BURGHARD BALTRUSCH (COORD.)
ANA CHOUCIÑO; ALETHIA ALFONSO; ANTÍA MONTEAGUDO (EDS.)

POESIA E POLÍTICA NA ACTUALIDADE

Aproximações teóricas e práticas



Edições Afrontamento

Burghard Baltrusch (Coord.)
Ana Chouciño
Alethia Alfonso
Antía Monteagudo (Eds.)

POESIA E POLÍTICA NA ACTUALIDADE

– Aproximações teóricas e práticas

Edições Afrontamento

Este livro foi realizado no contexto dos projectos de investigação POEPOLIT e POEPOLIT II (PID2019-105709RB-I00 e FFI2016-77584-P, financiados pelo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades do Governo de Espanha), e contou com o apoio do Grupo de Intermedialidades do ILCML – UP. Outros apoios: I Cátedra Internacional José Saramago – UVIGO (financiada pela Fundação Eng.º António de Almeida e o Camões, I.P.) e grupo de investigação BIFEGA da Universidade de Vigo (GRC da Xunta de Galicia).]

Título: POESIA E POLÍTICA NA ACTUALIDADE
– Aproximações teóricas e práticas
Autores: Burghard Baltrusch (Coord.), Ana Chouciño, Alethia Alfonso e Antía Monteagudo (Eds.)
© 2021, Autores e Edições Afrontamento
Capa: Edições Afrontamento / Departamento gráfico
Edição: Edições Afrontamento, Lda
Rua Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt / comercial@edicoesafrontamento.pt
ISBN: 978-972-36-1781-8
Colecção: Textos/168
Depósito legal:
N.º edição:
Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt
Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
Comercial@companhiadasartes.pt

_____ de 2021

Índice

Agradecimentos 7

Os sentidos e o poético em alerta – a poesia vigiante: uma introdução 9
Burghard Baltrusch, Alethia Alfonso, Ana Chouciño, Antía Monteagudo

APROXIMAÇÕES TEÓRICAS

«All poetry is political» – elementos para pensar o poético e o político na actualidade 29
Burghard Baltrusch

Bakhtin e a sociocrítica da poesia: estimação de métodos e resultados 57
Arturo Casas

Una comunicación otra 85
Antonio Méndez Rubio

APROXIMAÇÕES PRÁTICAS

El «veneno» de las referencias bíblicas en la poesía de Astrid Fugellie y Roxana Miranda Rupailaf 103
Geneviève Fabry

***A Terceira Mão* ou *uma outra hipótese tentada*. Manuel Gusmão, poética, ética e política** 121
Inês Seabra Carvalho

Acerca de um *escândalo para muito parvo*: O caso de *Concerto e Audição Pictórica* 137
Inês Cardoso

Palpar contra los "letargos": Un acercamiento a los desgarros en *Tópo* de David Trashumante 147
Cristina Tamames Gala

Políticas na poesia de cordel: Questões de feminismo 163
Maria Gislene Carvalho Fonseca

Agências, práticas e repertórios poéticos nos movimentos sociais galegos: Entre o Nunca Mais e o 15M 177
Isaac Lourido

Xenealoxías poético-políticas na poesía de Itxaro Borda 197
Iratxe Retolaza Gutierrez

O enunciado *performativo* e a *contraversão* da autoridade em Alberto Pimenta 213
Lúcia Liberato Evangelista

Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto, de Jorge Humberto Chávez: Poesía no lírica, poesía--testimonio 229
Kenia Aubry

Vidas Singulares.Da escuta em poesia, alguns exemplos contemporâneos 249
Rosa Maria Martelo

***Poor lonesome poets* – Alberto Pimenta e a utilidade da poesia** 261
Joana Meirim

Intermedialidade e resistencia na obra do poeta galego Antón Reixa 271
Antía Monteagudo Alonso

Notas Bibliográficas 287

Agradecimentos

As editoras e o editor deste volume gostávamos de agradecer a todas e a todos os autores que contribuíram com os seus trabalhos e que nos permitiram oferecer um amplo tratamento daquilo que representa a expressão poético-política na actualidade.

Também agradecemos ao *Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades* do Governo de Espanha, cujo apoio através dos projectos POEPOLIT I e II tem sido fundamental para desenvolvermos as actividades que estão na origem dos presentes estudos. Ao grupo *Intermedialidades* e ao *Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa* da Universidade do Porto, entidades co-organizadores do nosso colóquio international «O Poético e o Político na Actualidade», realizado na FLUP, do 20 ao 21 de Setembro de 2018. À *I Cátedra Internacional José Saramago* (CJS), à *Fundação Eng. António de Almeida* e ao *Camões, I.P.* pelos seus diversos apoios logísticos ou financeiros. Ao director científico da CJS, Carlos Nogueira, pela revisão e tradução de alguns dos textos.

EL «VENENO» DE LAS REFERENCIAS BÍBLICAS EN LA POESÍA DE ASTRID FUGELLIE Y ROXANA MIRANDA RUPAILAF

Geneviève Fabry
UCLouvain (Louvain-la-Neuve, Bélgica)

que no me dio la nodriza.
Las balbucearé demente
de la sílaba a la sílaba:
palabra «expolio», palabra «nada»,
y palabra «postrimería»,
¡aunque se tuerzan en mi boca
como las víboras mordidas!

