



Estudios Avanzados

ISSN: 0718-5022

ISSN: 0718-5014

manuel.loyola@usach.cl

Universidad de Santiago de Chile

Chile

Huaiquimilla Collado, Rodrigo

Propuesta poética de continuidad cultural del pueblo mapuche desde un espacio
diaspórico en Río herido y Guerra Florida Rayülechi Malon, de la poeta Daniela Catrileo

Estudios Avanzados, núm. 34, 2021, Enero-Junio, pp. 37-46

Universidad de Santiago de Chile

Santiago, Chile

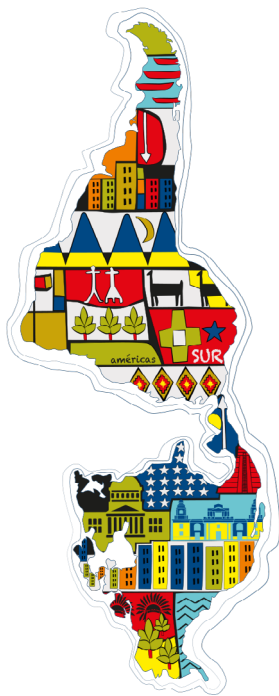
Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435570559004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Propuesta poética de continuidad cultural del pueblo
mapuche desde un espacio diaspórico en *Río herido* y
Guerra Florida Rayülechi Malon, de la poeta Daniela Catrileo
Poetic Proposal of Cultural Continuity of the Mapuche's from a Diasporic Space in
Río herido and Guerra Florida Rayülechi Malon, by the Poet Daniela Catrileo

Rodrigo Huaiquimilla Collado

Rodrigo Huaiquimilla Collado

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

ORCID 0000-0001-6218-6873, rhuaiquimilla@udec.cl

Recibido: 10/08/20 · Aceptado: 10/01/21 · Publicado: 27/06/21

Resumen

Proponemos una propuesta poética de continuidad cultural del pueblo mapuche, a partir de la interpretación de los libros *Río herido* y *Guerra Florida Rayülechi Malon*, de la poeta Daniela Catrileo (Santiago de Chile, 1987). En sus obras es posible apreciar una dinámica autopoietica por parte de “las sujetos líricas” de las obras mencionadas, para la cual es fundamental el viaje y la puesta en diálogo entre elementos culturales que parecen contrarios. Creemos que esta propuesta literaria, que se dirige al ámbito de la realidad social mapuche contemporánea, apunta a que, para realizar la autopoiesis del pueblo mapuche desde un espacio diásporico-mestizo es necesario el establecimiento de “conversaciones” entre los diversos elementos contradictorios que cruzan dicho espacio, realizando de este modo un intercambio, modificación y eliminación de ciertos elementos culturales. Vale decir entonces que dicha propuesta literaria se aboca fundamentalmente al problema de la continuidad del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico-mestizo.

Palabras clave: Autopoiesis, diáspora, nuevas etnicidades, champurria, poesía mapuche.

Abstract

In this work we propose a poetic proposal of cultural continuity of the Mapuche people, based on the interpretation of the books *Río herido* and *Guerra Florida Rayülechi Malon*, by the poet Daniela Catrileo (Santiago de Chile, 1987). In her works it is possible to appreciate an autopoietic dynamic by the lyrical subjects for which the trip and the dialogue between cultural elements that seem contrary are fundamental. We believe that this literary proposal, that addresses the field of contemporary Mapuche social reality, points out that, in order to carry out the autopoiesis of the Mapuche people from a diasporic-mestizo space, it is necessary to establish “conversations” between the sundry contradictory elements that intersect the space, thus making a necessary exchange, modification and elimination of certain cultural elements. It is worth saying that its literary proposal addresses fundamentally the problem of the continuity of the Mapuche people from a diasporic-mestizo space.

Keywords: autopoiesis, diaspora, new ethnicities, *champurria*, Mapuche poetry.

Introducción

Puesto que Humberto Maturana (Maturana y Varela, 2018) señala que una cultura puede considerarse un sistema autopoietico que existe en un espacio de conversaciones, y que el lenguaje es el mecanismo por el cual los miembros de un sistema social realizan su autopoiesis (Maturana, 2014), nos atrevemos a plantear que “las sujetos líricas”¹ de los poemarios que abordamos en el presente trabajo agencian un proceso autopoietico del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico, estableciendo conversaciones entre distintos elementos culturales para su producción, tales como los relativos a la cultura ancestral mapuche, a la cultura popular chilena y a diferentes problemáticas de la cultura global. De tal manera, el espacio diaspórico deviene en espacio interseccional desde el cual se dinamiza la autopoiesis del pueblo mapuche, en el marco de las obras que analizamos.

1 Si bien entendemos que el carácter abstracto del núcleo del sintagma nominal “sujeto lírico” implica que no se puede declinar por género, hemos querido hacer notar el género de las sujetos líricas de las obras que abordamos en este trabajo mediante la declinación de género tanto del determinante como del adyacente del sintagma nominal referido; es por ello que en este artículo utilizamos las expresiones “la sujeto lírica” o “las sujetos líricas”, según corresponda. Valga decir que nuestra propuesta no es original, pues varias autoras y autores utilizan la misma fórmula.

Este proceso, que apreciamos en el ámbito literario, lo concluimos como una propuesta que rebasa dicho espacio; es una propuesta estética que se aboca a problemáticas de la sociedad mapuche contemporánea. En tal sentido, Iván Carrasco señala que

Desde una perspectiva teórica actual, el discurso literario forma parte del discurso público, es decir, del conjunto de comunicaciones que las organizaciones y entidades mapuche dirigen a la sociedad global para reclamar sus derechos y luchar por sus reivindicaciones étnicas, socioeconómicas, religiosas y culturales. (Carrasco, 2019: 130)

La propuesta que concluimos a partir de las obras de Catrileo abordadas en este trabajo enfatiza, por ejemplo, problemáticas como las que plantea Antonieta Vera respecto de mujeres mapuche que no calzan con el modelo representacional tradicional de la mujer mapuche, a saber: “¿En qué términos pueden —o no— hablar ‘las inauténticas’ (feministas, lesbianas, *champu-rrias*)?” (Vera, 2018: 13). Además, la autora señala que planteando preguntas que perturben una representación homogénea y abstracta de lo que ella llama “Mapuche eco-espiritual” es posible que las subjetividades impuras constituyan un capital político por desplegar.

Diáspora y nuevas etnicidades mapuche

El eje articulador de significaciones en los poemarios *Río herido* y *Guerra Florida Rayülechi Malon* corresponde en ambos casos a un proceso autopoietico, el cual definiría a lo vivo según Humberto Maturana y Francisco Varela, quienes al respecto señalan que: “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” (Maturana y Varela, 1990: 25). El uso comprensivo del concepto autopoiesis rebasa el ámbito molecular para el cual fue ideado originalmente, de tal forma que una cultura se puede entender como un sistema autopoietico. En tal sentido, Maturana plantea que “Es posible que una cultura sea un sistema autopoietico que existe en un espacio de conversaciones (Maturana y Varela, 2018: 15). Dicho lo anterior, postulamos que el proceso mediante el cual un organismo se produce a sí mismo en una relación de intercambio de elementos con el medio es congruente con la dinámica de producción de sí por las sujetos líricas de las obras que analizamos en este artículo, pues se propone

un camino de continuidad cultural, entendiendo que la dinámica referida debe ser congruente con las condiciones del medio en el que se está ocurriendo. En tal sentido Maturana, respecto de un ser vivo, señala que

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. (Maturana, 2014: 23)

La propuesta poética de continuidad cultural elaborada por Daniela Catrileo, agenciada por las sujetos líricas de *Río herido* y *Guerra Florida Rayülechi Malon* implica el siguiente problema: ¿cómo se puede dinamizar la continuidad cultural del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico, asumiendo la mesticidad y la influencia de problemáticas globales? En esta propuesta, mediante la agencia de las sujetos líricas de las obras mencionadas, se recogen elementos del pasado

ancestral que se hacen dialogar con aquellos que se toman del espacio diaspórico, y de ello se colige una producción y recambio de elementos para la producción de sí.

La anterior referencia a un espacio diaspórico nos remite, necesariamente, a la llamada diáspora mapuche. Al respecto es necesario detallar que en el contexto del fenómeno de larga duración (Braudel, 1999) que denominamos “la tensión entre el proyecto moderno chileno y el pueblo mapuche” se produce 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 el territorio y cosmovisiones mapuche. Además, es necesario señalar que la diáspora mapuche es fundamental para entender el surgimiento de las llamadas nuevas etnicidades mapuche, noción basada en la de nuevas etnicidades, las cuales, según Stuart Hall, 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. (Hall, 2010: 348)

Si bien Hall elaboró el concepto pensando en nuevas generaciones respecto de los primeros migrantes en Inglaterra provenientes de excolonias británicas del Caribe, consideramos que su elaboración conceptual es pertinente para el caso en cuestión, 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 ignorar la actual pertenencia a un suelo urbano. Respecto al arribo a Santiago en el marco del proceso que abordamos, Enrique Antileo y Claudio Alvarado señalan:

Esta primera etapa mapuche en Santiago nos llega como una imagen difusa de hombres y mujeres, desorientados en su primera vez en la Estación Central, que vienen principalmente a trabajar y, en menor medida, a estudiar. Sus viviendas fueron las piezas arrendadas donde se “ahuachaban” con parientes cercanos o con amigos, piezas ubicadas en la red de cités que había en Santiago, en conventillos o en casas

con habitaciones, todas en gran medida precarias e insalubres. (Antileo y Alvarado, 2018: 51)

Los autores también exponen que 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 (Antileo y Alvarado, 2018). Tener un espacio propio donde vivir, aunque fuese en los márgenes de la ciudad, constituyó un anhelado logro para dichas generaciones, aunque para las nuevas etnicidades mapuche, dicho espacio ha devenido hostil, ello se expresa en el siguiente fragmento de *Piñen*:²

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)

La diferencia de concepción del mismo espacio se puede apreciar en el siguiente fragmento: “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” (Catrileo, 2019b: 68). Refuerza la idea planteada el siguiente enunciado de la voz narrativa: “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).

En cuanto al uso conceptual de la llamada diáspora mapuche, Enrique Antileo señala que, desde su punto de vista, esta 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’” (Antileo, 2013: 194). El referido autor plantea además que el concepto diáspora mantiene un uso predominante en el ámbito político y ha sido prácticamente nulo en el identitario (Antileo, 2013). No compartimos la última afirmación de Antileo, pues en el ámbito literario, al momento en que se publicó el citado artículo del autor, ya existía

2 Si bien *Piñen* —primera obra de narrativa de Daniela Catrileo— no forma parte de los textos que hemos propuesto como objeto de estudio, nos resulta de gran utilidad en vista a los propósitos de este artículo.

un concepto poético que daba cuenta de una identidad mapuche diaspórica: el concepto “mapurbe”, elaborado 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).

Conversaciones para la continuidad cultural desde un espacio diaspórico

Humberto Maturana concibe a una cultura como “una red particular de conversaciones” (2017:34), también plantea que para que exista un sistema social se debe dar una recurrencia de interacciones cooperativas entre sus miembros, donde “el mecanismo fundamental de interacción en el operar de los sistemas sociales humanos es el lenguaje” (Maturana, 2014: 29). El autor además señala que la referida recurrencia de interacciones debe ser el mecanismo por el cual los miembros del sistema realizan su autopoiesis (Maturana, 2014). A partir de ello, entendemos que “las conversaciones” de las cuales habla Maturana al definir “cultura”, son fundamentales para la autopoiesis de una sociedad humana. Justamente, lo que hacen las sujetos líricas de las obras que analizamos es establecer conversaciones desde un espacio diaspórico, entre elementos de la cultura tradicional mapuche y aquellos de la cultura popular chilena, sin dejar de lado problemáticas globales (como las de género, a modo de ejemplo). De esa forma se pretende intercambiar y eliminar elementos, de tal manera que se genere una red de conversaciones que permita la continuidad del pueblo mapuche.

En *Río herido*, para dialogar con la historia relativa a la diáspora mapuche, la sujeto lírica mira su ombligo, se hunde en su cuerpo. El proceso del viaje implica vivir el dolor y volver por el río, explorar la propia historia, coger sus elementos para producirse; es un proceso que implica un dolor punzante, pero también sana. En los inicios del poemario la voz lírica dice:

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

Los versos anteriores representan visualmente tanto el viaje que realizan los antepasados de la sujeto lírica en el contexto de la diáspora hacia Santiago como el de ella misma hacia el pasado ancestral. En el primer verso tenemos la imagen de la trayectoria diaspórica de las primeras generaciones migrantes desde Wallmapu —territorio mapuche— 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 y se proyecta en el segundo verso hacia el pasado ancestral para luego volver: se vuelve a la misma palabra “viaje”, pero ya

en otro verso. Un verso escrito, un viaje hecho por las nuevas etnicidades. Un viaje que parte desde la periferia de Santiago luego de que la sujeto constata en sí una herida. Posterior a ello se remite al pasado ancestral desde donde la herida nace:

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. (Catrileo, 2018a: 37)

El viaje realizado por la sujeto lírica a través de la rota historia de las nuevas etnicidades mapuche es una genuflexión hacia el ombligo, hacia sí misma, un viaje a través del cordón umbilical que es “el río herido”, herida, ruptura del río, que es la propia flajelación. En tal sentido la voz lírica apunta:

El eco que resuena
al decir:

es que estamos rotos

como espiral
de caracola al final
del océano. (Catrileo, 2018a: 17)

El agua, el fuego, la tierra, la sangre, las piedras y el cemento son los elementos materiales de la imaginación poética de Catrileo que participan en el proceso del viaje de la sujeto para el establecimiento de conversaciones que permitan la autopoiesis. En cuanto al sentido de dichos elementos en el marco del proceso planteado, nos parece que el agua cobra una relevancia importante, pues ella puede ser destrucción, “el agua no purifica / quema” (Catrileo, 2018a: 60), como también puede lavar la herida: “Mi cruz es el río / la acequia y el pozo. / Hinchado de gorrones y arbustos / clavando este duelo/ entre mis pulmones / me arrastro por el río con el pecho abierto / limpiando la herida” (Catrileo, 2018a: 52). A su vez, 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. (Catrileo, 2018a: 45)

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, *Guerra Florida Rayülechi Malon* propone, más allá de la voluntad de ser y afirmación mapuche desde un espacio diaspórico, un constructo metafórico que expresa la dinámica necesaria para la continuidad cultural que consiste en una pájara cham-purria travesti.

En el relato lírico que, según nuestra interpretación, es *Guerra Florida Rayülechi Malon*, la sujeto lírica también viaja al pasado ancestral, concebido 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 en América, las fuerzas militares y policiales chilenas.

Si seguimos el tiempo de la historia del relato lírico 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 evidentemente remiten a dicha ciudad, tales como la cordillera, calle Portugal o el Parque Bustamante— hacia un lugar y momento edénico, para luego retornar a Santiago.

Ahora bien, siguiendo el curso del relato lírico dispuesto en las cuatro secciones del poemario, el viaje de la sujeto lírica se inicia en un espacio paradisiaco; en él notamos un ambiente selvático donde los cuerpos se encuentran desnudos, se aprecia felicidad de las personas entre sí y con su medio. Este tenor paradisiaco es interrumpido por una tormenta y una agitación de astros que anuncian un evento desgraciado, una matanza, una guerra que acabará con la armonía. El referido anuncio marca un momento límite, pues antes de él es predominante la felicidad, la cual se homologa con el acto mismo de vivir: “Antes del horror estábamos vivas / Todas quisimos ser el sol” (Catrileo, 2018b: 26).

En el poema “Esta noche somos”, de la segunda sección —“Mantra de ofensiva Dungudungutun weichayael”— la idea predominante es la de ser un grupo mustio, marcado por la muerte, pero que, a su vez, desde ese estado anhela volver a la vida, a su belleza y energía: “**Esta noche somos** / un caleidoscopio / al centro del pacífico / intentando volver / a la luz de sus colores // donde un mar de cenizas / se lamenta” (Catrileo, 2018b: 56).

La idea respecto a ser un grupo marcado por la muerte cobra fuerza con la imagen de un caleidoscopio sin luz en un mar de cenizas que se lamenta, ya que el sintagma “mar de cenizas” posee una fuerte carga semántica de muerte, pues como señala Bachelard (1993) el mar representa un elemento que se opone a la vida, al cual el ser humano se enfrenta; es el espacio al que se llega luego de la muerte. Por su parte las cenizas, metonímicamente, nos remiten a la muerte provocada por el fuego. Estos elementos —las cenizas y el mar— también se encuentran vinculados a la 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 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 (Bachelard, 1993).

Posteriormente, a la sujeto lírica, antes de su enfrentamiento directo con el invasor, se le encomienda encontrar un ave: “Rescata a las prisioneras / ve a calle Portugal / y trae al pájaro que revolotea / de pluma al viento”. En los versos posteriores del poema se dan más características respecto del ave que debe encontrar la sujeto: “Ese dios / tiene el secreto / del último eclipse” (Catrileo, 2018b: 72).

En el poema “Vi la bala atravesar mi hombro”, de la tercera sección del poemario —“Apocalipsis song Pewfaluwün song”—, se evidencia la muerte de la sujeto provocada por una herida de bala; en los versos se conjuntan imágenes que dan cuenta del proceso de muerte de la sujeto desde que recibe el disparo hasta que cae. Es importante notar que la muerte no implica un final, sino que a partir de ella se aprecia un proceso de renovación: “los primeros días quemaba / hoy mi hombro es un cactus / una mata de espinas que florece / como palabras sopladadas al oído” (Catrileo, 2018b: 108). Desde la sangre, desde el dolor, surge algo nuevo: “eres tú la que cae / es tu sangre sembrando suculentas” (Catrileo, 2018b: 110). Dichas suculentas simbolizan a las nuevas generaciones que vitalizan a un pueblo que recibió un duro golpe apuntando a su fin. Las nuevas etnicidades rompen con la pasividad y se dirigen a reestablecer los lazos con la cultura ancestral. Valga decir entonces que la muerte de la sujeto marca el inicio de su regreso a Santiago, lugar en el que encuentra el ave que se le encomendó 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? (Catrileo, 2018b: 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
(Catrileo, 2018b: 120)

En la última sección del poemario —“Pos Guerra Rupan malon mew”— el ser buscado por la sujeto toma una forma más clara. La voz lírica respecto de su dios —el ave que tanto ha buscado— dice: “mi dios es un travesti del Bustamante” (Catrileo, 2018b: 146). Además, en el

último poema del texto notamos que dicha “pájara” no quiere ser dios, sufre ataques existenciales y le gustaría leer algo más que un calendario (Catrileo, 2018b: 170). Es

Una pájara champurria
a la deriva

exiliada

analfabeta

errante

borderline (Catrileo, 2018b: 170)

La solución de continuidad cultural, metafóricamente representada en una pájara champurria, revelada como una prostituta travesti del Parque Bustamante, es congruente con la realización de la autopoiesis del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico. Un primer elemento para entender la solución de continuidad colegida está en determinar por qué la prostituta travesti es considerada un ave, la cual, además, posee la capacidad de revivir a las muertas del pueblo de la hablante. En tal sentido, parece pertinente recurrir a la lectura del testimonio de Pascual Coña (2017), pues en la literatura de autoras y autores que consideramos parte de las nuevas etnicidades mapuche se puede apreciar una constante apelación a la tradición mapuche para la construcción de sus obras. Por ejemplo Iván Carrasco, al referir a lo que él denomina “neopoesía mapuche”, señala respecto a David Aníñir —a quien por lo demás considera como el fundador de la neopoesía mapuche—:

Trabaja con elementos de la tradición indígena todavía presentes en las reducciones activas, en los jóvenes y en las pequeñas poblaciones en que todavía hablan mapudungun, tienen alguna *machi* y los abuelos no se resisten a perder la *mapu ñuke*. (Carrasco, 2019: 110)

Pues bien, un camino de encuentro con la cosmovisión tradicional mapuche desde un espacio diaspórico es mediante testimonios, como el caso de Pascual Coña. En dicho testimonio se incluye un *epew*³ que no le fue relatado a Ernesto Wilhelm de Moesbach por Coña, sino por Huaiquill Blanco en colaboración con Ignacio Marifil. El relato tiene por título “El bicho vivificador”, bicho que se puede interpretar como un ave, según Susan Foote (2012). En la narración aludida un ave, que sería una representación de Ngenechen, tiene la capacidad de resucitar. Luego de que el protagonista

3 Género literario mapuche que consiste en un relato ficcional.

de la historia es reanimado de su agonía por el ave, 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. (Coña, 2017: 419)

Recordemos que la pájara champurria que busca la sujeta de Guerra Florida Rayülechi Malon es justamente considerada un dios: “la llamé / Neguenechén” (172). Por su parte, el pájaro reanimador sería “un símbolo de Ngenechen y de la fuerza de la sociedad mapuche” (Foote, 2012: 177). El paralelismo entre ambos seres, entonces, radica en que serían divinidades —encarnaciones de Ngenechen— y tendrían la capacidad de resucitar.

Dicho lo anterior, nos enfocaremos ahora en el segundo y tercer elemento, para entender la solución de continuidad cultural propuesta, es decir, que la pájara sea prostituta y champurria. El concepto champurria, al igual que mapurbe, da cuenta de una elaboración conceptual identitaria en base a la experiencia de la diáspora mapuche. Respecto al sentido de la voz champurria para aludir a quienes son mestizas y mestizos, constantemente se dice que es un término que se usa y usaba en las comunidades mapuche para referirse despectivamente a una persona de tal condición. Ahora bien, en cuanto a la determinación de la lengua de origen de la palabra, hemos podido apreciar ciertos errores en algunos estudios. Por ejemplo, Antonieta Vera señala que champurria significa “mezclado” en mapudungun (Vera, 2018), lo cual es un error, pues el término no es un vocablo del mapudungun, sino del español, como expondremos más adelante.

Siguiendo con nuestra tarea de auscultar respecto al uso de la voz champurria para aludir a una persona mestiza, nos parece importante lo que señala Rodrigo Rojas 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. (Rojas, 2019: 66)

Coincidimos con Rojas en que el lugar de enunciación es clave para comprender el concepto abordado —champurria—. Ahora bien, en cuanto a la falta de elocuencia del mapudungun esgrimida por Rojas, si con ella se refiere a la ausencia de términos en dicha lengua que aludan al mestizaje y, por ello, para referirse a él se recurre a la voz champurria —la cual es un préstamo del español— no estamos de acuerdo con su planteamiento, pues en el mapudungun hay un término específico para referirse a las personas mestizas. 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 “persona de dos sangres”. Lo anterior demuestra que sí existe causal lingüístico en el mapudungun para referirse al mestizaje. Ahora bien, creemos que la expresión señalada —epu mollfüñ che— es más pertinente en un registro formal del mapudungun que en uno coloquial. Es en este último ámbito cobra relevancia la expresión champurria, la cual no sería originaria del mapudungun, sino un préstamo del español.

Al respecto, ayuda a corroborar nuestra afirmación el testimonio de Pascual Coña respecto a la elaboración de la chicha. En una parte de su relato traducida al español encontramos que “la chicha pura de manzana la mezclaban a veces con chicha de maíz y le daban el nombre de champura” (164). Al referir en español el resultado de la mezcla de chichas referida por Coña se usa el término “champura”, mientras 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* (rae, 2018) para buscar el término y encontramos el verbo “champurrar”, coloquialismo cuyo significado es “mezclar un licor con otro”. Como vemos, el uso que se otorga 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”.

De tal modo, concluimos que, para referir a una persona mestiza en un contexto coloquial o informal en mapudungun es muy probable que no existiera un término específico, y por ello se habría recurrido a uno del idioma español en registro coloquial. Por tanto, el término champurria usado por personas mapuche para referirse a alguien mestizo en el registro referido corresponde a un préstamo del español; y tendría además un valor semántico motivado, al basarse 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 una persona mestiza. Fernando Pairican al presentar el libro *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof* de Javier Milanca (2015), señala que “*Xampurria* es un desprecio mapuche” (Pairican en Milanca, 2015: 9). Un desprecio por tener o tomar elementos de la sociedad “otra” en la construcción de sí. De lo anterior se colige que en la propuesta de Catrileo y de diversos agentes culturales mapuche existe una reivindicación del concepto champurria, pese a su importante carga semántica de desprecio. En tal sentido la autora señala que la recuperación y resignificación de la palabra “Podría devenir en un potencial liberador en común” (Catrileo, 2019a: s.p.).

La condición de prostituta de la pájara, alcanzada como solución de continuidad cultural desde un espacio diaspórico, invita a relacionarla con Malinche o Malintzin, a quien se le considera tradicionalmente como una traidora y una prostituta, pero que también goza de cualidades divinas. Respalda directamente nuestra propuesta de identificación de la sujeto lírica de *Guerra Florida Rayülechi Malon* con Malinche en los siguientes versos del poema “Voy lamiendo mi sombra en el taxi”: “Ahora que soy el sacrificio / la peste indígena de los colonos / me abro como la Malinche / perra sin domesticar” (Catrileo, 2018b: 158).

Así como en la propuesta de Catrileo notamos una reivindicación del concepto champurria, apreciamos además una dinámica de resignificación por parte de escritoras chicanas en torno a la figura de Malinche. Swanson señala 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” (Swanson, 2002: 235). Con dicha 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).

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; y como vimos, uno de los sentidos de la palabra champurria corresponde a un insulto en las comunidades mapuche para referirse 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; son figuras mediante 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; permiten establecer “conversaciones” para construir lo nuevo sin olvidar la tradición.

Abordemos finalmente el cuarto elemento para entender la solución de continuidad cultural mediante la pájara champurria: su travestismo. La posibilidad de continuidad cultural en virtud de lo que representa la pájara champurria travesti no se trata apenas de un reconocimiento de una categoría subalterna, sino también de la posibilidad de construcción de nuevas identidades culturales, como se colige del planteamiento de Larisa Pérez 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” (Pérez, 2015: 112). 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 dinamiza la auto-poiesis. Espacio que resiste los esencialismos, pues no tienen cabida en él, el cual se caracteriza por lo no fijo, por la no elección reductora, por la tensión de lo intersticial y por ende congruente con el travestismo, pues “Burla espectacularmente toda pretendida unidad de significación” (Richard, 2018: 135). La misma autora señala posteriormente:

Si la identidad y la diferencia son categorías en proceso que se forman, se deforman y transforman en las intersecciones, móviles y provisionarias, 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)

La pájara champurria travesti construida por Catrileo es una figura que se colige como una propuesta de solución de continuidad cultural para el pueblo mapuche desde un espacio diaspórico que permite el diálogo y el cuestionamiento entre elementos aparentemente excluyentes. Una propuesta análoga plantea Silvia Rivera Cusicanqui para vivir la mesticidad desde la diferencia, sin intentar superar los contrarios, a partir de lo que llama lo *ch'ixi*, lo cual 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 ese 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. (Rivera, 2018: 83)

Ya no hay miedo
ya no estás entre dos mundos
porque tú
tú
eres la frontera (Catrileo 2018b: 112)

Así, desde una construcción identitaria champurria-travesti 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:

Por último, afirmamos que, mediante la figura de la pájara champurria travesti, 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, lo cual implica la puesta en diálogo de elementos que parecen contrarios, a través de “conversaciones” que,

como hemos visto, son fundamentales para la realización de la autopoiesis de una cultura. En tal sentido, la pájara champurria travesti, se debe entender como la metáfora de un espacio interseccional en donde interactúan diferentes elementos para la producción de sí, un espacio de constante tensión, la cual no se busca superar mediante una elección reductora y rigidizante.

Conclusión

A partir de las obras de Catrileo analizadas en el presente trabajo proponemos que, para realizar la autopoiesis del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico, es necesario establecer “conversaciones” entre los diversos elementos que cruzan a quienes se asumen mapuche desde ese espacio, proceso que consiste en un constante intercambio y recambio de elementos para la producción de sí. Desde una dimensión literaria, la

propuesta está fundamentada en el diálogo y el viaje; específicamente, en *Guerra Florida Rayülechi Malon*, Catrileo construye una figura, una pájara champurria travesti, la cual representa la forma de dinamizar la autopoiesis del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico, figura interseccional que conjunta en sí la diferencia.

Sobre el presente artículo

“Propuesta poética de continuidad cultural del pueblo mapuche desde un espacio diaspórico en *Río herido* y *Guerra Florida Rayülechi Malon*, de la poeta Daniela Catrileo” es una muestra de la investigación de tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción, titulada *Poética de autopoiesis en Daniela Catrileo*, con financiamiento de la Beca de Magíster de CONICYT (2018-2020).

Bibliografía

- Aniñir, D. (2009). *Mapurbe, venganza a raíz*. Santiago de Chile, Pehuén.
- 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*. 2da. edición. Temuco, Comunidad de Historia Mapuche: 187-208.
- Antileo, E. y 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.

- Bachelard, G. (1993). *El agua y los sueños*. 3ra. edición. Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Braudel, F. (1999). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid, Alianza.
- Carrasco, I. (2019). *Poesía Mapuche. Mundos Superpuestos*. Valdivia, Universidad Austral de Chile.
- Catrileo, D. (2019a). “El nacimiento del río o poética del río: Iñche Daniela Catrileo Pingén”. *Heterotopías* 2(4). En <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/27287/28938> (consultado el 08/08/2020).
- _____. (2019b). *Piñen*. Santiago de Chile, Pez Espiral.
- _____. (2018a). *Río herido*. 3ra edición. Santiago de Chile, Edicola.
- _____. (2018b). *Guerra Florida Rayülechi Malon*. Santiago de Chile, Del Aire.
- Coña, P. (2017). *Lonko Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche*. 10ma. edición. Santiago de Chile, Pehuén.
- de Augusta, F. (2017). *Diccionario Mapudungún-Español Español-Mapudungún*. Temuco, Universidad Católica de Temuco.
- Foote, S. (2012). *Pascual Coña: historias de sobrevivientes. La voz en la letra y la letra en la voz*. Concepción, Universidad de Concepción.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Envión.
- Maturana, H. (2014). *Transformación en la convivencia*. Santiago de Chile, Noreste.
- Maturana, H. y Varela, F. (2018). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. 8va. edición. Santiago de Chile, Universitaria.
- _____. (1990). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*. Santiago de Chile, Universitaria.
- Maturana, H. y Verden-Zoller, G. (2017). *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano. Desde el Patriarcado a la Democracia*. 7ma. edición. Santiago de Chile, Noreste.
- Milanca, J. (2015). *Xampurria, somos del Lof de los que no tienen Lof*. 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. DOI <https://doi.org/10.15517/c.a.v12i1.17720>
- RAE (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. En <https://dle.rae.es/champurrar?m=form> (consultado el 08/08/2020).
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile, Metales Pesados. DOI <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6h3>
- Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta limón. DOI <https://doi.org/10.15446/cp.v14n28.82650>
- Rojas, R. (2009). *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuches*. Santiago de Chile, Pehuén.