

**NÜTRAM Y POESÍA: ¿QUÉ (CON)VERSAN LAS/LOS POETAS?**

**NÜTRAM AND POETRY: WHAT DO THE POETS CONVERSE ABOUT?**

**NÜTRAM E POESIA: O QUE OS POETAS (CON)VERSAM?**

**Silvia Mellado\***

Universidad Nacional del Comahue - CONICET, Comahue, Argentina  
silviamellado7@hotmail.com  
ORCID: 0000-0001-5802-8637

Recibido: 30/01/2024

Aprobado: 12/02/2024

---

\* Doctora en Letras, auxiliar de docencia de Literatura Hispanoamericana, miembro del Centro Patagónicos de Estudios Latinoamericanos (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue), investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). El presente trabajo se desarrolló en el marco del proyecto de investigación "Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI" (04/H182), dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la doctora Gabriela Espinosa.

## Resumen

En los últimos años, he conformado un corpus de poemas escritos por poetas mapuche en los que la relación entre poesía y *nütram* —tipología discursiva ancestral entendida como relato de carácter verídico e histórico, traspaso de saberes y también conversación— resulta evidente. El mismo está conformado por poemas de Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, César Cabello, Wenuan Escalona, entre otros.

En esta oportunidad, propongo abordar dos direcciones respecto del vínculo entre poesía y *nütram*: la que indica que la poesía no es posible sin las conversaciones, sin el traspaso de relatos; y la dirección opuesta, en la cual el poema acontece aun sin el traspaso del relato. En la segunda dirección, el *nütram* se manifiesta por su falta o interrupción, al mismo tiempo que los poetas trazan lecturas acerca del lugar que esta narrativa oral mapuche ocupa en las decisiones estéticas y políticas de sus pares.

**Palabras clave:** Siglo XXI, poesía, mapuche, *nütram*.

## Abstract

In recent years, I have gathered a group of poems which reflect the relationship between *nütram* and poetry. The first alludes to the mapuche literary genre which encompasses historical report, transmission of knowledge and also conversation. This group of poems includes texts by Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, César Cabello, Wenuan Escalona.

In this work I investigate two aspects of the relationship between *nütram* and poetry. One of them shows the need for *nütram*. Poetry is not possible without conversations, without transmitting knowledge. The second aspect, on the contrary, shows how *nütram* is manifested by its interruption. In this case, poets inquire about the importance of *nütram* in the aesthetic and political decisions of their peers.

**Keywords:** XXI Century, Poetry, Mapuche, *Nütram*.

## Resumo

Nos últimos anos, compilei um corpus de poemas escritos por poetas Mapuche nos quais a relação entre poesia e *nütram* —tipologia discursiva ancestral entendida como história verdadeira e histórica, transferência de conhecimento e também conversação— é evidente. É composto por poemas de Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, César Cabello, Wenuan Escalona, entre outros.

Nesta ocasião, proponho abordar duas direções quanto à ligação entre poesia e *nütram*: aquela que indica que a poesia não é possível sem conversas, sem a transferência de histórias, e a direção oposta em que o poema acontece mesmo sem a transferência de a história. Na segunda direção, o *nütram* manifesta-se pela sua falta ou interrupção, ao mesmo tempo que os poetas traçam leituras sobre o lugar que ocupa nas decisões estéticas e políticas dos seus pares.

**Palavras-chave:** Século XXI, poesia, mapuche, *nutram*.

## Introducción

*nuxam* s.

1 conversación. 2 narración, relato. 3 relato histórico.

*Wixaleyin Diccionario básico de idioma mapuche*

“Yo he ido observando muchas cosas históricas de las que contaba mi abuelita”, explica Segundo Llamín, poblador de la Araucanía (Chile), cuando, en una entrevista de 2015, le preguntan acerca de qué es el *nütram*.<sup>1</sup> Y, luego, agrega: “Ahora que estamos escribiendo algunas conversaciones, algunos *nütram* de la gente, pienso que, al ver la escritura, van a tener que pensar que era bueno las conversaciones que hacían los viejos antes” (Llancaqueo, 2015). Suele decirse, también, *Küme nütram* [buena conversación] después de una charla o intercambio. Con estos dos ejemplos quisiera marcar las múltiples dimensiones que atañen al *nütram*. Algo más que una conversación, diálogo o relato, tal como se define esta palabra en diversos diccionarios, el *nütram* supone “la relación de hechos reales, históricos o aun míticos, y también la relación de costumbres, trabajos, como el *rukaton* (la hechura de una casa) o la explicación de cómo se fabrica un *makuñ* (poncho)” (Cañumil et al., 2013, p. 4). En la explicación de Segundo Llamín, permanece la doble vía dialógica y narrativa de los *nütram* señalada hacia finales del siglo XIX y principios del XX por Rodolfo Lenz (Sajonia, Alemania, 1863 - Santiago de Chile, 1938) y por Fray Félix José de

Augusta (Augsburgo, 1860 - Valdivia, Chile, 1935). En el *Diccionario araucano* de 1916, el misionero capuchino reconoce los sentidos “conversar” y “narrar” que expresa *nütram*, mientras que, en *Estudios araucanos* (1895 - 1897), Lenz lo considera cuento histórico y uno de los géneros literarios más relevantes de lo que denomina literatura araucana.<sup>2</sup>

También los poetas prestan atención al *nütram* y explicitan la relación entre este “tipo discursivo” y su poesía. En *Recado confidencial a los chilenos*, Elicura Chihuailaf nos acerca la complejidad del *nütram*. Junto al *ülkantun* o canto, el *epew* o cuento, y la *konew* o adivinanza, se halla el *nütram* o conversación como arte (Chihuailaf, 1999). Para el poeta, “si lo observamos desde el lado occidental que también nos habita, [el *nütram*] implica una variedad consumada de ‘género literario’ (al parecer sin paralelo en la cultura chilena)” (Chihuailaf, 1999, p. 103). La imposibilidad de encontrar en el universo occidental, chileno, un género equiparable explica, en parte, la diversidad de enfoques con los cuales se da cuenta de él: vehículo de historia o relato, información, noticia, enseñanza. El *nütram* puede considerarse, según lo entiende y reafirma el poeta dos décadas después de la primera publicación de *Recado confidencial a los chilenos*, “el monumento que ha dejado nuestra cultura: el monumento del habla” y del cual la escucha es una parte fundamental (Chihuailaf, 2020). En efecto, en la obra de Chihuailaf, el *nütram* se halla intrínsecamente relacionado con el parlamento —cuyos sentidos políticos de negociación se remontan, en la historia del pueblo mapuche, al siglo XVI— y con la ineludible noción de “oralitura”. La poesía se entreteje necesariamente con la oralidad de la comunidad que la impulsa y respalda (Mellado, 2020). En este artículo, que se desprende de una investigación más amplia, propongo abordar, a partir de poemas de Jaime Luis Huenún, Maribel Mora Curriao, Viviana Ayilef, Wenuan Escalona y César Cabello, dos direcciones que adquiere la relación *nütram*-poesía: la que indica que la poesía no es posible sin las conversaciones, sin el traspaso de relatos;

y la dirección opuesta, en la cual el poema acontece aun sin el traspaso del relato. En la segunda dirección, el *nütram* se manifiesta por su falta o interrupción, al mismo que los poetas trazan lecturas acerca del lugar que esta narrativa oral mapuche ocupa en las decisiones estéticas y políticas de sus pares.

