cementerios crecen
los llenamos de flores
y mandamos a escribir las esperanzas en cemento.
Y es verdad, también,
que necesitamos fuerzas como la tuya
para tomar por asalto la poesía.

Sí, seguimos sufriendo por las mismas cosas.
Pero tú elegiste meterte de cabeza en el engranaje
declarando inalcanzable la maravilla
y nosotros sólo deseábamos
que hayas estado equivocado
o que algún resabio de perversidad
te haya hecho callar otra verdad definitiva.
Porque, Rimbaud,
el hombre no puede ser tan poca cosa.

1.

Éramos los elegidos
la gran familia del pan inagotable
que cantaban a voz en cuello los profetas.
Tú y yo los escuchamos todavía
desde esta ciudad más pequeña que el mundo.
Los escuchamos,
no para creernos el viejo paraíso
(tenemos demasiados siglos de intemperie encima)
pero sus palabras tienen la solemnidad
que queremos para nuestras pobres esperanzas
sus palabras eran divinas como la noche
y el pueblo las seguía.
Hoy, que no tenemos profetas
y apenas podemos con la desgracia
de estar abandonados,
los escuchamos
con la terrible convicción
de que el dolor es el único lenguaje
que traspasará la historia.

2.

Todo lo hemos perdido
la primera visión, el dolor con dignidad
la mirada complacida de los dioses.
Ya no somos capaces de ofrecer sacrificios
para ganarnos la permanencia.
Éramos los elegidos
y aquí estamos, parados
en mitad de este siglo
con el alma descosida
mientras explotan las desgracias a nuestro lado
como bombas de tiempo
condenados a los cantos lastimeros
a esta vida llena de consuelos baratos
mirándonos los unos a los otros
sin saber qué hacer
con estos días que a veces parecen tan largos.

3.

¿Dónde se fueron
los que no podían guiarnos en la noche?
¿Dónde los hermanos
que soñaban con la tierra prometida?
El terrible Cronos
nos ha ido quitando el asombro
y la vergüenza.
El terrible Cronos
nos empuja vida abajo
donde la única verdad que permanece
está clavada como las cruces en la tierra.
Pero henos aquí todavía.
Unos cuantos agonizando con los ojos abiertos
con el corazón pidiendo a gritos
volver a vivir el viejo ardid
de creernos elegidos.

**Verónica
Zondeck**

ADRIANA VALDÉS: DISCURSO DE RECIBIMIENTO

Verónica Zondek en la Academia Chilena de la Lengua**Discurso de recepción**

Señor Secretario de la Academia Chilena de la Lengua,
 Señores académicos correspondientes,
 Señor Rector de la Universidad Austral de Chile,
 Autoridades presentes,
 Señoras y señores:

Sean mis primeras palabras una celebración de la presencia de ustedes en este acto de nuestra Academia, presidido por don José Luis Samaniego, Secretario de la Corporación, en representación de nuestro Director. Nos llena de gozo que se sienten hoy a la mesa con nosotros nuestros académicos correspondientes don Erwin Haverbeck, don Claudio Wagner, don Sergio Mansilla y doña Rosabetty Muñoz, a quienes nombro por orden de la antigüedad de su nombramiento. Pocas veces tenemos ocasiones de reunirnos en torno a un acontecimiento tan propicio, tan esperanzador y vitalizante como este, en que la Academia recibe en su seno a una figura cultural de Valdivia como es Verónica Zondek.

Celebramos especialmente la presencia de don Óscar Galindo, Rector de la Universidad Austral de Chile y destacadísimo cultor de las letras y las humanidades. Agradecemos el realce que su generosa hospitalidad le ha dado a nuestro encuentro, así como las tareas de todo el equipo de la Universidad que ha contribuido a su exitosa realización. Es un honor para nuestra Academia contar con el auspicio de la Universidad para la realización de este acto en la bella ciudad de Valdivia.

*

Yo imagino a Verónica Zondek en el auditorio de Medellín, en 2010, leyendo sus poemas a esas cantidades de gente; la imagino en su palabra abierta, extendida, rítmica, con eso que no es metro, que es un ritmo que se va estableciendo por ondas, por olas, por energía pura que va armando su cauce propio. La imagino en un escenario latinoamericano, y no solo nacional, porque allí se lee aún mejor su poesía, y porque en ella se escuchan tantas voces latinoamericanas, empezando por César Vallejo.

Imagino y escucho su voz poética, esa existencia paralela a la suya propia, que se ha ido haciendo y diversificando a lo largo de los años, testimonio a la vez de una intimidad y de una vocación

de abrirse, de comunicar, de descubrir, de compartir. La imagino cosmopolita, lectora, traductora, comunicadora, articuladora.

La imagino un lujo para nuestra Academia Chilena de la Lengua. La recuerdo también, leyendo aquí, en Valdivia, con Sergio Mansilla, con Manuel Silva, con Floridor Pérez. Siempre la había admirado personalmente por su poesía, pero entonces - le consta - su lectura me deslumbró. Es un honor para mí ser quien tome la palabra para recibirla con júbilo como miembro correspondiente por Valdivia. La Academia, junto con agradecerle su cercanía y su colaboración en nuestro proyecto de Poesía chilena viva, espera mucho de ella, necesita mucho de ella.

*

Muchos de los aquí presentes conocen bien su trayectoria, y habrán de perdonarme una reseña breve, que quede no sólo en nuestras memorias sino en los anales de la Academia Chilena de la Lengua y del Instituto de Chile, las instituciones a las que hoy se incorpora.

Verónica Zondek nació en Santiago, de una familia que conoció en Europa la persecución. En uno de sus libros encuentro: "Tanto esfuerzo, Adolf / y mis hijos siguen punzantes de genética en el tobillo/ marcado el pelo rubio el ojo azul/ y lo ven todo igual a aquellos". Ni este ni otro origen la definen, sin embargo: "soy fanática hacedora de mi propia sombra", reza otro verso suyo. La poesía es un hacerse, rehacerse, irrumpir. Y cuando escribe "En mi palabra/ tu llaga", nosotros lectores vemos no sólo una llaga de la historia, sino muchas, y otras más cercanas en el tiempo y más cercanas también en la geografía. Como bien apunta la poeta Damaris Calderón, "descendiente de judíos alemanes-polacos, habiendo residido una larga estancia en Israel y otra larga en su país natal, con desplazamientos varios a numerosos países, su poesía da cuenta del nomadismo y de la intersección de referentes culturales, de un desplazamiento que se asume como condición existencial."

El desplazamiento es acompañado constantemente por la voz poética. Su primer libro de poemas, *Entrecielo y entrelínea*, es de 1984; el último, *Fuego frío*, de hace apenas dos años. Entre ellos, catorce otros títulos, entre los que anoto sólo algunos aquí: *El hueso de la memoria* (1988, reeditado varias veces), *Vagido* (1990, también reeditado), *Membranza* (recopilación, 1995), *El libro de los valles* (2003), *Por gracia del hombre* (2008), *La ciudad que habito* (2012), *Nomeolvides, flores para la ignominia* (2014), *Sedimentos* (recopilación, 2015).

"La intersección de referentes culturales", pienso yo, se aprecia mucho, también, en su labor como traductora de poesía. Gracias a ella, circulan en Chile versiones de poemas de Anne Sexton, June Jordan, Gottfried Benn, Derek Walcott y, la última, de Anne Carson: *Red Doc*, publicada el año pasado en México por ediciones Trilce, impecable, hay que decirlo, y que nos trae una de las autoras más sorprendentes y apreciadas por los conocedores de la literatura mundial, hasta ahora disponible sólo en traducciones la marginaban de una recepción adecuada en América Latina. Notable trabajo, al que aludo al pasar para concentrarme luego en la poesía propia de Verónica Zondek, pero que deja de manifiesto a la vez sus capacidades, su profundo dominio de la lengua, su sentido poético y su apertura a las corrientes más interesantes de la escritura en el mundo. Traducciones como esas dejan al medio chileno en deuda con ella.

Por último, algo que no es menor: Verónica Zondek es una infatigable organizadora de encuentros literarios, lo que nos habla de su vocación por sumar las voces, por celebrarlas, por dar-

les un entorno que favorezca la creatividad y la acogida para todos, especialmente los más osados y los más jóvenes. No puedo dejar de recordar su trabajo cuando pienso en *Poesía chilena viva*, este proyecto de la Academia Chilena de la Lengua que ha dado ya fruto en la primera Antología y que, esperamos, seguirá en los años por venir, también con ella.

Es también, junto a la uruguaya Silvia Guerra, editora de materiales sobre Gabriela Mistral que, en el decir de Grinor Rojo, "han hecho un servicio público, sin duda, rescatando un material inédito en gran medida, al contrario de tantas publicaciones que fríen y refríen lo ya conocido y trajinado." Y su edición de la poesía reunida de Gabriela Mistral (*Mi culpa fue la palabra*, 2015) propone un nuevo ordenamiento, una lectura nueva y posible, que ilumina aspectos que suelen no ser los más destacados por la crítica habitual.

Los méritos de la trayectoria cultural de Verónica Zondek han sido reconocidos por varias becas del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, y del Fondo Nacional de las Artes, ambos de Chile. En Alberta, Canada, obtuvo una beca de pasantía y residencia otorgada por el Banff International Literary Translation Centre, además de la beca CONARTE de la Municipalidad de Valdivia. Sus poemas están recogidos en numerosas antologías y revistas, aparte de en los libros antes señalados y los otros. Esperamos que esta incorporación como Miembro correspondiente por Valdivia de la Academia Chilena de la Lengua se añada a esta lista de honores y anuncie los que han de venir en el futuro.

*

Esta es la reseña, para la memoria institucional y para la nuestra. Vuelvo ahora a su poesía, sigo imaginándomela, ajustando mis capacidades y mi instrumental para acercarme a ella e ir compartiendo cómo es la experiencia mía de su lectura.

Digo "la experiencia mía", pues si hay algo que he aprendido a lo largo de mis ya muchos años es que un poema es un artefacto que trabaja con el sentido, y que, en las ya antiguas palabras de Roland Barthes, "tiene sentido pero no un sentido". Es decir, es capaz, el poema, ese artefacto, de generar en cada lector una experiencia distinta. La propuesta del poema es una estructura donde jueguen posibilidades múltiples de sentido. No cualesquiera posibilidades: no se trata de una pila de "asociaciones erráticas", como las llamaba Alfonso Reyes; se trata de seguir los tramos de un viaje propuesto. Pero cada lector hace ese viaje como puede, y va asociando los lugares a su propia manera.

Tengo delante dos de sus libros, pues no me da el espacio para más: uno de sus comienzos, *Hueso de la memoria*, de 1988, y el más reciente, *Fuego frío*. En el primero admiro una rigurosa economía de palabras, pocas palabras, muy cargadas. Es un poemario en que el tono cercano y personal se hace cargo de las experiencias históricas más recientes, las de su generación: los desaparecidos, los hechos de Calama, por ejemplo. Hay también otros signos de los tiempos aquellos, en la escritura misma. *El hueso de la memoria* no recuerda sólo los hechos históricos, recuerda también las formas de escribir de esos hechos treinta años atrás: aparecen las metáforas de "la llaga", la de "las suturas", algún eco del futuro como "sin pena en el miedo"; aparecen las frases enteras en mayúsculas, como en Raúl Zurita o en Elvira Hernández. Ahí terminan las semejanzas y parentescos, creo yo, con la escritura de una época tan traumática que me pillo de repente apartando la mirada, como incapaz

de hacerle frente, o, como tantos en Chile, eludiendo *el hueso de la memoria*.

Valoro el libro, registro, testimonio, testigo y sobre todo una escritura que da cuenta de las condiciones políticas en las que fue escrita. Lo valoro también porque el lenguaje no es vehículo de una experiencia anterior, el lenguaje es en sí mismo una experiencia, un descubrimiento que se produce, del que la palabra es a la vez condición de posibilidad (de ese conocimiento) y también su huella. Permítanme citar unos brevísimos versos de este libro.

La intención se desmiga

Fundo la palabra
HIERVE LA PALABRA
la palabra
la que obstruye el oído
la que se encostra
la que irrumpe
la sin batalla



Sin título, Antar Fernández

En esa palabra que va más allá de la intención se desarrolla la voz poética de Verónica Zondek. En ese sentido es que veo en ella una fuerza a la vez poética y política de gran potencia.

Si vamos a *Fuego frío*, encontraremos esa voz poética más fuerte que nunca, y a la vez distinta. Me hace recordar la impresión que sentí aquí en Valdivia, hace pocos años, al oírla leer poemas similares, tal vez alguno de estos mismos. Su voz se va haciendo sentir en ráfagas (escribí primero olas, pero no, en este libro son ráfagas de viento). Sus efectos poé-

ticos se van produciendo por acumulación, por reiteración con variaciones, por temas y variaciones, como en la música. La primera vez que se oyen van abriéndose camino en la mente del lector, y luego se van imponiendo con cada vez más fuerza. Encontramos aquí una infinita extrañeza, extrañeza de paisaje, extrañeza respecto de los lugares comunes del sentimiento, como por ejemplo el materno¹: nos reconocemos apenas, un mundo hartado más feroz que el cotidiano. Un mundo vibrante, que sin necesidad de recurrir a dimensiones religiosas o místicas recupera el misterio, el peligro de la existencia humana. Más que bello es sublime, en la definición más clásica de Burke: aquello que nos excede, y por eso nos espanta un poco. Un jardín puede ser bello; pero la naturaleza desatada, la que nos excede y nos lleva y nos arrastra sin contenernos, esa naturaleza asombrosa puede ser sublime. Naturaleza externa, la del viento, naturaleza igualmente superior a la propia conciencia, aunque sea una naturaleza de la experiencia humana de un sujeto.

¹ Enrique Winter, al escribir sobre Zondek, habla de la maternidad, y de cómo ha ido desapareciendo de la poesía por una condición "posmoderna"...

Entonces, a Verónica Zondek la imagino y la escucho no sólo desde una idea de la poesía lírico-subjetiva, sino también desde la poesía que se abre una vez más a los cauces de la historia (las historias) y a la geografía (las geografías), y en la que la expresión de un hablante personal se complejiza, se profundiza hasta la extrañeza, "desautomatiza la percepción" de la experiencia, como decía aquel "formalista" ruso de años atrás.

Es la suya una poesía potente, que tendrá un lugar propio e inconfundible en la poesía chilena de nuestros tiempos. Si hubiera que decir qué la distingue especialmente, es primero un especial sentido de la lengua, del que creo nos va a hablar; luego, una poesía que es nómada por la amplitud de sus referencias culturales, y a la vez está situada, por su atención a la circunstancias históricas y políticas en que vive; y, por último, una vastedad de la mirada que recorre paisajes externos e internos dándole al adjetivo "telúrico" un sentido sorprendente, trascendente, conmovedor -- y muy suyo.

La he oído decir a ella cosas muy lúcidas sobre la poesía de la posdictadura². "La poesía resiste y hace un camino silencioso, reptante como las serpientes, sisea como las serpientes y escucha quien quiere o puede escuchar. Ese, a fin de cuentas, parece ser el camino verdadero y único de la poesía, y de ahí su fuerza y poder de encantamiento, por lo que a pesar de todo lo que podamos decir de la crítica, de las editoriales o las publicaciones y del sistema de becas y financiamientos estatales hasta ahora, la poesía late su vida animal a pesar de todo. Su camino sigiloso es imposible de aplastar y va adquiriendo adeptos borrachos a lo largo de sus huellas marcadas en el desierto, los hace cruzar ciudades y mirar, conocer, observar, sentirse otros, poderosos, vivos. Testigos fieles de sí mismos y del entorno. Libres."³

Señoras, señores:

Déjenme terminar esta presentación de Verónica Zondek en términos de nuestra esperanza, al incorporarla hoy como miembro correspondiente por Valdivia de la Academia Chilena de la Lengua. Me he referido, aunque insuficientemente por el límite de tiempo, a los méritos de su poesía. Queremos contar con su voz, en este aspecto tan sabia, y con su consejo. Queremos contar con la apertura de su mente, con su capacidad para abrirse, como lo hace en la traducción literaria, a universos poéticos que todavía recién están en el horizonte en nuestras propias prácticas. Y queremos contar con su capacidad para aunar voluntades, para crear vínculos, para generar acontecimientos en que cultura y poesía se celebran y se transforman en una fiesta y un descubrimiento para comunidades enteras. En sus palabras: en algo que "nos conmueve profundamente, nos transforma y logra que nos conectemos con nosotros mismos y los otros, confirmándonos que la vida puede más que la muerte y que además no estamos del todo solos". Muchas gracias.

Adriana Valdés Budge
Vicedirectora
Academia Chilena de la Lengua
Valdivia, 11 de mayo del 2018

2 Damaris Calderón: "Ubicada dentro de la generación poética chilena de los 80, donde también aparecen otras autoras relevantes como Elvira Hernández, Soledad Fariña, Carmen Berenguer y Eugenia Brito..."

3 Zondek, 1997-2010: "Animales desagradables: el quehacer poético en la posdictadura".

VERÓNICA ZONDEK: DISCURSO DE INCORPORACIÓN

"Cuando la lengua cruza el río"

Discurso de incorporación como Académico correspondiente por Valdivia

Soy hija de inmigrantes judío-polaco-alemanes expulsados de su lengua-tierra. Mis abuelos y también mis padres, entonces niños, tuvieron la fortuna de sobrevivir a la industrialización de la muerte que intentó eliminar el derecho a ser distinto. Ya en Chile, mis padres adoptaron la lengua castellana como propia. Yo en cambio, crecí con el castellano chileno en el cotidiano y con el alemán de refilón, cada vez que mis padres lo usaban para discutir asuntos que según ellos no me incumbían. La atracción por romper el cerco de esa censura, activó en mí un proceso intuitivo de aprendizaje respecto al alemán. Así fue como asimilé el hecho de que la palabra censurada se abre a punta de porfía, urgencias y creatividad, asunto que mucho me ayudó en época de dictadura. Esa circunstancia, más el haber aprendido un buen inglés en el colegio y más tarde el hebreo y el portugués brasileiro gracias a una beca de la Universidad Hebrea de Jerusalén, me abrió a la posibilidad de transitar imaginarios distintos. Es decir, de recoger en la lengua propia todo lo que en las distintas a ella puede ser llave y posibilidad de expresión.



Palos, Margarita Poseck

Soy curiosa por antonomasia y persigo, sin alcanzar respuesta cabal, la razón por la cual un ser humano se ensaña con otro. Las relaciones entre los pueblos y sus habitantes, cambian de acuerdo a los intereses del poder de turno. La conciencia de esta fragilidad y también la falta de certezas, me ha convertido en una persona humilde y resiliente a los vaivenes y horrores de la vida. Sé que soy mortal y nunca lo olvido. En este contexto, el libro fue precozmente para mí, un espacio seguro, rico en preguntas y rico en respuestas;

un lugar donde el tiempo se detiene y me pertenezco; donde la posibilidad de leer y dialogar con aquellos que dejaron huellas por escrito confirma mi experiencia del tiempo como algo no lineal. Eso es lo que en definitiva ha criado en mí una atracción fatal, desordenada e indiscriminada por la palabra escrita, donde, por cierto, me siento en casa. El libro, ese espacio en medio del lujo actual que resulta ser el, para mí, indispensable silencio, es un hogar en donde fluye el pensar lento y la imaginación. De la lectura a la escritura no pasaron más que unos años y ya mayor, entré también al mundo de la traducción y la conversación. En definitiva, puedo decir que este, para mí, instrumento

variopinto de la lengua, se me trocó en un corazón vivo y ávido. Creo que las palabras habladas y/o escritas, son necesariamente un gesto político que suele tocar fondo en el mundo de lo conocido. Es por eso que, buscar las fisuras, los quiebres por donde entrar “en” para desajustar lo obvio y también encontrar los cabos sueltos o amarrados de lo que nos rodea física, mental y amorosamente, es el agua del pozo material en el que trabajo. Acto de rebeldía y esperanza tenaz, me permite ir tras esa identidad que la globalización, en su afán hegemónico, intenta arrebatarlos para dejarnos flotando en un desconocido espacio plástico que no le pertenece a nadie salvo al mercado.

Desde el día en que la Sra. Adriana Valdés, me habló por teléfono en nombre de la Academia Chilena de la Lengua para honrarme con esta nominación, no he dejado de pensar en el vocablo *lengua* y como suele ocurrirme, este pensar se transformó en obsesión. Es decir, en una voz que precipita en mí palabras que me empujan a imaginar, escribir e indagar. En medio de ese fuego cruzado volví al texto *Malinche: la lengua en la mano* de la mexicana Margot Glantz. Allí, nos cuenta ella, que en América la *lengua* o el *lengua* es aquel que hace de intermediario comunicador entre una cultura y otra. En nuestra América Latina entonces, el primer traductor se vistió de mujer y llevó por nombre el de Malinche, Malinalli, Malintzin, finalmente castellanizado como Marina. Ella es la voz que hace de puente entre Cortés el conquistador y los pueblos conquistados, permitiendo un entendimiento básico primero y luego un ensanchamiento de los mundos ya conocidos para ambas partes. Demás está decir que es la lengua del conquistador la que logra instalarse, aunque no es menos cierto que las lenguas de los conquistados la permean al introducir y fijar allí sus propios mundos. Esta “contaminación” aparente es la que da nombre a lo hasta entonces innombrado y así ensancha al castellano recién llegado a los distintos países de América, redundando en su enriquecimiento neto e indiscutible. En el caso de Chile, este castellano llegado desde Europa, ya entonces cargado con palabras de otras lenguas, integró con naturalidad, no siempre reconocida por la madre europea de esta Academia, a los múltiples vocablos venidos del mapuzungún, el aymara, el quechua y otras lenguas indígenas, y más tarde también, a los vocablos llegados en boca de las distintas olas de inmigrantes volcados aquí, por necesidad económica o persecución política. A eso hay que agregar el vocabulario tecnológico e industrial que nos llueve desde el norte. En definitiva, palabras que entran para nombrar lo desconocido, lo ajeno y lo nuevo. Lengua propia, que, si la escuchamos y miramos bien, nos narra también, la historia identitaria que el Estado, estratégicamente, suele invisibilizar.



Sin título, Edmundo Cofré

maremágnum de experiencias, donde ver, asombrarse y/o denunciar se torna posible. Así, gracias

Como poeta entonces, hago uso de este castellano enriquecido que al oficiar de traductora o “lengua” se me despliega en toda su riqueza. Abordar el habla propia con el ramillete de otras lenguas en la mano, me abre necesariamente a otras realidades y fija en mí una idea respecto de las palabras y su respiración que me parece imposible desdeñar. Es, creo, el mestizaje y no la pureza, el que produce el humus nutricional donde florece la lengua. Encontrar las palabras y escribir en medio de ese cruce, es para mí un privilegio. Es en ese

al *buen abuso del quinto sentido* que Mistral nos señala en sus escritos, es posible recalar abierta en puertos lejanos o hundidos para hacerlos retumbar entre las manos del territorio propio. Es lo que nos acerca en algo, a lo antes indecible. La traducción, oficio que amo, resulta comenzar para mí, tal como la poesía, en una obsesión. Es decir, en un proceso que atrapa lo que antes sólo era olfato y mantenía a mi nariz hozando en tierra conocida. Pienso entonces, que, así como la poesía es un impulso inevitable por expresar realidades concretas o imaginarias, la traducción es un esfuerzo por decir y atrapar en el lenguaje propio los mundos que otras lenguas y seres encontraron. En ambos casos, la lengua propia es penetrada y fecundada por actores *palabristicos* foráneos que guardan estrecha relación con una necesidad viva y presente. En ambos casos también, mis sentidos anotan y recorren espacios que la palabra cuarteo. Es allí donde ella empuja y transgrede. Donde se encuentran las herramientas posibles de la resistencia. Donde florece el sueño. Agente y custodio activo de un territorio que se define día a día, la lengua propia es también y muy fundamentalmente, el resultado natural de nuestra relación con la geografía y el paisaje humano que habitamos. La lengua y el territorio son asuntos indisociables y dan cuenta de una realidad única siempre en proceso de cambio. Somos, en lo más íntimo, un ojo expuesto al espacio y al tiempo que nuestro cuerpo ocupa.

De modo similar ocurre también con la Academia Chilena de la Lengua, hija de aquella del norte y resultado de ricas y violentas fecundaciones perpetuadas por los distintos hablantes de nuestro territorio. Academia, la nuestra, que reconoce su rostro en el espejo de ultramar, pero que, preñada aquí, se integra a esta tierra y deviene en hija adulta. A esta hija, ahora madre, le corresponde criar y acoger a los recién llegados de otras tierras. Estoy segura de que éstos, como cualquier criatura recién venida al mundo, contribuyen a abrir los ojos de esta madre para que ella vuelva a ver como por primera vez y proceda a nombrar.

Volvamos a la lengua que nos enuncia y nos relata. El cómo la usamos, definitivamente crea una realidad. Los procesos de apertura antes mencionados, engrosan definitivamente la búsqueda enunciativa del habla, el canto y también de la escritura. Aumentan el caudal imaginativo propio. Los límites y las crecidas de los flujos del pensamiento y la intuición están dados por el lenguaje. Es por eso que insisto en la necesidad de encontrar esas fisuras que permitan el afloramiento de nuevos arroyos. Esto, porque cuando las palabras no alcanzan o no se escuchan, la violencia, ese lenguaje animal e innato a nosotros, se desata a destajo. Hace bien reflexionar en el poder de la palabra, que como todo poder, deviene fructífero cuando es bien aplicado y peligroso y reductor de sentidos cuando es mal usado. No hay más que leer y/o escuchar el discurso de nuestro último dictador o el de esos otros instalados personajes, que hoy se nos imponen e introducen, más ladinamente en los tejidos de nuestra realidad. En ellos se acurruca el arma paralizante del miedo y la creencia de que lo deseado se encuentra a la vuelta de la esquina. Nada nuevo bajo el sol, pero hay que estar atentos. Bueno es saber también que son estas mismas palabras, las que nos permiten nombrar a la pesadilla para hacerla luego asible y así actuar en concordancia. Entrar en ese lugar del lenguaje, es introducirse de lleno en la reserva nutriente de la esperanza, las ideas y la belleza a la vez que en su capacidad de lucha, denuncia, develamiento y resistencia.

La poesía o lo poético, es un disparador lingüístico de sentidos, imágenes, realidades y emociones. La lengua dice el mundo y lo relata con los ojos externos e internos que tenemos y cultivamos. Es en el mundo que nos habita y nos circunda donde se abren las mirillas para explotar los derroteros unívocos. Y, a pesar de que en eso hay siempre un riesgo al filo del abismo, también es

cierto que es lo que nos permite caminar en el espacio de los “entres” y por ende nos empuja hacia lo silenciado o inexplorado y nos regala la posibilidad de silabear y encontrar un modo de dibujar lo sordo. Por esa grieta me interné en *Entrecielo y entrelínea*, mi primer libro. Ahí ubico mi tardío punto de partida público y por ahí deambulo aún. Quizá más profunda y anchamente debido a las fuerzas centrípetas y centrífugas que me impulsan hacia latencias seductoras de encuentro o a caminar y zambullirme entre los pliegues de lo ya dicho y lo que se esconde tras lo en apariencia real y fijo. La lengua expresa lo que el pueblo que la habla reconoce como propio. Ampliar y transitar por ese “propio”, es tarea de quienes trabajamos con el lenguaje. Corporizar lo que no solemos ver, volver a decir lo que parece obvio, denunciar y describir el entorno, son todos asuntos que nos incumben. Cargar, como dice Mistral, con *la viga amada de la poesía* en los ojos. La *viga* esa, que permite vivir con lo que en otro lado ella nombra como *la extranjería*. Es decir, ese estar, por alguna razón, un poco “distante de” o “incómoda en”, para así, en medio de un extrañamiento doloroso o gozoso, ver y decir. Lo traigo a colación porque pienso que ese sentimiento es mi piedra fundante. El incordio es mi estado natural cuando me siento impulsada a escribir. Sólo así puedo ingresar en lo ya nombrado con curiosidad y decisión. Ese espacio, es ajeno al tráfigo y a la acción concomitante; es donde el silencio encuentra al pensamiento y a los hechos y estos se corporizan y expresan. Es ese, el intangible denso que, maravilloso y mágico, me “presta ropa” para poder decir. Porque como dice Celan, *la realidad no está dada, la realidad exige que se la busque y logre*. La conciencia de eso, es la herramienta política que permite ver y actuar sobre lo visto y lo intuido. Es el lugar donde se construyen nuevas zonas de lo real; donde se encuentra la posibilidad de comunicarnos y pensarnos más profundamente y/o evidenciar lo silenciado y entregarnos al misterio de estar vivos.

Por otro lado, la disposición de avanzar en la conciencia de lo desconocido y de lo ajeno permite, como ya lo mencioné, el que nuestra lengua crezca en capacidad expresiva. Mestizaje natural y no impuesto. Convivencia feliz y no avasalladora. Necesidad profunda de que exista lo distinto para así habitar nuestro mundo propio, ya sea por nacimiento o adopción, porque de otro modo “hacemos agua” y nos hundimos en un narcisismo ciego que nos contrae la mirada al ombligo ensordecedor. A Celan, el poeta antes citado, le tocó trabajar con el alemán a contrapelo en el suelo francés que lo acogió. Cómo un Sísifo, volvió una y otra vez a forzar su lengua madre para encontrar en ella y las otras lenguas que manejaba, el modo y las palabras que le permitieran traducirse, aunque esto ocurriese en los intersticios o en los silencios grávidos. Es así como Celan expandió y profundizó las fronteras de lo conocido en lengua alemana. Con esa escritura construyó una poética donde encontró la posibilidad palpitante de hablar lo inhabilable. Vallejo, el poeta peruano, por otro lado, sintiéndose ajeno en su propio lar, adoptó la ajenidad completa al emigrar a suelo francés donde mantuvo sus propias lenguas, el quechua y el castellano peruano, para decir el mundo. Es a punta de palabras y cuchillos, que Vallejo quebró el espinazo del verso y lo hizo sangrar para dar aire a sus nonatos en medio de gritos y silencios impetuosos. Estoy segura que su habitar en “cuarto francés” y concomitar con sus habitantes, activó un hervidero de fracturas que le permitió entrar con su lengua bífida y propia al daño rojo que le hervía en las venas, para así palabrear con la forma y el ritmo que hoy hacen parte de todos nosotros.

En la inmensa y cruel realidad de aquellos que arraigan en una nueva comunidad, es donde esta lengua en movimiento se hace edificio habitable. Ese lugar, al que accedemos por nacimiento, elección u obligación, es el que nos entrega las herramientas para leer y aprender en un territorio.

Enhebrar esa aguja para urdir el entramado que cubre el cuerpo y decir lo que los sentidos leen, son asuntos que por definición están situados. Situado yo en Valdivia, transito mi paisaje interior y recorro mi entorno en forma más concentrada que en otros libros, en *La ciudad que habito*. Por ser y estar aquí habitando lo amado, es que agradezco el hecho de que me hayan nombrado Académica de la Lengua por Valdivia. Esta nominación, suma y engrosa mi sensación de arribo consumado. y no de otro modo, el lenguaje podrá decantar la borra suspendida de la chicha fresca y, en el jugo prístino y espejo que resulte de ello, verá reflejado su rostro múltiple y lo hará hablar. Arribo a este cruce de ríos, de amigos y colegas, de lenguas y culturas inmenso y presente en el día a día; a esta ciudad que se construye y reconstruye al alero de las culturas variopintas que la habitan, que sumadas unas con otras en experiencia viva, la hablan en y desde un río inacabable de empalmes, donde las diferencias y desastres que se engarzan a los sueños, construyen su imaginario siempre dinámico y en formación.



Feria Fluvial, Víctor Gutiérrez

La tierra es un lugar vasto y generoso que hombres y mujeres insisten en parcelar y dominar como si fuésemos algo ajeno o superior a ese todo que nos constituye y habitamos. Pienso entonces que la palabra, puede ayudar a impulsar ese decirnos precisamente desde los territorios particulares en que vivimos nombrando a cada una de sus materias e integrantes para así conocer, respetar y celar el todo. Es este nombrar el aquí, el que nos otorgará la posibilidad de crecer juntos y abundar en el asombro. Es el manejo de este caudal encendido, el que nos reconstruye después de cada tropelía o movimiento. Lo dicho hasta aquí, es un don y una condena a la vez, que se funda en la vagancia inaugural tras las rutas del alimento que hicieron posible la sobrevivencia de la especie. Quién sabe si algo ha cambiado o si simplemente el número de disfraces es infinito. Deslizarse entre comunidades, instalarse para vivir y ser un aporte, es creo, un derecho básico de todo habitante. La historia como la lengua, nunca empieza ni termina en uno y, no hay mejor ni más claro ejemplo de esto, que la ciudad de Valdivia.

La lengua, entonces, es una herramienta viva que faculta el entendimiento y la expansión de nuestra realidad. Es ella la cadena sonora que permite que un individuo desemboque en el flujo del colectivo. La lengua habla el presente, construye y re-construye la historia y nos entrega también la posibilidad de luchar por lo justo y construir los sueños delirantes. Es, en definitiva, este hibridaje asimilado, el que permite un buen convivir y confiere al castellano chileno un espesor mayor. De eso se trata. Toda escritura, toda habla honesta, es honda presencia contra la muerte y, por ende, resistencia a cualquier forma de esclavitud y control.

Los que vivimos aquí, armamos con el conjunto de conocimientos acumulados, un modo de pensar y resolver los problemas prácticos y sensibles de nuestra comunidad. Toda habla y toda escritura en Chile se introduce en un cuerpo de palabras pre-existente y lo fortalece. La Academia Chilena de la Lengua es la Casa que acoge el esfuerzo natural de todos nosotros por conocer y re-conocernos. El escritor, a su vez, es el que ampara y bien retuerce la lengua hablada y/o leída para decir esa gran o pequeña verdad. En este maridaje entre la Casa y su comunidad, se encuentra

la colaboración viva que amasa la materia del palacio lingüístico que habitamos. Aquí y hoy. En Valdivia, nuestra ciudad que hoy vuelve a abrir sus puertas a un distinto, ahora con el creole sobre los hombros. Quizás qué olores y sueños entrarán por esta puerta semi-abierta; cuál será el aire que fluirá ardiente entre él y nosotros los ya arraigados; quién hará de “lengua” y será el intermediario comunicador entre una cultura y la otra; ¿una ella o un él? Porque, en definitiva, una tierra que entreabre sus puertas puede también cerrarlas de un portazo apenas el prejuicio *palabrístico* empiece a circular. *El mundo*, como decía el grupo uruguayo Los Iracundos, *está cambiando y cambiará más*. De ahí, que la apertura de una lengua a los cambios y a lo que la rodea, sea de esencial importancia. El lenguaje es en parte un sistema que funciona acotado a sus reglas, pero también y a la vez, una herramienta viva que crea y determina el modo en que percibimos al mundo y el cómo actuamos en él. Como toda materia viva, es frágil y está expuesta a la erosión o a chalecos de fuerza que la pueden oprimir y atrofiar. Pero es esta misma fragilidad la que le permite dibujar palabras en los silencios preñados de la historia, la materia, los sueños y las rutas. De nosotros depende el no apagar el hambre de conocimiento con golosinas embusteras; el capacitarnos para lentificar a conciencia la marcha de nuestros sentidos y acallar el ruido que nos acosa, para así ampliar la percepción. Así, y no de otro modo, el lenguaje podrá decantar la borra suspendida de la chicha fresca y, en el jugo prístino y espejo que resulte de ello, verá reflejado su rostro múltiple y lo hará hablar.

Muchas gracias

Verónica Zondek
Valdivia, mayo 2018

POESÍA TEMPRANA DE VERÓNICA ZONDEK

SABER QUE ESPERAN

Esperan.
Agazapan vista en míseras rejillas
y prados enloquecidos.

Es que aún veo como sangro
con ojo de viajera emancipada
y me veo voltereta
con ojo de festival lícito
y me veo carne
con ojo de futuro deshecho
y me veo total
 menos polvo
 menos vuelta y vuelta
hasta saltar mi cuero e inyectarme de a poco
ahogada en el sacro quehacer inagotable
para menguar al dios frente a los edificios
 cicatrizan la explosión con un parche interino
 morder cuerdas
andar despavorida
encontrar la mirada de los leones

y saber que esperan.

de *Entrecielo y entrelínea* (1984)

DISFRAZ

Piensa la vergüenza de la amenaza en su disfraz.

El espasmo herido desmorona certezas.

Ahora
aprieta el aire
y la luz es sólo una posibilidad.

de *La sombra tras el muro* (1985)

I

Todo animal en su piel
yo en la mía
Todo animal en su sangre
yo en la mía
Toda piel y su sangre
toda sangre y su terrón
todo terrón y su planta
toda planta y su animal
y todo
pronto a repartir moléculas en rendija de muro.
Crece poco el hombre
su cuerpo inmenso
su mirar sepulto

Crece la tristeza de su conquista.

Crecen trincheras
hambre
espánto volátil
y hay quien perfora esa bala
que balancea triste un cuello joven.

IX

Indago corrientes al río en la oscura salida

El cielo en llamas cae magno
mas el vientre oscila en su cuna.
Tras el muro se revuelcan las alas en ceniza
e insectos caen a besar el suelo.

Y en la urbe que desmaya
persiste el baile.

Una cicatriz contrae la mirada.

Fragmento de *La vigilia de la carne*, cuarta parte de *El hueso de la memoria* (1988)

TU SOMBRA NOS EXPONE AL INTERROGATORIO.

Tu sombra nos veja.
Tu sombra convierte mi escupo en palabra.
Mi palabra se aja y me aja.

MAS HAS DE SABER QUE EL SILENCIO TAMBIÉN HABLA.

Estrepitosa
me descorcho botella.
Mi genio oculto invade.
Soy
en el cuarto candente.
Soy mucha saliva
y muchas palabras que hilan inconcluso.

Su pulso altera mi tripa
 mi cuerpo ovillo
 mi pequeño feto incrustado en su mira.
Su vejamen se expone ahí en mi desahucio
y la mar sube a lamerme fría
y me envuelve el rostro
 el caudal templado
Y ME INCRUSTO EN TU PÁRAMO
y te lo mojo a rajatabla
CON TODA MI CATEDRAL DE MUJER ÓSEA DESHECHA
triturada
INMENSA COSTRA SOBRE LÁPIDAS MUDAS
más allá
mucho más allá del alarido.
Así
este rito en fragua que inunda tu lutoficción
yace en la vitrina embalsamado
y expira.

Ya no me importas nada.

No me importan tus cejas depiladas
ni mis piernas preciosas
porque la exposición es inmenso paular
en medio de espectros con prisa
ahí
media hora
sobre los bancos que lloran su propia pena
y olvidan ya
tu rostro que decrece
por otros que vienen más carnosos
frescos y rosados

EN LA NOCHE QUE RECIÉN COMIENZA.

del *Vagido* (1990)

XX

Para partirte niño
parto me doy
partiendo
me
ahora
tuya
encuerpado otro
sangrándome mi mí
parto
parto partida
para partir parir descalza
como empezando.
Me engajo entera
y no me siento tiento
tentándome al desgajo continuo
que voy dejándome
en el camino.

II. Artículos



Sin título, Edmundo Cofré

Maternidad y migración. Crisis y posibilidad en Hijos de Rosabetty Muñoz

Maternity and migration. Crisis and possibility in Hijos by Rosabetty Muñoz

Cristina Bravo Montecinos
Universidad de Santiago de Chile
bosquedealerces@gmail.com

Resumen

En este artículo se analiza el poemario Hijos de Rosabetty Muñoz estableciendo una relación con la experiencia personal y social de la maternidad migrante. Se sugiere que ser madre implica un gesto político, en tanto, constituye una manera de pensar en los otros y para los otros a la manera de un proyecto de comunidad. A su vez, se devela implícitamente que la reproducción de un modelo de familia tradicional no asegura el cambio social.

Palabras clave: migración, maternidad, transición a la democracia, identidad tradicional, violencia.

Abstract

This article analyzes the poems Hijos written by Rosabetty Muñoz establishing a relationship between the personal and social experiences of migrant mothers. It is suggested that being a mother implies a political gesture as it is a way of thinking in others and for others grounded in a project of community. In addition, it is implicitly revealed that the reproduction of a traditional family model does not assure social change.

Key words: migration, maternity, transition to democracy, traditional identity, violence.

Recibido: 23/08/2019

Aceptado: 10/10/2019



Sin título, Antar Fernández

Me dispongo a re-visitar un texto que pensé hace varios años: *Hijos* de Rosabetty Muñoz. Una de las razones, surge al establecer una relación entre este texto y la realidad de Chile actual en torno a la maternidad de las mujeres migrantes. De alguna forma pienso que, con todas las diferencias entre un momento y otro, en *Hijos* se habla de maternidad y migración. Esto supone la configuración de un discurso poético particularmente político, en el que la autora pone en cuestionamiento el estado del Chile de la transición a la democracia, es decir, un país que también es consecuencia de la reciente dictadura militar y que no otorgaba prácticamente ninguna protección a la ciudadanía.

Rosabetty Muñoz es una poeta reconocida a nivel local, nacional e internacional. Nace en la isla de Chiloé, específicamente en la ciudad de Ancud en 1960. Desde esta ciudad comienza a vincularse con el quehacer literario, formando parte del grupo *Chaicura*, dirigido por el poeta Mario Contreras entre los años 1975-76. Luego ingresa a la carrera de Pedagogía en Castellano en la Universidad Austral de

Chile, lugar en el que junto con otros escritores forman el taller literario *Índice*.

Ha obtenido diversos premios, entre ellos el Premio Pablo Neruda (2000) por el conjunto de su obra, el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura (2002) con *Sombras en el Rosselot* como mejor obra inédita y el Premio Altazor 2013 por *Polvo de huesos*.

Son además múltiples las apariciones de sus textos en antologías a nivel nacional y en el extranjero. Algunas de ellas son: *Un ángulo del mundo. Muestra Poética, Encuentro Iberoamericano de Poesía*, RIL de 1993; *Veinticinco Años de Poesía Chilena*, Fondo de Cultura Económica de 1996; *Antología del Poema Breve en Chile*, Editorial Grijalbo de 1998; *Escritoras Chilenas*, Editorial Cuarto Propio de 1998; *Antología de Poetas Chilenas*, Dolmen Ediciones de 1998; *Antología Poética de Mujeres Hispanoamericanas (Siglo XX)*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo de 2001.

En la Antología crítica *Poetas actuales del sur de Chile*, de Óscar Galindo y David Miralles, uno de los primeros gestos sistematizadores de las obras escritas en ese segmento geoterritorial, se incluye a Rosabetty Muñoz como también en *Héroes civiles & Santos laicos*. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile de Yanko González. En la presentación de este último, se señala que Rosabetty Muñoz junto con otros escritores “mantienen, unos más que otros, un diálogo de señas autorreferidas a un espacio geográfico y simbólico particular, a través de la investigación histórica y sociocultural” (1999: 5), que correspondería a la expresión de la poesía “etnocultural” según Iván Carrasco (1989; 1993; 1994; 1995). En la entrevista efectuada a la autora en este mismo texto, que es más bien una correspondencia epistolar a lo largo de los años 1997 a 1999, la autora se extiende sobre la práctica poética, que vincula -en gran medida con su experiencia como habitante del archipiélago de Chiloé- y más tarde con la experiencia universitaria, momento de su formación profesional como profesora de castellano y poeta.

En el poemario *Hijos* me parece fundamental formular las siguientes preguntas: ¿por qué una mujer migra para ser madre?, ¿por qué migra una madre?, ¿qué tipo de subjetividad construye una maternidad migrante? Preguntas a todas luces sumamente contingentes a 28 años de su publicación. En el texto de Muñoz, migrar es básicamente huir de un lugar o situación adversa, en este caso, se huye para ser madre en un espacio que permita la procreación.

Es fundamental considerar que: “el proceso de la maternidad es un hecho social y que, como tal, compromete todos los aspectos de la realidad de la mujer, de su pareja, de sus hijos/as, de su familia y del medio social al cual pertenece” (2002: 295). En *Hijos*, la maternidad surge como respuesta a la crisis social e institucional, dado que, los hijos son la base de la sociedad y como tales deben ser resguardados. En este sentido, la mujer se siente obligada a migrar para dar protección a una noción de nación ideal. Sin embargo, observo en el poemario que la maternidad no asegura el proyecto de una cultura o nación; se muestran paradojas a lo largo del texto que dan cuenta de esta condición y que develan la complejidad de la experiencia materna y migrante.

Si bien, en los primeros poemas no aparecen “los hijos”, considero que la hablante señala que migra para ser madre, identificándose en todo momento con esa condición, la maternidad como gesto político, puesto que ser madre, no sólo lo expresa como una experiencia individual, sino como ejercicio de pensamiento en torno a la sociedad.

De ahí se desprende el título “hijos”, es decir, el producto de la reproducción cultural y biológica, como también de la producción literaria.

La migración, en este caso, del continente a lo insular es la búsqueda de un espacio ideal o “paraíso terrenal”: “Busquemos un lugar / Para incluirnos entre los inmortales. / Un nidito en la trizadura del tiempo (1991: 13).

La voz poética se apropia de la posibilidad de ser madre como una respuesta o reacción a la política represiva de la dictadura, ser parte de los “inmortales”, quizás también los mártires, es decir, aquellos que trascendieron en la historia reciente desafiando el orden establecido por la dictadura militar.

Los discursos oficiales, propiamente masculinos, que exaltan a su vez el rol de la mujer como madre, son cuestionados por las mujeres de uno u otro bando en una sociedad chilena profundamente polarizada, ya que, como consecuencia de sus políticas y sus luchas, permitieron un escenario crítico que no garantizó el bienestar de los hijos/ciudadanos.

No es de extrañar en este sentido que, la recepción de la obra de Rosabetty Muñoz, resaltase las caracterizaciones femeninas en sus textos. En gran parte de los estudios a su obra, se señala que éstas son “naturalmente” o “auténticamente” femeninas, contraria a las poéticas de autoras “feministas” o “irreverentes” del período.

La pregunta por la subjetividad que surge en la maternidad migrante es más compleja y aquí se articula a partir del carácter poético de la obra, donde el decir en un lenguaje figurado expresa un modo único y particular de dar voz a lo que no se puede decir desde modos referenciales del lenguaje.

Susana Velásquez (2002) señala que: “la mujer va configurando sus sentimientos y expectativas respecto de la maternidad, mucho antes de que este hecho se produzca, en términos de un ideal maternal, en un contexto social cargado de valoraciones respecto de la misma; esto produce repercusiones en la subjetividad” (297). En este caso, la expresión de la subjetividad se torna particular,

en tanto, la mujer no sólo vive la experiencia de ser madre, sino también de dejar una cultura y una vida para iniciar otra, como el ser madre en esa transición.

El discurso científico, el conocimiento médico acerca de la maternidad, que no es sino una ideologización de ésta que se transmite en distintos medios, promueve un modelo que olvida las aristas que componen la subjetividad de las mujeres y de la experiencia particular de la maternidad. No seguir este modelo puede provocar trastornos o emociones diversas, tales como miedos, alegría, culpas, deseos, vergüenza, etc.

Las posibilidades que permitiría la maternidad dan cuenta de esta explosión de emocionalidad diversa y contradictoria, donde se enfrenta permanentemente la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino, y si bien, se reproduce una idea heteronormada de la realidad social, esta imagen se enfrenta constantemente con la crisis que supone ser mujer/madre.

En el poemario, la hablante se identifica con una isla, ahí expresa la certeza de que sólo mediante el resguardo en ese espacio podrá “inmortalizarse”, proyectarse culturalmente:

La geografía de mis vísceras
a tu disposición
tripulante amado.
Para que vayas bordeando los puertos
de las gastadas tripas
donde almaceno residuos de vidas anteriores (14).

El título del texto es determinante para comprender este aspecto, de la misma forma el contexto histórico y social. En la medida en que, la “transición a la democracia” aparece en el texto profundamente ligada a los efectos negativos de la dictadura, tal vez, a la manera en que describe Tomás Moulián el Chile actual, como “una sociedad donde prima el modelo socioeconómico de “economía libre”, cuyos lineamientos generales fueron definidos durante la dictadura y donde, como es natural, sobreviven sus plagas asociadas”, como por ejemplo: “una cultura en la cual priman los componentes individualistas y adquisitivos por sobre los componentes asociativos y expresivos” (2002: 9), el viaje que emprende la hablante, el dar a luz un hijo – le permitirá establecer un nuevo orden, distinto al dictatorial, donde la idea de comunidad pueda ser fundante de su proyecto poético y político.

Es necesario destacar el estrecho vínculo de la autora con la cultura chilota, lugar del que es oriunda, ya que, nuevamente expresa una dicotomía – Chile continental/Chile insular, es decir, el continente entendido como masculino, y la isla, femenina. Su lugar de origen le otorga un sentido de pertenencia y de seguridad, el resguardo para los hijos y la familia que se feminiza.

En el texto “el continente” refleja por un lado, la dictadura (“Se deja el continente”, título



Sin título, Antar Fernández

del primer capítulo), eso de lo que se quiere huir y “el archipiélago” la tradición cultural chilota. A partir de este capítulo los poemas llevan por título topónimos de Chiloé, la isla como metáfora de un vientre protector, que resguarda a los hijos, y los gesta antes de aparecer en el mundo social (su proyección). La figura materna toma múltiples formas (isla, vientre, barco, nido, etc.) y la posición de la mujer se asocia a la de su condición reproductora, la de un espacio cerrado, el ámbito de lo privado, lo interior, lugar de protección. De la misma forma, la temporalidad en *Hijos*, es la del tiempo de gestación de estos, que caracterizaría la estructura de un tiempo subjetivo.

Ningún lugar es tan bueno como éste
Donde el rencor es un barco a la deriva.
Serás deslumbrante, ahíto de historias;
Un viviente que pasará por las islas
La alegría que hemos bordado trabajosamente
A pesar de los depredadores (25).

Los esquemas de percepción de esta madre/sujeto-poético están determinados textualmente por una organización propia de la heteronorma. Esto implica reconocer en la escritura, a una mujer/poeta que ejerce resistencia hacia ese orden, revela que asocia lo masculino constantemente con la figura de sujetos dominadores: el padre, que en gran medida es un sujeto ausente, aparece como un sujeto que guía y controla a la mujer.

La comunidad sólo se asegura mediante la maternidad o feminización de la realidad. Más allá de este espacio, en nada se garantiza la posibilidad de reconstrucción de una identidad tradicional y local difuminada por la modernización económica. Ese otro espacio, el de lo público, de dominio masculino, es siempre visto negativamente como, por ejemplo, en la imagen de “los depredadores” que están fuera del núcleo de protección materno y que puede representar una alusión a la historia de Chiloé: las invasiones constantes al territorio (marineros, piratas, los mismos conquistadores y más tarde los colonos).

La complejidad de la experiencia materna sumada la migración, va develando una visión de las cosas propia de su condición. Ser madre, el dar a luz, provocan en ésta angustia y temor, puesto que ese espacio simboliza el lugar del dominio masculino.

En el sueño
mi hijo se cruza con carapintadas
que allanan poblaciones.
Reconozco sus arcos y flechas infantiles
Y lloro encogida
Mirando el blando cuerpo
Lloverse, recibir el embate del odio
Tan desprotegido de mí (35).

En la pesadilla, la madre revive su experiencia y el temor de que vuelva a repetirse la dictadura en Chile. Su cuerpo contenedor de la experiencia histórica se entrega a la labor de madre como al oficio de la escritura; el hijo ya nacido, es decir “desprotegido” se vuelve una potencial víctima de la violencia. Los “carapintadas” o militares represores, se representan también como niños o hijos.

La proyección de la maternidad o feminización de la realidad cultural, la llevan a construir una imagen de sí misma como la de “madre patria” y a vincular a los hijos con los ciudadanos. Aquí la madre adquiere el sentido de patria, en tanto expresa deseos o sentimientos de unidad entre todos los habitantes del territorio geográfico: “Hermoso se ve trepando dolor arriba. / Y quién lo amará

tanto, / A él que aprende a transitar este país (37).

Vincula la experiencia histórica con el crecimiento de los hijos y la pertenencia de éstos a la cultura nacional por medio de referentes locales:

Ellos no saben de agresión todavía
Y yo deberé ahuyentar a los jotes que los rondan.
Cada pedrada, degradándome.
Tantos ojitos lastimeros posados
Sobre los negros cadáveres.
Después, serán jueces implacables (39).

En estos hijos, al igual que en su producción poética, vierte las esperanzas –pese al temor que le produce el recuerdo del pasado–, en la reconstrucción de la unidad nacional (“Después, serán jueces implacables”). Reconoce que el crecimiento de estos hijos depende en gran medida del cuidado materno, de la forma en que lleva a cabo su proyecto. Lo que está fuera de lo femenino o ámbito del poder masculino y que refleja su visión consciente en torno a la realidad político-social, la atormenta: “Esperaba que los demonios dejaran / de horadar mi corazón” (41). Su rechazo hacia la dictadura y sus efectos, como también, el reconocimiento de que no podrá olvidar, pero por otro lado, la confianza en el proyecto de la maternidad, la hacen confiar en que la “reconciliación nacional” sólo podrá realizarse mediante el cambio generacional:

Mientras me deshago.
Tú serás, después del fin,
El esperado.
La necesaria voluntad.
Ese resquicio que me reconcilia con los que odio.
Tú serás.
Estás equipado con lo luminoso (52).

Este hijo “luminoso” se vincula con la “racionalidad”, propia del sujeto masculino, tal como “el padre antes de ti”, de quien hereda la posibilidad de participar en el ámbito de lo político y social; el padre, es “quien colgó el sol sobre la que sería tu cama/para que siempre lo tuvieras al alcance de tus ojos” (57), simbolizando la posibilidad de reproducir el poder político, dado que podrá intervenir en la historia del país fragmentado. De todas formas “la imagen que perdura / es una mujer llorosa / rodeada de hilos que se cortan” (57). Frente a esta situación, se pregunta, “¿Saldremos indemnes?” o si será necesario “Repoblar, establecer otro orden / En los pueblos miserables” (59). Estos se diferencian “del continente” o espacio de la modernidad que “a lo lejos estalla” “en numerosos goces”. Los “pueblos miserables”, empobrecidos, comienzan a “soñar” esos “sueños ajenos”, por lo tanto, viviendo un proceso de transformación que observa negativamente. Su responsabilidad implica traspasar mediante la maternidad esos valores, en alusión a su idea de nación.

Esta labor implica mostrar sus signos, sus símbolos, los referentes obligados que configuran una idea de nación. En este sentido, la “madre patria” liga al hijo/ciudadano con vínculos históricos y afectivos: “Esparcido por doquiera que voltees la mirada / habrás de hallar mi amor / empeñado en sostenerse con tu bandera al tope” (61). La bandera, será la imagen de la “hija estrellada / luminosa dirección de tantos sobrevivientes” (1991: 61), definiendo diferenciadamente la participación de los hijos en el proyecto de “reunificación”, “reconciliación” nacional o restablecimiento de la tradición. El hijo, agente político, sujeto racional y productor, se confronta con la imagen de la hija, ligada a los símbolos “patrios” que se encuentran en la bandera, reproductora y objetivada, limitada a su

condición de potencial madre. “Luminosa dirección de tantos sobrevivientes” (1991: 61), en tanto se refleja en el “hijo luminoso” o figura masculina. Hija que es contenedora de la tradición patriarcal a partir de su corporalidad instrumentalizada (un símbolo): será la madre de los que vendrán.