(Gabriela Mistral, «La abandonada»,
Lagar I, 41)

Las «locas mujeres» de Gabriela Mistral retratan figuras femeninas rebeldes, a la vez fuertes en su rebeldía y frágiles por definirse desde la carencia («La bailarina ahora está danzando/ la danza del perder cuanto tenía», 43). «La abandonada», traicionada por el amor, busca otra lengua para decir su rabia, tan intensa ahora como fue su pasión. Pero la lengua ausente y deseada es también la de un pasado que no pasa: a nivel individual, es la de la niñez («nodriza»); a nivel colectivo, la de la denuncia de una injusticia secular («expolio»). La lengua porvenir se corporeiza y al hacerlo se dobla sobre sí misma y contra sí misma. La lengua-idioma se hace lengua-órgano, mientras que las víboras se convierten en objetos en vez de sujetos de la mordedura. La inversión no es negación, es torsión: «aunque se tuerzan en mi boca». La lengua por venir, ausente y deseada, es lugar de herida (mordedura) y también de pluralidad conflictiva: «víboras». Sobra decir que la poesía chilena contemporánea, especialmente la escrita por mujeres, ha hecho suya la exigencia mistraliana de la expresión de un yo escindido, violentamente habitado por un deseo que no tiene cabida en la sociedad que lo/la rodea, violen-

cia que «tuerce» su lenguaje y obliga a re-leer textos canónicos apropiados de forma totalmente original. Es el caso de las referencias bíblicas que, en Mistral, alcanzan un alto grado de complejidad, lejos de la imagen bienpensante que la *intelligentsia* chilena quiso dar de la poeta, como otra manera de intentar acallarla.

En un sector significativo de la poesía chilena contemporánea, se cruzan estas líneas de la poética mistraliana: el retrato (generalmente en forma de monólogo) de una mujer atormentada por una carencia que se vuelve violencia desbordante, búsqueda de una lengua que es a la vez del pasado y del porvenir, y finalmente trabajo sobre intertextos dotados de una dimensión religiosa. De hecho, si nos limitamos a la poesía chilena del último medio siglo, en el contexto de una sociedad cada vez más atravesada por la secularización y el retroceso de la hegemonía religiosa católica, llaman la atención la frecuencia y la ambivalencia de la referencia cristiana, tal y como aparece en poetas tan distintos como Nicanor Parra, David Rosenmann-Taub o Raúl Zurita, por ejemplo. La poesía escrita por autores cercanos a los pueblos originarios de Chile constituye un caso particularmente interesante en la perspectiva del camino abierto por Mistral en las letras chilenas. Es el caso de dos poetas que nos proponemos estudiar en este capítulo. En *Los círculos* (1987), Astrid Fugellie se compromete con el destino de los pueblos originarios del extremo sur de Chile: denuncia el genocidio del que fueron víctimas y al mismo tiempo proyecta una utopía en la cultura oral mapuche. De esa cultura da cuenta otra poeta, Roxana Miranda Rupailaf cuyo poemario *La seducción de los venenos* (2008), mantiene un intenso diálogo intertextual con la Biblia. La primera no es indígena pero quiere hacerse testigo de un proceso histórico destructor; la segunda es una poeta mapuche huilliche que sitúa en el meollo de su poética la tensión desgarradora entre las lenguas. ¿Hasta qué punto las referencias al cristianismo y a la Biblia judeo-cristiana pueden cumplir con la voluntad emancipatoria de ambas poetas frente al discurso y a las prácticas coloniales y patriarcales? ¿La intertextualidad bíblica no operaría como «*pharmakon*»[1], a la vez veneno y remedio, o sea al mismo tiempo cifra de la violencia social y fuente de nuevos caminos de emancipación?

(1) Derrida define el «pharmakon» como «lo que, al darse como remedio, puede corromperse en veneno, o lo que al darse como veneno puede resultar ser remedio» («ce qui, se donnant pour remède peut (se) corrompre en poison, ou ce qui se donnant pour poison peut s'avérer remède», Derrida: 144, trad. nuestra).

LA PERSPECTIVA ENUNCIATIVA EN FUGELLIE: ENTRE LAMENTO Y SUEÑO DE RECONCILIACIÓN

Nacida en Punta Arenas en 1949 en el seno de una familia burguesa de ascendencia argentina, irlandesa y yugoslava, Astrid Fugellie habla desde un lugar de enunciación situado fuera del mundo indígena fueguino pero, si se toma en cuenta la impregnación temprana de la tierra y de las gentes de Magallanes, se podría considerar que pertenece a un lugar culturalmente fronterizo. De hecho, pasa su infancia en Magallanes, territorio que marca profundamente su imaginario. De su niñez, recuerda especialmente el naufragio de un barco en el que navegaba con su familia hacia el norte: «Nos pusieron chalecos salvavidas y me desmayé; estuvimos varados dos días que transcurrieron entre visitas de canoas alacalufes mostrándonos su civilización de matriarcado presididos por María, la reina, y el indio José, su marido. Recuerdo que comprábamos miniaturas de canoas y cestas hechas por ellos» (Fugellie 1983: 10-11). Más allá de la anécdota infantil, esta escena cristaliza relaciones de clase cuya violencia la poeta adulta querrá plasmar en sus versos. Pero ya en esta escena inicial se dan las coordenadas básicas del encuentro intercultural que se podrá rastrear en la obra posterior. La niña desamparada encuentra interlocutores entre los alacalufes, generalmente denominados «Kaweskar», el grupo étnico más importante de la región de Tierra del fuego. Los indígenas le entregan los símbolos claves de su modo de vida transformados en miniatura, esto es, en juguetes (la canoa no sólo es medio de transporte sino también casa y refugio). Su cultura aparece reflejada mediante objetos que reducen y vuelven estereotipado su modo de vida. A la niña le interesan inmediatamente el papel distinto que desempeña la mujer en esta sociedad, así como el sincretismo religioso que percibe en la pareja mixta María/José.

