



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA

LA REPRESENTACIÓN DE LO CARIBEÑO EN DOS POEMARIOS

MAPUCHE: *FANON CITY MEU E INDUSTRIAS CHILE S.A.*

por

Carolina A. Reyes Torres

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura

(Dirección de Investigación y Posgrado, Facultad de Letras)

Comisión examinadora:

Profesora guía: Magda Sepúlveda

Profesor informante interno: Rodrigo Cánovas

Profesora informante externa: Fernanda Moraga

Santiago, julio 2021

© 2021, Carolina A. Reyes Torres

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, siempre y cuando se incluya una referencia bibliográfica que acredite la autoría del trabajo.

RESUMEN

En la siguiente investigación se propone analizar la relación que se aprecia en los poemarios *Fanon city meu* (2014) e *INDUSTRIAS CHILE S.A.* (2011) con ciertos imaginarios del área caribeña. En este trabajo se quiere dar cuenta de qué tipo de marcas aparecen en los textos vinculados a este sector cultural y cómo Jaime Huenún y César Cabello dialogan con estos imaginarios dentro de sus poemarios.

En esta indagación se desea interpretar las vinculaciones que son posibles de encontrar en ambos libros. En el caso de Jaime Huenún, se puede observar este diálogo desde el título del poemario *Fanon city meu*, enlazando el nombre de la ciudad con el apellido del pensador anticolonial martiniqués Frantz Fanon, como también ocurre con uno de los epígrafes que lo liga con el poeta de la negritud y político Léon-Gotran Damas, entre otras imágenes que se observan en su texto. Por su parte, Cabello incorpora dentro de los hablantes del libro la voz del poeta santalucense Derek Walcott, además, existe un diálogo con la forma de labor poética de ambos vates.

Es importante seguir investigando en las relaciones poético-culturales que se están realizando en nuestro territorio y que, posiblemente, ocurrirán en futuros próximos, considerando la gran ola migratoria de los últimos diez años a Chile, lo que en poco tiempo más generará nuevas e hibridadas expresiones poéticas y artísticas.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	
EL SOBREVUELO DE UN DIÁLOGO	7
CAPÍTULO I	
PERSPECTIVAS CRÍTICAS DE LOS POEMARIOS DE HUENÚN Y CABELLO MÁS UNA CAJA DE HERRAMIENTAS	22
1.1. Corpus	22
1.1.1. Justificación de lo caribeño en el Corpus	30
1.2. Estado del arte	42
1.2.1. Jaime Huenún	43
1.2.1.1. <i>Fanon City Meu</i> , una revisión crítica	46
1.2.2. César Cabello	53
1.2.2.1. <i>INDUSTRIAS CHILE S.A.</i> una revisión crítica	57
1.3. Marco teórico	65
1.3.1. El área caribeña	65
1.3.2. El reparto de lo sensible	69
1.3.3. Reescenificación del pasado	70
1.3.4. Lo subalterno	71
1.3.5. La escritura del desastre	71
1.4. Problema de investigación	73
1.5. Hipótesis	74

CAPÍTULO II

<i>FANON CITY MEU</i> LA DOBLE ENTRADA A LA ISLA CIUDAD	75
2.1. Huellas de lo caribeño	75
2.2. Reescenificaciones en la ciudad Fanon.....	88
2.3. El reparto de lo sensible en <i>Fanon city meu</i>	103
2.4. La subalternidad en <i>Fanon city meu</i>	115

CAPÍTULO III

<i>INDUSTRIAS CHILE S.A.</i> UNA TRAVESIA MARÍTIMA Y POR LA MEMORIA...125	
3.1. Huellas de lo caribeño.....	125
3.2. Reescenificación del pasado en <i>INDUSTRIAS CHILE S.A</i>	144
3.3. El reparto de lo sensible en <i>INDUSTRIAS CHILE S.A</i>	154

CAPÍTULO IV

EL DESASTRE EN <i>FANON CITY MEU</i> E <i>INDUSTRIAS CHILE S.A.</i>	175
---	-----

CONCLUSIONES:

DIÁLOGOS INTRA AMERICANOS Y DEVENIRES ESTÉTICOS	193
---	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	203
---------------------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a Dios que me ha mantenido con vida y salud en este arduo recorrido y para Él es la ofrenda de Abel. En segundo lugar, a mi familia, en particular, a mis padres que me han ayudado logísticamente en el desarrollo de mi trabajo y han soportado mis cambios de humor y estrés. Mi deuda sólo la puedo pagar con amor.