La situación de la realidad nacional, “lo transitorio” e incierto del panorama posdictadura, implica estar a la deriva, o más bien en un proceso de readecuación (“En una embarcación, subo mis penas), que implica “dar vuelta el timón”, para intentar transformar la historia. En la medida en que esto constituye un proyecto (“Para que siga el rumbo prefijado”), todo parece aún incierto y el futuro impredecible (“hasta encallar, no sabemos dónde”).

La madre entregará al hijo emblemas que le permitan conocer los aspectos básicos de la tradición, el relato de su herencia cultural:

Navajuelas machos y hembras,
cangrejos, cochayuyos, hasta piedras
guardaré
Para contarte de la isla,
Cómo era antes de los depredadores (65).

O del país antes de la división que provocó la dictadura militar. Los resabios de aquel período que afectó a todas las familias o comunidades llevan a la autora a dar cuenta en el capítulo “Islas desertores y más abajo”, de individuos que participaron activamente en el proyecto modernizador de la dictadura. Como se refleja en: “se volvió el hijo contra los mayores. / Del pueblo llegó extraño/ Avergonzado del fogón y las siembras” (70). Un hijo que reniega de su tradición cultural, convertido en un “extranjero”, un sujeto sin tierra, sin patria, en la medida que se ha alejado de los valores de su tradición. En este punto, apelará casi explícitamente a la figura de Pinochet: un niño inclinado desde la infancia a la maldad. La visión del “tirano” que construye es determinista, la de un sujeto poseedor del “germen del mal”: “El tirano gatea babeando sobre sus juguetes / Mientras prepara los zarpazos / Que habrá de dar a sus hermanos”. La visión (des)humanizada del dictador, es la de un sujeto que atenta contra los valores que la madre inculca a los hijos. Si bien se ubica en el contexto de la patria / familia su maldad innata lo lleva a distanciarse del resto de la comunidad (Maravillado con el filo del cuchillo [...] / El tirano demuele las paredes de su casa”). O bien, la patria, sobre la que ejerce arbitrariamente el poder:

El tirano
Tiene hijos
Que gatean
Se ponen de pie
Dejan sus guaridas
Y no mueren.
Siguen presentes en cada espacio
Donde destilaron sus palabras (71).

Esta visión determinista de la naturaleza humana, se torna confusa, en tanto el hijo varón estaría relacionado con la visión negativa que posee sobre los sujetos masculinos. Las caracterizaciones recurrentes para nombrarlos son: invasores, depredadores, carapintadas, tirano. Esta subjetividad también expresa el riesgo del fracaso del proyecto de la maternidad, dadas las características de los hombres y que representa mediante la posibilidad de la muerte de los hijos varones. El miedo es colectivo, compartido por todas las madres de la comunidad, donde se expresa una compasión cristiana ante el dolor de la madre que pierde a un hijo:

Sin hijos bajo sus ojos
Quisiéramos las madres
Ofrecerles un trozo de pañal
Para vendar sus muñones o un arca
Donde recoger sus restos alados (73).

Este último poema del texto no posee como título un topónimo de Chiloé. A mi juicio, esta apertura devela dos aspectos:

1. Amplía el alcance de una idea de comunidad más allá de las fronteras locales e incluso nacionales.

2. Devela que el fin del viaje migratorio y la maternidad no es garantía para su proyecto político, ya que no puede asegurar la transformación social. Sin embargo, la autora devela —consciente o inconscientemente— que los referentes de la heteronorma son en gran medida los responsables del fracaso histórico y de la cultura.

Retomando la idea de la maternidad migrante en el Chile actual, surgen nuevas preguntas que el poemario *Hijos* me ha despertado: ¿Cuál es la palabra de las mujeres migrantes frente a la nueva realidad? ¿Cómo enfrentan la maternidad en un lugar otro, de costumbres e incluso un lenguaje distinto? ¿Qué tipo de comunidad podemos construir en la diversidad? Rosabetty Muñoz, con la potencia creativa que la caracteriza, adelantó estas preguntas que dan cuenta de los alcances de las políticas no sólo nacionales, sino también en Latinoamérica.

Bibliografía

- Muñoz, Rosabetty. 1991. *Hijos*. Ediciones El Kultrún. Valdivia.
- Carrasco, Iván. 1992. "Poesía desde Chiloé: Rosabetty Muñoz". *Diario La Época*. Santiago: 6-7.
- Galindo, Óscar y Miralles, David. 1992. *Poetas actuales del sur de Chile*. Paginadura Ediciones. Valdivia.
- _____. 1992. "Escritura, historia, identidad: Poesía actual del sur de Chile". *Poetas actuales del sur de Chile*. Paginadura Ediciones. Valdivia: 203-236.
- Gómez, Andrés. 2000. "Rosabetty Muñoz, guardiana de los mitos de Chiloé". *Diario La Tercera*. Santiago: 51.
- González, Yanko. 1999. *Héroes civiles & Santos laicos*. Entrevista a trece escritores del sur de Chile. Ediciones Barba de Palo. Valdivia.
- Mansilla, Sergio. . XXX. *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena de contragolpe*. Paginadura Ediciones. Valdivia.
- Montecino, Sonia. 2007. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Editorial Catalonia. Santiago.
- Moulian, Tomás. 2002. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Lom ediciones. Santiago.
- Rodríguez, Antonieta. 1993. "Los hijos de Rosabetty". *Diario El Llanquihue*. Puerto Montt: A4.
- Trujillo, Carlos. 1992. "Hijos", Rosabetty y Chiloé". *El Diario Austral*. Puerto Montt: A14.
- _____. 1993. "Entrevista a Rosabetty Muñoz". *Diario El Llanquihue*. Puerto Montt: A19.
- Velásquez, Susana. 2002. "Hacia una maternidad participativa" en *Estudios sobre la subjetividad femenina*. Librería de mujeres. Buenos Aires: 293-315.

Resistencia política y disidencia sexual/textual en *La cuerda floja* (1985) y *Sexilio* (1994) de Maha Vial

Political resistance and sexual/textual dissidence in *La cuerda floja* (1985) and *Sexilio* (1994) by Maha Vial

Francisco Ferrer
Universidad Austral de Chile
francisco.ferrer@alumnos.uach.cl

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el contenido poético-político presente en *La cuerda floja* (1985) y *Sexilio* (1994) de la escritora valdiviana Maha Vial. Se sostiene que la autora desarrolla una poética de disidencia sexual/textual en el contexto histórico de dictadura y postdictadura en Chile a través de las representaciones del sexo/género elaboradas en su obra. Como una posibilidad de resistencia y liberación frente a la tiranía, emerge el acto sexual, homologado con la palabra poética, pues en su goce y potencia creadora la emancipación halla su lugar.

Palabras clave: poesía chilena, dictadura, postdictadura, escritura de mujeres, disidencia

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the poetic-political content inside *La cuerda floja* (1985) and *Sexilio* (1994) by valdivian writer Maha Vial. It is stated that the author develops a poetic of sexual/textual dissidence in the historic context of dictatorship and postdictatorship in Chile through the representations of sex/gender elaborated on her work. As a possibility of resistance and liberation against tyranny, the sexual act emerges, equivalent to the poetic word, because in its enjoyment and creative power emancipation finds its place.

Key words: chilean poetry, dictatorship, postdictatorship, women's writing, dissidence

Recibido: 21/08/2019

Aceptado: 23/10/2019

1. Introducción

Por medio del lenguaje los seres humanos pueden buscar refugiarse de la fragilidad de la vida, creando imaginarios fantásticos y evasivos, pero a veces también se atreven a enfrentarse cara a cara con su precariedad. Maha Vial (1955), poeta valdiviana comprometida con la performance y la escritura, a lo largo de su obra ha manifestado una militancia del cuerpo y de la palabra con una voz profundamente crítica, en la cual la violencia que sufre el ser en el mundo –y, en especial, la mujer– está siempre expuesta. En sus poemarios *La cuerda floja* (U.D.E.S., 1985) y *SEXILIO (poema en un acto)* (El Kultrún, 1994) el contexto político y social en que se entran es denso: los individuos padecen la represión ejercida por el poder hegemónico y su tiranía, negándoles la esperanza de un futuro no corrompido. Sin embargo, desde la acción poética se vislumbran espacios inéditos de libertad, gracias a la fuerza transformadora que posee el lenguaje en la realidad y en la conciencia humana. El objetivo de este trabajo es analizar el contenido poético-político presente en las obras mencionadas. Se sostiene que Vial desarrolla una poética de disidencia sexual/textual en el contexto histórico de dictadura y postdictadura en Chile a través de las representaciones del sexo/género elaboradas en su obra. Como una posibilidad de resistencia y liberación frente a la tiranía, emerge el acto sexual, homologado con la palabra poética, pues en su goce y potencia creadora la emancipación halla su lugar.

2. Panorama de la poesía de mujeres en Chile entre dictadura y postdictadura



Sin título, Víctor Gutiérrez

La dictadura militar chilena (1973-1990) cambió violentamente el curso de la historia nacional, provocando que escritores y artistas se vieran obligados a vivir en el exilio o vigilados en el propio territorio. Durante los años 80, surgen variados exponentes que, desde la escritura u otras manifestaciones artísticas, abren un espacio de denuncia y disidencia política contra el poder hegemónico, haciendo uso de estrategias discursivas inéditas para hablar de lo silenciado y lo marginado. En la escena poética destaca la irrupción de voces de mujeres que luchan por una causa doble:

por un lado, enunciar la tensión, el descontento y el dolor ocasionados por las múltiples formas de violencia del régimen dictatorial y, por otro, apropiarse de un lugar en el campo literario del cual se vieron históricamente desplazadas por tratarse de un dominio canónico masculino.

Uno de los hitos más relevantes para el campo literario nacional durante la dictadura fue el primer *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, llevado a cabo en Santiago en agosto de 1987. Este evento de gran convocatoria, organizado y autogestionado por un grupo de mujeres escritoras y críticas chilenas, abrió un espacio inédito de debate en torno a la “literatura fe-

menina”, cuestionando en la hegemonía discursiva las categorías de “mujer” y “escritura”. A partir de las reflexiones instaladas por el congreso, se lograron evidenciar las prácticas que la institucionalidad literaria y el mercado editorial ejercieron históricamente para marginar la producción de mujeres del canon oficial y, al mismo tiempo, promoverla como producto de consumo desde un reconocimiento paternalista de su diferencia de género (Richard 2008). Además, la crítica feminista se ve enfrentada a una cuestión fundamental: preguntarse cómo se textualiza la diferencia genérico-sexual, si resultase ser la “escritura femenina” una categoría válida. En la década del 90, iniciándose el periodo de “transición a la democracia” o “postdictadura”, las producciones estéticas antihegemónicas adquieren una mayor libertad de expresión y una mejor difusión, dada la transformación en el escenario político del país. Se puede observar una emergencia importante de poéticas de mujeres que empiezan a plantear perspectivas críticas sobre su identidad de género, muchas de ellas desde su corporalidad y su sexualidad. En este contexto, en el sur de Chile se robustece el panorama con las contribuciones de poetisas que ya habían publicado una o más obras durante los 80, tales como Heddy Navarro, Rosabetty Muñoz y Maha Vial.

La crítica chilena Nelly Richard, en su introducción al libro *Pensar en/la postdictadura*, discute acerca de las sospechas que surgen del uso de los vocablos “transición” y “postdictadura” para referirse al periodo que se inicia con el fin de la dictadura militar en Chile –la cual se enmarca entre los años 1973 y 1990– y el comienzo del proceso de redemocratización. Para Richard y otros autores, las nociones de “transición” y “postdictadura” responden a las lógicas hegemónicas y resultan insuficientes para abordar la complejidad del hecho histórico desde sus márgenes, pero la segunda contiene al menos la enunciación explícita del conflicto que recurre a la problemática de la memoria:

la palabra “postdictadura” (la parte resentida de ella que no logra disolver lo cortante de su prefijo) retiene el eco de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también lexical) de la “transición” quiso borrar para que no echara a perder la lisura y transparencia de los nuevos signos de la democracia neoliberal (Richard 2001:10).

El ejercicio crítico debe ocuparse de deconstruir los discursos y los símbolos de los falsos consensos formulados por el lenguaje de las políticas neoliberales. Siguiendo a la autora, la memoria es performática en su posibilidad crítica de movilizar y actualizar el pasado de acuerdo a las necesidades sociales y los cambios del presente en términos de representación simbólica y, en ese sentido, es fundamental la labor de escritores y artistas que atentan contra las racionalidades oficiales resignificando y reescribiendo la historia con “lenguajes estéticos” y “prácticas culturales” que tratan de expresar desde la disidencia las experiencias del conflicto y del trauma en su diversidad corporal y biográfica (Richard 2001). De esta manera, el trabajo escritural con la memoria, tanto para la literatura como para la crítica cultural, se vuelve una acción de resignificación que inscribe en la historia otras dinámicas de representación y expresión desde un discurso crítico.

Durante los años 90, las producciones de poetisas antiguas y nuevas son numerosas, sin embargo, la crítica literaria oficial no suele reconocer el valor de estas contribuciones, marginándolas del canon, excluyéndolas de antologías y otros productos editoriales, fenómeno que se extiende incluso después de la década siguiente. Soledad Bianchi, a propósito de una publicación antológica del diario El Mercurio en el año 2002¹ en la cual no se incluye ninguna escritora o crítica, señala que: “trazar un espacio poético chileno de la década pasada sin la presencia de mujeres, sin nombrar

1 *Nueva poesía chilena: fagonazos y lecturas.*

publicaciones de mujeres, parece ser –una vez más y en un ámbito más– una estrategia de poder para adueñarse, para generar y conservar poder: como si al callar, se impidiera existir; como si no mencionar, fuera sinónimo de nada” (Bianchi 2002:80). No se trata, entonces, de que exista una falta de exponentes o de un asunto de la calidad de las obras, puesto que la misma autora menciona a varias escritoras relevantes para ejemplificar –Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Soledad Fariña, Elvira Hernández y Marina Arrate en los 80; Nadia Prado, Malú Urriola, Damsie Figueroa, Antonia Torres, Alejandra del Río y otras más en los 90–, sino de una lucha de poder patriarcal en la hegemonía del campo literario, que promueve la omisión o el silencio para no perder su dominio.

3. Escritura femenina y poéticas disidentes: el caso de Maha Vial

El corpus reunido en torno al título de “literatura de mujeres” contiene unas caracterizaciones de género problemáticas, puesto que asume un valor fijo para lo “femenino” y lo establece sin denunciar las tensiones sostenidas por el poder simbólico en la oposición binaria de los géneros, normada asimétricamente a favor de lo masculino (Richard 2008). Para evitar una visión esencialista y potenciar la subversión contra los modos predominantes de representación debe buscarse la transgresión en los signos, en las significaciones de la textualidad misma, de manera que, sea hombre o mujer quien escriba la obra, el contenido crítico emerja desde el discurso y sus prácticas (Richard, 2008). En este sentido, Richard apuesta por desafiar las identidades tradicionales, descentrando y parodiando el sujeto, y asocia esta disidencia simbólica con una: “feminización de la escritura” (Richard, 2008:18), que no depende del sexo del autor, sino que es puesta en acción cuando una poética o propuesta escritural sobrepasa los límites de la significación masculina (entendida como el marco represivo dominante en la cultura). La autora concluye que lo fundamental no reside en hallar lo propio o lo distinto de una literatura de mujeres, sino la textualización de aquellas marcas de lo femenino que transgreden desde la escritura las identidades preconstituidas por la cultura hegemónica (Richard 2008).

El poeta y académico Sergio Mansilla, en una reseña escrita a propósito de la presentación de la antología *Quince poetas desde el agua-lluvia* (1993, editor José Teiguel), comenta que:

no es bueno igualar sin más la escritura de mujer y la del hombre como si los sujetos femeninos y masculinos estuvieran hablando exactamente en y desde las mismas condiciones y posiciones. Aquí sí la diferencia sexual se vuelve relevante en cuanto ésta deviene una categoría constituyente del sujeto lírico y, por lo mismo, de un cierto imaginario estético que pasa por el reconocimiento de la condición de mujer en tanto madre, amante, esposa, hija, amiga, etc.; mujer que se sabe y se imagina cuerpo femenino que vive, contradictoriamente o no, su sexualidad (1992: 35).

En esta línea, en un artículo que revisa los desmontajes del cuerpo en la poesía del sur del país, la investigadora Claudia Arellano se dedica a realizar un breve recorrido por las poéticas de mujeres de finales de los 80 hasta la actualidad, analizando las formas en que escritura y lenguaje se han visto comprometidos y afectados por una concepción del cuerpo como mapa de expresión identitaria, transformando las representaciones simbólicas androcéntricas impuestas desde las estructuras de poder (2015). La autora cita –al igual que Richard– el mismo encuentro de 1987 para indicar que a partir de él emergen en la escena poética nacional mujeres con propuestas críticas sobre la identidad, el género y la sexualidad desde la subjetividad femenina, las cuales se hallaban hasta ese momento en los márgenes del campo literario por tratarse de un espacio históricamente masculinizante (Are-

llano 2015). Las temáticas que surgen con estas poéticas adhieren a una nueva definición del sujeto femenino basada en una visión del cuerpo como espacio de identidad y territorio de lucha contra las estructuras dominantes desde la diferencia sexual (Arellano 2015), y dos de las poetisas sureñas que representan este cambio para la autora son la valdiviana Maha Vial y la chilota Rosabetty Muñoz.

Arellano se refiere brevemente a una poética de la “suralidad” –entendida como una síntesis de las percepciones de “sur” e “identidad”– antes de dar paso a un análisis sobre la objetivación del cuerpo que la poesía de mujeres empieza a evidenciar desde lo erótico y lo político (2015), transformación retórica que puede observarse en las obras *Sexilio* (1994) y *Maldita perra* (2004) de Maha Vial. El primer libro de Vial, *La cuerda floja*, fue escrito en 1981, publicado en Valdivia por Ediciones U.D.E.S. (Unión de Escritores del Sur, 1985) y antologado en *Poetas Actuales del Sur de Chile* (editado por Galindo, O. y Miralles, D., 1993), representando localmente las únicas voces femeninas junto a la poeta Rosabetty Muñoz. En el último texto aludido, los editores se refieren a Vial afirmando que:

su trabajo poético se encuentra atravesado por un fuerte vitalismo que articula buena parte de sus instancias temáticas. En este sentido el erotismo juega un rol preponderante; a través de él se organizan y unifican una serie de problemáticas, tales como la represión del cuerpo y el placer, una atmósfera desgarrada en el cual flota la desesperanza, la oblicua presencia de la represión política, la descomposición de lo orgánico como símbolo de la degradación de una época, entre otros (Galindo y Miralles 1993: s.p.).

En la década siguiente, *SEXILIO (poema en un acto)* es publicado por El Kultrún en 1994. Según las palabras de Yanko González-Cangas, halladas en la contraportada de esta edición: “asistimos, en esta obra, a la empresa más colosal de trastocación de los sentidos a través de la poiesis. Escrita desde un hemisferio ambiguo, corroe el ya habitado discurso lírico de género y posee un soporte nutrido de olvidadas vanguardias en la tradición, lo que la convierte en un libro de exhibiciones, condenado al acto sublime de irrumpir” (1994: s.p.). También el poeta Floridor Pérez afirma que en esta obra: “el erotismo supera su condición de elemento temático para convertirse en una clave capaz de entender y expresar temas que le son decisivos, como la represión y la libertad. En este caso, el cuerpo humano –y especialmente el cuerpo femenino con su antigua historia de represiones– sería una metáfora del cuerpo social” (2005: 64). Es interesante destacar que estos comentarios acerca de sus primeros libros ya anotan algunas claves sobre el proyecto poético de Maha Vial.

En un artículo publicado el 2007 en el diario *El Insular de Chiloé*, Traverso reflexiona acerca de la obra poética de Vial desde una perspectiva crítica con enfoque de género. Primero, comenta los temas que la escritora aborda en su obra, la cual contiene un particular estilo que combina humor negro y crítica social; luego, analiza ordenadamente las propuestas de sus poemarios –*Sexilio* (1994), *Jony Joi* (2001) y *Maldita perra* (2004)– para concluir, finalmente, con una crítica sobre la identidad de la mujer y los estereotipos de género. Se identifican así como ejes centrales en la poesía de Vial la sexualidad, la marginalidad y la libertad, que conjugadas dan cuenta de una visión irónica y desesperanzada de la sociedad (Traverso 2007). De acuerdo a Traverso, la poeta se ha esforzado por representar a las mujeres como sujetos dominados por las estructuras hegemónicas y patriarcales, postulando la libertad sexual como motivo de lucha revolucionaria; sin embargo, tanto el modelo de mujer reproducido como los roles sexuales femenino-masculino están desactualizados, ya que siguen respondiendo a los estereotipos tradicionales (2007). Su conclusión es que la obra poética de Vial no constituye discursivamente una posibilidad de liberación para la identidad femenina, sino

una denuncia que alcanza su mayor validez en la vigencia que poseen las violencias representadas en sus textos, las cuales afectan lamentablemente a la mayoría de las mujeres en la sociedad (Traverso 2007). Maha Vial ha publicado posteriormente otras obras que han diversificado su complejidad poética –*El asado de Bacon* (2007), *Territorio cercado* (2015) y, recientemente, *Fuerza bruta* (2019)–, manteniéndose activa en la escena valdiviana y del sur del país.

4. La cuerda floja y Sexilio: resistencia política y disidencia sexual/textual

En la contraportada de *La cuerda floja*, la autora escribe lo siguiente: “la poesía debe sublimar lo perverso, llevar la crueldad, la injusticia y podredumbre humana al paroxismo, casi en el vértice de la locura; sin planteamientos teóricos rigurosos, ni aparentes soluciones. ***La bondad sólo es percibida cuando lo corrupto supera ese nivel***”² (Vial 1985: s.p.). Estas palabras nos sirven de insumo metatextual, pues son muy decidoras de su proyecto poético. Además, dentro de la obra hallamos un epígrafe de Artaud, quien –junto con Sade y Bataille– marca una presencia constante e ineludible en la obra de Vial, a propósito de la crueldad, la violencia y la erótica como temas recurrentes.

La primera sección de esta obra se titula “Para reír y olvidar”. Se debe advertir que ningún poema lleva título en todo el poemario, sino que van numerados. Los primeros versos ya dan cuenta de la tensión que se desarrollará a lo largo de su recorrido: “La pululación del crimen / las artes plásticas marciales / y culinarias: mi siglo / efervescente como tableta de yastá. / La apoteosis de la paradoja.” (1985:7). La sensación de contradicción que se plantea guarda relación con la convivencia de elementos tan disímiles como las artes “plásticas” y las “marciales”, en una cotidianidad irremediable que se vuelve agotadora. “Dos y tres pasos. Todo cambia. / [...] / Es el círculo en que caminamos / rozándonos los talones / [...] / Dos y tres pasos. Nada cambia. / Y este siglo es el mismo de ayer. / El que Dios me entrega: / ardiente quejumbroso fatal.” (1985:9). Existe una redundancia en el paso del tiempo, una desconfianza nihilista en el “siglo” y en Dios, quien pareciera ser pasivamente un observador de la fatalidad humana, padre ausente para hijos desamparados. Se debe destacar que, a pesar del contexto de censura de la dictadura militar, las alusiones críticas son bastante explícitas, como podemos apreciar en el siguiente fragmento: “Se plantea la democracia fugaz. / El gobierno alienta el poder íntimo / de la corrupción / el placer de quebrar / cabezas.” (1985:14).

En la segunda sección –“Suicidios”– puede observarse en el lenguaje utilizado una relación más imbricada con la sexualidad, vinculada siempre con el contenido político, anticipando el estilo que se acentuará luego en *SEXILIO*. Cabe advertir que existe una complicidad amorosa con un Otro que padece igualmente el ambiente asfixiante del panorama social: “un individuo / (que alguna vez mordió mi vulva) / sigue envuelto / en las brumas / del desconcierto nacional / apaga la radio /



Sin título, Víctor Gutiérrez

² En negrita en el original.

vuelve a su cama / y sueña que no soy yo” (1985: 24). El sexo parece, en este ejemplo, un gesto de pasión de una intimidad ya apagada por desgaste, pero también se hace vigente en el espacio público como un signo de resistencia que arriesga ser violentado: “soy la libertad / escrita en los muros de la ciudad / y muero entre orgasmo y orgasmo / (ausentan la virtud de mi sexo)” (1985: 33). Esta situación precaria se advierte, asimismo, en la tercera sección que da nombre al poemario. La cuerda floja funciona como símbolo de una fragilidad extrema que debe transitarse sin saber si se llegará entero a puerto. Aquí la compañía del Otro vuelve a constatar su importancia; no obstante, el peso de la vida se vuelve resignación, dado el hastío que conlleva soportar la represión. “Amado / caminemos hacia la céntrica noche. / Para qué insistir en la desesperación / en el atolondrado bullicio humano / en las mauseres que nos cruzan / o en la manejada ideología / de los expertos en cadáveres.” (1985: 51).

A diferencia de lo revisado hasta acá, en *SEXILIO* la emancipación política/sexual a través del lenguaje poético permite una mayor esperanza. Así se plantea con firmeza en un verso que sintetiza bastante bien el tono de la obra: “sexo y libertad despertarán en un mismo lecho”. Ya que se trata de un “poema en un acto”, los textos no llevan títulos ni numeración; tampoco las páginas llevan número, por lo tanto, los “segmentos” de este gran poema se diferencian entre sí simplemente al presentarse en páginas distintas. De todas maneras, el impulso que impregna todos los textos es subversivo y orgásmico:

he aquí
que tu sexo se abre
incitándome a la revolución
(ese signo terráqueo de libertad
sed de libertad hambre de libertad
orgasmo de libertad ira de) (1994: s.p.)

En esta obra los términos “sexuado” y “asexuado” se utilizan para ilustrar una dicotomía entre lo “libre” y lo “totalitario”, entre lo “fecundo” y lo “estéril”, pulsión de vida enfrentada a la muerte. Lo bélico se asocia con lo “descoitizado” y su voluntad militar pretende “sifilizar”, es decir, patologizar a quienes desean amar en libertad. Por esta razón, la hablante denomina “saprótrofos”³ a los sujetos enemigos, para degradarlos indicando que se alimentan de carroña, denunciando a la vez su calidad de homicidas:

Y VENDRÁN LOS SAPRÓTROFOS
Y SE SENTARÁN EN EL REINO DE DIOS
Y HABLARÁN CON VOZ DE HOMBRES
Y NEGARÁN LA UNIÓN CARNAL
Y MATARÁN LA UNIÓN CARNAL
Y SE ALIMENTARÁN DE LA MUERTA UNIÓN
CARNAL Y VENDRÁN LOS SAPRÓTROFOS (1994: s.p.).

Por último, es fundamental apreciar lo significativo que es el gesto de cerrar el libro inaugurando un nuevo verbo: “Y en el final: / es aquí cuando construimos el único verbo / EL VERBO SEXUAR» (1994: s.p.). En él puede sintetizarse el poder que se le atribuye a la palabra en su calidad creativa y creadora, como una fuente de vitalidad que se establece en resistencia ante la muerte y las violencias dictadas por la tiranía. De esta manera, Vial logra concluir que el dolor y la opresión pueden ser superados a través del goce de la unión de los cuerpos y el despliegue del lenguaje en su

³ “Saprótrofo”: Dicho de una planta o microorganismo: Que se alimenta de materias orgánicas en descomposición. (RAE)

capacidad renovadora.

5. Conclusión

La investigadora Lucía Guerra nos advierte en uno de sus libros que: “la escritora contemporánea incluirá en su escritura los cosméticos y el detalle culinario, una nueva topografía del cuerpo en un discurso inédito del erotismo femenino, la blasfemia y la parodia como expresiones subversivas y las utopías creadas desde su propia perspectiva, abriendo así una brecha en el denso campo intertextual dominante” (2008: 43). La poética de Maha Vial es representativa de esa insurrección y sigue vigente porque su palabra poética ha estado atenta a las problemáticas sociales que han afectado a las mujeres en las últimas décadas.

El interés por investigar la escritura poética de mujeres sureñas surge a partir de una revisión del campo literario chileno y la advertencia de que aún no se han incorporado al canon o al circuito nacional de manera justa y equitativa las obras de escritoras que han presentado propuestas innovadoras de gran calidad y relevancia. En particular, desde la lectura de investigadoras feministas chilenas, he querido reivindicar la labor de poetisas que publicaron dentro de las últimas décadas y que siguen escribiendo en la actualidad, con especial atención en aquellas que constituyeran poéticas con un enfoque crítico respecto a la mujer, al sexo y al género, como Maha Vial. Su obra contiene múltiples textualidades con una particular marca de disidencia y, tanto para provecho literario como académico-pedagógico, merece ser leída y estudiada en profundidad.

Bibliografía

- Arellano, Claudia. 2015. "Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: Una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la poesía del sur de Chile". *Nomadías* 20: 11-26.
- Bianchi, Soledad. 2002. "La exclusión como gesto repetido". *Revista de Crítica Cultural* 24: 80-2.
- Galindo, Óscar y Miralles, David. (Eds.). 1993. *Poetas Actuales del Sur de Chile. Antología crítica*. Valdivia: Páginadura Ediciones.
- González-Cangas, Yanko. 1994. "Contraportada". En Vial, Maha: *SEXILIO*. Valdivia: Editorial El Kultrún.
- Guerra, Lucía. 2008. *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Mansilla, Sergio. 1992. "Mester de contumacia desde el yo-cuerpo mujer". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 18: 35-38.
- Pérez, Floridor. 2005. "Una poeta de hoy: Maha Vial". *Cuadernos de la Fundación Pablo Neruda* 37: 64-69.
- Richard, Nelly. 2001. "Introducción". En Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (Eds.): *Pensar en/la postdictadura*: 9-20. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- _____. 2008. "¿Tiene sexo la escritura?" En Richard, Nelly: *Feminismo, género y diferencia(s)*: 9-28. Santiago: Editorial Palinodia.
- Traverso, Ana. 2007, 14 de septiembre. "Los estereotipos femenino-masculino en los textos de Maha Vial". *El Insular* (Chiloé): 1-4.
- Vial, Maha. 1985. *La cuerda floja*. Valdivia: Ediciones U.D.E.S.
- _____. 1994. *SEXILIO*. Valdivia: EL Kultrún.

El cuerpo reterritorializado en *Óvulos* de Heddy Navarro

The reterritorialized body in Heddy Navarro's *Óvulos*

M. Isabel Martínez Bahamondes
Universidad Austral de Chile
isamartinez2795@gmail.com

Resumen

La escritura de mujeres en Chile durante los años 80 manifiesta con ímpetu problemáticas vinculadas a una presencia femenina que reniega su lugar impuesto en un mundo patriarcal, abriendo con ello nuevos campos de sentido y experimentación de una realidad. Heddy Navarro, poeta de la generación del '80, desarrolla una particular forma de reflexionar sobre la existencia femenina, rehusando ponerse en "su" lugar, y observando el "mujerear" desde diversos espacios, lo que devendrá, en *Óvulos* (1986), en la constitución de un rizoma en donde el cuerpo, como estructura no fija, se tensiona y establece diversas relaciones - a través de agenciamientos y mecanismos de expansión y desplazamiento - con el territorio, entendido éste como espacio privado/social y físico/geográfico.

Palabras clave: reterritorialización y desterritorialización, rizoma, mujer y cuerpo.

Abstract

In Chile, the women's writing during the 80's manifests impetuously certain problems linked to a female presence that denies its place imposed in a patriarchal world, opening with it new fields of meaning and experimentation of a reality. Heddy Navarro, poet of the 80's generation, develops a particular form of reflection about the female existence, refusing to put herself in "her" place, observing instead the women's movements from different spaces, which will become, in *Óvulos* (1986), in the constitution of a rhizome where the body, as a non-fixed structure, stresses and establishes some relationships - through agencies and mechanisms of expansion and displacement - with the territory, understood in their private/social and physical/geographical space.

Key words: reterritorialization, deterritorialization, rhizome, woman and body.

Recibido: 21/08/2019

Aceptado: 23/10/2019

1. Introducción

A partir de la década de los '80, irrumpe con fuerza en la poesía de mujeres¹ en Chile una fuerte reflexión sobre la existencia femenina en los distintos contextos espaciales y territoriales, evidenciando posturas y tensiones que reposicionan a la mujer/escritora tanto dentro como fuera del texto. Se visualizan las diferentes dimensiones del existir de los sujetos femeninos, ampliando los campos de lo corporal, lo privado y lo social, explorando una sexualidad y erotismo más explícitos, carnales; en definitiva, definiendo las tensiones que se entrecruzan en lo que es el ser/estar mujer, lo que deviene en un desbordamiento de lo escrito.

Siendo más precisos, esta presencia femenina que excede el texto literario² acomete en los campos de sentido de la crítica y el canon chilenos, divergiendo de lo establecido por la preeminencia histórica de lo masculino, y generando agenciamientos que se establecen en diversos registros, y con toques propios. Las poetisas despliegan rupturas que, en muchos casos, implican: “una estructura (des) centrada, donde las categorías –el yo (simbólico), la otra (propia, real, necesaria), más el sustrato del imaginario-, lejos de configurar un principio de identidad, se fusionan y se deslizan para dar origen y territorio a una sujeto de la alteridad” (Cit. en Oyarzún 2004: 17). Lo político es personal a nivel autorial, indisociable de lo estético y la producción escritural. Se habla de un nuevo ciclo femenino:

La poesía de sus últimos veinte años es el campo de batalla de la liberación de la mujer nueva. Su poesía, en libertad, tiene imágenes surrealistas, cubistas y antipoéticas. El mensaje que transmiten es renovador y subversivo. La poetisa chilena establece nuevas relaciones con el hombre, con la sociedad y con Dios. Deja ya, por fin, de estar manipulada. Es dueña de su sexualidad y expresa sin represiones sus deseos. Su cuerpo es labio de voluptuosidad y su instinto sexual, a veces, roza con la agresividad. Hay una nueva sensibilidad social y una relación renovada con la tradición católica: algunas mujeres son irreverentes frente a los dogmas de fe y la moral masculina (Díaz 1994: 329).

Así, es desde la década del '80 en donde se evidencian de forma más explícita estas nuevas políticas escriturales, que provocaron: “un cambio de percepción, no solo en ellas, y entre ellas, sino también desde los otros, porque ayudaron a comprender la existencia, las complejidades y distinciones de escrituras de mujeres, desde las mujeres... donde en ocasiones se practicó el poder hipnótico de la dominación” (Cit. en Arellano 2015: 12). Se instala así en la poética femenina la geografía del cuerpo como el lugar de la diferencia sexual.

2. Hedy Navarro y su expresión poética

Hedy Navarro (1944), poeta puertomontina de la generación de los '80, se instala dentro del panorama poético chileno con una propuesta que se aleja de la tendencia en la poesía escrita por mujeres, ya que inaugura un camino inusual: “rehúsa ponerse en su *lugar*; y desde la *cocina*, desde la

1 Podemos mencionar, por ejemplo, los nombres de Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Mariana Arrate, Maha Vial, Teresa Calderón, Verónica Zondek, Soledad Fariña, Alejandra Basualto, Carmen Ábalos, Rebeca Navarro y Hedy Navarro.

2 Además, se consolida hacia los '90 una crítica feminista que amplía las posibilidades de lectura de lo escrito por mujeres, problematizando también como una discusión de índole pública el lugar de la mujer dentro de la sociedad chilena. (Kemy Oyarzún. *Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos*).

azotea, o desde la piel, mira el mujerear o mujir (verbos y expresiones suyas) como hechos curiosos que le acontecen a la conciencia” (Encina 2010: 7). Desde otra vereda y visión, pero nunca la opuesta, en los poemas de Heddy se detona un hablante lírico evidentemente femenino, que reflexiona desde diversos espacios, interpelando a un “otro” constantemente.



Sin título, Víctor Gutiérrez

Heddy Navarro realiza un trabajo poético más constante – ya que ejerció antes como profesora – en la década de los '70 (Rojo 1990), publicando su primer poemario, *Palabra de mujer*, en 1984. Le siguen *Óvulos* (1986), *Oda al macho* (1987), *Poemas insurrectos* (1988), *Virgenes vacantes* (1991), *Cantos de la Duramadre* (2004) y *Terral* (2015). En su poesía se advierte un ser mujer que es consciente de su existir en un espacio “que la margina, en el cual cumple sus “funciones” de madre, esposa, servidora, cuidadora, de la casa, a veces con dulzura, otras con indignación.

Heddy Navarro configura un mundo poético, a ratos

agresivo, otros sarcástico, de lenguaje e imágenes originales, siempre convincente” (Villegas, 1987, cit. en Navarro, 2010). Tensiona desde el espacio de la cocina, de la habitación, de la casa y fuera de ella los roles genéricos asociados y la imposición de estos al cuerpo y la existencia femenina, estableciendo una declaración hacia el futuro, como una bomba que en algún momento, cada vez más pronto, explotará: “Saldrá ahora/el ladrido que espera/esta quiltra/agazapada/a la puerta de la cocina/Saldrá ahora este gruñido” (Navarro 2010: 42).

Ha sido antologada por Juan Villegas en *Antología de la nueva poesía femenina chilena* (1984), *La mujer en la poesía de los 80* (Inge Corssen, 1987), *Fuera del juego. Catorce poetas chilenos* (Ed. Fértil Provincia, 1991), *Leones alados. Poetas chilenos traducidos al sueco* (Sun Axelsson, 1991), *Poesía femenina sudamericana* (Franklin Proaño, 1993) y *Veinticinco años de poesía chilena, 1970-1995* (Teresa Calderón, Lila Calderón, Tomás Harris, 1996). Heddy interactúa en su poesía con los objetos cotidianos en una relación espontánea y sencilla, configurando una palabra de mujer cuyas imágenes, sin embargo, proyectan empoderamiento, conciencia y determinación. Así:

A lo largo de su vasta trayectoria literaria Heddy ha desarrollado el cuestionamiento por el ser mujer en sí y su cosmogonía al mismo tiempo que la sitúa en el contexto de las cosas, de lo cotidiano, mostrando con esta fórmula la transversalidad del existir y tener que vivir en la cotidianidad más allá del ámbito espiritual, siempre hay un terreno, siempre hay una palabra que existe. El discurso lírico de Heddy Navarro constituye una voz original y moderna en el contexto poético nacional; internacionalmente, acentúa una dimensión y un espacio, un tono y un lenguaje que ha asomado con timidez en otras poetas latinoamericanas (Encina 2010: 7).

Desde una mirada diferente Heddy Navarro se sitúa, se encierra o se despliega en una infinitud de elementos dispuestos a su alrededor, provenientes también de un territorio geográfico concreto: la costa, el sur. Su cuerpo se enreda con la naturaleza, como así también con otros cuerpos, los amados. Acuden a su poesía sus hijos y compañero, también poeta, plasmando en su mundo poético el amor, la insurrección, la visión de justicia, insatisfacción y el alzamiento erótico de la mujer, todo en conjunto con una búsqueda metafísica constante.

3. El rizoma

Dadas las multiplicidades tomas de posición y agenciamientos que se entretajan en *Óvulos*, la noción de rizoma nos permite leer este poemario en las concreciones de la realidad como un presente que, al mismo tiempo, deviene en otros estados, excediendo con ello los “límites” del libro, convirtiéndose éste en un elemento más dentro de un organismo. Revisemos lo propuesto por Deleuze y Guattari:

En un rizoma cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas (2002: 13).

El rizoma permite conectar cualquier punto desde cualquier parte, siempre mutando, ampliándose, escapando a través de las líneas que deja, lejos del binarismo y la jerarquización del pensamiento arborescente³, o de un pivote base desde el que se extienden las distintas estructuras. Ante la existencia de una multiplicidad que puede parecer agobiante y caótica, el rizoma posee mecanismos que disponen, organizan, devienen en acciones. Dentro de ellas, la máquina abstracta: “efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados, con agenciamientos colectivos de enunciación, con toda una micropolítica del campo social” (Deleuze y Guattari 2002: 13). Pensamiento, lengua y habla, cuerpo, espacios, territorios, sociedades, lo bueno y lo malo... todos confluyen en un mismo plano, relacionándose de numerosas maneras, deviniendo una y otra vez en el proceso.

Las características anteriores (la posibilidad de conectar todos los puntos desde cualquier parte, así como la naturaleza diversa de los elementos que se cruzan: agenciamientos, enunciados, formas de codificación, distintos eslabones) refieren a dos de los caracteres generales del rizoma: los “principios de conexión y heterogeneidad”. El tercero, “principio de multiplicidad”, nos dirige a una condición que no tiene ni sujeto ni objeto, sino dimensiones, tamaños que no pueden aumentar sin que la multiplicidad mute en su naturaleza. En un rizoma no hay puntos o posiciones; hay líneas y multiplicidades, que provocan un encadenamiento ininterrumpido de efectos, con velocidades variables, siempre en relación con el afuera: “las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari 2002: 14). Son las líneas de fuga y desterritorialización⁴, entonces, las que posibilitan los mayores desplazamientos y amplitudes de las multiplicidades, transformándolas cualesquiera sean sus dimensiones.

3 Deleuze y Guattari (1980) oponen medularmente el concepto de rizoma al modelo de árbol: es una lógica binaria clásica, genealógico y dependiente, incapaz de comprender la multiplicidad.

4 En cuanto a las líneas que configuran el rizoma, los autores distinguen tres fundamentales, que nos atraviesan constantemente (Herner 2009): las “líneas de segmentaridad rígida o molar” corresponden a segmentos definidos en distintas direcciones, que responden a relaciones –reguladas y sobrecodificadas por la *máquina abstracta* y el *aparato de Estado* que ésta efectúa – dicotómicas y elecciones sucesivas caracterizadas por *dispositivos de poder* que fijan el código y territorio del segmento que corresponde. Pertenecen al plano de la organización. Las “líneas de segmentaridad flexible o molecular” son nuevas composiciones que no siempre coinciden con el segmento, constituyendo con ello devenires (responden al plano de la inmanencia). Finalmente, “las líneas de fuga o de desterritorialización” son abstractas, trazándose y componiéndose en lo simultáneo: “es un tiempo no pulsado, es pura intencionalidad, donde hay desterritorialización absoluta. En una sociedad donde todo huye y la sociedad se define por estas líneas de fuga que afectan a asas de cualquier naturaleza” (Herner 2009: 163). Es en estas líneas donde se produce la creación, construyendo un plano de consistencia en donde nada será igual, transformando continuamente.

El cuarto principio corresponde al de “ruptura asignificante”: un rizoma puede ser roto o interrumpido en cualquier parte, pero siempre va a recomenzar, ya que no cesa de reconstituirse. Se puede trazar una línea de fuga, pero a su vez se puede reestratificar el conjunto:

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma (Deleuze y Guattari 2002: 15).

En quinto y sexto lugar, finalmente, se encuentran los “principios de cartografía y calcomanía”. Mientras que la lógica del árbol reproduce a partir del calco y la jerarquización de este, el rizoma construye, realizando un mapa que es parte de él, y que permite su expansión dentro de un plan de consistencia (una cuadrícula; el afuera de todas las multiplicidades). El mapa es abierto, alterable, conectable en todas sus dimensiones; puede ser roto, desmontado o iniciado por un individuo, un grupo o una formación social⁵.

Los agenciamientos, en tanto, corresponden a una noción más amplia que la de estructura – y que incluye elementos desde biológicos hasta imaginarios –, pero que constituye “la verdadera unidad mínima”; es una simbiosis que incluye tanto líneas molares como moleculares, siendo también de índole colectiva, poniendo en juego poblaciones y territorios. Toda acción y pensamiento parte desde un agenciamiento, atravesando imperceptiblemente las ideas y relaciones. El agenciamiento, no obstante, es ante todo territorial.

Entonces, ¿qué es el territorio? Corresponde a una construcción social resultado de las decisiones y relaciones de poder – contextualizadas en un espacio y tiempo determinados – que son tanto materiales como simbólicas, en términos de la producción de un espacio que se constituye diferencialmente (Herner 2009). Así, el territorio envuelve:

una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de “control simbólico” sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos (Cit. en Herner, 2009: 165).

Para Deleuze y Guattari el poder se trata en realidad del deseo, que es agenciado por “máquinas”, poseyendo un sentido productivo y constructivo. De acuerdo a los autores es el deseo quien crea territorios, ya que es quien comprende una serie de agenciamientos. En este sentido:

los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente “una cosa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. El es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos (Cit. en Herner 2009: 166).

La territorialidad corresponde a una característica principal de los agenciamientos, ya que es el territorio quien crea el agenciamiento, excediendo a la vez el organismo y el medio (Herner 2009). Así, se generan dos tipos: los “agenciamientos maquínicos de los cuerpos” son las máquinas sociales, respondiendo a un estado de mezcla entre los cuerpos de una sociedad (Herner 2009). Los

⁵ Sin embargo: “cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente. Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos” (Deleuze y Guattari 2002: 19).

“agenciamientos colectivos de enunciación”, por otro lado, remiten a los enunciados, a una máquina de expresión en donde se determina el uso de los elementos de la lengua. Refiere a un estado de palabras y símbolos, a un lenguaje. Ambos agenciamientos se relacionan, uno interviene en el otro, ya que las formaciones de cuerpo producen relaciones en la idea (Herner 2009). Así, un territorio se constituye en base al movimiento mutuo de estos agenciamientos⁶.

La *desterritorialización* corresponde a un movimiento en el cual se abandona un territorio, en una operación de líneas de fuga que comprende, al mismo tiempo, una *reterritorialización* y una nueva construcción de territorio. Para Deleuze y Guattari, en un primer movimiento: “los agenciamientos se desterritorializan y, en un segundo, ellos se reterritorializan como nuevos agenciamientos maquínicos de los cuerpos y colectivos de enunciación” (Herner 2009: 168). Entre la *desterritorialización* y la *reterritorialización* hay un movimiento indisociable, en donde, por ejemplo, un elemento desterritorializado sirve de territorio a otro que pierde el suyo. Los autores proponen dos tipos de *desterritorialización*: la “desterritorialización relativa,” en donde se reterritorializa un elemento desterritorializado, y la “desterritorialización absoluta”, concerniente al pensamiento y el devenir. La desterritorialización: “habla de manifestaciones simultáneas y transversales [...] implica, además, la desarticulación del referente clave de las culturas: el territorio, espacio común donde se materializan las prácticas, que marca las fronteras entre “nosotros” y los “otros” (los de “adentro” y los de “afuera”)” (Herner 2009: 170). Pensar el territorio desde la propuesta de Deleuze y Guattari, por ende, implica reconocer que estamos ante un panorama variable, dinámico por antonomasia, en donde las estructuras no son estables y la creación es indisociable del pensamiento, dando cabida a los cambios y movimientos que deben seguir a los procesos y relaciones humanas.

En este sentido, el cuerpo también se entiende como un territorio, así como también puede ser concebido como una: “construcción que existe en y a través de las marcas de género, donde el esquema corporal se genera como un proceso de reiteración regulada, bajo el mandato de una serie de prohibiciones fundadoras” (Balbontín 2009: 151). Estas prohibiciones pueden referir a la estigmatización del cuerpo desnudo, o al tabú que se impone sobre lo erótico y lo erógeno, particularmente sobre el cuerpo de la mujer.

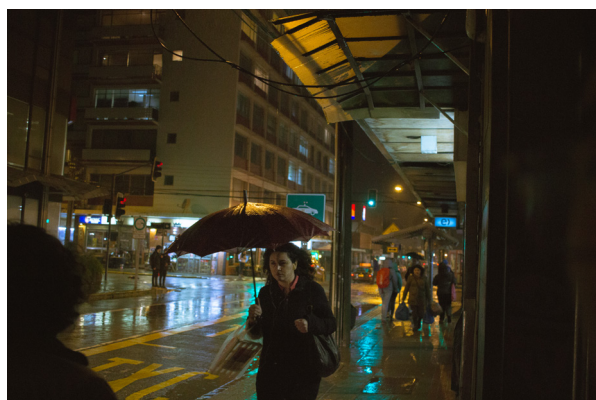
4. Cuerpo y territorio

En *Óvulos*, Heddy ya comienza a establecer un posicionamiento determinado, definiéndolo con un epígrafe al inicio del poemario que distingue y significa: “A mi madre/A las mujeres de Chile/ porque en cada vientre libre/late el hombre del mañana” (Navarro 2010: 39). Se sitúa en un espacio concreto, reconociéndose heredera y sucesora, compañera de otras mujeres, manifestando la indispensabilidad de todas las mujeres al ser la matriz del devenir, del hombre del mañana. Sin embargo, este devenir, la construcción del hombre del mañana⁷, es producto de un “vientre libre”, alcanzado con la emancipación de la tradición patriarcal y la dominación masculina, que es lo que nos oprime.

⁶ “Un territorio puede componer un agenciamiento y ser al mismo tiempo compuesto por agenciamientos maquínicos de los cuerpos y agenciamientos colectivos de enunciación, trayendo consigo un proceso, una dinámica de desterritorialización” (Herner 2009: 167). Los territorios en sí mismos pueden conformar movimientos de desterritorialización y reterritorialización; así, se llega a otra cara de los agenciamientos, la máquina abstracta, que constituye el punto máximo de desterritorialización del agenciamiento, ya que no posee forma ni sustancia, sino que es diagramática y opera según función.

⁷ ¿Este hombre vendría a ser sinécdoque de humanidad, o la contraparte binaria?

Óvulos. El nombre del poemario reenvía inevitablemente al epígrafe, así como también a una idea que se construye a través de menciones a lo largo de los poemas. Las células sexuales y esféricas propias del cuerpo femenino, portadoras del material genético. Células que, al ser fecundadas por un espermatozoide, forman un cigoto. Óvulos no solo alude a la condición de ser mujer: es tomar algo que nos pertenece de una forma primigenia e inmanente, apropiarse de la fuerza y la plenitud de la palabra; pero, además, remite a la condición de ser vientre, de ser *máter*. Sin embargo, todas estas apropiaciones no se expresan de formas siempre fáciles, irrumpiendo sobre los cuerpos por momentos una violencia descarnada. Es el caso del segundo poema, *Armas*: “El vientre es el arma de la vida/alguien nos persigue/nos atrapa nos aplasta/moribundas abrimos/nuestros miembros/y creamos vida/antes de la muerte” (Navarro 2010: 41).



Sin título, Antar Fernández

Hedy Navarro, al igual que otras mujeres de la generación del ‘80, recurre a una renovación del lenguaje en la cual la sexualidad, el deseo y la carne se erigen como un referente poético que hace del cuerpo un objeto desde donde se plasma el mundo, adquiriendo a su vez una dimensión política. Así, dentro del rizoma que constituye en una primera instancia el poemario, en la multiplicidad que se va conformando podríamos considerar como líneas de segmentaridad rígida las imposiciones que establece la sociedad patriarcal desde la institucionalidad y la cotidianidad que operan sobre los cuerpos y sujetos femeninos, in-

tentando aprisionarlos y recluirlos dentro de los espacios que milenariamente han contenido a las mujeres: “Saldrá ahora / el ladrido que espera / esta quiltra / agazapada / a la puerta de la cocina” (Navarro 2010: 42). En estos mismos versos; sin embargo, se ve cómo se proyecta desde la hablante la intención, el *agenciamiento* que constituirá el cambio y el devenir del rizoma: el escape (en su sentido más literal), la irrupción, la manifestación del grito contenido.

En ese sentido, podemos considerar tres grandes líneas de fuga desde las cuales el sujeto femenino desterritorializa el lugar simbólico y los quehaceres propios de la mujer, para luego transitar, desterritorializar y reterritorializar los espacios físicos y geográficos, deviniendo finalmente en una voz que no congrega solo una individualidad, sino que hace propia la esencia heredada por el género, posicionando como intrínseco a su ser un territorio particular: el Sur, desde el cual se anuncia como un sujeto ya múltiple, razón misma por la que se sitúa en un contexto determinado, y con una fuerza que deja de manifiesto la trascendencia (también en el tiempo) de esa voz.

Volvemos al contenedor inicial del cuerpo y la potencia femenina de la mujer: la cocina y la casa, que se reterritorializan a medida que la escritura inunda sus rincones, apropiando los referentes del espacio – rico en imágenes desde las cuales la hablante se desata - como una forma de resistencia ante la represión; una forma íntima, inherente a la carne y la piel: “Arrastrada bajo la alfombra / convertida en trazo de sacudir / en escoba / escalo mi plumero / y en los anillos de Saturno / me siento a crear / este acto irresponsable” (Navarro 2010: 66). El agenciamiento en este *Poema*, y su posterior devenir, van más allá que la identificación de la posición en la que se está; por un lado, la hablante

subvierte su condición inferior, subiendo más allá de la jaula social, en la búsqueda del absoluto, lo metafísico que también forma parte del ser humano, mientras que por otro lado esta apropiación no solamente va desde un empoderamiento a través del género, sino que a partir del mismo acto de escritura que realiza la poeta, evidenciando las tensiones que han subyugado a las mujeres en la metatextualidad de pensar el ejercicio poético. En una misma conjunción, podemos ver cómo la hablante configura su cuerpo con el espacio hogareño y los elementos de la cocina, integrándolos a los quehaceres amorosos, en un juego poético que tiene como referentes la comida y la sexualidad de la hablante, inmersa con naturalidad en el tranquilo día a día de lo que podríamos considerar el sur, debido a lo particular del alimento: “Hicimos el amor / una noche / y yo casi dormida / pensaba en el canasto / -si quedarían papas- / Ahora que las papas están / cocidas / y ni una sola quiere entrar / a mi boca / te digo / podríamos haber comido / amor / toda la vida” Navarro 2010: 55). Se suma a esto el deseo en su significado más coloquial, como un motor que genera posicionamientos que dinamizan las relaciones dentro del espacio.

La hablante ya transita fuera de las paredes de la casa – o en último caso observa desde el interior atentamente, más allá de la melancolía del encierro -, estableciendo relaciones directas y enunciando una identidad que parte desde lo que podemos mencionar como *Suralidad*:

el conjunto de los rasgos de identidad observables en el espacio y la temporalidad histórica denominada “sur de Chile”, cuyas fronteras son percibidas bien de manera simbólica (“*comienza en una nube y termina en un árbol*”) o concreta (“*empieza en el puente Malleco y termina en el muelle de Quellón*”). Este territorio y su devenir están marcados por cruces étnicos, históricos, tecnológicos y lingüísticos, en permanente reconstrucción o resignificación, lo mismo que sus fronteras físicas (Arellano y Riedemann 2012: 13).

A través de los poemas se hace propio el entorno del sur (particularmente la zona de Valdivia, lo que podría interpretarse por las menciones a la costa en conjunto a la selva y el bosque), instaurándose como un referente poético que es eje de los procesos que toma el rizoma: “Las nubes arremeten contra el cielo / y se viene la lluvia / pero no se viene / el frío agranda las rendijas / y se viene la lluvia / pero no se viene / el miedo camina entre las sílabas / y se viene la lluvia / pero no se viene” (Navarro 2010: 60).