En la obra poética de Fugellie, tal sincretismo ha abandonado todos sus rasgos de cuento feliz de la niñez para convertirse en el relato trágico de un holocausto: la extinción de los pueblos fueguinos a causa del hombre blanco, o sea su genocidio.[2]

(2) Para una discusión detallada sobre el alcance del término «genocidio» en este contexto, véanse los dos primeros capítulos del libro de Lorena López Torres. La estudiosa chilena estima que «la disminución de la población nativa [en el extremo sur chileno] de acuerdo a las acciones genocidas descritas, debe entenderse como un genocidio que finiquitó prácticas tradicionales y pretéritas y aniquiló vidas, tal vez en partes iguales. Las maniobras genocidas de la colonización interna delgobierno chileno hacia los habitantes originarios de la pampa meridional y de la isla de Tierra del Fuego acabaron con la vida de muchos hombres, mujeres y niños, mientras que a otros deparó una existencia mediada por la limosna y por el sostén de algunas autoridades y de particulares. Si bien en su momento una parte de la sociedad nacional y regional se mostró abiertamente contraria a las cacerías de indígenas y al despojamiento de sus tierras, la disminución rotunda de los grupos étnicos desterró al olvido el recuerdo de los crímenes, de las enfermedades y de los raptos» (López Torres 2017 s.p.).

El poemario *Los círculos*, que le valió a su autora el premio Academia chilena de la lengua en 1989, se presenta como una sucesión de escenas dialogadas repartidas entre 35 secciones que corresponden a tantos «círculos». Estos reciben una letra (empiezan con el círculo A y terminan con el círculo Z) o un adjetivo, en general cromático, que indica la tonalidad o la temática de los poemas que encierra (círculo gris, negro, exaltado, exterminado, etc.). En el poema que sirve de proemio, el yo lírico se presenta como una mujer solitaria atosigada por el «taciturno crepúsculo de los Dioses» (5). Ella misma parece querer callarse para dejar la palabra a personajes humanos o divinos. Las «escenas de lenguaje», recurso frecuente en la poesía chilena de la época[3] hacen hincapié en la relación desigual entre indígenas y hombres blancos, una relación alegorizada en personajes divinos, propios del mundo indígena y del mundo cristiano-criollo, como se puede apreciar en el poema «la matanza»:

> Unos dijeron: –¡Blanquearon nuestra sangre!
> Otros: –¡Masacraron nuestras canoas de corteza!
> Muchos agregaron:-¡Nos cortaron la oreja y hurtaron nuestra nutria!
> Toda la raza se acopló al testimonio:
> – ¡Quedamos a la intemperie de las heridas venéreas!
> – Entiendo, repuso el dios indígena tironeando su lío de huesos.
> Luego,
> con el cráneo seco de lágrimas y los ojos
> llenos de pérdida
> se disgregó muerto de alma
> por la cara nocturna de la tuberculosis
> Divina (100).

El poema pone en escena un diálogo entre indígenas innominados, probablemente Yámanas (serán citados textualmente en un poema posterior, 106). El poema condensa los traumas históricos vividos por los pueblos fueguinos: la explotación sexual que desemboca en las enfermedades venéreas y en un mestizaje no deseado; la costumbre de cortar una oreja por parte de los «cazadores de indios» como prueba de su eficacia en la «caza» de «ladrones» que afectan el ganado de los blancos; la disminución del acceso a los alimentos tradicionales a causa de las actividades de los blancos que se apropian tierras, pasos marítimos y recursos

(3) Tomamos prestado el término de Pilar García quien, refiriéndose a Nicanor Parra, lo define de la forma siguiente: «Las escenas de lenguaje que quiero describir tienen que ver con los hablantes hipostasiados, con los sustratos y sedimentos inaugurales de la escena cultural, fuertemente teatralizada, y con los espacios históricamente figurados por las hablas que la antipoesía recoge, rehúye y exorciza de los usos demasiado recurridos del habla autoritaria y del habla de la tradición» (2015: 73).

animales marinos. Desde el punto de vista del enunciado, pues, este poema es bastante fiel a los hechos históricos que afectaron a los pueblos originarios de Tierra del Fuego. En cambio, es más problemático desde el punto de vista de la enunciación ya que el yo lírico se abstrae de la escena de lenguaje para reaparecer travestido en el discurso citado de los personajes divinos o humanos referidos al mundo indígena fueguino.

Este procedimiento podría parecerse a una nueva toma de poder discursivo de tipo colonial. Sin embargo, nos parece que la poética de Fugellie es más sutil al problematizar su propia escritura. Por una parte, presenta una antipoética al describir un poeta únicamente preocupado por las formas y las imágenes y que no busca llevar la voz de «su pueblo».[4] Poco a poco, se afirma una enunciación femenina que va a cumplir con dos requerimientos fundamentales, ambos evocados en el «Círculo tríptico». El primero se evoca en el poema «nativa»:

> Los nombres son de frío, de música
> de piedra.
>
> Mi vecina se llama Nieves,
> mi vecino Nicolás Danza de Roca.
>
> Para rondar la tierra no pido
> permiso.
>
> Los magos son de luna y la luna
> almuerza con Dios y su aquelarre. (29)

El yo lírico va a encargarse de cantar los nombres propios, detentores de una «música», de una historia, lo que lleva a la sujeto a acercarse al «aquelarre», lugar simbólico de la enunciación del poema para una sujeto que se asume cada vez más como bruja y figura de la oralidad. De hecho, el poema siguiente de ese mismo «círculo tríptico» pone en evidencia una fractura insuperable entre «libros» y piel»:

> Tiemblo en las buhardillas de la noche,
> habitaciones de adobe y tabla,
> donde el escalofrío de los libros
> y la oración de la piel me fracturan. (30)