### **Jaime Luis Huenún, el poeta hospedado**

En el prólogo que acompaña *Ceremonias* (1999) de Huenún, Sergio Mansilla Torres propone que el libro en su conjunto puede considerarse conversación fascinante de los vivos y de los difuntos. El ámbito testimonial del poemario descansa en la estrategia discursiva mapuche del *nütram*, base para la elaboración del universo lírico. La figura de poeta conversador y dialogante que trasunta la obra entrevera su voz a la de múltiples sujetos que despliegan registros y formas diversas (Mansilla, 1999, pp. 11-14). Me interesa centrarme en el poema “*Nütram*”, que integra *Ceremonias* y, más tarde, *Reducciones* (2012), para inquirir el contacto entre relato o *nütram*, y poema. ¿De qué manera se tocan y confluyen *nütram* —como una forma discursiva descrita en el poema mismo— y poema?, ¿qué ideas de poesía se desprenden?

La disposición en la página del poema cobra estrecha relación con el vínculo entre relato oído y poesía que intento explorar: se compone de tres apartados —cada uno subtítulo “UNO”, “DOS” y “TRES”— a los que les sigue un fragmento que llamo coda o nota final, dispuesto en una letra de menor tamaño y separada del poema por un espacio en blanco.<sup>3</sup> El primer y último apartado están escritos en verso, a diferencia del segundo, que está escrito en prosa. En la nota final o coda, el poeta aclara qué entiende por *nütram* —lo cual, en principio, sigue la inclinación hacia el glosario que dispone en otros siete poemas del libro<sup>4</sup>— y data la experiencia que da surgimiento al poema: dice dónde y cuándo le contaron la historia que urde en el texto. Cito aquí la primera parte del poema:

## UNO

Blanca es la luna que asoma  
hasta la transparencia en el oeste.  
Si soplaras hacia ella desaparecería  
al punto de tu aliento.  
Tal el cirio  
que los deudos apagan  
para la paz del que marcha  
sin consigo  
al otro mundo

(Huenún, 1999: 45)

En los primeros nueve versos, la contemplación aproxima luna y llama de cirio. La luna —en un plano sideral— y la llama de la vela —en el plano cotidiano y terrenal, en el del rito de la despedida de los muertos— comparten la condición de poder desaparecer o disiparse. La luna, al igual que la llama del cirio, podrían ser sopladas y esfumarse. Esta aproximación se afirma en el sentido de la vista.

En la segunda parte, el poema se hace prosa:

## DOS

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

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

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

Antonio Calfumán nombraban —dice—

(1999, pp. 45-46)

Las dos primeras oraciones enmarcan la escena: el poeta escucha, los ancianos relatan. Ya en la tercera oración, el poeta

se convierte en “relator” (Pollastri, 2008): vuelve a poner, en la maquinaria del pasaje de boca en boca, la historia del loco Antonio Calfuman.<sup>5</sup> Apoyado en la voz de los ancianos de la casa, el poeta-relator selecciona qué contarnos, tamiza los hechos con su interpretación, cita la voz de Juan.

El verbo “dice”, que aparece dos veces en este pasaje, ata y une la palabra del poeta-relator a la de los ancianos. “Dice” contiene, en el ámbito de los relatos de origen mapuche, una significación por demás iluminadora. Adalberto Salas explica en *El mapuche o araucano. Fonología, gramática y antología de cuentos* (1992) lo siguiente: una de las características estructurales del verbo mapuche consiste en la llamada “incorporación”, es decir, en palabras completas —incluso, series de palabras— que aparecen incorporadas a la estructura interna de las formas verbales. Por ejemplo, las palabras *kutran* (enfermo, doliente, adolorido) y *foro* (diente) se aglutinan y forman *kutranforo*, adolorido de los dientes. También, y esto es lo que quiero subrayar, hay otros componentes que se adhieren al verbo, que no adquieren el estatuto de palabras, que “nunca ocurren independientemente, sino siempre como constituyentes internos de una forma verbal”, por ejemplo, en *kutranfororkey* (dicen que él estaba adolorido de los dientes). En ese ejemplo, se incorpora a *kutranforo* “-rke” e “y”, que no son palabras, aclara Salas, pues no poseen la autonomía de distribución que caracteriza tal estatus. “Y”, indica Salas, se refiere al “enunciado de hecho” y “rke” se traduce como “dicen que” (1992, pp. 69-70). En esta última, deseo detenerme: esta partícula que, en el análisis de la lengua no tiene estatuto de palabra, ata el verbo al acto de ser proferido, dicho.

Ahora bien, en la lengua de la narrativa, “rke” se utiliza sistemáticamente como “sufijo reportativo” y puede ser llamado sufijo de responsabilidad tradicional “en el sentido de que es usado por el hablante para hacer notar que la información entregada no procede de su experiencia directa, ni de la experiencia de ninguna persona demostrable, ni de la experiencia

colectiva actual (como el rumor), sino de la tradición, o sea, que ha sido transmitido verbalmente de generación en generación” (Salas, 1992, p. 213). ¿Podemos pensar, entonces, que la palabra “dicen” en el poema de Huenún no solamente ata, como señalaba la voz del poeta-relator a la de los ancianos, sino que anuda ambas voces con una voz colectiva más amplia? Los humildes hospederos dicen lo que alguien previamente les dijo, lo cual se constata en la última oración del apartado: “Antonio Calfumán nombraban —dice”. Podríamos pensar que esta última palabra trae adheridos los sentidos de “rke” en tanto responsabilidad tradicional de reportar, comunicar, transmitir. “Dice”, entonces, es una palabra autónoma en castellano henchida por el sufijo o partícula del *mapuzugun*, que vertebrata la transmisión de los relatos. De allí que condense no solo el acto de traspasos, sino una relación ontológica: lo que cuento fue dicho y, porque fue dicho, yo puedo transmitirlo. El poema “Nütram” se engarza en la tradición oral de una lengua que subraya el reporte, la responsabilidad tradicional de no adjudicarse lo contado y, al mismo tiempo, autorizarse en el pasaje del relato.

La contemplación fundada en la vista preponderante del primer apartado del poema —en el cual luna y la llama de cirio se asemejan— da lugar en el segundo apartado a la escucha. Así como la transparencia de la luna y la llama disipada por los suspiros pueden esfumarse, el relato de los hospederos difumina la preponderancia del ojo del poeta. Cobra más presencia el sentido del oído. Situado en la escena en la cual le profieren el relato, el poeta materializa la oralidad del *nütram* en una reproducción que no es una versión exacta ni una transcripción. En el tiempo posterior de la creación, de la escritura, se desdobra e inserta su imagen en la reinvenición del momento de la conversación. Subraya el carácter comunal de la escena y, al ubicarla en el centro del poema, intercalando su voz con la de Juan, vuelve a inclinarla hacia lo colectivo porque, como lectores, asistimos al momento del relato proferido.

En la tercera parte del poema, el espacio privilegiado ya no es el interior en el que se profiere el relato, sino una zona abierta que circunda la escena de la conversación. Como decía respecto del primer apartado del poema, disipadas llama y luna, el oído se aguza. Aquí, el poeta escucha el entorno y lo traduce:

## TRES

Arde al viento el sahumero en los corrales  
 (ruda fresca contra el brujo  
 y el huecuve): vuela  
 en sueños un pájaro de agüeros,  
 solitario y mortal para los campos.  
 su graznido detiene la memoria  
 ocultándonos  
 la llama de la luna.