En este sentido, dos poemas permiten evidenciar una interesante convergencia de líneas de fuga entre el cuerpo y el territorio, de espacios, momentos y experiencias que se desterritorializan y reterritorializan, aunque no siempre de la forma deseada: “Tengo una estructura milenaria / encadenándome las nalgas / madejas de lana / arrinconadas en la casa / canastos y cucharas de palo / en la ventana / una forma propia de liudar el pan / hileras de conocimientos / ensartados en una cuelga de años / Y sobre todo tengo / un estructurado sentimiento de ser / madre hija esposa hermana / ex esposa ex amante / profesora alumna / sucesora precursora / una casa / un trabajo / un boleto de tren / jalándome hacia / el norte” (Navarro 2010: 69). La hablante describe los elementos que la conforman de manera identitaria: la carga impuesta al género (el que ciertos elementos sean parte de la mujer y no del hombre, como la lana y las cucharas) y las funciones que son parte del ser mujer (cocinar) que; sin embargo, se entrecruzan y tensionan con, por un lado, la esencia heredada (su estructura y los conocimientos que se han traspasado) y todo lo que es parte de su vida, incluyendo sus relaciones interpersonales filiales y sociales, para concretarse en una especie de conflicto que no logra resolverse. Es importante mencionar también la intertextualidad presente a través del nombre el poema “Exiliada del sur” (de Violeta Parra, musicalizado por Patricio Manns) y que reenvía, a su vez, a un recorrido por Chile, en donde poco a poco va dejando el cuerpo.

En el segundo poema, la relación que se establece entre la suralidad y la hablante es totalmente distinta, evidenciando una carga simbólica sobre el territorio hasta dolorosa: “La central hidroeléctrica me trae / el agua de Pilmaiquen / Colbún y Machicura / me trae peces y cangrejos / me trae un río que muere / en mis turbinas / me electriza / enciendo las bujías / Me trae el espasmo / Aborto en el recuerdo / de un magneto / aplicado en la vagina” (Navarro 2010: 65). Así como en el nombre del poema, vienen las imágenes en “Torrente”(s) a la mente de la hablante, en un tránsito de agua y seres marinos en un primer momento, para luego dar paso a una mujer sufriente que está siendo torturada, dentro de lo que son las intervenciones y agresiones de las máquinas y aparatos de poder del Estado hacia los cuerpos, en medio de agenciamientos maquínicos y de enunciación, políticos e históricos que cruzaron transversalmente la historia de Chile. El torrente traído por la central, el agua que inunda gran parte del territorio, lleva con él la electricidad, provocando recuerdos de un pasado espeluznantemente real, pero que sin embargo se resignifica en conjunto al cuerpo y el espacio, reconstruyendo desde la pérdida, el dolor y la resiliencia.

El poema “Carta” ya anuncia como preámbulo el devenir poético y existencial de la hablante, excediendo el texto y el libro al instalarse dentro del espacio, ya que es Heddy Navarro quien enuncia, manifestando con ello su proyecto y las líneas por las que se desplaza en el mundo escritural y físico: representa el rizoma que se ha ido construyendo, sus líneas de fuga y segmentación, de continuidad, sus planos de realización y pensamiento, así como las realidades enunciativas del poder que han violentado su cuerpo y su género. Si bien en un principio se dirige a un “tú” masculino amenazante al cual visibiliza: “al violador de mi correspondencia / al que vive allegado a mi domicilio uterino / al plagiador de ideas en vuelo rasante” (Navarro 2010: 63), posteriormente se señala a sí misma como difícil de encontrar, también porque la naturaleza que la rodea (su Sur) la protege. Declara implacable, posteriormente, que no es especial, que no es machi ni detiene los vientos, que ni dios ni Marx la conocen. Pero es nombrada y conocida en su galaxia, en el rizoma que conforma su cuerpo y su pensamiento en relación al entorno social y geográfico, en donde vive ella con los suyos dentro de la finitud que significa su existencia, apropiándose de los elementos que le entrega su territorio para sobrevivir: el mañío, las avellanas, los piñones. No es infinita, ni es conocida, ni sabia, pero trasciende a través del olor a sol que le pertenece, en una última sinestesia cargada de significados que tienen una fuerza especial para quien habita este espacio, para quien siente en la piel el lugar que pisa, cuando la tierra nos ha entregado tanto.

5. (Prematuras) Conclusiones

En *Óvulos*, segundo poemario de Heddy Navarro, la hablante – y en varios casos la autora misma en cuestión – establece conexiones que vienen a resignificar lo cotidiano, en la constitución de un rizoma que involucra, dentro de sus agenciamientos, una estructura en donde el cuerpo – posicionado este a su vez como una potente corporalidad femenina – establece diálogos constantes, tensionando espacios internos (en tanto hogar / espacio social inmediato) como externos (el Sur, la costa, la naturaleza y el cosmos); todo alrededor de cuestionamientos y declaraciones de principios y estados existenciales, siendo la observación un eje primordial para los desplazamientos físicos y abstractos de la hablante, en dos niveles principalmente: cómo transcurre el mundo y los seres que lo habitan, sobre todo mujeres, y cómo transcurre la existencia de Heddy Navarro (poeta, madre,

esposa, amante, habitante y sujeto político) en relación a los cruces que establece.

Así, en este rizoma se establecen líneas molares y moleculares, de fuga y segmentaridad en donde se construye el devenir de la poeta y el mundo que la rodea, a través de desterritorializaciones y reterritorializaciones que ejerce sobre su cuerpo, los espacios cercanos y el territorio como *Suralidad* escenarios desde los cuales enuncia, y que en definitiva forman parte del mismo rizoma. Así, establece relaciones con elementos pertenecientes a la cocina y los espacios que conforman el hogar, reposicionándose en un momento determinado como una mujer que, ante la imposición violenta de roles, se sirve de éstos para resignificar y constituir el acto creativo. Se amplía el espacio, como se comentó anteriormente, con la puesta en escena de las imágenes del Sur, en donde evidencia una fuerte herencia simbólica, epistemológica y sobre todo identitaria, para luego tensionar esos espacios y vincularlos, en las multiplicidades que permite el rizoma, a una memoria corporal y política que van más allá del acto de escritura, generando en el proceso numerosos agenciamientos de enunciación que potencian la voz de la poeta.

Es preciso terminar con el poema que cierra el poemario: Final de siglo, que responde a una especie de epílogo en donde el tiempo pasa, subvirtiéndose los elementos que han sido subyugados a lo largo de la historia: las flores y los árboles irrumpen en las ciudades y sus construcciones; es en la última hora, en la hora del nocturno (relación de intertextualidad) donde Chopin encima del teclado escupe sangre como parte de su trágico sino, y donde el Ché cultiva otras formas de libertad en Bolivia, y -“los dictadores como pájaros en la reja / electrificada de la Banana Company” (Navarro 2010: 76)- en una inversión de la violencia técnica ejercida. La machi, figura presente a lo largo de todo el poemario, en esta ocasión invoca a las culebras, mientras al mismo tiempo se produce una reapropiación espacio temporal de la figura del cherruve, que termina emitiendo señales de satélite (la invasión de la modernidad). Declara la hablante, finalmente, que en el último día del siglo (situándose directamente en un ahora que concluye una etapa) ascenderá ovíparamente, abandonando su existencia mamífera. Este final, sumamente simbólico, implica una vuelta al origen y una ascensión en un estado más depurado, e incluso más allá: remite a renacer de otra forma, la forma de un huevo, la forma del óvulo que se devuelve a la matriz, que se devuelve al cuerpo de la mujer, perpetuándola. Podemos leer, de forma paralela, que esta ovípara ascensión tal vez tenga que ver con la subversión de elementos asociados a la mujer y que han sido demonizados por la dominación masculina y modernidad occidentalizada, como la manzana, la culebra y la figura de la Machi, resignificándose, de paso, además a través de la traslación y visibilización de personajes sobre todo propios de Latinoamérica, como García Márquez y el Ché. Así, podemos ver cómo se cierra el ciclo, reterritorializándose el cuerpo como un rizoma próximo a establecer otros agenciamientos que impliquen modificar su estructura, en una evolución constante del devenir.

Bibliografía

- Arellano, C. & Riedemann, C. 2012. "Fronteras materiales de la Suralidad". *Suralidad. Antropología poética del sur de Chile*. Puerto Varas: Suralidad Ediciones y Valdivia:Ediciones Kultrún.
- Arellano, C. 2015. "Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: Una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la poesía del Sur de Chile". *Nomadías*, n. 20. Santiago: Universidad de Chile, pp. 11 – 26.
- Balbontín, C. 2009. "Mujeres, imaginario corporal y prácticas sexuales. Vivencias de la corporalidad y el erotismo". *Nomadías*, n. 9. Santiago: Universidad de Chile, pp. 149 – 157.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 2002. "Introducción: Rizoma". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, pp. 9 – 32.
- Díaz, C. 2004. "Franklin Proaño: La poesía femenina actual de Sudamérica, Maryland, Scripta Humanística", 1993. *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 23. Madrid: Editorial Complutense, pp. 327 – 331 (reseña).
- Herner, T. 2009. "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari". *Huellas*, n. 13. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, pp. 158 – 171.
- Navarro, H. 2010. *Palabra de mujer. Poesía reunida*. Santiago: Cuarto Propio.
- Oyarzún, K. 2007. "Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos". *Nomadías*, n. 7. Santiago: Universidad de Chile, pp. 7 – 20.

III. Notas



Sin título, Antar Fernández

NO ME PIDAN MÁS OJO, NO ME PIDAN MÁS AGUA
[10 Fragmentos para Verónica Zondek, *Ojo de agua* (Santiago: Lumen, 2019)]

Pedro Araya Riquelme
Universidad Austral de Chile
pedro.araya@uach.cl

Fail again. Fail better.
Samuel Beckett

1
No me pidan más ojo, no me pidan más agua
no me pidan que la poeta, que la voz...

Sepan que hay un ojo de agua, aquí/ fuente de agua atrevida
manantial y hueco en la tierra, agua de origen subterráneo
que busca, de una u otra manera, salir hacia el mar
su piélago de lecturas
lugar y espacio escondido
a simple vista/ punto de reunión
agua oscura y agua dulce
honduras/ espesores, mas no me pidan

más ojo, no me pidan más agua
: aquí se altera la sintaxis, como se altera la vivencia misma
/sus hilachas, sus costuras, sus fracasos
y amores, pies que anduvieron su desandadura y
que quieren a los suyos partícipes en mirones activos

Vivir su imaginación, no me pidan
o pídanmelo para callado, en la sobremesa
del corcho y el vidrio, especulando
este experimentar otras imaginaciones
como posibilidad y tarea
/algo aparece, algo sobreviene
, reverberando: “un ojo bizco para entrever lo otro”, dice

2

Lo que ve y lo que nos lava, no me pidan aclararlo
 : memoriosas, eclécticas, las hebras de su vida
 –ya nuestras–
 esbozan el itinerario de su escritura
 que no sólo se nos aparece
 sino también se hacen eco, son el eco, y ejemplo
 de sí mismo, rumor de fondo que busca el mar:
 “mi vida/ por dos cuencos que sepan ver”, nos dice,
 “y el ojo insiste en recordar cuerpos a la deriva”

3

No me pidan el lugar imposible de la poeta:
 herida, sujeta, pie de página de su obra
 en sus márgenes y lenguajeos,
 en esa pregunta sin respuesta
 es la obra, la obra misma
 que requiere tiempo, el tiempo
 de darse con ella, sin acaso, a vislumbrar lo que no supimos
 y olvidamos, y leer con ella que
 “El tiempo se detiene sin sombra.// El tiempo acoge
 lo que al cuerpo no le es dado perdonar”.

No me pidan huella, huella y más huella
 y que piensa tú también huella, y escribe: “¿Quién
 en su propio cuerpo ve la geografía que camino? [...]”
 y el ondulado del ritmo/ y el paso y la respiración
 y el mirar de la angustia tan honda
 que se traduce /se encima
 hasta la bóveda inalcanzable?”.

Aquí, leo, quedo, pero no me digan. “Resuella
 exhala la bestia/ inhala el perfume trinado
 y se deja llevar”

4

No me pidan el poema que se expresa, puesto
 que se expresa
 de otra manada y de otros traslamidos

, más pensados, de otra manera
más suspensos en su vuelo
, poema a ras de pájaro
a batido de ventolera, a fuego, a vagido
a memoria que se niega a esta usura desmemoriada

“el olvido es sepia e inconmensurable”, escribe, y ella va
y percorre con su ojo
ese sepia, y sabe que lo dado no está
y dice, instauro, página adentro, eso
“que ojea a los fantasmas” y “el vaquerío”

Está el poema dando, da de sí su ojo
“hoy me parpadeas con tu mirada”, dice
hoy te alego
que eres aparecer, antes que nada, antes
que el flujo se despliegue y caiga manos adentro
y escurra su fondo

5
No me pidan nada de todo esto, escuchen:
“Miren alrededor. // Saquen conclusión”
, escribe, pierdan

La pérdida es el hecho consumado
del poema, la experiencia a partir de la cual nace
la poesía,
la razón de ser del lenguaje poético

Pero, ahí adonde hay pérdida, hay exceso

La pérdida provoca el escurrimiento del lenguaje
como para colmar el foso, ese hueco en lo real

Ojo de agua, pienso, pero no me pidan

6
Pues, no me pidan más agua de poeta:
“El agua me trajo. / El agua
me plantó en esta tierra/ y luego

fluyó larga hacia otros destinos”, escribe, página abajo
y:

“Es tu cuerpo el que veo pender de una hebra”.
, dice, preguntando cuándo,
“cuándo es que se desploma/ quiebra la ficción
y corre por un mar negro el pájaro desorbitado”

No lo sé, no me pidan saber, con todo esto
:simplemente escribo, de pura respuesta
pues, como ella, también me fugo
“de cuánta hoguera veo en desquicio”

No me pidan agua, “agua que inevitable
viaja por los ríos” y “decide el paso y va hacia la hora
perdida en el inmensal”.

Yo me quedo en ese inmensal, con ella
hace tantos, buscando lo que nos repasa
a ras de vista, donde se entreveran “lo singular/ y plural”
que “parla su historia”

La vista la nombra, pero la mano la conoce, agua
te dices/y, acuoso, el ojo del ojo
adhiera a lo invisible del poema
y busca el color que urde su pupila

7

El poema va tomando las cosas en el acto
,en la circunstancia, y atestigua lo que ellas nos hacen
,las instaura, y así
todo magullado de contingencia, piensa
era eso, eso mismo, eso que era, lo que era
participando de la contingencia del mundo
de toda vida

No me pidan, entonces, aquí, en este libro
encontrar las cosas de la poesía en un cierto estado
puesto que pasa con ella algo, en el suyo
asombro de ella: la poesía ha cambiado
y las cosas con ella han cambiado

Más allá, más acá, de la lengua
le da un cuero y un cuerpo de escritura
a lo no oído y lo vuelto a mirar
/reverberan así sus perspectivas

8

No me pidan que responda al ¿cuándo hay poesía?
aquí
:vean a la poeta que busca serlo
véanla en su tono y su exigencia, sabiendo
que nadie escribe solo

algo crepita sin cesar en el mundo
y el poema se adelanta/le hace frente al lenguaje común
constituyéndose en lenguaje de superficie de agua
piel que es piélagos
piel de imaginación y contingencia
la suya, sobre la página, de retazo en retazo

/una piedra va a dar al agua y devela otro ojo
vuelto sobre
el dolor, el cuerpo, la geografía, el misterio
una casa que se quema
(la que sabemos nos espera al borde de todo)
contra todo eso, un poema da su resistencia
de agua que navega mares callados propios y ajenos
hasta dar con lenguas y música/ costuras y restos
que son y van siendo

“un mar silencioso enreda su lengua”
para enredarnos, el invite a su justo enredo

9

No me pidan, entonces, abrir el libro por ustedes
, deshojar, hojear, una lectura: poner en movimiento
la página para mejor recibir de su parte su mirada

“Suyo el rostro se lo guarda Verónica”, leo,
“Con lápiz marca esa pupila que se agranda”
“hay agua para su mal”, que es escritura en todos estos años

y “limpia su palma en el hilado del ojo./ Nada queda”

Pero no es nada
; “la cuerpa mía” lo sabe, lo aprendió a saber
“con el párpado semi-enterrado”

Vean que su versión es más que huella

10
No me pidan más ojo, no me pidan más agua, entonces
; pídanle al poema, a uno de ellos
que ella escribe, ha escrito, nos reúne, seguirá escribiendo

busquen el poema, entre ellos, que les abra el piélagos
y no busquen lo que buscan
la poesía entera cabe en su poema

busquen ese don, recíproco, que algunas veces poema
y lector se conceden mutuamente
:el misterio del encuentro/con que todo poema sueña

Esas aguas, “Esas/ las que duermen en su tinte”
las que rozan nuestras pálpabras
van hilando, apenas, por entre estas ruinas
contra las que nos orillamos
nuestros mismos y mismos fragmentos .

El paraíso envenenado en *Técnicas para cegar a los peces* (2019) de Rosabetty Muñoz

Francisco Ferrer
Universidad Austral de Chile
francisco.ferrer@alumnos.uach.cl

Asistir a la pérdida del paraíso y, a la vez, creer en el sentimiento de plenitud que ofrecen las cosas simples parecieran ser dos caras de la misma realidad. Tal como en su flujo y reflujo el mar se asemeja a la existencia: se muestra en su vaivén familiar e infranqueable. En *Técnicas para cegar a los peces* (Editorial Universidad de Valparaíso, 2019), la poeta chilota Rosabetty Muñoz nos propone una visión ecocrítica de su territorio que, desde los poemas iniciales, expresa el sentido trágico del enfrentamiento del ser humano con una naturaleza dañada, pero que tiene el poder de regenerarse.

En “Marea Roja”, la primera sección de la obra, la autora nos enfrenta a la intoxicación del medioambiente, al envenenamiento que ha traído el –mal llamado– “progreso” sobre la Tierra. Las promesas de una calidad de vida superior se ven corrompidas por el deterioro que ha causado la explotación capitalista, que intercambió los frutos sanos por residuos plásticos. «Se ha producido el temido desembarco» (23): tal como hace siglos arribaron los ibéricos con su infamia y su violencia, hoy en día la agonía de la naturaleza irrumpe en todos los rincones del archipiélago de Chiloé, víctima de la ocupación y del saqueo de sus riquezas. El incansable vaivén de las olas ya no ofrece transparencia, sino medusas muertas. Quien habla nos advierte: «Esta casa está perdiendo a los suyos» (28). Los habitantes de estas tierras padecen los males de una tristeza oscura y la descomposición del paisaje amenaza su propia identidad. En esta convivencia precaria, «en ocasiones hay una neblina tan espesa/ que nadie puede reconocer sus propias manos» (26).

El tono que predomina en los textos tiene mucho de apocalíptico, lo cual es lógico si se considera el panorama actual y el desastre ecológico que se está viviendo a nivel mundial. La autora realiza un ejercicio de memoria donde la isla-madre, hogar-útero, entraña un pasado edénico que ha sido transgredido, dejando una sensación desoladora. Sin embargo, en la calma del cotidiano, en la sencilla caminata por el pueblo, cuando se va «sin apuro a ninguna parte» (30), o en la contemplación de las fuerzas naturales, se puede afirmar que «a veces, todavía, la hermosura nos hace enmudecer» (30) y renace un atisbo de esperanza. Porque no todo puede ser enunciado en voz alta, también es sabio callar y comprender que «el silencio está cargado de destellos» (29). Más allá de la experiencia humana, se puede confiar en que el mundo natural tiene el poder de permanecer, renovándose desde sus raíces.

La segunda sección, “Los restauradores”, nos muestra escenas de algunos personajes del pueblo y el trabajo de las reparaciones que se realizan a los santos de madera para las iglesias. El espacio de la capilla y las figuras de los patronos representan un intento de recuperación de lo tradicional, pero en el principio se nos advierte que «el equipo considera que restaurar no significa volver al estado inicial» (55) y, en ese sentido, podría establecerse que nada puede ser igual que antes. En

medio de esta actividad de restauración emerge, por ejemplo, una cierta eroticidad que se trata de ocultar. La virgen de Gracia de la isla Tac habla –entre paréntesis– para confesar que intencionadamente hizo romper su rostro y sus manos por no evidenciar su deseo. Solemne y agobiada, declara: «He provocado mis propias heridas» (67). Aquí aparece Gustavo, un joven restaurador dedicado a repararla, quien siente atracción y complicidad con su figura. En cambio, Boquita, la más joven del equipo, manifiesta el desgaste de las imágenes de los santos y cuenta con disgusto que deberá regresar a trabajar a un convento en Santiago y compartir con las monjas. Además de la virgen de Gracia, se nos presenta la figura del Cristo Nazareno, ícono famoso de la isla Caguach, conocida por su devoción. No obstante, el aparente afán religioso de la comunidad contrasta con la aclaración constante de que «ninguno del equipo tiene fe» (55-56-74). Y este sentimiento, acompañado del detrimento medioambiental, se torna existencial con la sentencia «lo único perdurable es la muerte» (55).

Los últimos poemas, en “Lengua de santas”, sección que cierra la obra, complementan algunas de las ideas ya abordadas, como el sentido ritual detrás de la creencia religiosa –en “La novia del mar dorado” y “El fiscal bueno”– y la inevitable extinción de los recursos naturales –en “Coloquio de santos”–. Finalmente, a pesar del daño provocado por la mano humana, la autora deja entrever una luz cuando asegura que la «isla será otra vez un zarzal verde y trenzado» (82). Confiamos, entonces, en ese retorno al origen, como el fruto que conoce poseer la semilla para volver a florecer.

Bibliografía

Muñoz, Rosabetty. 2019. *Técnicas para cegar a los peces*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.

Acerca de *El octavo día de la creación* (2019) de Luis Zaror

Rubén González Lefno
Universidad Austral de Chile
escritor.gonzalez@gmail.com

Desde el surgimiento de Trilce -1964- son muchos y muy variados los oleajes que han agredido los puentes y orillas de Valdivia, instalando sobre el papiro literario una serie de desgarros y textos que deben ser combinados con el quehacer escritural nacional, puesto que tales embates no son diferentes a aquellos que se han verificado en todo el país. Uno de los integrantes de Trilce fue nuestro autor.

Existe –por lo tanto- un macro escenario, en cuyo continente cabe insertar *El octavo día de la creación* (Santiago: Eutopía Ediciones) de Luis Zaror, autor que por décadas ha compartido ciencia y literatura, experimentando así una trayectoria propia y diferente a prácticamente la totalidad de los demás integrantes del grupo, surgido hace ya cincuenta y cinco años a orillas del Calle Calle.

Los componentes del escenario

Lugares y registro creativo

Hablamos aquí del escenario como matriz del imaginario que explica y afecta la producción creativa, sin pretender dar cuenta de todos sus componentes. A este acercamiento a una relación somera del escenario se podrían agregar, por lo tanto, otros elementos, de acuerdo de los intereses del redactor: ¿En qué contexto surge “El octavo día de la creación”? ¿Qué ha ocurrido en Chile con su poesía durante décadas? Para intentar responder tales interrogantes resulta necesario considerar conceptos como memoria, resignificación del lenguaje y el olvido. Estas preguntas nos ayudan a reseñar lo ocurrido en Chile con su poesía (válidas para un acercamiento a otras disciplinas).

Podemos ver, entre otros aspectos, que se integra la memoria –como información acumulada- al proceso creativo. Y en ese proceso, esta poderosa fuente está a su vez intervenida por otras: la imaginación, los deseos ante la historia, la vivencia establecida como categoría psicológica (los invasivos estados de ánimo), la creencia en algo superior o la negación de ello... y la creatividad como ‘compensación’ ante la complejidad del mundo.

Pero... están ahí los avances, el progreso obnubilando al habitante de esta moderna edad media pues, junto al enorme avance de las ciencias, al desarrollo de la tecnología y las comunicaciones, existe una herramienta de la cual poco se habla: el olvido. Formidable herramienta funcional al poder, el cual redacta un discurso maestro cuyo vehículo es el lenguaje. Los receptores leen dicho mensaje –muchas veces en forma acrítica-, cuyo resultado es: un imaginario que se desplaza dentro del territorio/memoria diseñado por el olvido.

Y los escritores trabajamos precisamente con la palabra para redactar nuestros textos literarios, los que constituyen el registro verdadero de la vida de los seres humanos. Pero nos encontramos, además, con la resignificación del lenguaje... ante contextos que se modifican.

Antecedentes acerca de la resignificación –particularmente de topónimos- tenemos en décadas pasadas en nuestro país casos como Chihuío y Cuesta Barriga. En ambos casos, al mencionar tales lugares, en la opinión pública no se configura el significado original de ellos pues –al estar señalados fuertemente como sitios de ejecuciones y ocultamiento de ejecutados políticos durante la dictadura civil-militar, dicho significado es subsumido en el imaginario para ser identificados precisamente en su condición de escenarios de asesinatos.

Pero también existe el caso de un nombre institucional: Escuela Santa María de Iquique, ejemplo antiguo que ilustra de mejor manera lo señalado. Y simultáneamente se debe considerar otro aspecto, relacionado con el arte y su función, categoría que ha despertado polémicas en más de una oportunidad. Se debe subrayar que lo acontecido en la Escuela Santa María de Iquique a inicios del siglo 20, fue conocido masivamente en el país más de medio siglo después, gracias al surgimiento de la obra musical “Cantata Santa María de Iquique”, hecho que demuestra que en algunas ocasiones el arte supera a disciplinas como historia y educación.

La palabra y su difusión

Con esto me refiero a algo de pero grullo: la literatura en general es poco difundida. Pero, así como muchas obras literarias generadas en el territorio geográfico/cultural denominado “sur de Chile” no son difundidas más allá de la ciudad en que surgen –y en ocasiones ni siquiera en dicha ciudad- lo mismo ocurre con lo que se produce en la Patagonia, en el Norte Grande y en las diferentes comunas de la Región Metropolitana. Porque –exceptuando los nombres elevados a la condición de íconos por la “institución literaria” y la industria editorial- los demás, o sea casi todos, completan años y años como almas en pena sin encontrar un fisura que permita introducir, aunque sea furtivamente, alguna de sus publicaciones en el terreno de “lo conocido”. Más que olvidadas se trata de obras ignoradas.

Literatura mapuche: Los nuevos textos de las décadas dictatoriales

Durante la década de 1980 surgen -y comienzan a ser difundidas- en forma sistemática aunque parcial, las creaciones de los poetas mapuche. En ese proceso despunta la voz de Elicura Chihuailaf y, en décadas posteriores Leonel Lienlaf, Adriana Paredes Pinda y Roxana Miranda Rupailaf, entre una verdadera constelación de autores, cuya difusión aumenta exponencialmente desde el inicio de la post dictadura civil-militar.

La expresión poética aborigen ingresa al escenario de la ‘literatura nacional’ para quedarse... creciendo y diseñando desde su emergencia una sensibilidad antes ignorada, y desde hace al menos dos décadas expandida en las voces de numerosos autores, constituyendo así la que sería la primera expresión de una ‘nueva zona’ en el territorio de la literatura chilena.

Pero también se debe considerar que –a partir la llegada masiva de hombres, mujeres y niños de diversas latitudes de Latinoamérica- debemos prepararnos para conocer lo que debiera ser la lite-

ratura migrante en Chile. Otro fenómeno que intervendrá en el escenario nacional.

Otro fenómeno –que no será desarrollado en esta oportunidad- es el de la literatura testimonial, el cual irrumpe igualmente en el periodo dictatorial.

“El Octavo Día de la Creación”

En todo contexto escribimos desde nuestros proyectos personales.

Los aspectos formulados como componentes del escenario existente en nuestro país, permiten explicar las muy variadas expresiones de la poesía chilena del siglo 20 y de las dos décadas del actual. En esa línea es que el asunto Luis Zaror obliga a tener presente su condición de científico, con la densidad de significados que ello contiene, y que en el desarrollo de su poesía ha venido tensiionando los márgenes de su preocupación autoral. No debe sorprendernos en todo caso que –después de varios libros publicados durante décadas- nos ofrezca una nueva incursión titulada *El Octavo Día de la Creación*.

Este es un texto ordenado en 4 secciones: “La palabra”, “El amor”, “El ocaso” y “El octavo día de la creación”. Su primera sección titulada “La Palabra”, sin duda que funciona como una declaración de intenciones que bordea una suerte de poética del autor. La explicación sería: yo escribo en la disputa con el lenguaje...que siempre está a la espera de ser utilizado.

Por lo tanto, la tensión escritural señala el “desde dónde” escribe nuestro autor. Y en tal perspectiva nos muestra una especie de “adoración” del lenguaje, mencionando sus atributos, como lo señala en el poema “Retorno”: “Vuelvo a mis palabras/ a su sintaxis, su sentido/ a su ritmo/ y a la arquitectura de sus letras/ No las he abandonado/ ni ellas a mí/ Una tregua nos hemos dado” (9).

Versos que dan cuenta de las dimensiones del mundo cobijado, confesando una suerte de supeditación al carácter superior que tiene la palabra respecto del poeta y que a ratos interpela mientras sonrío apenas y tambalea en “Himnos”, donde el hablante busca el sentido de las cosas. Lo cual resulta explícito en el poema “Nacimiento”: “Un domingo de acuario/ me trajo la luz/ y ahí comenzaron las palabras” (11).

Claro, se otorga allí, como se dijo, el carácter superior ¿divino? del lenguaje ¿de la poesía? Tales atributos explican “Descubrimiento”: “En una lágrima /descubrí/ la química de las palabras./ Las palabras son / apretados botones de primavera” (16).

Así como la primavera explota vida, el poema recogido sobre sí mismo explotará en significados: otras vertientes de la vida.

En la segunda sección, “El Amor”, el poema breve “Volverás” denota la presencia del probable origen literario (teillierano quizás), que sugiere apoyarnos en que: “Tú volverás / y entrarás diciendo / no encontré pan / en el negocio de la esquina./ Estoy con frío y quiero acurrucarme” (30).

Idea que resulta enfatizada y desarrollada en *Añoranzas*, algunos de cuyos versos la hacen más evidente: “Recuerdo las luces estáticas de la ciudad,/ el viento tratando de agarrarse en las hojas.... / ...La nostalgia tiene sabor a cariño/ y las añoranzas se quedan acariciando los días pasados (47).

En la tercera sección, “El Ocaso”, la opción radica en una reflexión al final del camino, di-

ciendo en “Graficar”: “Tal vez un día podamos graficar el más allá. / Y si no existe,/ aun así,/ habrá sido lindo soñarlo, en la ilusión de trascender” (55).

Aquí tenemos una suerte de “nostalgia de futuro”, sustentada desde luego en el material propio del poeta: su palabra escrita, desde la cual se autoriza ese “tal vez”: improbable concreción, o esperanza en el devenir del tiempo.

Así, también la muerte ingresa al territorio del texto, explícitamente en “De cara al cielo”: “Se acabaron las imágenes./ Los ojos están fijos y no guardan nada./ Solo hay unos fantasmas mero-deando,/ tal vez para habitar/ las vidas perdidas” (60).

Con tales versos tenemos ahora un documento de ingreso a la nada, a la soledad y al abandono, áspero sendero en el que transita la muerte.

La sección final, “El octavo día de la creación”, junto con otorgar el título al corpus completo, denota explícitamente el carácter religioso del autor y del hablante. Así lo vemos en cada poema, bástenos citar ‘Séptimo día’: “Amaneció el séptimo día,/ Todo estaba hecho y todo era bueno./ El espíritu de Dios abrazó su obra./ La bendijo y descansó” (101).

Desde luego es la aceptación de la existencia del ser superior y las atribuciones inherentes a tal condición.

El día octavo debemos anexarlo a la otra creación: la del poeta.

Finalmente

Nada ha sido en vano –ni lineal- desde aquellos lejanísimos días del origen de Trilce, así como la obtención de logros grupales al mismo tiempo que los desarrollos individuales de quienes fueron sus integrantes. Y la publicación de la revista “Trilce”, liderada por Omar Lara, se inscribe entre las experiencias más persistentes en esa cuesta arriba que es la publicación de revistas literarias...impresas.

De los integrantes iniciales del grupo, autores como Enrique Valdés y Walter Hoefler -entre otros- han sido figuras con experiencia y producción propias. Lo mismo vale para Luis Zaror y su extensa tarea científica y literaria que con *El Octavo día de la Creación* sugiere no la finalización de su obra, sino un eslabón necesario en el desarrollo del trabajo escritural.

Igualmente, no es evidente en esta obra la tributación a los cambios sufridos por el escenario del país y su potencial expresión literaria. Tal aspecto no debe observarse como un desmérito, sino que estamos ante un autor que privilegia sus propios márgenes en función del proyecto personal aludido en párrafos anteriores.

Lo señalado, en todo caso, no tensiona el hecho que el lenguaje deviene en significaciones y resignificaciones propios de una materia intervenida por los acontecimientos históricos. En tal condición es que el autor pretende – y logra- sin forzar su condición de científico y creyente, diseñar la matriz del mundo según la construcción cultural que lo perfila. En este caso dicha matriz –cristiana- envuelve elementos que no pueden ser examinados separadamente: texto y fe. O dicho de otra forma: poesía y misticismo. Ello permite afirmar que la vocación científica ha alentado y nutrido la exigencia poética.

Es bajo tales variables que Luis Zaror, desde la década de 1960, con un entonces incipiente grupo Trilce, puso en movimiento su propia interpelación poética, tributaria de la aspiración mayor:

establecer la profundidad y posibilidades del mundo mediante la intervención desde la palabra.

Bibliografía

Zaror, Luis. 2019. *El octavo día de la creación*. Santiago: Eutopía Ediciones

La violencia de las palabras

Presentación de *Fuerza Bruta*, de Maha Vial.
Editorial Kultrún, valdivia, 2019

Jorge Polanco Salinas
Universidad Austral de Chile
jorge.polanco@uach.cl

A menudo es mejor alejarse para ver. Como el reconocimiento entre las personas, la escritura necesita su tiempo, una cierta demora y atrevimiento. No se trata de establecer una distancia, sino de encontrar un ángulo de la mirada. En otras ocasiones, la poesía demanda asumir un riesgo y plantarse bien en escena dejando de lado las dilaciones. Escribir desde la urgencia, no desde el taller. Ingresar a una zona en que la poesía inerva el “primer gesto del alarido”.

La poesía de Maha Vial suscita este segundo modo de ver; próximo y cercado. Entrar al poema “a combos y patadas”, cuando la violencia ha despedazado las posibilidades de significación. Ocupar las secuelas del lenguaje, respondiendo a la mutilación de la experiencia con la misma energía con que fuimos expoliados.

Fuerza Bruta suscita esta sensación que cruza dos espacios contradictorios: Valentía y fragilidad. Rasgar los paños de la escritura, con la fortaleza de quien enfrenta el caos y la herida sin victimización, pero teniendo claridad sobre la sangre derramada. No cejar en la persistencia de la poesía y a la vez sentir el vértigo de la pérdida. Tristeza y osadía: “Para que no se note que tras de la cortina estoy sola”, dice Maha Vial, la estrategia no consiste en el llanto, sino exigir a la escritura lo que ésta, quizá, no pueda entregar, aunque es preciso demandarle.

Es como si los poemas intentaran abrir algo; tocar una puerta que conduce a ninguna parte, pero que se sigue tocando y desvencijando, con las manos rotas golpeando el umbral de una imposibilidad de sentido, anterior incluso a las palabras. No se trata exactamente de una desposesión; más bien se percibe el deseo de apropiarse de una intensidad que atravesase el lenguaje, que, por medio de la repetición y la exacerbación de la búsqueda, se rompa el candado de la informe oscuridad y, gracias al cuerpo de las letras, la derrota sea sobrepasada, articulando el poema.

Digo “poema”, porque Fuerza Bruta puede leerse como un solo intento de organizar una voz y una plasticidad. En la numeración de estos 25 retazos, la serie persiste en una continuidad de la rudeza. Mantiene el derrame de un hilo de sangre, donde la sexualidad puede verse como una poesía orgánica y teatral; una fuerza matérica que cobra su vigor en la batalla contra algo inextricable. Una fosa que se quiere excavar como un vientre.

Este sexto libro de Maha Vial invita a ser leído como escritura y performance; es decir, como poemas que sobrepasan el verbo: una latencia que comparte habitación con la lucha entre la garganta y el empellón de sangre de las palabras (citando a Gabriela Mistral, aludida al parecer en el libro).

Antonin Artaud y Francis Bacon presentan quizás dos claves de lectura: el teatro de la crueldad y el vigor de la materia se hacen cuerpo en este libro.

Por una parte, la violencia física propinada en y contra el poema (que podríamos traducir como el mundo) y, por otra, la violencia de la fragilidad ante los golpes recibidos, muestran una obstinada potencia expresiva. Una animalidad poética que la escritura hereda tanto de una experiencia luctuosa y valiente de las mujeres como del deseo ligado a una pasión multiforme entre “la poesía y la espada”. Es lo que en el libro aparece mencionado como “las brutas”.

Sudor, sangre, besos, entre otras menciones a viscosidades del cuerpo, dan cuenta de una “palabra desollada/ pero viva”. ¿Contra qué o quién lucha el poema?

Da la impresión de que en esta poesía pervive un extraño rito; una lejanía que acude desde una revelación secreta y animal—fuera o anterior al taller, como dijimos al comienzo—, de donde surgieron las escenas sexuales del anhelo; la pugna que articula el grito y el aullido de las palabras, y que después fueron medidas por la secuencia del discurso.

Herzog, tal vez, podría diseñar una tercera clave escenográfica de lectura, y no una llave, por cierto. La brutalidad de “las brutas” indica el despliegue de energías desmesuradas, previas y latentes en la supuesta “cultura”. Fíjense en las repeticiones, en las cadencias que insisten en versos breves; ¡al hueso!, en un doble sentido: precisos en su performatividad sonora, y prehistóricos —como anuncian los primeros poemas— que indican una huella anterior al rostro representativo de la significación.

Lo prefigurativo atraviesa asimismo esta poética; una alternancia entre la potencia del poema—sobre el cual se puede incluso dormir— y la feroz lucha de sentido que deja exhausta a la voz en el deseo de significación. Fuerza bruta no es fuerza de trabajo. En la escritura de este libro la poesía surge de la huella de lo erótico, de la herencia oscura de lo inanimado, pero también de una poética de lo incipiente, vibratorio y, a veces, asémico y visceral. No se trata de explotación ni producción, sino la energía que teje la pulsión de la escritura, enfrentando la reducción que propina el actual régimen de vida. Fuerza Bruta convoca a devorar sensualmente el espacio entre el poema y el mundo.

Quisiera volver hacia el ángulo de la mirada. Contemplación (“cum-templum”), el templo, es el recinto de lo sagrado. La perspectiva que funda una ciudad y un mito. Maha Vial ofrece, por el contrario, un espacio roto en un territorio cercado, fisurado del poema, una fuerza simbólica de herrumbes como el cansancio de la lluvia, como los signos vísceras de Artaud: deseo y pavor.

En Fuerza Bruta se cuelan los orificios de los significantes, la rotura de la vida que desarma el verso hacia un ritmo, diría, contrapuntístico, como en las improvisaciones del free jazz o, lisa y llanamente, en las onomatopeyas del punk. Maha suena a choque, a golpes, a goteras sobre un paraguas negro. “Ardan, ardan, ardan/ los ritmos/ todos esos ritmos/ que no se pueden bailar”, que no se pueden trasladar, sumaría, a la acción poética y su situación ardiente.

La brutalidad es la representación de una mirada anhelante, una poesía que en la fascinación y en el deseo del fornicio, desborda la productividad requerida sobre el cuerpo. En el despliegue de un erotismo del valor de uso, la escritura ofrece amores “sin llantos ni remordimientos/ nada más mirando al sol/ pero de frente (...) seguimos como si nada/ y de paso nos pintamos/ los labios”.

Creo que un pasaje de George Bataille da cuenta de esta comunión entre el primer alarido, el duelo de la realidad y la violencia poética: “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos

conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol”. Violencia y prohibición, dirá más adelante Bataille, no pueden separarse; entrelazan una frente a otra el trabajo y el derroche.

En este vaivén, la pulsión de Maha nos hace pensar en dos fuentes de la poesía: el oficio de escritura y la intensidad que perfora la continuidad del lenguaje. Escribir desde la urgencia, desde la palabra “sangrosa sobre la página”, desde la letra candente. Maha Vial ofrece un ejemplo de cómo persistir con la frente en alto; persistir en la poesía, a golpes y patadas, y sin traicionarse.

Los ríos de Verónica Zondek

Jorge Polanco Salinas
 Universidad Austral de Chile
 jorge.polanco@uach.cl

A Verónica la conocí en Valparaíso a principios del dos mil. En ese entonces me invitó a presentar *El libro de los valles* (2008), y luego continuamos una relación de amistad que perdura hasta hoy, que coincidimos en Valdivia. Desde ese entonces, me llamó la atención su forma de remar en contra de la corriente de la poesía en boga. Vinculada a la vertiente poética de Humberto Díaz-Casanueva, Verónica ahonda en la escritura autorreflexiva y la extranjería de la situación inadmisibles de la poesía en el mundo contemporáneo. Pero que al mismo tiempo dialoga cada vez más con la fotografía y la representación en el escenario. Digo “dialoga”, porque hasta ahora no incorpora la imagen visual en los poemas, conservando una distancia justa en su preocupación por la prosodia del poema. Esto es palpable en *Instalaciones de la Memoria*, *Entre lagartas* y *Por gracia de hombre*. Esta elección, creo, no es casual: Verónica Zondek destaca sobre todo en el trabajo de la lírica; es decir, en la musicalidad que indaga otra cadencia en la página y la oralidad. Da la impresión de que su poética conjuga mejor con una ciudad de ríos que en una donde predomina el espectáculo visual; y esto se nota en la distribución que se establece en *Ojo de agua*.

*

El orden modificado de la secuencia de los años —tal como la misma autora hizo con la poesía de Gabriela Mistral— indica comenzar con una revisión de su escritura desde Santiago y la postdictadura. El territorio es visto a partir de los valles, es decir, la zona central de la devastación. “Valle mutilado lo atrae en su extensión más insolente/ como si el pudor ya no fuese/ como si no existiese la venganza...” (“Sin perdón en el olvido”, p.27); “En Valle de Oro hay justicia en la medida de lo posible” (“Valle de Oro (III)”, p.17). Este primer libro ofrece un registro de Santiago mapeado como una topografía del olvido, el triunfo exitista y la depredación. En el poema “Mapocho” la relación con el río es de extrañeza, ante una naturaleza usurpada por el desastre. El tono es neutro: un estado de situación y una composición de lugar. *El Libro de los Valles* (2003) presenta una lírica opuesta a *Por gracia de hombre* (2008); estos últimos poemas asoman impregnados de subjetividad y, en cierto modo, de una voz trágica que convoca las tragedias. A diferencia de otros libros de Verónica, estos poemas asoman más nítidos, quizás por los diálogos que establece con poetas suicidas, algunos accidentados y otras a menudo incomprendidas respecto del lugar de la poesía.

*

A contraluz del “Progreso”, título de uno de los poemas, lo anacrónico puede ser actual

cuando la poesía lírica tensa el hilo de la administración del mundo, agrietando el tejido del lenguaje. Estas interrupciones se incrustan en la prosodia de los poemas, tanto en el ritmo como en la utilización de arcaísmos o neologismos que sirven como verbalizaciones. Si bien esta cadencia fluvial se percibe mejor en *Peregrina de Mí* (1993), donde Alejandra Pizarnik y Paul Celan constituyen las referencias explícitas, en *Por gracia de hombre* el tono es una voz de alarma y de filiaciones que se amplían, enfocándose sobre todo a poetisas mujeres. “Glamorosas” es clave en este registro de las “vástagas”, que “con sus vidas tan áureas y tan negras ayer/ y brazos tan propios para la materia/ y cantos de aire comprimido en la lengua”, acunan versos de aire. “Glamorosas” se complementa con “Poética”, donde Verónica establece un ejercicio de epojé: luego de las lecturas de Kafka, Celan, Vallejo, Sommers, Lispector y Bombal, el cofre que reúne estos resuellos es el aire de Mistral, cebolla de los múltiples yo poéticos.

*

Como se sabe, el ritmo es una cuestión de respiración, desde donde proviene el aliento de la lírica, quebrada en este caso. Verónica emplea un verso que sigue la ruta escoriada de las poetisas y los poetas antes mencionados; con un oficio ligado también a sus traducciones y una experimentación del encabalgamiento —extraña a las corrientes narrativas actualmente en uso— los poemas exploran meandros que alteran la claridad de las imágenes y la versificación. La política de las formas guarda relación aquí con la dicción; la brasa de la lengua con que el poema es expuesto al boqueo, a la asfixia en el fuego de Auschwitz y las llamas en las que murió Eduardo Anguita, reenviando a la primera respiración: el parto de la madre y el nacimiento del hijo, como experiencia traumática de la venida a la vida. Estas primeras respiraciones remiten a la consonancia entre el canto, el llanto y la lírica. De esta manera, el recorrido por *Ojo de agua* nos muestra el periplo hacia *Vagido* (1990); es decir, la experiencia radical de los partos y el surgimiento del balbuceo; tal como Celan había vuelto a modular, desde el inicio, las palabras y los monosílabos de la lengua alemana, luego de la experiencia de los campos de concentración. El recién nacido que grita en los pañales sucios de nuestra época; catástrofe que no niega la apertura, aunque la presiente; es el *vagido*, en la reescritura de Verónica, de esa otra fuente del cristal de aliento poético que necesita rearticularse con tanta muerte. Estamos hablando, por cierto, de Chile y del cuerpo de una mujer.

*

Me desplazo hacia otro lugar de esta cartografía o cuerpografía. Mejor dicho: desplazo la mirada al lugar. Vivir en Valdivia significa reacomodar la temporalidad del espacio. No puede obviarse el entorno ni su luminosidad; se hace patente de inmediato la presencia de las aves, los humedales, los ríos, los bosques, y, por cierto, el peligro cada vez más próximo de la devastación. Ahora que comenzó a aparecer el sol y la ciudad adquiere una nueva ocupación del espacio, redacté mentalmente estas líneas en la proximidad del río, que no es uno solo, por cierto; Chile podría reducirse a sus paisajes, cada vez más destruidos y modificados. La ciudad que habito —publicado en su primera versión por Kultrún el 2008—, es un libro conformado por poemas largos como torrentes de aguas; diseña, en la reverberación de su imagen, la correspondencia que ha empezado a suceder entre una lírica asfixiada y el agua contaminada o saqueada (pienso en Osorno o el Valle del Aconcagua, por ejemplo). “Ojo de agua”, a su vez, remite al pequeño surgimiento de un manantial; al trecho, al

breve crecimiento de una posibilidad, a la emanación elíptica de la vida. Torrente y riachuelo son dos caras de esta apertura poética. Cataduras de la experiencia fragmentaria de la vida, como la presentación de un libro que quiere ser una antología, pero que en rigor conforma una reescritura. Ojo: remite a la imagen, a la persistencia y al olvido, y también a la manera en que Verónica piensa su escritura, como un constante impulso por corregir lo andado y lo dicho. Estos poemas se han vuelto a componer y a estructurar, albergando el tono y la rudeza del agua, que no puede fosilizarse. Mirar significa confrontarse a uno mismo; y volver a mirar significa dibujar una creación nueva.

*

Los ríos tienen diferentes estados. Indican momentos de ánimo y pasajes diversos en el transcurso de la sintaxis. La ciudad que habito da cuenta de esta tensión que, creo, conforma el eje de esta poesía de Verónica: Naturaleza y ciudad; Angachilla y Carampangue (empleando topónimos de Valdivia). Naturaleza, en su sentido arcaico (de arjé), es decir, como principio fulgurante de vida; y, al mismo tiempo, como una progresiva modificación de la materia desde el valor de uso al valor de cambio, si es que existe todavía algo así como el valor. Mientras que la ciudad conforma un terreno en disputa entre la devastación y el habitar. En la disposición de la página, y la sangría que interroga visualmente por la ciudad, se nota esta disonancia en el curso de los versos a medida que se continúa por los poemas y el torrente se amplía. Partiendo por el tono de himno a la trama del desastre; desde la celebración de la fundación sin nombre a la expropiación de la economía política de la naturaleza, convertida en una relación social y comercial entre seres humanos; estos poemas van en busca de una metafísica unida a una política, al modo de la poesía de Humberto Díaz-Casanueva. Los ríos constituyen las imágenes de telarañas y en cierta medida una forma más del intercambio del capital. Verónica explora una ontología que pareciera ya extinguida, pero que se indaga en el poema rastreando un modo de hacer aparecer una cierta belleza y un misterio, a pesar de todo.

*

Quisiera terminar este breve acercamiento con algunas observaciones de su poética, que a veces son más precisas que una aseveración; extraídas en este caso no de Ojo de agua, sino de una conversación escrita y hablada que mantuvimos para la revista Medio Rural: «Lo que me importa [de la poesía, dice Verónica], es que tenga una coherencia interna y rítmica que me trasmita un mundo que resulte disruptivo respecto al cotidiano dormido y amenazante en el que vivimos. Creo que es la urgencia poética, hablada a través del lenguaje y sus diferentes herramientas, la que nombra al mundo y a la memoria, que articula la tragedia y la comedia actual de modo contundente y también bello y que además denuncia el abuso de poder y la usura instalada en el cotidiano al penetrar en la realidad y abrir los abanicos de sentido y develar las relaciones y problemáticas que nos envuelven. (...) Una poética que me enfrente al conocimiento y a lo sensible, es lo que me abre a lo desconocido y me entrega a la conciencia de ser parte de un viaje común, vivo y colectivo». Este itinerario colectivo es lo que uno puede percibir en los meandros de su versos: una poesía de sintaxis rota, desgajada en diferentes ritmos, y persistente en desmontar el progreso uniforme e histórico de los latrocinios.

Dossier Hacer Cantar la Maravilla



Canelo Drimys Winteri, Carlos Le-Quesne

¹ Dossier vinculado al proyecto Fondecyt Regular 1171337.

I. Artículos



Hablo desde esta vigilia inquebrantable. De huertos, amapolas y melisas

I speak from this unshakable vigil. Of orchards, poppies and lemon balm

Carlos Ayram

Pontificia Universidad Católica de Chile- CONICYT

cjayram@uc.cl

Resumen

El presente artículo examina, de un lado, la manera cómo se representan algunas plantas medicinales como la melisa o la amapola en algunos poemas y canciones de Violeta Parra y Gabriela Mistral y, de otro lado, el espacio del jardín natal en Marosa di Giorgio. De esta manera, me pregunto cómo las voces líricas filian su sabiduría poética con el huerto, bien sea en calidad de espacio afectivo y de regocijo de vinculación con una episteme 'otra' o como topos donde acontece una infancia insomne, mítica y fantástica. En este sentido, me interesa detectar cómo las plantas, más que motivos poéticos, funcionan como imágenes que permite pensar en sus usos, propiedades y potencias creativas.

Palabras clave: Plantas medicinales, Poesía, Jardín, Huerto, Mistral, Parra, di Giorgio

Abstract

This article examines, on the one hand, the way in which some medicinal plants such as lemon balm or poppy are represented in some poems and songs by Violeta Parra and Gabriela Mistral and, on the other hand, the space of the home garden in Marosa di Giorgio. In this way, I wonder how the lyrical voices filiate their poetic wisdom with of the garden either as an affective space and of rejoicing, of linking with an episteme 'other' or as moles where a sleepless, mythical and fantastic childhood takes place. In this sense, I am interested in detecting how plants, more than poetic motifs, function as images that allow us to think about their uses, properties, and creative powers.

Key words: Medicinal plants, Poetry, Garden, Orchard, Mistral, Parra, di Giorgio.

Recibido: 23/08/2019

Aceptado: 23/10/2019

“Aquella muchacha escribía poemas; los colocaba cerca de las hornacinas, de las tazas. Era cuando iban las nubes por las habitaciones, y siempre venía una grulla o un águila a tomar el té con mi madre. Aquella muchacha escribía poemas enervantes y dulces, con gusto a durazno y a hueso y a sangre de ave”
Magnolia, Marosa di Giorgio

Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad* (1967), narró cómo la peste del insomnio llegó a Macondo e impidió a la gente del pueblo conciliar el sueño para conquistar el descanso físico. La peste hizo que los aldeanos empezaran a olvidar paulatinamente todos sus recuerdos. Entonces, José Arcadio Buendía empezó a colgar carteles por doquier para poder acordarse del nombre de las cosas, mas se veía que era un trabajo perdido: “con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: *mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola*. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: *vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo*. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad” (García Márquez: 31). No obstante, es Melquíades el que devuelve la paz a Macondo: solo él sabe el secreto de una cura que combata el insomnio, que arruine el afán que tiene el olvido por devorarse la cotidianidad del pueblo. En su maleta de buhonero tiene una pócima que devuelve la mirada iluminada a José Arcadio Buendía y la peste llega a su fin. Sin embargo ¿cuál podría ser ese remedio exacto, traído por Melquiades, pero velado por la voz narrativa que no se atreve a mencionarlo sino como una “sustancia de color apacible”? (32). La peste se extinguió, es innegable. No obstante, pienso que, en este gesto, el realismo mágico doblegó la sabiduría del gitano, no nos dejó asistir a ese grado de sapiencia que solo podrá ser examinado bajo la lupa de la imaginación. Pienso que en ese momento de la trama hay vacío epistémico en Melquíades: solo lo construimos en el devenir de su profecía, la gran ausencia es la fórmula de su poción.

Ahora bien, los trastornos del sueño han sido vistos, a través del arte, como momentos altamente productivos en los que el ánimo se dispone a crear. Es desde la paciencia de la vigilia, por ejemplo, como Emily Dickinson escribe sus poemas encerrada en su habitación, Gustave Flaubert corrige *Madame Bovary* o Kafka indaga en su madriguera burocrática; estados de profunda paciencia que benefician el genio creativo. Sin embargo, esa aura protectora y purificadora de la vigilia permanente y creativa tiene su reverso: la angustia desatada por la imposibilidad de conciliar el sueño o abrazar el descanso físico bien sea por una pena de amor, por una deuda pendiente o por un estado de alteración. La poesía, específicamente, ha establecido una ruta particular para imaginar tanto las propiedades curativas de las plantas como su presencia en la imaginación poética.

El presente artículo examina, de un lado, la manera cómo se representan algunas plantas medicinales como la melisa o la amapola en algunos poemas y canciones de Violeta Parra y Gabriela Mistral y, de otro lado, el espacio del jardín natal en Marosa di Giorgio. De esta manera, me pregunto cómo las voces líricas filian su sabiduría poética con el huerto bien sea en calidad de espacio afectivo y de regocijo, de vinculación con una episteme “otra” o como *topos* donde acontece una infancia insomne, mítica y fantástica. En este sentido, me interesa detectar cómo las plantas, más que motivos poéticos, funcionan como imágenes que permite pensar en sus usos, propiedades y potencias creativas.

1. De huertas y fantasmas

Tal vez sea “La jardinera” de Violeta Parra la que pueda inaugurar el conocimiento del jardín, no solo como objeto poético, sino como espacio que proporciona un saber “otro”, distinto, afectivo, ritual, para curar las penas de amor¹. La hablante lírica busca el conocimiento en el jardín cultivado que vendría a constituir el espacio propio e íntimo. Selena Millares (2000) afirma: “Allí la alquimia del verso todo lo transmuta en flores y en aves, y también en música; en el aire se compone su cantata, para habitar ese espacio entre cielo y suelo, así hermanados: siempre con los pies en la tierra y sin perder su contacto, la vista en el arco de las alianzas que no tiene frontera ni límite” (174). El sujeto femenino es quien posee el conocimiento de las plantas que salvan: “de la flor de la amapola/seré su mejor amiga/ la pondré bajo la almohada/ para dormirme tranquila” (Parra 2016: 64). La jardinera ha comprendido los sordos poderes de la tierra; es ella quien entiende cómo la amapola le permite descansar, alejándola de esa imposibilidad de abrazar el descanso físico. Sin embargo, ese conocimiento del uso y efecto, por ejemplo, de la amapola, podría entenderse en tanto herencia cultural: la jardinera, como sujeto lírico, habla desde un saber popular que es su *locus* enunciativo, pero también, su manera de estar-el-mundo. Rubí Carreño (2018) al igual que Paula Miranda (2016) han visto en la figura de Violeta Parra ese linaje campesino, esa sabiduría popular, ya que como poeta “se vinculará con la palabra sagrada, multimedial, comunitaria y con el canto, en todo su resplandor conmemorativo, ritual y comunitario” (Miranda: 19). El contacto con las plantas, que son enfermeras, son las únicas que tendrán la posibilidad de la cura. Tal vez aquí haya un gesto contra la práctica médica hegemónica: ya no es el espacio institucionalizado el que está destinado a curar. La voz poética habla en nombre de una tradición: es ella la confluencia de una herencia cultural; ella es tributaria de un saber femenino, popular, campesino, que sigue vigente como episteme en resistencia.