A mis amigos que me han apoyado y tenido paciencia cuando la tesis me ha vuelto ausente y, a veces, monotemática.

A mis compañeras de ruta: María del Carmen Pérez Cuadra y María Luisa García. Nos hemos preocupado, consolado y reído en estos cuatro años, somos un perfecto clan de terapia. A mi generación de compañeros de estudios doctorales, somos un grupo de buena gente y eso me enorgullece.

A mi profesora guía Magda Sepúlveda, que con su ejemplo me han enseñado la ética, la entrega y rigurosidad de la labor académica.

Finalmente, agradezco también a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT/ANID), por concederme la Beca Doctorado Nacional, año 2016 cuyo apoyo económico ha permitido la realización de este trabajo de investigación doctoral.

INTRODUCCIÓN

EL SOBREVUELO DE UN DIÁLOGO

Durante los últimos diez años, en Chile ha ocurrido un fenómeno migratorio pocas veces visto. Por distintas razones; económicas o humanitarias, personas de Colombia, Venezuela, Haití o República Dominicana han decidido probar suerte en este lugar al extremo sur del continente. Estos desplazamientos de gente han provocado zonas de contacto cultural, lo que no ha dejado indiferente a nadie. Dentro de estas áreas de fricción nosotros también visibilizamos la literatura reciente como un espacio en donde se ha notado la presencia de nuevas influencias culturales, en particular, en algunos trabajos dentro de la poesía mapuche.

En este último tiempo la poesía mapuche ha seguido desarrollándose y provocando mucho interés entre los investigadores, esto también ocurre con los poetas Jaime Huenún y César Cabello, que han desplegado nuevos libros en que se incorporan otros derroteros a sus habituales temáticas. Es lo que podemos apreciar en los textos *Fanon city meu* (2014) e *INDUSTRIAS CHILE S.A.* (2011). En donde, aparte de la temática indígena, es posible observar otro tipo de facetas, es el caso de Huenún que manifiesta esto dentro de su poemario incorporando otros imaginarios latinoamericanos como serían los que pertenecen a la cultura caribeña, en particular al territorio de habla francesa. Por su parte, Cabello en *INDUSTRIAS* incorpora de modo similar algunos imaginarios del Caribe de habla inglesa y la literatura de piratas. De esta manera, se ha

creído pertinente realizar esta investigación a fin de esclarecer con cuáles elementos culturales están dialogando los dos escritores.

Este trabajo se ha desarrollado a través de cuatro capítulos. En el primer capítulo llamado “Perspectivas críticas de los poemarios de Huenún y Cabello más una caja de herramientas”, se discute sobre las tres etapas de desarrollo que se aprecian en la poesía *mapuche*, instancias que fueron abordadas por la académica Mabel García haciendo posible distinguir: 1) “El primer encuentro: transposiciones, equivalencias y ensamblaje”, evidenciando la conexión de la poesía *mapuche* con sus formas tradicionales orales como sería el *ül*, canto tradicional *mapuche*. Luego vendría un segundo momento, 2) “Los textos referenciales”, donde ya se puede ver el surgimiento de autores como Chihueilaf y Lienlaf que, ayudándose de la literatura occidental más la influencia de su oralidad *mapuche*, generan una poética peculiar que se ha mantenido hasta estos momentos. Finalmente, la tercera etapa que García nombra como “territorializar la diferencia” señalando a los literatos César Millahueique, Bernardo Colipán y David Aníñir. Aquí se suma al aprendizaje de los cantos tradicionales y el canon occidental, una influencia de la modernidad subdesarrollada de las urbes en que a las voces poéticas *mapuche* les toca vivir. Se distingue en este caso la poesía mapuche de Aníñir, vinculada a la periferia santiaguina. Es posible pensar que dentro de esta última categoría se encuentran los dos poetas que vamos a analizar en esta tesis.

Después de eso se hace una “Justificación del corpus”, dando cuenta de algunos indicios de los imaginarios de la cultura caribeña que se pueden ver en ambos poemarios. Luego en el “Estado del arte”, se efectúa un análisis bibliográfico de la obra general de los poetas. En el caso de los libros de Jaime Huenún se explica con los análisis de Rojas

que el poeta *williche* desarrolla una poética “*champurria*” -mitad *mapudungun*, mitad español campesino- en su primer poemario *Ceremonias* (1999), en *Puerto Trakl* (2001) y también podríamos incorporar aquí *Reducciones* (2012). En el asunto particular de la revisión bibliográfica de *Fanon city meu*, luego de cotejar distintas críticas literarias, la mayoría de ellas de circulación en internet, se puede llegar a la conclusión de que los temas que sobresalen en las reseñas analizadas son: el concepto de Ciudad Fanon como urbe distópica y violenta o como la representación de cualquier ciudad latinoamericana actual, la superposición temporal dentro del texto y los personajes degradados que transitan por la metrópoli además del juego de palabras que lleva el título en homenaje a Frantz Fanon.

En el caso del poeta César Cabello y a la discusión bibliográfica de sus obras, las que incluyen *Las edades del Laberinto* (2008), *INDUSTRIAS CHILE S.A.* (2011) y *Nometulafquen* (2016) lo que se releva en esos análisis son los materiales vinculados a la tradición poética chilena y *mapuche* junto a otras tradiciones extranjeras como serían las que pertenecen a la cultura griega o la latina. En *INDUSTRIAS CHILE S.A.* lo que se ha logrado recabar con el análisis bibliográfico crítico son los temas de: el concepto del viaje marítimo permanente sin final, la alegoría del barco pirata como una metáfora de Chile, una tensionada relación con lo *mapuche*, un desborde del texto que parte desde su forma variada en géneros y dibujos hasta los distintos personajes y tópicos que contempla.

Luego se desarrolla dentro del “marco teórico”, las categorías de análisis que se utilizarán para investigar los dos poemarios mencionados, estos términos que fueron tomados son cuatro: el área caribeña, el reparto de lo sensible, la reescenificación del pasado, el subalterno y la escritura del desastre.

Con respecto a la categoría “área caribeña”, se intentó definir la complejidad de un área cultural que no es una unidad pétrea, sino muy por el contrario, es posible diseccionarla, como forma de estudio, al menos en cuatro sub tópicos divididos por el idioma, así se encuentra; el caribe hispánico, el caribe anglófono, el caribe francófono y el caribe neerlandés.

El reparto de lo sensible es una categoría tomada del filósofo francés Jacques Rancière, que la define como el sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas, el reparto de lo sensible de esta manera fija un común repartido y partes exclusivas (Rancière, *El reparto* 9-10). Así se investigará cuáles son las cosas representadas que pertenecen al área caribeña. Tratando de responder las preguntas: ¿Qué es lo que se quiere mostrar? y ¿Por qué se muestra de alguna forma determinada?

La reescenificación del pasado es un término que se ha sacado del libro *El Lugar de la Cultura* (2002) del teórico e investigador literario indio Homi Bhabha. Con esta categoría se busca analizar cómo se reescenifica el pasado indígena o *mapuche* y de qué manera cohabita con los imaginarios del Caribe que aparecen en ambos poemarios. Además, se quiere determinar si en estas reescenificaciones hay un consenso con las tradiciones indígenas o si, por el contrario, están conflictuadas.

El subalterno es una categoría que se ha tomado de la teórica y filósofa Gayatri Spivak, con ésta se pretende saber cómo estos escritores subalternizados en su calidad de indígenas representan a otros sectores subalternos, este sería el caso de la cultura caribeña. Además de observar si existen en estas representaciones algunas clases de

estereotipos o, por el contrario, si hay una necesidad de emparentar, de hermanarse con estos imaginarios.

Finalmente, se empleará el término “la escritura del desastre” que es tomado del libro del escritor y filósofo francés Maurice Blanchot, titulado de forma homónima *La escritura del desastre* (2015). El tono de ambos poemarios evidencia una escritura que ya ha experimentado la debacle. Aunque Blanchot plantea que siempre el desastre está por venir, aquí la catástrofe vino, acontece y volverá a aparecer siempre dentro de la historia de la humanidad. Se explica que, en el caso del filósofo francés, el desastre pasó por haber vivido la misma época del exterminio judío en los campos de concentración nazi. Es posible, en el caso de los dos poemarios que se analizan, equiparar un cataclismo de etnia, percibir las astillas de lo que quedó de una cultura que, si bien no vivió el aniquilamiento fulminante en cuatro o cinco años, si lo ha padecido en el transcurso de estos casi quinientos años de historia, una agonía lenta y desastrosa.

Dentro de las revisiones bibliográficas antes mencionadas, se puede manifestar que las tendencias en los estudios literarios *mapuche* apuntan, en un primer momento, a confirmar la condición de poesía que posee esta expresión cultural, algo que fue realizado por los estudios de Hugo Carrasco. Luego, vino la periodización de los distintos momentos de la poesía *mapuche*, una indagación que fue realizada por la investigadora Mabel García. Magda Sepúlveda analiza la relación de los poetas con la ciudad, similar investigación realiza Lucía Guerra. Por su parte, Rodrigo Rojas se enfoca en la traducción cultural de algunos escritores *mapuches* como forma de resistencia. Este tema de las estrategias y/o las representaciones de la resistencia dentro de los textos poéticos indígenas es un tópico transversal en gran parte de los estudios revisados.

Con respecto a los tipos de imaginario que se encuentran en los poemarios, es necesario indicar que consiste en un ítem de estudio que ha sido tomado de forma tangencial. De esta manera se ha provocado un espacio para la consideración sobre qué tipos de imaginarios existen y cuáles podrían ser las vinculaciones de esas representaciones culturales dentro de los textos. Se aprecia, de esta forma, una oportunidad de investigación y nos parece necesaria su exploración en los trabajos de Jaime Huenún y César Cabello.

En los poemarios *Fanon City Meu* e *INDUSTRIAS CHILE S.A.* se pueden identificar representaciones de las culturas del Caribe. Creemos que se ocupan los imaginarios del área caribeña por una necesidad de instalar a la poesía mapuche dentro de un escenario mayor en la literatura mundial. Así se relaciona la poesía mapuche dentro de un grupo mayor de poéticas del tercer mundo.

Finalmente, los objetivos de este trabajo doctoral serán los siguientes:

1. Identificar qué tipo de representaciones caribeñas se hacen patentes en el texto, si pertenecen al Caribe francófono, anglófono, hispánico u holandés, cuál sería el reparto de lo sensible, qué es lo que se muestra y cómo se muestra.
2. Identificar cómo se reescenifica el pasado mapuche o indígena dentro de los textos y en qué modo esa reescenificación cohabita con las representaciones del Caribe que puedan existir en los textos.
3. Cómo estos poetas mapuches, que están subalternizados, representan esta otra cultura caribeña, también subalternizada y qué podría significar aquello.

4. Revisar los poemarios a través de la categoría de Blanchot “la escritura del desastre” y examinar si existe un vínculo entre ambos poemarios.

En los siguientes capítulos se tomarán las categorías y se aplicarán a ambos libros. El capítulo II llamado “*Fanon city meu* la doble entrada a la ciudad isla” empieza con el análisis de los trazos de cultura caribeña que se pueden encontrar. Estas marcas están relacionadas con el pensamiento anticolonial caribeño, que va unido a los epígrafes de Frantz Fanon y Léon-Gotran Damas. Luego se puede ver una galería de personajes que viven en ciudad Fanon, donde ultimados y ultimadores se relacionan entre sí representando la compleja situación Latinoamericana. El texto finaliza con una sensible despedida que recuerda a la evocación y al romanticismo sentimental caribeño. Una añoranza producida por la inviabilidad del amor entre una mujer afrocaribeña y un hombre blanco. Este aprendizaje amoroso algo solapado, en la cultura popular del Caribe, fomenta que la prescripción es permanecer separados y no interactuar, apoyando a generar el racismo y la segregación dentro de las islas.

En relación a la categoría de reescenificación del pasado, se debe decir que en el capítulo II se ha examinado cómo se ha vuelto a poner en escena lo indígena. Varias de las voces poéticas y los personajes que aparecen en el poemario han sido dañadas por una modernidad que los vuelve subalternos, de esta manera, deben comercializar con los propios vestigios de su cultura, rebajados a *souvenir* turísticos o tienen actividades laborales fuera de la legalidad como participar del narcotráfico. Los indígenas que intentan algún acto reivindicatorio o subversivo terminan asesinados o convertidos en fantasmas.

Las mujeres indígenas tienen un rol muy exiguo, se presentan en el poemario intercambiando parte de su mercancía para la subsistencia o ejercen la prostitución. Se reconstituye el mito de Inkarrí como un tráfico de reliquias arqueológicas que deben ser unidas para que la leyenda se produzca.

Finalizando con la voz de la india de los sueños de Occidente, una indígena que es una representación europeizada de los pueblos nativos americanos para el viejo continente.

Con respecto a la categoría del reparto de lo sensible, el recorte de los indígenas que se presentan en el poemario es bastante dramático, manifestándose muy cercanos a la muerte y a la destrucción por parte de otras personas. Esta representación la entendemos como una metáfora de lo que en la actualidad viven los pueblos indígenas en América Latina, en constante conflicto con los Estados, debiendo resistir diferentes políticas que apuntan a mermar aún más su subsistencia dentro de los países. Las imágenes en donde están representados los guerrilleros tienen una alta carga irónica, que se descifra desde una ácida crítica a los movimientos revolucionarios latinoamericanos, que involucraron a un gran número de la población, pero que no lograron concretar sus programas ideológicos, dejando a su haber millares de muertos como mártires de sus causas.

Finalmente, en relación a la categoría de subalterno. Se ha tratado la posición del escritor en su carácter mestiza y *champurria*, esta última palabra es designada a los *mapuches* que, por diferentes razones, han perdido la capacidad de expresarse bien en su idioma: el *mapudungun*. Donde el autor, como resultado de habitar esta posición, ha creado a su vez una poética *champurria*. Se ha hecho mención a la situación de los

epígrafes de los escritores caribeños y que podría denotar esta resolución de integrarlos a la manera de citas.

Se ha examinado si es que, dentro del libro, el subalterno puede hablar y en cuál entorno se genera la llegada de esa voz. Se comprueba una vez más que el destino de los indígenas es muy similar al sino de los afrocaribeños. Ambas comunidades asoladas por los colonizadores, luego por los gobiernos de los Estados nacionales, después transformados en contingente para las guerrillas en los 70, para en el presente estar intimidados por la ferocidad del narcotráfico.

El capítulo III llamado “*INDUSTRIAS CHILE S.A.* una travesía marítima y por la memoria” se analizan los diálogos con la cultura caribeña. Lo primero que se nota es el intertexto del título del poemario *INDUSTRIAS CHILE S.A.* con el libro del poeta cubano Nicolás Guillen, llamado *West Indies Ltd.* Ambos nombres apuntan a zonas dentro de Latinoamérica tratadas como mercados comerciales más que como países o áreas geográficas. Se halla también una relación con el poeta Saint John Perse, donde uno de sus poemas es explicado por la voz poética. Se manifiesta la voz de Derek Walcott - escritor de la isla de Santa Lucía ganador del Premio Nobel de literatura en 1992- convertido en un cartógrafo que ayuda a Antonio Romano Montalbán además se muestra un intertexto con un poema del poeta santalucense llamado “El mar es historia”.

Existe dentro del poemario una modulación escritural que dialoga con la forma que tiene Derek Walcott, de tomar tópicos antiguos y reeditarlos en un nuevo contexto. Eso es lo que hace César Cabello también dentro del libro. Observamos la vida de Antonio Romano Montalbán dentro de la embarcación -y casa de citas- de su padre, que pareciera estar ubicada en un lugar que recuerda al Caribe. Finalmente, Antonio Romano

Montalbán tiene un parecido con el Capitán Ahab de *Moby Dick*, puesto que ambos sufren problemas con una de sus piernas; Romano Montalbán porque nació tullido y Ahab porque una ballena le comió parte de su extremidad.

En relación a la reescenificación del pasado, encontramos una voz poética visitando a una comunidad *mapuche*, ellos venden reliquias desde su propio cementerio como *souvenir* turístico. Se puede pensar en la degradación cultural que significa la intromisión del turismo en la vida de las comunidades indígenas alrededor de Latinoamérica. La misma voz se encuentra con un joven *mapuche* en un hospital público en Temuco. El joven trabaja de copero en un restaurant y debe esperar en ese lugar para que vuelva la locomoción colectiva que lo devuelva a su hogar. El único contacto con lo sobrenatural que le va quedando al joven *mapuche* es adivinar quién muere y quién se salva de los que entran a la urgencia. Se muestra al personaje de Fresia, reconfigurada como una joven marginal que vive en la periferia de una ciudad. Caupolicán se presenta de forma degradada, a manera de un personaje que habita en la obscuridad, mitad murciélago mitad humano y que come sobras crudas de animales. Se observa la vida del abuelo Salazar Pichún y cómo él reactualiza las enseñanzas de la guerra que entregaban los *mapuches* a sus hijos, por otras actividades que puede desarrollar con sus nietos, en el patio interior de una casa en una población en Santiago.

En el apartado del reparto de lo sensible, en el poemario se ven a indígenas que aparecen trasportando drogas y, además, se perciben sufrientes, se les asocia también a ritos ceremoniales. El libro muestra la subjetividad *mapuche* que posee Antonio Romano Montalbán heredada de su madre, una joven que iba a ejercer la prostitución en el barco de citas de Octavio Romano Montalbán, pero que finalmente zafa de ese lugar,

entregando a su hijo a cambio de una carreta al dueño del barco. Los hombres indígenas aparecen como parroquianos habituales de la prostibularia nave de Octavio.

El poema “La Araucana” muestra a una mujer que personifica a una *mapuche*, acorralada y sin salida en un intertexto con *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Dentro del poema “Canciones de noche”, se presenta la voz de un indígena que ya no quiere seguir la cosmología *mapuche* y prefiere las supercherías. En la sección “De cómo aprendimos el arte de la guerra”, leemos sobre la vida de Salazar Pichún. El nieto cuenta que el abuelo fue *mapuche* y que habitó el sur de Chile a la usanza tradicional indígena. A Salazar, su familia de origen lo entregó a modo de prenda a una tía para que la ayudara en su casa. El abuelo lleva dentro de sí, entonces, un doble exilio: vivir, primero, lejos de los padres y luego, vivir en la periferia de la capital. Como una forma de sobrevivencia cultural, el anciano se construyó un cuarto al final del patio interior de su casa de Santiago que imitaba una ruca. Allá se iba cuando los ruidos le parecían excesivos.

En el poema “Pequeño y frágil país del sepulturero”, la voz de un *kalku* o brujo es acosada por su comunidad de creencia cristiana católica. El *kalku* se transforma en víctima; la gente creyente, en violentos acosadores con intenciones de lincharlo. La comunidad le echa la culpa de la sequía de ríos del lugar. El *kalku* trata de mostrar el error de sus vecinos. El brujo se ve mucho más racional que los católicos.

Dentro del texto también hay unas cartas, en ellas el hablante que se identifica como escritor indígena tiene críticas a la poesía *mapuche*. Sus reflexiones meta poéticas apuntan a la dificultad de ser poeta y al mismo tiempo pertenecer a un pueblo nativo. Ya que deben lidiar con el deseo de las instituciones culturales de exotizarlos en su

condición. La voz descrea que pueda hablar por su propia sociedad. El hablante se acusa e imputa al resto de los poetas indígenas de pensarse los depositarios de la memoria del pueblo. Contradicciones que aumentan con el hecho de escribir utilizando el español, la lengua del invasor.

Otra voz que también se considera poeta *mapuche* describe la interacción que tiene con un anciano de su comunidad. El hablante igualmente se tensiona con ciertos mandatos de su tradición indígena. La voz poética manifiesta escepticismo sobre una supuesta maldición que le caería a una colectividad *mapuche* por establecerse en lo que habría sido un cementerio de su pueblo. El hablante es reconvenido por el anciano, acusándolo de alejarse de su tradición indígena. La voz se ve más identificada con el *kalku*, se posiciona desde la sombra y la oscuridad. Se distancia de los tonos afectuosos y misericordiosos de algunos poemas de sus compañeros poetas, que enmascaran la pobreza y el saqueo que viven muchas comunidades mapuches. También él elabora una crítica con respecto a ciertas tradiciones nativas que con el paso del tiempo y la influencia cristiana han mutado. El poeta critica lo que para él puede ser una trampa cultural impuesta por los representantes del Estado, el engaño de deber recalcar a cada momento la identidad indígena que está vinculada al despojo, la ruina y la muerte.

Existe otra misiva firmada por un hablante llamado C.C. Él explica a su hermano las aprensiones con respecto a su muerte y lo que ocurrirá después. Ya que su funeral no se realizará a la usanza tradicional *mapuche*, sino que a la manera occidental; en un nicho dentro de un cementerio y en un ataúd. Lo que lo hace dudar si podrá continuar teniendo algún tipo de comunicación con los familiares que permanezcan con vida en este plano como ocurre dentro de la cosmovisión *mapuche*.

La voz del nieto de Salazar Pichún, habla de la relación con su abuelo *mapuche*. Debido a que el anciano le ayudó a conseguir un carnet en una biblioteca pública. El niño comienza así su aventura con la lectura y la literatura. Mientras que el anciano quería que se aprendiera correctamente los argumentos y tramas que leía en las novelas y cuentos, el chico mezcla y reinventa todo en su imaginación. El viejo decide, entonces, contarle las propias historias de su pasado indígena, generando con esto el traspaso de tradiciones de abuelo a nieto.

En el capítulo IV titulado “El desastre en *Fanon city meu* e *INDUSTRIAS CHILE S.A.*”, la primera categoría que se tomará será la de desastre. Para Maurice Blanchot, la calamidad lo arruina todo y al mismo tiempo lo deja todo igual. La debacle sería una amenaza permanente para nosotros. La segunda categoría que se ocupará será la de pasividad, que para el filósofo francés está relacionada con la desgracia. Uno de los ejemplos que él da consiste en la pasividad que exhibe la gente que es llevada a los campos de exterminio nazi. Él señala que la impasibilidad permite mantenerse en la familiaridad con la catástrofe. La tercera categoría será la escritura del desastre: frente al horror acaecido y en permanente devenir, la escritura pasa a ser un hecho menor.

Para la primera categoría en el caso de *Fanon city meu*, el desastre gobierna todo el texto, situación que se manifiesta dentro del epígrafe de Léon-Gotran Damas. Así, la calamidad tutela todo el desarrollo del poemario. Si bien la cita al poeta guyanés hace referencia a la educación colonial de un niño mulato, se amplifica este pequeño drama infantil a una debacle mayor que involucra a toda el área cultural del Caribe. En *Fanon city* se puede observar que el desastre rodea a ciertos personajes como los obreros de un puerto, los narcos, los chasquis, algún suicida y los propios lugareños de la Ciudad Fanon.

Representaciones del desastre que pasaron, que están ocurriendo y que sucederán también en la metrópoli. De esta manera, se revisitan masacres a guerrilleros y a indígenas. La urbe se representa sitiada por desgracias pasadas y catástrofes por venir.