[...]

huele tu sangre emplumada  
 cóndor ciego,  
 hecha nieve y negra plata entre los muertos.

(1999, pp. 46-47)

El espacio amplio —las altas cumbres con nieve convertida en plata y huesos cual tesoros hallados por Calfumán— que rodea la escena comunal del *nütram* está atravesado, “tocado”, por las andanzas del loco: la nieve, según el sujeto la ve o imagina, supone también la búsqueda que dicen que el loco perseguía, de allí que sea la negra plata de los muertos. El sahumero se agrega a la serie de la luna y el cirio, e integra el olfato a los sentidos de la vista y del oído. Los dos versos entre paréntesis acotan la voz que ha transmitido un saber y encierran el eco de la enseñanza; como si lo que dijera el sujeto del poema viniese necesariamente adosado con otra voz que entrega saberes y, de allí, que el sentido del olfato esté también entrelazado con el relato y las fuerzas negativas del *huecuve*.<sup>6</sup>

El centro del poema, entonces, contiene el *nütram* en términos estrictos de relato de pretensión verídica entregado en una conversación. Como ondas en el agua, los dos sectores escritos

en verso se propagan a partir del centro-relato. La contemplación que hace el sujeto del entorno o espacio exterior está en íntima relación con el *nütram* compartido, pues este parece “ocasionar” la poesía que adviene o acontece con la escucha. Centrípeta y centrífuga, la escena del *nütram* posee el respaldo de una nota al pie, del dato, de la necesidad de decir “esto que cuento sucedió”. La nota al pie que acompaña el poema dice:

Me tocó vivir la última mitad del año 1992 en la pequeña parcela de la familia Caifal - Piutrin, situada a 18 kms. al sudoeste de Temuco. Allí, al calor de la cocina a leña, compartí *el nütram, la conversación mapuche que entrelaza retazos de mitos, recetas medicinales e historias de parientes y vecinos vivos y difuntos*. Fue en uno de esos *nütram* cuando mis amables hospederos relataron la locura de Antonio Calfumán, y sus últimas andanzas por territorios cordilleranos. (1999, p. 46; el destacado en cursiva es mío)

Título del poema y “nota al pie” amarran la instancia del *nütram* sobre la vida de Antonio a una revelación o momento en el que se recibe el relato. La manera en que Huenún precisa cuándo escuchó el *nütram* —“Me tocó vivir”— sitúan la escritura del poema y la imaginación poética como aquello que se desprende por haber “tropezado” o “caído en suerte” —según los sentidos de la palabra “tocar”— con esa conversación que entrelaza historias y saberes. La imagen del azar, de lo fortuito, y también de lo mágico, del sujeto tocado por el *nütram*, indica una experiencia que no puede más que lanzarse al poema. Por otro lado, esta nota al pie manifiesta la conciencia de género respecto del *nütram* que posee el poeta. Entrelaza allí la definición de un tipo específico de discurso oral: una conversación que entrelaza saberes, retazos de mitos. Esta nota reasegura el carácter comunal de la escena de conversación y la inclinación hacia lo colectivo que mencioné *ut supra*.

Otro aspecto ineludible de la nota al pie radica en la relación entre fecha y poema. No es la escritura de este último aquello datado, sino la escucha del *nütram* acontecida en “la última

mitad del año 1992”. Aun cuando no sea fechado el poema en sí, la datación parecería constatar la advertencia de Jean Bollack acerca de que los poemas “no son accesibles sin sus fechas, a menos que se altere su significación” (Bollack, 2005, p. 13). El presente de toda obra está siempre marcado por su situación histórica y, en el caso de este poema, Huenún indica dónde escuchó y quién profirió el *nütram* que trama luego en el poema que publica siete años después de la convivencia con la familia Caifal - Piutrin. En este sentido, el año 1992 supone un momento que la poesía de Huenún —y también la reflexión de otros poetas mapuche— lee de manera particular no solo porque es el año en que el poeta registra la entrega del *nütram*, sino por su amplia significación en tanto año del Quinto Centenario del “Descubrimiento de América”.

¿Qué acontecimiento evoca el poema *nütram*? O mejor ¿a qué otro acontecimiento, además de la entrega del *nütram*, responde el poema de Huenún? Así como en la poesía de Paul Celan el acontecimiento de los campos de concentración no se evoca por sí mismo sino por la lengua que se usa (Bollack, 2005, p. 34), el acontecimiento de las “conquistas” o, mejor, de los despojos viene con la fecha y el castellano en el que los hospederos Ricardo Caifal y Manuela Piutrin narran.<sup>7</sup> Los acontecimientos que congrega el año 1992 —el denominado descubrimiento de América— y los sucesivos despojos neocoloniales se evocan en el castellano de la poesía de Huenún y en la nota al pie en la que comunica qué es un *nütram*. La tradición de este tipo de relato y conversación persiste en la lengua impuesta y llega a los oídos del poeta sin distancias temporales ni ahogos sensoriales. Paul Zumthor distingue entre la poesía oral que pertenece al pasado y la poesía oral actual: la primera, tomada sobre todo por investigadores, nos llega en el soporte de grabaciones o en registros escritos, a veces, con notaciones musicales y, ya que se ejecutó en el pasado, genera en nosotros un efecto de distancia temporal y de ahogo sensorial (1991, pp. 61-62). También sucede lo mismo con los *nütram*: en otros textos no abordados aquí como

“Eso es lo que é” de Liliana Ancalao, las voces gastadas que la poeta menciona son leídas por nosotros en textos como el de Félix Manquel (Mellado, 2014, 2020b). En el poema de Huenún, el poeta escucha el *nütram* oral actual, sin distancia temporal ni la mediación de ningún soporte. Vale traer aquí una de las figuras a las que el poeta ha acudido para reflexionar sobre su escritura: la del “poeta recolector” (Huenún, 2016) atento a las hablas del entorno próximo y conocido. Más que una imagen del “testigo” de los acontecimientos o de quien habla por delegación —propias del ámbito testimonial con el cual a menudo abordamos la poesía escrita por poetas mapuche en lo que atañe a la memoria—, el poeta - recolector se siente “tocado” por aquello que escucha. En el inexplicable misterio del cual surge la poesía, en una de las fibras eléctricas que propulsa el relámpago que la origina, está el *nütram*.<sup>8</sup>

### **Maribel Mora Curriao, nieta poeta**

La poeta Maribel Mora Curriao integra en su poemario *Perri-montun*, de 2014, dos poemas hermanos que entrelazan relato proferido y figura del abuelo: “Malos sueños” y “Nütramkam”. Propongo leerlos contiguos, pues ambos devienen de los relatos de Manuel Curriao, quien también repone, a partir del relato de sus sueños, la voz de su madre Margarita. En las conversaciones del abuelo, ambas voces —del abuelo y la bisabuela— llegan hasta el oído de la nieta-poeta, quien, en versos, vuelve a contar los tránsitos de su estirpe.<sup>9</sup>

El primer poema, “Malos sueños”, está conformado por dos sectores: uno en prosa, de doscientas sesenta y cuatro palabras, al que le sigue un sector de treinta versos distribuidos en cinco estrofas. La escena del *nütram* aparece en el inicio:

Con la marca de los despreciados o los elegidos, que para el caso da igual, crecí bajo el designio de mi sangre. Mi abuelo, Manuel Curriao, me acogió en su casa y vertió en mi espíritu el tormento de las estirpes que luchan ferozmente

por no extinguirse. [...] Yo evoco con ternura los relatos que de niños nos prodigaba a mí y a mis hermanos, mientras curtía y cortaba cuero para la confección de riendas que le encargaban de fundos vecinos.