Quintral, Carlos Le-Quesne

Me interesa pensar aquí las imágenes construidas de la amapola y el toronjil: “cogollo de toronjil/cuando me aumenten las penas” (Parra 2016: 65). No solo se nombran las plantas, es decir, no hay en la voz poética una manera de estabilizarlas sólo figuralmente. Antes bien, leo una necesidad por convertir la amapola y el toronjil en imágenes que tocan lo real sí y solo si hay un saber que de ellas se desprende: sus usos, propiedades, facultades, potencias. Bien podría pensarse en la hipótesis propuesta por Didi-Huberman en el que asegura “que la imagen arde en su contacto con lo real” (1): arde de sentido, arde de afecto, arde porque toca. Y ese toque descansa en este poema-canción porque se transfiere de manera afectiva a sus lectores/escuchas, en quienes buscan la sabiduría también de la jardinera para el desasosiego que deja una pena de amor. La amapola y el toronjil entran en un

¹ Quisiera aquí mencionar que los valiosos aportes del seminario “Género, naturaleza y escritura: hacia el poema lawen o medicina” orientado por la profesora Rubí Carreño Bolívar en el programa de Doctorado en Literatura 2018, y, también por muchas de las ideas compartidas en su proyecto “Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos, tonadas y poemas de mujeres Chile- Wallmapu XX-XXI”.

diálogo con una experiencia comunitaria: el poema los dispone como la fuente del sosiego, pluraliza una experiencia común en torno a las plantas por su valor para ayudar a dormir, para mermar las huellas del dolor.

Algo similar sucede, por ejemplo, en algunas secciones de *Poema de Chile* (1967) de Gabriela Mistral. Grinor Rojo menciona que: “el *Poema de Chile* acaba siendo una especie de bitácora de la trayectoria existencial de la poeta durante los últimos veinte años de su vida. Bitácora de las peripecias de su ser interior, como un sujeto precario, atribulada, dividida, rota y doliente, pero también resentida y rencorosa” (Mistral: 26-7). Sin embargo, *Poema de Chile* es también una obra que habla de la siembra, del cultivo, de la huerta, de la sabiduría campesina. La declaración en Mistral es una marca identitaria insoslayable: es ella quien ha recibido por línea materna ese saber que luego convierte en una poética de la tierra y sus frutos. En ‘Huerta’ la declaración del sujeto lírico –asumido como un fantasma, tal vez como una insomne que no puede descansar– revela una pedagogía de la tierra: “Chiquillo, yo fui huertera. /Este amor me dio la mama/Nos íbamos por el campo/por frutas o hierbas que sanan/Yo le preguntaba andando/por árboles y por matas/y ella se los conocía/con virtudes y con mañas. (86).

El conocimiento de la huerta en tanto espacio físico –pero también como lugar simbólico– proporciona una posibilidad para enseñar y transmitir el orden de la experiencia. En el poema, el niño diagueta no entiende la fascinación de la hablante fantasmática por esas matas que están en la huerta. Encuentro oportuno, y coincido absolutamente con Rubí Carreño (2018), cuando destaca en su lectura de la huerta mistraliana la idea del poema como un suelo fértil y la relación que establece el sujeto lírico con ese espacio imaginado: “El texto es el suelo-sueño que nos permite recordar esa alianza entre las plantas maternas que podemos tocar y oler, incluso alimentarnos y la madre que es espíritu, fantasma, recuerdo, casi nunca, nada” (Carreño: 15). Es solo en su potencia discursiva como la hablante logra llevar a su interlocutor a pensar en esas ‘matas’, en sus facultades que solo funcionan para el niño de oídas; no obstante, en el poema está depositada una manera particular para entender la fe que despierta: “Le oí decir a mi madre/que la quería y plantaba/y la bebía en tisana, / le oí decir que alivia/el corazón, y eran ciertas/las cosas que ella nos contaba” (Mistral: 86). De igual forma, el eco del jardín aparece como un espacio reapropiado en Mistral, la patria común de la sabiduría popular. En “Jardines”, por ejemplo, la voz poética del niño diagueta interroga a la mamá por querer entrar a hurgar a las huertas: “Mama tienes la porfía/de ‘esquivar todas las casas/ y de entrarte por las huertas/ a hurgar como una hortelana./ ¿No sabes tú que tienen dueño/ y te pondrá mala cara?/ A huertos ajenos entras/ a como Pedro por su casa (87). La hablante, en cambio, se apropia de ese lugar porque le pertenece, porque ella lo habitó mucho antes de que llegaran los dueños de la tierra: fue ella la que enseñó a esos hombres y la que se oculta de la mirada de las “santiaguinas escandalizadas”. Es a la fantasma con la que tienen una deuda; no obstante, ella pasará en la noche sobre esos pastos porque son también de su propiedad.

Por su parte, en “Flores” la hablante va siguiendo su recorrido con el niño diagueta buscando entre las casas las flores rústicas: “-Mama, tú hablas de las matas/como si fueran “cristianas”. / ¿Cómo te acuerdas del nombre/y del olor te atarantas? (Mistral: 94). Ese recorrido que emprenden ambas voces por el espacio natural posibilita que haya una traducción de la experiencia al lenguaje poético. Ese conocimiento sigue sosteniéndose en la memoria de ese fantasma que está corporeizado; conoce las propiedades de las plantas, las huele, las clasifica, la siente. Su búsqueda está definida por

un espacio simbólico que quiere reemplazar el espacio físico –ese que está trasmutado en espacio de cemento–. Más adelante, en el poema, la hablante manifiesta: “Y este otro gajo cogido es de toronjil, ya basta. /Pero si hemos de seguir/así con las manos dadas, /yo me tengo de mentarte/lo que nunca te mentaron. /Es muy lindo bautizar/las criaturas amadas”. Y ya no es el toronjil el que se nombra por accidente: hay un desplazamiento semiótico al interior del poema: el gajo del toronjil es un ser vivo más: es la criatura amada. De nuevo la imagen vuelve a tocar afectivamente y perceptivamente: es desde ese cuerpo evanescente que aún recuerda en su eterno andar las propiedades del toronjil que toca para crear una comunidad de sentido.

2. Jardín salvaje

Ese conocimiento de las huertas y los jardines en Parra y Mistral puedo localizarlo en muchos de los poemas de Marosa di Giorgio. Sin embargo, la comprensión de las plantas funciona en la poeta uruguaya como emergencia de una sensibilidad fantástica y mítica que tiene un principio generatriz en la infancia. De acuerdo a Luis Bravo (2007), a propósito de la poesía de Marosa: “una vez que el lector ingresa en los espacios de su universo (chacra, jardín, huerto, odas domésticas puestas en escena de lo “salvaje”) sabe que en dichos topes cualquier cosa de cualquier índole puede ocurrir” (137). En *Historial de las violetas, Magnolia o Clavel y tenebrario* las plantas desfilan entre ángeles, fantasmas, duendes y recuerdos: los sujetos líricos, en múltiples ocasiones niñas y jóvenes mujeres, son testigos de lo que acontece, sobre todo en horas de la noche. No hay solo un contrato mimético con la naturaleza, antes bien, su conocimiento experiencial y profundo automatizan la creación poética, liberan la densidad y potencia del recuerdo.

El jardín que rememora di Giorgio a través de sus voces poéticas fracturan la idea de un espacio homogéneo, es decir, el jardín natal se inscribe como una suerte de heterotopía que podría funcionar como contra-lugar donde acontece la experiencia y se resucita el caos propiciado por lo salvaje, donde la naturaleza excede el orden y, a su vez, conquista la imaginación de la poeta. De acuerdo con Foucault: “la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (6), lo cual significa, que el jardín marosiano se opone a las reglas del mundo ordenado, produciendo una imagen inestable, incontrolable, ominosa y voraz del espacio donde se forman los sujetos que testimonian una realidad inédita. El jardín funciona como un ser vivo que se alimenta de la presencia de sus testigos, pero no los enmudece, al contrario, los invade en sueños y les proporciona las imágenes precisas para hablar de sus sentidos y sus excesos. Según Joyelle McSweeney (2017): “el jardín de di Giorgio está delimitado como un vientre, pero un vientre puede, por supuesto, abrirse como *stigmata* o el estoma de una hoja, peligrosa y copiosamente, para bien o para mal” (173).

En el poema V de *Historial de las violetas*, el movimiento anunciado por la hablante hacia el Jardín, es el retorno: el jardín como el lugar que fue habitado, que la recibe de nuevo, y que también la desconoce. Cito *in extenso*:

Anoche realicé el retorno; todo sucedió como lo preví. El plantío de hortensias. La Virgen -paloma de la noche- vuela que vuela, vigila que vigila. Pero, los plantadores de hortensias, los recolectores, dormían lejos, en sus chozas solitarias. Y mi jardín está abandonado. Las papas han crecido tanto que ya asoman como cabezas desde abajo de la tierra y los zapallos, de tan maduros, estiran unos cuernos largos, dulces, sin sentido; hay demasiada carga en los nidales, huevos grandes, huevos pequeñitos; la magnolia parece una esclava negra sosteniendo criaturas inmóviles, nacaradas. Toqué apenas la puer-

ta; adentro, me recibieron el césped, la soledad. En el aire de las habitaciones, del jardín, hasta han surgido ya, unos planetas diminutos, giran casi al alcance de la mano, sus rápidos colores. Y el abuelo está allí todavía ¿sabes? como un gran hongo, una gran seta, suave, blanca, fija. No me conoció. (di Giorgio 2013: 92)

Ese conocimiento del jardín como espacio del recuerdo en di Giorgio se vuelve fundamental para entender el contacto con el espacio natural y como este se traslada al lenguaje poético. Asimismo, en la obra de Marosa, la creación de sus personajes, que habitan el orden de lo nocturno, están inmovilizados, son testigos insomnes del acontecer de ese mundo rural y fantástico en el que habitan. Carina Blixen afirma que la poesía marosiana: “crea una heroína inmovilizada detenida, que dice siempre la permanencia en sí, en ese mundo primero familiar, del que no sale, con el que no rompe y que la acumulación de tiempo y escritura multiplica dando forma a un laberinto infinito” (87). El jardín natal marosiano es un espacio al que siempre se regresará a veces como un intenso



Flor de matico,
Carlos Le-Quesne

recuerdo, como un campo en guerra, como el lugar ominoso y siniestro o como aquel lugar donde las diamelas, las magnolias y los gladiolos están al servicio de la voluntad creativa. Benítez Pezzolano afirma: “El mundo literario de Marosa di Giorgio podría identificarse en primera instancia como retorno perpetuo, excepto que la misma noción de retorno resulte inapropiada y que por ello se le imprima el significado de *aquello que nunca ha sido*” (50).

La voz marosiana, al igual que los sujetos mistralianos, retorna al jardín para reconocer el acontecimiento inédito del espacio natural; ahí se encuentran los cimientos de un conocimiento ‘otro’ heredado en la infancia y, posteriormente, representado en el despliegue de su imaginación poética: “las memorias campesinas interactúan con su vida ciudadana, pero la experiencia de la naturaleza, aprehendida por intuición en el ambiente de la chacra, arroja conocimientos de primera mano, interpretados por un razonamiento fecundo y singular que suele contradecir o poner entre paréntesis los conocimientos recibidos del medio urbano” (Echevarren 2005: 5). En el poema XV de *Historial de las violetas* la hablante asiste a un nacimiento signado por la muerte:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros, con un breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, éste es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae —y eso es lo terrible— la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levísima es pariente nuestra. Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. El elige como un águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris. Mamá no se da cuenta de que vende a su raza (di Giorgio 2013: 19).

Joyelle McSweeney ha leído en la poesía de Marosa formulaciones necropastorales: “los textos necropastorales activan esos aspectos suprimidos de lo pastoral —lo necrótico, lo infeccioso, lo artificial- (...)” (2017: 173), lo que autoriza a la hablante para demostrar, casi oximóricamente, cómo el espacio vital del jardín contiene de manera insoslayable la muerte. *Historial de las violetas*, en este sentido, puede considerarse como una forma de cotizar la experiencia a través de la presencia de plantas que, por su dimensión salvaje, se resisten a ser domesticadas porque en ellas se anuncia la

violencia, el tránsito, la contradicción.

En Marosa advierto no solo una filiación con el espacio, sino una relación con un tipo de sensibilidad poética que le ha devuelto su lugar de producción de sentido a la naturaleza. De igual modo, sus sujetos y hablantes hablan desde la vigilia constante que las acecha: el desamor, la deuda no saldada, la infancia que siempre será eterno retorno. Naturaleza y escritura en un acto que se disemina en una comunidad. No es solo una ensoñación romantizada, es la poesía que deambula por el saber que otorga la experiencia, que se comunica con los símbolos, que se transfiere en la metáfora. De ahí que sean múltiples las imágenes, por ejemplo, de plantas que salvan, plantas que curan, matas que habrá que oler y tocar para entender.

Para finalizar, y en respuesta a la cita inicial que inaugura este artículo, me resulta injusto que no hayamos podido saber, en calidad de lectores, los ingredientes con los que Melquíades fabricó su poción. ¿Habrá experimentado con plantas como la mandrágora que según las leyendas medievales solo puede ser encontrada por los elefantes? ¿Qué hay del conocimiento gitano que exige hacerse visible como episteme en resistencia? Tal vez en *Cien años de soledad* podamos encontrar la riqueza de la costa caribeña, la profusión latinoamericana en la aldea universal de Macondo; pero quienes llegan y traen el hielo y los primeros objetos curiosos al pueblo es la caravana de los gitanos, no podemos olvidarlo. Por mi parte, solo atino a preguntarle a Gabo: ¿Qué había efectivamente en esa poción?

Bibliografía

- Benítez Pezzolano, H. 2012. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa Di Giorgio*. Montevideo: Estuario editorial.
- Blixen, C. 2017. “Marosa Di Giorgio: prosa del paraíso”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. No 13, Montevideo. pp. 79-91.
- Bravo, L. 2007. *Escrituras visionarias*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Carreño, R. 2018. “Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos, tonadas y poemas de mujeres Chile- Wallmapu XX-XXI”. Trabajo inédito en proceso de publicación.
- Di Giorgio, M. 2013. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. 2018. “Cuando las imágenes tocan lo real”. Recuperado de: https://www.mabcba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Echevarren, R. 2005. “Prólogo a Misales” En: di Giorgio, M. *Misales. Relatos eróticos*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- García Márquez, G. 2001. *Cien años de soledad*. Bogotá: Alfaguara.
- McSweeney, J. 2017. “En el jardín monstruoso: Historial de las violetas como Necropastoral”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. No 13 (2017), Montevideo. pp. 171-179.
- Mistral, G. 1967. *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.
- Millares, S. 2000. “Geografías del edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”. *Anales de Literatura Chilena*. Año 1, Número 1. pp. 167-179
- Miranda, P. 2016. “El poema canción de Violeta Parra”. En: Parra, Violeta. *Poesía*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.
- Parra, V. 2016. *Poesía*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.
- Rojo, G. 2010. “Prólogo”. En: Mistral, Gabriela. *Antología esencial*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Los lugares oscuros de la tierra: chamanismo, literatura y sueño

The dark areas of the world: shamanism, literature and dream

Andrés Azúa Sánchez
Pontificia Universidad Católica de Chile
aaazua@uc.cl

Resumen

El presente artículo aborda el sueño, el chamanismo y la literatura a través de la idea de lugares oscuros de la tierra –en el sentido propuesto por Conrad en el *El corazón de las tinieblas* y por Crary en *24/7-*, es decir, espacios que en medio de la distopía del capitalismo tardío aún no han sido colonizados por la razón y el aparato mercantil de Occidente. De esta forma, se establece una analogía entre la práctica chamánica del descenso al inframundo, el tópico literario de los niños perdidos y el mundo de los sueños. Finalmente, se propone que la efectividad del ritual y el canto chamánico, al igual que la literatura, consiste en una suerte de licencia que asegura un buen viaje de ida y regreso a través de los lugares oscuros de la tierra.

Palabras claves: chamanismo, lugares oscuros, sueño, niños perdidos.

Abstract

This paper deals with shamanism, sleep and literature through the idea of the dark places of the earth –in the sense provided by Conrad in *Heart of Darkness* and Crary in *24/7-*, that is to say, spaces that haven't been colonized by rationality and mercantilism in the dystopia of late capitalism. In this sense, we establish a relationship between the shamanistic art of descending to the underworld, the literary motif of lost children and the world of dreams. Finally, we propose that the effectiveness of the shamanistic songs and ritual –as well as literature- consists in a license that assures a good trip through the dark places of the earth.

Keywords: shamanism, dark places of the earth, sleep, lost children.

Recibido: 23/08/2019

Aceptado: 30/09/2019

Para establecer una relación entre chamanismo, literatura y sueño es preciso, en primer lugar, hacer una apología de la oscuridad. Renovar la sospecha de que hay algo esperando por nosotros en los lugares más oscuros de la tierra. Quizá una suerte de conocimiento que instintivamente relacionamos al peligro.

La oscuridad, históricamente, se ha opuesto a la idea del conocimiento como luz, como iluminación. Pero desde nuestro lugar actual de enunciación, la luz se nos presenta como un elemento más de una distopía neoliberal en curso. Eso es lo que plantea Jonathan Crary en su libro *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño* (2015). Para Crary, el avance de las tecnologías de la comunicación y de la información, las redes sociales y el big data han perfeccionado la dominación del capital sobre las esferas más íntimas de la vida social de las personas. En otras palabras, han iluminado casi la totalidad del planeta, exponiendo las capas más profundas de la subjetividad humana a la omnisciencia de un sistema neoliberal que funciona 24/7, cuya lógica de consumo lo transforma todo en información útil, productiva e intercambiable. Sin embargo, la distopía de Crary no es perfecta. En este escenario de luminosidad absoluta y perpetua aún sobrevive una zona de oscuridad que constituye el punto ciego del capital: el sueño. El sueño sería la última barrera del capital, en tanto ciclo natural del cual no nos es posible despojarnos en nombre de la productividad. El sueño, o el acto de soñar: esa actividad a la que dedicamos gran parte de nuestras vidas, denostada por filósofos como Descartes, Hume y Locke por su carácter irracional e improductivo, absolutamente inútil para la producción de cualquier forma de conocimiento. Así, para Locke, el sueño “era una lamentable aunque inevitable interrupción de las prioridades diseñadas por Dios para los seres humanos: ser trabajadores y racionales” (Cit. en Crary 2015: 39). Y, para Hume, “el sueño se agrupa con la fiebre y la locura como ejemplos de obstáculo para el conocimiento” (Cit. en Crary 2015: 39). ¿Pero puede ser el sueño un medio de conocimiento?

¿O una forma de tomar conciencia, al menos, del desconocimiento? ¿Es decir, una sospecha de lo que pensamos como conocimiento? Pensemos en lo que han significado estas zonas de oscuridad para la razón occidental: esas zonas de irracionalidad e improductividad ubicadas en los confines de la civilización, lugares que la maquinaria del capital pugna por intervenir. “A pesar de toda la investigación científica en este ámbito, él frustra y confunde cualquier estrategia para explotarlo o darle forma. La impresionante e inconcebible realidad es que no se le puede extraer valor”, nos señala Crary (2015: 38).



Sin título, Edmundo Cofré

Pensemos en otras zonas de oscuridad además del sueño. Recordemos a Marlow, marino veterano del Congo y narrador de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, quien comienza su relato en el estuario del río Támesis con la recordada frase: “Y también éste ha sido uno de los lugares oscuros de la Tierra” (1974: 6). El Támesis, el río más importante de Inglaterra, centro de difusión

de la “civilización” universal, también fue alguna vez uno de los lugares oscuros de la Tierra. Marlow se refiere, por supuesto, a los tiempos del imperio romano: imagina a un legionario arrancado de las comodidades de la gran civilización para adentrarse en ese río pantanoso, oscuro, poblado por bárbaros. Siglos después, el capitán Kurtz, al igual que el pobre legionario romano, se enfrenta a otro lugar oscuro, a otro corazón de las tinieblas: el corazón de África, el continente negro que comenzaba a ser iluminado para su posterior colonización.

Estas zonas de oscuridad son, básicamente, las zonas no colonizadas por la razón y el aparato mercantil de Occidente. Lugares donde las tinieblas se asientan en el corazón de los hombres, donde el salvajismo es contagioso, donde el origen está más cerca y parece más real. Y es la misma razón de Occidente la que se ha fascinado con el concepto del chamán o del chamanismo, como un elemento de equilibrio, una forma de explicarse el mundo o un desvarío proto-científico en esos estadios de salvajismo. La etnología occidental ha generalizado el término siberiano del “chamán” para resumir en una sola palabra a una variedad de personajes fuera de lo común que desempeñan un rol de autoridad en las culturas “primitivas”: curanderos, profetas, magos, adivinos, seres que mantienen un comercio con los espíritus, guardianes de mitos, especialistas en el vuelo mágico (Costa 2010: 8). La antropología se ha esforzado por tratar de explicar racionalmente la efectividad curativa del ritual chamánico, pero parece ser que uno de los elementos fundamentales de esta efectividad ritual es precisamente que se resiste a ser explicado.

Aun así, el antropólogo australiano Michael Taussig –que estudia con curanderos y chamanes en la zona de Putumayo, Colombia, entre 1972 y 1987 aproximadamente- nos aporta una idea original al respecto. Taussig nos sugiere que en la construcción moderna de la figura mágica del chamán opera de forma activa un imaginario de terror colonial. De la misma forma que en Europa se ha otorgado un carácter esotérico a seres subalternos y marginales –judíos, gitanos y mujeres/brujas- el colonialismo europeo ha construido en torno al indio un aura exótica y mágica que presiona los límites de su cultura, o bien, que lleva el mito de la cultura hacia sus límites: la naturaleza, el origen, el salvajismo.

Taussig nos habla del horror del hombre “civilizado” hacia la selva y el salvajismo, el mismo horror enunciado por el malogrado capitán Kurtz en sus últimas palabras: “El horror, el horror” (Conrad 1974: 110). Los testimonios de horror de viajeros, misioneros y conquistadores abundan en múltiples y sofisticadas formas. El padre Francisco de Vilanova, al contemplar los penosos esfuerzos de los capuchinos en la selva del Putumayo declara: “La selva es la degeneración del espíritu humano en un desmayo de circunstancias *improbables pero reales* [el énfasis es nuestro]” (Taussig 2002: 107). Los lugares oscuros de la tierra son lugares de fuerte irrupción de lo real, de lo improbablemente real. Son lugares donde la realidad resulta difícilmente comunicable, al igual que los sueños. Quizá eso es lo que siente Marlow al pronunciar otra de las célebres frases de la novela de Conrad: “Vivimos como soñamos... solos” (1974: 45). La exacerbada realidad de lo vivido parece sobrepasar la capacidad narrativa de Marlow hasta el punto en que parece que se va a rendir y va abandonar su relato: “Imposible comunicar la experiencia de vida de una determina época, lo que constituye su verdad, su sentido, su sutil y penetrante esencia.” (1974: 45). A pesar de todo, continúa adelante con ese vano esfuerzo narrativo, sin dejar de advertir que: “el relato de un sueño no puede transmitir la sensación que produce esa mezcla de absurdo, de sorpresa y aturdimiento en un rumor de revuelta y rechazo, esa noción de ser capturados por lo increíble que es la misma esencia de los sueños” (1974:

45).

Démosle una vuelta a esta especie de arte poética de Marlow que, al hablarnos de la relación entre sueño, narración y realidad nos habla finalmente de las condiciones de posibilidad de la literatura. Sus aprehensiones frente al acto de representar la experiencia son las mismas aprehensiones de una gran parte de la historia de la literatura: cómo hacer de una visión algo comunicable. ¿Es preciso abandonar una esfera de realidad espuria e ingresar en otra esfera más profunda, más oscura, más real? ¿Este descenso desde lo superficial hacia una especie de inframundo puede ser analogado con el viaje mágico de los chamanes, con su activo comercio con el mundo de los espíritus, de lo invisible?

Taussig nos comparte otro testimonio de un blanco en la selva, el del irlandés Roger Casement, quien, en la misma zona del Putumayo, visualiza a los indios como niños perdidos que juegan en la selva: “Mientras Natura en su atavío de enhiestos árboles se mostraba mustia, vestida hasta el exceso y silenciosa, el indio reía, desnudo, listo a cantar y a bailar con el menor pretexto” (2002: 114). Esta visión de los indios como hadas o espíritus infantiles del bosque no es tan extraña: además de la visión colonial que relega al indio a un estado de infancia cultural –listo para ser evangelizado y civilizado-, en la literatura encontramos numerosos referentes sobre niños que se divierten de forma impune en medio de la naturaleza más salvaje y hostil. “Juguemos en el bosque mientras el lobo no está” dice la popular canción infantil. En *Los Cantos de Inocencia* de William Blake (1984) encontramos numerosas alusiones a la figura de los niños perdidos. En el poema “La niñita perdida”, Lyca, de siete años, es intensamente buscada por sus dolientes padres. Sin embargo, Lyca, “Ha deambulado mucho / y oído la canción del pájaro silvestre” (139) y habita un reino meridional “donde la plenitud del estío / nunca se desvanece” (139). Y bajo un árbol, se queda dormida y es observada por las bestias de presa. “Leopardos y tigres juegan / en torno a ella mientras descansa, al tiempo que el viejo león / inclina su melena dorada” (139). Y es el león –el más infame depredador- quien la resguarda en su propia caverna y luego la devuelve a sus padres. El león representa, en Blake, una variante de la figura del dios cristiano –terrible y piadoso- la posibilidad de misericordia de una naturaleza salvaje que se rinde ante la inocencia de la niña perdida. De la misma forma, Casement contempla el horror de la selva rendirse ante la inocencia de los indígenas, esos otros “niños”.



Sin título, Antar Fernández

La efectividad del ritual chamánico que obsesiona a los antropólogos podría ser también una licencia que asegura un buen viaje de ida y de regreso, hacia abajo y hacia arriba. Una garantía de que se puede ingresar y transitar de forma impune por las zonas de oscuridad o de realidad exacerbada y luego regresar. Taussig, después de haber estudiado con los chamanes del Putumayo, termina afirmando que el chamán es una suerte de Virgilio que guía al poeta en su descenso al inframundo. Y es el canto del chamán, el canto que cura, el que protege de los infortunios de la travesía mediante la apelación a la misericordia de una natura-

leza impredecible –lo real- que puede devorarte y hacerte desaparecer en cualquier segundo. En este sentido, el canto del chamán no es distante a la poesía –“moderna”, por ejemplo- que no pocos han concebido como una forma –y a veces la única forma- de sobrevivencia, una letanía: pensemos en

Lihn, por ejemplo.

Es Victoria Ocampo –amiga de Gabriela Mistral- quien se refiere a la “recóndita realidad” del reino habitado por esa Lucila que: “en las lunas de la locura / recibió reino de verdad” (Mistral 1997: 100) y la compara con Blake. Ocampo dice no saber si Gabriela leía a Blake, aunque cree que ambos sentían y pensaban de un modo similar:

No conozco –decía Blake- otro cristianismo, otro Evangelio que el de la libertad del cuerpo y del espíritu para ejercer las artes divinas de la imaginación. Imaginación: el real y eterno mundo del cual este Universo Vegetal es sólo una leve sombra, mundo en el que viviremos con nuestros cuerpos eternos o imaginativos, cuando estos cuerpos mortales, vegetales, dejen de existir (Mistral & Ocampo 2007: 311).

Descender a este reino de muerte y oscuridad con una especie de licencia y garantía de retorno: tal parecer ser la función del canto y de la poesía. Incluso podríamos pensarlo como una canción de cuna que nos guía apaciblemente hacia el sueño, esa zona oscura más allá de nuestra voluntad, de la cual, en realidad, es imposible saber si volveremos. Porque, además del sueño, la muerte es otra zona de oscuridad definitiva y es nada menos que Sancho Panza quien nos recuerda sus estrechas relaciones de sentido: “Solo sé una cosa, señor. Cuando yo duermo, no conozco el miedo, ni las esperanzas, ni los problemas, ni la dicha. Solo hay un inconveniente en el sueño profundo: se parece demasiado a la muerte” (Cervantes, LXVIII).

Para acceder y transitar por las zonas oscuras donde tiene lugar lo improbablemente real es preciso una mediación. El poema “Vieja” de Gabriela Mistral también puede leerse como una canción de cuna. Una canción de cuna y eutanasia. La vieja, que “Ciento veinte años tiene, ciento veinte, / y está más arrugada que la Tierra.” (1997: 124), olvidada por la muerte, es puesta a dormir por el canto misericordioso de la Mistral, quien la conduce amablemente al inframundo con su breve antífona de dos palabras: “La muerte”, la posibilidad de una muerte que no sea un tránsito irreversible.

Bibliografía

- Blake, William. 1984. *Poesía completa*. Barcelona: Libros Río Nuevo.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. En: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>
- Conrad, Joseph. 1974. *El corazón de las tinieblas*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Costa, Jean-Patrick. 2010. *Los chamanes ayer y hoy*. Buenos Aires: Siglo xxi editores
- Crary, Jonathan. 2015. *24/7. Capitalismo tardío o el fin del sueño*. Madrid: Ariel
- Mistral, Gabriela. 1997. *Tala*. Santiago de Chile. Ercilla, Mistral,
- Gabriela & Ocampo, Silvina. 2007. *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Taussig, Michael. 2002. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá: Norma S.A.

Nütram, memoria y sanación: la historia dentro de la narrativa williche contemporánea desde una perspectiva decolonial¹

Nütram, memory and healing: the history within the contemporary williche narrative from a decolonial perspective

Estela Imigo Gueregat
 Universidad Austral de Chile
 estelaimigog@gmail.com

Resumen:

El nütram dentro de la Narrativa Mapuche Contemporánea de base oral, se plantea como una de las modalidades discursivas etnoliterarias primordiales desde la que se transmite la memoria mapuche, es por ello que podemos encontrar una comunidad de voces dentro de relatos que son parte del patrimonio comunitario mapuche que es entregado de generación en generación y que, en parte, es plasmado dentro de soportes como el libro; por ello, ejemplificaremos nuestra propuesta a través de *Pulotre. Testimonios de vida de una comunidad Huilliche (1900-1950)* (1999) de Bernardo Colipán. De este modo, posicionaremos al nütram como una herramienta que retrama la historia que abre la herida colonial desde un punto de vista propio, impulsando procesos de endoculturación a través del rescate de la memoria colectiva, por ende, se relevan los relatos cotidianos con el fin de absorber el tiempo histórico presente dentro de ellos; con esto se propone privilegiar una historiografía vivencial (Colipán 1999), dado que desde las fuentes orales se construye un discurso histórico que subyace en el testimonio de vida.

Palabras claves: nütram, testimonio, narrativa, memoria, historia

Abstract:

The nütram within the orally based Contemporary Mapuche Narrative, is proposed as one of the primordial ethnoliterary discursive modalities from which Mapuche memory is transmitted, that is why we can find a community of voices within stories that are part of the community heritage Mapuche that is handed down from generation to generation and that, in part, is embodied in supports such as the book; for this reason, we will exemplify our proposal through *Pulotre. Testimonios de vida de una comunidad Huilliche (1900-1950)* (1999) by Bernardo Colipán In this way, we will position the nütram as a tool that portrays the history that opens the colonial wound from its own

¹ Investigación financiada por CONICYT-PFCHA (Programa Formación de Capital Humano Avanzado)/Beca Magíster Nacional/2018 – folio 22181786.

point of view, promoting endoculturation processes through the rescue of the collective memory, therefore, the daily stories are relieved in order to absorb the historical time present within them; With this, it is proposed to privilege an experiential historiography (Colipán 1999), since from the oral sources a historical discourse is built that underlies the testimony of life.

Keywords: nütram, testimony, narrative, memory, history

Recibido: 04/09/2019

Aceptado: 28/10/2019

1. Introducción

Cuando revisamos el significado de historia y su diferencia con la definición de prehistoria, descubrimos que la primera se asocia a la invención de la escritura, por ende, se vincula de manera inextricable a la letra, motivo por el que implícitamente se manifiesta el grafocentrismo de la cultura occidental; por un lado, esto se relaciona con el método histórico cronológico (Tuhiwai 2015) que considera un momento de inicio relacionado con la infancia de la humanidad desde una perspectiva de desarrollo y progreso, por lo tanto, todo aquello que es anterior a la etapa de “descubrimientos”, escritura, la génesis de una estructura social, entre otros, es considerado fuera del ámbito de lo real y, por consiguiente, prehistórico. Dicho esto, en principio pareciera ser antitética la definición de una historia mapuche –así como también sucede con la noción literatura mapuche-, por ende, podemos advertir que se exilia a la memoria oral de la “ciudad letrada” y de la posibilidad de constituir una forma de conocimiento y de verdad dentro de este paradigma que, dicho sea de paso, ha jugado un rol ideológico dentro del registro de la historiografía oficial durante largos años hasta hace un par de décadas, cuando surge la literatura mapuche que reivindica y deja un registro de la memoria oral y, asimismo, nace una corriente de historiadores mapuche que, desde una visión intercultural, fundan una vertiente historiográfica que presenta una mirada del pasado desde el punto de vista de la nación mapuche. En este sentido, la poeta y narradora williche Graciela Huinao, respecto a su novela *Katrilef: hija de un ülmen williche* (2015) dice lo siguiente: “íntimamente agradezco la herencia cultural que me traspasaron, por la cual siento un profundo respeto y responsabilidad al transmitir estos registros desde la oralidad a la escritura” (2015: 4).

Antes de comenzar, me gustaría exponer mi posición como investigadora williche champurrea, dado que para el objetivo de este trabajo es importante, pues parte de los fines que propone este análisis de la narrativa mapuche actual, es situarnos desde el nütram como una práctica de transmisión de conocimientos que, como investigadores mapuche, debemos retomar puesto que es capaz de sumergirnos en los intersticios de nuestra cultura no revelados por los escritos académicos; por ello, expondré parte de un nütram que entablamos con Bernardo Colipán a modo de citas para ejemplificar esta propuesta. Personalmente, considero que desde una perspectiva ética es ineludible concederles la autoría a las voces que con mucha generosidad nos entregan su kimün (conocimiento), es vital que nos acerquemos a nuestros kimche y los presentemos como los intelectuales de

nuestro pueblo –como dice Elicura Chihuilaf-, ya que durante largo tiempo se les negó la autoría de sus testimonios; cuenta de aquello da el emblemático caso de Pascual Coña y Ernesto de Moesbach, solo por nombrar un ejemplo. En consecuencia, expondré cómo el nütram puede transformarse en un método de restitución de nuestro az mapu (modo de ser en base a la pertenencia territorial) y de transmisión del kimün (conocimiento) desde el relato; asimismo, esto tiene como finalidad devolver los sonidos a las voces de aquellos que algún día fueron borrados de la historia, además de proponer un método de interferencia epistémica al insertar los nütram y dar preeminencia a los relatos de transmisión oral dentro de un espacio académico, pues han sido invisibilizados sistemáticamente a raíz del grafocentrismo imperante en las ciencias humanas.

2. Horizontes que extiende el nütram como práctica de la discursividad mapunche² en la narrativa mapuche contemporánea.

“El Nütram es el arte de la conversación en la que una persona mayor habla de su vida, de su cultura, de la historia de su pueblo; es una conversación siempre poética, no sólo porque es profunda, sino porque apela también a la memoria. Somos presente porque somos pasado y sólo por ello somos futuro”

Elicura Chihuilaf.

Múltiples voces de la nación mapuche desde distintas disciplinas –literatura, historia, artes visuales, cine, entre otros- han emprendido un trabajo que se relaciona con la superación del trauma bloqueado a través del silencio impuesto por los discursos del Estado-nación, estas omisiones de determinados acontecimientos históricos, pueden ser señaladas dentro del nütram como práctica del diálogo donde podemos visualizar de improviso un haz de luz –desde el entendido que se nos devela algo olvidado o deliberadamente borrado por el orden del discurso hegemónico-; por ello, es necesario volcarnos a nuestras memorias para la construcción de un discurso propio que evidencie las discontinuidades de una memoria impuesta. En este sentido, el nütram como práctica de la discursividad mapunche, nos ofrece construir una memoria histórica desde un punto de vista propio, es decir, responde como contrahistoria instaurando una crítica a la historiografía oficial, la cual establece los regímenes de verdad que blanquean la violencia colonial vivida en Wallmapu. De ahí, entonces, que nos propongamos presentar al nütram como lawen (hierba medicinal) que, a través del diálogo y retramado de la historia, es capaz de sanar la herida colonial, puesto que trae a la memoria aquellos acontecimientos elididos, imbricando sucesos silenciados y registrados en la memoria

² Jorge Spíndola especifica que: “la partícula verbalizadora “n” nos informa que ser mapunche exige una actividad que es regulada por los principios de reciprocidad que demanda el Az Mapu. (2017: 171). Juan Nanculef identifica del mismo modo la raíz “n” como la partícula verbalizadora en modo indicativo, por ello, “mapu-n-che”, es ser sujeta/o desde el accionar, dicho modo ser, deviene de una especificidad territorial, es decir, el az mapu, que significa modo de ser en coherencia a pautas de comportamiento territorial. De este modo, “mapunche” es una forma de ser desde la acción, más que una característica o adjetivo. Juan Nanculef, ejemplifica esto de la siguiente manera: “todo verbo que termina en una vocal, para que quede en modo indicativo y en primera persona, basta agregarle una letra ‘n’, por ejemplo: ‘amu’, es el verbo ‘ir’, y si yo digo “fui”, entonces al verbo le agrego la letra ‘-n’ y digo amun. ‘Yo fui’, “inche amun” (2016: 44).

williche, este mecanismo se propone tejer un nuevo relato desde una perspectiva decolonial. Precisamente por esto es necesario que expliquemos qué es el nütram y qué rol juega dentro de la narrativa mapuche contemporánea de base oral, es decir, aquella que sustenta sus bases discursivas en géneros etnoliterarios; no obstante, respecto a este último punto, se debe advertir que otros textos insertos en el campo de la narrativa mapuche contemporánea poseen una base escritural³, es decir, que no necesariamente manifiestan la intención de remitirse a géneros etnoliterarios. Desde este punto de vista, Raúl Dorra expresa que denominar a los géneros discursivos etnoliterarios como literatura oral, es conflictivo, pues manifiesta el grafocentrismo desde el que nos situamos en los estudios literarios, dado que el término literatura denomina a aquello que proviene desde la letra; de esta forma, las tipologías discursivas de la sociedad mapuche quedarían relegadas de su origen oral, contexto y funciones comunitarias. Aunque es un término útil para delimitar diferentes campos de producción discursiva, no debe perderse de vista que esta es una abstracción -en conjunto con etnoliteratura- que provee de utilidad conceptual a este estudio, a pesar de su origen conflictivo y antitético. De este modo, debemos advertir que no se busca colonizar las expresiones estéticas mapunche mediante la hegemonía de la letra, sino dar cuenta de la “reunión oralidad-escritura” (Dorra 1997) presente en la narrativa mapuche actual, puesto que de este encuentro surgen las voces de los sujetas/os que no han tenido cabida dentro de los discursos letrados hegemónicos.

Es importante volver a destacar que las reflexiones planteadas en este trabajo fueron posibles al ser discutidas en clave de nütram (conversación) y pensadas desde las bases del Küme Mogen -o Buen Vivir- con Bernardo Colipán, quien rescata los nütram y testimonios que se analizarán, situados en *Pulotre. Testimonios de vida de una comunidad huilliche (1900-1950)* (1999). El objetivo del nütram que llevamos a cabo con el lamgen poeta y narrador, se propuso evidenciar cómo los pewma (sueños) y lawen (plantas medicinales) sustentan la dimensión mítica y cultural mapuche y, asimismo, el az mapu o sistema normativo territorial. Desde este punto de vista, la memoria williche se sitúa desde el espacio cotidiano con el fin de reproducir la cultura de una comunidad desde su subjetividad y visión de mundo.



Sin título, Antar Fernández

La pulsión que hace imprescindible este nütram llevado a cabo en conjunto con mi lamgen poeta -y fragmentado en citas dentro de este trabajo-, nace de la necesidad de asir los hilos que conectan diferentes espacialidades y mundos dentro de la cultura williche, es por esto que Bernardo Colipán me comenta que al recoger los testimonios devenidos de los nütram entablados con los diferentes narradores orales de San Juan de la Costa, él era: “un joven lleno de sueños proféticos que recorría la comunidad de Pulotre

preguntando quién podía contarle sus pewmas”. Al relatarme esto, puedo visualizar su itinerario de nampulkafe⁴ recorriendo los caminos solitarios de la costa de la Fütawillimapu (Grandes tierras

³ Encontramos textos como el recientemente publicado *Piñen* (2019) de Daniela Catrileo o *Xampurria...* (2015) de Javier Milanca.

⁴ Para Colipán, son los viajeros mapuches que generalmente transitaban hacia Puelmapu (Argentina) para ejercer el co-

del sur), asimismo, puedo imaginar los rostros desconcertados y curiosos de sus interlocutores ante aquella interpelación surrealista; sin embargo, a pesar de la extraña visita y requerimiento -añade Colipanguí- estos no dudaban en desplegar el diálogo, rememorando, en su mayoría, sucesos acontecidos en la primera parte del siglo XX. Incluso en una ocasión –me comenta a modo de anécdota-, le fue anunciada su visita a uno de sus interlocutores a través de un colibrí que entró a su casa; me dice Colipán, que estos sucesos simbólicos actuaban como presagios en sus relatores que se veían en la obligación de darle una buena estadía para desplegar el *nütram* y sus recuerdos. En este sentido, el *nütram*, de modo sintético, alude a una conversación extensa que, debido a su duración –pues su extensión mínima es de varias horas-, se repliega al pasado y, por lo tanto, a la historia mapuche; sin embargo, el *nütram* no debe ser definido simplemente como una conversación –aunque posea una función dialógica-, puesto que conserva una estructura espacial y contextual que difiere de un simple intercambio de enunciados y de actos de habla, pues se origina dentro de un espacio comunitario, generalmente a las orillas del *kütralwe* o fogón -aunque pueden surgir *nütram* generados en otras instancias-, por ende, se desarrolla en escenarios preminentemente intraculturales, develando las omisiones en la trama del discurso de la historiografía oficial, entendiendo que el montaje narrativo de este último, selecciona, suprime y/o destaca determinados hechos en secuencias narrativas, según su punto de vista discursivo.

Para Ana Ñanculef y Cristian Cayupán (2016) el *nütram* tiene por finalidad producir:

la interacción entre las personas, resultando un permanente proceso de recreación y traspaso mutuo de conocimientos en diversos temas Marimán, (2006) [sic]. Estos conocimientos se refieren a hechos históricos, religiosos, territoriales, linajes familiares y así también, sobre los comportamientos protocolares en la cosmovisión mapuche. En este acto comunicativo, los niños escuchan atentamente los múltiples contenidos, lo que a su vez, les permite una formación integral desde temprana edad, para la continuación del modelo cultural propio (87).

Es por esto que dentro del *nütram* es importante la escucha activa, cabe señalar que esta práctica es parte del método de aprendizaje mapuche⁵ -preminentemente familiar y comunitario- desde la perspectiva del *alkütun*. Para María Isabel Lara Millapan y Nicolás Saavedra (2013) el *alkütun* se desarrolla al: “escuchar y observar el equilibrio y desequilibrio. Es mirar cómo se crea y se construye para seguir creando y construyendo; la identidad, la historia, los sueños, las voces y los silencios, que son también mensajes y no son tan distintos. Sólo hay que saber interpretar... contar, decir, mirar... para saber lo que tenemos que hacer...” (11). Es por esto que la memoria es un elemento fundamental en el *nütram* pues permite la reproducción de los recuerdos en instancias futuras, asimismo, permite resignificar la memoria y reactualizar los sueños y aspiraciones del pasado en el presente, pues los diálogos sostenidos por los *kimche* (sabios) son guías que orientan una manera de actuar en el futuro, dado que a través de estos se pueden interiorizar pautas de comportamiento contenidas en el *azmapu* (forma de ser determinada por un territorio), historia del *küpalme* (origen familiar) y *tuwün* (territorio).

Cabe destacar que desde el término *nütram*, se pueden desprender variadas derivaciones como, por ejemplo, *nütramkafe* quien es definido como el narrador que sabe entretener a otros con sus conversaciones; para María Catrileo (2017), este es quien posee la habilidad de conversar y desplegar múltiples conocimientos en dicha instancia. Al respecto, debemos especificar que el rol

mercio y *trafkintu* de ganado, joyas, textiles y mujeres. *Nampülkafe* significa: “el que anda en libertad” (2019: 124-125).

5 En el mundo mapuche, la educación se estructura en cuatro ejes: *mongen* (La vida en equilibrio), *ayekan* (la diversión), *rakiduam* (el desarrollo del pensamiento) y *alkütun* (escucha y observación) (Lara Millapan y Saavedra 2013)

del narrador dentro de la literatura mapuche actual de base oral, es decir, aquella que establece un continuum textual con la oralidad desde nütram –aunque este encadenamiento también puede extenderse con el epew (fábula), gülam (consejo), weipin (arenga de guerra), entre otros-, se desarrolla principalmente desde la función del nütramkafe, es decir, aquel sujeto discursivo que reúne a través del relato los testimonios de sus antepasados para sucederlos a sus interlocutores, posicionándose como un narrador-conversista según lo que especifica Javier Milanca en relación a la primera novela de Graciela Huinao, *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010):

Cuan duro lanzarse a la escrituración del mundo Mapuche y sobre todo borrar con letras los códigos esenciales del Nútram, gülam y Epew- Oralidad esencial. En ese trasvasije desde el narrador-conversista, forma única y preestablecida de contar y narrar, ocurre que se van cayendo gotas de lo esencial y como dicen, lo que se contó una noche, no puede ser contado de la misma manera todas las noches. Algo simple de entender, pero de mucha relevancia cuando se contrasta con la permanente y hasta imborrable palabra escrita (2013: s.p.).

En este sentido, Milanca expone el conflicto del narrador-nütramkafe, devenido desde la reunión entre oralidad y escritura, pues esta última modifica la forma de recepción y finalidad del nütram comunitario al ser expuesto como obra literaria, de ahí la expresión de Milanca referida al trasvasije que derrama gotas de lo esencial del nütram, pues la intención comunicativa expuesta en sus relatos cambia respecto a la visión y contexto enunciativo comunitario; sin embargo, esta doble función tiene como fin posicionar a un sujeto discursivo que se desenvuelve en un ámbito intercultural. Asimismo, vemos cómo se desarrolla esta intención en *Recado confidencial a los chilenos* (2015) de Elicura Chihuailaf; en esta obra, el autor expresa su voluntad de entablar un diálogo entre dos sociedades, interpelando al lector y manifestando su pretensión de establecer la comunicación con el lector chileno desde los códigos del nütram:

Preguntándome cuál será el modo, la vía mejor, para iniciar y ojalá consolidar una verdadera conversación [la cursiva es nuestra] con el pueblo chileno, con el ciudadano común, con usted, me instalé en mi escritorio a escribir lo que pensaba sería una “Carta confidencial a los chilenos” (9)

Genechen nos está mirando desde el Oriente. Que ojalá este sueño, este Recado –que ahora es también una memoria, una constatación, una búsqueda-, sea un mínimo aporte para el inicio del necesario, urgente, diálogo –como concreción y no como dilación- entre mapuche y chilenos; que nos acerque a la conversación, al *Nvtram* de nuestros mayores. Y que evidencie los vasos comunicantes que, más allá o no de nuestros deseos –y sin habernos encontrado-, me parece han influenciado mutuamente a nuestros pueblos (38).

En el caso de Pulotre..., la función del nütramkafe se expone por medio de los múltiples narradores testigo que relatan la vida de dicha comunidad, en una primera instancia, al mediador de los testimonios, es decir, Bernardo Colipán y, en una segunda instancia, a un lector que se transforma implícitamente en un interlocutor, del mismo modo como sucede en el caso de *Recado confidencial a los chilenos*. Por ello, en las reflexiones iniciales que preceden Pulotre... el autor manifiesta que lo que estructura su obra es el nütram, cumpliendo la siguiente función:

Pero lo que, sin duda, interesó para diseñar el perfil discursivo del presente libro fueron los llamados Nütram, constituidos principalmente sobre la base de narraciones de hechos históricos y de vida cotidiana. De esta manera, los Nütram recopilados fueron tomando forma de autobiografías, relatos, descripciones y experiencias de vida sostenidas tanto en un tiempo cotidiano como en una zona de la memoria (1999: 24).

Estas reflexiones metatextuales tienen como fin exponer una metalengua que subyace en los textos literarios de carácter intercultural, pues se especifican las claves epistémicas y conceptualizaciones extraídas desde el discurso etnoliterario mapuche, como discurso explicativo presentado ante

lector, de este modo, se exhiben los códigos interpretativos de las obras. En el caso de *Pulotre...*, se presenta la función del *nütram* dentro de la conformación de la obra literaria de forma manifiesta, por ende, el autor busca remitirnos al contexto oral desde el cual nace la obra.

En *Pulotre...* encontramos testimoniantes que no están identificados con sus respectivos nombres; sin embargo, esto pasa a un lugar secundario cuando entendemos que el *nütram* es parte del patrimonio comunitario. Esta hipótesis cobra mayor relevancia si entendemos el título de la obra como componente paratextual, que guía la lectura del texto literarios y que propone un horizonte de expectativas al lector (Genette 1989). De esta forma, en *Pulotre...*, encontramos la descripción “Testimonios de *vida de una comunidad huilliche...*” [el énfasis es de nosotros]. Desde lo que especifica Carlos Piña en *La construcción del “sí mismo” en el relato autobiográfico* acerca de los “relatos de vida” (1988), como definición de “vida”, dice lo siguiente:

... [es] la sucesión discontinua de acontecimientos, hechos, actitudes y sentimientos, referidos a una individualidad delimitada –a un nombre propio-, desde el momento de su nacimiento hasta su muerte ... hablar de vida de una persona obliga a situarse al interior de una ambigüedad que fluctúa entre la representación de una individualidad consciente y, simultáneamente, el reconocimiento de un fenómeno supraindividual (6-7)

El fenómeno supraindividual que menciona Piña tiene que ver con un proceso intersubjetivo construido por: “... emociones, relaciones y acciones entrelazadas, a través del tiempo, con las de otros individuos, en el contexto de una totalidad social y cultural que no determina absolutamente, ni entrega, tampoco, un campo de libertad absoluto.” (1988: 7). En *Pulotre...* los testimonios se constituyen como una autobiografía y trayectoria de vivencias comunitarias que abarcan los años 1900 a 1950, de este modo, las múltiples voces componen la voz de un sujeto comunitario que actúa de forma unificada como un narrador testigo –pues se transmiten relatos que han sido entregados por los antepasados- y también como narrador protagonista, dado que se narran las propias vivencias.

Las voces del cuerpo social comunitario se organizan a través de un collage narrativo que es constituido por los relatos de los habitantes de Pulotre; por consiguiente, podemos intuir la presencia de una voz que se concede identidad a “sí misma”, pues existe una intención escritural del autor-editor de organizar los relatos mediante una vértebra narrativa que otorga sentido y establece la identidad ancestral del sujeto *williche* vinculada a una cosmovisión, historicidad y tradiciones. Asimismo, esto nos da a entender que todos poseemos la capacidad de ingresar desde el relato cotidiano y la memoria a la historia *williche*. Desde la perspectiva de una comunidad, los diversos *nütram* se van concatenando con otros hasta formar un relato y discurso común; así, capas y capas de *nütram* que circulan desde tiempos remotos, nos hablan de una intersubjetividad que se construye en el contar y en el fabular una historia común.

Para Bernardo Colipán el *nütram* cobra importancia debido a su poder de simbolización, pues nutre el imaginario social y le otorga singularidad al espacio que vive el *williche*, creando un *habitus* local articulado por el *azmapu* y pautas de comportamiento sociabilizadas en el *nütram*; es debido a esto que en la zona de San Juan de la Costa y territorio *cunco*⁶ abundan relatos sobre la vida

6 Debemos especificar que el territorio *Cunco* se sitúa en la zona costera que abarca parte del espacio que con posterioridad será reconocido como territorio *Huilliche* en el siglo XIX: el “repartimiento o comarca” de *Cunco* y sus límites habrían estado “al Norte con *Valdivia*, al Oeste con *Osorno* y al Sur con *Chiloé*, separándolos de ellas tres fronteras hídricas: El Río *Valdivia*, el Río *Rahue* y el Canal de *Chacao*. El mundo contenido entre estos límites es el mundo *Cunco*”. A los indígenas de *Osorno*, en cambio, se les conocía con el nombre de “*Chauracahuines*”, y habitaban al Oriente del río *Rahue*, entre el río *Bueno* y el seno de *Reloncaví* hasta la cordillera (Molina y Correa 1998: 9)

de los mareros⁷ y Wentellao, esto se vincula a lo que el autor ha denominado *geopoética del territorio* (2019), dado que son relatos que devienen de una especificidad territorial que tienen por objetivo reconstituir un lugar que ha sido elidido por la conformación geopolítica del Estado chileno y la desterritorialización. Al respecto, Colipán describe la función de la geopoética del territorio a través de la enunciación del tayül⁸ como género etnoliterario del siguiente modo:

¿Cómo no habría de recordar, si es a través de la reiteración del tayüll que es capaz de arrebatar al olvido lo que pertenece a la memoria? Es el tayüll, con su potencia simbólica y de rememoración, el que dota a la memoria de la capacidad para localizar el lugar exacto donde se encuentran las cosas. ¿Cómo no habría de recordar si, como único testigo de los hechos, hizo del canto una técnica eficaz para identificar y dotar de sentido a una geopoética del espacio?

Siempre habrá un Nütram, un tayüll que nos digan en dónde estuvieron las cosas, porque el trazado de los recuerdos, el emplazamiento donde estuvo la memoria es lo último que se borra (2019: 119).

En el nütram sucede el mismo fenómeno que con el tayül, pues por medio de la repetición entre múltiples testimoniantes se conserva y expande la memoria williche a los lugares del olvido impuesto por la historia oficial y, asimismo, hacia el futuro a través de los testimoniantes que replicarán los nütram en instancias posteriores. De este modo, los distintos grupos sociales que habitan un mismo territorio, constituyen por medio del relato diferentes lugares como, por ejemplo, el Osorno colonial y el Chaurakawin williche, es decir, se habla de un mismo territorio, no obstante, este es georreferenciado desde distintas visiones dependiendo la perspectiva discursiva. Por un lado, el territorio williche conforma un lugar de la memoria que habita en el nütram como práctica de la discursividad mapunche contrahegemónica; por otro lado, podemos distinguir que, desde la herencia colonial, Osorno es configurado como un lugar y, por lo tanto, Chaurakawin es borrado de la cartografía hegemónica y transformado en un no lugar –siendo borrado literalmente del mapa–; sin embargo, el nütram tiene un poder de simbolización que puede relevar –en el sentido de relieve– a este último como lugar; por consiguiente, cada nütram es local y no tiene pretensión totalizadora, es debido a esto que es un elemento de ruptura del poder, pues posee una visión singular del territorio en relación a la macrofísica del poder; por lo tanto, posiciona historias y saberes locales que develan las discontinuidades de una historiografía hegemónica y totalizadora y, por ende, descontextualizada. En síntesis, el nütram posee una perspectiva política, situándose en un territorio de disputa del poder y en un lugar de resignificaciones, dado que enuncia hechos omitidos por la historia oficial. De ahí, entonces, que podamos desprender la lógica de segmentación del libro dividido en dos temporalidades, es decir, el tiempo cotidiano del presente y tiempo de la memoria o el pasado desde donde se rescatan las utopías que cimentarán el futuro postcolonial.

La intención de posicionar el nütram dentro de la narrativa mapuche contemporánea, ejemplificado en nuestro caso desde la perspectiva de Pulotre..., tiene como propósito identificar una comunidad de voces que, desde sus propias artes verbales, es capaz de autorepresentarse a través de

7 Los mareros huilliches: “desde tiempos precoloniales visitaban la costa pacífica para las actividades de pesca y recolección marina. Para esto debían bajar los ríos navegables en canoas o construir senderos que bordeaban las riberas de los ríos, esteros o quebradas. También se efectuaban viajes atravesando la cordillera de la Costa o de los alerzales, subiendo desde el valle central, pasando por las planicies y bosques de alerce para luego caer a la playas o caletas donde se efectuaban las labores marinas. Estos caminos serán de gran importancia puesto que permiten comunicar las zonas de poblamiento permanente en el interior con las costeras de recolección y pesca, piso ecológico de complementación de la economía indígena” (Molina et al.: 58).

8 Para Colipán es: “El canto religioso ...[que] tiene como características un tono melancólico dirigido a un destinatario siempre divino. Poseen un ámbito restringido... de creación individual. Son entonados por mujeres y son de transmisión oral” (2019: 119)

un relato colectivo, dado que hay múltiples testimonios que se hacen presente en los *nütram* que han sido transmitidos y resignificados intergeneracionalmente hasta la actualidad, entendiendo que desde la perspectiva de la narrativa mapuche contemporánea surgida desde la oralidad, se establece un continuum textual entre oralidad y escritura, es decir, entre *nütram* y literatura.

3. La herida colonial dentro de la narrativa mapuche contemporánea

Retramar la memoria impuesta por la historia oficial tiene por fin construir un discurso e historiografía propias que nos ayudarán a comprender nuestro pasado colonial, este procedimiento, desde la perspectiva del discurso mapuche, posee un objetivo similar a lo que para la psicología representa la superación del trauma a través de la resignificación de los múltiples acontecimientos provocados por la violencia sistemática, es decir, estamos ante lo que Walter Mignolo ha denominado la “herida colonial”⁹:

La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanon denominó *les damnés de la terre* (“los condenados de la tierra”, que han sido obligados a adoptar los estándares de la modernidad). Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismo el derecho a clasificar (2007: 34).

De esta forma, el *nütram* busca contravenir un ejercicio de privación de la memoria que el discurso histórico dominante ha impuesto a los sujetos subalternizados, al respecto Héctor Nahuelpan expone que los: “condenados de la tierra”, son también los “condenados de la memoria” pues: “... esta subsunción también ha permeado el campo de la subjetividad e intersubjetividad de los pueblos indígenas y de los mapuche en particular” (2013: 22). En el lado opuesto de la memoria, encontramos al olvido caracterizado por la amnesia o incapacidad de preservar los recuerdos y, por consiguiente, la memoria, es debido a esto que el trauma permanecerá hasta que no se logre resemantizar los hechos que producen el quiebre a nivel psíquico en el sujeto mapuche; en este sentido, Jacques Le Goff especifica que este fenómeno a nivel psicológico se asocia a un trastorno de personalidad, es así que este alcance se personifica en el cuerpo social como las consecuencias somatizadas del trauma colonial, vinculado a fenómenos de alienación y despersonalización, dado que se niega una memoria desde la cual subyace una identidad para imponer un olvido intencionado que pretende limpiar una historia de coacción y colonizar al sujeto *williche*. De esta forma, Jacques Le Goff expresa lo siguiente:

la amnesia no es solo una perturbación en el individuo, sino que determina perturbaciones más o menos graves de la personalidad y, del mismo modo, la ausencia o pérdida, voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva (1991: 133).

De este modo, los escritores e historiadores mapuche buscan refamiliarizarnos desde un discurso propio con los acontecimientos que han sido omitidos con el fin de silenciar los múltiples

⁹ Otra perspectiva de estudio sobre el trauma colonial desde la obra de Bernardo Colipán puede ser encontrada en Barros, María José. 2015. “La herida colonial o ‘el mauser republicano’ en Forrahue. Matanza de 1912 de Bernardo Colipán”. *A contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, Vol. 12, Nº 2. 307-348.

quiebres provocados por el colonialismo; asimismo, estas omisiones son originadas con el objetivo de elidir una identidad para subsumirla dentro del Estado-nación chileno, es decir, se busca homogenizar una sociedad; al respecto, Bernardo Colipán especifica lo siguiente: “Ejercer la memoria es un acto democrático. Una comunidad sin memoria colectiva, es una comunidad sin identidad, dependiente de un discurso externo sobre su identidad. Cuando no sabemos quiénes somos, seremos lo que se dirá de nosotros” (2019: 123). Por ello, la historiografía mapuche alude a hechos como la “Pacificación de la Araucanía” y el periodo reduccional dentro del siglo XIX y XX, desenmascarando los procedimientos de desterritorialización y supresión de elementos socioculturales pertenecientes a la sociedad mapuche, este procedimiento es concebido a través de múltiples formas de violencia que van desde lo simbólico hasta la coacción y exterminio, es en este contexto en el que surge la herida que tiene su génesis en la experiencia colonial de subalternización. La finalidad de la historiografía mapuche, entonces, es curar el trauma colonial desde un medio intercultural, entendiendo que los mapuche y champurria contemporáneos se ven afectados por las pérdidas y despersonalización propiciadas por la imposición de una cultura, pues la escolarización e inserción en la sociedad chilena occidental han permeado de tal modo, que en la mayoría de los casos la práctica de relaciones intra-culturales como los trawün, donde se desarrollan los nütram, han sido desplazadas como formas de conocimiento histórico y cultural por mecanismos de control de las subjetividades, como la Escuela e Iglesia; no obstante, en la actualidad, se reivindican con el fin de revitalizar formas de comunicación desde las cuales subyace una historia propia y un modo de resignificar un pasado de etnocidio. De este modo, es de suma importancia difundir estas formas de decolonización narrativa, pues este pasado traumático que debemos resignificar, es el que tiene que ver con una historia de inferiorización sostenida desde el periodo de conquista, relacionado con un imaginario racista vinculado al sistema de castas que subyace en la conformación de la república chilena y que es sostenida por la ideología del progreso, desarrollo y civilización desde el discurso histórico estatal (Nahuelpan 2015). Para Frantz Fanon: “La inferiorización es el correlativo indígena de la superiorización europea. Tengamos el valor de decirlo: *el racista crea al inferiorizado*.” (2009: 99), desde esta lógica, el racista deshumaniza e inventa al indio y al negro en sentido peyorativo; para Ramón Grosfoguel, Fanon (2009): “se enfoca en la perspectiva que nace desde los condenados de la tierra, es decir, aquellos sujetos inferiorizados sexual, espiritual, epistémica, económica y racialmente por el «sistema mundo occidentalista cristianocentrado moderno/ colonial capitalista/patriarcal»” (261). Para nosotros, Colipán asume el punto de vista de Fanon dado que los nütram y testimonios que expone en su obra, hablan desde una contrahistoria no visibilizada y que exhibe la posición ideológica que asume la historiografía occidental para denunciarla, pues constantemente, explícita e implícitamente, representa al mapuche como un sujeto posicionado en la “zona del no ser” que teoriza Fanon, al respecto, Colipán en Pulotre... dice lo siguiente:

Constituye un lugar común en la historiografía chilena mostrar la imagen estereotipada del mapuche “cazador, recolector y agricultor” que conoce el español al momento de producirse la conquista... sometían a vejaciones y torturas, le arrancaban el corazón, el cual se comían en trozos, le cortaba los brazos aún vivos y se los devoraban y con su cráneo se hacían vasos para sus grandes libaciones” (Eyzaguirre, 1984) ... También, sobrevive la idea de “indios aborígenes que andaban primitivamente apenas cubiertos con pieles atadas a la cintura” ... (Millar 1998). Más recientemente, los libros de historia nos hablan de un pueblo con religión animista, que resuelve su mundo trascendente en un espacio regido por fuerzas superiores, espíritus, maléficos y agüeros (19-20).

Colipán utiliza el recurso de la cita textual para aducir las palabras a sus respectivos enun-

ciadores, es decir, historiadores que claramente expresan la visión colonial –en distintos grados– de la historiografía del Estado-nación chileno. Asimismo, a través de estas citas, podemos apreciar que esta lógica de inferiorización es pensada desde el paradigma de subalternidad introducido con el colonialismo del siglo XVI en Gulumapu (Chile) y que, continúa su trayectoria con mayor potencia durante el periodo de “Pacificación de la Araucanía” en el siglo XIX; para Fanon esta diferencia se basa en un principio de sociogénesis, es decir, es posible gracias a factores socio-económicos como la racialización de las diferencias y, posteriormente, la desterritorialización. En este sentido, permea la lógica de la colonialidad hasta nuestros días, dado que no estamos ante el colonialismo propiamente tal, no obstante, vivimos bajo su estructura piramidal donde existen “razas” socialmente superiores a otras.



Pucatrihue, Carlos Le-Quesne

Los múltiples *nütram* que dan cuenta de la memoria *williche* esbozada en los testimonios de *Pulotre...*, buscan recordar el pasado para proyectar un relato que habla de una identidad en común, es decir, de un discurso intersubjetivo. De este modo, se relatan acontecimientos con el objetivo de recobrar una memoria y construir una visión de futuro, pues desde el *nütram* se busca generar conciencia y justicia histórica, manteniendo viva la memoria de nuestros antepasados desde el rescate de sus sueños, denuncias y utopías, lo que impide su olvido; por ende, escudriñar las zonas donde se impone la amnesia y se secuestra la memoria de los pueblos, es la denuncia que hace la narrativa mapuche desde el *nütram*, principalmente, a través de la memoria cotidiana desde la cual se descubre una memoria histórica que habla del despojo y, por lo tanto, de la violencia colonial; por ello, el *nütram* está asociado a la historia mapuche desde el testimonio y microhistoria como modo de construir un relato desde un punto de vista opuesto a los discursos dominantes. Al respecto, en un *nütram* que tuvo la oportunidad de entablar con el *lamngen Colipán*, detalla que:

Hay varias entradas para entender el nütram, pero la principal es que este se constituye como la metáfora a partir de la cual se puede tocar y conocer la gramática de la memoria mapuche como discurso. La memoria como un ente abstracto es inaccesible, pero el nütram permite entender que este discurso que tiene distintos sentidos y constituye el marco discursivo de la memoria, puesto que es su representación junto al epeu, ül, entre otros

En los pequeños instantes de detención que registra la historiografía mapuche desde los testimonios de vida, es en donde se suele vislumbrar la subjetividad de una época y sus pulsiones históricas, como podremos observar en el siguiente ejemplo extraído de *Pulotre...*, cuya temática aborda un suceso reportado brevemente por un periódico de la época (1960) en Osorno como un accidente que sufre una avioneta en las costas de Pucatrihue. Existe otra versión de este *nütram* registrada por Rolf Foerster¹⁰ (1985), que coincide con la versión de *Pulotre...*, y que es citada por el antropólogo calificándola como “leyenda”, implícitamente relegándola al terreno mítico, por ello, no toma en cuenta la denuncia que hacen los habitantes *williche* de San Juan de la Costa sobre el

¹⁰ Foerster, Rolf. 1985. *Vida religiosa de los huilliches de San Juan de la Costa*. Santiago de Chile: Ediciones Rehue.

imaginario racista expuesto por parte de los colonos en dicha época.

Nosotros ya estábamos aquí cuando cayó el avión. Uno de los que iba era el Dr. Espíndola, que traía una bomba para tirársela a la piedra de Wenteyao. Porque dijo: “Yo me voy hacer saltar a ese indio chascón, a ver si tiene poder, le voy a botar una bomba”. El piloto que lo acompañaba era un tal Werner, que tenía fundo para adentro. Llegaron a las diez de la mañana y cuando el avión estuvo cerca de la roca de Agüelito Wenteyao, se cerró una neblina que no se podía ver si siquiera de a dos metros. Entonces, el avión pasó por allí y se desorientaron y se fue a estrellar a una punta lejos en donde se ven unas piedras. Ahí cayó el avión, hizo dos tiempos. ¡Sonó un cañonazo, dicen que la bomba sería el otro ruido. Y cuando está por llover, cuentan que se escucha detrás de las nubes, el motor de un avión (107).

El nütram de Don Isidoro Maripán, expresa la violencia colonial que se hace presente por medio de la violencia simbólica, dado que se busca borrar los símbolos de una identidad territorial como la rukakürra (casa de piedra) de Wentellao situada en Pucatrihue, de esta forma, ambos hacendados que se proponen este fin, debido a la intervención del kuifikeche, (ancestro mediador) se estrellan contra el mar; desde esta perspectiva, podemos observar cómo para el visión colonial –según lo que denuncia Don Isidoro–, este hecho se ocasiona debido a que el willeche es un sujeto que se encuentra en una posición de inferioridad cognitiva y cultural, situado en la “zona del no ser” que menciona Franz Fanon, dado que es percibido como bárbaro e incivilizado según lo testimoniado y evidenciado por múltiples nütram de habitantes de San Juan de la Costa, por ende, su cultura debe desaparecer desde una visión colonial. En consecuencia, el poder simbólico que posee abuelito Wentellao para los willeche, se sobrepone ante el imaginario winka, en cuanto estos nütram hablan de la preservación de una cultura dada la sobrevivencia de este sitio y Wentellao, constituidos como núcleos simbólicos de la fe y sociedad willeche.

La rescritura de la historia desde las microhistorias y el nütram se vincula con lo que Hector Nahuelpan ha llamado *micropolíticas mapuche* relacionadas con: “un conjunto de acciones cotidianas –individuales o colectivas– que, de algún modo, parecen no estar relacionadas, pero mediante las cuales los mapuches buscan sobrevivir, resistir o negociar la servidumbre colonial, forjando su destino como actores de su propia historia” (2015: 274). Así, a través de testimonios devenidos de la práctica del nütram se pueden inventariar las múltiples formas de establecer posiciones de inferioridad y superioridad como orden que continúa su trayectoria desde el periodo decimonónico hasta la actualidad y que, se vinculan, principalmente, al trabajo racializado y diversas labores precarizadas originadas en el periodo de la colonia durante el siglo XVI. Del mismo modo, a través de la Escuela y la inserción en el mundo urbano durante el siglo XX, se refuerzan estas posiciones subalternas forjadas a raíz de la expoliación territorial y pobreza; por ende, el mapuche al verse obligado a incorporarse en la sociedad occidental, es coercionado a abandonar su repertorio cultural, principalmente, su lengua, de lo contrario, es vejado e inferiorizado a través de epítetos racistas que provocaron que, para poder sobrevivir a este medio, se vaya desprendiendo de aquellos elementos identitarios, pues son sinónimo de marginación; por consiguiente, se busca contrarrestar las imágenes y representación del mapuche bajo la reproducción de un imaginario que ha sido impuesto desde la historia oficial y que lo describe como salvaje, animista y primitivo, relegándolo a un tiempo pretérito pues: “Constituye un lugar común en la historiografía chilena, mostrar la imagen estereotipada del mapuche “cazador, recolector y agricultor” que conoce el español al momento de producirse la conquista. Este primer reconocimiento visual acompaña posteriormente a todos los periodos de la historia de Chile (Colipán: 19).

4. El nüttram como lawen y sanación de la herida colonial

En este apartado expondré cómo el nüttram es capaz de decolonizar nuestros imaginarios, dado que este nos reintroduce en nuestros modos narrativos y visión de mundo. Esta propuesta será ejemplificada con otro testimonio de *Pulotre...* presentado a continuación, este análisis dialoga con un nüttram que tuvo la oportunidad de entablar con el lamngen poeta y narrador de la obra.

Aunque Colipán no ha querido develar quien es la narradora anónima del siguiente testimonio, dadas las características de dicho relato y forma de autosanación detallada, se puede inferir que esta testimoniante ha tenido contacto con un püllli (espíritu) de machi o lawentuchefe, pues estas autoridades dentro de la organización comunitaria, tienen la facultad de indicar y visualizar por medio del sueño las curas para el küttran (enfermedad). Esta facultad deviene de un espíritu ancestral que transmite este saber, al respecto, el poeta dice lo siguiente:

...al machi que lo van a iniciar le preguntan: ¿Cuáles han sido tus sueños? Y el niño va contándole sus pewmas y ahí van hilvanando y recomponiendo la historia de ese espíritu que se va reencarnando en ese joven que después va a ser machi, entonces, -enfatisa el poeta- te das cuenta de la importancia que tiene el sueño. Ahora, en la cultura mapuche una parte significativa de los pewmas es que se pueden ver como un sistema adivinatorio, como un sueño premonitorio, pero también refleja un estado interno, emocional. El pewma también es como una ventana a través de la cual existe un tiempo y una dimensión del tiempo cotidiano, y existe un tiempo amplio, integral, donde están fusionadas todas las dimensiones de la realidad ... ahí está el wenumapu. En el wenumapu están los antepasados o kuifikeche; los antepasados tienen una ventana para comunicarse con este mundo y esa ventana son los pewma.

Es así que la testimoniante anónima de la narración registrada en *Pulotre...*, dice lo siguiente:

...estuve más de un año lagrimeando, me dolían los ojos, puede haber sido el humo del fogón o porque salí afuera de la cocina cuando estaba acalorada por estar haciendo pan... Me dio como una corriente, la vista no me dejaba ver, se me ponía como una telita... Me hice remedio, seguía mal, no mejoraba con nada. Una noche soñé y en el sueño me dieron chakay, el jugo de la flor... del coquito, yo iba por el cerro y lo encontré, al otro día salí a buscarlo, lo puse calentito... Salió lágrima y ahí sané. (Colipán, 91).



Maqui, Carlos Le-Quesne

Soñar en el mundo mapuche se asocia a la dimensión simbólico-cultural del pewma, este suceso va más allá de una manifestación del inconsciente dentro de la matriz cultural mapuche, pues es un portal de viaje entre mundos vividos dentro de un presente, pero que, a su vez, es capaz de proyectar una visión de futuro como advertencia en sus soñantes. De este modo, el mapuche ve en el pewma el vehículo desde el cual puede situarse en una realidad superior, fuera del nagmapu o territorio material, por lo tanto, la función vaticinadora del pewma es la que establece nexos con el wenumapu bajo el principio de que: “tal como es arriba, así es abajo” (Ñanculef 2016: 34), dicha relación se origina, según Juan Ñanculef, pues el wenumapu es la copia dual del espacio terrestre, aquí habitan los antepasados que las machi invocan como espíritus tutelares y como transmisores del conocimiento de la etnobotánica mapuche. Es así como el pewma dicta el lawen

que debe recoger la narradora para sanar el küttran que ha roto el equilibrio, Armando Marileo describe la enfermedad desde la epistemología mapuche del siguiente modo:

Al mapuche le afecta todo lo que ocurre en la naturaleza; cuando de alguna forma se rompe el equilibrio, las relaciones entre los seres se ven afectadas. Si alguien rompe el equilibrio al transgredir leyes de la naturaleza, sufre las consecuencias del desequilibrio que ha provocado: la enfermedad tanto física como espiritual (Cit en Díaz et al 2004: 10).

Debemos advertir que el chakay, en mapuzungun hace alusión de modo general a un arbusto con espinas, por lo cual hay variadas especies que son denominadas con este nombre dentro de la cultura mapuche, siendo sus usos terapéuticos múltiples. Asimismo, el chakay es considerado un lawen que es capaz de ejercer la contra hacia un mal. Esto puede ser detallado en el relato de la testimoniante cuando expone: “Me hice remedio, seguía mal, no mejoraba con nada”. Así, se puede inferir que a través de los tratamientos medicinales convencionales no se ha propiciado la sanación, por lo tanto, la paciente se enfrenta a fenómenos que se encuentran en un plano de realidad paralelo, es decir, se enfrenta a fuerzas negativas provenientes desde el minche mapu (Ñanculef 2016), mundo opuesto complementario al wenumapu. Uno de los fenómenos que es expresión de este espacio es el mewlen, este es definido como el viento que forma remolinos en dirección de izquierda a derecha, lo más importante es no cruzar el espacio en donde transite el mewlen, pues está conformado por energías negativas, de lo contrario, deviene el küttran y desequilibrio en quien no haga caso a sus señales. Asimismo, el mewlen es situado como una manifestación de weküfe, este último alude a toda energía externa de carácter negativo, por ende, se debe advertir que este ha sido homologado equívocamente con la noción correspondiente al demonio desde la visión judeocristiana. Una expresión del mewlen puede ser ejemplificada cuando la narradora expresa: “Me dio como una corriente, la vista no me dejaba ver” (91), por lo tanto, podemos inferir que el pewma es el espacio que da respuestas y restituye el equilibrio roto entre las energías positivas y negativas correspondientes al wenumapu y minchemapu, es decir, recompone el kúme felen¹¹ (bienestar). Para los mapuches, este es el sistema de conocimientos y pensamiento que rige la matriz cultural de su sociedad, es por esto que el sistema educativo mapuche se sitúa desde esta perspectiva; pues: “Los mapuche aprenden haciendo, esto es el kúme felen, hacen cosas para aprender a vivir bien, es decir, aprenden en la praxis con los elementos de la naturaleza, en contacto con ella, no requieren aulas, ni bibliotecas fijas, pues todo está dado en el mundo natural” (Ñanculef 2016: 21). El método de observación (Inarrumen) que promueve el kúme felen se asocia transversalmente a todas las instituciones educativas, culturales y políticas de la sociedad mapuche articuladas desde el lenguaje y mapuzungun como primigenia reproducción de los signos de la naturaleza, es por esto que el mapuzungun significa “palabra de la tierra”, lo cual se ilustra en como: “la palabra responde a los sonidos del ambiente, del medio y del entorno”. (Ñanculef 2016: 22), es así que las fuentes de conformación lingüística del mapuzungun –al igual que en el chezungun williche- provienen desde onomatopeyas de diferentes expresiones como, por ejemplo, “el fiz-fiz kürrüf, que nace de la imitación del aire que sopla suave” (Ñanculef 2016: 53). Es en base a estos principios que se extraen conocimientos desde el pewma, el cual anuncia: “información general acerca del futuro, mensajes del mundo sobrenatural y conocimiento acerca de las acciones de los espíritus malignos.” (Rodríguez 2005: 4). Así, el lawen soñado, restablece el equilibrio entre el kúme felen: “(bienestar) y el “weza felen” o malestar expresado en la enfermedad; revelando en el sujeto

11 Ser así, estar así.

soñador su propio “az”, es decir, el: “carácter y reflejo de su espíritu (Paredes Pinda 11). Bernardo Colipán, me revela lo siguiente sobre los sueños en Pulotre...:

El tiempo de la memoria como tiempo sagrado constituye la base donde se asienta el tiempo cotidiano del pueblo mapuche porque es el que le otorga sentido, porque está ensamblado con otra realidad, porque está sintiendo que no solo es un sujeto cartesiano y racional, sino que también da la oportunidad de sentir mundos otros, realidades otras y en esa apertura que hay con esta realidad otra, aparece la realidad otra sueño, pewma.

Esto sucede porque para el mapuche la dimensión mítica es continua al espacio terrenal y, entre ambos, no hay escisiones, por ende, aquella respuesta que, puede ser observada como una metáfora, es un puente entre ambas realidades y la respuesta que cura el küttran.

5. Conclusiones

A modo de conclusión, se puede advertir que los principios del kúme felen (bienestar) y kúme mogen (buen vivir) son transmitidos y se sociabilizan a través del diálogo y nütram como sistema educativo que establece las bases de relación con el Wallmapu, es decir, el territorio y el Wallontu mapu o dimensiones paralelas como: el minche mapu, el nag mapu y el wenu mapu. Es desde la metodología del kúme mogen que el sujeto mapuche adquiere todos sus saberes, por lo tanto, podemos apreciar que las realidades alternas sustentan la construcción del kimün mapuche, haciendo posible un conocimiento superior vinculado a la cosmovisión y ancestros, como Abuelito Wentellao, por ejemplo.

Asimismo, el kúme mogen establece las bases de cooperación y reciprocidad que posibilitan la construcción de conocimientos comunitarios, es por esto que el nütram se establece como tratamiento discursivo que es capaz de sanar el küttran generado a raíz de la experiencia colonial de introyección de la inferiorización y subalternidad; por ello, el nütram retrama la historia que genera el trauma desde un punto de vista propio, dado que visibiliza la violencia que produce este desequilibrio a nivel físico y psíquico, impulsando procesos de endoculturación a través del rescate de la memoria colectiva, es decir, se propone al nütram como una narrativa decolonial que disputa un lugar dentro del “reparto de lo sensible” dominado por los discursos hegemónicos y la letra, es aquí donde cobra relevancia como un acto estético-político de justicia y conciencia histórica. Asimismo, este se propone como un contrapunto respecto a la historia oficial, pues imbrica sucesos silenciados desde el orden del discurso hegemónico, cuestionando su objetividad. Finalmente, quisiera dar mis agradecimientos a Bernardo Colipán por conducirme en los caminos de Pulotre, pues desde el nütram que entablamos –expuesto en parte dentro de este trabajo-, se intentó recoger las bases éticas y epistémicas williche desde las cuales se construye y sustenta el kimün como modelo comunitario; rüme mañun¹² lamngen.

12 “Muchas gracias” en chezungun

Bibliografía

- Catrileo, María. 2017. *Diccionario Lingüístico Etnográfico de la Lengua Mapuche*. Valdivia: Ediciones Universidad Austral de Chile.
- Colipán, Bernardo. 2019. “Cuadernos de Osorno”. En Caucao, Jaime y Colipán, Bernardo eds. 2019. *Diálogos bajo el volcán*. Valdivia: Ediciones Kultrún.
- Colipán, Bernardo. 1999. *Pulotre. Testimonios de vida de una comunidad Huilliche (1900-1950)*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Chihuailaf, Elicura. 2015. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM ediciones. Díaz et al. 2004.
- Dorra, Raúl. 1997. “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad”. Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Ed. Ricardo J. Kaliman. Vol. I. Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán. 56-73.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foerster, Rolf. 1985. *Vida religiosa de los huilliches de San Juan de la Costa*. Santiago de Chile: Ediciones Rehue.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara S.A.
- Grosfoguel, Ramón. 2009. “Apuntes hacia una metodología fanoniana para la decolonización de las ciencias sociales”. En *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Huinao, Graciela. 2015. *Katrilef: Hija de un ülmen williche*. Santiago de Chile: LOM.
- Lara Millapan, María Isabel y Saavedra, Nicolás. 2013. *Kimün. Aprendiendo mapudungun a través de poesías y relatos. Literatura infantil*. Villarica: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mignolo, Walter. 2005. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Milanca, Javier. 3 de septiembre del 2013. “Desde el fogón de una casa de putas williche de Graciela Huinao”. En archivo.futawillimapu.org (digital).
- Nahuelpan, Hector. 2013. “Las ‘zonas grises’ de la historia mapuche. Colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. Volumen 17, N°1, 11-33.
- _____. 2015. “‘Nos explotaron como animales y ahora quieren que no nos levantemos’. Vidas despojables y micropolíticas de resistencia mapuche”, 271-300. En Enrique Antileo, Luis Cárcamo-Huechante, Herson Huinca y Margarita Calfío (editores). *Awükan ka kutrankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Ñanculef, Ana y Cayupán, Cristian. 2016. *Kuifike zugu. Discursos, relatos y oraciones rituales en mapuzugun*. Temuco: Comarca Ediciones.
- Ñanculef Huaiquinao, Juan. 2016. *Tayin mapiche kimün. EPISTEMOLOGÍA MAPUCHE – Sabiduría y conocimientos*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

- Paredes Pinda, Adriana. 2013. *Epu Rume Zugu Rakizuam: Desgarro y florecimiento. La poesía mapuche entre lenguas*. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas Mención Discurso y Cultura UACH.
- Rodríguez, Claudia. 2005. "Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual". *Estudios Filológicos* 40: 151-163.
- Spíndola, Jorge. 2017. *El az mapu y sus restituciones contemporáneas*. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas Mención Discurso y Cultura UACH.
- Tuhiwai Smith, Linda. 2016. *A decolonizar las metodologías: Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

**“Oh, Iemanjá”, “Oh, Rainha da Floresta”, “Oh, Santa María”
Representaciones sincréticas de lo femenino como figuras de poder en rituales de salud
amazónicos**

**“Oh, Iemanjá”, “Oh, Rainha da Floresta”, “Oh, Santa María”
Female syncretic representations as power figures in amazonic rituals of health**

Giovanna Iubini Vidal
Instituto de Lingüística y Literatura
Universidad Austral de Chile
giovanna.iubini@uach.cl

Resumen

Este artículo analiza la relación entre la ritualidad amazónica, la salud y la mujer como figura de poder en los himnarios de la religiosidad sincrética del Santo Daime, la cual se basa en la ingestión de la planta sagrada de la ayahuasca. En este sentido, se propone que, en esta expresión popular de Brasil, la figura femenina constituye un ente fundamental de poder en el contexto religioso, que propicia el encuentro de la salud y la trascendencia espiritual.

Palabras clave: ritualidad amazónica, figura femenina, salud, Santo Daime, ayahuasca.

Abstract

This article analyzes the relationship between the Amazonian ritual, health and women as a power figure in the hymnals of the syncretic religiosity of the Santo Daime, which is based on the ingestion of the sacred plant of ayahuasca. In this sense, it is proposed that, in this popular expression of Brazil, the female figure constitutes a fundamental entity of power in the religious context, which promote the encounter of health and spiritual transcendence.

Keywords: amazonian ritualily, female figure, health, Santo Daime, Ayahuasca.

Recibido: 2/08/2019

Aceptado: 13/09/2019

1. Introducción



Alas, Margarita Poseck

Este estudio tiene por objetivo, en primer lugar, reflexionar sobre la etnomedicina amazónica y el uso de plantas enteógenas como la “ayahuasca” o Santo Daime, como un proceso de sanación y, en segundo lugar, analizar cómo se presenta lo femenino en tanto figura de poder en los himnarios de las “madrinas” de la ritualidad sincrética amazónica del Santo Daime, pues ellas, en tanto líderes espirituales, reciben los cantos como una forma de trascendencia, los cuales se entonan en las ceremonias para entrar en un trance que posibilita la experiencia de apertura de consciencia. Nos interesa resaltar, por ende, que

en estos cantos la figura femenina aparece como una figura de poder que, a diferencia de la raíz cristiana de esta religión, no adquiere una condición subalternizada, sino que es fundamental para el conocimiento y trascendencia espiritual. En este contexto serán significativas las imágenes de Iemanjá, considerada como la Rainha do Mar, e identificada también como Oxum en la denominación Umbanda (MacRae 2000); la Rainha de Floresta, a quien se le identifica como fuente de la sabiduría selvática, con los arbustos “Chacrana” y “Jurema”, que permiten la iluminación a través de la bebida.

2. De los “enteógenos” a la religiosidad sincrética del Santo Daime

El Santo Daime se inscribe dentro de las distintas religiones y cultos sincréticos que han surgido en Brasil producto de los procesos de relación intercultural de elementos provenientes de Occidente, África y de las culturas originarias. En este sentido, tal como lo propone Sonia Bartol Sánchez (2010), tenemos que entender que: “la religión afrobrasileña es la adición de la religión animista africana, más el catolicismo portugués, más el chamanismo indígena” (42). Entre ellas se encuentran la religión Jurema, Candomblé, la Umbanda, la Quimbanda, entre otras, en las que prima el componente animista africano, en zonas como Recife y Bahía.

La especial configuración de las religiones en Brasil, por cierto, adquiere un matriz distinto cuando nos situamos en la Amazonía, donde hace más de un siglo y debido a la explotación del caucho, se fueron introduciendo a la selva poblaciones de distinta procedencia, que trajeron consigo su lengua y costumbres religiosas y, a su vez, asumieron y adoptaron las creencias de los pueblos indígenas de la zona. Uno de los elementos fundamentales en este contexto es el uso ritual de plantas medicinales y con propiedades psicoactivas por parte de las culturas originarias que habitan esta zona geográfica, tales como los tupi-guarani, shipibos-conibos, shuar, uitotos, yawanawá, entre otros, que en ceremonias ancestrales beben la decocción del bejuco *banisteriopsis caapi*, conocido como “jagube”, y de la hoja *psychotria viridis*, llamada también “rainha” (reina) o “chacrana”, cuyo producto es un té llamado “ayahuasca” (la sogá de los muertos, para los quechuas), pero también es denominado como “coapi”, “yaje”, “pilde”, “dapa”, “hoasca”, “vegetal” o “Daime” (MacRae 2010:12).

En este contexto, tanto la ayahuasca como la hoja de la coca y otras variedades de plantas sagradas medicinales amazónicas, forman parte de la farmacopea etnomedicinal de la zona, donde trascienden las plantas maestras con propiedades enteógenas que permiten la comunicación con el mundo cósmico. Esta denominación proviene de los estudios de Wasson, Hoffmann y Ruck (1980), para quienes: “entheos significa literalmente “dios (theos) adentro”, y es un concepto que se utiliza para describir el estado en que uno se encuentra cuando está inspirado y poseído por el dios, que ha entrado en su cuerpo” (235). En el caso de la ayahuasca, tal como lo propone Rengifo (2010), se entiende que a través de su ingesta:

generan conocimientos a través de sueños, visiones, percepciones e intuiciones sobre sus propiedades curativas; así como, por sus propiedades enteógenas también sirven para darnos una visión introspectiva sobre nosotros mismos y sobre la vida en general. Ayudando así a interpretar los hechos o acontecimientos que han influenciado en el proceso de nuestra vida (27).

En este sentido, podemos decir que la ayahuasca constituye una preparación psicoactiva que se caracteriza por la presencia de la partícula dimetil triptamina (o DMT), la cual permite una mayor apertura a la sensibilidad visual y auditiva en quien ingiera, sin generar, necesariamente, la despersonalización del sujeto que la consume. Al respecto Méndez (2016), citando a Fericgla (2013), menciona que: “la dilatación de los límites existenciales del sujeto que propulsa la ayahuasca, la expansión de la consciencia como experiencia bien integrada, en sí misma suele tener efectos psicoterapéuticos en términos de la psicología clásica” (426). Reconocida es la evidencia del potencial terapéutico de la ayahuasca, a partir de los estudios de Dennis McKenna (2004), para quien tanto la “evidencia anecdótica”, como la “larga historia de su uso en etnomedicina, indica que la ayahuasca puede ser útil para el tratamiento de dependencia, tales como el alcoholismo y abuso de sustancias, así como enfermedades físicas como el cáncer” (122) y, por ende, dice McKenna, su uso prolongado en conjunto con una dieta sana y estilo de vida saludable induciría al cuerpo a un estado de modulación del sistema inmune, lo cual induciría la remisión de complejas enfermedades. Otros estudios clínicos han analizado, asimismo, otros aspectos terapéuticos, puesto que como “induce profundas modificaciones en la percepción, emoción y procesos cognitivos” su impacto “implica estímulo neurotrópico asociado con la plasticidad sináptica, sugiriendo que podría potencializar cambios estructurales en el tejido de las células, trascendiendo esto en la personalidad humana”, por lo que “se ha observado la propiedad antidepressiva del binomio ayahuasca” y, además, esta “viene siendo investigada en el tratamiento de los desórdenes neurodegenerativos de la enfermedad de Parkinson” (Castro et. al. 2016: 342).

El uso de la ayahuasca como medicina, entonces, ha trascendido el ámbito de las culturas originarias, ha ido migrando desde las zonas más rurales y apartadas del Amazonas hasta la centralidad de ciudades como Sao Paulo, Brasilia y Bahía y de ahí, a través de ritualidades mestizas, híbridas y sincréticas ha viajado hacia el resto del mundo. Una de esas ritualidades es, justamente, el Santo Daime, una religión reconocida como tal en Brasil, que se formó en el estado de Acre, zona fronteriza entre el Brasil amazónico, Perú y Bolivia. En ese contexto, se entiende que el Santo Daime constituye un culto sincrético y ecléctico, si entendemos por el sincretismo como un: “movimiento orientado por una intención combinatoria, asociativa, a partir de cosmologías yuxtapuestas, jerárquicamente caracterizada por un “principio de escisión” o “de corte”, obedeciendo una lógica de acumulación o adición, manteniendo la compartimentación” (Greganich 2011: 97). En este senti-

do, el Santo Daime como culto se caracteriza por una dinámica heteróclita de raigambre esotérica, que en su núcleo de expresión comprende componentes espirituales diferentes, como aspectos de la religión afrobrasileña provenientes de la Umbanda, de la cultura indígena amazónica y de la cultura cristiana en la imagen de Santa María.

En el contexto del ritual del Santo Daime, la ayahuasca viene a ser una bebida “divinizada”, es decir: “considerada como algo sagrado, algo que es en sí misma una conciencia divina; una conciencia que se activa a partir de su consumo” (Guzmán Chávez 2013: 69), por lo que ella permite el contacto con un mundo espiritual que está más allá de nuestra percepción natural, a través de ella se reciben mensajes y se pide por iluminación, conocimiento y sanación. De hecho, la misma palabra “daime” es el rogativo del verbo “dar”, por lo cual, cuando se entonan las palabras “Daime força, daime amor”, se le está pidiendo a la planta maestra “dame fuerza, dame amor”.

Si bien en el Santo Daime es una doctrina, que reconoce como eje principal los elementos provenientes del cristianismo, a partir de lo propuesto por su fundador Raimundo Irineu Serra, Mestre Irineu, han surgido tres líneas principales: en primer lugar, la desarrollada por Padrinho Sebastiao, que se practica en el Centro Ecléctico de la Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (CEFLURIS), cuyo eje se encuentra en el espiritismo kardencista; Alto Santo, comunidad vinculada a la herencia directa de las enseñanzas de Mestre Irineu basadas en el catolicismo popular, y la Barquinha, una línea iniciada por Daniel Pereira de Matos, más vinculada a las prácticas de la Umbanda (Goulart, 1999). Esta diversidad se explica a través de una idea que se encuentra desde los inicios de la doctrina de Mestre Irineu, esto es el “centro libre”, “término épico que sintetizaría, para los daimistas, sus características eclécticas y, al mismo tiempo, significaría flexibilidad y apertura para continuar incorporando otras tradiciones que pudiesen contribuir a su enriquecimiento” (Grganich 2011: 80), es decir, implica una voluntad de apertura integradora y rizomática hacia otras concepciones que pueden ampliar la doctrina del Santo Daime mediante la búsqueda de principios universales.

Guzmán Chávez (2013) indica que el proceso de curación se da a distintos niveles: en primer lugar, en el plano personal: “particular o biográfico, que corresponde a cada persona, se refiere a una interpretación del antes y el ahora” (73); en segundo lugar, en un plano colectivo, el proceso adquiere sentido en la medida en que lo personal se asienta: “en un propósito compartido, comunitario que demanda una serie de compromisos” (73) que tienen que ver con el respeto a la estructura y el orden de las ceremonias por el resguardo de las “energías” de los participantes, por ejemplo. De este modo, “la curación se puede concretar a través de la desaparición de males o síntomas detectados en diagnósticos biomédicos, pero también se refiere a un cambio radical en la forma de ver y situarse en la vida” (73); así, la catarsis que se produce a través de la iluminación de la planta maestra constituye una experiencia colectiva que se vivencia mediante el tamiz de lo personal.

Dado el sentido cúlctico y ecléctico del Santo Daime, se comprende que esta sea una: “religión musical” (Lepé Delgado 2017: 124), siendo el eje de la ceremonia los cánticos que se dirigen al Astral mediante la integración de la comunidad en una comunicación trascendental con la espiritualidad. De este modo, el espacio ritual es conducido por un padrinho o madrinha, quien distribuye el espacio y escancia el “daime”; se trata de un líder espiritual experimentado en el ritual que se caracteriza por su conocimiento del ritual y de los principios esotéricos y eclécticos de la doctrina, pues es quien tiene la fuerza para dirigir al colectivo en el “trabalho”. En general, son los padrinhos

y madrinhas quienes reciben los “dictados del Astral”, tal como dice Lepé Delgado (2017), es decir, los himnos que guían la experiencia epifánica de la iluminación. Estos son recibidos por los líderes espirituales: “en la vivencia de la visión, a raíz de la Fuerza que canaliza al cuerpo y a la mente o por intermedio de la intuición en un estado de meditación”, (Lepé Delgado 2017: 124). Si consideramos la raigambre cristiana del Santo Daime, cuyo principio doctrinario se encuentra en la imagen de la Sagrada Familia, se entiende que el conjunto de los himnos recibido por Mestre, así como los padrinhos y madrinhas (los himnarios), constituyan una: “nueva biblia participativa” (Gregarich 2011: 80), la cual debe ser avalada por la comunidad para ser incluida en las ceremonias.

3. Figuras femeninas de poder en el Santo Daime

En el contexto de estudio, nos centraremos en algunos himnos recibidos por madrinhas vinculadas a las líneas espiritualistas y umbandistas del Santo Daime, por cuanto en ellas se aprecia la abundancia de imágenes femeninas en el panteón sincrético de esta práctica; entendiendo que en su desarrollo observamos que existe una búsqueda de equilibrio entre las energías y fuerzas creadoras provenientes de lo femenino y masculino y no una subyugación como sucede en la tradición cristiana. En este sentido, hay que entender que en la escuela espiritual del Santo Daime, el binomio de daime, es decir, sus componentes activos el “Jagube”, la liana generalmente identificada como ayahuasca, representa la fuerza de lo masculino –tanto así, que en la preparación de la bebida, son los hombres los encargados de recolectarlos, limpiarlo y prepararlo para la cocción-, mientras que las hojas de la chacruna o rainha, que representa el aspecto femenino de la ayahuasca –por lo que las mujeres son las encargadas de su proceso. De este modo, es posible decir, que en la unión del jagube y la rainha se encuentra la compenetración de las dos fuerzas creadoras del universo y que permiten la iluminación del ser humano junto con su trascendencia hacia el cosmos. Así lo podemos ver, por ejemplo, en el siguiente himnario, proveniente “Firmado na luz” de la Madrinha Sonia María Palhares¹:



Huella-tricomas, Carlos Le-Quésne

No Infinito do Espaço
Onde vibra a presença de Deus
E dos Seres Divinos
Que habitam todos mundos seus

Verde, azul e branco
Rei Jagube e Mãe Rainha
No resplendor dessas matas
Jesus Cristo bom Mestre ensina²

En este himno vemos una concepción esotérica del mundo espiritual donde el Astral está habitado por un Dios, entendido como una consciencia absoluta, como una energía elemental que

¹ Perteneciente a la comunidad de Ceu da Montanha, ubicado en Mauá, Río de Janeiro, Brasil.

² “En el infinito del espacio/ donde vibra la presencia de Dios/ y los seres divinos/ que habitan todos sus mundos// Verde, azul y blanco/ Rey Jagube y la Madre Reina/ En el resplandor de esos bosques/ Jesucristo buen maestro enseña”.

vibra, es decir, no se comunica solo por la palabra, el logos, sino por la transmisión de una energía. Desde el punto de vista espiritualista (de raigambre kardencista), el cosmos y el mundo está dividido en espacios donde habitan distintas fuerza espirituales, como los seres divinos: en el contexto del Santo Daime, estos seres son los espíritus de la Umbanda (los orixás), los espíritus de los *caboclos* (indígenas), así como los ángeles, arcángeles, santos (umbandizados) y distintas figuras del cristianismo como Jesucristo, quien en este texto se equipara a la figura del fundador del Santo Daime, Mestre Irineu, siendo él quien tiene la facultad de enseñar e iluminar los secretos del Astral por el mandato de la Rainha da Floresta. No es menor en este himno la presencia de unos colores que son simbólicos: el verde, azul y blanco, los cuales pueden representar la importancia de los elementos de la naturaleza en las ceremonias del Santo Daime, siendo el verde el color de la floresta y de la Rainha da Floresta, como el azul y el blanco, que aluden al cielo y el mar, están vinculados con la presencia y los colores de Iemanjá en el Santo Daime.

Las figuras femeninas en el Santo Daime, aparecen, además, vinculadas a las tradiciones de la floresta, por ejemplo, a la figura de la cabocla Jurema, tal como sucede en el himno “Nasceu Jurema” del himnario “Estrelha Brilhante” de la madrina María Brilhante de Ceu do Mapiá:

Das matas virgens
Nasceu Jurema
Com roupas de pena
Coração de amor

Balançando a terra
Comandando o vento
As tabas de Jurema
Nas matas afirmou

De dentro das matas
Do meio da floresta
Saiu a Jurema
De arco e flecha³

Lo que podemos observar aquí es un cántico de invocación a la naturaleza, más específica la figura de cabocla de Jurema. En este sentido, según José Luis Cancelo (2009), los caboclos corresponden a: “indígenas brasileños anteriores a la colonización, conocedores de las hierbas medicinales o que tenían el saber necesario para ser buenos guerreros. Eran maestros en su quehacer (...) generalmente se les representa con las plumas, la fecha, la lanza y el cuchillo” (48). Por este motivo se entiende que Jurema sea vista como un ser protector de la floresta que trae conocimiento y salud a través de una planta medicinal del mismo nombre, el árbol Jurema⁴, que permite aliviar heridas de la piel y, dado que además contiene N-Dimetiltriptamina (N-DMT), posee un efecto alucinógeno similar a la ayahuasca. De este modo, en la religión Catimbó-Jurema, una manifestación cercana a la Umbanda donde se trabaja con “maestros caboclos”, el “vinho de Jurema” se usa como un potenciador de la ceremonia (Bartol Sánchez 2010). No es menor, en este sentido, que en panteón sincrético del Santo Daime se encuentre integrada esta referencia, pues la figura de la *cabocla* Jurema constituye una figura de poder femenino de la selva amazónica, herencia de los pueblos indígenas, que constituye una desesencialización del núcleo discursivo cristiano.

³ “De los bosques vírgenes/ Nació Jurema/ Con ropa de pluma/ Corazón de amor// Balancenado la tierra/ Comandando el viento/ Las tablas de Jurema/ los bosques afirmó// De dentro de los bosques/ Del medio de la selva/ Salió a Jurema/ De arco y flecha”

⁴ Árbol de la especie *Mimosa tenuiflora*.

Ahora bien, una de las figuras más significativas en el Santo Daime, es la “Mãe d’água”, la “Rainha do mar”, es decir, Iemanjá, dado el vínculo cristianismo-Umbanda y cristianismo-Santo Daime, adquiere la condición de madre cósmica, tal como la Rainha da Floresta. Así se evidencia en “Canta Mãe D’água”, del himnario “Estrela d’água” de Baixinha (de la comunidad de Flor de Montanha en Río de Janeiro:

Canta Mãe D’água na beira do mar
Canta Mãe D’água na beira do mar
Encanta as sereias nas ondas do mar
Encanta as sereias nas ondas do mar
As doenças nos vamos curar
Na força das águas da Mãe Iemanjá⁵

Dentro de la línea Umbanda del Santo Daime, Iemanjá constituye una deidad de Luz, se le asocia con los colores azul y blanco, así como con la luz plateada. Generalmente se llama Mãe D’água, e incluso, Estrelha d’água y se le presenta en un trono azul. Dada la condición animista de esta línea del Santo Daime, Iemanjá viene acompañada de otros seres mitológicos que forma parte de su corte, en tanto Rainha do mar, tales como, en este caso, la imagen de las sirenas. En este himno de Baixinha, el mar se asocia a la limpieza del cuerpo y también del alma, como una forma de librar el cuerpo de las dolencias, por lo que dice: “las enfermedades vamos a curar/ en la fuerza de las aguas de Iemanjá”; esa fuerza es, precisamente, la fuerza del Daime, que actúa iluminando la enfermedad.

4. Conclusiones: la apertura de la mirada hacia la consciencia mística

En este estudio hemos tratado de demostrar en este trabajo la condición sincrética, híbrida y rizomática del panteón divino que aparece en la línea más espiritista y umbandista del Santo Daime, dando cuenta que, a diferencia de la raigambre cristiana (que es parte de su sustento), en este contexto hay una búsqueda de equilibrio entre las fuerzas consideraras masculinas y femeninas, ejemplo claro de lo cual es la misma composición de la ayahuasca como medicina, donde el “Rey Jagube” representa el plano masculino y la “Mae Rainha” comporta lo femenino.

Ello, además, se transparenta en el equilibrio con las fuerzas de la naturaleza (que se evidencia en el modo de vida de las comunidades daimistas, que buscan justamente el contacto con la naturaleza privilegiando una vida en comunidad con equilibrio y respeto ecológico), donde la tierra, el viento y el mar, el sol, la luna y las estrellas constituyen elementos místicos y permiten que el sujeto que busca la medicina se afirme y asiente en la luz.

Ese respeto por los elementos naturales, igualmente, viene dado por la importancia de algunas figuras femeninas que aquí levemente hemos reseñado como la “Rainha da Floresta” y las figuras sincréticas de “Iemanjá” y “Jurema”, una proveniente del mundo afrobrasileño, la otra del mundo indígena amazónico tupí. Para el Santo Daime, estas figuras son seres de luz, que protegen a quien lo busca a través de la medicina, por eso se encuentran en el mismo plano que el resto de las entidades en el contexto del Santo Daime.

Finalmente, quizá tengan una pregunta que nos hemos realizado por mucho tiempo: “¿qué se busca en el Santo Daime? ¿qué se busca con la ayahuasca?”. Las palabras de Baixinha, con su

⁵ “Canta Madre de agua en la orilla del mar/ Canta Madre de agua en la orilla del mar/Encanta a las sirenas en las olas del mar/Encanta a las sirenas en las olas del mar// Las enfermedades nos vamos a curar/En la fuerza de las aguas de la Madre Iemanjá”

“Mensagem de Caboclo”, pueden ser más aclaradoras que las nuestras: “Saúde no corpo, paz no espirito/ amor no coração”.

Bibliografía

- Bartol Sánchez, S. 2010. *Pautas y rituales de los grupos afrobrasileños en Recife*. Tesis para optar a grado de Doctor en Antropología Social. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Salamanca.
- Cancelo, J. L. 2009. “La religión Jurema. Un espacio sagrado dentro de la religión Umbanda”. *Indivisa. Boletín de Estudios e Investigación* (10), 43-60.
- Castro, A., Ramos, N., Juárez, J., Inostroza, L., Ponce, J., Choquesillo, F., Félix, L., Escudero, J., Navarro, A., Huamán, S., Machaca, B., López, J., Ramírez, E., Ruiz, J., & Ruez, J. 2016. “Efecto de la ingestión de *Banisteriopsis caapi* y *Psychotria viridis* ‘Binomio ayahuasca’ en el hipocampo del cerebro de ratas”. *Anales de la Facultad de Medicina*, 77 (4), 339-344.
- Greganich, J. 2011. “O axé de Juramidam: a aliança entre o Santo Daime e a Umbanda”. *Debates do NER* 12 (19), 77-106.
- Guzmán Chávez, M. 2013. “El culto del Santo Daime. Apuntes para la legalización del uso de sustancias psicoactivas en contextos ceremoniales en México”. *Revista de El Colegio de San Luis III* (5), 56-89.
- Lepé Delgado, J. 2017. *Dictados del astral. De la oralidad del icaro precolombino ayahuasquero a la escritura femenina del himno del Santo Daime*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Culturales y de Género. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.
- MacRae, E. 2000. *Santo Daime y la espiritualidad brasileña*. Quito: Abya Yala.
- McKenna, D. J. 2004. “Clinical investigations of the therapeutic potential of ayahuasca: rationale and regulatory challenges”. *Pharmacology & Therapeutics* 102, 111 – 129.
- Mendez, M. 2016. “ayahuasca: una introducción para profesionales chilenos de la salud mental. Segunda parte”. *Gaceta de Psiquiatría Universitaria* (3) 12, 281-289.
- Rengifo, E. 2010. “Contribución de la etnomedicina - plantas medicinales a la salud de la población en la Amazonía”. *Anales de la Academia Nacional de Medicina*, noviembre 2009 – noviembre 2010, 26-35.
- Wasson, R. G.; Hofmann, A. & Ruck, C. 1980. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lectura/escritura Champurria
Un posicionamiento metodológico para el estudio de poesía mapuche¹

Reading/writing Champurria
A methodological positioning for the study of mapuche poetry

Carla Fernanda Llamunao Vega
Universidad de La Frontera – Universidad Austral de Chile
Rangiñtulewfü Colectivo Mapuche²
Lonkoche ka Temuko, Wallmapu.
Carla.llamunao@ufrontera.cl

Resumen:

El siguiente trabajo tiene como objetivo reflexionar, problematizar y proponer una metodología situada para el estudio y análisis de poesía mapuche, para ello tomé como base dos investigaciones previas correspondientes a las realizadas por Adriana Paredes Pinda (2013) y Jorge Spíndola (2017). Este estudio consiste en un posicionamiento a partir de mi propia identidad mapuche champurria; que se llevó a cabo a través de una revisión de la genealogía del concepto, sus usos y resignificaciones contemporáneas, para finalizar en una propuesta de trabajo que implique una posición política identitaria-cultural basada en el mapuche kimün para aportar a procesos de descolonización.

Palabras claves: Champurria, diáspora, metodología situada, identidades fronterizas, investigación comunitaria.

Abstract:

The following work aims to reflect, problematize and propose a situated methodology for the study and analysis of Mapuche poetry, for this I took two previous investigations as a basis, corresponding to Adriana Paredes Pinda (2013) and Jorge Spíndola (2017). This study consists of a positioning based on my own identity as mapuche champurria; which was accomplished through a genealogy review of the concept, its contemporary usages and resignifications, to end in a work pro-

1 Este trabajo corresponde al marco metodológico desarrollado en el trabajo de tesis Zomowen: maneras otras de relacionarse entre la poesía y la vida misma, asociada al PROYECTO FONDECYT N° 1171337.

2 Agradecimientos a mis compañeros de Rangiñtulewfü pu lamngen Ange Valderrama Cayuman y Cristián Vargas Pailahueque que gracias a su ayuda, conversaciones e investigaciones previas pude desarrollar este trabajo.

posal that implies an identity-cultural political position based on the mapuche kimüm to contribute to decolonization processes.

Keywords: Champurria, diaspora, situated methodology, border identities, community research.