(4) Así reza el texto «el poeta» (de «Círculo exaltado»): «Rondaba su creatividad, el bululú/de la composición.// El poeta decía: –Puedo crear imágenes./ Las piedras tienen ojos generosos./ La luna es el pan eucarístico de la noche./ El sol tiene raíces amarillas.//Y sostenía:/ –Lo que digan mis imágenes da lo mismo.// Al oírlo,/ el Círculo irrumpió en furia de tolmo:/ – *¿No has pensado en tu pueblo?//* Sobre el pecho de la tierra/ fluían las lloreras del malcomer./ Uno, diez, cien, mil hombres en in-/ mutable estado de necesidad / morían./ –No lo había pensado, repuso el creador/ cabizbajo».(36, subrayado nuestro)

La sujeto del poema, escindida entre cultura escrita y oral, escoge la «oración de la piel», o sea, una oralidad inscrita en el cuerpo sufriente y en el canto de las mujeres. Ahora bien, la enunciación femenina de los diálogos dramáticos de *Los círculos* pone en escena una *confrontación* con las figuras masculinas cristianas (el Dios padre y el Dios hijo). Así, en el poema «mariagua mediagua», el personaje femenino afianza su nombre en su vínculo con su medio natural (el agua, Chile), en total oposición con un cristianismo falsamente universal, inconsciente de su propio localismo y despreocupado por lo particular del otro, en este caso, de la mujer indígena:

> [...]
>
> Y dijo Jesús
> – ¿Cómo te llamas?
> Y yo dije a Jesús:
> – maría
> Y dijo Jesús:
> – Como mi madre.
> Y yo dije a Jesús:
> – No, mi nombre es mariagua mediagua y soy
> de Chile.
> Y dijo Jesús:
> – ¿Dónde queda Chile?
>
> Y yo reí-estigmada.
> Y Jesús comenzó a
> sangrar. (43)

Los poemas siguientes multiplican los monólogos o diálogos dramáticos llevados por mujeres indígenas –Angelina Quilleleo (46), Lucrecia Millapi (50), etc.– hasta culminar con la evocación de «Raulina Yagán, Yagán, la última yámana de Tekenica y de Ukika» (106). Situado en el «círculo exterminio», este poema recalca que con la muerte de la última yámana, se extingue también su panteón: el lugar de los dioses está en la mente de quienes los adoran. Raulina se entera así de que su «padre-dios yámana» murió el 17 de abril de 1987, o sea el día de su propia muerte.[5] La confrontación aquí llega a su punto álgido ya que los yámanas se ven así exterminados a nivel físico y cultural.

(5) Según una fuente oficial chilena, «Si bien la mayoría de las costumbres tradicionales yámanas se perdieron por la adopción y/o imposición de costumbres occidentalizadas, en el año 2002, 1685 personas se reconocieron como pertenecientes a esta etnia, representando el 0,24% de la población indígena nacional».
http://www.precolombino.cl/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/yamana/historia/

Sin embargo, el poemario añade un último círculo antes de cerrar el recorrido propuesto al lector. El «círculo parusíaco» pone en escena a «Segunda Loncón, payadora de las causas/perdidas [...]. Las cuerdas de la india se elevaban a tal punto/ sobre el cielito de Chile,/ que la flora silvestre del Valle Central/anudaba a su baile/el ritual de la milagrosa salvación de su pueblo» (121). Segunda Loncón encarna la fuerza de vida de los pueblos originarios, que ha logrado «sobrevivi[r] al exterminio» (127). En este sentido, encarnaría una versión femenina e indígena de Jesucristo. Además, la payadora cumple con creces el sueño de una poesía oral recobrada pero al norte de la región magallánica. La intervención del Dios «Huenu» en el «Valle Central» nos transporta de repente en el mundo mapuche evocado como un nuevo paraíso. Ahí se ha refugiado Segunda después de comer «la manzana»: «(La ilegal manzana que en medio del derrumbe/comía/la indígenaparecida de entre los des-aparecidos)» (124). El trasfondo del contexto dictatorial en el que se publica el libro asoma tímidamente aquí para abrir una resonancia entre los distintos tipos de resistencia que se superponen en la figura de Segunda, a la vez indígena, mujer y desaparecida.[6] El discurso final de ésta (con el que se cierra el libro) realza la dimensión de esperanza utópica que late en estos últimos años de dictadura. Se evoca el mismo personaje con su hijo (Jesús Colihuinca) y su «esposo José» (128).

Si bien la puesta en escena de una oralidad femenina alcanza cierta fuerza poética, la estructura general del poemario que culmina con el «círculo parusíaco» parece incluir esta evocación de la cultura indígena en clave de mujer en el marco de la *episteme* colonial. De hecho, recordemos que la parusía se refiere al «advenimiento glorioso de Jesucristo al fin de los tiempos» (DRAE). El poema que despliega este tema teológico es muy explícito:

> El Valle amarilleaba.
> Rostros pegados a la petrificación de un grito
> revelaban las malditas semillas del Poder.
> Grito negro del hombre a quien,
> el que Es, el que Era y el que Viene, según la conseja,
> echó del Paraíso diciendo:

(consulta el 10-05-2019). Cristian Aliaga recalca la importancia de las «oraciones, invocaciones, rezos y plegarias» que forman parte del patrimonio de la literatura oral. [...] Todas estas oraciones están referidas a su Dios que llamaban: Watauineiwa. También se referían a Él como «Padre, Padre mío, el Anciano-de-allá-arriba» (33).

(6) La continuidad histórica entre las prácticas genocidas del Estado chileno contra los indígenas del sur y contra los oponentes a la dictadura ha sido puesta de manifiesto en el documental de Patricio Guzmán: *El botón de nácar* (2015).