Su recuerdo pehuenche inundó mi infancia. Desfilaban ante mis ojos los personajes de sus cuentos: vilu, ñire, pan-gui, a diestra y siniestra vocablos del mapudungun, su lengua, que precariamente nos entregaba. (Mora, 2014, p. 38)

Los versos que siguen a este pasaje trazan una continuidad entre los tránsitos obligados de los antepasados, el presente de despojo de la descendencia y la utopía de un futuro reparador. Y, también, son una prolongación de esas “escenas de narración” que se reponen en el inicio del poema. En la versión mapuche de este texto, realizada por Víctor Cifuentes Palacios para la antología *Küمندungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*, el pasaje que habla de “los relatos prodigados” se traduce como:

iñché ñochíngечи pürámtuken üyéchi pu epéw kizú ta *ngü-trámkalkefetew* püchükechengelu nga iñtché tañi pu llamngén engün, petu ñi ngüñkün ka ñi katrün fichi trülké nga witrántükuwe mawéllal zawmáfalngekelu kakémapu pülé. (2010, p. 370; el destacado en cursiva es mío)

En la versión en *mapuzugun*, cuento y conversación se aproximan aún más porque los cuentos (*pu epew*), así como los sueños del abuelo, son conversados (*ngütramkalkefetew*). La relación entre prodigar —palabra que usa Mora Curriao en la versión española— y hacer *nütram* —palabra que usa Cifuentes en la traducción— va en consonancia con los sentidos del poema. El sujeto recibe cuentos dados - conversados con profusión. Todos ellos conllevan una multitud de voces, personajes, historias de parientes y vocablos mapuche. La abundancia percibida a partir de la voz del abuelo genera un contrapunto respecto de la red de sentido delineada en los versos. En efecto, el sector que sigue se centra en el tránsito obligado, en la historia que habrá

rodeado al niño que luego se convierte en el abuelo que narra mientras confecciona riendas. Mientras la infancia de la niña —poeta en su adultez— transcurre en una casa que la cobija, poblada de seres y voces, la infancia del abuelo que prodiga los relatos aconteció cercana al desamparo, al tránsito obligado que contaba la bisabuela Margarita:

soledad de nieve / en las quebradas y en los huesos. / Triste el sueño de mi madre, / oscura torcaz aleteando / contra el viento. / Pero más triste aún / el sueño de mis hijos, / de los hijos de mis hijos/en territorio de nadie // por ahora nada somos, / ni siquiera paja/ en el ojo de Dios / que nos olvida. (2014, p. 39)

Quien habla en estos versos alude, antes de unir los sueños del abuelo y de la madre, a su cuerpo (su costado) contorneado por los relatos recibidos en la infancia: “como quilas florecidas / o graznidos nocturnos / pasan los sueños que formaron mi costado” (2014, p. 38); como si el trabajo sobre el cuero del abuelo se prolongase en la hechura de la nieta que lo oye y, con su otra labor, la de narrador, fuese también orfebre de la figura de poeta que encarnará la niña.

El abuelo artesano, a partir del cual devendrá la figura de poeta contorneada y configurada por la voz del abuelo, lleva consigo una figura de narrador, el artesano, que congrega los arquetipos del campesino sedentario y el del marino mercante: en su taller mientras enseña, el artesano narra y también recibe, se nutre, con los relatos de los aprendices migrantes (Benjamin, 2018). Este narrador parece legar, más que el saber del trabajo con el cuero para los fundos vecinos, la experiencia que a *posteriori* cuaja en los versos. La figura de poeta toma del narrador la cualidad de tener sus raíces en el pueblo, siguiendo a Walter Benjamin, y la cualidad que marca Yves Bonnefoy: hablar con las mismas palabras que las del pueblo, cuando el poeta estaba menos alejado de él (Bonnefoy, 2011), pues Mora Curriao escribe “crecí con los designios de mi sangre” (2014,

p. 38). Además de la ineludible lectura de Benjamin respecto del narrador, creo interesante traer la observación que hace el mencionado Paul Zumthor en *Introducción a la poesía oral* acerca del papel de la voz en sociedades africanas, en especial, la del artesano:

el verbo, fuerza vital, vapor del cuerpo, liquidez carnal y espiritual, se difunde en el mundo que da vida, en el que toda actividad se fundamenta en él. En la palabra se origina el poder del jefe y de la política, del campesino y de la simiente. *El artesano que da forma a un objeto pronuncia (y a veces canta) las palabras que fecundan su acto*. Verticalidad luminosa que surge de las tinieblas interiores, pero aún marcada por esas profundas huellas, la palabra proferrida por la voz crea lo que dice. Es eso mismo que nosotros llamamos poesía. (1991, pp. 65 - 66)

En el poema de Mora Curriao, la voz del abuelo crea, además de la rienda, a la nieta poeta. El poder de su voz puebla el “taller” con seres, historias, y, más tarde, la niña adulta escribe. La figura de poeta surge del taller y se fragua en el pasaje de niña cobijada, guarecida, a mujer adulta poeta. En el poema, los versos se centran en la “soledad de nieve”, en el entorno por el cual sus antepasados debieron transitar despojados de sus tierras; una soledad que se posa también en los huesos, una memoria encarnada en el cuerpo. La imagen de niña amparada que recibe el cariño y el cobijo de “los que sufren más” podría conectarse con la “piedra de toque” (Melis, 2004) para gran parte de la poesía escrita por poetas de los pueblos preexistentes de nuestra América: me refiero a la figura de José María Arguedas. En su autobiografía, que trasunta tanto su obra de ficción como sus cartas y ensayos, Arguedas es ese niño a quien le queda la honda huella que se tatúa cuando recibe “el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más” (1965). El abuelo “que lleva la marca de los despreciados” entrega cobijo, cariño, lengua e historias. La figura de poeta que se delinea en estos dos poemas de Maribel Mora Curriao es la de aquella que elige

contar la orfandad de su estirpe. La infancia de la niña no se erige en condición de orfandad, pues su abuelo la ha amparado. Sin embargo, “sabe” de esa condición de *wakcha*<sup>10</sup> y elige enunciar desde allí los versos que siguen a la escena recordada del taller: la silueta del sujeto es contorneada por las voces que transmiten la memoria de los tránsitos de su estirpe.