Recibido: 6/09/2019

Aceptado: 25/10/2019

1. Introducción

*No sé cómo presentarme.
Abro la boca y se traba el tuwün, balbuceo el kupalme.
Tampoco puedo nombrar a mi madre.
No puedo hacer pentukun.
Tengo, sin embargo, don de la palabra.
(Viviana Ayilef)*

En la constante crítica y problematización de las diversas investigaciones o trabajos académicos que abordan áreas del pueblo mapuche, sin duda, el cómo se llevan a cabo es una discusión frecuente. En el caso del campo literario ha habido un incremento tanto, de las producciones mapuche como, de los análisis críticos de estas, pero cabe preguntarse ¿Qué bases epistémicas sustentan aquellos análisis? ¿Qué elementos cruzan e influyen las lecturas e interpretaciones de las producciones mapuche? Respondiendo a aquello, algunas reflexiones descoloniales han dejado en evidencia las prácticas y marcos teóricos coloniales imperantes, a esto se refiere Aura Cumes:

el proceso de colonización y su análisis han sido relegados a una suerte de olvido que parece conveniente aun dentro de las ciencias sociales. En otros países hay más discusión política y académica sobre ello. Pero, no se puede negar que, en ciertos contextos y espacios, estas nociones (colonización y descolonización) han llegado a constituirse como una suerte de “moda”, en la que se banaliza el contenido al no permitir una revisión crítica y minuciosa a la luz de la complejidad de las relaciones de poder (2014: 65).

La necesidad de estudios situados que provengan desde los y las integrantes del propio pueblo mapuche se ha vuelto una urgencia, no con el afán de privar al resto de personas, sino para pensar y repensarnos, desde dentro, como pueblo dinámico, restaurar nuestro espíritu, tal como lo señala Linda Tuhiwai Smith:

Los pueblos indígenas queremos contar nuestras propias historias, escribir nuestras propias versiones, a nuestra manera, para nuestros propios fines. No se trata simplemente de recuentos orales o de una genealogía del proceso de nombrar nuestros territorios y los eventos que desataron la violencia a propósito de estos mismos, sino que responde más bien a una poderosa necesidad de dar testimonio y de restaurar el espíritu, para resucitar un mundo fragmentado y moribundo (2016: 55).

El siguiente trabajo tiene como objetivo reflexionar, problematizar y proponer una metodo-

logía situada para el estudio y análisis de la poesía mapuche. Estoy consciente de la complejidad de llevar a cabo esta investigación, por un lado, por estar en un lugar paradójico como es la universidad, que suele ser crítica de la colonialidad, pero que paradójicamente ha perpetuado un extractivismo epistemológico; y también desde mi identidad *mapuche-champurria*, donde se desdibujan los elementos culturales mapuche, experiencia relacionada con los pueblos andinos, en específico el cholo, y a su vez con el tejido ch'ixi, que como señala Silvia Rivera Cusicanqui:

Ch'ixi es un devenir. Se trata de liberarnos de la esquizofrenia colectiva, por qué tenemos siempre que estar en las disyuntivas de lo uno o de lo otro, o somos pura modernidad o pura tradición. Tal vez somos las dos cosas... pero las dos cosas no fundidas, porque ese fundido privilegia a un solo lado. Por eso es que lo *cholo* no termina de ser una identidad ch'ixi, salvo que se asuma como tal, que se asuma como propuesta (2018: 153).

Para lograr lo propuesto en el objetivo enunciado pondré en diálogo dos trabajos inspiradores en este ámbito, me refiero a las tesis doctorales realizadas previamente por Jorge Spíndola³ (2017) y Adriana Paredes Pinda⁴ (2013), en las que plantean dos propuestas metodológicas que mucho tienen que ver y con las cuales me siento identificada. Esta decisión de continuar con una línea metodológica implica un posicionamiento y apoyo a *pu lamngen*, a su vez una valoración por investigaciones que se desmarcan de estructuras establecidas desestabilizando o resignificando los espacios académicos, entendiendo el conocimiento como un entramado que se va construyendo/reconstruyendo de manera comunitaria, tal como lo señala el pueblo Nasa:

Sabemos que sabemos poco – como dijera un mayorcito de tierras y tiempos lejanos-, que podemos poco y que solo podemos aprender y triunfar en montonera. No solo montonera de indias e indios: montonera con campesinos, montonera con afrodescendientes, montonera con la gente de las ciudades (Escobar 2018: 209).

2. Rakizuam wechante/Texto Raki

La *machi* Adriana Paredes Pinda, en sus diversos roles de machi, investigadora y escritora, ha visibilizado una realidad para muchos/as mapuche en la actualidad, la ausencia del territorio, de la memoria, de la lengua, de elementos culturales, etc. El espacio en que se desenvuelve es muy significativo por su carácter fronterizo, pues cumple con su rol espiritual tradicional de *machi* y a su vez participa en espacios académicos en la Universidad Austral de Chile.

A partir de esa posición, la matriz metodológica que propone en su investigación doctoral es intercultural, ya que se sitúa entre la añoranza de un mundo ancestral perdido y la realidad contemporánea, que se constituye de una episteme *wechante*: “Wechante significa *weza antü*, pobreza de mundo, carencia de sol, en tanto el tiempo *wechante* es de escasez y pobreza, precariedad, huerfanía de claridad” (2013: 9). La definición deja en evidencia un elemento fundamental para la cosmovisión mapuche: *antü*, el sol, la luz y claridad que puede tener una interpretación concreta relacionada con elementos cotidianos que van desde la alimentación, el posicionamiento de la *ruka*, tiempos de siembra relacionados con los ciclos solares y el renuevo de energías (*we tripantu*), hasta una interpretación espiritual relacionada también con el plano de las ideas. Por ende, lo *wechante* se relaciona

³ *El Az Mapu y sus restituciones contemporáneas*, tesis para postular al grado de Doctor en Ciencias Humanas UACH.

⁴ EPU RUMÉ ZUGU RAKIZUAM: DESGARRO Y FLORECIMIENTO. LA POESÍA MAPUCHE ENTRE LENGUAS, tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Humanas UACH

con un pensamiento ausente o desgarrado del *rakizuam* ancestral. El *Rakizuam* es constituyente de la identidad mapuche, nace a partir de un *kimün*, pero hace alusión a la utilización del pensamiento, la acción de reflexionar, también interpretar el universo, pero en base a una episteme expresada en la lengua, “La noción de rakizuam, por otro lado, representa uno de los procesos cognoscitivos propios de la racionalidad mapuche, cuya orientación se relaciona con un estilo propio de reflexión (próximo a la noción de análisis), el cual se basa y/o complementa con otros niveles del conocer como el *gvnezuam*” (Melin et al. 18).

Según la *lamngen* Adriana, estar consciente de las múltiples ausencias a partir de la situación de colonialidad existente en su pensamiento genera un nuevo pensamiento, el cual metaforiza como una bandurria, un pensamiento *raki* o *rakiñ* los cuales son nombres en *chedungun* para el ave señalada: “el pensamiento raki, reconoce su carencia y desde allí se configura y encarna su sentido existencial en el mundo contemporáneo” (9). Del pensamiento *raki* deviene el texto *raki*, que se encuentra entre la ambivalencia del ser mapuche con las ausencias provocadas por la colonización, entonces este texto se establece como un puente entre lenguas, entre dimensiones territoriales, entre culturas:



Aterrizando, Víctor Gutiérrez

la fuerza hermenéutica del “texto raki” radica, por una parte, en su posibilidad de ser puente entre culturas, de ir y venir por los mundos sin perder su “mapuche kimün” (conocimiento mapuche), pero al unísono, es capaz de ver por sobre el otro mundo, el contemporáneo y comprender desde allí también la condición humana, desde sus circunstancias más feroces hasta las más tiernas y cálidas (10).

La propuesta crítica planteada por la *machi* Pinda se presenta como una ayuda a la mejora de la comprensión de los textos poéticos, puesto que en su mayoría podemos interpretarlos como *raki* en el sentido que evidencian una ausencia en diversos planos, estableciendo también puentes o diálogos entre cultura. Además de ser un aporte en la interpretación de elementos de la vida misma que son cruzados/as por la ausencia o lo *wechante*.

3. Trürün Zugu

Jorge Spíndola al igual que la *lamngen* Adriana, se posiciona en diversos roles, como poeta y académico, desde el sur de Chile y Argentina, lo que constituye *Willimapu* y *Puelmapu*. En su tesis doctoral plantea su perspectiva⁵ *Trürün Zungu*: una práctica crítica habitada por el *Az Mapu*, que

⁵ Lleva el nombre de Perspectiva haciendo referencia al Perspectivismo amerindio propuesto por Eduardo Viveiros de Castro, quien en correlación con la línea investigativa de la antropología posestructuralista que va en rechazo al objetivismo Positivista, no busca precisar, comprobar, exactitud, más bien viene a relativizar planteando una visión que pone en cuestionamiento relaciones binarias coloniales occidentales: el pensamiento de Viveiros parece fundarse en un régimen de inversiones. Así, por ejemplo, propone pensar las oposiciones clásicas entre Naturaleza-Cultura, Cuerpo-Alma, Civilizado-Incivilizado, invirtiendo las características asignadas a cada término: allí donde había un valor “universal” reasigna un “particular” y viceversa. Ese régimen de las inversiones desplaza de continuo los sedimentos, el punto de vista naturalizado de la tradición humanística de occidente, develando sus totalitarismos; y lo hace desde la legalidad epistémica que reconoce en la alteridad Tupi-Guaraní y Araweté (59). El proceso de nombramiento de la perspectiva nace a partir de un nüttram entre Víctor Carilaf, Rosendo Huisca Melinao, Susan Foote y Jorge Spíndola. La participa-

entiende como el enlazamiento parejo de conceptos, una equidad de asuntos, entendiendo que los grados de importancia develan tendencias y al tratar de equiparar epistemes se pretende llegar a un proceso intercultural más allá de una convivencia sin aceptación y sin retribución fluida como se concibe en la actualidad.

Lingüísticamente, el término se construye a partir de dos palabras *Trürün* y *Zugu*. *Türün* que relaciona con los verbos enlazar, emparejar, igualarse, que viene de la raíz léxica *Triir* que significa igual, sin defecto, perfectamente, parejo, equitativo (De Augusta 1916: 239-240). Además incluye la partícula dual que se evidencia con los pronombres *inchiw* (nosotros dos), *eymu* (ustedes dos) y *feyengu* (ellos dos). Esta estructura lingüística deja en evidencia algo más profundo, puesto que la partícula dual está presente en algunas de las lenguas indígenas de *Abya Yala*, en el caso del *Mapudungun* deja al descubierto elementos culturales y epistémicos que se relacionan directamente con la complementariedad de los elementos, entendiendo más allá del género, más bien se asocia al equilibrio en las energías. *Zugu*, tiene una variedad polisemántica, pues se refiere a concepto, asunto, cosa, novedad, sentencia, fallo, negocio (31). En la actualidad se ha evidenciado que posee aún más significados:

Para hablantes y estudiosos contemporáneos como Rosendo Huisca Melinao, alcanza significados más extensos; así por ejemplo, en su acepción sustantiva, *zugu* también se refiere a la idea de “palabra”, que se asocia con el verbo *zungun*: hablar, de ahí *mapu-zungun*, el hablar de la tierra (2017; 69).

José Quidel (2013) agrega otras significaciones como palabra, habla, idioma, lenguaje, cosa, asunto, negocio, cuestión, tema, motivo, razón, noticia, novedad, pendencia, fallo, sentencia, oportunidad, ocasión, circunstancia. Entonces, el concepto *zungun* es la acción de lo anterior, el paso de sustantivo al verbo, hablar, palabrear, razonar, etc. Este accionar de la palabra no se remite solamente a las personas, pues eso sería *chezungun*, el hablar o comunicar trasciende más allá de las personas, eso queda en evidencia por el nombre de la lengua *mapudungun* que quiere decir la lengua de la tierra, o ha sido traducido de tal manera. Por lo tanto ambos conceptos, *Türün* y *Zugu*, tienen un significado de enlazamiento parejo, donde se sitúan dos elementos de manera simétrica. La pregunta es el *chum*; ¿Cómo llevar a cabo un trabajo así? partiendo por la crítica a la colonialidad del saber y el mismo ser. Jorge Spíndola propone esto como una caja de herramientas que trabaja entremedio de enunciados que tiene dos procesos implicados: *Kimkintun Rangin mew* y *Ralu ka rayukulen*.

El primer proceso es *Kimkintun Rangin Mew*, leer y reflexionar en el entre-medio, o sea que se plantea como un dispositivo de lectura y de reflexión, pero que no se posiciona al centro, sino que al borde, en un entremedio-*rangin mew* estableciendo un diálogo de saberes y prácticas inter-epistémicas. El segundo proceso *Ralu Ka Rayunkulen*, descascarar y aflorar, a partir de la lectura *rangi* se realiza una doble actividad:

ción de más personas mapuche y estudiosas del mapudungun, genera una validación, tanto lingüística como cultural, donde primero se discuten posibles opciones y posteriormente llegan a un consenso y conceptualización más específica, gracias al dinamismo del mapudungun. Incluso el nombramiento pasa a ser una fase, no menos compleja, que de por sí tiene componentes descoloniales e interculturales, debido a que se empieza a reflexionar en la lengua desplazada: la idea avanzaba en círculos, propusimos de otro modo: *trawun mew tripalu chí rakizuam*, “un pensamiento que surge tras un encuentro de saberes”. Víctor Carilaf, apoyó esta idea: “Feyti rakizuam tripakelu ta wewpitudun mew – pensamientos que salen del parlamentar”, nos dijo [...] Días después volvimos a hacer *nütram*, “a filosofar las palabras” en la casa de Rosendo Huisca Melinao, ajustamos la idea: “el conocimiento que surge del intercambio de saberes”, dijimos esta vez. O sea un conocimiento que surgiría después del “*trafjintu kimun*” [...] –Ah, eso es el *zugu*, *trürün zugu*, *we zugu-*, dijo entonces el kimche. Tradujimos esa idea como “enlazamiento parejo de conceptos”, como búsqueda de una “co-existencia o co-presencia de saberes del mundo mapuche y no mapuche (65).

mientras que *Ralun* trabaja en el descascaramiento de la colonialidad que se inscribe y recubre las prácticas, saberes y enunciados mapuche, el Rayukulen atiende sus afloramientos, ello significa una colaboración crítica en la visibilidad de prácticas, saberes y enunciados portadores de divergencia epistémica del mundo mapuche (73).

Como propuesta, la perspectiva *Türün Zugu* tiene sus limitaciones, Spídola se sitúa en un *rangilwe* (mediación) que no le permite epistemologizar el *Rakizuam* o hablar desde ahí, por dos motivos: el primero tiene que ver con una limitación ética, no se puede pretender establecer traducciones lineales o hacer equiparaciones culturales cuando estamos frente a un pensamiento y espiritualidad diferenciado del occidental. Además se le suma a aquello las ausencias o pérdidas que han experimentado elementos constitutivos o que han experimentado reducciones a partir de los siglos de colonización. El segundo motivo son aspectos cognitivos relacionados a la lengua, ya que al no ser el mapudungun lengua materna se producen aún más ausencias u opacidades que complejizan el entendimiento. *Türün Zugu* en tanto que plantea un diálogo, hace visible un lugar de enunciación que permite establecer relaciones entre saberes de manera equitativa⁶. Esta noción fue clave para encontrar mi propia herramienta metodológica, para analizar y comprender esas maneras otras de relacionarse en comunidad. Modos que se manifiestan en la poesía y en la conversación con las mujeres y sus prácticas comunitarias.

4. Tañi lectura/escritura Champurria

En sintonía con lo planteado anteriormente y como describe Viviana Ayilef en su poema, considero que uno de los principales elementos que cruzan mi modo de interpretar, leer y escribir es la ausencia al verme expuesta a una serie de procesos coloniales. Partiendo de ello, propongo mi lugar de enunciación como un lugar *champurria*, que se puede asimilar con el espacio *raki* o *rangiñ*, porque está en un entremedio. Esta noción tiene la ventaja de ser un concepto que proviene de la propia sociedad mapuche, aunque paradójicamente al interior de su cultura puede tener una carga negativa, ya que remite a los sujetos de cuyos padres solo uno es mapuche y el otro winka. La escritora Yeny Díaz Wenten señala en una entrevista para Mapuexpress:

Champurria tiene una connotación ofensiva en el campo, lo champurreado. Yo soy champurriada, porque mi papá es... no es winka, es chileno, es una buena persona no es un ladrón, mi papá es un obrero que se ha sacado la cresta por todos sus hijos y es chileno yo tengo esa parte. Yo digo, soy champurriada y me gusta mi mezcla, tengo la posibilidad... casi como anfibio, tú vas a la tierra, después vas al agua y no es que tú quieras ser “ni chicha ni limonada”. Yo trato de sacar la mejor parte de las dos, porque creo que eso es lo que ha generado que pueda escribir. Yo asumo mi mezcolanza, y me gusta, tengo esa parte trabajadora de mi papá, él es súper organizado, y tengo toda esa cosa de mi familia indígena, de contar, de juntarse con todos, de contar historias. Junto las dos cosas, bien orgullosa (Díaz Wenten 2016: s/p).

También *champurria* se puede interpretar como la estrategia de rechazar lo mestizo que es leído como “blanco” y con lo *champurria* hacer visible esos elementos culturales que resisten frente a la colonialidad. El rechazo, a su vez, proviene de la sociedad colonial por tratarse de sujetos en la inestabilidad de la identidad, que primero no respondieron al proyecto identitario en formación del

⁶ Como señala Jorge Spínola: El trabajo de descolonización subjetiva y cognitiva, en las condiciones de asimetría cultural y lingüística en que vivimos, es también un trabajo con la intimidad de cada quien; un quehacer muchas veces lleno de contradicciones irrueltas que no admite mecanicismos o esencialismos, sino más bien paradojas (65).

colono o del reciente Estado Chileno y posteriormente, en muchos casos, tampoco responde a la nueva identidad chilena capitalista-neoliberal. Para tener una comprensión en perspectiva es necesario revisar de manera genealógica el término.

5. Genealogía de lo champurria

Partiendo por las relaciones de este término y su posible origen, es preciso revisar otros conceptos⁷ usados para la diferenciación identitaria formulados a partir de la propia lengua y pensamiento mapuche, para así comprender o aproximarse a su real sentido y significado. El ser mapuche está constituido por un entramado de elementos que forjan la identidad de cada quien, se llaman *tüwün*, asociado al lugar de procedencia o sea el territorio y *küpalme*, relacionado con los lazos sanguíneos, o sea el linaje. Así se demuestra en la siguiente cita de Segundo Huala que habla de conformación del ser mapuche:

Taiñ mapuchegen ta elgeyñ ta tvfa chi mapu mew, faw ta llegparkey iñ kuyfikecheyem fvxakuyfi mew erke... Fey mew llemay ta mvley fillkexipa che, kura xipa, lewfv xipa, pillañ xipa vñvm xipapalu... fillem. Fey mew ta vymew tukugetuy, amulerpuley ta feychi xipan, feychi kvpan. Kamapu ta kvpalayñ ta iñchiñ peñi

Porque somos mapuche, en esta tierra nos dejaron, de aquí emergimos y se conformaron los diferentes linajes desde nuestros antepasados y que hoy se reflejan en nuestros nombres (apellidos). Así, unos salimos de los pájaros, otros de los ríos, de los volcanes, otros de las piedras... En fin, así se fueron conformando nuestras familias y por eso seguimos aquí enraizados en esta tierra. Nosotros no venimos de otra parte peñi (en Melin et al. 2016: 29).

La palabra usada para establecer una diferencia total frente a otra cultura es *Winka*, que se ocupa para nombrar a las personas que no pertenecen al pueblo mapuche, así lo señala Alberto Queipul:

No existían grandes conflictos o grandes transgresiones, porque en general la gente vivía libre o había libertad. Lo más penado era el kalkutun⁸: “Kiñewvkvlekefuy ta mapuche ka. Gekelafuy ta welulkawvn, yafkawvn mvtewe”. Wigka may ta malopayñmu fey mew ta kiñewkefuy ta pu peñi, wewgelu iñchiñ fey ula ta mvletuy yafkan....

Antes de la llegada o invasión wigka o chilena, los mapuche éramos uno solo y existía un sólo pensamiento, existía una unidad en la forma de pensar y hacer las cosas. Eso se rompió con la llegada de los wigka y con el despojo de nuestro territorio. Eso me decía mi abuela, no es que yo lo haya vivido (en Melin et al. 2016: 41).

Manuel Melin, apoyando lo anterior, expresa la diferencia del *winka* como sujeto colonial que rompe con el equilibrio de la sociedad mapuche, también se asocia a la adaptación de prácticas o costumbres de orden foráneo, como por ejemplo los procesos de *awinkamiento* a través del sistema educacional:

Feypikedefew ñi ñukeyem, uneltu ta anvpay waria xolxeg mapu mew, fey ula ta mvletuy Temuko ego

⁷ En una conversación con el *lamngen* Cristian Vargas Pailahueque me señaló otros términos de diferenciación que en este trabajo no podré desarrollar por un tema de extensión. Estos términos corresponden a *Kamollfüñ che*, que se puede traducir como “otra sangre”, término que deja en evidencia la valoración de la herencia sanguínea de la cultura mapuche, esto se relaciona directamente con el *Küpalme*. En relación con el territorio aparecen conceptos como *katripache*, que se traduce como extranjero. *Anüikon*, haciendo alusión a las personas que no tienen tierra y *Anükompachi*, que indicaría “gente que viene a asentarse” y que ha sido propuesto para hablar de migrantes. Para las personas afrodescendientes se han ocupado los términos *küriche* y *tapayu* (Augusta 1934).

imperial. Vyvw ta kullimerkeygvn kulliñ, taiñ montuel ta kuyfi, pvxvn, kiñe kechan kulliñ kullimerkeygvn vyvw. Fey mew ta feypieyew ta pu Trician (Trizanos o policía militar chilena de la época) faw ta kvpalaymvn ta mvn fotvm, tamvn ñawe chillkatupayaygvn, kimaygvn ta faw, eymvn ta chenu, kimlaymvn xaumaleymvn, pelolaymvn. Fey mew ta amuyelu pu che kiñeke ta wigkawigvn, fey faw ta “weshake wigka” pigetuy egvn....fantepeu ta petu mvlekeygvn ta fey

Contaba mi madre que a esos que se entregaban con el wigka antes los mataban o le hacían malon. Aquí en Ralipixa y Boroa también muchos se awigkaron pero después que se fueron a entregar y pagar animales a Tolten. Ese pueblo estuvo antes que Temuco e Imperial y todos los pueblos de por acá, porque los wigka llegaron por la barca por el mar. Allá fueron a pagar para salvarse la gente de aquí con los de Boroa. Después de eso, allá le ofrecieron colegio y escuela para sus hijos, Los Trizanos le dijeron allá ‘manden a sus hijos acá para que vean la luz, para que sepan, ustedes no saben, están ciegos, son ignorantes’ les dijeron. Y los que fueron a estudiar volvieron awigkao y aquí se les llamó “weshake wigka” o wigka ordinarios, algunos también se cambiaron apellidos (29-30).

Otro término que devino de la conquista fue el de *yanakona*, que proviene de la cultura incaica para referirse a los esclavos, y se asocia a los mapuche traidores que prefirieron priorizar el trabajo precario que ofrecía el nuevo sistema de explotación por sobre la resistencia de su pueblo, asimilándose con los conceptos de traicioneros y vende patria, como se señala en el archivo de Pedro Mariño de Lovera:

Muchos yanaconas de servicio y otros indios amigos que le ayudasen en la guerra [Tras doblegar la resistencia de los araucanos en una batalla en Toltén los indios rebeldes] que iban huyendo daban en manos de yanaconas que estaban al paso, los cuales les daban con unas grandes porras en la cabeza con extrema crueldad, por ser gente ruin y ni aun a los de su patria tienen amor y lástima y menos a sus mismos deudos y hermanos (Vidal 2006: 6).



Sin título, Edmundo Cofré

A diferencia de las cargas negativas de los conceptos de *winka* y *yanakona*, en la identidad *champurria* se reconoce algo de la propia cultura y, a su vez, se hace alusión a la pérdida de algún elemento forjador de identidad. Se ubica como una nueva identidad que admite un cruce entre lo colonial y lo mapuche. Aunque se ha usado como un insulto haciendo alusión a lo impuro, es necesario resignificarla y dejar de lado los esencialismos. En ese sentido hay una relación de ambigüedad entre el reconocimiento y el rechazo. Su uso desde lo mapuche lo expresa

Eulogio Robles (1912) “Se sonrió el indio, explicándonos luego la clave del asunto: él no era remapuche, sino champurria; le venía sangre española por la línea paterna, pues la madre de su padre había sido una ‘señora principal’ cautivada largo tiempo atrás en un malón” (en Valderrama 2019: 343).

En la actualidad, cada una de estas categorías de diferenciación, tanto cultural como de reconocimiento identitario, han sido tomadas bajo mecanismos de medición que han sido llamados “mapuchómetro” y “awinkamiento”, ambos buscan señalar acercamiento y distanciamiento de pureza de las personas en su calidad de mapuche (335). A partir de lo anterior, como lo señala la *lamngen* Ange, cabe preguntarse “¿qué sucede con las conversaciones sobre los conflictos propios de

una diáspora que, por un lado, se reconoce como parte del pueblo, y que por otro evade el reconocimiento de procesos propios de culturas en contacto con otras o de culturas en movimiento?” (341). El último tiempo viene dándose un proceso de resignificación de lo *champurria* como identidad, pues somos muchos los/las mapuche nacidos en la ciudad, para los cuales también surge una nueva denominación, *wariache*, relacionado con el *tüwun* o procedencia según el territorio, *waria* que quiere decir ciudad y la partícula *che* que indica gente, la gente que habita la ciudad:

Quando se construyeron las grandes ciudades, los mapuche tuvieron que abandonar sus comunidades al no tener ya sus tierras. Los hombres entraron a trabajar a las panaderías, mientras que las mujeres se fueron al trabajo de empleadas domésticas, y allí les llamaron nana. En esos trabajos se acabó el conocimiento mapuche, no dieron a conocer quiénes eran, de dónde eran ni hablaron de su linaje, lo más elemental para que el mapuche sea reconocido y respetado. Al patrón solo le importó su fuerza de trabajo. Así los mapuche se encerraron y también se encerró el conocimiento (Loncon 2017: 7).

De la misma literatura surgió el término *Mapurbe* como nombramiento de los y las mapuche de ciudad, noción que proviene de la publicación del poemario de David Añiñir (2009) que lleva ese título y deja en evidencia la condición de desarraigo de los/las mapuche crecidos en la diáspora:

Somos mapuche de hormigón
Debajo del asfalto duerme nuestra madre
Explotada por un cabrón.
Nacimos en la mierdopolis 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 (75)

Entonces la identidad *champurria* se asume como entre- *rangiñ*, colonial y mapuche, no así mestizo⁸, que guarda relación con el proyecto del estado-sociedad-identidad chilena que busca terminar con la identificación de lo indígena como una estrategia de dominio, ya que por sobre lo indígena se sobrepone lo “blanco” y va borrando cada vez los vestigios de la identidad otra. Por ello no me asumo como mestiza, pues la identidad mestiza que fue impuesta por la sociedad colonial implica un borramiento de la memoria y un blanqueamiento cultural, o sea que lo mestizo viene a ser una nueva etapa que no toma en consideración la memoria anterior, o incluso, que da por superado lo indígena por representar la barbarie. Sumándole a aquello, la *lamngen* Roxana Miranda Rupailaf agrega:

El término mestizo está bien, pero también es una trampa para decir ‘somos menos mapuche o no importa, tú no eres mapuche porque eres mestiza’. Así nos hacen creer que somos menos cada día y que no tenemos nada de especial, pues casi todo Chile es mestizo. Y eso no es así. No somos todos iguales, culturalmente no lo somos. A los abuelos del vecino no les quitaron las tierras. La palabra mestizo también se ha utilizado como símbolo de poder, pues apunta más a lo que dejamos de ser (2009:205).

Lo mestizo según Silvia Rivera Cusicanqui se instala a partir de la política del olvido, pero al realizarse aquel proceso de blanqueamiento al revés aparecen lo *cholo*, en el caso de Bolivia y el *roto*, en el caso de Chile:

Y eso ha sido lo “conciliador” de la política oficial del mestizaje, que además de una política del olvido, se basa en el olvido de la contradicción. El hecho de que hay formas, digamos, de desdobra-

⁸ Según el Diccionario Enciclopédico, mestizo se define: “Aplicase a la persona nacida de padre y madre de raza diferente, y con especialidad al hijo de hombre blanco e india o de indio y mujer blanca”

miento, porque finalmente hay un dualismo intrínseco a la relación colonial, que hace que el mestizo termine siendo, como dicen en Chile, “mestizo al derecho” o “mestizo al revés”, el chileno y el “roto”. En Bolivia es el mestizo versus el cholo. Pero en vez de verse al cholo o a la chola como uno de los posibles destinos de esa categoría – que en vez de acercarse a lo blanco, desee o quiera ser más “indio”: tal opción no es valorada (2018: 143).

Lo *champurria*, a diferencia de la figura del roto, y el cholo, es un reconocimiento político-identitario que se asume y valida desde lo indio. Es necesario ser conscientes que esa diferenciación de la identidad *champurria* que hizo la sociedad mapuche no se puede equiparar bajo ninguna circunstancia con la discriminación y racismo que estableció la sociedad colonial, pues como lo señala Ramón Grosfoguel, la opresión y la violencia no puede operar de la misma forma en culturas que son asimétricas, o sea no hay un racismo a la inversa:

El racismo es un principio organizador o una lógica estructurante de todas las estructuras sociales y relaciones de dominación de la modernidad. El racismo es un principio constitutivo que organiza, desde adentro, todas las relaciones de dominación de la modernidad, desde la división internacional del trabajo hasta las jerarquías epistémicas, sexuales, de género, religiosas, pedagógicas o médicas, junto con las identidades y subjetividades, de tal manera que divide todo entre las formas y seres superiores (civilizados, hiperhumanizados, etc., que están arriba de la línea de lo humano) y otras formas y seres inferiores (salvajes, bárbaros, deshumanizados, etc. que están debajo de la línea de lo humano) (2016: 158).

Refiriéndose a esto se expresa la *ñaña* Adriana Paredes Pinda hablándole al *lamngen* Javier Milanca en el prólogo de su libro de narrativa que se titula *Champurria*:

¿De una mapuche *champurria* a otro, de una palabra desgarrada y florecida, a otra de igual condición? Quizás nos ha tocado caminar estos intersticios ‘sospechosos’, indefinidos, ‘poco puros’ ¿No es así, *lamuen*? Algo tendremos que decir, por eso existimos, pienso yo; algo tendrán que decir los miles de mapuche como nosotros, que nacen, despiertan, resuellan en los espacios menos tradicionales, menos ataviados por el Ad mapu (2017:11).

La ausencia de elementos culturales son evidentes en la identidad *champurria*, pero a partir de esa realidad se han iniciado nuevos procesos de recuperación, valoración de lo que fue negado, asumiendo las limitaciones y también un respeto por la cultura perdida, que a su vez pone en tensión los conceptos de cultura e identidad como elementos estáticos. Es así como lo *champurria* va adquiriendo un pensarse desde dentro de la cultura pero con escenarios actuales, en concordancia con lo que señala la *lamngen* Ange:

Si aceptamos que las culturas son más heterogéneas que lo que la identidad comprende, podemos entender que el proceso diaspórico mapuche se encuentra en un momento de pregunta por la identidad, que en realidad se acerca más a la disputa por los límites de la configuración cultural y su movimiento desde quienes pertenecen a esta diáspora mapuche. Sujetos que están lejos del territorio de origen, que han perdido la lengua, que han pasado por procesos educacionales, sociales, económicos que no son parte de la tradición propuesta como propiamente mapuche, se identifican y reivindican un pertenencia mapuche, *wariache*, *mapurbe*, *champurria*. Sin embargo, la tensión se produce con la incorporación de una serie de elementos que amplían las configuraciones culturales posibles, o quizás con la nueva interpretación de estos elementos, un movimiento en las fronteras (355).

Por ello propongo una lectura y escritura *champurria*, que busca reconstruir a partir de elementos culturales la configuración de una identidad a través de procesos de aprendizaje y también cuestionar la identidad colonial impuesta. Es necesario dejar en claro que la interpretación de esta identidad ha sido un proceso íntimo, pero a su vez colectivo, tal como lo señala esta cita del manifiesto del Kolectivo Mapuche *Rangiñtulewfü* al cual pertenezco:

[Estamos en un viaje de aguas, vamos sobre corrientes de perpetuas oscilaciones. Expectantes al porvenir de olas, al instante de confluencias. Estamos en el encuentro, en el cruce de voces y ecos que nos estremecen a la continuidad de ritmos en la memoria. Cuerpos como territorios circulares que se expanden a la transformación, que se expanden a la seña del movimiento en compás al caudal]

6. La lengua champurriada

Una gran problemática es la pérdida de la lengua o el no uso de esta, debido a que muchos componentes culturales imperceptibles y quizás incomprensibles están contenidos en ella y su uso, pues como lo señala su nombre *mapudungun*, lengua de la tierra y de todos los elementos que la constituyen:

lo que se entiende por comunidad de hablantes no implica solamente una dimensión comunicativa y de construcción de mundo meramente humana, sino que permite la emergencia de una relación lingüístico-ecológica (en este sentido, la epistemología mapuzungun no consiste en una realización exclusivamente antropocéntrica, sino que el antropocentrismo es únicamente una posibilidad comunicativa más). Así las montañas, la vegetación y los perimo aparecen como hablantes extremadamente relevantes a la hora de construir el mundo lingüístico del *mapuzungun* (Teillier et al. 2017: 33).

A pesar de que a comienzos de los años 2000 se pronosticaba la desaparición del mapudungun, los/las hablantes han aumentado; gracias a los diferentes procesos de revitalización lingüística se ha retomado la práctica y enseñanza del *mapudungun*. Si bien faltan más avances en cuestiones de política lingüística, de uso, etc., es muy significativo lo que se ha logrado. Personalmente, a la par con el estudio de la literatura mapuche, estoy en un proceso de aprendizaje de *mapudungun*, también como una acción descolonial, esta es una postura frente a esta condición:

comenzar una práctica y un pensamiento descolonial es comenzar un proceso formativo propio y de reaprendizaje en la lengua y cultura para proyectar el conocimiento propio (mapuche kimvn) como fuente y motor, orientado a la toma de propias decisiones como pueblo y al ejercicio de la autodeterminación, de la mano con la rearticulación de las unidades básicas de organización territorial de la sociedad mapuche como son los lofmapu. Es a partir del auto reconocimiento y del rescate del pensamiento propio, que avanza la resistencia, el control territorial y la reconstrucción como pueblo: taiñ mapuche gen mew. (Melin et al. 2016: 19).

Sin embargo, Maribel Mora deja en evidencia una situación relacionada con la presión y marginación que ha significado para los y las mapuche no hablantes vivir esta condición como una culpa:

Quisiera por supuesto decir que escribo en mapudungun por derecho propio, pero la realidad es que esta es una lengua que nos han negado. Lo curioso de ello es que después de más de cuatro generaciones de imposición de la lengua española a los mapuche pacificados en más de alguna ocasión, he escuchado el cuestionamiento a aquellos que no hablan su lengua. O sea que después de la tortura que les significó a bisabuelos, abuelos y padres abrazar otra lengua para acceder a la educación occidental, ahora se nos exige de un rato para otro volver a hablar el mapudungun (en Falabella et al. 2006: 138).

La palabra *champurria* ha trascendido de las personas y se ha empleado para dar la característica de mixto o mezclado, ya sea la comida champurreada, un baile, vinos, etc. También la lengua hablada entre *mapudungun*/castellano, se ha denominado como el habla champurriada. Es un hecho que al no tener como lengua materna el *mapudungun* hay una serie de elementos culturales que son incomprensibles y se escapan elementos imperceptibles que solo se le asocian al pensar y reflexionar con una lengua determinada. Por estos motivos en ningún momento pretendo epistemologizar el

rakizuam, sino situarme de ese entremedio, *ranguin*, *raki*, o *champurria* y desde allí hacer dialogar saberes.

Así como la lengua guarda ese sentido hermenéutico que es imperceptible a los no hablantes, el nombramiento también tiene algo de aquello, implica un acto performativo y evidencia una pertenencia lingüística que se puede interpretar con una finalidad espiritual de volver a llamar a las cosas, los seres, los sentires por su nombre olvidado, pero a su vez también es una opción política, en el sentido de asumir un uso, de validar una lengua en otros espacios. Por estos motivos lo esencial de esta investigación ha sido nombrado en *mapudungun* como una especie de códigos culturales.

7. Tañi kimün champurria

El *kimün*-conocimiento es un elemento que se adquiere y construye. Como objetivo final tiene alcanzar el *küme mongen* – buen vivir. Al respecto Elisa Loncon señala “El conocimiento, *kimvn*, tiene por objetivo alcanzar el *kvme mogen*, el buen vivir. Su logro implica la interrelación de diversas prácticas, valores, procesos cognitivos, afectivos, espirituales y físicos vinculados entre sí” (2017: 209). Es justamente de los procesos cognitivos en los que me centraré, pues a través de aquellos se sustenta la lectura/escritura *champurria*.

Retomo lo planteado al inicio, sobre el componente *wechante* - la ausencia, ya que se busca relevar procesos cognitivos planeados desde el ser mapuche, pero dada mi condición de *champurria* esos mismos procesos presentan ciertas variaciones por la ausencia del *mapudungun*, factores espacio-temporales, etc. Este proceder metodológico implica *meli*-cuatro procesos que son colectivos e individuales y se ejecutan de manera dialéctica, pues no se pueden fragmentar ni realizar de manera solitaria. En el esquema⁹ a continuación se señala cada uno de ellos:



Como señala Elisa Loncon “*Beliwvlvn ka malvvn*, observar y experimentar: Los saberes mapuches nacen de la observación, de la experimentación, y se estabilizan a lo largo del tiempo. En

⁹ La propuesta de estos conceptos nace a partir de una conversación con el chachay Héctor Painequeo, quien de manera bondadosa cada vez que presento alguna duda referida al *mapudungun* tiene la paciencia y voluntad de enseñarme y de aclarar dudas.

este eje entra el trabajo, la experiencia” (210). La observación es un proceso cognitivo fundamental que guarda derecha relación con el saber escuchar, que se expresa a través de la palabra *allkütün*. Este proceso se vincula directamente con el *rakizuamün*, que es el proceso de reflexionar, a diferencia de lo que planteé sobre el *rakizuam* – pensamiento que intrínsecamente es ejecutado en *mapudungun*, este proceso reflexivo tiene que ver con el comprender las ideas observadas, de digerir aquella información previa. Posteriormente viene una acción más compleja que cruza los elementos culturales, relacionar, y ahí es donde se despliega lo *champurria*; esta acción permite, a través de procesos cognitivos, establecer nexos que relacionan ciertos componentes epistémicos presentes dentro de la poesía mapuche. A su vez, para descubrir y reconocer tales componentes es necesario el *Nütramkan*, la acción de conversar, pues el compartir conocimientos y experiencias hace posible retomar saberes que ayudan no solo a interpretar las producciones poéticas, sino que fortalecen la espiritualidad individual y colectiva.

8. Llükakilnge ñochikechi amuleael, amunulimi, few mew ke ta llükange

En conclusión, tomando en consideración la frase expresada en *mapudungun* que se traduce como “no temas ir lento, solo teme no avanzar”, esta metodología, temporalmente, privilegia la experiencia de aprender y compartir por sobre un producto final. Tiene una valoración del proceso, vinculado al aprender, al consultar, al dialogar que, lamentablemente, no responde a las percepciones imperantes del modelo capitalista neoliberal, pues la principal tendencia metodológica ha sido llevar a cabo trabajos en solitario, donde la competencia productiva sobrepasa el accionar en el cual el compartir saberes sin tener un beneficio concreto pasa a ser una resistencia colonial.

Re-significar el autoreconocimiento cultural *champurria* como una metodología de trabajo es un posicionamiento político, en el sentido de visibilizar identidades mapuche dinámicas que están presentes en los escenarios actuales dejando de lado visiones anquilosadas que por medio de estrategias de minorización tratan de restar validez e importancia a la sociedad mapuche actual en decisiones, discusiones que tiene que ver con la autodeterminación, demandas territoriales y la toma de medidas frente al extractivismo. De esta manera asumirse mapuche *champurria* busca ser un espacio fronterizo o intersticio, *Trawümen*¹⁰, en el que más que asumir una identidad desde la impureza que genera un constante conflicto del ser o no ser tanto mapuche como chileno busca situarse desde un lugar de enunciación capaz de dialogar y generar reflexiones y demandas críticas frente a las nuevas violencias coloniales.

10 La noción de *Trawümen* está asociada a la idea de juntar, de unir y de vincular las partes. Esto quiere decir que existe la conciencia de que la tierra sigue y que toda demarcación precisa o referencial no hace más que unirla en vez de separarla. Esto va en sentido contrario a la definición tradicional-occidental de “frontera”, utilizada para representar el frontis de un territorio opuesto, en que la diferencia puede llevar al enfrentamiento (Melin Pehuen et al. 2019: 46-47).

Bibliografía

- Añiñir, D. (2009). Mapurbe . Santiago: Pehuén .
- Cumes, A. (2014). Esencialismos estratégicos y discursos de descolonización. En M. Millán, Más allá del feminismo: caminos para andar (págs. 61-86). México D.F.
- Díaz Wenten, Y. (Septiembre de 2016). Kiñe nüttram ta wirife Yeny Díaz Wenten inchiñ: Una conversación con la escritora Yeny Díaz Wenten. (A. Valderrama Cayuman, Entrevistador)
- Escobar, A. (2018). Otros posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/ Afro/ Latino-América . Bogotá: Ediciones Desde Abajo .
- Grosfoguel, R. (2016). Caos sistémico, crisis civilizatoria y proyectos descoloniales: pensar más allá del proceso civilizatorio de la modernidad/ colonialidad. Tabula Rasa, 153-174.
- Loncon, E. (2017). EL MAPUZUGUN DESDE EL PENSAMIENTO MAPUCHE: PASADO, PRESENTE Y FUTURO. Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época (Sevilla), 204-219.
- Melin Pehuen, M., Coliqueo Collipal, P., Curihuinca, E., & Arroyo, M. (2016). Az Mapu Una Aproximación al Sistema Normativo Mapuche desde el Rakizuam y el Derecho Propio . Territorio Mapuche : INDH.
- Melin Pehuen, M., Mansilla Quiñones, P., & Royo Letelier, M. (2019). Cartografía cultural del Wallmapu Elementos para descolonizar El mapa en territorio mapuche . Santiago : LOM .
- Paredes Pinda, A. (2013). EPU RUME ZUGU RAKIZUAM: DESGARRO Y FLORECIMIEN-TO. LA POESIA MAPUCHE ENTRE LENGUAS. Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Humanas UACH. Valdivia , Chile .
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires : Tinta limón .
- Smith, L. T. (2016). A descolonizar las metodologías . Santiago : LOM.
- Spíndola, J. (2017). El Az Mapu y sus restituciones contemporáneas. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencia Humanas UACH. Valdivia , Chile .
- Teillier, F., Llanquinao, G., & Salamanca, G. (2017). Autodterminación cognitiva y mapun kimün. En R. Becerra, & G. Llanquinao, Mapun kimün (págs. 25-40). Santiago: Ocho libros.
- Valderrama Cayuman, A. (2019). Movimientos en las fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche. En A. Vera, I. Aguilera, & R. Fernández, Nación, Otredad, Deseo: Producción de la Diferencia en Tiempos Multiculturales (págs. 295-327). Santiago : Editorial Universidad del Humanismo Cristiano .
- Vidal, A. (Agosto de 2006). Yanaconas y yanaconaje en el reino de Chile (1535-1598). Tesina para optar al grado . Santiago , Chile .

Literatura, Educación y Derechos Humanos: desafíos formativos y oportunidades pedagógicas

Literature, Education and Human Rights: training challenges and pedagogical opportunities

Dámaso Andrés Rabanal Gatica
Pontificia Universidad Católica de Chile
Colectivo “Recados verdes”
darabanal@uc.cl

Resumen

Desde la articulación de una mirada que integra literatura, educación y Derechos Humanos, las reflexiones planteadas en este documento pretenden evidenciar la importancia de considerar saberes populares como aprendizajes legítimos en los procesos de Formación Inicial Docente. A su vez, desde una revisión panorámica, se busca escenificar la investigación en literatura y cultura chilena reciente como un campo necesario de actualizar permanentemente e incorporar dentro de las trayectorias educativas de futuros/as profesionales de la educación en Lengua y Literatura.

De este modo, las producciones culturales recientes y la mediación de metodologías descolonizadas, permiten la integración de saberes, regresar a la comprensión de otros lenguajes hegemónicamente invisibilizados y diversificar las comprensiones de identitario. Con esto es posible poner en valor el saber no académico y construir una experiencia fraterna de formación para las futuras generaciones de profesores/as.

Palabras claves: Literatura – Educación – Derechos Humanos – Formación Inicial Docente – Lengua y Literatura

Abstract

From the articulation of a look that integrates literature, education and Human Rights, the reflections raised in this document are intended to demonstrate the importance of considering popular knowledge as legitimate learning in the processes of Initial Teacher Training. As the same time, from a panoramic review, it seeks to stage research in recent Chilean literature and culture as a necessary field of constantly updating and incorporating into the educational trajectories of future Education professionals in Language and Literature.

In this way, recent cultural productions and the mediation of decolonized methodologies, allow the integration of knowledge, return to the understanding of other hegemonically invisible languages and diversify identity understandings. With this, it is possible to value non-academic

knowledge and build a fraternal training experience for future generations of teachers.

Keywords: Literature – Education – Human Rights – Initial Teacher Training – Language and Literature

Recibido: 23/08/2019

Aceptado: 13/11/2019

Esta agua medrosa y triste,
como un niño que padece,
antes de tocar la tierra
desfallece.

Quieto el árbol, quieto el viento,
y en el silencio estupendo,
este fino llanto amargo
cayendo!

El cielo es como un inmenso
corazón que se abre, amargo.

No llueve: es un sangrar lento
y largo.

Dentro del hogar, los hombres
no sienten esta amargura,
este envío de agua triste
de la altura.

Este largo y fatigante
descender de aguas vencidas,
hacia la Tierra yacente
y transida.

Dedicado a María Montañares

Llueve... y como un chacal trágico
la noche acecha en la sierra.
¿Qué va a surgir, en la sombra,
de la Tierra?

¿Dormiréis, mientras afuera
cae, sufriendo, esta agua inerte,
esta agua letal, hermana
de la Muerte?
(Mistral 1922)

1. De voces y sordera

La lluvia, así como el agua, no se puede separar. Es por esto que tomo como epígrafe el texto completo del poema ‘La lluvia lenta’ de Gabriela Mistral para destacar, sobre todo, el momento en que expresa “Dentro del hogar, los hombres /no sienten esta amargura, /este envío de agua triste /de la altura.”.

Desde las palabras de Mistral es posible leer un temor, declarar una distancia, un sentido aparentemente incomprensible donde el escenario escritural dispone una pugna entre lo natural y lo humano –sujeto colonizado en su forma de comprensión del fenómeno- para evidenciar una resistencia de las subjetividades frente a la lluvia, esa agua en caída fúnebre que se transforma en vida al ingresar a la tierra, cerrando un círculo prodigioso de continuidad de la vida. Sin embargo, ese ciclo de agua mistraliano, que energiza y vitaliza los territorios en humedades cán-



Sin título, Víctor Gutiérrez

didadas y energías de florecer, no es incorporado en la lógica cotidiana de los sujetos¹. Persiste la ausencia de lenguaje, oídos que no son capaces de escuchar esas voces y susurros naturales que utilizan unos signos que el colonialismo ha borroneado de las posibilidades comprensivas de las personas. Pues operan formas de comprender el mundo, muy alejadas de la trama hilada y enraizada de la voz natural. Se ha formado una escisión donde el ser humano ha sido transplantado a territorios nuevos donde el influjo e impronta de la novedad y los discursos del progreso eliminan y/o resignifican los significantes del origen. La lluvia, transmisora de vida, ha sido mediada socioculturalmente, a tal punto que incluso puede ser constituyente de daño, es triste, desastrosa y es necesario protegerse de ella. Se genera una suspensión, una factura intensa y extensa que afecta directamente las formas de, como señala Arturo Escobar, sentipensar con la tierra (2014).

Y en este contexto, me pregunto, casi cien años después de que Mistral escribiera este poema, ¿hasta dónde nos ha llevado la distancia sistémica y sistemática sobre la naturaleza? ¿hemos olvidado hablar con ella para aprender los nuevos lenguajes del consumo y el capital?

En mi familia materna, la matriarca, aún viva a sus 99 años, mi abuelita María, me decía en las tardes de invierno, mientras mirábamos las cordilleras bajas y débilmente nevadas de Lo Nieve, Región del Bío-Bío, que cada tarde el viento le susurraba las bondades de próximo día: “El viento me sopló el mate. Llueve mañana”, me enseñó. Y recuerdo su voz siempre fuerte en medio del sonido de las hojas de castaño volando sobre el techo. Porque mis primeras experiencias de lectura no fueron en los libros, si no en esos otros lenguajes donde las páginas en blanco estaban sustituidas por cortezas de árboles, movimientos del pasto y saludos de la hierba azul que hacía bailar de felicidad y erotismo fecundo a las abejas.

Santiaguadora, huertera, comedora de changle y digueñe, cantora – sabe leer música; sin embargo el saber letrado le llama analfabeta – tiene un saber que muchos/as de nosotros/as no alcanzamos. Ella, a sus 99 años o más de seguro, contemporánea a *La lluvia lenta* incluso, me enseñó, sin saberlo con certeza, los balbuceos de un lenguaje del viento que me susurra en el oído, los olores de la planta y sus flores, el sonido de la bandurria volando en su grito de agua y la importancia de un café de trigo bien callaneado en las noches de invierno, mientras afuera la lluvia lenta no es triste, sino todo lo contrario.

Pienso en esto, mientras en el Calle-Calle se sigue bañando la luna desnuda y los cisnes que Nicanor Parra quería defender a patadas son cada vez más un mito, porque, como sabemos, “El error fue creer que la tierra era nuestra, cuando la verdad de las cosas es que nosotros somos de la tierra”, una forma poética de decir Mapuche y al matar la tierra nos matamos nosotros mismos, pues no alcanzamos a sostener la mapu. La luna se seguirá bañando en ríos con sangre, emisarios de residuos industriales y plumas de cisnes. El desplazamiento de la subjetividad al perder la mapu es el borramiento del origen, la sentencia que divide una voz que continúa hablando desde lo natural y una sordera crónica y un analfabetismo del lenguaje de la naturaleza para desaprenderlo e incorporar el lenguaje de la violencia como núcleo políglota del entendimiento.

De las múltiples variables que pueden interferir en la disposición convencional que asumen las formas de comprensión del mundo, la colonialidad del saber y la legitimación de ciertos aparatos

¹ Las reflexiones en torno al ciclo de agua mistraliano tienen sus inicios en el año 2009 con la tesis de pregrado que escribimos en conjunto con Marcela Muñoz Leiva para obtener el título de Pedagogía en Castellano y Comunicación y que lleva por nombre “Lectura ecocrítica de textos mistralianos”, guiada por el profesor Juan Gabriel Araya Grandón, en la Universidad del Bío-Bío. Posteriormente, una versión mejorada de esta idea fue publicada en la *Revista Litterae*, de la Universidad de Concepción, con el título “El motivo del agua en la poesía y prosa de Gabriela Mistral” (2010).

epistemológicos -para llevar adelante propuestas controlables y convenientemente dúctiles a favor de quienes administren el poder-, son dos ejes fundamentales de criticar y desde donde repensar(nos) y atrevernos a descolonizar las metodologías, tomando la exhortación a la que nos invita Linda Tuhiwai Smith (2016). Sin embargo, la administración del poder y la construcción legítima de los saberes se defiende e incluso más. En un año controversial como el 2018, donde la discusión sobre los géneros y las mujeres ha estado presente al nivel del aplauso colectivo, haciendo que nuestros cuerpos militantes de muchas alteridades resuenen al ritmo de la alameda danzante en cuerpos desnudos, es necesario recordar que nuestra tradición de saberes –relevando la importancia del trabajo de feministas de antaño y las jóvenes- está ceñida y cincelada por una heteronorma patriarcal incuestionablemente heredada. Esto no tan solo en las casas de estudio superiores, espacios de construcción de saberes convencionalmente aceptados, sino que además permean los diseños políticos del Estado-nación y sus instituciones administradoras y fabricantes de subjetividades nacionales.

En este sentido, la Escuela sigue constituyendo el espacio de diseño industrial de sujetos para la hegemonía y el “proyecto país”. Con una política de reproducción validada en casi todas las sociedades donde opera como mecanismo del estado, continúa siendo el espacio de construcción legítima de un yo o un catálogo de yoes estandarizados. Desde pasar lista, formarse, uniformarse y responder evaluaciones estandarizadas internacionales permanentemente cuestionadas que dicen declarar lo bien o mal que están los aprendizajes de nuestros/as estudiantes en el promedio -nuevamente estándar- de un catálogo mundial.

Si continuamos la trayectoria académica de los sujetos y nos desplazamos hacia la vida universitaria, ese panorama también se complejiza. Si pensamos, por ejemplo, en los diseños de los programas de pregrado de las carreras de educación y la permanente pregunta por el grado de actualización que poseen con respecto al espacio de lo laboral luego de las graduaciones.

Si pensamos en “lo reciente” de la producción literaria y cultural, por ejemplo, y lo relacionamos con la oferta académica de la mayoría de las universidades del país que entregan la especialización de Lengua y Literatura o equivalente, podremos evidenciar que “lo reciente” es prácticamente inexistente dentro de la oferta académica². Si consideramos que la mayoría de las producciones recientes y legitimadas por el mercado editorial o de lectoría no son mayormente conocidas, imaginemos entonces lo que sucede con otras producciones que circulan por diferentes soportes o circuitos culturales alternativos que tienden a ser de alta visita por los/as estudiantes³.

2. Los tránsitos de la crítica

Si llevamos años pensándonos de la forma en que nos han dicho que debemos hacerlo, porque se supone que es la única forma investigativamente real de hacerlo, es precisamente lo metodológico donde se deben fracturar las epistemes a través de la creatividad y la disposición desobediente de teorías y críticas con impronta “indisciplinada”, como señala Rubí Carreño (2017).

² Problemático más profundamente este aspecto en el capítulo “Oportunidades didácticas en la narrativa chilena reciente: la necesidad de dialogar y problematizar la cultura en la sala de clases” del libro *Literatura y Educación. Contruyendo identidades* de Pilar Valenzuela (Comp.). Santiago: RIL-Universidad Autónoma de Chile.

³ Para ingresar a las discusiones de lo reciente, desde lo literario, es fundamental la lectura de los libros *Novela chilena: nuevas generaciones* (1997), *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas* (2009) de Rubí Carreño, *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (2015) de Macarena Areco, en narrativa. Mientras, en poesía, la lectura de *Ciudad Quiltra. Poesía Chilena (1973-2013)* (2013) de Magda Sepúlveda, es ineludible.

Indisciplina en la crítica y en la creación, pues desde hace unos pocos años el campo investigativo transita por una tensión o crisis porque, entre muchas cosas, las formas, modelos, diseños y cruces categoriales -amparados en compartimentos estancos de creación de saber- han borroneado las fronteras disciplinarias en un momento donde las producciones artísticas van más allá de los ingresos legitimados por las metodologías aceptadas.

En este sentido, descolonizar y despatriarcalizar son iniciativas analíticas y posiciones políticas, vienen desobedientemente a desaprender, aprende y construir saber de los saberes situados –como diría Claudia Rodríguez (2016)- donde la crítica de “lo literario” es insuficiente de abarcar en exclusiva con los aparatos teóricos o máquinas de lectura, que se circunscriban a lo netamente disciplinar. Tanto así, que la disposición crítica de proyectos como *Hacer cantar la maravilla* (2017-2021)⁴ fracturan las imágenes para tensionar imaginarios, clausuran doctrinas para vitalizar ideologías y se propone dejar de obturar disciplinariamente, para llevar los signos a un estallido donde Bajtín, las lawentunchefe, los contextos y la música, creen una voz intersubjetiva que se resiste a las casillas de la tradición en investigación.

Pienso en los trayectos, en las aventuras y desafíos críticos que, más cerca o más lejos, han transitado por territorios, cuerpos y lenguajes otros que permiten reflexionar y armar una vía teórico-metodológica que forme puentes entre los saberes legitimados y los denominados otros y que, poco a poco, avanzan hacia una consolidación más socialmente establecida del eje literatura-educación como un fundamento posible de problematizar y necesario de discutir desde distintas disciplinas vinculadas.



Sin título, Carlos Le-Quesne

Si pensamos, e idealmente sentipensamos, podemos reingresar al panorama crítico para torcer esas lógicas y nutrir la investigación con energías y creatividades que posicionen lo analítico en una jaula liberada y liberadora. De esta manera, las instituciones de formación inicial docente, y sobre todo las universidades con su enorme capital investigativo, podrán transmitir en sus estudiantes la semilla mágica de la indisciplina que también construye un rigor teórico-metodológico.

3. La oportunidad

En continuidad con este breve panorama crítico considero relevante y urgente atreverse ir más allá de la disputa entre la oralidad y la escritura porque, en las producciones culturales recientes, así como se borronean las fronteras metodológicas, también se borronean los lindes de los géneros. Considero, por ejemplo, las escrituras que habitan libros como *Once* (2017) de Carlos Soto Román, un texto que prácticamente podría ser llamado objeto, o las creaciones de Cecilia Vicuña de poesía y performance –estudiadas actualmente desde la decolonialidad por María José Barros (2019)- o

⁴ Hago referencia al Proyecto FONDECYT Regular 1171337 “Hacer cantar la maravilla: cantos rituales, tonadas y poemas de Chile-Wallmapu s.XX-XXI”.

libros de poesía ilustrada como los de María José Ferrada o aquellos que rescatan el lenguaje del origen donde es posible pensar en varios/as escritoras indígenas. En síntesis, lo que pretendo relevar es que la cultura siempre está un paso más allá y nosotros/as, desde la crítica, tenemos que pensarnos también en ese otro lugar del cual destaco dos rasgos esenciales: el aprendizaje desde y con el otro y la construcción de lo comunitario.

En estas versiones de oportunidad, destaco, especialmente, las propuestas teóricas de Raúl Bueno Chávez (2010), pues su discusión rizoma-selva, para dar un lugar a la selva en las arenas de lucha de la representación y la disputa por el nombrar, es dar oxígeno y valor a esos territorios y saberes otros permanentemente en discusión y tela de juicio por su “rigor investigativo”. En este sentido, aquellas epistemes que podríamos considerar decoloniales se posicionan como un umbral para disentir a los mecanismos convencionales de comprensión analítica y, además, desplazan el concepto “objeto de estudio” para que emerja lo natural, los sujetos, los cuerpos, sus espiritualidades y culturas para mediar e intervenir en las propuestas metodológicas que dinamizan la experiencia y las producciones culturales. Existe, entonces, una investigación militante, comprometida, consciente y legitimadora de aquellos múltiples *otros* que somos al mismo tiempo un *nosotros*.

Si pensamos, por ejemplo, en la poesía indígena mapuche, cuando Jaime Huenún titula un poema “Úl de Catrileo” (2012) o Karla Guaquín escribe “Alex Lemún ... Marrichiweo/ Matías Catrileo ... Marrichiweo” (2011) ese cuerpo violentado y ensangrentado se vuelve un signo de colectividad, colectividad que tristemente se actualiza en cada nuevo asesinato y/o violación de Derechos Humanos. Asimismo, cuando los artistas Octavio y Andrea Gana que conforman *Delight Lab* y Gabriel Orge, en Argentina, intervienen la ciudad con imágenes de Camino Catrillanca y Santiago Maldonado están interpelando al colectivo a tomar posición, a discutirlo, a participar de alguna manera en clarificar la situación en que se encuentran, a buscar justicia.

Intervenir la ciudad es interferir en el imaginario, sembrar una pregunta, desatar un cuestionamiento y lanzar a la ciudadanía en la cara la problematización sobre de qué manera, por ejemplo, la muerte de Santiago Maldonado o el asesinato Camilo Catrillanca, entre muchos/as otros/as son parte de la construcción de sujeto individual y social. Esta pregunta aumenta, a mi juicio, si quienes se lo cuestionan tienen la enorme responsabilidad de ser profesores. Así, recuerdo, por ejemplo, en una imagen que encontré en facebook y que corresponde al diario mural del colegio Winterhill de Valparaíso que dice “Profesores: Por favor, que en algún momento del día se mencione el nombre de Camilo Catrillanca. No es una opción. Es un deber. Atentamente, la Dirección”.

En este sentido, resuena la expresión ‘ser en común’ de Roberto Espósito (2003) para explicarse el concepto de comunidad. Destaco las propuestas de este autor porque piensa la comunidad con fluidez y posibilidades de actualización y adecuación que consideran las *identidades* y no la *identidad*, porque en esa heterogeneidad se ubica la grandeza y la oportunidad de creación para renovar las opciones anquilosadas que la tradición insiste en mantener como opciones únicas. Como diría Diamela Eltit en ese precioso y lúcido texto “Enfermarme de rabia” (2017) las políticas de los controles operan desde la catalogación y las defienden para asegurar la efectividad del control, pues así entre menos identidades, menos posibilidades de fuga y, por lo tanto, menos posibilidades para crear.

4. La oportunidad de la escuela, todo menos una conclusión.

A pesar de la situación existente en términos de diseño escolar, en el entendido que existe un aparente divorcio entre propuestas curriculares y sistemas de medición dominados por lógicas educacionales mide un estándar, considero que es la escuela el espacio donde se tiene que seguir instalando la resistencia a la hegemonía colonial de los saberes⁵.

Para esto es tremendamente necesario tener colegas profesores/as convencidos y conocedores de saberes otros y creaciones culturales vigentes, una lectura acabada de lo reciente y lo no tanto, que permita incentivar a sus estudiantes en una tensión permanente entre el canon y el contracanon. Asumir las 'lecturas ideológicas', como dice Graciela Bialek (2018), pero además son necesarios/as profesores/as dispuestos a articular disciplinas literarias, culturales y sociopolíticas que realmente les permitan poner el cuerpo profesional-pedagógico en una escena educativa estimulante que deje de construir sujetos útiles para los designios impuestos por el mercado, la hegemonía y el capital.

Problematizar la universidad en busca de la actualización y la contextualización es fundamental, sobre todo en carreras de ligadas a la docencia. La Evaluación Nacional Diagnóstica (END) que todo estudiante de pedagogía tiene que rendir el año previo a su egreso se elabora sobre las bases de los estándares orientadores para la formación inicial docente, las disposiciones del currículum nacional y los criterios de la acreditación para carreras de educación, entre otras variables. Me pregunto, ¿Los conocemos? ¿sabemos lo que el diseño educativo nacional espera mínimamente de nosotros como profesores/as encargados de la formación inicial docente? ¿Somos capaces de lograr que nuestros/as estudiantes de educación media aprendan, por ejemplo, postestructuralismo y teoría cultural, sugeridas en algún programa de estudio? ¿Cómo le digo a mis estudiantes indígenas que los saberes ancestrales heredados y cotidianos, con los que arma su cotidiano, se tienden a folclorizar o exotizar en la praxis de aula? ¿Estamos realmente preparados para desarrollar una pedagogía intercultural y plurinacional? ¿Qué ha hecho la institución universitaria para incorporar estos saberes otros dentro de la formación inicial docente? ¿Cuántos cursos de epistemologías del sur, saberes otros, metodologías interdisciplinarias y transdisciplinarias o incluso cursos de teorías decoloniales forman parte de nuestro catálogo académico? Las instituciones demoran en responder estas preguntas y asumir que se debe diversificar la formación universitaria, que a su vez será como consecuencia la diversificación del aula escolar en el caso de quienes somos profesores/as.

Vuelvo a pensar en mi abuelita María, en los desafíos actuales que permean los escenarios educativos, en el lugar político que poseo como profesor y valoro la sabiduría que tan gentilmente me legó, pues ella me "sopló el bracer" de la pasión pedagógica y es mi deber ético entregar esa posta a mis estudiantes. Y, sobre todo, que sus 99 años, con una lucidez cada vez menos coordinada por el paso del tiempo, continúe comprometida, amorosa, crítica y aun tenga ganas de seguir huer-teando antes que el susurro del viento le diga que debe irse a otro plano o el agua de su vertiente sabia deje de brotar.

⁵ Discusiones más amplias para este aspecto son posibles de revisar el capítulo N°1 de mi tesis doctoral "Narrar la escuela: la insistencia creativa para legitimar los DD.HH. en el Cono Sur"(2018).

Bibliografía

- Areco, Macarena. 2015. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago: Ceibo.
- Barros, María José. 2019. "Activismo artístico en *Semi Ya* (2000) de Cecilia Vicuña: hacia una descolonización de los saberes y la naturaleza". En Taller de Letras N°65. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bialet, Graciela. 2018. *Prohibido leer. Reflexiones en torno a la lectura, literatura y aculturación*. Buenos Aires: Aique.
- Bueno, Raúl. 2010. *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.
- Cánovas, Rodrigo. 1997. *Novela chilena: nuevas generaciones*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Carreño, Rubí. 2009. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carreño, Rubí (edit.). 2017. *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Carreño, Rubí y Rodríguez, Claudia. s.f. "Hacer cantar la maravilla: cantos rituales, tonadas y poemas de Chile-Mapu s.XX-XXI". Proyecto FONDECYT Regular 1171337. 2017-2021.
- Eltit, Diamela. "Enfermarme de rabia". En *El Desconcierto*. 2017. En línea: <https://www.eldesconcierto.cl/new/2017/03/29/enfermarme-de-rabia-una-critica-a-dramaspobres-de-claudia-rodriguez/>
- Espósito, Roberto. 2003. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guaquín, Karla. 2011. "Ñuke Mapu puke weychafe". En *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX y XXI)* de Maribel Mora Curraio, Fernanda Moraga (Edit.) y Jaqueline Caniguán. Santiago: LOM.
- Huenún, Jaime. 2012. *Reducciones*. Santiago: LOM.
- Mistral, Gabriela. 1983. "La lluvia lenta". En *Desolación*. Santiago: Andrés Bello.
- Escobar, Arturo. 2014. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA.
- Muñoz, Marcela y Rabanal Damaso. "Lectura ecocrítica de textos mistralianos". Tesis para obtener el título profesional de Profesor de Castellano y Comunicación. Universidad del Bío-Bío, 2009. En línea: http://repobib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1981/1/Rabanal_Gatica_Damaso.pdf
- Muñoz, M y Rabanal, D. 2010. "El motivo del agua en la poesía y prosa de Gabriela Mistral". En *Litterae*. Concepción: Universidad de Concepción. En Línea: <http://www2.udec.cl/postliteratura/docs/artilinea/aguamistral.pdf>
- Rabanal, Damaso. 2018. *Narrar la escuela: la insistencia creativa para legitimar los DD.HH. en el Cono Sur*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Rodríguez Monarca, Claudia. 2016. "Una crítica situada de la Poesía Indígena desde la suralidad: De las raíces a los ramajes". En *Documentos lingüísticos y literarios* N°33. Valdivia: Universidad

Austral de Chile.

Sepúlveda, Magda. 2017. *Ciudad Quiltra. Poesía Chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio. 2013. Soto Román, Carlos. Once. Santiago: Naranja publicaciones.

Tuhiwei Smith, Linda. 2016. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago: LOM.

**Plantas medicinales, cantos rituales y poemas mapuches:
La poesía como dispositivo de intersaberes¹**

**Medicinal plants, ritual songs and Mapuche poems:
Poetry as a device of interknowledge**

Claudia Rodríguez Monarca
Universidad Austral de Chile
claudiar@uach.cl

Resumen

Este trabajo analiza la presencia de distintos saberes en torno a las plantas medicinales y espirituales, en un corpus que contempla *cantos rituales* de machi, testimonios de mujeres sabedoras de ese conocimiento, y poemas *de voces de mujeres mapuches*, de las escritoras Adriana Paredes Pinda y Marta Trecaman y de los escritores Elicura Chihuailaf y Paulo Huirimilla que presentan en sus textos voces femeninas, a través del recurso de la polifonía. Proponemos, con este corpus, que el poema opera como un dispositivo de intersaberes. En él confluyen al mismo tiempo el saber indígena, el occidental (la palabra poética) y el saber de la propia naturaleza.

Palabras clave: Plantas medicinales, poemas mapuches, intersaberes, cantos rituales

Abstract

This work analyses the presence of different knowledge around medicinal and spiritual plants, in a corpus that contemplates *ritual songs* of machi, testimonies of women knowing that knowledge, and poems *of voices of Mapuche women*, of writers Adriana Paredes Pinda and Marta Trecaman and the writers Elicura Chihuailaf and Paulo Huirimilla present in their texts female voices, through the resource of polyphony. We propose, with this corpus, that the poem operates as a device of interknowledge. In it converge at the same time the indigenous knowledge, the Western (the poetic word) and the knowledge of nature itself.

Keywords: Medicinal plants, Mapuche poems, interknowledge, ritual chants

Recibido: 07/11/2019

Aceptado: 06/12/2019

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto FONDECYT Regular 1171337 “Hacer cantar la maravilla: cantos rituales, tonadas y poemas de Chile-Wallmapu s.XX-XXI”. Investigadora Responsable Rubí Carreño, Co-investigadora Claudia Rodríguez.

1. Canelo / Foye. El eje cósmico²

“Cuando optamos por tomar una planta medicinal estamos restableciendo la relación con la naturaleza y con un saber cultural, muchas veces despreciado”.

Epu lof kimün

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación, Fondecyt “Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poemas de mujeres-Chile- Wallmapu XX-XXI”, cuya investigadora responsable es Rubí Carreño, de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), y en el que participo en calidad de coinvestigadora. En esta oportunidad nos proponemos analizar la presencia de distintos saberes en torno a las plantas medicinales y espirituales, en un corpus que contempla *cantos rituales* de machi, testimonios de mujeres sabedoras de ese conocimiento, y poemas de *voces de mujeres mapuches*.

La hoja de ruta de este artículo tiene la particularidad de ser polifónica, cobrando relevancia voces mapuches, de poetas y personas de comunidades que comparten “los saberes de los antiguos”, pero además en diálogo con otras voces y textos literarios provenientes de pueblos hermanados, como un gesto que posibilita reconocer ciertas ideas matrices, isotopías que atraviesan las distintas culturas. Por ello la licencia es partir con el contrapunto de dos textos, uno amazónico y otro mapuche. El primero corresponde a un fragmento de la hermosa novela amazónica *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la amazonía*, de César Calvo; y el segundo, a unos versos del Poema “Canto a la Cascada”, de Paulo Huirimilla:



Canelo- *Drimys*, Carlos Le-Quesne

Si me encuentro con una raíz, con una flor o liana que el maestro Ximu no alcanzó a mostrarme en las visiones, yo puedo escuchar a esa raíz, a ese arbusto, a esa flor, a esa liana, y así determino cuál es su ánimo, qué soledad la rige, o compañía, cómo fue que nació, para qué sirve, qué clase de dolencias desmemoria, con qué males engordá. Y ya sé con qué dietas, con qué ícaros se aumentan o desvanecen las fuerzas.

(César Calvo, *Las tres mitades de Ino Moxo*)

Bajamos con mi madre a la cascada
para tomar remedios de su neblina
Aquí está la flor azul en su arroyo
llama el botero de la otra isla
El lucero de la mañana nos alumbra
En el rocío decimos el romance:
ay! piedra azul que vienes a crecernos el corazón.

“Canto a la cascada” Paulo Huirimilla

² En el artículo aparecen los títulos con nombres de árboles o plantas nativas (Pu aliwen), a las cuales introduciré brevemente, como un gesto de interrelación entre saberes: Foye, árbol sagrado con múltiples usos medicinales, como limpiar heridas, curar reumatismo, afecciones estomacales, dolor de garganta, entre otros.

El primer texto corresponde a un fragmento de la hermosa novela amazónica del peruano César Calvo, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la amazonía* que relata la historia desde la mirada indígena de Manuel Córdova, conocido también como Ino Moxo. El segundo texto es de Paulo Huirimilla, poeta mapuche huilliche de Osorno, del sur de Chile. En ambos fragmentos ya se percibe la relación consubstancial con los elementos de la naturaleza, el conocimiento profundo de las plantas y la vida silvestre, y cómo se potencia su uso terapéutico con los cantos rituales (los ícaros y el romance, respectivamente).

He querido partir con un gesto dialógico e intertextual en el que no solo se perciban los conocimientos ancestrales de las comunidades y pueblos indígenas (amazónicos y mapuches, en este caso) sino además en la revelación, fijación material o divulgación de esos conocimientos que traspasen la frontera intracultural al ser escritos e ingresados a un circuito mayor donde se encuentran otros receptores, lectores o audiencias. Es el caso del libro *Epu lof Kimün* (“conocimiento de dos comunidades” de Ranco), texto que rescata los saberes de los antiguos sobre el tema de la salud y de la medicina que la naturaleza les entrega gratuitamente en “la ñuke mapu”, la madre tierra. Al comienzo del libro señalan “Agradecemos la disposición, amabilidad y grandeza que tuvieron nuestros vecinos en entregar sus conocimientos para dejarlos plasmados en este texto”. Por su parte Adriana Paredes Pinda (2017) nos dice:

Que se nombren los pueblos desde sus propios saberes y que estos saberes se legitimen, no sólo como intra-cultura, sino también como conocimiento válido, que interprete y aporte al mundo en general; es tarea de este mismo proceso de cuestionarse y reconstruirse epistemológica y éticamente; que el conocer no sea una estancia vacía y anquilosada, sino un acto vital y un compromiso solidario, es algo que podemos enseñar los pueblos originarios a esta academia que porfía, muchas veces, en el sin sentido.

Este trabajo ancla su posicionamiento en la *ecología de los saberes*, este diálogo virtuoso entre conocimientos y epistemes, en relación horizontal, que da cabida entre otros saberes, al saber de las plantas y los animales (“estos dadores de conocimiento”), que movilizan y exigen un replanteamiento por parte del investigador que se adentra o se acerca a ellos y que debe partir sincerando su propio lugar de enunciación. En este sentido asumo desde los bordes de la academia una postura situada que intenta tensionar el núcleo duro de la propia academia. Este carácter situado, contextualizado, exige un posicionamiento más político que interpele a la propia academia y los espacios universitarios, que tienden a privilegiar como único modo de conocimiento, el método científico y la teoría crítica occidental -que no es universal como pretende, sino eurocéntrica- y que reduce las posibilidades de acercamiento y de diálogo con otros saberes, de igual a igual, que contribuyan a la valoración de las subjetividades y seres que los portan.

Con todo ello nos identificamos con la idea de diálogo o ecología de saberes (que postula Boaventura de Sousa Santos), situado en lo que denomina “epistemologías del sur”³, que supera la concepción de monocultura del saber, reclamando la validez (esta “justicia cognitiva”) de otros conocimientos y realidades simbólicas alternativas, que reviertan la invisibilización y el intento de epistemicidio por parte del colonialismo y del conocimiento científico hegemónico. Pensamos principalmente en los saberes que porta la tradición oral, la cultura popular, campesina, los pueblos indígenas (manifestada a través de los principios del buen vivir), y la sabiduría de la propia naturaleza,

³ Epistemologías planteadas como pensamiento postabismal, que supera la concepción dominante de tiempo lineal, de naturalización de la diferencia, entre otros modos monoculturales.

de la madre tierra.

Un ejemplo de respuesta defensiva al modelo de explotación de la naturaleza, de un extractivismo ilimitado es, como propone Enrique Leff, una *racionalidad ambiental*, que orienta los esfuerzos reconstructivos hacia la sustentabilidad, donde el ambiente implica tanto un concepto epistemológico como una orientación hacia la acción. Esta idea la podemos vincular a otras propuestas políticas, críticas y teóricas, como la de *sentipensar* con la tierra de Arturo Escobar o de *pensamiento ecologizado* de Edgar Morin⁴, que desmontan una serie de normas impuestas por los aparatos de control social, y permiten visualizar nuevos modos bajo los que es posible concebir y entender la relación ser humano-naturaleza, desde un enfoque eco/sistémico (es decir, la naturaleza como un sistema de relaciones entre seres vivos). Otra noción hermana es la de *sobriedad feliz*, de Pierre Rabhi, este agricultor y filósofo argelino, para quien “la moderación de nuestras necesidades permitirá romper con el orden antropófago de la globalización”.

2. Laurel⁵. El arco del nguillatún

Flor de ulmo te regalo
agua pura en mi quebrada...
te regalo flor de notro te regalo,
te regalo anunciador de primaveras
roja flor como el copihue.
Los canelos y los hualles
medicina para el alma te regalo,
te regalo, te regalo, te regalo ...

Faumelisa Manquepillán



Laurel, Carlos Le-Quesne

En el corpus de estudio podemos identificar un conjunto de poemas mapuches en los que se hacen presentes diversos conocimientos, este mapuche Kimün. Los poemas refieren a las plantas medicinales, al modo cómo se obtienen, e incluso en el modo de prepararlas como remedios. La hipótesis que vertebra el proyecto de investigación, como ha propuesto Rubí Carreño⁶,

es que “el corpus que hemos constituido establece una nueva categoría textual y de análisis que llamaremos “texto-lawen” o poema-lawen (texto-remedio, o poema-remedio)”. A su vez entender el poema como lawen, deriva en dos sub hipótesis: el poema lawen *es por tanto remedio* en el propio

⁴ Se puede profundizar en el planteamiento de Edgar Morin, en la Tesis de Samuel Muñoz, *La representación de la naturaleza defensiva: Estrategias ecocríticas en cabo de hornos de Francisco Coloane*, tesis para optar al título de Profesor de Lenguaje y Comunicación, 2016. UACH.

⁵ Laurel /triwe (“planta sagrada” que se emplea para remedio y para hacer los arcos del lepún (Nguillatún, ceremonia de propiciación colectiva, guiadas por la machi, de rogativa para pedir por buenas cosechas). Sus partes utilizadas son la corteza, las hojas y las flores; las cuales se usan para tratar desde resfríos a enfermedades venéreas, dolores de cabeza, y como diurético. El arco de lepún es el pórtico cuyo umbral conecta las dimensiones del universo, el que se puede administrar simbólicamente, aspecto estudiado por Rodrigo Moulian.

⁶ La hipótesis central del proyecto Fondecyt es que “el corpus que hemos constituido establece una nueva categoría textual y de análisis que llamaremos “texto-lawen” o poema-lawén (texto-remedio, o poema-remedio). En él confluyen al mismo tiempo el canto de tradición oral, la palabra poética y los saberes medicinales asociados a las plantas en la tradición campesina y mapuche” (Cita textual Proyecto Fondecyt).

acto perlocutivo de enunciación y de sanación, al emitirse y al leerse (el hacer en el decir, el sanarse al leerse); y, por otra parte, opera como un *dispositivo de intersaberes*. En él confluyen al mismo tiempo el saber indígena, el occidental (la palabra poética) y el saber de la propia naturaleza. En esta última sub hipótesis nos detendremos en este artículo.

Este trabajo se propone analizar la presencia de estos saberes en torno a las plantas medicinales y espirituales, en un corpus que contempla, desde los saberes indígenas: *cantos rituales* de machis (principalmente recopilados por Félix de Augusta en 1910); testimonios de mujeres sabedoras de ese conocimiento, y poemas *de voces de mujeres mapuches*, de las escritoras Adriana Paredes Pinda y Marta Trecaman y de escritores como Elicura Chihuailaf y Paulo Huirimilla que presentan en sus textos voces femeninas, a través del recurso de la polifonía; todos ellos poemas en diálogo y en una relación intertextual con los otros saberes, el occidental -con la conciencia de la propia construcción poética- y el de la propia naturaleza. Estos poemas se han difundido a través del soporte escrito y oral como un guiño hacia el regreso del ùl o canto mapuche, que recupera los aspectos del acto enunciativo de la tradición oral, pero también el conocimiento ancestral del uso medicinal de las plantas, es decir la relación de la poesía con la cosmovisión mapuche, lo que hemos identificado como *intertextos no literarios* (Iván Carrasco), esto es la presencia y alusión en el poema de otro tipo de textos (cosmológicos, de tradición oral, de sus saberes medicinales y sus modos de vinculación y comunicación con el mundo espiritual “de arriba”, el wenu mapu).

3. El maqui⁷. Diálogo de saberes

Cogeré para ti un remedio bueno
para sanarte, y poderte aliviar,
de más arriba de la cascada
te traeré flores medicinales
para que sanes

Canto recopilado por Félix de Augusta,
Lecturas araucanas

“Puedo vivir mil años, pocos seres en el mundo son capaces de hacerlo; para lograrlo, introduzco mis raíces profundamente, incluso en la roca. Me anclo al planeta para soportar el embate del viento más huracanado, así también extraigo mi energía, desde las profundidades más antiguas, y mis brazos, flexibles y siempre verdes, soportan el peso de grandes cantidades de nieve, donde nadie más puede sobrevivir”

*Memorias de árboles, la historia de la araucaria*⁸

Partimos de la premisa que existen diversos tipos de conocimiento, de modos de concebir y aprehender el mundo. No obstante, no están aislados ni son monolíticos, sino dinámicos. En ese dinamismo situamos el diálogo posible de saberes, en una relación solidaria, de igual a igual, que construya sinergia, y que evite cortocircuitos epistémicos. Para el caso que nos convoca, situamos este diálogo en torno al conocimiento de plantas medicinales en relación a tres tipos de saberes, el *saber indígena*, el *saber occidental*, el *saber de la propia naturaleza*.

Respecto al saber indígena, el conocimiento de las propiedades sanatorias de las plantas los encontramos tanto en la machi, como en las lawentuchefe, las meicas y las personas que han vivido y

⁷ Se trata de una planta ampliamente usada en la medicina popular. Hojas en infusión se usan para enfermedades de la garganta, herpes, como febrífugo, antitumoral.

⁸ La historia de la araucaria, <https://www.13.cl/c/programas/memorias-de-arboles/capitulos/la-historia-de-la-araucaria>

experimentado tempranamente el contacto con su entorno natural, indistintamente de la edad. Otra manera de evidenciar ese conocimiento es con los numerosos estudios que existen en relación a las plantas, tanto en su función medicinal como sagrada, y su reiterada presencia en las ceremonias de machi y en los cantos rituales. Este saber demanda el *conocimiento de la tradición oral* y los géneros propios mapuches como el ül y el epeu; el *conocimiento cosmovisional*, que considera la religiosidad mapuche como subsistemas integrados de creencias y prácticas, principalmente las nociones de *ngen* (espíritus protectores de la naturaleza) y de *kumen mongen* (buen vivir) con los principios articuladores que rigen su actuar en el mundo (reciprocidad, relacionalidad, complementariedad, integridad, etc.); y el *conocimiento de las plantas medicinales* o *kimün* de la medicina mapuche, como los aportes de Martín Alonqueo y de *Epu Lof Kümün* (libro que recoge testimonios de dos comunidades del Lago Ranco, escrito por las propias comunidades), como una experiencia de trabajo colaborativo, participativo, de tecnologías locales, y retroacciones mutuas.

El *saber occidental* maneja principalmente el *paradigma científico* y los saberes sistematizados en disciplinas canónicas, como la botánica (aquí son relevantes los trabajos de Mösbach, Gumucio, Citarella), la etnografía, desde los aportes de Grebe y Montecino, entre otros; y la literatura, que plasma luego estos saberes, desde los códigos de la poesía escrita (recordemos, por ejemplo, que muchos de los poetas mapuches son profesores y tienen formación literaria, y todos participan de un circuito de escritores en el contexto de la poesía chilena).

Finalmente, encontramos el *saber de la propia naturaleza*, esta “inteligencia en la naturaleza”, que postula Jeremy Narby (2009), “concepto construido con la combinación de la ciencia y el conocimiento indígena” (17), y que parece ser una nueva forma de ver a los seres vivos. La inteligencia sería una propiedad de toda la materia viva, que en cada uno de sus componentes refleja una capacidad de hacer elecciones inteligentes y comunicarlas. Es más, Narby señala que, a propósito de su investigación en la Amazonía, a distintas especies se le atribuye la posesión de espíritus, inteligencia y humanidad. Por otra parte, ya en los años 80, Joseph Campbell decía que el mundo vegetal tiene conciencia: “ciertamente el mundo vegetal es consciente, y cuando vives en el bosque puedes ver todas estas diferentes conciencias relacionadas entre sí”⁹. Sin ir tan lejos, en el caso Mapuche, Sonia Montecino (1995) señala que “reconocer la “sabiduría” que existe en las plantas y flores es un don que entrega Ngenechén a las mujeres que serán depositarias del oficio de machi”. Retomando la noción de inteligencia y conciencia de la naturaleza, en la zona de la araucanía, tenemos los testimonios de pehuenches que relatan la capacidad resiliente e inteligente de las araucarias, no solo por subsistir en condiciones extremas, como sequías e incendios, sino por reproducirse y persistir en el largo plazo. Qué mayor inteligencia el hecho que los árboles a través de las raíces se interconectan formando redes, mediante las cuales se comunican y se ayudan entre sí. Recordemos los versos de Elicura:

9 <https://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero%E2%80%99s-adventure-audio/> dice Campbell “La planta envía pequeños sensores para salir y agarrar la planta, y sabe dónde está la planta y qué hacer, dónde está el árbol, y crece así, y abre una hoja, y esa hoja inmediatamente gira hacia donde está el sol. Ahora, no puedes decirme que la hoja no sabe dónde estará el sol. Todas las hojas van así, lo que se llama heliotropismo, girando hacia donde está el sol. Esa es una forma de conciencia. Hay una conciencia vegetal, hay una conciencia animal. Compartimos todas estas cosas. Quiero decir, todo es conciencia. Empiezo a sentir cada vez más que todo el mundo es consciente; ciertamente el mundo vegetal es consciente, y cuando vives en el bosque, como lo hice cuando era niño, puedes ver todas estas diferentes conciencias relacionadas entre sí”.

“Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente. Nada más, me decía, hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento”.

4. MATICO¹⁰. Poemas como dispositivos de intersaberes



Matico, Carlos Le-Quesne

Visualizamos en los textos, al menos, tres componentes importantes del sistema holístico de la medicina mapuche: *los ngen* (espíritus de la naturaleza, y en ellos el *ngen lawen*), *las plantas* y *la machi*; que en su interrelación e integralidad desmontan la distinción que hace la modernidad entre natural y cultural, entre sujeto y objeto; o entre lo vivo y lo muerto, asumiendo el dinamismo propio de la naturaleza, como ciclos que determinan a su vez a los seres biológicos.

Los ngen son los espíritus protectores de la naturaleza, “respaldan las normas tradicionales de interacción respetuosa y de reciprocidad entre los hombres y la naturaleza” (Grebe 1992: 47-48), y circunscriben su actividad al mapu, tierra habitada por los mapuches. Para Ester Grebe “La misión de estos espíritus es cuidar y preservar la vida, bienestar y continuidad de los fenómenos naturales en nichos ecológicos específicos a su cargo. Por tanto, el subsistema de los ngen genera los principios de una ecología, contribuyendo al equilibrio del medio ambiente” (1993: 47-48). Entre los distintos ngen, encontramos los ngen-lawen. El ngen-lawen, es espíritu dueño de las hierbas medicinales: Todas las plantas medicinales han sido dejadas a los hombres por los dioses creadores

«Lawen no está nunca solo. Tiene cuidador. «antes de recoger hierbas medicinales se le pide permiso al ngen-lawen para recogerlas: ‘Ngen-lawen, te pido permiso. Voy a recoger algunas hierbas medicinales’. Por su parte, «a ngen-mapu se le pide que aparezca lawen» en abundancia” (Grebe, 1993: 60)

Respecto a *la Machi*, es la intermediaria entre el mundo natural y el sobrenatural, al invocar a los espíritus ancestrales para que alivien las enfermedades. El machitún, además de recurrir a plantas medicinales, necesita de los cantos sagrados, al tayül, cantos de machi, clasificados según el tipo de enfermedad del paciente.

Las plantas refieren al uso terapéutico tanto para enfermedades “naturales” como sobrenaturales (en todas sus formas: infusión, sahumero, masajes, aceites...). Es importante considerar la ritualidad en la búsqueda de las plantas (permiso a ngen lawen, la hora en que se busca (de madrugada), el modo en que se ven los remedios (sueños), el factor numérico y la combinación (número par para el remedio que significa el equilibrio). Existen distintos criterios de clasificación de las plantas medicinales: 1. *Rekutrán*, plantas que sanan dolores, molestias y enfermedades contraídas de forma natural. Conocimiento herboláreo no exclusivo de las machis, sino de las mujeres mapuches en general (plantas más comunes chilko, maqui, koleo, matiko, pulu, chin chin, entre otras). 2. *Wekufetún*

10 Su nombre en mapudungun es palguñi y su infusión sirve para el dolor de estómago y las heridas.

(expulsión de espíritus malignos), son plantas de uso exclusivo de la machi, destinadas a expulsar enfermedades adquiridas de forma sobrenatural; lo mismo el *Kalkutún* (sustancias venenosas suministradas por un kalku), en este grupo encontramos natre, ajenjo, canelo wualwe, etc; una variante son las plantas de uso de la machi en sus ceremonias de iniciación, *kisu-kutran*, plantas que están presentes en los cantos de machi (maqui, canelo, quila, laurel, copihue, etc.). Otro grupo sería *Kontra-lawen*, plantas de uso preventivo de malos espíritus (wayún o pinchuda, refu, se colocan cuatro ramas en la puerta de la casa del enfermo).

Canciones de machi

“Doce remedios del alto cielo
Te traigo para que sanes”

Canción referida por Domingo Wenuñaniko

La tradición oral constituye el modo como muchos pueblos y comunidades han optado por preservar su cultura y supone el conocimiento situado, vivencial, experiencial, a través de un relato o un canto que un sujeto trasmite a otro o a otros (normalmente de una generación a otras). El relato o canto es un acto único e irrepetible por las condiciones contextuales, como señalaba Greimas¹¹. Los saberes ancestrales de la comunidad son atesorados en una memoria intracultural, la mayoría de las veces monolingüe, que opera como mecanismo de resistencia cultural, justamente para no ser contaminados, expropiados, controlados. La tradición oral es una estrategia de mantención de esa memoria y herencia material e inmaterial. No obstante, también ha traspasado la frontera y ha permitido darse a conocer, en sus lenguas o de modo bilingüe, ser traducidos por ellos mismos, transcritos por otros (en esta oralidad inscrita como propone Iván Carrasco, 1990) y/o adaptados a otros registros o géneros, como la poesía, los cuentos, los relatos. Un ejemplo de transcripción y fijación de esta oralidad, corresponde a las antiguas canciones de machi, particularmente las recogidas por Félix José de Augusta en *Lecturas Araucanas* en 1910, En ellas, la machi, en las ceremonias, principalmente en las de iniciación *kisu-kutran*, suele utilizar como plantas de sanación, maqui, canelo, quila, laurel, copihue, entre otras plantas.

Canción de machi

(Esto lo canta la machi para que venga el arte á su cuerpo).

Todo estaba cubierta de flores
Cuando fueron á buscarme al monte.
De sagradas ramas de canelo
estaba cubierta.
Cuando fueron á buscarme al monte.
Estaba cubierta de ramas de laurel.
Cuando fueron á buscarme,
bajó mi arte querida.
El arte que viene del medio del cielo.
Arte querida.
Ven á favorecerme.
Baja, pues, sobre mí.

11 Greimas reconocía las siguientes características: Oralidad, Autoría compartida o apropiación colectiva, Versión múltiple de cada texto, distanciamiento entre producción y ejecución del discurso, código semántico implícito (presupuestos de la cultura), y la dilución del enunciador y sus marcas. 1982. Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.

Te traeré remedio compuesto de
cuatro aguas
De la neblina de una cascada.
De la cascada azul te cogeré
remedio de flor azul
para dominar tu mal.

Puede verse en estos ejemplos que la machi es la intermediaria entre el mundo natural y el sobrenatural, al invocar a los espíritus ancestrales para que alivien las enfermedades. Para ello recurre a esta “arte querida”, a la sabiduría de las plantas y flores, y cuyo lenguaje las mujeres, particularmente las que serán depositarias del oficio de machi, pueden descifrar. Los modos de conocimiento del arte de sanación, son principalmente a través de los sueños entregados por las machis antecesoras. El machitún, además de recurrir a plantas, necesita de los cantos sagrados, como ya mencionamos, los tayül, cantos de machi, clasificados por Grebe según el tipo de enfermedad del paciente, entre cantos para sanar males de origen natural, otros cantos por causas sobrenaturales; y otros que ahuyentan los malos espíritus, como la canción referida por Domingo Weitra:

“Te he traído doce yerbas
Para sacarte. Vengo á verte, diablo astuto”

Asimismo, encontramos el canto que hace alusión al tipo de enfermedad adquirida de forma sobrenatural:

“Donde querías pasar,
allí dio contigo el demonio torbellino;
de esto está enfermo tu corazón”.

Para ello la machi deberá expulsar estos espíritus malignos (*Wekufetún*) que se encuentran en sustancias venenosas suministradas por un kalku (brujo).

Encontramos también canciones que aluden a las cascadas (trayenko) como el lugar que cobija esos remedios, como el ejemplo ya mencionado “Cogeré para ti un remedio bueno... de más arriba de la cascada”, en *Lecturas araucanas*. Hay otras canciones que vienen con el título “Trayenko cascada”. En ella promete la machi traer remedios que crecen en derredor de una cascada. En el mismo texto de Augusta encontramos el siguiente ejemplo:

Te traeré remedio compuesto de
cuatro aguas
De la neblina de una cascada.
De la cascada azul te cogeré
Remedio de flor azul.
Para dominar tu mal.
He dicho de ti que te mejoraría,
Por eso vengo.

Este último canto hace alusión al tipo de enfermedad adquirida de forma sobrenatural. Para ello la machi busca plantas en la cascada que expulsan estos espíritus malignos (*Wekufetún*). Además, recalca el compromiso y la palabra dada en su sanación “He dicho de ti que te mejoraría/, Por eso vengo.”.

Testimonios

Otro tipo de corpus que despliega el conocimiento sobre plantas medicinales corresponde a los testimonios de mujeres sabedoras de lawen. Veamos algunos ejemplos del texto *Epu lof kimün*:

“Mi abuela tenía un huerto y cuidaba con mucho cariño una hierba muy especial, el toronjil, pues padecía de un soplo al corazón y tenía fe en que esta hierba la sanaría. Ella a todos sus delantales les hacía un ojal solo para poner unas cuantas hojas de esta hierba para olerla y sentir su rico aroma. Las visitaba por las mañanas y por las tardes les hablaba y les cantaba. Cuando ella murió, la planta también murió” (Carmen Zulantay).

En este testimonio, breve pero condensado en su sabiduría, apreciamos el hecho que la abuela (¡siempre las abuelas!) tenga un huerto y sepa qué planta sirve para qué mal; además, el modo de suministrar y verse beneficiadas por ellas no solo radica en la infusión, sino en este caso, a través del aroma de una planta colocada en la solapa del delantal. Finalmente, observamos el hecho que la relación de las plantas es una relación dialógica con otros seres vivos (“por las tardes les hablaba y les cantaba”); cuestión que dista mucho de la relación y el estatus que se les da desde occidente a las plantas, como seres vivos, pero carentes de conciencia. Veamos otros ejemplos de testimonio en el libro:

“Mi abuela me solía andar trayendo para acompañarla y buscar remedio y me iba enseñando. A todo le daba un uso, y lo mejor que se me quedaba todo, no borré el pensar de mis antiguos. Por ejemplo el natre sirve para dos cosas, para la fiebre y el sobrepardo. (Teolinda Chaypul)
“En la época de mis abuelos, todo se hacía con respeto y se pedía permiso a la tierra para sacar una planta o levantar una casa” (Graciela Hueitra).

Es interesante observar varias cuestiones, por ejemplo, el modo de transmisión del saber y de mantenerse y fijarse: la nieta reconoce que la abuela le enseña y que no se le olvida. Otro elemento que llama la atención es que todas las plantas sirven, la abuela “a todo le daba uso”, o como dice Rubí Carreño “no existen las malezas”. El otro ejemplo releva un aspecto fundamental en la cultura mapuche y es el respeto por todos los seres vivos; indistintamente del lugar que ocupen en la naturaleza; por ello hay que pedir permiso a cada uno de estos ngen. Destaca en todos estos ejemplos la forma de adquirir ese saber, a través de las abuelas, la forma de relacionarse con las plantas, hablándoles, cantándoles, solicitándole permiso a ngen mapu, como fuentes de transmisión directa del conocimiento herbolario mapuche.

Poemas

Finalmente, presentamos algunos textos poéticos que preservan estos saberes. Los poemas se han difundido a través del soporte escrito (libros, revistas) y del soporte oral, en recitales, registros audiovisuales o discos, como un guiño hacia el regreso del ül o canto mapuche. Veamos algunos ejemplos, partiendo por el poema SANACIÓN, de Adriana Paredes Pinda

Fuchotun
es lo que falta.
Laurel limpie estos aires
aclare los caminos.
Lo que me guía

vuelca foye en la penumbra erupciona
 una luna mordiendo los espíritus.
 Ella dirá cuando.
 Cantará la niña su canto antiguo si conoce
 la madre de su raíz si llena su boca
 con yerbas sanadoras. Tucílago / para la pena que se le derrama
 en tos asmática por el pecho, palke / para la cabeza afiebrada sin trarilonko
 matico cicatrizará herida de parturienta / cuando venga su luz (...)
 Le hicimos fuegos con luna llena en su ruka,
 sus brazos no quería mapuche por eso la pena,
 pero se rindió con foye/ mientras cantábamos¹²

Este poema da cuenta del llamamiento de machi y con ello la herencia de un saber ancestral y medicinal, de una niña que se resiste a escuchar y entonces enferma (“su corazón estaba partido/ en dos”); se pide para ello fuchotun, es decir, sahumero con plantas nativas. El rito de sanación es para que acepte ese llamado y reconozca ese canto antiguo que le va dando las propias respuestas. El sujeto lírico en este texto corresponde a la voz de una machi como sujeto participante del contexto que describe; en este sentido asume y alterna en su relato una actitud lírica enunciativa, en tanto describe la angustiada experiencia de dolor de esta niña, pero a su vez, es protagonista, en tanto transforma y sana y ella misma emprende el viaje sagrado del machitún; y nos guía en el relato, al mismo tiempo que va curando del mal.

Otro ejemplo sobre plantas medicinales en textos poéticos, lo encontramos en ÜLÜ TUN¹³, de Marta Trecaman:

Ülü Tun
 Los remedios verdes
 orillean el camino
 Silban las pifilkas amadas
 junto al cuerpo
 me elevan entre flores
 brotantes del kultrún
 que nombra desde el antes de nacer.
 Al foye encuentro
 en su caricia perfumada
 y me colma de consuelo.

En este texto, de tono muy poético, la sujeto lírica asume ya el conocimiento heredado de las plantas medicinales, los remedios los encuentra porque los conoce; y va haciendo alusión indirecta al ritual del machitún, con la mención de los elementos que lo acompañan, a ülu- tún, que es cuando se coloca el kultrún sobre el cuerpo del enfermo en los ritos terapéuticos; las pifilkas y el kultrún, como instrumentos que permiten en el purrún el monorritmo del trance de la machi (“ese cuerpo que se eleva entre flores”), y el canelo, el foye, como árbol que cobija el espacio sagrado.

En el corpus que hemos propuesto existen poemas que, si bien son escritos por hombres

12 Continúa el poema: “Ahora los ojos se les quedan en cementos,/ no hay lunas maternas en los edificios,/ no entra sol ni aire ni fuego./ La muchacha tendrá que hacer machitún./ Los brotes de las maderas/ puján en su lengua,/ un pwen en aroma de parto./ Se le había ido el espíritu, dicen./ Le hicimos fuegos con luna llena en su ruka,/ sus brazos no quería mapuche por eso la pena,/ pero se rindió con foye/ mientras cantábamos. Trutruka,/ pvfvka, trompe antiguo con raulí/ para enamorarla./ Un muchacho pedía por su regreso,/ porque la liberáramos de los perros negros./ Ya no quería ser secuestrada la muchacha/ en otro mundo, pero su corazón estaba partido/ en dos./ Por eso la pena y los piojos blancos./ Pedimos a la mamita le sobara la partidura/ allí donde moría. Vinieron entonces buenos olores,/ tierra de Treng-Treng llenó sus manos,/ Volvía el espíritu de chiquilla enferma/ porque la madre fue por él. /Tuve que ir a buscarlo por donde se perdió.”

13 ülu- tún es cuando se coloca el kultrún sobre el cuerpo del enfermo en los ritos terapéuticos.

(Chihuailaf y Huirimilla), le dan la palabra a sus madres y abuelas. Son poemas en los que se utilizan el recurso de la polifonía, que hemos descrito en otra oportunidad (Rodríguez, 2009), como “la pluralidad de voces que se corresponden con múltiples conciencias independientes e inconfundibles no reductibles entre sí. Por tanto, cada voz enunciativa es sujeto de su discurso y no solo objeto del discurso” (186). Veamos dos poemas, a los que ya hicimos alusión en el artículo, en SUEÑO AZUL, de Elicura Chihuailaf

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles. (...)
Salgo con mi madre y mi padre a buscar / remedios y hongos
La menta para el estómago, el toronjil para la pena
el matico para el hígado y para las heridas
el coralillo para los riñones —iba diciendo ella.

Recordemos el poema *Canto a la cascada*, de Pablo Huirimilla

“Bajamos con mi madre a la cascada
para tomar remedios de su neblina/
Aquí está la flor azul en su arroyo”.

En ambos poemas los sujetos ceden la palabra. En el caso de Chihuailaf, el gesto y la marca propia de la oralidad, ese decir, es atribuido a la abuela “Nada, me decía”; “iba diciendo ella”, y en ese gesto de transmisión de su herencia de saberes, ella le habla de las “historias de los árboles y las piedras que dialogan entre sí”, es decir, de los saberes de la propia naturaleza, de los que hay que aprender.

A propósito de la herencia de estos saberes, la cascada seguirá estando presente, en tanto transmisión de ese saber medicinal ancestral, como en el poema de Huirimilla. Los remedios detrás de la cascada son poco accesibles para una persona cualquiera, pero la mujer mapuche y la machi poseen este conocimiento heredado por sus ñañas desde la infancia o en los sueños. Es decir, se valida la voz del sujeto poético, masculino, en tanto nieto e hijo que aprende y aprehende de la abuela y de la madre los secretos de la naturaleza.

En los poemas que hemos visto, se recuperan los aspectos del acto enunciativo de la tradición oral, pero también el conocimiento ancestral del uso medicinal de las plantas, es decir la relación de la poesía con la cosmovisión mapuche, lo que hemos identificado como intertextos trasliterarios (en la nomenclatura propuesta por Iván Carrasco), esto es la presencia y alusión en el poema de otros textos, no literarios: como los discursos cosmológicos; de su tradición oral, y sus modos de vinculación y comunicación con el mundo de arriba (como los cantos rituales, restringidos en su origen a un ámbito intracultural); y finalmente, de sus saberes medicinales, como el conocimiento de algunas plantas, que refieren al uso terapéutico tanto para enfermedades naturales como sobrenaturales; conocimiento que la palabra poética pone a disposición “al mundo en general”, como nos recuerdan las palabras de Adriana Pinda, de inicio de este artículo: “Que se nombren los pueblos desde sus propios saberes y que estos saberes se legitimen, no sólo como intra-cultura, sino también como conocimiento válido, que interprete y aporte al mundo en general”.

8. Más allá de este corpus...

En la poesía mapuche encontramos otros textos vinculados al conocimiento de plantas medicinales y que podemos concebir como dispositivos de intersaberes, ya que se caracterizan porque son poemas que aluden, por ejemplo, al conocimiento transmitido de generación en generación por las abuelas, las ñañas, como en el poema de Marta Trecaman (te agradezco ñaña) “Agradezco por los viajes ñaña / por mostrarme esas cosas / los signos que escalonan mi xapelakucha/ los remedios verdes y el camino/ las flores ancestrales blancas, azules y amarillas”. Otros poemas aluden a otro tipo de rito, el de la preparación de la pócima amorosa (Graciela Huinao) “Preparo el rito perfecto/ bajo la última/ cómplice estrella/ del amanecer. / Mientras las pócimas/ bailan en la hoguera/ mi kultrún revienta/ bajo un cielo rojo-azul.” Finalmente, los Poemas cifrados, como *Kogen*, de Lienlaf, texto de doble soporte y articulación (texto a la vez oral cantado en mapudungun y escrito en verso y en castellano, lo que desborda la concepción canónica de los géneros), que es un gran recetario para preparar el consumo de un hongo alucinógeno nativo; sin embargo, para ello no basta la lectura, sino el hecho único e irrepetible del canto en un contexto ritual particular; y con ello, el regreso al canto hondo y profundo en mapudungun.

Concluimos señalando que, así como la aleación de las plantas es entendida como un “diálogo entre ellas, un nütram lleno de kímün” (Gumucio), de alguna manera este ejercicio perlocutivo al que nos invitan estos textos, en tanto hacer en el decir (cantando, narrando, escribiendo, preparando un brebaje), estaría dando cuenta de nuevos modos dialógicos entre/inter saberes.

Bibliografía

- Alonqueo, Martín. 1987. *El habla de mi Tierra*. Edición Nr. 2 P. Las Casas/Temuco
- Alonqueo, Martín. 1979. *Instituciones Religiosas del Pueblo Mapuche*. Ediciones Nueva Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Augusta, Félix. 1910. *Lecturas Araucanas*. Temuco: Imprenta San Francisco, 1934.
- Boaventura de Sousa Santos. 2014. *Epistemologías del sur*. Madrid: Ediciones Akal.
- Calvo, César. 1981. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la amazonía*. Iquitos: Proceso Editores.
- Campbell, Joseph. 1986. *Joseph Campbell and the Power of Myth — 'The Hero's Adventure'*. <https://billmoyers.com/content/ep-1-joseph-campbell-and-the-power-of-myth-the-hero%E2%80%99s-adventure-audio/>
- Carrasco, Iván. 1990. “Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 4: 19-27.
- Chihuailaf, Elicura. 1994. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Citarella, Luca. 1995. *Medicinas y Culturas en la Araucanía*. Editorial Sudamericana, Santiago.
- Escobar, Arturo. 2014. *Sentipensar con la tierra*. Medellín: Ediciones UNAULA.
- Grebe, María Ester. “El subsistema de los ngen en la religiosidad mapuche”. *Revista Chilena de Antropología* 12, 1993: 45-64.
- 1992. “El concepto de Ngen en la cultura Mapuche”. *Actas de Lengua y Literatura mapuche* 5: 1-7.
- Greimas, A.J. 1982. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gumucio, J.C. 1989 “Anümka pu püllu, plantas espirituales mapuche”. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche* 3:277-287.
- Huiriñilla Oyarzo, Juan Paulo. 2001. *Palimpesto*. Berlín: Ñuke Mapuförlaget.
- Leff, Enrique. 2004. “Racionalidad ambiental y diálogo de saberes Significancia y sentido en la construcción de un futuro sustentable”. *Polis Revista Latinoamericana* 7 |Saberes (s), ciencias (s) y tecnologías (s) 2-36.
- Faumelisa Manquepillán. 2016. *Likan Kūra Ni Purun. Danza de la piedra*. Chile: Conadi, pp. 8-9.
- Montecino, Sonia. 1995. *Sol viejo, sol vieja. Lo femenino en las representaciones mapuches*. Edición CEDEM.
- Morin Edgar. 1996. “El pensamiento ecologizado”. *Gazeta de antropología* 12: 1-7.
- Mösbach, E. de 1992. *Botánica Indígena de Chile*. Fundación Andes, Editorial Andrés Bello, Santiago.
- Moulian, Rodrigo, Garrido Cristina. 2015, “Etnopoéticas del umbral: el simbolismo del arco en la cultura mapuche williche y sus recurrencias en los sistemas cosmovisionarios andinos”, *Estudios atacameños* (51), 207-229.
- Muñoz, Samuel. 2016. *La representación de la naturaleza defensiva: Estrategias ecocríticas en cabo de hornos de Francisco Coloane*, tesis para optar al título de Profesor de Lengua y Comunicación, UACH.

- Narby, Jeremy, 2009. *Inteligencia en la naturaleza*. Lima: Graph Ediciones.
- Paredes Pinda, Adriana. 2001. "Williche, poetas y poesía. Nosotros como el sol no tenemos amanecer". Fütawillimapu. Osorno: CONADI, Universidad de Los Lagos. 105-111.
- 2017. Texto inédito (compartido) correspondiente a un informe de tesis en México.
- Rabhi, Pierre. 2013. *Hacia la sobriedad feliz*. Madrid: Errata Naturae.
- Rodríguez Monarca, Claudia. 2009. "Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú". *Estudios Filológicos* 44: 181-194, 2009
- Trecaman, Marta. 2012. *Entre lunas neónicas*. Comarca Ediciones.
- VVAA. *Epu lof Kimün*. S/f. Ranco.

Pedro Lemebel: una mala hierba que incomoda el jardín del poder dominante

Pedro Lemebel: a invasive plant that bothers the garden of the dominant power

Carolina Romero
Pontificia Universidad Católica de Chile
caromero1@uc.cl

Resumen

Este artículo tiene como objetivo proponer un enfoque del efecto estético que provoca Pedro Lemebel (1952-2015) con “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” (1986), comparándolo con el efecto urticante y sanador que provoca la ortiga, comúnmente conocida como una malahierba o maleza, a partir de una reflexión en diálogo con la etnobotánica. Esta lectura extrapola la comparación del efecto del poema analizado, a la figura de Lemebel en tanto artista, como una Ortiga en el orden dominante del jardín social, puesto que da voz y visibilidad a la homosexualidad y a la pobreza no romantizada, subalternidades incómodas para una sociedad fuertemente machista y neoliberal como la que domina en Chile. Al mismo tiempo que intenta aplicar la propuesta de Gayatri Spivak en “¿Puede hablar el subalterno?” (2003), problematizando el análisis de un acto de visibilización homosexual, desde un enfoque heteronormado.

Palabras claves: Pedro Lemebel, ortiga, jardín, homosexualidad, subalternidad.

Abstract

This article aims to propose an approach to the aesthetic effect caused by Pedro Lemebel (1952-2015) with “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” (1986), comparing it with the stinging and healing effect caused by the nettle, commonly known like a weed or invasive plant, from a reflection in dialogue with the ethnobotany. This reading extrapolates the comparison of the effect of the poem analyzed, to the figure of Lemebel as an artist, as a Nettle in the dominant order of the social garden, since it gives voice and visibility to homosexuality and non-romanticized poverty, uncomfortable subalternities for a strongly macho and neoliberal society like the one that dominates in Chile. At the same time that he tries to apply the proposal of Gayatri Spivak in “Can the subaltern speak?” (2003), problematizing the analysis of an act of homosexual visibility, from a heteronormal approach.

Keywords: Pedro Lemebel, nettle, garden, homosexuality, subalternity.

Recibido: 23/08/2019

Aceptado: 14/11/2019

*“Dicen que soy un desastre total /
que soy malahierba”
Alejandra Guzmán*

Esta propuesta de lectura tiene como principal objetivo compartir una percepción sobre la función estética de la creación artística de Pedro Lemebel, por medio de la cual construye y empodera la voz de la loca (o marica) lejos del lugar satírico (ridiculizante) que le tenía permitido el orden social. Me importa rescatar el poder sanador e hipnótico que tiene esta escritura encarnada, a partir del uso estratégico del lenguaje, para generar un abanico de sensaciones en el lector/escucha de esta literatura que pica y cura a la vez, del mismo modo que lo hace la ortiga entre las malezas más comunes, en el contexto depredado de una urbe como Santiago o Valparaíso.

Perteneciente a la familia de las *Urticaceae*, la ortiga es una planta herbácea que crece en suelos húmedos y nitrificados, con altos contenidos en materia orgánica, lo que ya nos está indicando la presencia de fertilidad en los suelos. Es muy fácil que se desarrolle en huertas, montones de estiércol, herbazales ruderales, es decir, zonas muy próximas a la presencia humana y sus desechos. Por otra parte, Pedro Lemebel cuenta que sus primeros años transcurrieron muy cercanos al Zanjón de la Aguada (canal de aguas servidas, ahora extinto), rodeado de basurales que se creaban en los sitios eriazos.

Crecí sabiendo que la ortiga era una maleza, una planta impía que podía dañarme si la tocaba, que su verdor aterciopelado causaba urticaria, en resumen, una planta extraña, que crece donde no hay un trabajo de domesticación esmerado, ni una preocupación de tener un jardín normado. Por el contrario, la ortiga crece libre en los escampados, en los patios traseros, en los recovecos sobre los que no se pone especial control o cuidado. “No toques eso” decían las buenas personas que cuidaban de nuestra infancia, y era frecuente que los mayores nos enseñaran a temer y ridiculizar a “ese niño raro” o a esa “compañerita amachada”. Nos enseñaron también, a alejarnos o aceptarlos dentro del estricto marco de la sátira, y en el mejor de los casos, darles una mirada lastimosa que se condeue de su “condición”.

En 1986 Pedro Lemebel, expone sus hojas urticantes en un acto organizado por la oposición a la dictadura, cuando lee “Manifiesto”. Por medio de esta creación lírica, expone y delimita claramente su lugar de enunciación. Incomoda, toma distancia crítica respecto a la efervescencia política que bullía al calor de las ideas de índole socialista, e irrumpe declarando: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones / No soy Ginsberg expulsado de Cuba / No soy un marica disfrazado de poeta / No necesito disfraz / Aquí está mi cara / Hablo por mi diferencia”.

La lógica que está operando en esta propuesta, es la analogía de la sociedad como un jardín, es decir una construcción planificada que ordena y jerarquiza la vegetación, según patrones que responden a ciertas concepciones a priori (y arbitrarias) sobre qué es lo bueno, bello y deseable para esta naturaleza normada. Suele suceder que las plantas silvestres se tengan en menos valor que las

que han sido plantadas para cumplir los propósitos de quien organiza y dispone del jardín. Algunas hierbas, aunque salvajes, son aceptadas dentro ya que soportan homogéneamente el cuadro por donde sobresalen las plantas cultivadas. Las que no cumplen ese propósito, son malezas que se debe controlar.

Para efectos de esta reflexión, también resultan muy interesante cómo el relato cronista se refiere al esfuerzo sociopolítico de domesticar la naturaleza en el espacio urbano, al mismo tiempo que las fronteras construidas por el poder, son transgredidas y resignificadas por los ciudadanos en tránsito, que se mueven entre la periferia y el centro de Santiago de Chile, por ejemplo, el uso del Parque Forestal como lugar donde se ejerce la sexualidad de quienes no pueden pagar por privacidad. La mirada voyeur de la loca cronista, está también inserta en este espacio donde el: “halógeno delator, que convierte la clorofila del pasto en oleaje de plush rasurado por el afeitado municipal. Metros y metros de un Forestal <<verde que te quiero>> en orden, simulando un Versailles criollo como escenografía del ocio democrático. Más bien una vitrina de parque como paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsái del corte milico” (2014: 21). Así, este narrador cómplice, figura también como un elemento incómodo socialmente, resistiendo cual ortiga camuflada en el verde uniforme, contando -casi con ufanía- los “malos usos” que se le dan a este espacio consagrado para un ocio “decente”, dentro del orden social.

En *Manifiesto*, Lemebel responde a la mirada que lo configura extraño, iguala las condiciones, expresa que del mismo modo que a todos los ahí presentes, le apesta la injusticia, muestra que no es tan raro, tan distinto. Aunque – enfatiza - tampoco pretende cambiar para ser aceptado en un paraje que también lo mira con recelo, con morbo o compasión. Un jardín dominado por un discurso de hombría enfrentando a otra hombría, donde una hierba como Lemebel y las otras maricas no tiene lugar fuera de los recovecos escondidos, donde no llega el orden deseado. Saca roncha al cuestionar la idea de masculinidad, un momento especialmente tenso y altamente estético es cuando declara: “Mi hombría es aceptarme diferente / Ser cobarde es mucho más duro / Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo compañero”.



Es interesante la forma en la que utiliza el lenguaje, cómo hace convivir con naturalidad expresiones cultas con improprios que, estando juntas, dan vida al verso, porque así consigue un efecto interrelativo difícil de pasar por alto. Este recurso estético puede entenderse desde la lógica del Neobarroco que propone Severo Sarduy, el cubano define que:

el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (1998: 183)

A la par que usa sus hojas urticantes, Lemebel también da muestras de sus invisibilizadas

propiedades de armonía, de sanación al dolor y extrema generosidad, exponiéndose crítica y hermosa, al interperlarnos, cuando pregunta si nos da miedo que nos homosexualice la vida, porque va más allá del acto sexual, traspasa el morbo genital que se le impone y habla de ternura y la búsqueda de amor, en una sociedad que guarda distancias, donde algunos intentan aceptarlo -“aunque sea marica, es súper-buena-onda”-. Y no quiere compasión, su acto de subversión es aceptarse como es. Sin embargo, espera que este jardín que se quiere construir, no repita las mismas conductas enfermizas del paraje dictatorial que los convoca: “A usted le doy este mensaje/ y no es por mí / yo estoy viejo /y su utopía es para las generaciones futuras /Hay tantos niños que van a nacer /Con una alita rota /y yo quiero que vuelen compañero / que su revolución /les dé un pedazo de cielo rojo /Para que puedan volar” (1996: s.p.) ¿Cómo podrían estos versos no calar en el corazón de alguien que es profesora o profesor, algún padre o madre, tío o abuelo?

Para cerrar, reitero que desde su lugar como artista, en el amplio sentido de la palabra, Pedro Lemebel florece cual ortiga, una planta mágica que irrita, que escuece y sana. Sigue siendo una presencia porfiada dentro del jardín social, crece cerca de los asentamientos donde puede nutrirse del agua fortalecida por los desechos corporales, para transmutar en verdor, que guarda dentro de sí la potencialidad, tanto de defenderse de quien le agrede con gratuidad, como de beneficiar generosa a quien la trate con afecto.

Desde una perspectiva académica, la escritura de Lemebel puede leerse en la línea de pensadoras como Gayatri Spivak (2003), quien se cuestiona qué tanto puede hablar un oprimido, desde una voz académica. La misma autora pone en tensión el trabajo teórico, los estudios y las subsecuentes producciones culturales que hablan por el oprimido, pero – aunque sin mala intención mediante- terminan subalternizando “positivamente” al grupo que quieren mostrar. Me parece particularmente interesante el desafío que subyace en esta propuesta (hoy ya clásica) de Spivak; parafraseando a Santiago Guiraldo (2003), uno de los aportes más urticantes de la intelectual es que resalta y pone voz de alarma en los:

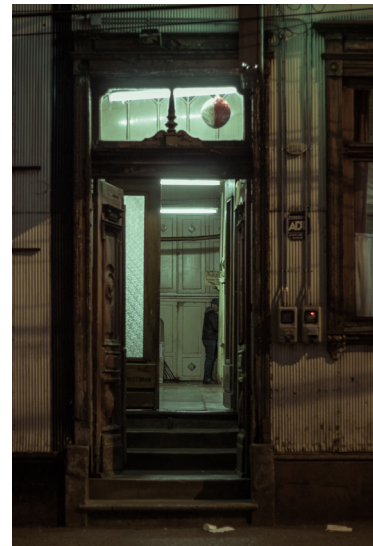
peligros del trabajo intelectual que actúa consciente o inconscientemente, a favor de la dominación del subalterno, manteniéndolo en silencio sin darle un espacio o una posición desde la que pueda “hablar”. De esto se desprende que el intelectual no debe –ni puede–, en su opinión, hablar “por” el subalterno, ya que esto implica proteger y reforzar la “subalternidad” y la opresión sobre ellos (299).

Reitero la idea de “desafío” a la que pretende adherirse esta reflexión, es escribir siendo consciente del lugar desde dónde se enuncia. En vista de que, por mucha admiración que exista hacia la escritura de Pedro Lemebel – y las diferentes reacciones que provoca en la sociedad que recibe sus palabras-, resulta imprudente que en la reflexión se asimile de manera utilitaria el acto de apropiación de la diferencia. Lemebel al poner el acento en reconocerse como otredad social, de forma aguda, buscando causar escozor -al igual que la ortiga-, provoca al mismo tiempo un alivio al crear un ‘nosotros’ de pertenencia para el diferente. Precisamente en ese límite que separa al ‘yo’ homosexual del discurso heteronormado, es donde se produce un retorno a lo social con voz propia, debido a que también reconoce los lugares comunes que habita socialmente; en caso de *Manifesto*, la coyuntura de oponerse a la Dictadura cívico-militar, es un lugar que se comparte en ese ‘nosotros’ puesto en tensión. En el ejercicio de diálogo con la obra, el análisis aquí propuesto se hace desde una lectura que parte desde un afuera, desde un discurso más bien académico enunciado por un sujeto femenino heteronormado, por ello no hay neutralidad.

Por lo tanto, siguiendo la propuesta de Spivak (2003), considero prudente recalcar la idea de “mirada” que engendra este análisis, puesto que en ningún caso se quiere o pretende hablar por el grupo humano homosexual, tan subalterno como la escritura femenina, guardando todos los matices que le separan. Sin embargo, ya sea escritura homosexual o escritura de mujeres, la tierra que nos abona es precisamente, el orden masculino heterosexual como la norma válida que clasifica variantes en la literatura, análogamente a como lo hace la malherbología con las plantas que considera hostiles o poco útiles estéticamente, como es el caso de la ortiga entre otras. O bien, aquellas que representan un obstáculo a la producción agrícola, como es el caso de la amapola, planta a la que Lemebel se refiere en varias ocasiones, pero eso es ya parte de otro estudio.

En la misma lógica crítica respecto al cuidado de hablar por otro y clasificar la escritura a partir de patrones de normalidad que exceden lo literario, en este caso el género, coincido también con Carlos Monsiváis, quien en el prólogo a *La esquina es mi corazón* señala: “No hay literatura gay, sino una sensibilidad proscrita que ha de persistir mientras continúe la homofobia” (Cit en Monsiváis 2014: 11).

Para finalizar, es pertinente transparentar que la presente reflexión nace a partir de los estudios literarios, pero no pretende encerrarse en ellos, pues ha sido posible gracias al ejercicio de dialogar con los estudios que parecen tan alejados de la literatura, como lo es el caso de la botánica y la etnografía, intentando respetar la premisa sobre el conocimiento humano, como una analogía de la naturaleza; premisa que tan bellamente sintetiza Gabriela Mistral, cuando nos insta a “enseñar insistiendo”, del mismo modo como lo hace la naturaleza. Por consiguiente, esta pequeña lectura ha sido iluminada dentro de la lógica de la interdisciplina, intentando florecer a partir de la sinergia de saberes que nutren y pulen el prisma desde donde se propone leer el acto poético concreto de Pedro Lemebel en “Manifiesto”, artista que soporta esta idea y que, gracias al acercamiento deslumbrado por el saber de la etnobotánica, ha podido encarnarse en mi voz.



Sin título, Antar Fernández

Bibliografía

- Guiraldo, A. 2003. “Nota Introductoria” en “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364.
- Lemebel, P. 1996. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” en *Loco Afán*. Barcelona: Anagrama.
- Lemebel, P. 2014. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral.
- Monsiváis, C. 2014. “Pedro Lemebel: El amargo, relamido y brillante frenesí”. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral, 9 - 19.
- Spivak, Gayatri. 2003. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364.
- Sarduy, S. 1998. “Barroco y neobarroco”. *América Latina en la literatura*. México: Siglo XXI.

Las desclasificadas no caben en el campo: naturaleza, violencia y escritura poética en Elvira Hernández y Gladys González¹

The desclassified don't fit on the field: nature, violence and poetic writing in Elvira Hernández and Gladys González

Ignacio Sánchez Osoreo
Pontificia Universidad Católica de Chile
insanchez@uc.cl

Resumen

El siguiente artículo propone, a través del análisis del poema “Desclasificación” de la poeta chilena Elvira Hernández y “Naturaleza muerta” de Gladys González, que la naturaleza constituye una nueva “máquina significante” que les permite a las poetisas politizarla con el signo mujeril y [para] generar un lugar de enunciación. Mediante el esencialismo estratégico (Spivak 2003), que vincula mujer con naturaleza, cuestionan y polemizan con su expulsión del canon/campo literario y, asimismo, denuncian la violencia ejercida sobre sus cuerpos.

Palabras claves: mujer- esencialismo estratégico- máquina significante-lugar de enunciación

Abstract

The following article proposes, through the analysis of the poems “Desclasificación” of the Chilean poet Elvira Hernández and “Naturaleza muerta” by Gladys González, that nature constitutes a new “significant machine” that allows poets to politicize it with the sign womanly and generate a place of enunciation. Through strategic essentialism (Spivak, 2003) that associate women with nature, question and argue with their expulsion from the literary canon/field and also denounce the violence applied on their bodies.

Keywords: women - strategic essentialism - significant machine - place of enunciation

Recibido: 23/08/2019

Aceptado: 1/10/2019

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto Fondecyt Regular N° 1171337 “Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poemas de mujeres-Chile-Wallmapu XX-XXI” a cargo de la Dra. Rubí Carreño Bolívar.

1. Introducción

Veo sobrevolar y escucho el susurro de las abejas de Sylvia Plath por el cercado jardín de Emily Dickinson. Oigo el aleteo de los pájaros que sobrevuelan las dalias, “clavel y tenabrio” de los huertos maravillosos de Marosa di Giorgio. Intuyo el deshojarse de las lilas en la noche mortuoria tizada de inocencia de Alejandra Pizarnik. Atisbo, a Diana Bellessi, heredera de los secretos del jardín, quien trabaja las macetas olorosas que le recuerdan la huerta andina de Mistral. Huelo el aroma penetrante de violetas,



Huella, Carlos Le-Quesne

clavelinas y rosales de la jardinera de Violeta Parra y la “Ruda-Hembra” sureña de Delia Domínguez. La aparición de la naturaleza vegetal en la poesía de mujeres se revela como una constante, una persistencia en el decir que atraviesa una genealogía poética que alcanza a distintas generaciones, estéticas y naciones. Innumerables son los títulos de poemarios y poemas que son mentados con el nombre de un árbol, una raíz, una planta o una flor: “La flor del aire” incluido en *Tala* (1938) de Gabriela Mistral -y la decenas de poemas vegetales presentes desde *Desolación* (1922) hasta *Poema de Chile* (1967)-, *La inquietud del rosal* (1916) y *Mascarilla y trébol* (1938) de Alfonsina Storni, *Raíz salvaje* (1922) de Juana Ibarbourou, *Yo cactus* (1994) de Alejandra del Río, *Magnolios* (2019) de Victoria Ramírez, *El jardín* (1992) de Diana Bellessi, *Narciso y los árboles* (2001) de Soledad Fariña, *Jaramagos* (2016) de Nadia Prado, solo algunos ejemplares de una larga trenza vegetal. Muchas son también las portadas que complementan los textos de poetisas latinoamericanas. Pienso en el collage de *Los papeles salvajes* (2008), obra reunida de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio, sobrecargada de hongos, frutas, verduras y calas. Recuerdo, también, la pequeña casa enraizada de flores que sobrepasan el techo y escapan rizomáticamente por ventanas y puertas en el poemario *Nada es hombre, nada es tierra* (2017) de la joven poeta chilena Emiliana Pereira. Asimismo, vienen a mi memoria, “editoriales vegetales” dirigidas por mujeres, como Ediciones Libros del Cardo y Editorial Llantén a cargo de la poeta chilena Gladys González y la poeta bielorrusa-argentina Natalia Litvinova, respectivamente.

Este imaginario natural que puebla de criaturas vegetales la poesía de mujeres, les permite a estas configurar un lugar de enunciación propio, toda vez que su ingreso a la “ciudad letrada” estaba vedado por su condición de invalidez, como nos dice la poeta peruana Carmen Ollé en *Noches de adrenalina* (1981): “... en algunas sociedades viriles todo se confabula/ para que otros hablen de nuestro deseo lo diseñen/se retuerzan sobre ese “valor-objeto” / y nos definen para siempre inválidas” (16). La denuncia de Ollé se constituye una constante en la poesía de mujeres y refiere a lo que denomino como “hablas taladas”, en tanto las poetisas carecen de agencia para expresar sus subjetividades en el poema, mimesis perfecta de la esfera de la realidad que, trasladada a la literatura y pone en evidencia un: “uso reiterado, iterativo a través de diferentes tiempos y autores” (Genovese 1998: 19) de una “literatura macha” (Berenguer 1999). En otras palabras, el acto performativo por excelencia de un canon y tradición literaria masculinos que excluye enunciaciones de mujeres.

Este canon y tradición literarias legitimadas e instituidas en el campo cultural, de acuerdo con la crítica Ana Traverso, ha utilizado -y agregaríamos- continúa utilizando distintos dispositivos de exclusión para obliterar las escrituras femeninas: “masculinización”, “infantilización”, “reducción autobiográfica”, “uniformización”, “deshistorización” y “deceso” de la escritora y la escritura” (2013: 69). Esta “tala de escrituras”, que podemos extrapolar a la poesía de mujeres latinoamericanas, da cuenta de lecturas críticas parciales e insuficientes que obedecen a horizontes de recepción, particularmente, patriarcales. De acuerdo con la crítica Rubí Carreño, este tipo de ejercicio hermenéutico se debe a que: “la literatura era entendida como un espacio de homosociabilidad”, y por tanto, el cuerpo real/textual “se lo degrada (como quizás ocurra en el burdel); se lo ignora como cuerpo sexuado y se lo glorifica como cuerpo materno (como quizás ocurre en el fútbol) y por último, se lo traviste, como ha ocurrido a veces en el campo intelectual y artístico” (2007: 67).

En este contexto, las poetisas- al igual que muchas plantas- se mimetizan en este terreno adusto, es decir, recurren a diversas estrategias para insertarse y persistir como el “mosquito en la hiedra”, como diría, Violeta Parra. Así, las poetisas se han apropiado de distintas “máquinas significantes” (Oyarzún 2003: 13), es decir, de estrategias escriturales que en el tramado poético funcionan y se instituyen como lugares de enunciación de carácter subversivo o cuestionadores de la norma falogocentrista. En otras palabras, estamos frente a las “tretas del débil”², esto es, *locus* enunciativos apropiados por las escritoras, tales como la locura en Gabriela Mistral, la retórica tardoromántica y modernista en Alfonsina Storni³, el cisne modernista erotizado en Delmira Agustini⁴, “las lenguas de diamante” modernistas en Juana de Ibarbourou, la cocina en Tamara Kamenszain, el vals en Blanca Varela, la Virgen en Eugenia Brito y Begoña Ugalde, el cuento maravilloso en Marosa di Giorgio y Emiliana Pereira, la bandera en Elvira Hernández, el parto en Verónica Zondek, el insulto en Malú Urriola, el tatuaje en Marina Arrate, el tejido en Cecilia Vicuña, “la perla suelta” en Paula Illabaca, entre otras.

Junto a las anteriores máquinas significantes, apropiadas y reestetizadas en tanto política de la letra, las poetisas latinoamericanas parecen hacer uso de otra máquina significativa que las une: la naturaleza vegetal. De este modo, estas “hablas taladas”, con el fin de dejar la mudez de su condición subalterna recurren al *esencialismo estratégico* (Spivak 2003), es decir: “[al] uso estratégico de un esencialismo positivista en un interés político escrupulosamente visible” (Cit. en Lamas 2016: 32) que ha identificado históricamente mujer con naturaleza. Esta apropiación política del signo naturaleza constituye una imposición cultural e histórica que responde a un vínculo analógico entre las mujeres y naturaleza, pues tanto su cuerpo como los procesos ligados a este se asemejan a los procesos y ciclos naturales (menstruación, embarazo, amamantamiento, etc.). Sin embargo:

no sólo los procesos corporales sino también la situación social donde se localizan sus procesos corporales puede transportar esta significación. Y en la medida en que está constantemente asociada (a ojos

2 Josefina Ludmer en el texto “Las tretas del débil” señala en relación con Sor Juana Inés de la Cruz, que las mujeres pueden torcer el significado del lugar subordinado y marginal que le han asignado y desde allí enunciarse. Esta apropiación de carácter político implica afirmación, pero también desacato: “se trata de otro tipo de discordancia: la relación entre este espacio que esta mujer se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro: nos movemos, también, en el campo de las relaciones sociales y la producción de ideas y textos” (1984: 23).

3 Beatriz Sarlo en el artículo “Decir y no decir: erotismo y represión en tres escritoras argentinas” señala que Alfonsina Storni cuando: “recurre a la retórica del tardorromanticismo, lo hace para contradecir su ideología explícita. Trabaja, Alfonsina, con los recursos poéticos que conoce pero deformando sus contenidos ideológicos” (1994: 90).

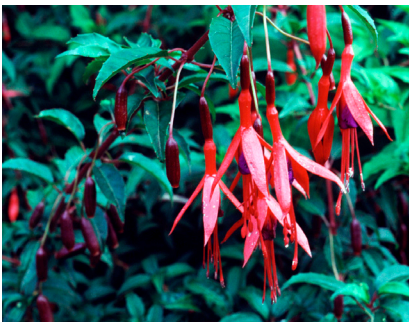
4 Sylvia Molloy en “Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini” expresa que: “la lectura del cisne [...] es tan sacrilega como el célebre soneto de González Martínez [...]. [En su poesía se] reduce así el campo simbólico, se desculturaliza el emblema dariano, literalmente se lo desprestigia” (162-163) para desembocar en un eros femenino.

de la cultura) a estos medios sociales, estos medios añaden peso (quizás la parte decisiva de la carga) a la concepción de que la mujer está más próxima a la naturaleza (Ortner 2006: 24)

Este imaginario natural, y particularmente vegetal, en términos de subjetivación genérica, no obstante, en la historia literaria, ha transitado desde una operación patriarcal traslaticia y acomodatícia que va desde lo objetual a lo natural. Por un lado, se niega u oblitera la “naturaleza” de las mujeres y se las entroniza en calidad de objeto. Por otro lado, se alaba y exalta la naturaleza tanto en su dimensión erótica como en su dimensión económica.

En relación con lo anterior, este artículo plantea que las poetas Elvira Hernández y Gladys González configuran un nuevo *locus* enunciativo que las autoriza para politizar la naturaleza con el propósito de cuestionar el rol subordinado propio de un sistema sexo-genérico que sitúa a los hombres en una jerarquía superior a las mujeres en cuanto sujetos ligados a la cultura y la razón. Mediante la máquina significativa “naturaleza vegetal” las poetas polemizan con su expulsión del canon literario y, asimismo, denuncian la violencia ejercida sobre sus cuerpos.

1. En la maceta no cabemos las desclasificadas: poética vegetal en Elvira Hernández



Chilco Fuchsia magellanica, Carlos Le-Quesne

La poeta chilena Elvira Hernández pertenece a un grupo de poetas mujeres que irrumpe en la escena literaria en la década de los ochenta con un conjunto de poéticas heterogéneas cuya marca está signada por el significativo mujer y la polémica con el aparato dictatorial. De modo que: “estamos ante voces de mujeres fuertes para resistir aquello que denuncian: el dolor, la angustia, la violencia” (Espinosa s.p.). Por tanto, es en el cuerpo donde se territorializa una disputa con la subalternidad de la mujer, toda vez que esta adquiere una voz propia que tensiona: “la imagen de la mujer convencional mediante la exposición o la denuncia” (Espinosa s.p.). La poética de Elvira Hernández otorga un espacio

en el que el signo mujer está atravesado por la crítica al sistema político y económico de raigambre patriarcal. Poemarios como *La bandera de Chile* (1991) *Santiago Waria* (1992) o *Cuaderno de deportes* (2010), por citar algunos, resignifican el rol que desempeñan las mujeres en ámbitos tan disímiles como la construcción y polémica con el imaginario nacional, la apropiación de la ciudad o su participación en materia deportiva, de tal manera que su discurso poético, al igual que el de las demás poetas de la Generación del 80': “intenta subvertir la posición histórica de la mujer en la poesía” (Espinosa s.p.). Sumado a lo anterior, en su poemario *Cultivo de hojas* elabora una poética vegetal que le permite apropiarse, en algunos de sus poemas, del *esencialismo estratégico* que vincula mujer-naturaleza para denunciar su condición subalterna. En el poema “Desclasificación”, por ejemplo, resulta patente la crítica al sistema sexo-genérico que niega un espacio a las mujeres escritoras:

Soy una hoja al aire, señor
De esas que vienen escritas por los dos lados
Y desprendida de su árbol mayor
-mi propio viento me descuaja-
Por cierto sin genealogía
Por entera volátil.

Sin trazas de camino planeo sobre nadas
-es un vuelo muy elevado-
Por aquí y por allá sobre el pajar relativo
(los granos extraídos son mil veces más vanos).

No creo que lo note, señor
Mi hoja se está cargando de sangre (2016: 183).

La poeta recurre a la máquina significante naturaleza para cuestionar el espacio denegado de las “hojas” (mujeres), por una parte, y mediante el devenir vegetal, el de las poetisas en el campo literario, y por otra, y a través de la metonimia “hojas” (escritura poética) para desacreditar una concepción de poesía mujeril ligada a lo íntimo y al melodrama.

La sujeto de la enunciación expresa desde el inicio del poema una crítica que desprende de condición de subalterna en tanto hija sin una estirpe mujeril: “Soy una hoja al aire, señor/De esas que vienen escritas por los dos lados/Y desprendida de su árbol mayor/-mi propio viento me descuaja-/Por cierto sin genealogía/Por entera volátil” (183). La voz poética deviene elemento vegetal (hoja) para apostrofar y desaprobando a un tú masculino, encarnación del Orden Simbólico, que la excluye del canon literario. La hablante a pesar de provenir de “su árbol mayor”, esto es, cual Eva de la costilla de Adán, se sabe sin genealogía poética femenina, esto es, sin raíces, pues es una víctima de un sistema que refuerza la oposición binaria: hombre es [pertenece] a lo definido como mujer es lo etéreo. En este sentido, la hablante es errante e incorpórea, un “ángel del hogar” o una figura fantasmática -como la de los poemas de Mistral- que, aunque existe, no se quiere ver ni oír. De este modo, transita por espacios yermos y estériles para la escritura: “Sin trazas de camino planeo sobre nadas/-es un vuelo muy elevado-” (183). La enunciativa a través de la ironía expresa que el ejercicio poético, símbolo de la cultura, y por ende, de lo masculino se constituye en actividad de “vuelo muy elevado”, es decir, no apta para mujeres, de ahí que camine/escriba sobre “nadas”. En efecto, sus alas de “ángel del hogar” le pesan, con ellas no puede ascender al olimpo de la escritura, pues si lo intenta, tal como Ícaro, caerá. De hecho, la voz expresa que la producción poética de las mujeres a los ojos de su censor masculino constituye una actividad infértil: “los granos extraídos son mil veces más vanos” (183). Con ello, polemiza con el imaginario construido en relación con la mujer que escribe solo desde la emocionalidad y una matriz melodramática.

Por último, la hablante poética acaba señalándole irónicamente al sujeto masculino la ceguera intencional y productora de herida de género de la mujer-escritora, aquella que históricamente ha sido invisibilizada y desclasificada en el campo literario: “No creo que lo note, señor/Mi hoja se está cargando de sangre” (183). No obstante la desclasificación, la “hoja natural” tuerce su significado asociado a lo femenino en cuanto naturaleza para trasladarse a la “hoja de la escritura”, asociado a lo masculino, para denunciar su subalternidad con la sangre: sangre de la herida genérica, pero también sangre menstrual, tinta de la letra femenil: unión con la Madre Primigenia, genealogía arcaica. En suma, la voz poética, a través de un discurso irónico contesta a su “señor” que la poesía emanada desde locus enunciativos de mujeres sí implica una elaboración intelectual más allá de los corsés o encasillamientos patriarcales.

2. Un hombre frente a una naturaleza muerta: naturaleza y violencia en Gladys González

La poeta Gladys González, pertenece a la Generación Novísima, es decir, la de aquellos y aquellas poetas que comienzan a publicar en la primera década del 2000: Paula Ilabaca, Diego Ramírez, Pablo Paredes, Héctor Hernández, Felipe Ruiz, entre otros. Este grupo de poetas se caracteriza por romper con la poesía de los Náufragos, es decir, la de los poetas de los 90' al incorporar en sus discursos poéticos subjetividades que hablan desde un yo-cuerpo marcado por un sexo-género violentado. De acuerdo con Héctor Hernández:

Ellos y ellas escriben desde la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles. Y a pesar de todo siguen con la palabra como resistencia e intervención. Su poesía es arriesgada, da cuenta de una contingencia personal, no temen a escribir. Su dolor se convierte en ironía y su rabia en belleza (s.p.).

El proyecto estético y político de Gladys González está configurado a partir de una ética de la letra que entiende la poesía como un espacio de resistencia y denuncia. En su ya vasta producción poética, reunida en su poemario conjunto *Pequeñas cosas* (2015) la presencia de las mujeres ocupan un lugar importante, que desde la trinchera del espacio doméstico y de lo íntimo, abandonan la mudez de la subalternidad y ejercen su derecho a voz. Este ejercicio de resistencia desde la literatura va aparejado a su labor como editora de Ediciones Libros del Cardo, y a la vez, como organizadora de encuentros y ferias regionales de escrituras y escritoras feministas.

El poema “Naturaleza muerta” de *Aire quemado* (2009) constituye un ejemplo que pone en escena el vínculo entre violencia y escritura mediante a la asociación entre mujer y naturaleza para textualizar la violencia de género. Un texto que -podríamos decir- responde al poema del poeta chileno Gonzalo Millán titulado “Naturaleza muerta con cama” (1984) que reza: “En una cama revuelta/una jugosa fruta madura/aunque mordida, virgen,/hambrienta de dientes/ todavía” (114). La voz poética- aparentemente impersonal- poetiza a la mujer a través de una metáfora frutal que se convierte en objeto de deseo del voyeur. La “jugosa fruta” termina expuesta como una “naturaleza muerta *en la cama*”. Gladys González, por tanto, encarna la voz de esa fruta madura. Veamos qué nos dice:

hubo noches
en las que buscaba
con un cuchillo de cocina
el origen de las voces
aterrorizada
con el rostro amoratado
y revuelto

hubo noches
en las que hacía barricadas
para que no me asesinara
con una cortadora de pasto
abriéndome lentamente

hubo noches
en las que me golpearon tanto
que caí al suelo
con un diente destrozado
y la cabeza rota

como una granada hirviendo

hubo noches
sin dinero
sin cortes profundos

caminando por la carretera
con la boca sangrando

los ojos perdidos
el rostro blanco
resplandeciente

entre los reflectores
de los automóviles (2016: 46-47)

En este poema, a través de una sintaxis narrativa se poetiza el testimonio de una mujer que fue víctima de violencia física ejercida por un hombre, sintetizada en la matriz, agresión de género. La poeta textualiza el cuerpo femenino como un territorio natural que responde al vínculo esencialista que ha unido mujer a naturaleza. El título del poema, por tanto, obedece a una doble decodificación: por una parte remite al tipo de pintura que retrata objetos inanimados como flores, frutas, vasijas, entre otros, y por otra, connota a una mujer muerta a través de la metáfora fosilizada en el sistema patriarcal: mujer es a naturaleza.

El hombre en cuanto cultura y civilización debe en efecto, domesticar, podar y cortar la maleza que se interpone ante sus proyectos civilizatorios/eróticos: “hubo noches/en las que hacía barricadas/para que no me asesinara/con una cortadora de pasto/abriéndome lentamente” (González 46). La mujer/maleza en cuanto vida nuda se somete al hombre/cultura a través de la violencia que este ejerce en su cuerpo mediante una cortadora de pasto que la “abre”, esto es, la violenta sexualmente. La cortadora de pasto, encarnación del falo, penetra a la naturaleza y apaga las “barricadas” que la mujer utiliza como armas de defensa.

El cuerpo de la voz poética y el cuerpo textual constituyen uno solo, pues ambos dan cuenta de la violencia ejercida que se manifiesta mediante la cadena isotópica fragmentación/fisura: “rostro amoratado, diente destrozado, cabeza rota, boca sangrando, ojos perdidos, rostro blanco”. Cuerpo representado y cuerpo textual evidencian los golpes, la tortura y el sufrimiento, de manera que significante y significado, forma y contenido revelan la fragmentación de la mujer/maleza violentada. En efecto, la fragmentariedad en el plano textual se vislumbra en la utilización de encajalgamientos (corte/fisura) y anáforas (“hubo noches”) que insisten en el trauma: “hubo noches”. La voz enunciativa puede testimoniar solo desde el fragmento, pues ya no es la misma: golpes y cortes se han tatuado en su cuerpo y su memoria. Solo a través de la fisura se puede escuchar la herida, y es que la poesía, como nos dice Masiello, implica una ética del cuerpo y de la voz, que nos impele



Sin título, Víctor Gutiérrez

como lectores a escuchar el dolor del otro (2013: 23).

3. A modo de conclusión.

La relación entre mujeres y naturaleza responde a un vínculo histórico que se ha naturalizado. No obstante, este engarce responde a una ideología genérica falocentrista que sitúa a la naturaleza (mujeres) bajo el amparo de la cultura (hombres). Los discursos poéticos de mujeres latinoamericanas parecen cada vez más insistir en la inclusión de materias vegetales en sus producciones, como es el caso de las poetas chilenas Elvira Hernández y Gladys González. Estas a través desde una nueva máquina significativa, esto es, el de naturaleza se apropian del *esencialismo estratégico* (Spivak) que une a mujer con naturaleza para politizar el signo, y desde allí, generar un *locus* enunciativo propio que no se erige como simple telón de fondo del sentimiento o experiencia expresados en los poemas, sino como una construcción cultural, es decir, un significado socializado. Por un lado, la naturaleza, se resignifica en Elvira Hernández para polemizar, a través de ella, la concepción de poesía mujeril asociada al emocionalismo e intimismo, y simultáneamente, para cuestionar la dificultad del ingreso a un campo literario homosocial que excluye las producciones de las poetas por considerarlas “cuerpos extraños”. Por otro lado, Gladys González recurre a la naturaleza para desde ese lugar de enunciación denunciar la violencia sistemática ejercida hacia las mujeres. En suma, las voces poéticas evidenciadas en Elvira Hernández y Gladys González, a través de la máquina significativa naturaleza, se facultan para denunciar su condición de “hablas taladas”. En los textos se evidencia una apropiación de la categoría de naturaleza, que socialmente se les ha impuesto, para desestabilizar el orden patriarcalista que las ha enajenado del campo de la escritura, de modo que las poetas mediante un tropo vegetal abandonan la mudez de su condición subalterna para decir su subjetividad y para cuestionar los roles asignados históricamente.

Bibliografía

- Carreño, Rubí. 2007. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX* (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit). Santiago: Cuarto Propio.
- Espinosa, Patricia. 2018. "Panorama de la poesía chilena de mujeres: 1980-2006". Letras s5. Proyecto Patrimonio. <http://www.letras.mysite.com/pe151006.htm>
- Genovese, Alicia. 1998. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- González, Gladys. 2015. *Pequeñas cosas*. Santiago: Libros del Cardo.
- Hernández, Elvira. 2016. *Los trabajos y los días*. Antología. Buenos Aires: Lumen.
- Hernández, Héctor. 2004. "Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima". <http://www.letras.mysite.com/pe151006.htm>
- Lamas, Marta. 2017. *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*. México: Penguin Random House.
- Masiello, Francine. 2013. *El cuerpo de la voz (poesía, ética, cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Ortner, Sherry. 2006. "Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?" *Revista de Antropología Iberoamericana*.
- Oyarzún, Kemy. 2003. "Escritura de mujeres en Chile: estética, políticas, agradecimientos". *Nomadas feminista* 7. Santiago: Universidad de Chile-LOM.
- Spivak, Gayatri. 2003. "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364.
- Traverso, Ana. 2013. "Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género". *Anales de Literatura Chilena*. 2013. 67-90. Impreso.

II. Testimonios



Sin título, Víctor Gutiérrez

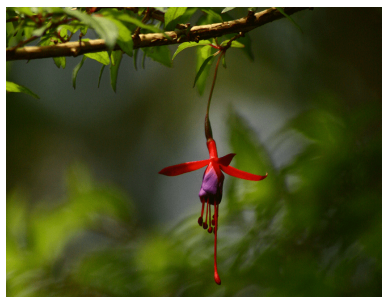
La primera vez que fui al Parque Oncol...

Lucía Aguayo
Universidad Austral del Chile

La primera vez que fui al Parque Oncol, lo que más me llamó la atención fue el olor a bosque que uno siente a medida que va caminando por la Selva Valdiviana. Han sido varias visitas, pero cada vez que voy me he ido hechizando más por ese lugar mágico en el que he ido conociendo más acerca de la vegetación que hay en nuestra zona, puesto que debido a mi formación citadina, nunca tuve mucho acceso a ese encanto que uno puede encontrar en la naturaleza. El canto del chucao, los helechos en el camino, los canelos y los mañíos hembras y machos que se ven a cada paso.



Este año, tuve la oportunidad de conocer a don Pascual, un hombre muy sabio que ha vivido toda su vida cerca de ese lugar. Me estuvo enseñando cómo recolectar algunos tipos de hongos y hierbas, y ahí aprendí que lo mejor para una baja de azúcar son los chupones, que funcionan mejor que cualquier néctar de marca comercial. También supe que la hoja de la tepa se utiliza para aromatizar pescados grasos, y que el hongo que sale en la luma, llamado habitualmente “oreja de palo”, sirve como expectorante cuando uno está enfermo de los bronquios. También me contó que la corteza del tineo sirve para cicatrizar heridas, y no pude evitar recordar al Abuelo Tineo, ese árbol enorme que está en el sendero camino a la cima del cerro Oncol, cuya data se estima tiene más de 600 años el querido veterano al que paso a abrazar cada vez que voy.



Te recuerdo, mamá, llegar con tu agua con eucaliptus...

Carla Gómez
Universidad Austral del Chile

Te recuerdo, mamá, llegar con tu agua con eucaliptus, -respira todo, decías. Mientras yo no soportaba el calor en mi cara. Con mentolato en la espalda y en el pecho llano, fisioterapia y golpecitos, ¿estás un poco harta de que me siga enfermando no es cierto? No me hundas las costillas, dame golpes más suaves, no me aprietes el botón del cuello, ¡no señor! Que duele...

Me llaman Carla, de niña odiaba los remedios, no es que ahora no sienta tensión cada vez que ingiero una sustancia para aliviarme, digo aliviarme, porque no sé exactamente donde está la sanación. Como muchos, no recuerdo la primera vez que me dio una crisis de asma, mi memoria no llega hasta allá. Cabra chica mañosa y flaca. En el colegio parecía un fantasma, aparecía de vez en cuando, recuerdo a la tía del jardín llevándome en brazos a mi casa porque tenía fiebre. -Otra vez se enfermó la Carlita... y mi mamá haciendo sus inventos con tusilago y miel. No sé de donde sacaste esa receta del postre, tú tampoco te acuerdas: “Al mote se le da un hervor, al segundo hervor se le echan cuatro manzanas hasta que estén cosidas. Luego se le vierte el jugo de cuatro naranjas y dos limones. Las hojas de tusilago se ponen encima y se endulza con miel”, te acordaste hace unos días cuando te pregunté por él. Hace poco supe que para cualquier remedio con plantas medicinales, el número de hojas o frutos debe ser un número par. No sé si en ese tiempo lo sabías. Sí, lo sabías, no lo razonaste, pero lo sabías.

¿Y hoy? ¿Dónde se esconde el tusilago? Antes crecía a toda vista en los patios de las casas. Recuerdo que a veces les robábamos a los vecinos que no conocíamos. Con los años a mi mamá le dio miedo que pudieran estar con orina de perro, y todavía en los inviernos mi abuela pregunta si han visto tusilago limpio. La gente lo quema desde su raíz con sus químicos para la “maleza”. Se debe presumir un pasto uniforme. Qué curioso es llamar “maleza” a lo que ignoramos su propósito. Confieso que ignorar mi propio propósito, me obstruye. Quizás encuentre la sanación en el recuerdo, en el desagrado y el alivio que me producía los golpes de mi madre en mi espalda –pareces puerta vieja, me decía. Tal vez esté entre el tejido de la chomba de lana roja que me hacía mi abuela. En la compasión de tía del jardín. Debe estar en los bosques que mi voz todavía no puede nombrar, -calmada respiro entre arrayanes. Por sobre la sal del mar, entre el ruido blanco y el viento.



Recetas de la abuela *Postres sanadores:* *bronquitis obstructiva*

Para cuatro porciones

Ingredientes:

- ❖ 500 gr. de mote
- ❖ 4 manzanas
- ❖ 4 naranjas
- ❖ 2 limones
- ❖ Hojas de tusilago
- ❖ Miel a gusto

Preparación:

Darle un hervor al mote en agua. Colarlo y lavarlo, agregar agua y terminar de cocer junto con 4 manzanas cortadas en juliana. Tapar con hojas de tusilago. Dejar enfriar. Agregar el jugo de 4 naranjas y 2 limones. Endulzar con miel a gusto.

Historia de cómo un día me enteré que mi abuela curaba el mal de ojo

Paula López
Universidad Austral del Chile

“Aprendí mirando a mi madre” esa es la respuesta que mi abuela María Francisca, me da cuando yo busco saber sobre sus secretos más guardados entre sus recuerdos. Cada vez que viajo a acompañarla, busco los momentos en que suelta su tejido y para de contar, para yo soltar una pregunta. Con la calma que tiene en su mirada, ella viaja en sus recuerdos y me cuenta de su vida, de su madre, de sus abuelas... Y se nos van las tardes conversando mientras ella se toma la cabeza con las manos y reposa ese cansancio de tantos años vividos.

Ella misma se sorprende de las cosas que revive a través de su memoria. Hay conversaciones, en que su carita desprende ese sentir de un recuerdo ingrato que le duele el alma y su mirada se posa en lo lejano. Otras, en cambio, suelta una carcajada diciendo: “las ocurrencias de estas viejas digo yo”, entonces, ahí yo tomo la oportunidad de preguntarle por esos secretos que ni leyendo sobre medicina natural he podido entender: “Viejita, cuéntame cómo aprendiste a curar el mal de ojo...” Entonces ella me responde: “Aprendí mirando a mi madre. Con unas plantitas y con mucha fe es posible curar a alguien de algún mal... ¿y tú cómo sabes que yo hago eso?” me pregunta sorprendida. Entonces allí cambiamos de tema, porque ella no sabe que me escondí detrás de una puerta, hace ya casi veinte años, mientras ella hacía un santiguario. Yo debo haber tenido no más de 6 años. Mi recuerdo es nítido, porque creo que nunca había quedado tan sorprendida del poder que tiene mi abuela. Una tarde, llegó unos de mis tíos a pedirle a ella que por favor sane a su hijo. Según él, lo habían hojeado y no paraba de sollozar. Jaimito, que en ese momento debió tener no más de un año, recuerdo que gritaba y lloraba como si luchara contra una fuerza que le irritaba y no le deja en paz. Mi abuela, les pide a todos que la dejen solita con el enfermo en una habitación. De pronto mi abuela va a buscar unas ramitas de maqui, un tarrito de café vacío y agua. Además, lleva un rosario en su mano. Ella va donde está el enfermo, toma las hojitas de maqui y las unta en agua, luego se acerca a mi primo y le hace la señal de la cruz varias veces, mientras susurra oraciones que yo no logro entender. Cuando deja de hacer la señal de la cruz, ella lleva las ramitas de maqui al tarro de café, y las quema, con eso, ella dice que el mal será ahuyentado. El lugar queda impregnado de humo y un aroma particular, y la casa se envuelve de un silencio inquebrantable. Jaime, duerme, descansa, reposa... su cuerpo parece liberado de una batalla contra alguna mala energía que se quedó con él, pero que mi abuela, con el saber de la planta medicinal, y la fe en los dioses que nos trajeron de afuera, batalla contra cualquier mal y lo espanta.

Queda, entre todos, como la guerrera de la vida. Poderosa mujer, tejida con hilos de distintas partes. Una mujer que es de otra madera, que es de otra fuente de luz. Mujer que aprendió en el fogón, en la casa pobre de Caramávida. La mujer que dio vida a mi madre, y que permitió que yo estu-

viera en este mundo, escondida tras la puerta, sorprendida de su voluntad, de su saber y de su fuerza. Por eso, cada vez que tomo sus manos agrietadas, le regalo un cariño de agradecimiento por haber guardado con ella todo lo que aprendió de su madre, todo lo que una vez tuvo que recordar para sanar a los suyos cuando mi bisabuela ya no estuvo para ayudarla. Ahora, agradezco las agüitas de matico de mi mamá, agüitas de boldo o de romero... solo sentir el aroma a la planta, me remonta a mis silenciosas búsquedas por la verdad, y viajo en el tiempo añorando haber sido parte de un mundo que venera la tierra porque en ella encuentra la sanación.



Llevo en mi sangre la tierra cosechada de mi abuela y las lunas dirán cuando sea hora de plantar mi propia tierra con todo lo que aprendí de ella.

Mi nombre es Natalia Pedreros...

Natalia Pedreros
Universidad Austral del Chile

Mi nombre es Natalia Pedreros. Nací en Temuco, región de la Araucanía. En la casa en que crecí nunca hubo más niños que yo. Crecí rodeada de adultos a los cuales veía como sabios; lo conocían todo, de acuerdo a mí. Pero la más sabia era mi abuela. Crecí en ciudad, crecí en pavimento, en dónde toda la naturaleza visible para el resto era la Araucaria creciendo mi jardín. El secreto de esa casa era su patio, su patio lleno de plantas que mi abuela mezclaba para sanar. Cuando mi tío se enfermó de tuberculosis las hojas de Laurel y Perejil eran para complementar mientras estaba en el hospital. Cuando me llegó la primera menstruación y los dolores se volvieron insoportables y cada 28 días me congelaba del pánico, una agüita de Melisa me tranquilizaba y un jarrón de menta negra con ruda era mi solución. A veces le agregábamos manzanilla.



Cuando mi abuela murió la casa volvió a ser solo cemento y madera; el patio murió, pero su conocimiento no. Mi tía abuela me acogió. Me llevó a conocer el campo, donde las plantas crecen más felices según ella, donde la menta negra es más fuerte y donde me explicó que las plantas no sólo te curan físicamente sino que te protegen. Mente sana para cuerpo sano, suele decir la tía. Soy de Temuco y ya no paso los veranos solo en la ciudad. El patio de mi primera casa murió, pero los conocimientos no.

Semblanzas
fotógrafos del sur

Margarita Poseck



Licenciada en Filosofía, Magister en Comunicación y docente de la Universidad Austral de Chile en las áreas de teatro e imagen. Desarrolla su carrera cinematográfica desde el documental, como directora. Una de las fundadoras del Festival Internacional de Cine de Valdivia. El año 2006 recibe el premio Pudú de este mismo festival al mejor documental regional. Ha trabajado en España y Chile en las áreas de producción, guión y realización en corporativos, documentales, video arte y cine. Su cortometraje de ficción “Mareas” (16 mm) es seleccionado para los festivales especializados en Vancouver,

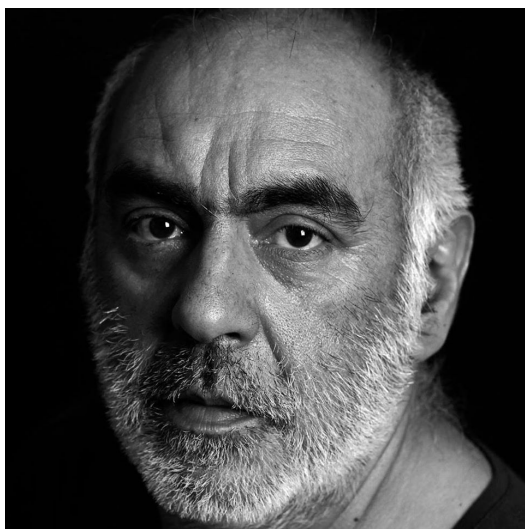
Suiza, España y Chile. Recibe el premio al Mejor Guión en el DIVA FILM FESTIVAL (2011) y el premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Ovalle (2010). Su documental TRES MUJERES LINDAS se estrena en Río de Janeiro, en el Museo de Arte Contemporáneo y selección oficial para la competencia “Premio Salvador Allende” del Latino Film Festival de Bruselas 2012. Ha estado también en Londres como invitada especial del Ibero Amerikanisches Institut de Berlín.

El año 2012 el proyecto “En Tierra de Aguas” es seleccionado para representar a Chile en el laboratorio para proyectos iberoamericanos en desarrollo BOLIVIA LAB. El cortometraje de ficción: “Agua Bendita” gana el Melojo de Oro en el II Festival de Cine y naturaleza Valle de la Fuenfría, Madrid y mención especial a la fotografía en el 20º Festival Internacional de Cine de Valdivia. Además es selección oficial en los festivales “Salón Internacional de la Luz 2014” en Colombia y Festival Internacional de Cine Ambiental de Canarias FIMCEC 2014.

En el año 2015 estrena “HERENCIA”, cortometraje de ficción realizado en la pequeña localidad de Punucapa, con participación de lugareños. Ese mismo año realiza el video registro “Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Punucapa”, financiado por el FNDR. En el 2017 obtiene el Fondo de Fomento Audiovisual Regional para su primer medimetraje de ficción “Cielo de Agua”. En el 2017 obtiene un fondo FNDR para viajar a Bélgica y finalizar un largometraje documental sobre el padre Ivo Brasseur, figura emblemática de la ciudad de Valdivia. Ha generado trabajos interdisciplinarios en el área de las artes escénicas e imagen.

Junto a su hermana crean la empresa productora POSECK FILMS, dedicada principalmente a trabajos cinematográficos con fuerte anclaje territorial.

Edmundo Cofré



Chile, Valdivia 1963. Soy Diseñador Gráfico, Fotógrafo y realizador audiovisual. A los 16 años adquirí mi primera cámara, era un tiempo en que los grandes fotógrafos llenaban las publicaciones que llegaban a la biblioteca del colegio, NG, LIFE, etc. con imágenes sorprendentes que hablaban de emociones y aventura, un gran estímulo para una mente soñadora. De aquel tiempo se han sucedido muchos acontecimientos en la vida, familia, estudios de diseño gráfico y el desarrollo de otros oficios que definieron el camino, siendo la fotografía el eje principal de mi trabajo. Fotografía documental, dirección de arte, diseño escenográfico, montaje de exposiciones, dirección de fotografía, talleres de capacitación y otras actividades conforman un recorrido lleno de experiencia durante los últimos 30

años. *Paisajes de Agua*, es un proyecto que surge del trabajo sostenido durante 4 años en los bosques templados lluviosos valdivianos, una ecorregión con gran diversidad geológica y una alta pluviometría, donde el agua tiene una importancia esencial en la conformación del paisaje: ríos, lagos, lluvia, bruma, nubes, hielo, nieve y el vapor están presentes modelando en cada imagen que, con una mirada minimalista y pictórica, conforman la serie. La obra fue expuesta en MAC Valdivia – Chile y Sala de la Diversidad Habana – Cuba en los años 2012 y 2014, respectivamente.

El agua, es forma en el paisaje,
en el claro oscuro, interviniendo la luz,
sutil en la bruma e impenetrable en el hielo.

Ante el glaciar observo su naturaleza intemporal...
ha estado aquí millones de años,
rotando en su ciclo eterno,
dando vida a la vida,
antes y seguro, después que nosotros.

Edmundo Cofré Godoy

Víctor Gutiérrez



Víctor Gutiérrez Astete es Comunicador Audiovisual proveniente de la Región del Bío Bío, está radicado en Valdivia desde hace 8 años, lugar donde ha desarrollado su carrera profesional, principalmente, en las áreas de cine y educación. Realiza constantemente talleres de cine documental en diferentes establecimientos educacionales y organizaciones.

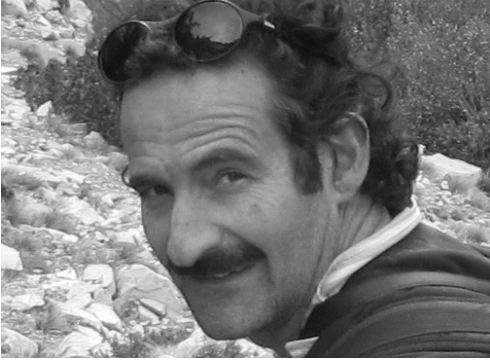
Su productora Cau Cau Films presta servicios para diferentes instituciones de la región y el país. En esta desarrolla proyectos audiovisuales de diferentes géneros, principalmente de cine documental, destacando *Gritos en silencio*, documental presentado en Ecuador, Argentina, México, Canada y Alemania; que expone los rayados, intervenciones y murales registrados durante el estallido social de octubre del 2019 en Chile. Su último proyecto documental fue desarrollado en la Escuela Superior Campesina Curaco de Vélez donde dirige el cortometraje documental *Aislados*, en el que se expone la crisis de conectividad vivida por los lugareños del Archipiélago de Quinchao. En la actualidad, se encuentra desarrollando un mediodocumental titulado *Trazos de agua*, enfocado en la vida del acuarelista valdiviano Ricardo Andwanger.

Antar Fernández



Antar Fernández Peña es fotógrafo Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Austral de Chile. Sus líneas de interés incluyen la fotografía urbana y social. Ha participado en numerosas muestras colectivas del ámbito local. En el Primer Festival Internacional de Fotografía de Valdivia, FIFVAL, expuso su trabajo *Subyacentes. Sujetos del último plano*, en el que cuestiona la propia naturaleza del ejercicio fotográfico al buscar la “aberración óptica” antes que la copia fiel de la realidad.

Carlos Le-Quesne



Mis fotografías se refieren fundamentalmente a la flora y los paisajes naturales de Chile. Por ello he colaborado en guías de reconocimiento de especies sobre ecología y plantas amenazadas, ya que me motiva difundir el patrimonio natural para procurar su valoración y conservación en el largo plazo.



Universidad Austral de Chile

Conocimiento y Naturaleza
Instituto de Lingüística y Literatura