– ¡Vaya, comieron la manzana!
(La ilegal manzana que en medio del derrumbe
comía
la indígenaparecida de entre los des-aparecidos). (124)

La «indígenaparecida» huye del paraíso y sobrevive el exterminio (neocolonial del comienzo del siglo XX y de la dictadura pinochetista). A partir de ahí se abriría un nuevo ciclo de vida, con lo cual ella parece vencer al personaje divino («el que Es, el que Era y el que Viene», 124). Pero aún así, la inscripción de esta confrontación es sin ambigüedad: tiene lugar en la temporalidad teleológica cristiana, estriba por lo tanto en el marco temporal propio de la episteme colonial que termina reforzando. En efecto, según Abdennur Prado, el cristocentrismo se encuentra en el «centro de la episteme colonial» (79). El intelectual cordobés define el cristocentrismo como «la doctrina de la encarnación de Dios en Jesús como acontecimiento único y central de la historia, que vincula la salvación de la humanidad a la aceptación universal de Cristo como hijo de Dios» (85). Según Prado, el cristocentrismo origina «una filosofía teleológica de la historia que lo convierte en centro de la vida de los no cristianos. [...] el cristocentrismo implica [...] una determinada concepción del tiempo y de la historia, en la cual se cruzan la política y la escatología, y para la cual el concepto de la redención final de la humanidad es determinante» (86). Por consiguiente, asevera Prado, «Lo queramos o no, la cristología sigue siendo un asunto político de primera magnitud» (86). Consideramos que esta matriz colonial sigue vigente en el poemario de Fugellie a pesar del afianzamiento final de Segunda en su identidad propia:

¡Tu redención es la mía Evadánica!,
gritó el Padre Todo Poderoso con una alegría
que parecía el llanto de un recién nacido.

¡Evadánica?, ¡Segunda Loncón, mi Señor!,
repuso con humildad y regocijo la indiaparecida
de entre los escaupiles del Andes re-creado. (129)

La palabra «escaupiles» de origen nahuatl[7] subsume una vez más la singularidad de cada uno de los pueblos originarios de Chile en un conjunto más amplio y más indeterminado. Pero al mismo tiempo, lo que se reafirma al final es una enunciación femenina particular, para la cual se reivindica no su origen étnico

(7) «Sayo acolchado con algodón que usaban los antiguos mexicanos para defenderse de las flechas enemigas». (Spanish Oxford Dictionaries).

sino su nombre propio que termina ofreciendo el soporte simbólico de la «re-creación» de las comunidades indígenas chilenas, lo que reactiva la temporalidad cíclica del mito.[8]

Sin lugar a dudas, es ésta una recreación utópica y u-crónica, fuera de la historia política del siglo XX, pero no carente de una fuerza vital y simbólica afirmativa al hacer escuchar esas voces doblemente negadas por la oficialidad chilena de los años ochenta por indígena y por mujer. Recordemos que en 1979, se promulgaba un decreto-ley (n°2568) que promovía la división de las tierras comunales de los Mapuches y por ende su asimilación completa. En ese contexto, hacer oír la voz de las indígenas de Chile, en un marco discursivo que al mismo tiempo hace énfasis en los mitos y figuras procedentes de la Biblia, pero socavando su legitimidad al enfatizar su complicidad mortífera con el proyecto colonial, quizás no sea una empresa baladí.

En conclusión, la perspectiva enunciativa del poemario, a pesar de su preocupación por el destino de los pueblos originarios y por la voz femenina, se inscribe más en un paradigma poscolonial que decolonial, si entendemos por poscolonial una postura que denuncia la colonización sin modificar radicalmente la manera de considerar los fundamentos epistémicos que la hicieron posible. En este caso, no se pone en tela de juicio la temporalidad teleológica cristiana sino que ésta se ofrece como marco para una idealización homogeneizante de las culturas indígenas chilenas.[9] La segunda autora del corpus en cambio ataca estos mismos presupuestos (pos)coloniales.

El eros beligerante de Roxana Miranda Rupailaf

Roxana Miranda Rupailaf (Osorno 1982) es una poeta mapuche huilliche. Es autora de varios poemarios: *Shumpall* (2012) recibió el premio municipal de literatura de Santiago de Chile. Sus poemas han sido seleccionados en varias de las más emblemáticas antologías de poesía chilena mapuche. Es profesora de lengua castellana y comunicación, después de cursar sus estudios en la universidad de Los Lagos y Götingen (Alemania). También cursó el magíster en literatura en la Universidad Austral de Chile. Su currículum manifiesta un interés marcado por la lengua castellana y su literatura pero ese afán es la huella de una herida. Como

(8) Véase al respecto el comentario de Merino, 83.

(9) La lectura ecocrítica de Jérez Garcés llega a una conclusión similar: «a la sujeto no le queda sino asaltar la historia del indígena que no reivindica su cultura, sino que vuelve a someterla» (52-53).

poeta mapuche, escribe en español; el poemario que nos interesa ha sido traducido al mapuchezungun por Víctor Cifuentes Palacios y publicado en una versión bilingüe: *Pu llimeñirulpázuamelkaken/ Seducción de los venenos* (2008).

La estructura enunciativa del libro de Miranda Rupailaf es inversa del de Fugellie. En la poeta de Osorno, no se proyecta el diálogo en una escena de lenguaje a distancia de la interioridad del sujeto poético principal. Al contrario, el diálogo se arraiga de forma carnal y directa en la enunciación de un yo femenino frente a un tú. La escritura persigue un sueño de liberación del deseo erótico; pero el eros debe luchar con y contra sus propios fundamentos imaginarios. De ahí que la trayectoria escritural sea también una travesía por varios mitos procedentes de la Biblia, por la poesía mapuche contemporánea y la literatura española áurea. El poemario se divide en tres partes. Todos los poemas vienen antecedidos por su traducción al mapuchezungún. El poema que sirve de proemio define el lugar y el tono de la enunciación.

> Se cumple la profecía
> y derramo la tinta por los ojos.
> Escribo sin aliento
> distrayéndome
> en las vacas que atraviesan este puente,
> en donde ya no se oyen mugidos,
> sino gritos,
> de una lanza clavada en la costilla
> que señala con sangre
> las muertes
> que seguirme.
> Escribo masacrándome,
> mostrando,
> abriendo llagas en que llorar
> y golpear en tantos pechos.
>
> Plegaria en los murmullos.
> Escribo con velas en los ojos. (16-17)

¿Sería excesivo destacar una vez más la referencia crística en el umbral del libro? La «lanza clavada en la costilla» recuerda la figura de Jesús en la cruz, mientras que el fragmento de oración agramatical que incluye «las muertes/ que seguirme» apunta a una condición espectral. El yo se presenta atosigado, no en clave melancólica como en Fugellie, sino más bien como una posesa, una estigmatizada que repetiría en el cuerpo propio las llagas y los golpes. Esta violencia atañe la escritura misma: «Escribo masacrándome». La violencia dirigida hacia el propio yo

recuerda una constante de la poesía mistraliana tan magistralmente formulada en el poema «La otra»: «Una en mí maté:/ yo no la amaba» (39). Pero lejos de los gritos y las escenas de la Pasión, la escritura es «plegaria en los murmullos»: quiere abrirse a voces menos estridentes que permitan una reconexión con otro tipo de sagrado («plegaria»), un sagrado que quizá capacite a la sujeto para superar su propia escisión. De ahí la construcción dialéctica del libro: la primera parte («Serpientes de sal») despliega un recorrido escandido por distintas mujeres de la Biblia; la segunde parte («Serpientes de tierra») define el zócalo para la inversión del imaginario a partir del motivo del veneno; la tercera parte («Serpientes de agua») retoma y resuelve la cuestión de «las muertes» evocadas en el proemio.

Los textos iniciales proponen una reescritura seria del episodio del Génesis (3, 5) citado en epígrafe del primer poema. El segundo texto orienta la lectura del episodio tan conocido del Génesis al recordar unos versos del *Burlador de Sevilla*: «En la calle de la Sierpe, donde ves [...]» (24). Esta cita recalca el carácter culturalmente situado del mito bíblico. Además Miranda Rupailaf escoge enfatizar, entre las obras áureas, una obra de teatro que tiene en su centro el tema de la seducción y del desprecio a la mujer. Como para contrarrestarlo, este segundo texto titulado «Evas», propone un poema de la creación como autocreación de la mujer feliz y gozosa, que crea al hombre con su saliva (en vez de ser figura moldeada en barro o sacada de la costilla del hombre):

> Hágase la tierra.
> Le pondremos viento en el ombligo
> y mar entre las piernas.
> [...]
> Hágase el hombre del barro de mi garganta
> que de la saliva salga a cantar.
>
> Hágase la mujer a mi imagen
> con la divina dulzura del lenguaje. (24)

La afirmación de una femineidad creadora y potente se plasma en el poema «Dalila», que reescribe el episodio bíblico en el que una mujer después de seducir al juez Sansón, le corta la cabellera, fuente de su poder (Jueces, 16). Pero el último poema de la serie, «María Magdalena», parece frenar esta confianza en una femeneidad potente al recordar los siglos de opresión patriarcal en contra de las mujeres:

> Hay represiones
> a las que agacho la cabeza

esperando que le desastre
pase entrándome en todos
los silencios.
[…]
Hay represiones en las
que me muero. (39)

¿Por qué el único personaje femenino del Nuevo testamento se muestra mucho menos fuerte para oponerse a los *diktats* de los hombres? ¿Por qué aquí el valor de la esposa de Lot o de Dalila no sirve? La segunda parte del poema nos da una pauta de explicación al superponer al personaje de la Magdalena, el de la mujer adúltera a punto de ser lapidada ante Jesús (Jn 8):

Tienes la piedra en la mano
y no la lanzas.
Tanto cemento el los ojos
para abrir la sangre en piel
escuchando a los vidrios
en lluvia
caerse a la boca.

Espero a que lances la piedra
para cambiarme el color de las esquinas
en que tengo memoria
de otros golpes
en que tuve reflejos de lo rojo
y premoniciones de tu mano
en el aire girando. (39-40)

El poema abre un momento de suspensión de la violencia que paradójicamente significa también la posibilidad de hundirse en una temporalidad marcada por la repetición de la violencia en el pasado («memoria/ de otros golpes») y en el futuro («premoniciones»). Este momento de suspensión abre una fisura en la confianza de la mujer en pos de su emancipación gozosa y que se afirmaba de manera tan potente en su reencarnación de Dalila. Esta fisura da lugar a la segunda parte del libro, que da una vuelta de tuerca en la exploración del imaginario judeocristiano.

El primer poema de esta segunda parte evoca la gestación («Nueve meses las albergo») y la metamorfosis («muda canción de serpiente»). El juego de palabras en torno a «muda» concentra la atención en la dimensión enunciativa: «me trago mi lengua» (45). En el poema siguiente, «La seducción de los venenos», la pala-

bra «lengua» es a su vez soporte de una silepsis que juega con las dos significaciones posibles: órgano de la boca e idioma. La boca como lugar de la palabra es también el escenario de un erotismo en el que la mujer es activa:

> Víbora de meterte lengua
> con veneno.
> [...]
> Busco tu lengua en lo oscuro.
> Monto sobre las uvas que abres.
> Te atrapo en los cabellos
> [...] (49)

El veneno lo instila la mujer en la boca del «tú» pero también tiene el poder de cancelar su efecto tóxico: «Elevo el cuerpo/ y sosiego los venenos» (50). El veneno se vuelve aquí filtro de amor con la ambivalencia propia del veneno que puede envenenar como curar (lo que recuerda Esculapio, dios de la medicina, cuya insignia es una serpiente). Lo interesante en este poema es que la ambivalencia del veneno viene a caracterizar la lengua:

> Mordida en lo íntimo de los venenos
> por el placer gritada
> y derramada.
>
> Ay de las lenguas gritándose
> adentro de tu lengua! (51)

La culminación del placer significa asimismo el reencuentro «íntimo» con la contienda de «las lenguas gritándose». El erotismo vibrante del poema desgarra la superficie tranquila de la página al abrir una grieta llena de heridas y violencia en el espacio que separa la versión mapuchezungún del poema de su versión en castellano. Los «venenos» «sosegados» en el acto sexual no han acallado su poder destructor. A partir de ese momento, el yo lírico parece buscar otro camino: el de los rituales. El primero de ellos, «Ritual de las ausencias y sus sombras», evoca la separación entre los amantes y un ritual de purificación basado en la quema del laurel. El objetivo será volver a habitar su lugar propio y recrearse, no desde la hybris judeocristiana de un discurso supuestamente universal[10], sino desde la humildad del «barro» y de las «moscas»:

(10) Remitimos aquí al comentario de Prado acerca del «puntocero» definido por Castro Gómez como un lugar que invisibiliza sus propios particularismos para poder imponerse como discurso ilusoriamente universal (Prado: 37 y siguientes).

> Déjame en este sur en que me encontraste
> anudando mis cabellos a la niebla.
> Déjame en este instante en que me vuelvo agua
> y me voy por ríos negros [...] (61)

La tercera parte del viaje («Serpientes de agua») puede empezar. El epígrafe («En el deseo, la carne se vuelve sal», 65) señala el movimiento pendular del poemario que retoma el motivo de la sal pero desprendido del gesto de la esposa de Lot y más bien asociado esta vez con la fluidez del agua oceánica, vinculada con «este *sur* en que me encontraste». El paratexto ya no convoca versículos bíblicos sino versos de poetas mapuches contemporáneos: Adriana Paredes Pinda y Doris Moromisato. Tres de los cinco poemas se titulan «Rituales...» y buscan despertar una sacralidad anclada en la sexualidad que abre las puertas de una plenitud compartida: «Gritas en mi grito de inundarnos./ Empujo hasta la plenitud/ del verte» (84). Un erotismo pleno y a la vez transgresor, teñido de sadomasoquismo, parece ofrecer un recorrido violento que deja a la hablante del poema en una cierta serenidad: «Placeres secretos en dolores momentáneos. ¿Qué queda de lo negro que se estira hacia el cielo?» (77). En otros momentos el gozo sexual retoma figuras de la primera parte como la de la serpiente tentadora: «Sólo tú podías tentarme./ Sólo en ti podía caer/ardida/ y deslumbrada del infierno» (78).

El penúltimo poema sella la colección con un «Ritual de la muerte y su desvelo» que constituye un poema de maldición contra el amante del que la hablante reniega: «Tanto te odio/ que me inunda» (88). Una serie de imperativos en forma negativa sella el fin del amor:

> No me quieras nunca.
>
> No me toques en las lenguas
> el temblor de las derrotas. (90)

El título del poema final, «En la calle de la sierpe», parece cerrar un círculo, al repetir el motivo español inicial sacado de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, una obra que objetiva a las mujeres desde fuera. En violento contraste frente al «ritual» anterior mediante el que la hablante se separaba del hombre de forma contundente, este último texto reasegura la necesidad de un vínculo especular: «*Ellas* necesitan un ojo que *las* mire» (91, subr. mío). La primera persona deja lugar a la tercera; la fuerte afirmación del yo da paso a una caída en la necesidad compulsiva de pertenecerse mediante la mirada de otro. La relación erótica, en *La seducción de los venenos*, puede ser leída además como una alegoría de las identidades étnicas y lingüísticas. La afirmación de la hablante lírica

mediante las figuras que no dudan en afirmar su propia elección, mediante la violencia si es necesario (como Dalila), no se cierra con la victoria del gozo sexual y la alegría de amar. El poemario termina como si no fuera posible salir de un marco imaginario enajenante, productor de una dependencia insoportable frente al otro del que se necesita la mirada, lo que recalca una vez más el último verso del libro: «Verse hasta donde acaba la visión del adentro» (92). Pero ¿es posible llegar al punto límite de una visión íntima, independiente de los condicionamientos sociales? La insistencia en la mirada ajena en el último poema de la colección invita a responder negativamente a esta pregunta. Esto se puede explicar por la «ambigüedad nativa» del «hacer ver» presente en el pensamiento decolonial. Según Marc Maesschalck:

> Si la ética del discurso filosófico [decolonial] depende esencialmente, en su propia construcción, del trauma de la perifericidad [Dussel] y se constituye en un desplazamiento de la razón en relación con esa carencia invisible, el hecho de ver en esta ética planteará por sí mismo interrogantes. Puesto en posición de reflejar lo que no se ve, se proyectará en una relación de espejo con el trauma que trata de reflejar y se identificará al mismo tiempo con la invisibilidad de este último. En definitiva, percibido como parcialmente reflejado y parcialmente invisible, este ver no tendrá otra opción que mostrarse en esta ambigüedad nativa: tanto externo a lo que refleja como aliado a lo que está reflejado, a la vez otro y sin embargo compartiendo la identidad de la exterioridad no vista (Maesschalk2016: 60).[11]

La singularidad del poemario de Miranda Rupailaf estriba a nuestro modo de ver en el lugar específico en el que se juega una exterioridad imposible de asir. Esa lucha con/contra una otredad superior, amenazante y cuya mirada determina la imagen propia se concentra en la lengua castellana. Como la lengua bífida de las serpientes, la palabra bulle en la boca bajo dos formas irreconciliadas:

(11) Texto original: «Si l'éthique du discours philosophique [decolonial] dépend essentiellement, dans sa propre construction, du trauma de la *perifericidad* [Dussel] et se constitue dans un décalage de la raison par rapport à ce manque non vu, le voir de cette éthique va lui-même poser question. Mis en position de refléter ce qui n'est pas vu, il sera à la fois projeté dans un rapport en miroir avec le trauma qu'il tente de refléter et identifié en même temps à l'invisibilité de ce dernier. En somme, perçu comme partiellement miroir et partiellement invisible, ce voir n'aura donc d'autre choix pour être reçu que de se donner à voir dans cette ambiguïté native : à la fois extérieur à ce qu'il reflète et partenaire du reflété, en même temps autre et pourtant partageant l'identité de l'extériorité non vue» (Maesschalk 2016: 60, trad. nuestra).

Anda sangre cortándome la lengua.

En danza de golpear
me baila el acento
hacia el afuera. (70)

La yuxtaposición de la edición bilingüe despliega un espacio beligerante que hace ver esta tensión, esta herida. El poemario escoge finalmente no suturar la herida sino desplegar el espacio vivo y generalmente escondido donde tiene lugar. El áspero final del libro lo enuncia como realidad vivida por una sujeto que «escrib[e] masacrándo[s]e» y que no busca escapatoria en ninguna utopía soñada, en ninguna «parusía» que repita el ordenamiento temporal de la colonización. En esto radica una gran diferencia entre las poéticas de Astrid Fugellie y Roxana Miranda Rupailaf.

Otra diferencia relevante atañe al papel de la intertextualidad bíblica. De hecho ambos poemarios denuncian la cultura patriarcal y eurocentrada que ejerció un peso tan funesto sobre los pueblos originarios de Chile, y que aparece metonimizada en el Dios padre de la Biblia judeo-cristiana. Ambos poemarios reivindican un sujeto femenino en trance de liberación del orden patriarcal. Pero la perspectiva crítica que desarrolla *Los círculos* al nivel del enunciado, se queda trunca cuando se la considera a nivel de la enunciación y de la estructura temporal en la que ésta se inscribe. Más radical es la empresa que lleva a cabo Roxana Miranda Rupailaf. Pero al ser la lengua poética en castellano el soporte de tal indagación crítica, la escritura se torna en camino de negación de sí misma. En definitiva, el castellano y la intertextualidad bíblica se dan la mano para otorgar resortes identitarios afirmativos a la hablante poética (los recursos de la lengua, las mujeres modélicas del Antiguo Testamento), pero al mismo tiempo constituyen el meollo de la atadura colonial de la que el sujeto difícilmente logra desprenderse.[12] Ese desprendimiento no se da de forma definitiva sino que aparece como un proceso que se hace camino en la traducción y el erotismo como espacios agónicos, al mismo tiempo de muerte y de lucha.

(12) Mignolo insiste en la necesidad de *desprenderse* de las retóricas poscoloniales, demasiado confiadas en el relato burgués de las Independencias nacionales frente a las metrópolis. Al trazar la arqueología del pensamiento decolonial, Mignolo constata que sus fundadores se inspiraron en la ética del cristianismo (religión impuesta por el colonizador) para subvertir el colonialismo desde dentro, como en el caso de Guamán Poma de Ayala y su *Nueva corónica y buen gobierno* (1616) (Mignolo 2011: 667).

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, Cristián (ed.) (2014), *Reuëm. Poesía de mujeres mapuche, selk'nam y yámana,* Chubut, Espacio Hudson.

DERRIDA, Jacques (1972). «La pharmacie de Platon» *La dissémination*. Paris: Seuil, 69-197.

FUGELLIE, Astrid (1983), *Astrid Fugellie. ¿Quién soy?,* Agrupación Amigos del libro, Santiago de chile, 1983.

FUGELLIE, Astrid (2012) *Los círculos*, Santiago, La trastienda, [1988].

GARCÍA, Pilar (2015), «Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra», *Revista chilena de literatura*, Número 91, 71-90.

JEREZ Garcés, Gabriela (2010), «*Círculo y Sur*. Lectura ecocrítica de Astrid Fugellie y Diana Bellessi», *Ogigia* 7, 47-58.

LÓPEZ Torres, Lorena (2017), *Los pergaminos de la memoria. El genocidio indígena de la Patagonia austral (1880-1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso,* Santiago, Cuarto propio, 2017.

MAESSCHALCK, Marc (2016), «Contre le postulat de symétrie. Ethique décoloniale et subjectivation», *La rencontré avec l'autre. Phénoménologie interculturelle dans l'Europe contemporaine*, C. Cicotti & C. Cuoghi (eds), Bruxelles, Peter Lang, 45-73.

MERINO R., Carolina (1996), «Astrid Fugellie: El crepúsculo de los dioses», *Poetas de la generación del '70*, Jaime Blume et alii, Santiago de Chile, P. Universidad Católica de Chile, 1996, 68-84.

MIGNOLO, Walter (2011), «El pensamiento decolonial, desprendimiento y apertura», in *El pensamiento filosófico de América latina, del Caribe y 'latino' [1300-2000]. Historia, corrientes, temas, filósofos*. Siglo XXI, 659-672.

MIRANDA Rupailaf, Roxana (2008), *Pu llimeñnirulpázuamelkaken/La seducción de los venenos,* trad. del español al mapuchezungun por V. Cifuentes Palacios, Santiago, LOM, 2008.

MISTRAL, Gabriela (2015), *Poesía reunida*, V. Zondek (ed.), Santiago de Chile, LOM.