En el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, Antonio Romano Montalbán, dentro de un discurso, se reconoce hijo de la desgracia americana. El desastre rodea a este personaje capitán del barco “Industrias Chile”. En el poema “La Araucana” la calamidad circunda a una voz poética mujer que se identifica como “la Araucana”, ella es una alegoría del pueblo mapuche, que tuvo que sobrellevar la catástrofe de la invasión española y después la instauración del Estado de Chile. En relación al personaje de Fresia, ella sobrevive el resultado de la devastación histórica que vivió su pueblo indígena. Lo que representa Fresia es la precariedad económica que sufre. Vive el despojo económico y territorial de su colectividad. Una de las debacles permanentes dentro de *INDUSTRIAS CHILE S.A.* es el viaje sin fin de la embarcación del mismo nombre. La idea de una travesía de ultratumba eterna sumada al peligro permanente de naufragio es lo que se evidencia en gran parte del libro.

Con respecto a la segunda categoría de pasividad, es posible ver en *Fanon city* la docilidad de los obreros mandados por los negreros, como también la pasividad de los indígenas para dejarse masacrar. Se observa a otrora jóvenes guerrilleros famosos con una apatía amnésica realizando labores menores, ese es el caso de Leonel Rugama. Dentro de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, en el poema “Caballo de Troya” existe una voz que está en impasibilidad, pero a punto de presenciar la catástrofe.

En otra parte del libro de Cabello un joven copero *mapuche* en la sala de emergencias de un hospital en Temuco, sentado es capaz de vaticinar la muerte de los que entran de urgencias mientras espera que se reanude el tránsito de buses que lo puedan llevar a su hogar. Otra vez se entrelaza la pasividad, en este caso del joven trabajador, mientras él aguarda tranquilo augura el desastre de las personas que les adivina su futura muerte.

En el caso de la categoría de “la escritura del desastre”, frente a la calamidad, la escritura o la no escritura dejan de tener importancia. Hay una voz dentro del poemario de *Fanon city meu* que realiza una defensa de la poesía. Si para Blanchot parece reprochable que las palabras sean medios de acción, para la voz poética es censurable que la poesía sirva para ganar dinero, ayudas estatales o prestigio social. En el caso de *INDUSTRIAS*, dentro del mismo discurso de zarpe de Antonio Romano Montalbán advierte que sólo puede hacer libros que lo emparentan más con la poesía que con la acción política.

En las Conclusiones se considerarán los derroteros que tuvo esta investigación realizada y las posibilidades de seguir ampliando la mirada hacia otras zonas de exploración literaria y cultural, tomando en cuenta que la influencia de la cultura caribeña llegó para quedarse y comenzar un proceso de diálogo con las demás tradiciones que habitan nuestro país.

CAPÍTULO I

**PERSPECTIVAS CRÍTICAS DE LOS POEMARIOS DE HUENÚN Y CABELLO
MÁS UNA CAJA DE HERRAMIENTAS.**

1.1. Corpus

Entre los investigadores que han desarrollado un análisis crítico académico a las obras de los poetas *mapuches* se debe mencionar a Hugo e Iván Carrasco, luego, en una segunda generación de investigadores, se incluyen a Sergio Mancilla, Mabel García y Fernanda Moraga. También se revisará el punto de vista de Maribel Mora Curriao como crítica cultural. Existen asimismo los estudios de poesía *mapuche* en el espacio urbano realizados por Magda Sepúlveda y Lucía Guerra. Por último, se abordará el estudio de traducción cultural de algunos poetas *mapuche*, desarrollado por el investigador y poeta Rodrigo Rojas.

En el caso de Hugo Carrasco, él define, en una primera instancia, qué podría ser la poesía etnoliteraria *mapuche*, donde el investigador identifica el *ül* -canto tradicional- como una de sus influencias directas. Además, se pregunta por el estatuto textual de los escritos, si pertenecen a la cultura tradicional o corresponden a la poesía chilena. Así, para Carrasco, