



Universidad de Concepción  
Facultad de Humanidades y Arte  
Magíster en Literaturas Hispánicas

## Poética de autopoiesis en Daniela Catrileo

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Rodrigo Huaiquimilla Collado

Profesora guía: Susan Foote Wetherbee

Concepción, 14 de agosto de 2020

## Agradecimientos

El cariño constante de mi hermana Sindy Huaiquimilla Collado y el recuerdo del hombre más sabio y bueno de mi vida, peón de fundo en las cercanías de Curimón y obrero industrial en Santiago, mi abuelo José Collado Collado, fueron fundamentales para que pudiera superar los momentos difíciles durante la realización de esta tesis. Gracias a ambos.



## Resumen

En este trabajo proponemos que tanto en *Río herido* como en *Guerra florida Rayülechi malon*, se evidenciaría un proceso autopoietico, el cual cumpliría el rol de ser un eje articulador de sentido en ambos poemarios, lo cual permitiría afirmar la presencia de una poética de autopoiesis en Daniela Catrileo. El proceso autopoietico se iniciaría porque existiría un corte de la continuidad cultural del pueblo al cual pertenecen las sujetos líricas. El resultado del proceso se evidenciaría en la voluntad de vitalizar la continuidad cultural del pueblo mapuche desde una posición champurria.

El referido corte lo interpretamos como una herida del pueblo mapuche amenazante respecto de su continuidad, una llaga de larga duración que se inicia con la categorización del ser humano y que tiene como uno de sus hitos más relevante la llamada diáspora mapuche. Valga decir, que tanto la dimensión corporal como epistémica de la referida herida tienen expresión en los poemarios de Catrileo.

En *Río herido*, la sujeto lírica busca sanar sumergiéndose en su “río herido” para tomar los elementos de la historia de su pueblo ancestral que le permitan curar, sin dejar de lado los de su medio actual. Dicho proceso abre el camino a la continuidad cultural desde un espacio diaspórico. En *Guerra florida Rayülechi malon*, en tanto, el proceso autopoietico se dinamiza tanto por el viaje de la sujeto lírica como por su búsqueda de un ave que se nos revela como una pájara champurria travesti que tendría el poder de revivir a las muertas del pueblo de la sujeto.

La propuesta de Catrileo se enmarca en un espacio que hemos denominado Wirinmapu, un territorio simbólico construido fundamentalmente por la literatura mapuche, el cual ha servido como espacio de encuentro y construcción identitaria para las nuevas etnicidades mapuche.

## Tabla de contenido

Resumen .....	3
Introducción.....	5
Capítulo 1: Una herida de larga duración .....	7
Preliminares .....	7
Invención del ser humano. Nos quedamos en los márgenes de la categoría .....	16
Herida corporal y epistémica .....	26
Capítulo 2: Proceso autopoietico en <i>Río herido</i> y <i>Guerra florida Rayülechi malon</i> .....	37
Diáspora e identidad .....	37
Solución de continuidad cultural a través de una pájara champurria travesti.....	46
Capítulo 3: Wirinmapu .....	69
Autopoiesis del pueblo mapuche desde Wirinmapu .....	69
Contrarrepresentación desde Wirinmapu .....	80
Conclusión.....	90
Referencias .....	93

## Introducción

El presente trabajo se fundamenta en el estudio de los poemarios *Río herido* y *Guerra florida Rayülechi malon* de la poeta mapuche Daniela Catrileo. Dos preguntas nos permitieron iniciar el análisis de las obras mencionadas: ¿Qué fenómenos sociales referidos a la sociedad mapuche contemporánea se desprenden de ellas?, como también, ¿cuál es el eje que organiza los aludidos fenómenos y, en general, las múltiples significaciones de los poemarios abordados? A partir de ello, planteamos que el eje estructurante de significaciones en ambas obras es un proceso autopoietico agenciado por las respectivas sujetos líricas que se dinamizaría a través del viaje y tendría como mecanismo el establecimiento de un vínculo dialógico, tanto con la cultura ancestral como con la del actual habitar.

En base a lo anterior, establecemos como uno de los propósitos fundamentales de nuestro trabajo, demostrar que tanto en *Río herido* como en *Guerra florida Rayülechi malon*, es posible apreciar un proceso autopoietico que funciona como eje articulador de sentido en ambos poemarios, lo cual daría pie para hablar de una poética de autopoiesis en Daniela Catrileo. También queremos dar cuenta de aquello que provoca la discontinuidad cultural que motiva la dinamización del proceso autopoietico y exponer el resultado del mismo, es decir, la solución de continuidad que permitiría perpetuar la cultura quebrada, herida.

A su vez, pretendemos determinar la relación y posicionamiento de las sujetos líricas respecto de ciertos fenómenos de la historia mapuche, en los poemarios se dejan ver hitos fundamentales, por ejemplo, la llamada diáspora mapuche, la cual se enmarca dentro de un fenómeno global de violencia colonial ejercido por el Estado chileno contra el pueblo mapuche.

Para cumplir los objetivos planteados distribuimos nuestra tesis en tres capítulos. En el primero de ellos, abordamos el estudio de la crítica precedente de las obras que analizamos, como también, planteamos las preguntas guías de nuestro trabajo. Posteriormente, auscultamos respecto de aquello que motiva el proceso autopoietico que agencian las sujetos

líricas, lo que entendemos como una herida de larga duración. A consecuencia de ello, estudiamos los antecedentes remotos de dicha herida y su manifestación tanto corporal como epistémica en las obras que abordamos. Relacionado con lo anterior, nos proponemos establecer la importancia del cuerpo como espacio desde el cual se experimentan y poetizan los fenómenos vivenciados por las sujetos líricas.

En el segundo capítulo nos abocamos a evidenciar el proceso autopoietico. En virtud de ello, es uno de nuestros objetivos, identificar los elementos fundamentales para el referido proceso; así también, nos proponemos describir y explicar en qué consiste el doble retorno protagonizado por las sujetos líricas, exponiendo, a su vez, cómo vivencian su habitar en los distintos espacios del viaje que protagonizan. El proceso aludido se realiza en un espacio diaspórico, por ello nos abocamos a comprender el fenómeno de la diáspora y su uso conceptual en el plano identitario. Finalmente, en este capítulo, exponemos y analizamos la propuesta de solución de continuidad cultural que se colige, específicamente, de *Guerra florida Rayülechi malon*.

Por último, en el tercer capítulo, proponemos la existencia de un territorio simbólico que ha servido como espacio de encuentro y construcción identitaria para las nuevas etnicidades mapuche. En el referido territorio resultan fundamentales tanto las dinámicas de identidad y diferencia como de contrarrepresentación protagonizadas por agentes culturales mapuche. Las obras de Catrileo, en este contexto, son un aporte más para la autopoiesis del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico.

## Capítulo 1

### Una herida de larga duración

#### **Preliminares**

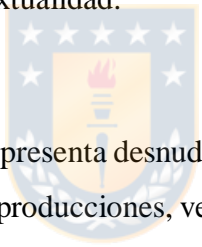
Asumimos que el arte tiene la potencialidad privilegiada de expresar fenómenos sociales de un momento determinado, en tal sentido, Jan Mukarovsky en *El arte como hecho semiológico* (1977) se interroga respecto a cuál es la realidad indefinida a la que se refiere la obra de arte, su respuesta es que dicha realidad corresponde al contexto general de fenómenos sociales.

El arte, según plantea el referido autor, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de representar y caracterizar una época dada. Ahora bien, al plantear que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales no afirma que sea un testimonio directo o reflejo pasivo de la sociedad. Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra artística no se debe utilizar como un documento histórico o sociológico sin una explicación de su valor documental, es decir, de la calidad de su relación respecto al contexto dado de fenómenos sociales.

Teniendo en vista lo anterior, nos preguntamos ¿Qué fenómenos sociales referidos a la sociedad mapuche contemporánea se desprenden de la obra de la poeta mapuche Daniela Catrileo Cordero? Valga decir que la autora nació en Santiago el año 1987, ciudad en la que reside. Además de poeta, es Licenciada en Educación y Profesora de Filosofía. Entre sus publicaciones se cuentan el libro colectivo *Niñas con palillo* (Balmaceda Arte Joven, 2014); *Río herido* (Los libros del perro negro, 2013 y Edícola, 2016); *Invertebrada* (Luma Foundation, 2017); *Guerra florida Rayülechi malon* (Del Aire, 2018) y *Piñén* (Libros del Pez Espiral, 2019). A los libros anteriores se suman las plaquettes *Cada Vigilia* (2007) y *Territorio del viaje* (Archipiélago, 2017), además de un adelanto de un nuevo libro *Las aguas dejaron de unirse a otras aguas* (Libros del Pez Espiral, 2020).

De las obras mencionadas las más pertinentes para enfrentar la pregunta que anteriormente nos formulamos -cuya respuesta se distribuye en cada capítulo de este trabajo- son *Río herido* y *Guerra florida Rayülechi malon*, pues en ellas se abordan clara y ampliamente fenómenos sociales referidos al pueblo mapuche, se suma a lo anterior que son las más comentadas y conocidas de la autora, pues fueron publicadas por editoriales de una importante amplitud de tiraje y distribución de copias.

Líneas atrás citamos a Mukarovsky (1977), quien nos dice que toda la estructura de la obra artística funciona como significación y que el tema solo cumple el rol de ser un eje articulador o unidad de sentido. Pues bien, si todos los elementos de la obra artística funcionan como significación, creemos necesario realizar un análisis paratextual de las obras que abordamos. Nos resulta ineludible para dicho propósito, recurrir a la definición que Gerard Genette (2001) formula de paratexto en su libro *Umbrales*, el cual dedica completamente al estudio de la paratextualidad:



...el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor; un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no partes del texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prologan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma...de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he llamado el *paratexto* de la obra...El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro... (7).

En esta ocasión, en cuanto al paratexto, nos concentraremos en los respectivos diseños de portada de los libros que analizamos. Daniela Catrileo nos comunicó que no tuvo injerencia en el de *Río herido* -realizado por Edícola- pero que sí la tuvo en el caso de *Guerra*



*florida Rayülechi malon* -agenciado por Del Aire-. En este último caso, la autora encomendó el diseño al muralista Danny Reveco.

En la portada de *Río herido* se aprecia un fondo blanco y sobre él un ramificado río de dos colores. En la parte media superior, el flujo es de color rojo, en cambio, en la sección inferior es azul. En la esquina superior derecha –zona del río enrojecido- se lee Santiago y en la parte inferior izquierda – la del río en color azul- Nueva Imperial. Los dos colores del río se unen cerca del último lugar referido, unión que permite apreciar que se trata de uno, no de dos ríos. El título del libro -*Río herido*- se consigna en letras blancas sobre un círculo rojo posicionado en la parte media de la portada, en el cual también podemos apreciar el nombre de la autora y de la editorial.

El diseño claramente es congruente con el contenido del libro, pues se trata de una representación gráfica de la diáspora, vivida como un río que ha sido herido. El color rojo nos remite a la sangre, a la herida que sufre el río, la cual se vive en los cuerpos de la diáspora mapuche. Ella es metaforizada por un río que en algún momento de su curso deviene en río de sangre, devenir que comienza en Nueva Imperial –lugar de origen del padre de Daniela Catrileo- y sigue una trayectoria que lo conduce hacia Santiago. Otro elemento importante, que no debemos dejar pasar, es que el título del libro corresponde al significado del apellido paterno de Daniela Catrileo, el cual en mapudungun significa río cortado<sup>1</sup>.

En la portada de *Guerra florida Rayülechi malon*, se representa un enfrentamiento entre una colectividad femenina mapuche –los trapelakucha<sup>2</sup>lo indican- y un enemigo multiforme. Tanto vemos figuras que nos remiten a Carabineros como otras que evocan a los primeros españoles que llegaron a América. También notamos en la esquina inferior derecha a una mujer mapuche enfrentándose a otra mujer indígena que interpretamos como una yanacona. En el mismo costado, pero en la parte superior se representa a un ser femenino con

---

<sup>1</sup> Al respecto, Daniela Catrileo (2019a) señala: “en mi primer libro cambié la traducción de Catrileo (katrüllewfü): río cortado y decidí llamarlo *Río herido*” (s/p).

<sup>2</sup> Joya mapuche de uso pectoral.

rostro de ave, tacos altos, medias caladas y una pequeña cartera colgando del brazo izquierdo –ser relevante en el poemario que en el diseño de portada ocupa un lugar marginal-.

Predominan las tonalidades de gris y negro, en contraste con un fondo verde que nos remite a un espacio selvático que, como veremos en el capítulo posterior, es semantizado como un lugar edénico en el poemario. Además las figuras anteriores, de disímiles contextos cronológicos, nos remiten a una característica transversal del libro, los cruces espaciotemporales. La ilustración descrita se encuentra sobre una banda negra, en la cual se aprecia el nombre del libro, el de la autora, y el de la editorial.

Las portadas de ambos libros, como podemos notar, son muy diferentes. La sutileza del diseño de *Río herido* es congruente con el estilo de la construcción poética, justamente, una de las virtudes del libro es que alude a un proceso de extremo dolor sin caer en lo evidente, sus imágenes son sutiles, no se incurre en el grito. En tanto, en el relato lírico que, creemos es *Guerra florida Rayülechi malon*, el grito se hace presente, como también los constantes cruces espaciotemporales y la elocuencia de las imágenes. En este caso, si bien la portada es congruente con el grito y los cruces espaciotemporales, creemos que no se logra la coherencia de contenido que se alcanza de manera destacable en el diseño de portada de *Río herido*.

Otra diferencia importante entre los dos libros es que *Río herido* está escrito íntegramente en español, en cambio, en *Guerra florida Rayülechi malon* se recurre al doble registro -por decisión editorial-. Valga decir en tal sentido que la traducción al mapudungun fue realizada por Rodrigo Ahumada.

En nuestro proceso de búsqueda de crítica sobre la obra poética de Daniela Catrileo no hemos encontrado artículos, ensayos o tesis al respecto, quizá porque las obras que abordamos son relativamente recientes o porque como señala Patricia Espinosa (2018) al comentar *Río herido*:

Si la poesía de mujeres ocupa un lugar invisibilizado en el patriarcal mundo de los poetas chilenos, qué decir de la poesía escrita por mujeres mapuche, doblemente subordinada, marginada, ignorada. Pese a su evidente y enorme valor estético, la poesía de Daniela Catrileo es un ejemplo de esta constante práctica segregadora, que me parece necesario seguir combatiendo (s/p).

La tesis que proponemos nos inscribe, según creemos, en la batalla planteada por Espinosa. Ahora bien, cierto es que no hemos encontrado artículos académicos, ensayos o tesis, pero sí hemos podido leer reseñas, críticas y una nota sobre *Río herido* y solo dos reseñas acerca de *Guerra florida Rayülechi malon*, a saber: «*Guerra Florida*» de Daniela Catrileo: “*Perfume fragante de la memoria madreSelva*” o “*esta danza es por nosotras*” de Gilda Luongo (2019) y una realizada por Matías Ávalos (2019), luego de la entrevista titulada *Daniela Catrileo: de los blocks a Wallmapu*. Dado el tipo de texto que es una reseña, no encontramos un mayor despliegue de opiniones respecto del poemario, ahora bien, —como sabemos— ello no quita que existan. Una de ellas, que no compartimos, es de Matías Ávalos, quien al exponer que el texto de Catrileo —*Guerra florida Rayülechi malon*— se encuentra dividido en cuatro secciones, agrega que a pesar de ello no es narrativo, nosotros, al contrario de Ávalos, creemos que sí existe un relato en el poemario —claramente identificable—, lo cual se confirma por la propia autora en la entrevista que precede la reseña, al decir respecto de su obra que “no tiene una narrativa lineal pese a que te está contando una historia” (s/p). Más allá de la discrepancia planteada, es poco lo que se puede agregar acerca de las aludidas reseñas de *Guerra florida Rayülechi malon*.

En cuanto a *Río herido*, existen más reseñas y comentarios, los cuales tienen mayor o menor acierto -según nuestro parecer- en la medida que él/la autor/a demuestra cierto conocimiento sobre la historia mapuche, el cual consideramos fundamental para comprender las múltiples significaciones de la obra.

Un lugar común en las reseñas y comentarios leídos es aludir a la calidad estética de *Río herido*, ello se deja ver en la opinión de Patricia Espinosa transcrita líneas atrás, y en la de Tomás Morales (2017) al señalar que:

Claramente existen poéticas que se plantean desde y sobre los márgenes (sociales, identitarios, etc.), pero es necesario preguntar el cómo se trabajan los materiales que se tienen a mano, cómo se evita la tentación del panfleto y el maniqueísmo, prejuicio que aparece siempre que se habla de “poesía política”, “indígena”, o de cualquier índole. Donde prevalece más el discurso, la abstracción de las ideas sobre la forma...Daniela Catrileo, consciente de ello, utiliza la imagen del río como una forma de reflexionar sobre la oscilación de la escritura poética y testimoniar un viaje tanto literal como metafórico (s/p).



Justamente, creemos que la elaboración lírica de Catrileo no permite la fácil lectura del poemario, no se cae en lo evidente y panfletario como hace ver Morales, por el contrario, se trata de un trabajo poético de gran calidad, el cual agradece Nadia Prado (2017) por dar cuenta de la no extinción del oficio de poeta:

Como las especies vegetales y animales, a veces pareciera que los poetas están extintos o en peligro de extinción, porque lo que la celeridad, el libre comercio y el biopoder matan es el oficio. Sin embargo, lo alentador es que, siempre, entran a las aguas, para evitar este declive, nuevas especies (s/p).

En base a lo recientemente expuesto, no estamos de acuerdo con uno de los planteamientos de Fabián Bloomfield (2019) dado a conocer en una nota sobre *Río herido* -

incluida en la revista *Acta Literaria*-, el autor señala que “la importancia de este tipo de obras radica en su contenido literario como discurso, más allá del juicio de su estética poética” (165). Al respecto, creemos que una de las particularidades de la obra de Daniela Catrileo es, justamente, armonizar ambas dimensiones, por ello es un error considerar superlativa a una de ellas al momento de estudiar su trabajo.

En cuanto a los elementos materiales que se dinamizan en el poemario, las reseñas que hemos revisado se enfocan prevalentemente en el agua, a modo de ejemplo Nadia Prado (2017) nos dice “*Río herido* se divide en agua y pensamiento” (s/p). El hecho de que Catrileo recurra a la imagen del río para su construcción poética puede explicar dicho enfoque, ahora bien, esto no nos puede llevar a ignorar la importancia de otros elementos orgánicos e inorgánicos que entran en juego, los cuales, metonímicamente, nos remiten a ciertos momentos y espacios del viaje que realiza la sujeto lírica.

También nos llama la atención que Tomás Morales (2017) deje entrever que sea un rasgo de poesía femenina la dinámica material presente en el poemario de Catrileo. Al respecto señala que “...no se puede negar que la literatura chilena «de mujeres» reciente...se puede leer en base a imágenes de la naturaleza” (s/p). No compartimos la posición de Morales, pues no creemos que la dinámica material y la imagen del río respondan a un rasgo de poesía femenina, sino a oficio poético no encasillable en un género determinado. Clara prueba de ello es la observación que hace Mauricio Ostría (2004) respecto al predominio de un elemento específico en la poesía de los llamados cuatro grandes de la poesía chilena:

...la poesía de Neruda está claramente regida por la imaginación del agua, en oposición, por ejemplo, a la de Gabriela Mistral, cuyo elemento dominante es la tierra, o a las de Vicente Huidobro o Pablo de Rokha, donde el aire y el fuego, respectivamente, constituyeron los ejes imaginarios (112).

La observación de Ostria permite notar que el recurso a elementos de la naturaleza en la construcción poética no es privativo de algún género determinado, como se concluye de lo afirmado por Morales.

Otra opinión que nos llamó la atención y que no compartimos es la de Eduardo Farías (2015), quien expresa que:

Lamentablemente, Daniela Catrileo no sumerge el cuerpo en su río, no muestra todas las piedras contra las cuales choca. Solo podemos apreciar una superficie compuesta de significativas pinceladas. Se nota la falta de la exposición cruda del trauma, del dolor como para que el lector sienta que es arrastrado por este *Río Herido* o Catrileo (s/p).

Por nuestra parte, no creemos que sea necesario una exposición “cruda del trauma” para sentir el dolor al que nos remite la poesía de Catrileo. Preferimos en este sentido la lectura de Patricia Espinosa (2018) quien señala que “Catrileo, en cada punto, elige la bifurcación del signo, la crisis de cualquier identidad, el rechazo a la lectura crítica de la herencia cultural, sin por ello oscurecer ni amortiguar la rabia...” (s/p).

Además de la pregunta respecto a qué fenómenos sociales de la sociedad mapuche contemporánea nos remiten las obras de Catrileo, también nos interrogamos acerca de si existe un eje en torno al cual se organizan dichos fenómenos en las obras que hemos seleccionado. En el proceso de búsqueda de una respuesta a la interrogante recién planteada llegamos al concepto “autopoiesis” elaborado por Humberto Maturana y Francisco Varela (2018). Dicho concepto nos parece más propicio en vista a nuestro propósito, pues creemos que su adecuación es mayor al momento de comprender la dinámica que, según nosotros, funciona como eje de las múltiples significaciones de los poemarios que analizamos.

El proceso autopoietico se iniciaría por la existencia de un corte de la continuidad cultural del pueblo al cual pertenecen las sujetos líricas. Dicho proceso se dinamizaría a

través de un viaje de doble retorno; el primero iría hacia un punto de contacto con la cultura ancestral, mientras que el segundo partiría desde el referido punto hacia el lugar desde el cual se inició el viaje, la waria<sup>3</sup>.

La importante fractura de la cultura mapuche se expresa, por ejemplo, en la pérdida de la vitalidad de la lengua y territorio ancestral, dichas pérdidas cobran un acento importante en el marco de la llamada diáspora mapuche. En dicho contexto, una gran cantidad de personas del pueblo mapuche debió migrar a las ciudades chilenas, espacio en el cual experimentaron un tenso fenómeno de pérdida y recuperación de lazos con la cultura ancestral.

Sabemos que la mesticidad que implica el fenómeno de la diáspora ha sido vista como un factor de pérdida cultural, de hecho, el historiador Sergio Villalobos en una vasta cantidad de intervenciones en la prensa chilena ha planteado la inexistencia de mapuche —araucanos es el nombre que prefiere utilizar—, pues quienes se dirían tales son mestizos. Si se sigue la posición del referido historiador, no quedaría más opción que aceptar que la cultura mapuche está próxima a su fin y casi acabada, pero a partir de lo mismo surge la interrogante acerca de si se puede concebir al pueblo mapuche desde la mesticidad.

Creemos que si se responde positivamente la anterior interrogante, la afirmación de una identidad cultural mapuche desde la mesticidad sería el resultado de un proceso autopoietico que permitiría la continuidad de la cultura mapuche desde una posición mestiza. De hecho, en este trabajo proponemos como hipótesis principal que dicho proceso es el eje articulador de sentido tanto en *Río herido* como en *Guerra florida Rayülechi malon*, lo cual permitiría afirmar la presencia de una poética de autopoiesis en Daniela Catrileo.

Específicamente en *Río herido*, las materialidades orgánicas e inorgánicas dinamizadas en el transcurso del viaje realizado por la sujeto lírica serían de gran importancia para el proceso autopoietico. En *Guerra florida Rayülechi malon*, en tanto, lo sería la búsqueda por parte de la sujeto lírica de un ave capaz de revivir a las muertas de su pueblo.

---

<sup>3</sup> Ciudad en mapudungun.

El resultado del proceso se evidenciaría en la solución de continuidad cultural que se logra en el marco del segundo retorno. Tanto la construcción de una identidad mestiza desde la cual se afirmaría la pertenencia al pueblo mapuche, como la manifestación de voluntad orientada a vitalizar los lazos con la cultura ancestral, darían cuenta del buen resultado del proceso autopoietico, el cual se reflejaría en la voluntad de vitalizar la continuidad cultural del pueblo mapuche desde una posición “champurria<sup>4</sup>”.

### **Invención del ser humano. Nos quedamos en los márgenes de la categoría**

Otro de los planteamientos de Jan Mukarovsky (1977) es que toda obra de arte es un signo autónomo, mas no toda obra de arte cumple la función de ser un signo comunicativo, la que sí, funciona “como «palabra» que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento” (37). El autor también distingue aquellas artes en las cuales la función comunicativa es evidente, como en la escultura o la poesía; aquellas donde la función referida está oculta, como en el baile; por último, las artes en donde la función comunicativa es invisible, como en la arquitectura.

Se agrega que en aquellas obras artísticas que tienen un tema, este último es parte de su estructura y la función comunicativa está fuera de duda. En la línea de lo planteado se dice que toda la estructura de la obra funciona como significación, incluso como significación comunicativa. La función del tema sería cumplir el rol de unidad de sentido de dicha significación. Al respecto Mukarovsky (1977) nos dice que:

...toda la estructura de la obra funciona como significación, e incluso como significación comunicativa. El tema de la obra tiene simplemente el papel de un eje cristizador de dicha significación, que sin él quedaría vaga. La obra artística tiene pues dos significaciones semiológicas, la autónoma y la

---

<sup>4</sup> Abordaremos este concepto en el segundo capítulo de este trabajo.



comunicativa, de las cuales la segunda se encuentra reservada ante todo a las artes que tienen un tema (38).

A partir del recién aludido planteamiento de Mukarovsky, postulamos que el eje articulador de significaciones en los poemarios que abordamos corresponde en ambos casos a un proceso autopoietico —como ya dejamos ver en la sección anterior—, pues si como plantean Humberto Maturana y Francisco Varela (1990) “los seres vivos se caracterizan porque, literalmente, se producen continuamente a sí mismos, lo que indicamos al llamar a la organización que los define, *organización autopoietica*” (25), nos parece que la autopoiesis es un concepto del que nos podemos valer para entender la dinámica presente en las obras que analizamos. Más aún, si se considera que el uso comprensivo del concepto rebasa el ámbito molecular, contexto para el cual fue ideado originalmente. En tal sentido Maturana (2018) señala:



Sistemas autopoieticos no moleculares, esto es, que existen en tanto unidades compuestas en un dominio no molecular porque tienen otro tipo de componentes, son sistemas autopoieticos de otra clase, que comparten con los seres vivos, lo que tiene que ver con la *autopoiesis*, pero que al existir en otro dominio tienen otras características que los hace completamente diferentes. Así, por ejemplo, es posible que una cultura sea un sistema autopoietico que existe en un espacio de conversaciones (15).

En virtud de la cita recién transcrita, nos parece importante auscultar qué entiende Maturana por cultura. Para ello, recurrimos a lo que expone al respecto en *Amor y juego. Fundamentos Olvidados de lo Humano. Desde el Patriarcado a la Democracia*, en dicho texto el autor plantea que:

...en la medida en que una cultura como una red particular de conversaciones es una configuración particular de coordinaciones de coordinaciones de acciones y emociones (un entrelazamiento particular del lenguajear y el emocionar), una cultura surge cuando una comunidad humana comienza a conservar generación tras generación una nueva red de coordinaciones de coordinaciones de acciones y emociones como su manera propia de vivir, y desaparece o cambia cuando la red de conversaciones que la constituye deja de conservarse (Maturana, 2017: 34).

Esta noción de cultura propuesta por Maturana nos resulta adecuada para entender el proceso autopoiético que se vislumbra en los poemarios que analizamos. En la línea de comprender dicho proceso en relación a una cultura, debemos agregar que el autor al plantear características de las sociedades humanas señala que para la existencia de un sistema social se debe dar una recurrencia de interacciones cooperativas entre sus miembros. Es más, para que efectivamente exista ese sistema social, según Maturana, dicha recurrencia de interacciones debe ser el mecanismo por el cual los miembros del sistema realizan su autopoiesis (Maturana, 2014). Además, señala que “el mecanismo fundamental de interacción en el operar de los sistemas sociales humanos es el lenguaje” (Maturana, 2014:29). A partir de ello, entendemos que “las conversaciones” de las cuales habla el autor al definir “cultura” son fundamentales para la autopoiesis de una sociedad humana.

Lo recién expuesto es coherente con el proceso que estructura las significaciones de los poemarios que trabajamos, pues en ambos casos las respectivas sujetos líricas desean establecer un diálogo para la continuidad cultural, la cual sería el objetivo del proceso autopoiético.

Creemos relevante, en consecuencia, exponer aquello que produce la discontinuidad cultural, la cual se puede expresar como una herida que tiene distintas aristas por ser personal y colectiva. En tal sentido, en lo siguiente, nos abocaremos a entender los antecedentes remotos de esa herida colectiva que ha sufrido el pueblo mapuche y que redonda, evidentemente, en el plano personal. Ella deja ver un proceso de violencia hacia un pueblo que se enmarca dentro de lo que se ha llamado violencia colonial, la cual es definida por Antileo, et al. (2015), de la forma que sigue:

El colonialismo, como maquinaria de despojo e instrumento de la ocupación del territorio de un pueblo, implica una forma de accionar que se funda en la violencia. En su particularidad, la violencia colonial conlleva el despliegue físico y concreto de una agresión de carácter sistémica y masiva, antecedida por una ocupación e invasión territorial que además se materializa por la vía de los cuerpos, gente, seres, máquinas y objetos colonizadores (15 – 16).

Se desprende del concepto “violencia colonial” que una de sus formas se dirige hacia los cuerpos, ello nos remite a una regularidad semántica en los poemarios que analizamos referida a cuerpos marcados. En la línea de lo expuesto, nos parece de mucho interés que Daniela Catrileo en entrevista para *Feministas hoy* (2017) hable de cuerpos indígenas como cuerpos bestias, cuerpos que fueron animalizados, invisibilizados, en el marco del colonialismo chileno. No podemos dejar de relacionar la afirmación de Catrileo con una de las posiciones que se desprende del ensayo de John Berger (1999) *¿Por qué miramos los animales?* En virtud del cual se entiende que la animalización del ser humano, su reificación, se produjo recién en el siglo XX en el marco de los totalitarismos europeos, contexto en el cual ciertos cuerpos fueron animalizados.

Al seguir la argumentación de Berger (1999) podemos concluir que propone una progresiva desaparición de los animales del ámbito humano desde principios de la modernidad, la cual Larisa Pérez Flores (2015) entiende del siguiente modo:

Como relato se la suele representar como una definición de lo humano en torno a la Razón. Como fenómeno sociohistórico de origen europeo, se la puede caracterizar a partir de una serie de episodios económicos y culturales relacionados entre sí de forma compleja, como el patriarcado o el colonialismo (99).

Previo a ello, la relación del ser humano con el animal habría sido de cercanía, se puede hablar incluso de una relación de paridad. Así, desde los inicios de la modernidad, según Berger, se habría producido una reificación del animal, pues el ser humano se posicionó sobre y fuera de la naturaleza. En la línea de lo planteado José Ortega y Gasset (1997) señala:

El hombre antiguo todavía vivía junto al hermano animal, y como él, fuera de sí. El hombre moderno se ha metido en sí, ha vuelto en sí, ha despertado de su inconsciencia cósmica, ha sacudido el sopor que le quedaba de hortaliza, de alga, de mamífero y ha tomado posesión de sí mismo: se ha descubierto (176).

Respecto a la hermandad entre el hombre antiguo y el animal, referida por Ortega y Gasset, Julieta Yelin (2015) señala que este monismo popular era combatido por la iglesia, la cual planteaba una diferencia radical entre el hombre y el animal:

La institución se vio obligada, pues, a buscar los medios para imponer este dualismo; uno de ellos fue el concilio de Trento, que subrayó la separación entre hombre y animal. Paradójicamente fue la modernidad, estableciendo la exterioridad del hombre con respecto a la naturaleza, la que realizó, al margen de la religión y con el apoyo de la ciencia el corte más radical entre hombre y bestia, del cual la teoría del animal máquina de Descartes es la expresión más acabada (105).

Yelin (2015), a propósito del ensayo de Berger, nos señala que la mayor parte de las discusiones sobre las crisis del imaginario animal se pueden situar a inicios de la modernidad, indica además “que se consuma en menos de tres siglos: una línea que va, en la argumentación de Berger, de Descartes al Holocausto, es decir, de la primera reificación filosófica del animal a la más feroz experiencia de reificación humana” (103). Dicha reificación sería una consecuencia de la desaparición del animal del ámbito humano, se colige que, desaparecido el animal, su puesto debió ser ocupado por otro, el humano.

A diferencia de lo que plantea Berger, proponemos que la reificación del ser humano se produjo mucho antes de los regímenes totalitarios europeos. Creemos que ello sucedió al iniciarse la modernidad con el arribo del hombre blanco a América, como se colige de las propuestas teóricas decoloniales. En dicho contexto, las potencias europeas protagonistas del proyecto moderno occidental erigieron un prototipo de ser humano que cumplía con sus rasgos, todo lo demás se consideró más o menos humano en la medida que se acercase o alejase del modelo.

Así también, concomitante a la formación de un prototipo de ser humano, se elaboró la idea de raza. Esta última, permitió la gradación de los seres humanos, quedando en los rangos más bajos aquellos que más se alejaban de la imagen del hombre europeo. Es importante notar aquí que la idea de raza sería una invención por parte del europeo para justificar su dominación. Al respecto, Aníbal Quijano (1999) plantea que:

La idea de **raza** es, con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años. Producida en el mero comienzo de la formación de América y del capitalismo, en el tránsito del siglo XV al XVI, en las centurias siguientes fue impuesta sobre toda la población del planeta como parte de la dominación colonial de Europa (141).

Se suele citar a este respecto las discusiones que se suscitaron entre religiosos de la Corona Española sobre la naturaleza de los indígenas y, como consecuencia de ello, el régimen jurídico a aplicarles. Básicamente, se esgrimieron dos posturas, una que proponía la servidumbre natural del indígena y otra que defendía la inexistencia de dicha servidumbre. La primera posición tuvo como marco jurídico el Derecho Común, el cual tenía como una de sus fuentes al pensamiento aristotélico. Respecto a ello Jaime Eyzaguirre (2006) señala:



Algunos invocaron “La política” de Aristóteles para justificar la servidumbre natural de los indios. Según el citado filósofo existía cierto tipo de hombres cuyas facultades espirituales estaban de tal manera atrofiadas que carecían de autonomía personal, y como consecuencia de autonomía política, por lo que se encontraban destinados naturalmente a estar sometidos a otros hombres como siervos en el orden privado y como súbditos en el orden público (140).

La segunda posición, entre otras posturas, defendía que el indígena no era naturalmente un siervo y estaba amparado por el Derecho Natural. De este último, se deriva el llamado Derecho de Gentes, signándose como padre del mismo a Francisco de Vitoria.

Las dos posturas se enfrentaron en las famosas Juntas de Valladolid. En ellas, los principales contendores fueron, por una parte, Ginés de Sepúlveda, quien defendió la

servidumbre natural del indígena y la aplicación del Derecho Común; por otra parte, fray Bartolomé de las Casas, quien defendió la aplicabilidad del Derecho Natural para los indígenas. Luego de enfrentadas las posiciones, ambos bandos se dieron por ganadores. Vale decir que, no fue esta instancia en la cual se declaró la naturaleza humana del indígena, sino en la Bula Sublimis Deus del Papa Pablo III, de 9 de julio de 1537.

El proceso que hemos referido, como señala Mignolo (2015), derivó en que se concluyera que los indígenas serían personas estéticamente y racionalmente inferiores, por tanto, debían ser conducidos por los sujetos blancos. La distinción entre príncipes castellanos (sujetos castellanos en general) y bárbaros, fundamentó el alcance de la acción u omisión del sujeto blanco respecto del indígena. Ella, por una parte, fue ontológica, pues se planteó que el indígena, si bien es persona, lo sería de naturaleza inferior; por otra parte, fue epistemológica, ya que la inferioridad del indígena sería de tipo racional.

La raza según plantea Quijano (1999) es un artificio de dominación que, como hemos podido ver, comienza al llegar el hombre europeo a América. Dicho artificio, según señala el referido autor, es una invención que no tiene base biológica alguna para sustentarse.

Es pues, profunda, perdurable y virtualmente universal, la admisión de que “raza” es un fenómeno de la biología humana que tiene implicaciones necesarias en la historia natural de la especie y, en consecuencia, en la historia de las relaciones de poder entre las gentes. En eso radica, sin duda, la excepcional eficacia de este moderno instrumento de dominación social. No obstante, se trata de un desnudo constructo ideológico, que no tiene literalmente, nada que ver con nada en la estructura biológica de la especie humana y todo que ver, en cambio, con las relaciones de poder en el capitalismo mundial, colonial/moderno, eurocentrado (144).

En la línea de lo que hemos planteado, Mignolo (2015), expresa que en el proceso de consolidación de la modernidad estaba tomando lugar una de las dimensiones oscuras de ella, tanto en el ámbito económico como en el del conocimiento: “la prescindibilidad de la vida humana”. En tal sentido, el autor dice:

Así pues, tras la retórica de la modernidad había una realidad oculta: las vidas humanas pasaban a ser prescindibles en aras de incrementar la riqueza, y dicha prescindibilidad se justificaba a través de normalizar la clasificación racial de los seres humanos (30).

La referida “prescindibilidad de la vida humana” se tradujo en los genocidios indígenas que se perpetraron en nuestro continente en el período colonial y que se extendieron al republicano. Por ello, insistimos en que, a diferencia de lo planteado por Berger, la concepción de que ciertos humanos se alejan de la noción de humanidad y se acercan más a la de animalidad surge antes de los totalitarismos europeos. Probablemente, lo que hace que Berger tenga más presente ese último fenómeno no sea una cuestión de fecha respecto del genocidio indígena en América, sino que dichos regímenes se dieron en Europa por blancos contra blancos.

Ahora bien, no se debe entender que el afán de exterminio solo se aboca a los cuerpos marcados por la raza, sino también a aquellos que escapan al binarismo de género propugnado por la modernidad. Al respecto, Larisa Pérez (2015) señala:

...todo lo que no sea masculino, pero tampoco femenino, será bestial, desde los maricones hasta las focas. Mediante este binarismo, el hombre define la femineidad por oposición a su propia mitificación de la masculinidad. Y como



la masculinidad no es sino una construcción...la definición de lo que es el hombre cambiará de acuerdo con distintos intereses de poder. Todo lo que no concuerde con dicha definición será defectuoso, tendrá una sexualidad desaforada (desde los negros a las ateas) o una virilidad dudosa (desde los asiáticos a los bisexuales), una mente subdesarrollada (desde las mujeres a los discapacitados) o pervertida (desde las bolleras hasta las trans) (106).

La misma autora nos dice que “No fue el «ser humano blanco» quien trazó la línea del ser, ni quien colonizó América y el Caribe. Fue el “hombre blanco” (107). De lo anterior se entiende que el prototipo de humanidad está dado por un hombre blanco, el cual tiene el afán de dominio y exterminio respecto de aquello que no es él. “Así, naturaleza es todo lo que no es el hombre ¿Y qué no es el hombre? Las cosas, las bestias, y las mujeres” (Pérez, 2015:105).

El proyecto moderno, tal como lo hemos visto, es un anhelo. Una especie de distopía del hombre blanco, en virtud de la cual se proyecta un mundo a su medida, exterminando o subyugando a su otredad con el propósito de cumplir su sueño. He ahí, su cara oscura, como diría Mignolo (2015). El exterminio, plantea Gabriel Giorgi (s/f):

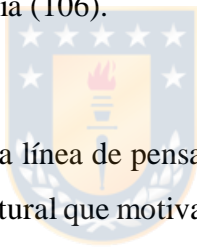
...supone hablar de lo que no existe. Ya sea como testimonio, como proyecto, como memoria, la eliminación de cuerpos aparece ligada a una realidad alternativa, un desborde o una crisis de la realidad, y a la postulación de un mundo alternativo, más o menos real, que el mundo presente, un ´sueño` (s/p).

Los siguientes versos de Catrileo (2018b) reflejan el referido afán de exterminio del distópico proyecto moderno chileno respecto del pueblo mapuche:

## **Una bendición que no conocíamos**

Muertas cadáveres  
trozos sobre cuerpos destrozados  
sobre piernas repartidas  
sobre ojos ausentes  
sobre deformidad y violencia

cercenadas  
amputadas  
dedos sin huellas  
cabezas que se amontonan  
degolladas sin pertenecía  
sin importancia (106).



Hasta acá, hemos recurrido a la línea de pensamiento decolonial para comprender el origen remoto de la discontinuidad cultural que motiva el proceso autopoietico agenciado por las respectivas sujetos líricas de los poemarios que analizamos, el cual, como hemos dicho, tiene por objetivo la continuidad del pueblo al que pertenecen. En la siguiente sección nos abocaremos a determinar las manifestaciones corporales y epistémicas de la violencia colonial en las obras que abordamos.

## **Herida corporal y epistémica**

Nos parece relevante establecer la importancia del cuerpo como espacio desde el cual se experimentan y poetizan los fenómenos vivenciados por las sujetos líricas. En tal sentido, creemos que en las obras de Daniela Catrileo es posible apreciar una isotopía de cuerpos marcados que tiene como base la categorización que hemos expuesto en la sección anterior. Para ahondar en lo planteado recurrimos a una obra de Catrileo (2019b) que, si bien no es

parte de los textos que hemos determinado como objeto de estudio nos ayuda a reforzar la red isotópica que hemos propuesto. Nos referimos a *Piñen*, la primera obra de narrativa de la autora.

Piñen, la palabra que titula el último libro de Daniela Catrileo, tiene en dicho marco un sentido ambiguo, pues una palabra que en un determinado contexto tiene dos o más sentidos, no pudiendo el/la intérprete optar claramente por uno de ellos, cumple con la referida condición.

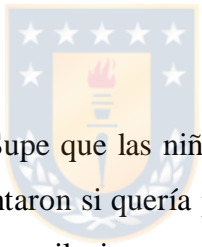
Uno de los sentidos de piñen se refiere a cierta suciedad que se adhiere al cuerpo, lo que se consigna en uno de los epígrafes del texto: “La palabra «piñen» proviene del mapudungun y refiere al polvo o la mugre aferrada al cuerpo”. El otro, se refiere al nombre de una persona, como podemos corroborar en el diccionario de mapudungun elaborado por fray Félix de Augusta (2017): “intr. Llamarse. *Antonio pingén* ‘me llamo Antonio’”.

Se podría pensar que la ambigüedad que hemos expuesto es artificiosa, pues el sentido de la palabra en cuestión se encuentra corroborado por un elemento intratextual, como lo es uno de sus epígrafes, en cambio, el segundo sentido que se trae a colación es corroborado en un instrumento extratextual, el diccionario de Félix de Augusta. Sin embargo, la supuesta artificiosidad se diluye con el uso de la palabra en cuestión para aludir al nombre de una persona en el último relato del libro, lo cual da cuenta de un uso intratextual del segundo sentido, como se expone a continuación:

De pronto su voz interrumpe mi pensamiento. «Señorita, su nombre», dice nuevamente. Me quedo en silencio, lo observo. De mi boca sale: «Iñche Yajaira Manque pignen». Lo miro seriamente. Luego de pronunciar ese nombre, no dejo de sentirme otra... El auxiliar es joven, debe ser su primer trabajo después de salir del liceo. Me mira fijamente y sonrío. «Mari mari lamngen, Iñche Ramiro Curaqueo, pignen», dice (Catrileo, 2019b: 70).

Como podemos notar, en el fragmento citado el sentido que le dan los personajes a la palabra “pignen” es “me llamo”. Ahora bien, la ambigüedad de la palabra no se debe tomar como un problema al determinar su sentido, pues los dos significados que hemos referido no son excluyentes, sino congruentes. El nombre sería una marca de suciedad, el apellido indígena sería piñen. Un apellido, es una marca que indica el lugar de los cuerpos en la categorización social. En tal sentido, la hablante lírica en *Río herido* dice: “¿Cómo escribir un nombre/ que nació herido, / antes de ser escrito/ antes del origen/de la letra?” (Catrileo, 2018a: 15).

El apellido mapuche —Manque pignen/ Calfuqueo pignen, a modo de ejemplo— nos remite a un cuerpo marcado por el color de la piel. Un ejemplo de ello, lo podemos notar en el siguiente fragmento correspondiente al tercer relato de *Piñen*, titulado *Warriache*. La protagonista del texto, una adolescente mapuche, dice:



Luego venía lo peor. Supe que las niñas populares del curso bailarían a las Spice Girls. Me preguntaron si quería participar con ellas en su coreografía. No sabía si estar nerviosa o ilusionarme. Y les dije que bueno, conteniendo mi felicidad. También les dije: «Le avisaré a Yajaira que ahora tenemos grupo». Después de mirarse entre ellas, tras mi respuesta, una se acercó y me dijo: «Pero sólo (sic) queremos que estés tú en el grupo. Las Spice son cinco y nos falta la negra. Nadie quiere ser la negra» (56).

La categorización social sitúa al cuerpo moreno en aquellos espacios despreciados de la categoría, aquel lugar al cual “nadie quiere pertenecer”. En tal sentido, Enrique Antileo (2015) al reflexionar sobre el trabajo racializado señala que “la raza opera no en el sentido de avalar una existencia sino como forma de marcación sobre un grupo determinado, que perpetúa estructuras de subordinación” (83).

En la poesía de Daniela Catrileo se aprecia que los cuerpos indígenas por el solo hecho de ser tales se encuentran marcados, la piel indígena implicaría una marca, un designio del cual no se puede escapar. “La herida es nuestra/ evidencia” (Catrileo, 2018a: 18); “Malditos nacimos/ con la herida de nuestra marca nativa” (Catrileo, 2018a: 50), dice la hablante lírica en *Río Herido*, como también: Nacimos con el río herido/ nuestra mancha en el costado. / Un corazón que de pena se fragua/ entre las costillas (36). Se colige que tan solo por ser indígena se está indefectiblemente condenado a una realidad designada antes de nacer “**Llevamos huellas de sangre estampadas** en piel morena y dorada// Una pintura que traza/ el mapa de las estrellas” (Catrileo, 2018b: 96).

Los agentes culturales y políticos republicanos hasta hoy han forjado una representación del indígena que lo sitúa en el ámbito de la barbarie, incluso se habla de una inferioridad genética —tal como planteaban los teólogos defensores de los encomenderos en el siglo XVI—, como se comprueba en la siguiente cita de Sergio Villalobos expuesta por Fernando Pairican (2014): “genéticamente, como una sociedad no superior, habrían sido dominada por los conquistadores españoles” (208).

Esta retórica, en virtud de la cual se representa al indígena como un ser inferior, se entiende en el contexto de su reificación que comienza desde el siglo XVI. Al representarlo de dicha forma no solo se lo aleja de la idea de ser humano, sino que se lo acerca a la del animal. Clara prueba de ello son los editoriales del *Mercurio de Valparaíso* que se manifestaron a favor de la invasión a la Araucanía durante la segunda mitad del siglo XIX, como se puede comprobar en el siguiente fragmento de uno de ellos al opinar sobre el /la mapuche: “Todo lo ha gastado la naturaleza en desarrollar su cuerpo, mientras que su inteligencia ha quedado a la par de animales de rapiña, cuyas cualidades posee en alto grado, no habiendo tenido jamás una emoción moral” (Cayuqueo, 2017:220).

Existe otro aspecto de la herida que amenaza la continuidad del pueblo mapuche que se deja ver en las dos citas anteriores, la cual atribuimos a una violencia que no solo apunta a la coacción sobre el cuerpo indígena, sino también contra su lengua y saber. Al respecto Catrileo (2019a) señala:

Ciertamente lo salvaje, lo bárbaro y lo bestia es algo reiterativo cuando se refiere a los cuerpos mapuche. Un argumento que ha construido su fundamento en la ocupación colonial. Así no solo nuestras lenguas son las demoníacas, sino nuestros cuerpos que posibilitan la dungun<sup>5</sup> están investidos por lo animal (s/p).

En tal sentido, Antileo et al. (2015), señalan que: “la violencia [colonial] no es exclusivamente la expresión de un tipo de maltrato físico...En esa presencia más invisible de la violencia, resulta imprescindible hablar del lenguaje... lo sensitivo y lo cognitivo” (17). La violencia epistémica de la que hablamos tuvo una expresión relevante en la coacción ejercida contra el uso del mapudungun. La cual es epistémica, pues a través de la lengua se puede acceder a un tipo de conocimiento específico de una cultura, un modo de ver y comprender el mundo. En tal sentido, Sonia Montecino al prologar el libro *Tayiñ mapuche kimün* de Juan Ñanculef (2016) habla de la importancia del mapudungun en la construcción de una filosofía o sentido de vida mapuche:

Los(as) lectores(as) podrán encontrar en *Tayiñ mapuche kimün*. Epistemología mapuche, sabiduría y conocimientos, en primer lugar, una aproximación a las maneras en que se construye lo que podríamos relacionar con una filosofía o sentido de la vida mapuche dentro de la cual la lengua posee un peso fundamental (12).

---

<sup>5</sup> Catrileo (2019a) define el término de la manera que sigue: “*Dungun* refiere a lengua, voces, distintos tipos de habla por medio de la cual se manifiestan los seres vivos” (s/p).

La referida violencia es una de las fracturas que es posible apreciar en *Río herido*. La voz indígena fue sentenciada, lacerada, ello se aprecia en los siguientes versos de Catrileo (2018a: 13):

habitar

-----

el corte

sentenciada la boca

rota la lengua.

La violencia epistémica de la que hablamos se ejerció preferentemente en las escuelas, las cuales devinieron en un dispositivo de opresión racista al servicio del proyecto moderno. Al respecto Juan Porma (2016) señala:

La escuela es el escenario por excelencia en donde se replicaron los modelos dominantes y donde el nuevo racismo se hizo patente. Acorde a los intereses de la élite criolla, la escuela optó por la imposición de elementos culturales occidentales. El impacto que genera la escuela en la identidad es tan profundo que sus asistentes comienzan a rechazar sus valores, pues son asociados a experiencias de humillación (141).

El mismo autor en su artículo *Violencia colonial en la escuela: el caso de la comunidad José Porma en el siglo XX*, expone testimonios que dan cuenta de cómo los

mayores, con el fin de proteger a sus descendientes de la violencia material y simbólica que sufrieron en las escuelas chilenas, evitaron la transmisión del mapudungun. Uno de ellos es el que sigue:

Me costó mucho el castellano (...) mis compañeros se reían de mí (...) Cuando yo me casé y después vi a los niños, mi mujer ni yo le pretendimos hablar mapuche. Alguno me critica, pero hicimos un compromiso de enseñar a todos los chicos el castellano primero, para que no sufrieran lo que yo y mi señora (Porma, 2015: 147).

El testimonio expuesto expresa el sentido del poema de Daniela Catrileo (2018a) *Aprendimos a leer a golpes* “Hasta negar la lengua. // La h muda se extiende al río/ que tachaste con la herida” (46). El referido testimonio, tributa también, a la interpretación de los siguientes versos de Catrileo: “El secreto en la rotura/ de la lengua/ como quién se apuñala/ a sí mismo/ para salvarse” (2018a: 20).

Respecto al apuñalamiento contra sí mismo que implica negar la propia lengua, nos parece pertinente una de las reflexiones planteadas en *Elogio de la creolidad*, manifiesto artístico mediante el cual dos escritores y un lingüista de Martinica -Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant- proponen, entre otros aspectos, valorizar e impulsar el uso del creole en la literatura antillana. La reflexión referida es la siguiente:

La falta de consideración por la lengua creole no fue un mero silencio de la boca, sino una amputación cultural...Cada vez que una madre, creyendo favorecer la adquisición de la lengua francesa, reprimió el creole en la garganta de un niño, no hizo sino dar un golpe en la imaginación de este



último, enviar su creatividad a la deportación (Bernabé; Chaimoseau; Confiant, 2011: 40-41).

El racismo que motivó la inferiorización del mapudungun también se hizo extensivo a la literatura, de hecho, a inicios del siglo veinte la pregunta respecto de la literatura mapuche era ¿Se puede calificar a las producciones orales mapuche como literatura? Este problema, como señala Maribel Mora (2013), cobró complejidad en la medida que las producciones de autores como Calvun y Necul fueron escritas. Ellos fueron informantes de producciones propias de la cultura mapuche como los epew (género entendido como relato ficcional) y nüttram (género entendido como un relato no ficcional). Calvun fue informante de Rodolfo Lenz y Necul de Alejandro Cañas Pinochet.

Avanzado el siglo, los agentes culturales mapuche se formaron en instituciones educacionales chilenas, lo cual dejó un efecto importante en su producción literaria, pues se fueron dejando los géneros propiamente mapuche para adoptar géneros occidentales. Hacia los años ochenta se nota una producción poética importante que comienza a ser mirada con interés por agentes culturales chilenos, ello en el contexto de un fuerte proceso identitario mapuche que comienza a fines de la década referida y que cobra una fuerza relevante en los noventa. En los inicios de dicho período, dejó de gobernar en Chile la dictadura cívico militar dirigida por Augusto Pinochet, lo cual dio paso a renovadas esperanzas en el pueblo mapuche respecto al cumplimiento de reivindicaciones materiales y culturales que se esperaba se concretaran en el nuevo período democrático que se iniciaba.

A lo anterior, se debe agregar que hacia el año 1992 se cumplieron 500 años de la llegada del hombre blanco a América, lo cual implicó un ejercicio de reflexión identitaria importante en Latinoamérica, cobrando protagonismo el rol de las culturas indígenas. Hitos relevantes para el pueblo mapuche en ese contexto son, entre otros, la creación de la bandera mapuche más conocida (Wenu Foye), la promulgación de la Ley Indígena y la creación de Conadi, también es necesario decir que desde inicios de los noventa representantes del pueblo

mapuche solicitaron al Estado chileno que se ratificara el Convenio 169 de la OIT relativo a la protección de los pueblos indígenas, lo cual se logró recién el año 2008. La realidad histórica que se estaba viviendo no podía dejar de influir en los agentes culturales mapuche y la literatura tomó, sin lugar a dudas, un rol protagónico dentro de la actividad cultural del pueblo mapuche. En dicho marco, ciertos autores adquirieron renombre y se constituyeron en canónicos, como Elicura Chihuailaf, Jaime Huenún y Leonel Lienlaf.

Sabemos que no resulta fácil asumir la creación de un nuevo canon mapuche, por el contrario, es más fácil aceptar la ampliación de un canon literario chileno en el cual se ha incluido literatura mapuche. Ahora bien, esta ampliación del canon no es aceptable para toda la crítica, como se colige de la reflexión de Guillermo Mariaca a la cual nos remite Cristián Gómez (2000): “Guillermo Mariaca rechaza terminantemente la posibilidad de democratizar la apertura del canon para sólo (sic) obtener cánones subsidiarios que contemplen a los grupos excluidos o con derechos conculcados” (13).

A partir de la cita anterior, podemos interpretar que gracias a agentes culturales chilenos se produjo una ampliación del canon, pues se permitió la entrada en él de literatura mapuche, ello, según el razonamiento de Mariaca, sería conformar un canon subsidiario. Creemos que la formación de lo que Mariaca llama un canon subsidiario puede tener efectos perjudiciales para la literatura mapuche, pues la canonización de ciertas obras mapuche por parte de agentes culturales chilenos podría generar una literatura que en cierta medida satisface las expectativas de lo que desde la chilenidad se espera respecto de lo que se cataloga como literatura indígena. Más aún, debería pasar pruebas de admisión para ser considerada como literatura Rodrigo Rojas (2009) se refiere a esto, a propósito de la recepción de la literatura mapuche entre críticos chilenos:

Posterior al interés demostrado...surgen preguntas que también permanecen como motor de la curiosidad intelectual de otros críticos, quedando la sospecha de que a los poetas [mapuche] analizados se les somete a un

cuestionamiento inicial para decidir si su trabajo es literatura o etnoliteratura. En otras palabras, se parte de la sospecha de que los libros publicados están fuera de la literatura y que deben (a) probar ciertos criterios para inscribirse en ella (29).

En definitiva, la literatura mapuche que podría pasar el examen de lo literario en virtud de los criterios propuestos por Iván Carrasco sería, según refiere Rojas: “la escritura en cuanto apropiación de formas culturales de occidente, que resiste ciertos reenvíos a la cosmovisión *mapuche*, pero que es autónoma. Es decir, que no es necesario saber del mapuche para leerlo” (30).

Más allá del racismo evidente que existe en postular que la literatura mapuche deba superar pruebas para ser considerada tal y que ellas consistan en el uso de géneros occidentales y de consciencia escritural, las preguntas que surgen a partir de lo recién expuesto son: ¿Se puede interpretar la literatura mapuche sin saber sobre la cultura mapuche? ¿Las palabras en mapudungun usadas por escritores/as mapuche que se valen de géneros occidentales, son prescindibles en la interpretación de sus obras? Nuestra respuesta es que no, lo cual fundamentamos en el tercer capítulo de este trabajo al referirnos a la importancia de la inclusión del mapudungun por parte de autores mapuche en sus obras literarias.

El afán de exterminio del distópico proyecto moderno chileno, como hemos podido apreciar, tiene una dimensión corporal y epistémica reflejada en la obra de Catrileo. La violencia corporal en un momento se tradujo en el afán de eliminación de los cuerpos indígenas, sin embargo, incorporados dichos cuerpos a la sociedad chilena se los destinó a trabajos que se determinó congruentes en virtud de su piel, como hace ver Antileo (2015). En cuanto a la violencia epistémica, en este capítulo, vimos que la inferiorización del mapudungun tuvo como consecuencia la autoeliminación de él por parte de quienes fueron objeto de racismo por su lengua y por no poder hablar fluidamente el español, lo cual derivó

en una obturación importante del fluir del kimün<sup>6</sup>. Esta inferiorización de la lengua, se hizo extensiva a manifestaciones culturales del pueblo mapuche como su literatura, respecto de la cual, a principios del siglo veinte se cuestionó si era tal y al final de dicho siglo se establecieron para ella “pruebas de admisión”.

Hasta acá, nos hemos concentrado en la herida que motiva el proceso autopoietico, auscultando en los antecedentes remotos de ella. En el siguiente capítulo lo haremos en otro antecedente específico de la historia mapuche que nos permite una mayor comprensión de la herida y que cobra una presencia importante en las obras de Catrileo, nos referimos a la llamada diáspora mapuche. A su vez, nos enfocaremos en la dinamización y resultado del proceso autopoietico.



---

<sup>6</sup> El cual, Elicura Chihualifaf (2015) define de la forma que sigue: “El *Kimvn*, la sabiduría de nuestros *Kuyfikeche* antepasados, de nuestra Che gente” (48).

## Capítulo 2

### Proceso autopoiético en *Río herido* y *Guerra florida Rayülechi malon*

#### **Diáspora e identidad**

En el contexto del fenómeno de larga duración que denominamos “la tensión entre el proyecto moderno chileno y el pueblo mapuche”, se ha producido una migración forzada que ha llevado a generaciones de dicho pueblo a nacer fuera de su territorio, creciendo en el contexto de las grandes ciudades del país sin haber tenido mayor contacto con territorio y cosmovisión mapuche. Dicho proceso ha sido denominado “diáspora mapuche”. Al respecto Fernando Pairican (2015) señala:

La sobreexplotación de las escasas tierras, se traducía en la poca productividad, profundizando el estancamiento social mapuche y aumentando, por lo mismo, la migración de sus habitantes a la ciudad. Es este proceso lo que algunos autores han denominado la diáspora mapuche. Era la “generación sin zapatos” de *Wallmapu*<sup>7</sup> (42).

En la primera parte de *Río herido* encontramos alusiones al inicio de la diáspora cuando la sujeto lírica se dirige a quien, según nuestra interpretación, es su padre: “De tu espalda florecen/ un puñado de noches bajo incendio/ ese que solo tú conoces. //Ahora puede llover, te digo” (Catrileo, 2018a:27). Aquella espalda del padre deja atrás las noches de incendio, fuego de balas o fuego literal con el cual eran quemados los sembrados mapuches por soldados chilenos en la invasión a *Wallmapu*. El agua de la lluvia viene a marcar el fin del incendio, señala el inicio de un cambio, el inicio del viaje del padre, el comienzo de la diáspora. A consecuencia de la cual, varias generaciones de mapuche que han nacido y

---

<sup>7</sup> Territorio mapuche.

crecido fuera del territorio ancestral han sentido desde ese habitar una pulsión identitaria mapuche, expresando así, el contenido que intenta englobar Stuart Hall (2010) con el concepto “nuevas etnicidades”, las cuales serían:

Una nueva concepción de nuestras identidades porque no han perdido el asidero del lugar y el suelo desde el que podemos hablar, pero ya no estamos contenidos dentro de ese lugar como una esencia...Esas son las nuevas etnicidades, las voces nuevas. No están encerradas en el pasado ni son capaces de olvidarse del pasado. No son del todo lo mismo, ni enteramente diferentes. Identidad y diferencia. Es un arreglo nuevo entre la identidad y la diferencia (348).

Si bien Hall elaboró el concepto referido pensando en nuevas generaciones respecto de los primeros migrantes en Inglaterra provenientes de ex colonias británicas del Caribe, consideramos que su elaboración conceptual es pertinente para el caso que tratamos, pues en virtud de la diáspora mapuche se configura un suelo ancestral dejado por las primeras generaciones que debieron migrar a las grandes ciudades de Chile, considerándose este último espacio, un espacio “otro”. En él, nuevas generaciones han sentido una pulsión identitaria que las remite a su cultura ancestral para desde ahí tratar de construirse sin dejar la actual pertenencia a un suelo urbano.

En tal sentido, creemos que la pulsión identitaria que se da en las ciudades chilenas por mapuche de segunda y tercera generación respecto de los primeros migrantes, que puján por reconstruir los lazos fracturados con el colectivo ancestral respecto del cual reclaman pertenencia identitaria, pero que, a su vez, reivindican su identidad urbana, evidencia una nueva etnicidad. La referida pulsión se expresa en Catrileo (2018b) cuando la voz lírica habla del origen del proceso migratorio y de la sospecha que lleva a romper con el orden asumido, a desenterrar la historia dada por cierta y construirse en dicho proceso:

### **Esto nos contaron**

de esto trataba la fábula del origen

Así quemaron las chozas  
y los últimos maizales

Pero la sospecha  
nos hizo desenterrar el orden de lo cotidiano  
hasta volver al otro lenguaje (128).

Dicha nueva etnicidad tiene una relación tensa de afirmación identitaria, se reconoce parte de un grupo con el cual gran parte de sus lazos materiales y espirituales no se mantienen, pero que, pese a ello, se reconoce parte de él; lo que la lleva, necesariamente, a una reconstrucción de dichos lazos, pero en ese proceso, también se revela la inevitable influencia de la pertenencia a otro colectivo. En tal medida, los esencialismos no tienen cabida para esta nueva etnicidad, pues por la búsqueda identitaria existe un desprendimiento del colectivo en que se está inserto, sin embargo, al mismo tiempo, en la búsqueda de pertenencia al grupo ancestral, se perciben diferencias con él.

Esta nueva etnicidad reconoce su pertenencia a un colectivo ancestral de cuyo suelo ya no forma parte, se sabe consecuencia del devenir histórico fracturado de dicho colectivo y acepta la influencia en sí, de “otros” referentes culturales, como inevitable condición de su historia. Respecto al arribo a Santiago en el marco del proceso que abordamos, nos interesa el siguiente fragmento del primer relato de *Piñen* *¿Han visto cómo brota la maleza de la tierra seca?*

La mamá del Juan llegó a fines de los setenta a trabajar para unos españoles en Las Condes. Mi laku<sup>8</sup> era el jardinero de la misma casa. Él había llegado a principios de los setenta, luego de la muerte de su esposa. Todos los que se vinieron terminaron viviendo en las poblaciones callampa del Zanjón de la Aguada, cerquita del barrio Franklin. Mientras avanzaban los años de dictadura y la remodelación de la waria, la mayoría fue desplazada a la periferia de la periferia (Catrileo, 2019b: 15).

El habitar en la periferia implica un vivir en condiciones que hacen más dolorosa la herida, dicho habitar es uno de los elementos que nos permite comprenderla, pues forma parte de ella. En tal sentido, en *Río herido* la voz lírica dice: “Tengo colgando mi periferia/ como fragmento de toda historia. / Herido tengo el fósil y mi llaga/ es un horizonte en su discurso” (Catrileo, 2018a: 37). Los relatos de *Piñen* se sitúan en un espacio físico y social periférico, ello nos permite comprender los rasgos de este habitar que hacen más punzante el dolor de la herida de la nueva etnicidad. En el primer relato del libro referido, la voz narrativa, a propósito de las llamadas “balas locas”, dice:

A esa hora nadie se atrevía a salir desde la entrada de sus casas. Era común morir de esa manera absurda por alguna carga de acero y plomo que accidentalmente te daba en la cabeza un día cualquiera. A una hora cualquiera. Así de sencillo. Podía ser mientras ibas a comprar las marraquetas para el desayuno o regabas las ligustrinas enterradas bajo el sol (Catrileo, 2019b:13).

---

<sup>8</sup> Abuelo en mapudungun.



No solo la dinámica de vida en la periferia es hostil, el paisaje físico también lo es. Santiago es un valle enclaustrado que ha experimentado un aumento progresivo de la temperatura. Su caso se incluye en el fenómeno del aumento de la desertificación en Chile, la cual cobra especial notoriedad en la periferia santiaguina, espacio en el que las áreas verdes son escasas y la densidad poblacional alta. Este contexto nos ayuda a interpretar el siguiente fragmento de *Piñen*:

Si una era observadora, podía ver los vestigios de algún quiltro atropellado o envenenado, su piel tejida a los matorrales ya carbonizados, decorando el intento de las plazas públicas por ser un lugar que sostuviera el encuentro. Pero dos neumáticos, los frágiles eucaliptus y el óxido del viejo columpio, no alcanzaban a ser cobijo de nadie. Ni menos sombra para las tostadas pieles de cabros callejeros. Menos para el grupo de pájaros que picoteaban la estela de algún extinto animalejo... Mis ojos se perdían ante el fulgor del paisaje desierto (Catrileo, 2019b: 17).

Este espacio periférico, hemos dicho, es parte de la herida de las nuevas etnicidades mapuche, sin embargo, constituyó la promesa de un mejor vivir para las primeras generaciones de la diáspora. Los primeros migrantes mapuche no tuvieron un lugar propio, buena parte de los hombres que llegaron a trabajar a alguna panadería de Santiago vivieron en ellas; por su parte, en su mayoría, las mujeres que se desempeñaron como empleadas domésticas lo hicieron puertas adentro.

Tener un espacio propio donde vivir aunque fuese en los márgenes de la ciudad, constituyó un anhelado logro para dichas generaciones, sin embargo, para las nuevas etnicidades mapuche, dicho espacio ha devenido hostil. Ello se expresa en el siguiente fragmento de *Piñen*:

Pedazo de aire, San Bernardo. Pedazo de potrero incrustado a la fuerza en el matorral del centro. Puro polvo, puros trozos de pasto seco. Esta tierra que prometió florecer para nuestros parientes, hoy no es más que un archipiélago emborronado por la miseria (2019b: 68).

La diferencia de concepción del mismo espacio también se expresa en el siguiente fragmento del referido texto: “Ninguna estrella fue nuestra luz, a duras penas veíamos la luna. Sólo (sic) los antiguos aún creían en los días de clemencia, pues al menos ellos la habían conocido” (Catrileo, 2019b: 13).

Hasta acá, nos hemos concentrado principalmente en el fenómeno diáspora. Ahora queremos aludir a su uso conceptual, ya que es fundamental para entender la solución de continuidad cultural que se desprende de la lectura de los poemarios que tratamos. Respecto a él, Enrique Antileo (2013) señala:



En términos generales, el uso del concepto *diáspora* en los escritores Mapuche revisados hasta ahora se encuentra entrañablemente ligado a los discursos mapuche, posicionando el *territorio* como un elemento ineluctable. También la disposición de la categoría *diáspora* genera un estrecho ensamble con la historia del pueblo Mapuche y el despojo. Desde mi punto de vista claramente se trata de un vínculo entre colonialismo y migración que permite comprender los movimientos poblacionales no como cuestiones azarosas sino directamente emparentadas con relaciones de dominación o de “colonialismo interno” (194).

Antileo (2013) también plantea que el concepto diáspora ha tenido un uso predominante en el ámbito político, y ha sido prácticamente nulo en el identitario:

En general apreciamos una lectura ante todo política de la *diáspora* y sus posibilidades estratégicas en un proyecto colectivo. Sin embargo...no he encontrado una mayor discusión en torno a la cuestión de la *diáspora* y la trastienda identitaria, sus conflictos internos y los retos que impone ella misma al movimiento Mapuche (194 - 195).

No compartimos la posición de Antileo, pues en el ámbito literario, al momento en que se publicó el artículo del autor, ya existía un concepto poético que daba cuenta de una identidad mapuche diaspórica, nos referimos al concepto “mapurbe” creado por el poeta David Aníñir (2009), quien en la presentación que realiza de sí mismo en el poemario *Mapurbe, venganza a raíz*, dice: “(Soy) Creador del concepto estético-poético mapurbe: concepción de identidad mapuche urbana que se ha acuñado al patrimonio cultural mapuche contemporáneo” (solapa del libro).

Otro concepto que se puede entender en el marco identitario diaspórico es “champurria”. Respecto al origen de la voz champurria, constantemente se dice que es un término que se usa y usaba en las comunidades mapuche para referirse despectivamente a una persona mestiza —el mestizaje es una consecuencia natural de la diáspora—, pero no se especifica si es propia del mapudungun o corresponde a un préstamo de otra lengua. Por ello, creemos que es relevante auscultar respecto al origen de la referida voz. En virtud de nuestra preocupación, nos parece importante lo que señala Rodrigo Rojas (2009) al referirse a la escritura poética de Jaime Huenún:

De aquí en adelante, utilizaremos para referirnos al mestizo una palabra salida de la boca del autor en cuestión [Jaime Huenún], palabra que designa al mestizo desde una enunciación huilliche. El mestizo, pues, refiere a una mezcla, una confluencia de dos culturas enunciadas desde la lengua occidental. Champurria, en cambio, lo hace desde una perspectiva *mapuche* y pone acento en la falta de elocuencia del *mapudungun*. La clave es, por esto, el lugar de enunciación (66).

Coincidimos con Rodrigo Rojas en que el lugar de enunciación es clave para comprender el concepto que abordamos, ahora bien, creemos, que el valor semántico que expone respecto al término no solo es tal desde una enunciación huilliche, sino también desde otros espacios identitarios al interior del pueblo mapuche, por ejemplo, desde un espacio de enunciación diaspórico.

En cuanto a la falta de elocuencia del mapudungun esgrimida por Rojas (2014), si con ella se refiere a la ausencia de términos que aludan al mestizaje y, por ello, para referirse a él se recurre a la voz champurria, la cual, según el autor, sería una palabra mestiza, no estamos de acuerdo con su planteamiento.

Al acudir al *Diccionario Mapudungún-Español Español- Mapudungún* elaborado por fray Félix José de Augusta (2017) notamos que la palabra mestizo tiene como correspondencia semántica en mapudungun la expresión “epu mollfüñ che” que literalmente significa en español “persona de dos sangres”. Lo anterior demuestra que sí existe caudal lingüístico en el mapudungun para referirse al mestizaje. Ahora bien, creemos que la expresión recién transcrita es más pertinente en un registro formal del mapudungun que en uno coloquial. Es en este último ámbito donde cobra relevancia la expresión champurria, la cual no sería del mapudungun, sino un préstamo del español.

Nos ayuda a corroborar nuestra afirmación el testimonio de Pascual Coña (2017) respecto a la elaboración de la chicha. En una parte de su relato traducida al español, se dice “la chicha pura de manzana la mezclaban a veces con chicha de maíz y le daban el nombre de champura” (164). Notamos que al traducir al español el resultado de la mezcla de chichas referida por Coña, se usa el término “champura”, en cambio, en la versión en mapudungun se usa el término “pullkü”, el cual alude simplemente a la chicha, no a la mezcla de chichas a la que sí se refiere el término “champura” utilizado en la versión traducida al español.

Constatado lo anterior, recurrimos al *Diccionario de la Lengua Española* (2018) para buscar el término y encontramos la palabra “champurrar”, la cual, según el referido diccionario, sería un coloquialismo cuyo significado es “mezclar un licor con otro”. Como podemos ver, el uso que se le da a la palabra “champura” en la traducción al español del relato de Coña es absolutamente coherente con el significado que da el *Diccionario de la Lengua Española* para el término “champurrar”.

Concluimos a partir de lo anterior que, para referirse a una persona mestiza en un contexto coloquial o informal en mapudungun, es muy probable que no existiera un término específico, por ello, se habría recurrido a uno del español en registro coloquial. Por lo tanto, el término champurria usado por personas mapuche para referirse a alguien mestizo en el registro referido, sería un préstamo del español; tendría, además, un valor semántico motivado, pues se basaría en la mezcla de licores designada por el término “champura”.

La voz champurria, entonces, se habría incorporado desde el español al bagaje cultural mapuche de las comunidades para referirse con un dejo despectivo a alguien mestizo. El término incorporado ha sido resemantizado positivamente por mapuche de la diáspora como un concepto de afirmación identitaria, que alude al mestizaje biológico y cultural, desde el cual existe una afirmación de mapuchidad desde la mesticidad.

Como hemos visto, tanto el concepto champurria como mapurbe son elaborados desde un espacio diaspórico, el cual, Larisa Pérez (2015) basándose en Avtar Brah, entiende como: “Un espacio donde cada cuerpo se sitúa literal o metafóricamente en la frontera, donde

se cruzan diversos ejes de opresión y «donde la diferencia y lo común figuran en una relacionalidad no reductiva»” (110).

En la siguiente sección nos concentraremos en la solución de continuidad cultural propuesta por Catrileo desde un espacio diaspórico. Solución que se basa en el concepto que acabamos de revisar, champurria.

### **Solución de continuidad cultural a través de una pájara champurria travesti**

Respecto a la forma de sanar la herida que hemos expuesto, en *Río herido* se evidencia un proceso de producción de sí por parte de la sujeto lírica para el cual son fundamentales la materialidad y el viaje. En los inicios del poemario la voz lírica dice:

Este no es mi viaje  
Este es mi viaje (Catrileo, 2018a: 11).



Según nuestra interpretación, los versos anteriores representan visualmente tanto el viaje que realizan sus antepasados en el contexto de la diáspora hacia Santiago como el de la sujeto lírica hacia el pasado ancestral para entender e intentar sanar la herida. Los versos, creemos, se deben entender como una dinámica visual. En el primero de ellos tenemos la imagen de la trayectoria diaspórica de las primeras generaciones migrantes desde Wallmapu hacia Santiago, en él la palabra viaje es el punto de contacto entre las primeras generaciones diaspóricas y los hijos de la diáspora que realizan el viaje al pasado ancestral, el cual comienza desde el punto de contacto referido, luego se proyecta en el segundo verso hacia el pasado ancestral para luego volver, se vuelve a la misma palabra —viaje—, pero en otro verso. Un verso escrito, un viaje hecho por las nuevas etnicidades.

El agua, el fuego, la tierra, la sangre, las piedras y el cemento son los elementos materiales de la imaginación poética que participan en el mencionado proceso, ellos se

dinamizan en virtud del viaje, no solo de la sujeto lírica, sino también de parte de un pueblo aludido metonímicamente por vía de la figura del padre; además, dichos elementos dan cuenta de un momento y espacio del viaje, el cual en el caso de la sujeto lírica deja una silueta en espiral, parte de sí luego de constatar y evidenciar la herida, se remite al pasado ancestral desde donde la herida nace y luego vuelve para regenerarse: “Tengo un río herido/ en forma de zanjón/ que grita india y me tira a la calle/ desprendiendo hijos/ en cada vena de su navío.// Un cordón umbilical extendido/ atravesando montañas/ en busca de su caudal (37).

El río es un cordón umbilical, es la historia de las nuevas etnicidades. Se puede nadar a través del “río herido” para encontrar las raíces, el pasado ancestral. Ese es el viaje que realiza la sujeto lírica a través de la rota historia de las nuevas etnicidades. Una genuflexión hacia el ombligo, hacia sí misma, un viaje a través del cordón umbilical que es “el río herido”. En tal sentido la voz lírica dice:

El eco que resuena  
al decir:



*es que estamos rotos*

como espiral  
de caracola al final

del océano (17).

En cuanto a los elementos materiales, el agua puede ser destrucción: “el agua no purifica/quema” (60), como también, puede lavar la herida: “Mi cruz es el río/ la acequia y el pozo. / Hinchado de gorriones y arbustos/ clavando este duelo/ entre mis pulmones/ me

arrastró por el río con el pecho abierto/ limpiando la herida” (52). El río en su interacción con la tierra puede generar vida (en los márgenes):

La vida se ha desarrollado de manera más fecunda  
constantemente

en los márgenes de los ríos (45).

Ahora bien, no solo los elementos de la naturaleza signan la imaginación material en el poemario, sino también, los flujos corporales, ya desde el título tenemos una combinación entre agua y sangre, el río se ha corporizado, por ello sangra su herida. Y, si como señala Gastón Bachelard (1993): “el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia” (11), el cemento cobra gran relevancia en la imaginación material de Catrileo, quien nació en la periferia de Santiago, específicamente en San Bernardo: “Nacer del cemento/ escribir con tinta roja en vez del río. / Robar su archipiélago/ en la geometría de los blocks. // ¿El río nos podrá salvar?” (61).

Nos dice también Bachelard (1993) que: “Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita...debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica” (11). Nos atrevemos a decir en base a los elementos materiales que entran en relación en el poemario de Catrileo que, si bien el agua a simple vista parece ser el predominante, ello no nos debe llevar a menospreciar la importancia de los otros elementos que entran en juego. Como ya vimos, se “nace desde el cemento”, en “la geometría de los blocks”, lo cual nos remite a la periferia santiaguina. Desde los márgenes, desde las orillas —se nos anunció— la vida es más fecunda. Justamente, desde la periferia de Santiago surgen las nuevas etnicidades que sienten una pulsión identitaria mapuche:



En el vestigio de la seña  
nacemos  
de rabia  
de pobres  
de olvido  
como musgo en la Ribera (24).

El “río herido” es la historia rota de las nuevas etnicidades mapuche, generaciones que nacieron en la periferia santiaguina producto de esa historia herida que tiene como un hito de fractura, la diáspora mapuche. Pero las llagas de esa historia tienen una raíz más profunda que ese movimiento migratorio, comienzan con la categorización de los seres humanos agenciada por el hombre blanco al llegar a América y se ha sustanciado a lo largo de la historia de las repúblicas latinoamericanas, fundamentalmente, por el proyecto moderno que han adoptado.

En *Río herido* se expresa la llaga de las nuevas etnicidades y el viaje hacia el pasado ancestral en virtud de una pulsión identitaria mapuche en un espacio diaspórico. Podemos notar una afirmación de identidad, una voluntad de ser. A su vez, en *Guerra florida Rayülechi malon* se nos propone más allá de la voluntad de ser y afirmación mapuche desde un espacio diaspórico, un camino, una solución de continuidad cultural.

*Guerra florida Rayülechi malon*, según nuestra interpretación, es un relato lírico cuyos acontecimientos se pueden ordenar siguiendo el tiempo de la historia y el tiempo del relato lírico propiamente tal. Si seguimos el tiempo de la historia se vislumbra el viaje que realiza la sujeto lírica estimulado por el consumo de una droga desde una ciudad que claramente es Santiago —pues se da cuenta de elementos que remiten a dicha ciudad<sup>9</sup>— hacia un lugar y momento edénico, para luego volver a Santiago.

---

<sup>9</sup> Tales como la cordillera, la calle Portugal y el Parque Bustamante.

Ahora bien, siguiendo el curso del relato lírico dispuesto en las cuatro secciones del poemario, el viaje que realiza la sujeto lírica se inicia desde un espacio paradisíaco habitado solo por mujeres, el cual se aprecia en la primera sección del libro *-Reuelta de cuerpos celestes Chingkoluwyechi wangülen*. En dicho espacio, notamos un ambiente selvático, una especie de paraíso donde los cuerpos se encuentran desnudos, a su vez, en los momentos iniciales del poemario vislumbramos una relación de amor y una dinámica erótica entre la sujeto lírica y su amante. Este tenor paradisíaco se interrumpe por una tormenta y una agitación de astros que anuncian un evento desgraciado, una matanza, una guerra que acabará con la armonía.

Como ya dijimos, en el curso del relato lírico se interrumpe el idilio por el anuncio de un evento desgraciado. Mientras la hablante lírica disfruta de su abrazo erótico con su amante, se dejan ver un par de luces sobre la floresta, las cuales anuncian el referido evento:

**Sí**  
me quedé en tu boca  
cuando comenzó el temblor  
y entre espesuras del monte  
un par de luces  
palpitantes sobre la floresta



En ese instante el día entero se transformó  
composición de meteoritos y centellas  
vadeando nubes

De lejos escuchamos un estallido  
azotes de viento truenos culebras  
rugieron anunciando la tormenta (Catrileo, 2018b:18).

El anuncio marca un momento límite, pues antes de él es predominante la felicidad, la cual se homologa con el acto mismo de vivir, en tal sentido la voz lírica dice: “Antes del horror estábamos vivas/ Todas quisimos ser el sol” (26). Después del anuncio, la vida se torna mustia, algunas de las hermanas de pueblo de la sujeto lírica quieren evadir la realidad, refugiarse del tiempo:

### **Abrumadas por imágenes**

Que se extendían a visiones de la ocupación  
decidimos nadar la tarde hasta corales  
que resisten  
al huracán del tiempo (28).

En los versos precedentes la evasión consiste en refugiarse del tiempo, es decir, el anhelo de detenerlo en un momento, el edénico, previo a la invasión, para ello se nada hasta corales que permiten protegerse del curso cronológico. Luego de la evasión, se vislumbra una despedida entre aquellas que nadaron juntas a refugiarse en corales que resisten al tiempo:

Nos montamos una y otra vez  
a olas arrestadas al fin confiadas en que cada sonrisa será  
una despedida de archipiélagos tristes  
que desconocen su propia soledad (28).

La soledad no tiene lugar en el momento edénico, en él se aprecia un espacio de armonía entre quienes lo integran, notamos amor y no soledad. Podemos apreciar de lo dicho que el anuncio es un límite entre dos estados opuestos, antes de la ocupación existe amor, armonía y compañía entre quienes componen la colectividad, luego de ella, se produce la

diáspora, signada por el dolor, la muerte, la rabia y la soledad. Se devendría “archipiélagos tristes” que “desconocen su propia soledad” en “la geometría de los blocks”.

En la última parte de la sección que abordamos, la sujeto asume ser una última opción de su pueblo, se hace cargo de una acción de ofensiva:

Empalmo mi frente  
con cal de tu ceniza  
trenzo mi cabello  
con ramitas de menta  
y repito:

Esto soy  
una última jugada (42).



Siguiendo la trayectoria del relato lírico notamos que la segunda sección —*Mantra de ofensiva Dungudungutun weichayael*— es un espacio intersticial dentro de la obra entre el momento edénico y el enfrentamiento bélico frontal. La función intersticial aludida se condensa en el poema *Todas las tardes anteriores a la misión*, el cual se inicia con imágenes de un momento placentero, hermoso, la sujeto dice: “Era bonito estar así / solo navegando al tiempo/ y a lo inútil sin conjeturas” (54). Luego de los versos anteriores se presenta el contraste, partiendo el verso que lo inicia con la conjunción adversativa “pero”. De dicha forma, se opone a la imagen idílica presentada en los versos anteriores la de estar marcadas por la sangre, estar sucias, como un designio de las estrellas: “Pero las estrellas tenían razón:/ nunca seremos otra cosa más que/ señas de la sangre/ y esa herida no se borra// Estamos sucias/ y ellos lo saben (54). Valga decir que, tanto el sintagma “señas de la sangre” como “estar sucias” y la destinación, refuerzan la isotopía de cuerpos marcados que abordamos en la sección *Herida corporal y epistémica* del capítulo uno.

En el poema *Esta noche somos*, la idea predominante es la de ser un grupo mustio marcado por la muerte, pero, a su vez, desde ese estado se anhela volver a la vida, a su belleza y energía. Esto se entiende, según creemos, de la imagen relativa a comprenderse como un caleidoscopio que tiene los colores, pero no luz, el cual, justamente, busca volver a la luz de sus colores. Tal sentido expresan los versos que siguen: “**Esta noche somos/ un caleidoscopio/ al centro del pacífico/ intentando volver/ a la luz de sus colores// donde un mar de cenizas/ se lamenta**” (56).

La idea respecto a ser un grupo marcado por la muerte que intenta volver al brillo y energía de la vida, cobra más fuerza con la imagen de estar en una mar de cenizas que se lamenta, ya que el sintagma “mar de cenizas” está fuertemente cargado de muerte, según nuestra interpretación, pues como señala Bachelard (1993), el mar representa un elemento que se opone a la vida, al cual el ser humano se enfrenta, así también, es el espacio al que se llega luego de la muerte. Además, las cenizas metonímicamente nos remiten a la muerte provocada por el fuego. Estos elementos —las cenizas y el mar— también se encuentran vinculados a muerte en los siguientes versos de *Río herido*: “Con ceniza de/ los últimos árboles/ escribo una palabra/ en tu frente/ antes que todo/ desaparezca/ mar adentro” (Catrileo, 2018a: 28). El fuego al que nos remiten las cenizas es aquel fuego bélico de la invasión a Wallmapu. La muerte por él provocada nos conduce a un espacio, el mar, lugar al que llega a morir el agua dulce, cómplice de la vida humana, según nos dice Bachelard (1993).

En esta parte del poemario, también encontramos poemas que aluden a la confusión que provoca la pregunta sobre qué se es. En la línea de dicha confusión, la hablante nos conduce a los momentos iniciales del contacto entre el hombre europeo y los pueblos de América. Ahora bien, no se queda solo en tal dimensión espaciotemporal, sino que transita entre distintas situaciones problemáticas de las poblaciones indígenas latinoamericanas, las cuales tienen origen en el referido contacto inicial —como planteamos en el primer capítulo de este trabajo—.

En el contexto del problema sobre auscultar qué se es, la hablante dice: “**Oye/ florecida China del Gran Khan/ no somos isla de Cipango**” (58). Respecto de los versos

anteriores nos cuestionamos la razón por la cual la voz lírica se dirige al Gran Khan y no a Colón. Nuestra hipótesis apunta a que, justamente, se busca trabajar con las confusiones. Tanto el Gran Kahn como Colón intentaron hegemonizar Cipango, las fuerzas del primero efectivamente llegaron a la isla, pero no lograron la hegemonía sobre ella. Si bien el segundo —Colón— no llegó a Cipango, sino a América, se inicia así —en el contexto de una confusión— una larga ofensiva del hombre blanco sobre el continente, tendiente a expoliar las riquezas de un supuesto Cipango.

En el proceso de resolver qué se es, ya pudimos notar que la sujeto lírica se atreve a decir lo que no se es, sin embargo, más adelante revela su desazón, pues no se puede resolver con claridad el problema: “Ya ni sabemos qué es esto/ somos todas extranjeras/ un puñado de mapas viejos/ enmarañados por las olas” (58). Si bien no se tiene claridad respecto a lo que se es, se pretende el contacto con una dimensión espaciotemporal original que remite a un momento edénico signado por la vida y la armonía, distinto al que se ha devenido, marcado por la muerte.

Hemos dicho que la sección del poemario que ahora abordamos tiene una función intersticial, está entre el espacio edénico y el enfrentamiento directo con el enemigo, a su vez, en él podemos notar que la motivación lírica está en fenómenos que se producen luego de ser vencidas, es decir, se evidencia una prolepsis en la disposición del relato lírico. Es el caso de lo que hemos trabajado y de lo que queremos seguir abordando ahora. La sujeto lírica en el poema *Oye* dice:

El exilio no es prioridad  
bajo el cúmulo de aguas

que cabalgan contra barcas  
que cabalgan contra noche  
y vuelven a la mordedura  
a la primera imagen:

de la matanza al nacimiento (58).

Al referirse a la matanza, la voz lírica nos adelanta lo que sucederá con su pueblo, a su vez, se nos presenta un movimiento hacia una primera imagen, el cual podemos concebir como el movimiento por entenderse protagonizado por integrantes de un pueblo que en algún momento sienten una pulsión identitaria y quieren comprender su origen luego de constatar su confusión en dicho plano. En el movimiento por “volver a la luz de los colores del caleidoscopio” se encuentran con “la matanza”. Intentan entender el origen del movimiento que los/las llevó a nacer fuera del territorio ancestral, de esa forma conocen los hechos de extrema violencia protagonizados por el Estado chileno contra el pueblo mapuche y que motivaron la diáspora. Ahora bien, la constatación no se queda solo en eso, a partir de ella, un pueblo herido, objeto del deseo de exterminio por parte de los agentes del Estado, se reconstruye. Las nuevas generaciones diaspóricas son protagonistas de ello “vuelven a la mordedura” y luego van “de la matanza al nacimiento”.

En el poema *Vamos en una balsa sobrepoblada* continúan los cruces espaciotemporales, los cuales en un momento nos conducen a la tensa relación de los pueblos indígenas con el hombre blanco al arribar a América: “Algunas amigas lloran/ expulsadas y malheridas/ por los primeros invasores/ que auguraban los planetas” (60) y en otras ocasiones, a distintos momentos de la relación del pueblo mapuche con el Estado chileno, específicamente, se puede apreciar una remisión al caso Ralco, que tuvo como protagonistas mapuche a las hermanas Berta y Nicolasa Quintraman. En el sentido aludido la voz lírica dice:

**Vamos en una balsa sobrepoblada**

de la cordillera hacia el mar  
siguiendo la ruta del río

escuchamos noticias de la radio  
y desde las alturas vemos

cómo ya han levantado un muro  
que fragmenta en trincheras  
nuestra antigua morada (60).

Creemos que los elementos que apoyan la remisión al caso aludido son tanto el viaje que se realiza desde el nacimiento del río hacia el mar —espacio simbólico de muerte— como los muros que fragmentan el territorio, los cuales simbolizan las represas construidas en Ralco.

En los últimos poemas de esta sección el enfrentamiento con el enemigo se hace cada vez más patente: “escucho un ritmo de botas en el suelo” (64). Más adelante, en el poema *¿En qué momento llegó el fuego del acero?* La voz lírica dice: “El enemigo deja de ser un fantasma” (70).

Posteriormente, al igual que en el último poema de la sección anterior, a la sujeto lírica se le encomienda encontrar un ave: “Rescata a las prisioneras/ ve a calle Portugal/ y trae al pájaro que revolotea/ de pluma al viento” (72). En los versos posteriores del poema se dan más características respecto del ave que debe encontrar la sujeto, se dice que: “Ese dios/ tiene el secreto/ del último eclipse” (72). En *La noche antes de partir* —el último poema de la sección anterior— se da como razón para encontrar al ave que, “todo el mañana tiene que ver con la infancia”. Ahora, se agrega que es un dios que tiene el secreto del último eclipse.

En los versos iniciales de la tercera sección del poemario —*Apocalipsis song* *Pewfaluwün song*— se aprecia imágenes que funcionan a modo de preludio del choque con el enemigo. La sujeto camina hacia el enfrentamiento: “**Una llovizna tropical** / inunda la mustia caminata entre las zarzas” (76), durante este caminar se hace patente la nostalgia que va sintiendo la sujeto tanto por su amante “Camino arrastrando mi amor / por el olor a leña de las mañanas” (80) como por el lugar paradisíaco que se dejó:



**Todo el tiempo creí**

que iba a despertar en la jungla  
bajo los alerces  
que crecen en casa

Ya saben  
cerrar los ojos  
y que todo parezca como antes (90).

Continuando con la trayectoria de la sujeto lírica el enfrentamiento se hace inminente: “Cruzamos la noche de cara al infierno/ el territorio cargado de explosivos/ dinamitas disparos/ un lanzallamas contra nosotras” (84). Luego, tenemos una serie de poemas que sitúan a la sujeto lírica en plena batalla: “**Vi los ojos del maldito**/temblando bajo mi arco” (114), posteriormente, en el poema *Vi la bala atravesar mi hombro* se evidencia su muerte debido a una herida de bala, en los versos del poema se conjuntan imágenes que dan cuenta del proceso de muerte de la sujeto desde que recibe la bala hasta que cae:

**Vi la bala atravesar mi hombro**

en el ojo de un zorro  
su rabillo inclinado    sus pupilas entumecidas

mis rodillas temblaron hasta caer (108).

Es importante notar que no solo la muerte cobra presencia en el poema. De hecho, a partir de ella, se aprecia un proceso de renovación, de nacimiento a partir de la muerte: “los primeros días quemaba/ hoy mi hombro es un cactus/ una mata de espinas que florece/ como palabras sopladas al oído” (108). Desde la sangre, desde el dolor surge algo nuevo: “eres tú la que cae/ es tu sangre sembrando suculentas” (110). Dichas suculentas simbolizan a las

nuevas generaciones que vitalizan a un pueblo que recibió un duro golpe apuntando a su fin, ellas rompen con la pasividad y se dirigen a reestablecer los lazos con la cultura ancestral.

En lo que sigue del relato lírico correspondiente a esta sección, los cruces espaciotemporales cobran mayor extensión, nos van situando en un espacio que evidentemente es Santiago:

### **La cordillera**

se esboza  
levemente  
tras el humo  
Te das cuenta  
y vuelves a la waria (126).

Casi al final de *Apocalipsis song* *Pewfaluwün song* la sujeto lírica cree encontrar —en la waria— al ave que le encomendaron hallar:

La escucho bramar y su llanto no permite oración  
salvo un rímel que gotea cuencos de petróleo  
por un adoquín que en la mañana  
fue incendio y ayer pastizal  
de jazmines

¿Es el ave que tanto hemos buscado? (118)

Posteriormente, en el mismo poema, la sujeto lírica respecto al ave referida dice: “me podrá responder el secreto/ de revivir a nuestras muertas// que yacen repartidas en la hierba/como piedras hermosas incrustadas a su constelación” (120).

La última sección del poemario —*Pos Guerra Rupan malon mew*— nos sitúa en el momento posterior a la derrota de la sujeto lírica y su pueblo. Esto nos puede llevar a creer,

en primera instancia, que la resignación es predominante, sin embargo, se nos da a entender que una guerra nunca termina, siempre puede encontrar vetas de manifestación. A partir de lo anterior, se interpreta que la derrota no se acepta a tal grado que implique dejar de luchar.

En esta sección, el ser buscado por la sujeto toma una forma más clara. Respecto de su dios —el ave que tanto ha buscado— la voz lírica dice: “mi dios es un travesti del Bustamante” (146). Además, en el último poema del texto, podemos notar que dicha “pájara” no quiere ser dios, sufre ataques existenciales y le gustaría leer algo más que un calendario (170). Se agrega que es:

Una pájara champurria  
a la deriva

exiliada

analfabeta

errante

borderline (170).

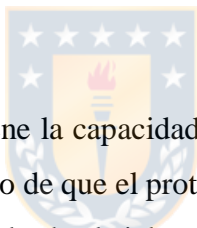


La solución de continuidad cultural, metafóricamente representada en una pájara champurria, que se nos revela como una prostituta travesti del Parque Bustamante, es congruente con la construcción identitaria desde un espacio diaspórico, es decir, desde un espacio fronterizo e inestable.

El primer elemento para entender la solución de continuidad propuesta está en determinar por qué la prostituta travesti es considerada un ave, la cual, además, tiene la capacidad de revivir a las muertas del pueblo de la hablante. En tal sentido, nos parece pertinente para la interpretación recurrir a la lectura del testimonio de Pascual Coña (2017), en él se incluye un epew que no le fue relatado a Ernesto Wilhelm de Moesbach por Coña, sino por Huaiquill Blanco en colaboración con Ignacio Marifil. El referido relato tiene por título *El bicho*

*vivificador*. Al respecto, Susan Foote (2012) explica por qué la voz “bicho” presente en el título puede entenderse como pájaro:

En mapudungun el título es “Feichi ññem moñeltuchefe” que es traducido como “El bicho vivificador”. En el cuento mismo, “ññem” se traduce la mayoría de las veces como “pájaro” y no como “bicho” aunque no se especifica qué tipo de pájaro. En su libro *Cuentos mapuches de Chile* (2003), Yolando Pino coloca como título “el pájaro vivificador”. La palabra “moñeltuchefe” significa “alguien que le devuelve la vida a la gente”. A nosotros nos parece más preciso y poético el título “El pájaro reanimador” (165).



En el relato aludido un ave tiene la capacidad de resucitar, sería una representación de la divinidad —Ngenechen—. Luego de que el protagonista de la historia es reanimado de su agonía por el ave, la cual ha bajado desde el cielo y ha entrado en su boca para reanimarlo, señala:

El bicho se voló, pero volvió; se sentó otra vez sobre mi rodilla, subió hacia arriba. Entonces lo cogí y lo metí en el bolsillo. En seguida reflexioné: este pajarito bajó hacia mí; estaba casi muerto, entonces volví a vivir ¿Quién lo ha mandado? El Dominador de la gente me lo habrá enviado; por eso resucité como revive un muerto (419).

Pues bien, recordemos que la pájara champurria que busca la sujeto de *Guerra florida Rayülechi malon*, justamente, es considerada un dios: “la llamé/ Nguenechén” (172), dice la voz lírica; por su parte, el pájaro reanimador sería “un símbolo de Nguenechen y de la fuerza de la sociedad mapuche” (Foote, 2012:177). En el epew el pájaro efectivamente tiene la capacidad de resucitar, “Tú pajarito, quienquiera que te haya ordenado andar por este mundo, has de revivir a este desgraciado” (426), dice un cómplice del protagonista del relato después de que el último fue muerto por su enemigo, un comandante chileno que se llevó a su esposa seduciéndola con unas tijeras de oro. Luego de las palabras del cómplice, el pájaro efectivamente resucita al protagonista del epew, quien inmediatamente después de ser resucitado dice: “Ya volví a vivir...aunque me ha matado el comandante; ahora tengo más juventud y vigor” (426).

El paralelismo entre ambos seres radica en que serían encarnaciones de Nguenechen y tendrían la capacidad de resucitar. Si bien en el relato lírico de *Catrileo* —a diferencia del ave de *El bicho vivificador*— no se aprecia de forma patente a la pájara champurria resucitando a alguien, ello no quiere decir que no tenga la capacidad de reanimar.

En lo siguiente, nos enfocaremos en el segundo y tercer elemento para entender la solución de continuidad cultural propuesta, es decir, que la pájara sea prostituta y champurria. En la línea de confirmar la condición de prostituta de la pájara, valga el siguiente fragmento:

**En el último cielo del territorio neón**

distingo un cuerpo de plumajes azul y plata radiante

La veo ir y venir de cafés nocturnos

lleva la cabeza erguida lentes oscuros (Catrileo 2018b: 118).

En el mismo sentido, sumamos los siguientes versos: “Desde aquí/ todos los pájaros/ cruzan tendaderos como ángeles/ cuando algún taxista hace señas/ para pedir una chupada” (134).

Esta característica de la pájara champurria sumado a que se propone como solución de continuidad cultural desde un espacio diaspórico, como también, su cualidad divina, nos llevan a relacionarla con Malinche o Malintzin, a quien se la ve tradicionalmente como una traidora y una prostituta. Al investigar sobre ella se alude constantemente al rechazo de que es objeto por preferir la cultura del hombre blanco y traicionar la propia. Rosario de Swanson (2002) al respecto, dice:

...para [Octavio] Paz, la figura de la Malinche ocupa un lugar ambiguo en la psique mexicana ya que la Malinche es la traidora, la vende-patrias, la Chingada cuyo acto de traducción cultural aunado a su entrega o violación prefigura la conquista, la caída de México. Esta doble traición justifica de manera infinita el machismo actual del mexicano que no consigue olvidar su bastardía (234).

Tampoco debemos olvidar que la pájara es champurria, concepto que no solo alude al mestizaje, como ya hemos dejado ver, sino que es semantizado negativamente desde la cultura mapuche. En tal sentido Fernando Pairican al presentar el libro *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof* de Javier Milanca (2015) señala que: “El concepto hace referencia negativamente al mestizo...*Xampurria* es un desprecio mapuche” (9). Un desprecio por tener o tomar elementos de la sociedad “otra” en la construcción de sí. Desprecio similar sufre Malinche, la simbólica madre del mestizo mexicano.

Podemos colegir de la propuesta de Catrileo una reivindicación del concepto champurria, pese a su importante carga semántica de desprecio. Refuerza lo dicho la exposición de la poeta sobre la idea de establecer un pensamiento champurria:

La idea de establecer un pensamiento champurria es de algún modo profanar, hasta llegar a la interrupción de lo soberano, de la propiedad. Salir de la sacralidad por una lucha común desde lo mapuche. En este caso, la utilización de una recuperación y resignificación de la palabra, antes con tono peyorativo pero que ahora podría devenir en un potencial liberador en común, un devenir de las bestias (Catrileo, 2019a: s/p).

La misma dinámica de resignificación han seguido escritoras chicanas respecto de la figura de Malinche. En tal sentido, Swanson (2002) plantea que: “En otra vuelta más, las escritoras chicanas...han tomado a la Malinche y a la Guadalupe como metáforas fundacionales y con ello las han convertido en símbolos claves para entender la diáspora mexicana en los Estados Unidos” (235). En esta reivindicación de su figura existe una identificación con ella “el dilema que las chicanas enfrentan es similar al que enfrentó la Malinche en su época: preservar su cultura y al mismo tiempo absorber una nueva cultura sin traicionar sus raíces” (Swanson, 2002: 235). Es más, el poema *La Malinche* de Carmen Tafolla, analizado por Swanson (2002) tiene como primer verso “Yo soy la Malinche”. La anterior dinámica de identificación también se encuentra en el poema *Nunca quiso ser dios* de Catrileo (2018b), cuando la voz lírica respecto de la pájara champurria, dice: “ que apenas era un reflejo/ de nuestra propia mirada” (170).

La pájara champurria, si bien no tiene la capacidad directa de resucitar, sí es una metáfora de reanimación, una alegoría de continuidad de la vitalidad de un pueblo; de una

renovación de él desde un espacio diaspórico. A su vez, Swanson (2002) señala que, hacia el final del poema referido de Tafolla, ella:

...rechaza la imagen de traidora y le atribuye a Malinche el papel de creadora, de visionaria, pues pudo ver más allá de los dos mundos...e imaginar un mundo nuevo. De esta manera, Tafolla al igual que Antonio Ruiz en “El sueño de la Malinche” repudia el apodo de Chingada/Screwed y traidora y reclama para la Malinche el poder para crear (236).

La pájara champurria es una prostituta y la Malinche es tenida por tal. Esta última es considerada una traidora que vende a su pueblo y prefiere la cultura del colonizador a la propia, por su parte, uno de los sentidos de la palabra champurria corresponde a un insulto en las comunidades mapuche para referirse a lo y a quienes serían mestizos, dejando ver con ello un dejo de traición a la cultura ancestral. Pese a lo anterior, nuevas etnicidades chicanas y mapuche han reivindicado correspondientemente a Malinche y el concepto champurria para la producción de sí. Ejemplo del último caso es la pájara champurria travesti construida por Catrileo. Ella y la resemantizada Malinche son figuras a través de las cuales se da una identificación que permite una afirmación identitaria y una continuidad cultural desde un espacio diaspórico por parte de las nuevas etnicidades referidas. Son figuras a través de las cuales se establecen “conversaciones” para construir lo nuevo sin olvidar la tradición. Permiten la construcción de sí a través de una constante dinámica de identidad y diferencia.

Dicho lo anterior, abordamos ahora, el cuarto elemento para entender la solución de continuidad cultural a través de la pájara champurria, nos referimos a su travestismo. Como ya hemos dicho, si bien su divina cualidad no se manifiesta en una patente capacidad de resucitar, ello no quiere decir que no pueda revitalizar. De hecho, según nuestra interpretación, representa la posibilidad de continuidad de un pueblo herido, desde un lábil



espacio diaspórico. El travestismo de la pájara champurria, se puede interpretar como su cualidad de reanimar, pues abre la posibilidad de continuidad de la vitalidad de un pueblo, a pesar del afán de exterminio padecido en el marco de la distopía moderna.

La posibilidad de continuidad cultural en virtud de lo que representa la pájara champurria travesti, no se trata solo de un reconocimiento de una categoría subalterna, sino también de la posibilidad de construcción de nuevas identidades culturales, como se colige de lo que plantea Pérez (2015) al hablar de los esfuerzos decoloniales “lo poscolonial es posestructural: cuestiona ya la lista de categorías, deconstruye el edificio colonial desde los cimientos. Y es al mismo tiempo edificación, proliferación de identidades transcategoriales” (112).

En virtud de lo anterior, la posibilidad de continuidad cultural a través de “la metáfora deconstructiva del travestismo” (Richard, 2018: 136) tiene mucho sentido cuando pensamos en el espacio diaspórico desde el cual se erige la continuidad cultural del pueblo mapuche. Espacio que resiste los esencialismos, pues no tienen cabida en él, el cual, en sí, se caracteriza por lo no fijo, por la no elección reductora, por la tensión de lo intersticial, lo cual sería congruente con el travestismo, pues como señala Nelly Richard (2018) “burla espectacularmente toda pretendida unidad de significación” (135). La misma autora, también plantea que:

Si la identidad y la diferencia son categorías en proceso [dinámica propia de las nuevas etnicidades, Hall (2010)] que se forman, se deforman y transforman en las intersecciones, móviles y provisionales, abiertas por los desplazamientos entre lo dado y lo creado; si la identidad y la diferencia no son repertorios fijos de atributos naturales sino prácticas corpóreas de una sexualidad abierta a la reinterpretación ninguna política de la representación ni de la identidad...debería, entonces obturar las brechas de indefinición para impedir la clausura del significado (Richard, 2018: 136).

Pues bien, la identidad champurria – travesti propuesta por Catrileo desde un espacio diaspórico se colige como solución de continuidad cultural para el pueblo mapuche, la cual permite el diálogo y el cuestionamiento respecto de todo aquello que se nos presenta como natural. Evidentemente, esta vía es deconstructiva respecto de las representaciones que los protagonistas del proyecto moderno han forjado sobre el pueblo mapuche, pues el relato construido por ellos, es una simple unidad homogénea, un pueblo - raza chilena que tendría ciertos rasgos específicos, lo cual contribuye a forjar una identidad nacional de tipo esencialista, en virtud de la cual un grupo privilegiado, la élite criolla, capta, capitaliza a un grupo humano que considera suyo.

La continuidad cultural del pueblo mapuche desde la homogeneización del mestizaje o desde la rigidez del esencialismo cultural, sería caer en las trampas de los actuales protagonistas del proyecto moderno en su versión neoliberal. El discurso del mestizaje en su versión “somos todos mestizos” obtura la intención de los pueblos indígenas de manifestar su particularidad dentro del concierto cultural. Se trata de un discurso homogeneizante que intenta borrar la diferencia. Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui (2018) plantea una posibilidad de vivir la mesticidad desde la diferencia, sin intentar superar los contrarios, a partir de lo que llama lo *ch'ixi*, lo cual, según la autora, es:

...un modo de no buscar la síntesis, de trabajar con y en la contradicción, de desarrollarla, en la medida que la síntesis es el anhelo del retorno a lo Uno. Y éste es el lastre de la mal llamada cultura occidental, que nos pone frente a la necesidad de unificar las oposiciones, de aquietar ese magma de energías desatadas por la contradicción vivida habitada (83).

Desde una construcción identitaria champurria - travesti, tal como desde lo *ch'ixi*, no se busca superar las diferencias, sino vivir en ellas, vivir en la frontera. En tal sentido, la voz lírica de *Guerra florida Rayülechi malon*, dice:

Ya no hay miedo  
ya no estás entre dos mundos  
porque tú  
tú  
eres la frontera (112).

Vivir en la frontera implica una vital relación entre la identidad y la diferencia, un espacio desde el cual todo lo que parece natural, puede ser cuestionado.

El proceso autopoiético en virtud del cual un organismo se produce a sí mismo en una relación de intercambio con el medio, que definiría lo vivo según Maturana y Varela, es congruente con la dinámica de los sujetos líricos en las obras analizadas para la producción de sí, a través de las cuales se metaforiza a un pueblo, ya que los seres vivos, según plantea Maturana (2014): “son sistemas que en su dinámica estructural se constituyen y delimitan como redes cerradas de producción de sus componentes, a partir de sus componentes y de sustancias que toman del medio” (23). Justamente, a través de las dinámicas ejercidas por los sujetos líricos de las obras de Catrileo que abordamos en este trabajo, se propone un camino respecto a cómo se puede continuar en el medio actual, entendiendo que la continuidad debe ser congruente con las condiciones del medio en el que se está siendo.

Desde la *waria* las nuevas etnicidades mapuche viven una dinámica constante de identidad y diferencia con la cultura ancestral desde un espacio físico distinto. Se expresa la voluntad de ser mapuche desde un territorio que es otro y propio a la vez. El territorio ajeno va deviniendo propio, la consideración de otredad respecto de él se va diluyendo, pues se desarrolla una relación congruente con el medio. Si esa congruencia dejase de existir se

cerniría una amenaza para la continuidad vital. A su vez, en la medida que se vive una pulsión identitaria mapuche, la cultura ancestral marca el habitar en el espacio diaspórico. La relación con ella, está lejos de ser territorial desde el referido espacio; además, los lazos culturales se han obturado por la oclusión del mapudungun, camino de encuentro con el kimün. Pues bien, el punto de encuentro con esos lazos para la realización de la autopoiesis a través de su relación con los elementos que se toman del espacio diaspórico, es el simbólico territorio Wirinmapu —del cual hablaremos en el próximo capítulo—. Esta dinámica es congruente con el proceso autopoietico que caracteriza a lo vivo, como se colige de la siguiente cita de Maturana (2014):

Es la condición de continua producción de sí mismos, a través de la continua producción y recambio de sus componentes, lo que caracteriza a los seres vivos y lo que se pierde en el fenómeno de la muerte. Es a esta condición a la que se alude al decir que los seres vivos son sistemas autopoieticos (23).

Justamente, la propuesta poética de continuidad cultural de Daniela Catrileo recoge elementos del pasado ancestral y los hace dialogar con aquellos que toma del espacio diaspórico actual, de ello se concluye una producción y recambio de elementos para la producción de sí. En *Río herido* la sujeto lírica mira su ombligo, se hunde en su cuerpo para comprender su historia. Su morenidad es la reminiscencia y la vigencia de una herida. El proceso del viaje implica vivir el dolor y volver por el río, pues su agua, como vimos, “quema” y también “lava”. Explorar la propia historia, coger sus elementos para producirse, es un proceso que implica un dolor punzante, pero también sana. La sujeto se sumerge en su río, en su historia, para sanar, pero la forma de continuar la vitalidad del pueblo metaforizado no queda del todo clara en *Río herido*, en dicho poemario tenemos la exposición de la herida y la voluntad de sanación, es en *Guerra florida Rayülechi malon*, donde se nos propone una dinámica autopoietica que apunta, más allá de sanar, a continuar.

## Capítulo 3

### Wirinmapu

#### **Autopoiesis del pueblo mapuche desde Wirinmapu**

No solo postulamos que se evidencia una poética de autopoiesis en las obras de Catrileo que abordamos, sino también que ellas se enmarcan en un territorio simbólico de construcción identitaria y de continuidad de un pueblo que ha sido herido, dicho territorio lo denominamos Wirinmapu.

Ya hemos dicho que en *Río herido* se aprecia una violencia epistémica fundamentalmente dirigida hacia el mapudungun, mas no “la imposibilidad [del pueblo mapuche] de marcar con letra su historia”, como señala Bloomfield (2019:164) al opinar sobre *Río herido*. De hecho, las generaciones diaspóricas se apropiaron rápidamente de la letra, la cual ha devenido en un instrumento fundamental de construcción de su propia historia e identidad, gracias a ello se ha generado desde la literatura, principalmente, el territorio simbólico que proponemos, Wirinmapu.

Hemos planteado que los primeros migrantes mapuche a las distintitas ciudades de Chile, a pesar de saber mapudungun no lo quisieron practicar, ni menos transmitir a sus hijos, pues pesó sobre la lengua ancestral una fuerte carga de desprestigio frente al español. Por ello, para proteger a sus descendientes de ser discriminados por el uso de una lengua desprestigiada, no le dieron vitalidad a la misma. La voz lírica de *Río herido* respecto de aquella primera generación diaspórica dice que:

Las palabras ya no son huesos  
sino fantasmas  
enterrados en su boca.

Un conjunto de fonemas  
que se pliegan

al silencio (Catrileo 2018a: 23).

Pese al “silencio”, no obstante, la interrupción del fluir del mapudungun y con ello del kimün, notamos —como hemos dicho— que en cierta parte de las nuevas generaciones mapuche existe una fuerte pulsión identitaria que los ha llevado a reivindicar su pertenencia cultural, entendiendo que tras ello existe un proceso de recuperación, siempre haciendo presente el contexto en el que se encuentran producto de la diáspora. Hall (2017) respecto a jóvenes de tercera y cuarta generación de migrantes jamaquinos en Inglaterra, que han sentido una fuerte pulsión identitaria desde aquel lugar, señala:

En efecto, hoy los jóvenes negros de Gran Bretaña están en peor posición económica y política de la que estuvieron sus padres cuando emigraron hacia allí. Pero mejor que ellos en al menos un aspecto: tienen un sentido de sí mismos en el mundo; tienen el orgullo de su lugar; tienen la capacidad de resistir; saben cuándo la cultura dominante se abusa de ellos y han comenzado a saber cómo mantenerla a raya (260 - 261).

Justamente, esto es lo que sucede con las nuevas etnicidades mapuche, se da una fuerte pulsión identitaria que se expresa en querer conocer y asimilar los elementos de la cultura ancestral, se trata de una especie de búsqueda y de afirmación identitaria en la búsqueda, siendo muy conscientes de que ya no se está en suelo ancestral, pero que eso no impide la construcción y afirmación de identidad mapuche.

En dicha dinámica, según nuestra interpretación, la literatura ha cobrado un rol fundamental. No se puede entender el actual proceso de afirmación y construcción del pueblo

mapuche sin el rol esencial que la literatura tiene y ha tenido en ello. Creemos pertinente, en relación a lo anterior, la siguiente cita de Maturana (2017):

...una cultura surge cuando una comunidad humana comienza a conservar generación tras generación una nueva red de coordinaciones de coordinaciones de acciones y emociones como su manera propia de vivir, y desaparece...cuando la red de conversaciones que la constituye deja de conservarse (34).

A partir de lo planteado por Maturana, afirmamos que la literatura ha servido como un “espacio de conversaciones” para quienes carecen de un contacto material con la cultura ancestral. Ha devenido lugar para la autopoiesis del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico, impidiendo de esa forma que desaparezca, pues se ha pulsado por vitalizar la red de “conversaciones” que permite la continuidad del pueblo. Es probable que las nuevas generaciones mapuche de origen urbano hayan tomado conocimiento sobre la cultura ancestral —respecto de la cual se afirman— gracias a obras literarias, tales como *Recado confidencial a los chilenos* de Elicura Chihuailaf (2015), obra fundamental de la cultura mapuche contemporánea; como también, con el poemario *Mapurbe, venganza a raíz* de David Aníñir, con el cual muchos mapuche de tercera y cuarta generación urbana se han identificado. En tal sentido, Enrique Antileo y Claudio Alvarado (2018), plantean:

En la *Fütra Waria*, la estética colectiva, la imaginación visual de un *nosotros* fue dirimida por la tradición que emergía. Si bien hubo una reflexión sobre la realidad urbana, ello muy poco impactó en las formas de concebir la identidad. Tendrían que pasar algunas décadas todavía para que lo mapurbe brotara desde el cemento. Es en 2004 cuando David Aníñir publica en fotocopias y

por la editorial del Colectivo Odiokratas su poemario *Mapurbe. Venganza a raíz*, refundando —antropofagia mediante— nuestros procesos de identificación, nuestra tradición, nuestro ethos urbano (175).

La letra, como hemos dicho, ha sido fundamental en la continuidad del pueblo mapuche. En ella el mapudungun cobra un rol esencial, según nuestro entender, pues es el camino de encuentro con el kimün. Creemos que en este mismo sentido se expresa Sonia Montecino en el prólogo del libro de Juan Ñanculef (2016), *Tayiñ mapuche kimün*, al decir que:

Es desde el mapuzungun que brotan los significados y las orientaciones para pensar el universo y las cosas, y entonces desde los signos y sus representaciones partirá la comprensión de los modos de habitar el mundo. En este sentido, la preservación y mantención de la lengua adquiere un sentido político profundo, toda vez que en ella se constituiría el ser mapuche (12).

Siguiendo el razonamiento de Montecino podemos decir que el/la escritor/a mapuche al usar el mapudungun se está constituyendo como mapuche, así también sus lectores que han emprendido el camino de su afirmación identitaria. Reafirma nuestra postura, es decir, que el mapudungun es el camino de encuentro con el kimün, lo que Elisa Loncón (2017) señala a propósito de la relación de Violeta Parra con el pueblo mapuche:

Una pregunta constante en el diálogo de Violeta con los cantores mapuche es la pregunta ¿qué dice la palabra? Cualquier mapuche que la escuche entenderá



que, Violeta no pide una traducción, sino que pregunta por el sentido del canto: qué dice, para qué se dice, cómo se dice y qué enseña. La pregunta, en otras palabras, da cuenta de la cercanía de Violeta con el mundo mapuche, ya que preguntar por la palabra es invitar a hablar del mapuche *kimvn* y su sentido para el buen vivir; es una pregunta generadora de conocimiento (168 - 169).

Proponemos seguir el mismo camino de Violeta Parra y preguntar ¿Qué dice la palabra?, en el caso de autores que, según creemos, forman parte de una nueva etnicidad mapuche. En virtud de lo anterior nos centraremos en el título de una de las obras de David Aníñir Guilitraro, el autor que por excelencia debemos situar como el poeta de una nueva etnicidad gracias a su obra *Mapurbe, venganza a raíz*, mediante la cual nomina estéticamente a esa porción de tercera y cuarta generación de migrantes que viviendo en la ciudad se sienten e identifican como mapuche.

Característica fundamental de la poesía de David Aníñir es la poliglosia, en el marco de este fenómeno encontramos palabras en mapudungun, español e inglés. Nuestra propuesta es que el uso de ellas no corresponde a un simple formulismo. La obra en cuyo título nos apoyamos para defender lo planteado es *Guiltranalwe* (2014). El título de este poemario es un neologismo formado de la combinación de dos palabras en mapudungun. El poeta explica el sentido de dicho constructo en una entrevista otorgada al medio *Urbe Salvaje*. Lo anterior, luego de que el entrevistador —Zucchero (2015)— contextualizó la conversación en el suicidio del padre del poeta (evento ocurrido durante la infancia de David Aníñir).

El Guitranalwe es un ser que existe en la creencia mapuche, es el espíritu de un ser humano fallecido, poseedor de ciertos poderes mágicos; Guilitraro es el apellido de María, mi madre y mi segundo apellido. Con GUILITRANALWE quiero reconciliarme con los muertos, a través de esta invención, de este neologismo. Guili es garra, uña y Traro es pájaro.

Guitranalwe es ese ser o un espíritu, la energía de un muerto que queda dando vueltas, un alma en pena. Guilitranalwe sería como las garras de la visita de ese muerto. Las Garras de la Bestia. Quiero reconciliarme. Y uno de los principales representados es mi padre ¿cachai? Creo que es una manera de consolidar ese arreglo, ese desajuste emocional que tuve constantemente desde niño (s/p).

Nos parece evidente que en este caso el uso del mapudungun es un recurso de profundo y pleno sentido como expresión de la cosmovisión mapuche; notamos un valerse de la lengua ancestral en la medida que permite al autor una relación vital con la cosmovisión del pueblo mapuche, es un recurso para sanar, lo cual se integra a su obra literaria.

Otro ejemplo, es el título de una de las obras de Javier Milanca (2015), a saber, *Xampurria, somos del Lof de los que no tienen Lof*. Para este caso, nos centraremos en el vocablo del mapudungun lof. Respecto a este último, Elicura Chihuialaf (2015) señala que a partir de una propuesta de parte de “los hermanos y hermanas lafkenche” se puede entender el lof de la siguiente forma:

En la base de nuestra organización social y política se encuentra la familia, la que unida a otras familias dan nacimiento al *Lof*/Comunidad, unidad base de nuestra organización social como pueblo. Nuestra antigua *Lof* ha sabido adaptarse a un universo en movimiento, logrando un alcance contemporáneo que se reafirma como comunidad, sin perder sus dos pilares básicos y fundamentales que le dan vida: el *Tuwvn* y el *Kypalme* (48 - 49).

También, acerca del lof Elisa Loncón (2017) señala: “El lof, o comunidad, es el espacio para el buen vivir; allí habitan las familias, se educa a los niños, se practica el trabajo

comunitario y la economía de subsistencia” (171). En el título de la obra de Milanca que nos aboca, claramente, se hace referencia a aquellos mapuche que no viven en territorio ancestral, pero que, sin embargo, marcan su pertenencia identitaria mapuche. No se trata de un uso azaroso de la palabra lof, cualquier persona que quiera estudiar dicha obra de Milanca necesariamente debe auscultar sobre su sentido y, una vez hecho eso, se entenderá el mensaje “somos del lof de los que no tienen lof”, es decir, somos de los mapuche sin pertenencia a suelo ancestral, no obstante, somos mapuche. No tener lof representa una compleja encrucijada para cualquier mapuche, pues si el lof es el espacio para el buen vivir, ¿debiésemos concluir que quienes no tiene lof no pueden llegar a experimentar un buen vivir en el espacio —waria— que habitan?, ¿aquellos mapuche que se reivindican como tales viviendo fuera de Wallmapu, pueden hacer de esos espacios su lof, para así tener un lugar de buen vivir? Son preguntas que expresan la encrucijada que referimos y que invitan a continuar la reflexión sobre las nuevas etnicidades mapuche. Interrogantes planteadas, a partir del título de una obra literaria.

Señala Elisa Loncón (2017) que “la palabra construye realidad”, “reproduce el saber”. Es lo que notamos en el uso del mapudungun mediante la letra por las/los escritores de las nuevas etnicidades mapurbe o champurria, quienes construyen una realidad desde un espacio difícil, no en relación directa con el territorio ancestral. Sin embargo, pese a la diáspora, a no estar en un lof que “permita el buen vivir”, podemos apreciar una agencia importante de estos autores por construir una realidad cultural mapuche vital, no obstante, todos los elementos que la amenazan. Para dicha vitalidad, el uso del mapudungun se entiende como una vía para encontrarse, asimilar y vivir la cosmovisión mapuche.

En las obras de Daniela Catrileo no percibimos un uso del mapudungun en el sentido que hemos expuesto, de hecho, sus obras no son poliglósicas como en el caso de David Aníñir, sin embargo, sí se nota el recurso a la historia y la cosmovisión tradicional mapuche en la composición de sus textos. En el poema *Soy lo que construiste en un sueño de niñez*, la voz lírica nos presenta una serie de imágenes que nos remiten al momento previo a la migración del padre a Santiago. En la primera parte del poema apreciamos imágenes de la niñez del padre en un espacio rural, que interpretamos como territorio mapuche: “El niño que

es mi padre/ corre por el verde mohoso del cerro. / acarrea bueyes tras un espejo/ amarra troncos/ con la pericia salvaje del nudo. / Prepara la carreta/ hacia su último viaje” (Catrileo, 2018a: 40). En la sección media del poema se nos anuncia la migración a Santiago con el verso a modo de coro “*somos periferia somos*” (40). Al final del poema, interpretamos una sutil alusión a la cosmovisión mapuche en la siguiente despedida del padre: “El niño que es mi padre/ dice:/ *Hasta nunca, / esferas de fuego*” (Catrileo, 2018a:40). Según nuestra interpretación, las esferas de fuego de las cuales se despide el padre, antes de migrar a la ciudad, representan al Anchimallén, “una esfera luminosa sólo (sic) visible en la noche. Se dice que es un niño o una niña de fuego” (Guerra, 2014: 97). Juan Ñanculef (2016), al respecto, señala que “es una verdadera linterna en la oscuridad, pues solamente anda durante la noche...causa mucho miedo a la gente, cuando al ver que una lucecita camina y salta en la noche más oscura” (59). Como podemos apreciar, si bien, las obras de Catrileo no son poliglósicas en el sentido de incorporar palabras en mapudungun a una matriz poética escrita en español, ello no quiere decir que no exista un recurso a la cosmovisión mapuche, es lo que hemos querido demostrar con el ejemplo anterior.

La dinámica expuesta es propia de las nuevas etnicidades en su proceso de construcción identitaria, es decir, una constante mirada a la tradición, pero desde un espacio diaspórico que urge su habitar en él. Ahora bien, dicho proceso no solo implica identidad, sino también diferencia. Esto último, lo notamos en la opción de Catrileo al metaforizar al pueblo mapuche como un pueblo femenino en el relato lírico que estudiamos —*Guerra florida Rayülechi malon*—, de hecho, en él la presencia masculina mapuche es nula, lo cual contrasta con la propuesta de complementariedad entre géneros defendida por mujeres mapuche pertenecientes a comunidades y no. Dicho concepto es utilizado por Rita Segato (s/f) para describir las relaciones de género al interior de pueblos indígenas, antes de que fuesen objeto del proyecto moderno colonial:

El género, así reglado, constituye una dualidad jerárquica, en la que ambos términos que la componen, a pesar de su desigualdad, tienen plenitud

ontológica y política. En el mundo de la modernidad no hay dualidad, hay binarismo. Mientras en la dualidad la relación es de complementariedad, la relación binaria es suplementar, un término suplementa —y no complementa— el otro (s/p).

En el poemario de Catrileo notamos que se sigue la lógica binaria del proyecto moderno, pero de forma inversa, pues en él se universaliza a la mujer. Al respecto Segato dice que: “Cuando uno de esos dos términos se torna «universal», es decir, de representatividad general, lo que era jerarquía se transforma en abismo, y el segundo término se vuelve resto: ésta es la estructura binaria diferente a la dual” (s/p). La violenta exclusión que implica la universalización es criticada desde los movimientos indígenas respecto de un feminismo global que supone un patriarcado universal al cual se opone una hermandad femenina global. Patricia Richards (2005) al estudiar el dilema al que se ven enfrentadas las mujeres mapuche al querer plantear sus asuntos sin traicionar a la causa política de su pueblo, nos señala el rechazo que muchas de ellas sienten a encausarlos por la vía de un discurso feminista global:

...muchas mujeres mapuche piensan que el género representa un discurso homogeneizador y universalista. El cual, no refleja las diferencias y no puede capturar aspectos importantes de sus preocupaciones, como: su lucha por la posibilidad de avanzar en la posición de las mujeres mapuche desde su cosmovisión, y las formas específicas en que son discriminadas [traducción nuestra] (216).

La idea de hermandad femenina defendida por el feminismo blanco ha sido persistentemente rechazada desde organizaciones de mujeres mapuche, pues plantea un

modelo prototípico de mujer que no ahonda en las diferencias culturales, lo cual favorece las políticas de integración y homogeneidad impulsadas por el Estado chileno. En el sentido de lo que hemos señalado, Segato (s/f) al plantear la introducción del género como uno de los temas de la crítica decolonial, respecto del feminismo eurocéntrico indica que este:

Afirma que el problema de la dominación de género, de la dominación patriarcal, es universal, sin mayores diferencias, justificando bajo esta bandera de unidad, la posibilidad de transmitir los avances de la modernidad en el campo de los derechos a las mujeres no-blancas, indígenas y negras, de los continentes colonizados. Sustenta, así, una posición de superioridad moral de las mujeres europeas o eurocentradas, autorizándolas a intervenir con su misión civilizadora – colonial modernizadora (s/p).

Algunas de las entrevistadas por Richards (2003), en el contexto de una de sus investigaciones respecto de la relación entre mujeres mapuche y el SERNAM, dijeron sentirse bastante molestas por las acciones racistas que notaron hacia ellas por funcionarias de dicha organización estatal, pues denuncian que sus acciones no toman en cuenta sus diferencias culturales y sus reivindicaciones políticas como pueblo, ya que se basan en una idea abstracta de mujer. En tal sentido, nos parece valiosa la observación de Kimberlé Crenshaw (2012) respecto de la relación del feminismo con las mujeres negras: “El feminismo no se pregunta por las implicaciones raciales, y esto implica que las estrategias de resistencia que adopta el feminismo pueden reproducir y reforzar la subordinación de la gente de color” (98).

Las mujeres mapuche entrevistadas por Richards (2005) manifestaron no sentirse cómodas con el discurso de género proveniente desde occidente. No obstante, sí manifestaron tener problemas propios que les gustaría plantear sin sentir que se traicionan las causas

políticas o la cosmovisión mapuche, entendiendo que protagonizan una lucha del pueblo mapuche como un todo, sin exclusión de los hombres. Es por ello que en su lucha consideran más apropiado el concepto de complementariedad, como señala Richards (2005):

Las mujeres mapuche se movilizan, en primer lugar, en apoyo de su pueblo. Esto implica luchar por derechos culturales y colectivos, respecto de los cuales ciertas feministas han planteado que condenan a las mujeres a la opresión en nombre de la cultura tradicional. Sin embargo, las mujeres mapuche se esfuerzan por recuperar los conceptos de complementariedad y equilibrio, los que son reinterpretados para mejorar el estatus de las mujeres en relación a los hombres, ello sugiere una lectura diferente de aquellos derechos [traducción nuestra] (216).



Como podemos notar, la idea de hermandad femenina excluyente no sería defendida por mujeres mapuche más ligadas a la tradición. En tal sentido, la opción de Catrileo de representar al pueblo mapuche a través de una colectividad femenina se acerca más al feminismo occidental que a la visión indígena tradicional de complementariedad. Catrileo, a través de la literatura, establece lazos claros con la tradición mapuche como es el caso de la analogía que colegimos entre el pájaro vivificador y la pájara champurria de su relato lírico — *Guerra florida Rayülechi malon*—; también, como veremos en la próxima sección, el viaje de la sujeto del referido relato lírico se puede analogar con el viaje que realiza la machi para sanar a una persona enferma; incluso, en cuanto a la ruptura de la rigidez de los esencialismos, la propuesta de solución de continuidad cultural a través de una pájara champurria travesti se asemeja a la concepción de sujeto de ciertas culturas indígenas, como se puede notar de parte de la exposición que realiza Francesca Cargallo (2013) sobre el tik tojolobal:

A diferencia del sujeto cartesiano que encarna en el individuo moderno occidental —idéntico a sí mismo, central, separado de la naturaleza, inamovible, incapaz de transformación, fijo—, el tik tojolobal es un sujeto no esencialista, en devenir, que se postula desde la interdependencia entre personas-sujetos que hacen realidad una comunidad (95).

Pero también, como acabamos de demostrar, Catrileo en su propuesta lírica de continuidad cultural se aleja de la tradición. Lo anterior, responde a la dinámica de identidad y diferencia de las nuevas etnicidades enmarcada en el proceso de producción de sí.

### **Contrarrepresentación desde Wirinmapu**

En la dinámica de identidad y diferencia del proceso de construcción identitaria de las nuevas etnicidades mapuche ha jugado un rol muy importante la contrarrepresentación, es decir, una pulsión de diferencia. Para entender cómo funciona la categorización de los distintos elementos del mundo, Lakoff propuso los Modelos Cognitivos Idealizados<sup>10</sup>, los cuales son marcos semánticos que funcionan en base a la idea de prototipo para la categorización., en razón de la cual se entiende que una categoría no se define por una taxonomía cerrada de rasgos a partir de los cuales es posible circunscribir una determinada entidad en una categoría, sino más bien, existe un representante prototípico que la perfila, el cual tiene la mayor cantidad de rasgos dentro de ella y representa la imagen mental generalizada en una comunidad respecto de la categoría.

El ámbito social es uno de los planos en que las personas categorizamos, en consecuencia, si seguimos la propuesta de Lakoff, lo hacemos formando Modelos Cognitivos Idealizados respecto de la realidad a categorizar; sin embargo, en este plano la categorización adquiere un carácter especial, puesto que tiene como sustrato relaciones de poder.

---

<sup>10</sup> En su obra de 1987 *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*.



Es por ello, que en dicho ámbito nos parece más propicio hablar de representación. Ella, en tanto categorización, responde al mismo funcionamiento de un Modelo Cognitivo Idealizado, pero se agrega a su dinámica un sustrato dado por relaciones de poder. Debido a lo anterior, proponemos para entender la categorización en el plano social los modelos representacionales, los cuales en cuanto a su funcionamiento se relacionan analógicamente con los Modelos Cognitivos Idealizados —en lo siguiente MCI—.

Un modelo representacional es un constructo idealizado de alguna realidad social, cuya forma de funcionamiento está basada en los MCI, siendo un constructo idealizado se entiende que la entidad categorizada se aleja y lo que nos queda es justamente la construcción idealizada del mismo. A su vez, los modelos representacionales pueden estar formados por varios modelos, conformando una estructura representacional o modelo representacional complejo, una situación análoga sucede con los MCI. Un ejemplo de modelo representacional complejo es el que denuncia David Aníñir (2014) en su poema INE.

Así como todos categorizamos elementos del ámbito físico o natural, también lo hacemos en el ámbito social, pero a diferencia de un MCI respecto del mundo físico, las categorizaciones sociales se basan en el poder. En base a lo planteado no podemos estar de acuerdo con Said (2012) cuando se refiere a quién puede representar, pues señala:

No cualquier miembro de una sociedad dada ostenta el poder de representar, retratar, caracterizar y describir. Más aún: el «qué» y el «cómo» de la representación de las «cosas», a pesar de que permiten una considerable libertad individual, están circunscritos y socialmente regulados (141).

Nuestro desacuerdo, evidentemente, radica en que no creemos que la representación sea una facultad exclusiva de algunos, por el contrario, afirmamos que todos los miembros de una sociedad determinada tienen la facultad de representar.

Ahora bien, sí creemos que existen representaciones hegemónicas al interior de una sociedad, las cuales son forjadas por el grupo dominante de la misma, lo cual implica que las representaciones del mundo que forje serán las dominantes en una determinada sociedad. De lo anterior se concluye que dichas representaciones serán favorables o acordes a sus propósitos de dominancia, en este sentido Said (2012) expresa: “Así...el mecanismo mismo de la representación es responsable de mantener subordinado al subordinado e inferior al inferior” (141). Discrepamos también con Said en que “el mecanismo mismo de la representación” sea el responsable de mantener al subordinado de tal forma, pues resulta claro que existen representaciones dominantes, pero también las hay contrahegemónicas.

Los modelos representacionales surgen de una experiencia histórica que supone la interacción entre distintos grupos sociales. En el marco de dicha interacción alguno de ellos se erige como el dominante, su hegemonía se expresa en que sus discursos sean los dominantes en una sociedad. Un ejemplo de ello es la adopción en ciertas comunidades mapuche del discurso de género hegemónico de la sociedad chilena. Nos ayuda a corroborar lo anterior, la siguiente afirmación de Ana Mariella Bacigalupo (2011) en su artículo *El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad, transgresión de género y normas culturales en pugna*:

En los discursos chilenos dominantes y en numerosos contextos mapuche, el hecho de volverse mujer en un cuerpo masculino implica una pérdida de estatus...Muchos machi masculinos están dispuestos a masculinizarse en la vida diaria para cumplir con las normas de género nacionales y disipar las imágenes homofóbicas nacionales que ven a los machi masculinos como homosexuales afeminados, siempre y cuando sus performatividades rituales de género no se vean comprometidas. Los machi masculinos se reinventan en los prestigiosos roles masculinos públicos de sacerdotes célibes y médicos espirituales heterosexuales (14).

El discurso chileno dominante sobre género, en el cual se aprecia una categorización binaria con prototipos de lo que se ha de entender tanto mujer como hombre, que castiga el alejamiento de los referidos prototipos, inficiona ciertas comunidades mapuche, como se colige de la cita anterior. Ahora bien, así como en toda categorización se producen desajustes entre una determinada realidad y el constructo idealizado de la misma, ello también ocurre con los modelos representacionales, en algún momento algún grupo toma consciencia de un desajuste, el cual implica una fisura que permite percibir que el sustrato del modelo representacional desajustado corresponde a una pulsión de poder en virtud de la cual el grupo dominante ha forjado el modelo representacional por el cual pretende mantener su hegemonía. Lo anterior provoca una crisis de los modelos representacionales hegemónicos, la cual se expresa en esfuerzos de los grupos subordinados por romper dichos modelos representacionales haciendo patente su inadecuación y la motivación hegemónica en la voluntad de su elaboración y permanencia.

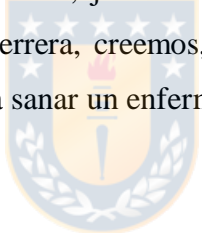
La dinámica contrarrepresentacional erigida desde Wirinmapu se da en un contexto neoliberal, en el cual se ha forjado el discurso multicultural para las relaciones entre el Estado liberal y pueblos como el mapuche. El multiculturalismo es, según Álvaro Bello citado por Antonia Vera (2018): “una forma de administrar las diferencias culturales en el marco de los Estados nacionales o dentro de regiones o microrregiones específicas. Su propósito sería la superación de las desigualdades que se generan en la sociedad como resultado de las diferencias culturales” (3). La retórica del proyecto moderno en su versión neoliberal respecto del “otro” de oposición ha cambiado, ya no se sostiene el discurso del exterminio frontal, sino el de su aceptación en base al modelo representacional que se hace de él, a partir de la esencialización de ciertos rasgos culturales.

Patricia Richards (2007) luego de estudiar una importante cantidad de textos periodísticos, colige tres modelos representacionales que el discurso neoliberal chileno ha forjado respecto de las mujeres mapuche: la brava, la permitida y la obsoleta. El modelo representacional de la permitida está compuesto por la figura de una mujer que se ocupa de la conservación y la perpetuación de aquello que se entiende como tradicionalmente mapuche. Se la liga al conocimiento de plantas medicinales y comidas tradicionales, como

también, a proyectos turísticos. Se la entiende como un agente cultural que no reclama derechos políticos, es decir, una mujer que perpetúa un modelo esencialista sobre lo mapuche, que no intenta quebrarlo y no forma parte de una lucha política de su pueblo.

El modelo de la obsoleta estaría dado por una mujer que vive acorde a los patrones tradicionales mapuche, no como un rescate sino por ser los de su crianza. Tanto este modelo como el anterior son los aceptados respecto de las mujeres mapuche en el marco del multiculturalismo propugnado por el Estado neoliberal.

El prototipo de la brava es una mujer que toma el protagonismo en la lucha por derechos políticos. Una mujer que lidera y protagoniza acciones de reivindicación de las demandas del pueblo mapuche; muchas veces involucrada en hechos violentos y perseguida por el aparato policial y judicial chileno. Según creemos, la sujeto lírica de *Guerra florida Rayülechi malon*, se ajusta a este modelo, justamente, el no permitido y atacado por el neoliberalismo chileno. Su faceta guerrera, creemos, encuentra asidero en la lucha de la machi contra “él o los demonios” para sanar un enfermo:



Tanto que ha sufrido este enfermo por perjudicarlo el demonio; pero que sane por intervención nuestra. Armaremos toda clase de ardides contra el diablo; muchas armas hay aquí: escopetas, pértigas de colihue, palos de chueca: gritad ¡ya!, ensillad los caballos, maloquead a los demonios en su escondite...Y vosotras, no tenéis tal vez armas para pelear ¿Sois machis agresoras como todas de nuestra profesión? Así nos ha forjado nuestro padre el anciano; nuestra madre, la anciana, que está en el cielo (Coña, 2017: 357 – 358).

En los siguientes versos la voz lírica de *Guerra florida Rayülechi malon* habla de sus hermanas que, de acuerdo a lo expuesto, se ajustarían —al igual que la hablante— al modelo de bravas:

## No hablo de héroes

Hablo de mujeres  
que prenden barricadas

¿Puedo pedir que mi última vista  
sea mi calle?

Esa es una guerra

Entre los pacos y mis hermanas  
entre jaguares y águilas  
donde los neumáticos  
no son más que adornos (Catrileo, 2018b: 162).

Aquellas mujeres bravas estarían dispuestas a una lucha frontal, como lo hace la referida voz lírica “**Voy tajeando vientres/** que se revientan en la arena” (86). En el mismo sentido interpretamos los siguientes versos de la poeta mapuche Graciela Huinao (2009): “Mi abuela/*Almerinda Loi Katrilef*/ se levanta de esta tierra/ a esculpir golpe a golpe/ una macabra escultura:/ Tres chilenos/ embistiendo a caballo/ a una mujer williche/ en su octavo mes de embarazo. / Hacha en mano abuela/ defendiste tu tierra. / Cerraron tus cicatrices/ y yo abro este poema (62). Que la lucha frontal sea protagonizada por mujeres rompe los modelos representacionales sobre la mujer en el marco de la sociedad chilena, como nos señala Richards (2007):

Los artículos sobre las mujeres bravas a menudo afirman, implícitamente, que de cierta forma son diferentes a las mujeres chilenas. A veces, la diferencia se presenta como un rasgo endémico de la cultura mapuche. Otras veces, la

implicación es que las mujeres eligen romper las normas dominantes. En cualquier caso, las representaciones de la participación de las mujeres en los conflictos sirven para comentar no solo sobre ellas, sino sobre el pueblo mapuche como un todo, un pueblo tan fuera de control que incluso sus mujeres se comportan violentamente [traducción nuestra] (561).

Como podemos notar la sujeto lírica de *Guerra florida Rayülechi malon* se ajusta a las características de la machi, pues “si bien las machi de sexo femenino representan la imagen de lo femenino en sus vidas cotidianas, debido a sus poderes espirituales, son consideradas transgresoras masculinas que nunca llegan a ajustarse por completo al rol de mujeres” (Bacigalupo, 2011:17). La analogía es clara en cuanto al perfil de guerreras y, aún más, podemos plantear que el viaje que realiza la sujeto lírica al pasado ancestral desde la waria, para luego volver a ella en busca de la cura para revivir a sus hermanas de pueblo, se asemeja a un viaje o trance de machi.

Este carácter de guerreras es disruptivo respecto de la tradicional atribución de la guerra a lo masculino. En base a ella se colige que al representar al pueblo mapuche como guerrero se lo ha masculinizado. Este modelo representacional forjado por los protagonistas del proyecto moderno chileno se ha propuesto como un elemento identitario esencial del pueblo mapuche. Una de las razones que contribuyó a ello, fue el intento de forjar una identidad chilena esencialista de tipo militar basada en la raza. Uno de los representantes de dicha propuesta es Nicolás Palacios, según quien, la raza chilena estaría representada por “el roto chileno”, el cual sería el producto de la fusión de dos razas, la hispana visigótica y la mapuche. Lo importante de esta mezcla es que los dos elementos se hacen valer por “sus rasgos guerreros”.

No deja de llamar la atención que en la fantasía de Palacios los españoles que llegaron a Chile no eran latinos, sino germánicos, rubios y de ojos claros, al respecto Larrain (2014) dice que: “Lo novedoso de la propuesta de Palacios es que el español conquistador

aparece con características raciales muy particulares: aunque vino de España es un tipo de raza especial teutónica proveniente originalmente del sur de Suecia: el godo” (148). De toda esta mezcla resultaría la medida según la cual, si un roto chileno era mayormente rubio, eso quería decir que era 80% godo y 20% mapuche; en cambio, si era mayoritariamente moreno y bajo, se componía de un 80% mapuche y un 20 % godo (Larraín, 2014). La pretendida homogeneidad tras el discurso del mestizaje elucubrado por los protagonistas del proyecto moderno chileno implica formar un discurso esencialista respecto del pueblo mapuche en vista a su integración a la sociedad chilena. Como señala Cusicanqui (2018):

Sólo (sic) la angustia del deculturado, de aquel que tiene miedo a su propix indix interior, puede llevarlo a la búsqueda de la identificación con lo homogéneo...ese espacio sin personalidad; podría ser la otra versión del mestizaje, el mestizaje colonizado (78).

Por ello, es fundamental el trabajo de contrarrepresentación que realizan los agentes culturales mapuche como Daniela Catrileo, pues dan cuenta de las dinámicas de dominación de los protagonistas del proyecto moderno chileno que apuntan a rigidizar la vitalidad del pueblo mapuche, por ejemplo, a través de un mestizaje colonizado como el referido por Cusicanqui (2018), el cual no implica una dinámica de continuo intercambio de elementos con el ambiente, y como señala Maturana (2014) al respecto:

...la conducta de un ser vivo es adecuada solo si sus cambios estructurales ocurren en congruencia con los cambios estructurales del medio, y esto solo ocurre mientras su estructura permanece congruente con el medio durante su devenir de continuo cambio estructural (23).

De lo anterior se concluye que la falta de interacción con el medio que implican tanto el mestizaje colonizado como la opción multicultural, es una forma de provocar la muerte de una cultura por su inadecuación. Afortunadamente, a partir de la literatura del territorio simbólico Wirinmapu se establecen “conversaciones” que permiten apreciar un dinámico proceso autopoietico. En ciertos casos se recurre al mapudungun para un encuentro con el kimün; en otros, sin valerse de la lengua ancestral, se incluye la cosmovisión mapuche en las producciones literarias —Daniela Catrileo—. Lo anterior da cuenta de una dinámica de identidad respecto de la cultura ancestral por parte de las/los escritores/as de las nuevas etnicidades mapuche. Pero como dijimos, la diferencia también forma parte del proceso de producción de sí, ejemplo de ello es la opción de Catrileo de universalizar lo femenino en su relato lírico —*Guerra florida Rayülechi malon*—, con ello se diferencia de la noción indígena tradicional de complementariedad.

Dicha pulsión de diferencia en el proceso autopoietico de las nuevas etnicidades se ha encauzado de manera importante en una dinámica de contrarrepresentación. En tal sentido, en el curso de este trabajo hemos concluido tres discursos de los protagonistas del proyecto moderno chileno en el contexto del enfrentamiento de larga duración con el pueblo mapuche: exterminio, mestizaje homogeneizante y multiculturalismo. Si bien, cada uno prevalece en algún momento de la relación —siglo diecinueve, exterminio; principios y mediados del siglo veinte, mestizaje homogeneizante; fines del siglo veinte y principios del veintiuno, multiculturalismo— ellos se superponen. Los tres discursos han sido revelados, resistidos y contradichos desde las letras mapuche.

En esta ocasión pudimos notar cómo la propuesta de Daniela Catrileo fisura el discurso chileno hegemónico sobre género que ha inficionado ciertas comunidades mapuche. Al respecto, la poeta al exponer sobre lo que entiende como potencia champurria, entre otros aspectos, señala que consiste en:



Posicionarse en diversas trincheras, a través de la producción y alteración de la lengua de las formas y su pensamiento, de nuestras sexualidades; y tantos otros modos de extensión a esos relatos que siempre fueron el desasosiego, la incertidumbre. Erradicando también el enfoque estereotipado de lo mapuche y de la mujer (Catrileo, 2019: s/p).

La literatura de las nuevas etnicidades mapuche ha seguido las directrices que hemos expuesto en vista a la continuidad cultural del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico, un espacio fronterizo que deja ver una dinámica constante de identidad y diferencia para la producción de sí. Los/las escritores/as mapuches han realizado una relevante tarea por (re) establecer las necesarias “conversaciones” desde Wirinmapu para la autopoiesis del pueblo mapuche. En tal contexto, inscribimos las obras de Daniela Catrileo que hemos analizado en este trabajo.



## Conclusión

La herida del pueblo mapuche amenazante respecto de su continuidad es una llaga de larga duración que se inicia con la categorización del ser humano, la cual se encuentra estrechamente vinculada a la invención de la raza. Ello ha dado pie a una violencia colonial ejercida sobre los pueblos indígenas en el marco del distópico proyecto moderno. Tanto la dimensión corporal como epistémica de la referida herida tienen expresión en los poemarios de Catrileo. Al respecto, nos parece clara la isotopía de cuerpos indígenas cuya morenidad se aprecia como una marca de relegación a los márgenes de la categoría de lo humano y lo social, como también, la relativa a la dolorosa oclusión del mapudungun. Lo anterior, enmarcado fundamentalmente, en uno de los hitos más importantes de la historia mapuche contemporánea, la diáspora mapuche.

En *Río herido*, la sujeto lírica para sanar se hunde en su cuerpo, en su “río herido”, se introduce en la llaga de su pueblo que es, a su vez, la propia, lo cual da cuenta de un proceso autopoietico, pues la sujeto busca sanar sumergiéndose en su “río herido” para tomar los elementos de la historia de su pueblo ancestral que le permitan curar, sin olvidar aquellos del medio de su actual habitar, dicho proceso abre el camino —no exento de dolor— a la continuidad vital desde un espacio diaspórico.

En *Guerra florida Rayülechi malon* también se viaja al pasado ancestral, el cual se concibe como un cronotopo paradisiaco, a su vez, en tal proceso se produce el encuentro de la sujeto con la expresión bélica de la violencia colonial contra el pueblo mapuche, la cual es multiforme, pues el enemigo también lo es: primeros españoles, fuerzas militares y policiales chilenas. Acá, el proceso autopoietico se dinamiza tanto por el viaje como por la búsqueda de un ave que se nos revela como una pájara champurria travesti que tendría el poder de revivir a las muertas del pueblo de la sujeto. Esta figura propuesta por Catrileo para la continuidad del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico es congruente con las nuevas etnicidades que son parte del referido espacio.

La elección de un ave como metáfora de continuidad cultural deja ver una relación análoga con el epew *El pájaro vivificador*, pues en ambos constructos literarios se recurre a la figura de un ave con la capacidad de resucitar, patente en el ave del epew, mas no en el caso de la pájara champurria de *Guerra florida Rayülechi malon*, sin embargo, ello no quita que su figura represente la posibilidad de revitalización de un pueblo herido. A su vez, la pájara es prostituta y champurria, lo cual nos llevó a relacionarla con la reivindicación que de Malinche o Malintizin han realizado ciertas poetas chicanas, pues, así como a ella se la ha representado como una prostituta y traidora de la cultura ancestral, champurria representa un insulto a quien es mestizo /a, justamente, por representar un desmedro de la cultura propia en relación a una cultura “otra”. Ambos constructos, negativamente semantizados, han sido apropiados y resemantizados por agentes culturales chicanas y mapuche respectivamente, para la producción de sí desde un espacio diaspórico. Espacio lábil, fronterizo, reacio a esencialismos, congruente con el travestismo de la pájara champurria.

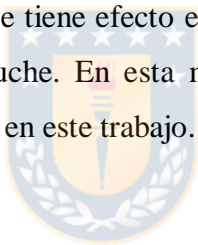
Como se puede notar, la propuesta de solución de continuidad cultural de Catrileo toma elementos de la cultura ancestral y de aquella cultura “otra” para la autopoiesis del pueblo mapuche. Producción de sí, que se hace en congruencia con el medio y con los elementos de la cultura ancestral, estableciendo conversaciones con una y otra, las cuales siguen un patrón de identidad y diferencia para la continua autopoiesis.

La propuesta de Catrileo se enmarca en un espacio que hemos denominado Wirinmapu, un territorio simbólico construido fundamentalmente por la literatura mapuche, el cual ha servido como espacio de encuentro y construcción identitaria, sobre todo para quienes no tienen la posibilidad de contacto material con el suelo ancestral.

La literatura mapuche ha servido a esas generaciones como una posibilidad de encuentro con el kimün, no a través de la oralidad, sino de las letras. Pues en dichas obras suele abrirse un camino de encuentro con la cosmovisión mapuche gracias a diversas estrategias escriturales.

En la producción literaria mapuche ha cobrado un rol importante una dinámica contrarrepresentacional enmarcada en la diferenciación respecto de los discursos hegemónicos de los protagonistas del proyecto moderno chileno, los cuales no solo han pretendido que sus discursos sean los dominantes en distintos aspectos de la vida social, sino también representar a su otredad de una forma conveniente a su dominancia. En tal sentido, en el marco del fenómeno de larga duración de enfrentamiento entre el pueblo mapuche y los protagonistas del proyecto moderno chileno, estos últimos, han elaborado tres retóricas abocadas a la desvitalización del pueblo mapuche, las cuales se superponen, no obstante, que cada una cobra mayor relevancia en un momento determinado de la relación. Las referidas retóricas son: exterminio, mesticidad homogeneizante, y multiculturalismo.

Respecto de ellas la literatura mapuche ha jugado un relevante rol deconstructivo, el cual, a su vez, ha permitido la construcción de la continuidad vital del pueblo mapuche. Esfuerzo realizado desde las letras que tiene efecto en el plano social, especialmente, en el caso de las nuevas etnicidades mapuche. En esta magna tarea inscribimos las obras de Daniela Catrileo que hemos abordado en este trabajo.



## Referencias

- Aniñir, D. (2009) *Mapurbe, venganza a raíz*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Aniñir, D. (2014). *Guilitranalwe*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Antileo, E. (2013). Migración Mapuche y continuidad colonial. En *Comunidad de Historia Mapuche. Taiñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. (187- 208). (2a. ed.). Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Antileo, E. (2015). Trabajo racializado. Una reflexión a partir de datos de población indígena y testimonios de la migración y residencia mapuche en Santiago de Chile. *Meridional* (4) 71-96. Disponible en: <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/36531/38151> (consultado el 24/07/2020).
- Antileo, E., Cárcamo, L., Calfío, M, Huinca, H (2015). Awükan ka kuxankan zugu. Kiñeke rakizuam. En Antileo, E., Cárcamo, L., Calfío, M., Hinca, H. (coords) *Awükan ka kuxankan zugu wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. (9-20). Temuco: Comunidad de Historia Mapuche.
- Antileo, E., Alvarado, C. (2018). *Fütra Waria o Capital del Reyno. Imágenes, escrituras e historias mapuche en la gran ciudad 1927-1922*. Santiago de Chile: Comunidad de Historia Mapuche.
- Augusta, F. (2017). *Diccionario Mapudungún – Español Español – Mapudungún*. Rojas, M. (Ed.), Villena, B. (Directora). Temuco: Ediciones de la Universidad Católica de Temuco.

- Ávalos, M. (reseñador), Gaete C. (entrevistador). (2019, mayo) Daniela Catrileo: de los blocks a Wallmapu. *Grado Cero*. Disponible en: <https://www.gradocerosuplemento.com/daniela-catrileo/> (consultado el 29/12/2019).
- Bachelard, G. (1993). *El agua y los sueños* (3a. ed.). Santa fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bacigalupo, A. (2011). El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad, transgresión de género y normas culturales en pugna. *Scripta Ethnologica*. (31), 9-40. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/148/14820902001.pdf> (consultado el 24/07/2020).
- Berger, J. (1999) *¿Por qué miramos a los animales?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Disponible en: <https://bibliotecaignorria.blogspot.com/2020/01/john-berger-por-que-miramos-los-animales.html> (consultado el 24/07/2020).
- Bernabé, J; Chaimoseau, P y Confiante, R. (2011) *Elogio de la creolidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bloomfield, F. (2019). A propósito de la literatura mapuche contemporánea: Daniela Catrileo y la poesía mapuche urbana incipiente del siglo XXI. *Acta Literaria*. (58). 161-167. Disponible en: [https://revistas.udec.cl/index.php/acta\\_literaria/article/view/1527/2092](https://revistas.udec.cl/index.php/acta_literaria/article/view/1527/2092) (consultado el 24/07/2020).
- Cargallo, F. (2013). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos de nuestra América*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Catrileo, D. (2018a). *Río herido* (3a ed.). Santiago de Chile: Edícola.
- Catrileo, D. (2018b). *Guerra florida Rayülechi malon*. Santiago de Chile: Del Aire.

- Catrileo, D. (2019a). El nacimiento del río o poética del río: Íñche Daniela Catrileo Pingén. *Heterotopías*. Vol. 2 (4). Disponible en:  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/27287/28938>  
(consultado el 24/07/2020).
- Catrileo, D. (2019b). *Piñen*. Santiago de Chile: Libros del Pez Espiral.
- Cayuqueo, P. (2017). *Historia secreta mapuche*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Chihuailaf E. (2015). *Recado confidencial a los chilenos*. (2a. ed.). Santiago de Chile: Lom.
- Coña, P. (2017). *Lonko Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche* (10a. ed.). Santiago de Chile: Pehuén.
- Crenshaw, K. (2012). Cartografiando los márgenes. En Platero, R/L.(coord.) *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. (87 – 121). Barcelona: Bellaterra.
- Croft, W. y Cruse A. (2008). *Lingüística Cognitiva*. Madrid: Akal.
- Cuenca, M.J. y Hilferty, J. (1999). *Introducción a la Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- Espinosa, P. (11 de enero de 2018). Río herido de Daniela Catrileo: De frente contra el daño y el exterminio. *Palabra Pública*. Disponible en:  
<https://palabrapublica.uchile.cl/2018/01/11/rio-herido-de-daniela-catrileo-de-frente-contra-el-dano-y-el-exterminio/> (consultado el 24/07/2020).
- Eyzaguirre, J. (2006). *Historia del Derecho*. (17a. ed.) Santiago de Chile: Universitaria.
- Farías, E. (2015, 24 de mayo). “Todo río contiene un corazón de engaños”: Río herido, de Daniela Catrileo. *Poesía y Crítica, la palabra es el objeto*. Disponible en:

<https://poesiaycritica.wordpress.com/2015/05/24/todo-rio-contiene-un-corazon-de-enganos-rio-herido-de-daniela-catrileo/> (consultado el 24/07/2020).

Feministas hoy. (15 de julio de 2017). *Entrevistas: Daniela Catrileo*. [Archivo de video]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=dDkO\\_hZ0KEs&t=925s](https://www.youtube.com/watch?v=dDkO_hZ0KEs&t=925s) (consultado el 24/07/2020).

Foote, S. (2012). *Pascual Coña: Historias de sobrevivientes. La voz en la letra y la letra en la voz*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México, DF.: Siglo veintiuno.

Guerra, L. (2014). *La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. (2a. ed.) Santiago de Chile: Ceibo. Disponible en: <https://elibro-net.ezpbibliotecas.udec.cl/es/ereader/udec/68653> (consultado el 24/07/2020).

Giorgi, G.(s/f). *Sueños de exterminio: Perlonger*. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/giorgig.html> (consultado el 24/07/2020).

Gómez, C. (2000). Del viejo y del nuevo canon. *Cormorán*. (1) 9 - 17. Santiago: Universitaria.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión Editores.

Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.

Huinao, G. (2009). *Walinto*. Santiago: Cuarto Propio.

Ibarretxe-Antuñano, I. y Valenzuela, J. (2011). *Lingüística Cognitiva: origen, principios y tendencias*. Barcelona: Anthropos.



- Larraín, J. (2014). *Identidad chilena*. (2a. ed.) Santiago de Chile: Lom.
- Loncon, E. (2017). Violeta Parra: los vínculos de su obra con la cultura mapuche y originaria. En *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Luongo, G. (15 de mayo de 2019). «Guerra Florida» de Daniela Catrileo: “Perfume fragante de la memoria madreSelva” o “esta danza es por nosotras”. *La Raza Cómica. Revista de cultura y política latinoamericana*. Disponible en: <https://razacomica.cl/sitio/2019/05/17/guerra-florida-de-daniela-catrileo-perfume-fragante-de-la-memoriamadreselva-o-esta-danza-es-por-nosotras/> (consultado el 24/07/2020).
- Mansilla, S. (2012). Los archivos de la niebla (notas para leer Reducciones de Jaime Luis Huenún). En Huenún, J., *Reducciones*. Santiago de Chile: Lom.
- Maturana, H., Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Maturana, H. (2014). *Transformación en la convivencia*. Santiago de Chile: Noreste.
- Maturana, H., Verden – Zoller, G. (2017). *Amor y juego. Fundamentos Olvidados de lo Humano. Desde el Patriarcado a la Democracia* (7a. ed.). Santiago de Chile: Noreste.
- Maturana, H., Varela, F. (2018) *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo* (8a. ed.). Santiago de Chile: Universitaria.
- Mignolo, W. (2015). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. En Carballo, F. y Herrera, L. (coords.) *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad*. (25 -47). Barcelona: CIDOB.

- Milanca, J. (2015). *Xampurria, somos del Lof de los que no tienen Lof*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Mora, M. (2013). Poesía mapuche del siglo XX: Escribir desde los márgenes del campo literario. En: *Comunidad de Historia Mapuche. Ta ñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. (2a. ed.). (299 – 334). Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Morales, T. (19 de agosto de 2017). La cesura de las aguas: Río herido de Daniela Catrileo. *La Marraqueta*. Disponible en: <http://revistalamarraqueta.cl/la-cesura-las-aguas-rio-herido-daniela-catrileo/> (consultado el 24/07/2020).
- Mukarovsky, J. (1977). El arte como hecho semiológico. En *Escritos de estética y semiótica del arte*. Traducción de Ana Anthony - Visová. (35 – 43). Barcelona: Gili.
- Ñanculef, J. (2016). *Tayñ mapuche kimün*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de: [http://www.uchileindigena.cl/wp-content/uploads/2016/10/Tayin%CC%83-Mapuche-kimun\\_29092016-1.pdf](http://www.uchileindigena.cl/wp-content/uploads/2016/10/Tayin%CC%83-Mapuche-kimun_29092016-1.pdf) (consultado el 24/07/2020).
- Ortega y Gasset, J. (1997) *¿Qué es la filosofía?* (9a. ed.) Madrid: Espasa Calpe.
- Ostria, M. (2004). Visión nerudiana del desierto. *Revista Chilena de Literatura*, (65) 111 - 121. Recuperado de: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1580/1464> (consultado el 24/07/2020).
- Pairican, F. (2014). *Malon, la rebelión del movimiento mapuche 1990 – 2013*. Santiago de Chile: Pehuén.

- Pérez, L. (2015). Cuerpos y desplazamientos. Retos feministas en un marco pos/decolonial. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12 (1), 97-115. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/4769/476947243006.pdf> (consultado el 24/07/2020).
- Porma, J. (2015). Violencia colonial en la Escuela: el caso de la comunidad José Porma en el siglo XX. En Antileo, E., Cárcamo, L., Calfío, M., Hınca, H. (coords). *Awükan ka kuxankan zugu wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. (189 – 205). Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Porma, J. (2016). Historia de la comunidad José Porma. Estudio generacional del abandono del mapudungun en respuesta a la dominación colonial. En Canales, P.(coord.) *Zuamgenolu*. (137 – 152). Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Prado, N. (5 de Julio de 2017). El otro lado del río: un lugar real. *Carcaj, flechas de sentido*. Disponible en: <http://carcaj.cl/el-otro-lado-del-rio-un-lugar-real/> (consultado el 24/07/2020).
- Quijano, A. (1999). ¡Qué tal raza! *Ecuador Debate*. Etnicidades e identificaciones, Quito: CAAP, (48), 141-152. Disponible en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5724/1/RFLACSO-ED48-09-Quijano.pdf> (consultado el 24/07/2020).
- RAE (2018). Diccionario de la Lengua Española. Disponible en: <https://dle.rae.es/champurrar?m=form> (consultado el 24/07/2020).
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, cuestionamientos y conceptos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago: Metales pesados.

- Richards, P. (2005). The Politics of Gender, Human Rights, and Being Indigenous in Chile. *Gender and Society*. 19 (2), 199-220. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30044583?seq=1> (consultado el 24/07/2020).
- Richards, P. (2007). Bravas, Permitidas, Obsoletas: Mapuche Women in the Chilean Print Media. *Gender and Society*. 21 (4), 553-578. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27640991?seq=1> (consultado el 24/07/2020).
- Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rojas, R. (2009). *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuches*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Said, E. (2012). *Cultura e imperialismo*. (4a. ed.) Barcelona: Anagrama.
- Segato, R. (s/f). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico Descolonial*. Disponible en: [https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero\\_y\\_colonialidad\\_en\\_busca\\_de\\_claves\\_de\\_lectura\\_y\\_de\\_un\\_vocabulario\\_estrategico\\_descolonial\\_ritasegato.pdf](https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial_ritasegato.pdf) (consultado el 24/07/2020).
- Swanson, R. (2002). Los milagros de la Virgen de Guadalupe: Transición al Nuevo/Nuevos Mundos. *Hispania*. 85, (2), 228-239. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4141050?seq=1> (consultado el 24/07/2020).
- Vera, A. (2018). Un acercamiento interseccional al discurso de la tradición en casos de violencia a mujeres Mapuche. *Revista de Estudios Sociales*. (64), 02-14. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/815/81556165001/html/index.html> (consultado el 24/07/2020).

Yelin, J. (2015). *La letra Salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Zucchero. (7 de junio de 2015). Añiñir y el paraíso perdido. *Urbe Salvaje*. Disponible en: <https://urbesalvaje.wordpress.com/2015/06/07/aninir-y-el-paraiso-perdido/> (consultado el 24/07/2020).