Este aspecto, el de los tránsitos y la memoria, aparece también en poemas de otras autoras como en *Pu zomo wekuntu mew* de Liliana Ancalao: “Yo nací con la memoria de sus pies entumecidos/ y un mal concepto de las chivas / esas tontas que se van y se pierden/ y encima hay que salir a buscarlas / a la nada” (2009, p. 8). La particularidad en Mora Curriao es el primer plano que adquiere la narración, el relato entregado. El núcleo de los tránsitos y las trashumancias resulta altamente significativo, tanto para la poesía mapuche, como para la literatura del sur argentino chileno que la incluye (Pollastri y Espinosa).<sup>11</sup> En el caso de la poesía mapuche, los tránsitos pueden tener una doble valencia: son los que dan cuenta de un territorio delineado por múltiples pasajes y relaciones a un lado y otro de la cordillera, previas a la demarcación de los estados nacionales, y en el período de las campañas militares del siglo XIX también suponen los desplazamientos forzados de las comunidades; esto último no es privativo de las comunidades asentadas en el sur, puesto que los procesos de anexión de los territorios a los estados nacionales se conformaron por políticas sistemáticas contra las poblaciones originarias en todo el territorio que después conformarán Argentina y Chile.

“*Nütramkam*”, también del libro *Perrimontun*, recupera el relato del abuelo de “Malos sueños”. Tituladas “conversación” — así puede traducirse *nütramkan*—, las ocho estrofas del poema trasuntan el tránsito obligado al que me refiero:

Bajaron de la cordillera  
sin miedo                    sin esperanza.  
Marchaban hacia el mar

y el valle los detuvo.  
Amanecieron ebrios de mediodía  
y se negaron a seguir la ruta.

[...]

En esos campos ajenos  
criaron hijos,  
peones y sirvientas para el nuevo reino.

De la cordillera bajamos un día  
—contaban a los nietos—  
en busca de la tierra  
prometida a nuestros padres  
(2014, p. 109)

Ante la pregunta acerca de quién habla o quiénes conversan, resulta interesante ver cómo son varios los sujetos que dicen “yo” en el poema. Por un lado, los abuelos que cuentan la historia y también los bisabuelos que bajaron de la cordillera, también el yo del poema que se conjuga con ellos en los últimos cinco versos: nuestros hijos / nuestras hijas / emprenderán nueva marcha. / Nosotros cuidaremos los muertos / hasta el amanecer de las montañas (2014, p. 109). Se puede leer esta conjunción de varios “yo”, o de varias voces, en el nosotros inclusivo: yanaconas de la historia, / huimos a los cuatro puntos cardinales / y una luz nubló nuestras palabras. Los treinta y un versos atesoran las conversaciones del abuelo y subrayan el destino colectivo de los desplazamientos forzados. En relación con el título, quien habla en el poema sigue la posta o cadena de relatores, desde la conversación hacia el poema: *nüttram* y poesía se funden.

### **Viviana Ayilef, Wenuan Escalona y César Cabello**

Tal como señalaba en el comienzo de este artículo, es posible marcar dos direcciones en la relación *nüttram* - poesía: poemas que parecen decir que, sin la conversación, sin el *nüttram*, la

poesía no sería posible; y otra que traza la dirección opuesta, la de la interrupción de las conversaciones. En poemas de Viviana Ayilef, Wenuan Escalona y César Cabello, el *nütram* se manifiesta por su falta o por la interrupción de su traspaso y se configuran así imágenes de poetas “sin abuelas” o “desobedientes del *nütram*”. Se señala así la centralidad del acto de escucha y pasaje de relato —aquel que traspasa la memoria histórica del pueblo y los saberes tradicionales— que los poemas de Ayilef, Escalona y Cabello vienen a contestar, revisar, escutar.

No tuve abuela que prodigara relatos y, sin embargo, tengo el don de la palabra podría ser una expresión puesta en la boca de quien habla en el siguiente poema de Viviana Ayilef:

Yo no tuve una abuela  
fogón de relatos  
ollitas humeantes  
telar que congregue.

No vi perderse en el horizonte la piel del caballo.  
No me bañé nunca en la aguada.  
Y no corrí a la intemperie, descalza.  
He vivido presa.

Pero no puedo mentir esa historia.

No puedo decir “en mi recuerdo de infancia los mayores...”,  
algo.

Porque no había mayores.

[...]

Trato de ficcionar un relato mapuche a la usanza  
para llenar el inciso  
pero vi a mi abuelo delirar las chivas en una pieza de barrio. En Esquel. En el Barrio “Roca”.  
Cuando no pudo más habitar su tapera camino a La Zeta.  
Lo vi regando con vino el cerámico limpio. Era perfecto ese círculo.  
Y vi a la tía correr a puteadas mientras torcía el trapo de piso

y con él nuestra historia.<sup>12</sup>

El trapo de piso que escurre la ofrenda —ese círculo perfecto de vino en el piso— desacraliza el saber/*kimvn* que el abuelo no entrega de manera directa y que la poeta decodifica en el presente del poema. El hartazgo del cansancio por el trabajo doméstico —vi a la tía correr a puteadas— y el trapo retorcido equivalen a las palabras que ahora profiere: “como cayera la sangre / las lágrimas / como estas palabras caen”. ¿Qué sale, entonces, de la boca de la poeta sin abuela que no puede hacer *pentukun* —saludar de manera protocolar—, ni hablar cómodamente acerca del *tuwun* o del *kupalme*, los orígenes territoriales y sanguíneos?

Como señala Anahí Mariluan, en este poema la memoria familiar es testigo del tiempo que no fue y que la poeta sobrevive. De allí que podamos leer la pena del *ülkatufe* (cantora), quien asume y revive la violencia con la cual se invisibilizaron las costumbres y tradiciones mapuche (2022, p. 6). En la historia individual que traza el poema se lee también la experiencia colectiva: cuenta le ha pasado a muchas personas y familias mapuche. Me interesa subrayar el relato “a la usanza” que la poeta no puede ficcionar para cumplir con el inciso —con los parámetros que se esperan de una persona mapuche— y que podríamos traducir como la posesión de una infancia rural, una abuela relatora y la transmisión intacta de saberes como el *pentukun*. Mientras este poema muestra una experiencia propia que es la de muchos, también marca un “estado del arte”: el don de la palabra está igual, se posee, aun en la ausencia de la infancia esperada —o a la usanza, la que encuentra en la costumbre y en la tradición un valor— y esto supone la contestación a ciertos parámetros que también se detentan en el ámbito de la poesía. El poema entonces deviene un *pentukun*, una presentación profana que cuenta lo que no se debe, desacraliza el relato usual y trama el don de la palabra desde los ojos de una niña que se posan en la ofrenda desterritorializada del abuelo y

en el trapo retorcido de una tía. En el lugar del relato o *nütram* que el abuelo no entrega —porque no enseña ni explica el porqué de su ofrenda— está la afrenta, la puteada, de la tía.

En esta misma línea podemos leer poemas de Wenuan Escalona. En “Tres emisarios”, de *Preguntas al Sur de Fantasía* (2021), Wenuan-poeta inquiriere tres tipos de emisarios que corresponden a tres tipos de poetas: el primer mensajero cree tener la flor de la memoria; el segundo, cuyo mensaje gira en torno a las palabras “dolor” y “oscuro”, es un poeta impulsado por “ríos de genes y políticas”, un extraño; el tercer emisario, en el que me interesa detenerme, tiene claras referencias a la figura de Elicura Chihuailaf. Este emisario-poeta de estética firme logra que el ciudadano letrado le tienda una mano como a un *werken* [mensajero] de la memoria. Su recado confidencial se pierde y en el devenir temporal —el indígena devenido en campesino, el campesino devenido poeta obrero, y el obrero cliente— las murallas que dividen la ruralidad de la infancia de la ciudad actual siguen intactas. Quien habla en el poema parece decirle a este *werken* que escriba sobre todo eso, es decir, sobre su condición, sin dolor y sin culpa, pues no hay retorno al país natal. Transcribo aquí este último apartado del poema:

Con los años a cuesta, con el peso de los poemas escritos  
 en pensiones, conventillos que escrutaron los pasos del amor,  
 el daño al hígado y las manos, con la templanza reluciente  
 en tu mollera, Emisario, como una estética firme llegaste  
 a los muros de Uruk o Santiago o Temuco o Barcelona  
 satisfecho y confiado porque había una cama esperando  
 un techo, una mujer que esfuma el olor de tu bosque.  
 [...]

Cambió la industria, la técnica, la fuerza de trabajo, tecnología  
 en patas de los bueyes, en el vapor y fibra óptica  
 y los indígenas se hicieron campesinos, y los campesinos  
 se hicieron obreros y los obreros, clientes.  
 Pero con los años a costas, Emisario, con el peso de los  
 poemas  
 escritos, poeta, querías el papel de ciudadano de Phobos,

la llave de la Ciudad Prohibida, un puesto de guardia para una lengua ultramarina en Dublín o caudillo en Concepción.

El ciudadano puro, el letrado, te tiende la mano como a un Werken de la memoria: pero tu mensaje con los años

se pierde. El recado confidencial que traías se pierde entre puertos austriacos, entre tanta lluvia seca

(2020, p. 44)

No leo tanto la creación de una contrafigura, opuesta a la de Eliucura Chihuailaf, sino un incesante cuestionamiento que marca el ritmo del poemario en su conjunto: arremeter el “gran relato que nos impone instalarnos en la cómoda identidad de víctimas o victimarios” señalado por Damsi Figueroa (2021, p. XI). Parado en la estrategia de la metalepsis, Wenuan, indica Figueroa, se transmuta en personaje de sus propios poemas. En algunos parece dirigirse a sí mismo; por ello, podríamos decir que al mismo tiempo que se dirige al emisor del recado confidencial habla consigo acerca de las decisiones que él, en tanto poeta mapuche, podría o no tomar. De allí “la alegoría de la lectura crítica de la propia poesía mapuche contemporánea” que la mencionada estudiosa marca (Figueroa, 2021, p. XII). “No celebro a la memoria ni a la certidumbre del pasado, / pues todo cachivache del afecto, todo laurel, columna y familia, / se contrae y despedaza a cada instante, / como la esquirla de un planeta fallecido”, leemos en el poema “Calle Las Quilas. nota de voz 00” de *El mapa roto* (2014). Los poemas de Wenuan y Ayilef suponen figuras de poetas que no se afianzan en el traspaso del *nütram*. Sus poéticas indagan el quiebre, la fisura, el lugar de la incertidumbre.

Otro de los poetas que podría ubicar en esta serie es César Cabello. En su poemario *Cuaderno obrero* (2019) introduce el cuarto apartado, “Crónica de frontera”, con un extenso texto en prosa titulado “De cómo aprendimos el arte de la guerra”. En este relato, el poeta introduce la figura de un abuelo relator:

Algunos de los hijos y nietos de los mapuches que migraron desde el sur a Santiago escuchamos en nuestra infancia los relatos de las guerras sostenidas por nuestros antepasados, primero, contra el español y, luego, contra el Estado chileno. En esos relatos que mi abuelo contaba como si fueran las partes de un gran cuadro marcial se mezclaban —junto a las campañas militares y a los nombres de Kùlampang, Kalfùlikan, Kalfùlkura y Leftrararu— las pequeñas historias familiares, y las descripciones del paisaje natural y cultural que, durante las décadas del 30 y 40, asomaban en Molco, una localidad cercana a Pitrufulquén, que fue el lugar donde él vino al mundo y en el que pasó los primeros años de su vida. (2019, p. 63)

Este abuelo mostró siempre una fijación particular por las armas y los asuntos de guerra, nos cuenta el narrador. Luego de haber sido un niño ofrecido “en prenda”, alejado de su Lof para servir a una anciana que apenas conocía, el abuelo se escapó para alistarse en el ejército y mantendrá la predilección castrense con la cual adoctrinará a sus nietos: “Al no tener hijos varones y sí una buena camada de nietos, se empeñó en que forjáramos su misma contención a los golpes. Quizá porque éramos los descendientes del indio del barrio, quizás porque pensó que nada más podría ofrecernos” (2019, p. 64). El abuelo narraba historias de uniformados y las acompañaba “con extensas sesiones de trabajo físico en las que participábamos mis primos y yo. Gobernados por la inapelable mirada del gato de la casa, al que apodábamos Coronel” (2019, p. 64). Desde los siete a los doce años, cuenta el narrador, se adiestrarán él y sus primos en el uso de la espada, el arco y los zancos fabricados por el mismo abuelo “para gloria de su vivo y personal ejército”.

Me interesa detenerme en la figura de la bisabuela que ingresa en el relato tamizado por la voz de la madre:

Mi madre cuenta que en su niñez observó cómo una mujer de contextura ancha y rasgos afilados, vestida con un traje negro y de la que colgaban relucientes joyas de plata, visitó

en Santiago, una mañana, a mi abuelo. Conversaron en la cocina, en una lengua que mi madre y sus tres hermanas desconocían. No se enteró de qué hablaron ni quién era la mujer que los visitaban ese instante. Sólo cuando tuvieron que despedirse, su madre les señaló: díganle chao a su abuela. (2019, p. 63)

El traje negro y las joyas de plata refieren la vestimenta tradicional de la mujer mapuche, y esa lengua desconocida, inferimos, es el *mapuzugun*. El abuelo, entonces, se configura como un niño huacho, alejado del *lof*, narrador por excelencia que, además, ayudará su nieto a tomar libros en préstamo, en la biblioteca, y le pedirá que le cuente aquello que lee. Cito un pasaje más:

Siempre me narró esas historias con una seriedad y una cautela que no empleaban sus otros actos. Quizás por eso nunca falté a la naturaleza irrenunciable del relato. Me convenía su manera de contarlo y, en especial, eso de encajar las pocas palabras que sabía en castellano junto con otras mapuches y algunas que inventaba, para darse a entender. Había algo de infantil en ese gesto, como cuando los sentidos sobran o los recién nacidos interpretan el amor. De esos primeros conatos verbales aprendí a rodear el mundo con la audición, a montar la vista y encaminarme hacia las páginas del *País Nocturno y Enemigo*. (2019, p. 66)

Cercana a la de Maribel Mora Curriao, el nieto en gran parte deviene poeta y narrador tutelado por la figura de su abuelo. César Cabello —autor de *El país nocturno y enemigo*, publicado en 2013— cuenta aquí un relato que podríamos tomar como relato sobre los inicios de escritor. Tanto este poemario como *Cuaderno obrero* están conformados por poemas que refieren los espacios marginales de la ciudad, las barriadas, una estirpe proletaria y popular. Me interesa enlazar “Crónica de frontera”, en tanto relato de los comienzos, con “/Poema de las plantaciones” del mencionado *El país nocturno y enemigo*:

Antes del control natural de plagas  
esperábamos a que los insectos se matasen entre sí  
para arrancar el fruto con manos silvestres

Así me lo enseñó mi abuelo  
explicándome en la organización de sus cultivos  
pero yo aprendí a callar sobre estas cosas  
que de nada servirían en 50 cm de tierra  
arrinconados en el patio trasero  
de una vivienda social

El cáncer entraba por la boca  
se extendía el páncreas a los testículos al estómago  
Si permanecíamos en silencio nos salvaríamos  
De todas formas no habría nadie  
que quisiera escucharnos (2013, p. 40)

Por un lado, la construcción de la figura de escritor que organiza César Cabello cumple con esos relatos a la usanza que refiere el poema de Viviana Ayilef: un abuelo relator, la transmisión de enseñanzas tradicionales. Digamos que hay una instancia de *nūtram* que atraviesa o delinea a ese niño y joven quien más tarde será poeta. Ahora bien, tanto *Cuaderno obrero* como *El país nocturno y enemigo* no se anclan en el traspaso de esas enseñanzas o memorias o, en otras palabras, no lo hacen en la misma línea que los poemas abordados de Jaime Huenún o Mariel Mora Curriao. En el poema de las plantaciones, la enseñanza del abuelo se cancela: en el plano textual, de nada sirve en el presente tóxico de la vivienda social; en el ámbito simbólico acaso eso sea un sustrato sobre el cual se asienta la voz poética, pero que rehúsa transmutarla de manera directa a su escritura. Otro de los textos de *El país nocturno y enemigo*, titulado “/De por qué no merezco el Nobel”, sostiene: “Te hablaría en indio si supiera qué decirte / y no tuviera que entrar a robar unas palabras / a una lengua que no es la mía” (2013, p. 74). Lo cual parece dirigido, al igual que Ayilef, a confrontar “el relato a la usanza”, es decir, qué se espera o no se espera de un poeta mapuche.

## A modo de cierre

Es posible señalar, entonces, en el corpus elegido, la atención sobre el pasaje de relatos y el lugar de las conversaciones —truncas algunas— tanto en los poemas como en las figuras de poetas. De allí que pueda leerse una conciencia de género acerca del tipo discursivo *nütram* desplegada en el mismo ejercicio de la escritura de la poesía. En Jaime Luis Huenún y Maribel Mora Curriao, la escritura del poema, su invención, supone la continuidad de la conversación. En “*Nütram*”, de Huenún, el relato proferido por los hospederos ocasiona una poesía que adviene o acontece con la escucha y atestigua con su datación y el castellano en el acontecimiento de la Conquista. En los poemas de Mora Curriao, son los versos quienes cobijan los relatos oídos y conforman una memoria comunal. La figura de poeta parte de la niña, quien, atravesada de misterio y asombro, veía el taller del abuelo poblarse de seres. Luego, adulta, devuelve el gesto y confecciona versos, como riendas, que atan pasado y presente. Son sus versos quienes amparan, ahora, a la memoria comunitaria. Los poemas de Viviana Ayilef y César Cabello inquietan la relación *nütram*-poesía desde su interrupción para leer desde allí procesos identitarios en la escritura y el orden social amplio, es decir, en las configuraciones de las personas atravesadas por el racismo y la negación o pérdida de los conocimientos mapuche. En Cabello, la figura del abuelo lanza-crea, como en Mora Curriao, un poeta, pero que, si bien repone la memoria de la infancia y de saberes entregados, “aprende a callar sobre estas cosas”.

La relación relato proferido-poesía propicia también la lectura hacia el interior de lo que podríamos denominar poesía mapuche o poesía escrita por poetas mapuche. La alegoría de la lectura crítica que Damsi Figueroa (2021: XII) observa en la escritura de Wenuan Escalona puede también corresponder a zonas de la escritura de César Cabello y Viviana Ayilef. Ambos hacen explícita la autorreflexión que toda poesía conlleva. Wenuan

Escalona se detiene en la imagen de poeta emisario o mensajero para entablar con él también un *nütram*, una conversación, que le mide el pulso al devenir de la poesía “indígena” actual.

El título de este artículo propone la pregunta “¿qué (con) versan los poetas?”, una indagación que pretende llegar no al “tema” del poema, sino direccionarse hacia la relación del habla del poeta con aquello que escucha, con lo que no escuchó, y con lo que desea intercambiar. Poetas, con o sin abuelas, se suman al círculo —ceremonial, sagrado y profano, ancestral y actual, del fuego, del lenguaje y la escritura— y lo agrandan.

## Notas

- 1 En los textos literarios, críticos y teóricos consultados para esta investigación, la palabra en mapuzugun “nütram” aparece escrita, según el grafemario elegido, de diversas maneras: nutram, nütram, ngütram, nvxam. A menos que realice una cita directa, elijo “nütram”.
- 2 Indagaciones recientes desde estudios literarios, lingüísticos, históricos y antropológicos indican la importancia del *nütram* en la oralidad mapuche y en la amplitud de lo que podríamos denominar “tipos textuales”, entre ellas, los abordajes de Iván Carrasco (2000, 2019), Hugo Carrasco (2000, 2006), César Fernández (1987, 1995), Lucía Golluscio (1984, 2006), Marisa Malvestitti (2002, 2008) y Walter Delrio (2005).
- 3 El apartado “UNO” contiene nueve versos; el “DOS”, sector en prosa, ciento sesenta y ocho palabras; el apartado “TRES”, treinta y un versos. La nota final se compone de doscientas palabras.
- 4 Jaime Huenún dispone notas al pie que explican y traducen palabras, nociones y nombres mapuche en ocho poemas de los veintiuno que conforman la obra.
- 5 El relator, a mitad de camino entre narrador y autor, supone una figura que ve y por ello relata. “Implica siempre un acto de mediación, un traslado y un convenio pautado con el receptor” (Pollastri, 2008, p. 160), por lo cual esta figura necesita de una comunidad interpretativa que comparta el campo de experiencia.
- 6 En el Diccionario de Augusta se lee: Weküfü|, s., el diablo; el flechazo del demonio que consiste en un palito, una pajita, un pelo o una lagartija, que la machi finge extraer del cuerpo del enfermo.
- 7 En el apartado “¿Qué casa, qué lengua?”, Jean Bollack sostiene a propósito de “Fuga de Muerte” de Paul Celan: “El acontecimiento de los campos de concentración no se evoca por sí mismo, directamente, sino por su

- presencia en una lengua que se define a través de él, y que no tiene otra salida que dejarse penetrar completamente por él. Al acontecimiento siniestro responde el de esta poesía. La aceptación, por parte de Celan, de la lengua poética y, ante todo, alemana, ha sido la aceptación, hasta sus últimas consecuencias del acontecimiento de la matanza que dicha lengua ha acarreado y producido” (2005, p. 34).
- 8 Me ayudó también a pensar la datación de los poemas, la “afirmación política indirecta” de la que habla Adrienne Rich en “Sangre, pan y poesía: la posición de quien es poeta” (1984). Rich fecha sus poemas como una declaración que pone en evidencia la conexión entre poesía y vida.
  - 9 Enrique Foffani ha inquirido la figura de la abuela en la poesía de Jaime Luis Huenün en tanto encrucijada de tiempo y territorio que dice la historia (2012, pp.169-180).
  - 10 En “Lenguas *kuñifal*: pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda” (2014), pienso la noción de “kuñifal” en diálogo con la de “*wakcha*” proveniente de la etnografía andina en tanto ambas designan la orfandad del sujeto. Mercedes López Baralt propone la noción “*wakcha*” como una de las claves para entender la escritura arguediana. Alude, entre otros textos, a la intervención de 1965 para demostrar que Arguedas no sólo construye personajes *wakchas* sino que él mismo se presenta como un escritor huérfano de huérfanos (López Baralt, 1996, pp. 299 - 330). “*Wakcha*” puede traducirse como el que no tiene comunidad en la cual guarecerse y ha perdido todo lazo y posibilidad de establecer intercambios, reciprocidades; un ser desplazado que tiende hacia el migrante. En lengua mapuche, hay una palabra que designa la condición de *wakcha*: “*kuñifal*”. Este vocablo, según lo exhibe un corpus de poemas, también nombra al sujeto cuya orfandad no está solamente dada por la falta de padres, sino por la carencia de una comunidad con la cual establecer lazos de supervivencia. En estos abordajes pensé, sobre todo, la relación entre *kuñifal* y lengua mapuche, como la lengua de los abuelos que no fue transmitida. Cfr. Revista Racial Vol. 5 Núm. 5-6 (2014) < <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/racial/article/view/9586/10354>>
  - 11 Ambas investigadoras dan cuenta del lugar central de los tránsitos en la literatura del sur argentino chileno. La relación del sujeto con el espacio en la literatura actual está atravesada por “la trashumancia como mito de origen” y cuya geografía imaginaria no está atada tanto a los mapas o a la cartografía sobre la región, sino a los propios recorridos reales y simbólicos de los sujetos (Pollastri, 2010, pp. 439-462). Estos mismos recorridos configuran un área cultural posible de ser estudiada, aun en su heterogeneidad, como tal (Espinosa, 2016).
  - 12 Poema citado del afiche “Cuarentena. Poemas & textos (12) Julio 2020” realizado por el poeta Gerardo Burton, desde su editorial independiente La Cebolla de Vidrio Ediciones, Neuquén, Patagonia argentina. Desde 2017, Burton ha realizado veinte afiches impresos en formato mayor A3 y en A4

distribuidos en manifestaciones, liberados en la *web*, a través de redes sociales y, en algunos casos, pegados en paredes de Neuquén (Patagonia argentina). Para Burton, el objetivo es difundir la mirada de la poesía sobre acontecimientos sociales, culturales y políticos que conmueven a la sociedad. En este caso, el afiche fue realizado en el contexto de la pandemia de la Covid 19.

## Referencias

- Ancalao, L. (2009). *Mujeres a la intemperie / Pu zomo wekuntu mew*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- Augusta, F. (1915). *Diccionario araucano-español y español-araucano*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. <<https://archive.org/stream/diccionarioarauc01fluoft#page/n5/mode/2up>>
- Ayilef, V. (2020). Yo no tuve abuela. En G. Burton (ed.). Afiche *Cuarentena. Poemas & textos (12) Julio 2020*. Neuquén: La Cebo-lla de Vidrio Ediciones.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Bollack, J. (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta.
- Bonnefoy, Y. (2001). La poesía y la universidad (1984). En Y. Bonnefoy. *Sobre el origen y el sentido* [2ª Ed.]. Córdoba: Alción.
- Cabello Salazar, C. (2013). *País nocturno y enemigo*. Santiago: Piedra de Sol.
- Cabello Salazar, C. (2019). *Cuaderno obrero*. Santiago: Edición del Autor.
- Cañumil, T., Berretta, S. M. & Cañumil, D. (2013). *Tukulpayñ tayñ kupal: recordemos nuestro origen*. Florencio Varela: Xalkan ediciones.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.
- Escalona, W. (2014). *Mapa roto*. Chile: Ediciones del Aire.
- Escalona, W. (2021). *Preguntas al Sur de Fantasía*. Concepción: Ediciones del Archivo.
- Espinosa, G. (2016). Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural “Patagonia”. En C. Hammerschmidt (Ed.). *Pa-*

- tagonia literaria. Fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico y discursivo.* Alemania - Londres: Inolas.
- Facultad de Letras [letrasuc]. (2020, octubre, 14). Elicura Chihuailaf en Letras-UC: su nuevo recado para Chile. Conversación y lectura poética, con ocasión del Premio Nacional de Literatura 2020 [Video en Facebook]. <<https://www.facebook.com/134228629954845/videos/367367621132907>>
- Figueroa, N. (2021). Prólogo. En Escalona, W. (2021). *Preguntas al Sur de Fantasía*. Concepción: Ediciones del Archivo.
- Foffani, E. (2012). Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre *Reducciones* de Jaime Huenún). En J. L. Huenún. *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM.
- Huenún, J. L. (2016, diciembre 2). Conversatorio Culturales Capítulo 5 (Parte 1) [video] @CampusTVHD. <<https://www.youtube.com/watch?v=VzVOAb8ZFAw>>
- Huenún, J. L. (1999). *Ceremonias*. Santiago: Editorial de la Universidad.
- Lenz, R. (1895-1897). *Estudios araucanos: materiales para el estudio de la lengua, la literatura, i las costumbres de los indios mapuche o araucanos: diálogos en cuatro dialectos, cuentos populares, narraciones históricas i descriptivas i cartas de los indios en la lengua mapuche*. Chile: Patrimonio Cultural Común, Memoria Chilena, Centro de Recursos Digitales de la Biblioteca Nacional de Chile.<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7925.html>>
- Llancaqueo, M. & Salazar, A. (2015, abril 10). Segundo Llamín ñi kuyfike nūtram. Las antiguas conversaciones de Segundo Llamín [video] <<https://www.youtube.com/watch?v=U8wRAoTezeo>>
- Mansilla Torres, S. (1999). Ceremonias: para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos. En: J. L. Huenún. *Ceremonias*. Santiago: Editorial de la Universidad.
- Mariluan, A. (2022). Ül – El canto-poesía mapuche: Cantar para vivir, cantar para resistir. En Working Paper Series, Puentes Interdisciplinarios, 1. Bonn: Centro Interdisciplinario de

- Estudios Latinoamericanos/ Interdisziplinäres Lateinamerikazentrum (ILZ) de la Universidad de Bonn.
- Mellado, S. (2014b). *La morada incómoda: Elicura Chihuailaf y Lilitana Ancalao*. General Roca: Publicfadecs.
- Mellado, S. (2014). Lenguas Kuñifal: Pasajes entre el Mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Lilitana Ancalao y Adriana Paredes Pinda. *Recial*, 5(5-6). <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9586>>
- Mellado, S. (2020b). Sujetos arreados: traslados forzosos del kulliñ en textos actuales de la Patagonia argentina y chilena. *Anclajes*, XXIV (2), 47-61. <<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4004>>
- Mellado, S. (2020). Con(versan) las hablas de la poesía: nütram, parlamento y oralitura en Elicura Chihuailaf. *Recial*, 11(18). <<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v11.n18.31227>>
- Mora Curriao, Maribel & Moraga García, Fernanda (ed.) (2010). *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*. Santiago: LOM.
- Mora Curriao, Maribel (2014). *Perrimontun*. Santiago de Chile: Editorial Konünwenu.
- Pollastri, L. (2010). El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato. En Pollastri, L. (coordinación, edición literaria y prólogo). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay.
- Pollastri, L. (2008). La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano. En Andres-Suárez, I. & Rivas, A. (ed.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Salas, A. (1992). *El mapuche o araucano. Fonología, gramática y antología de cuentos*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. España: Taurus.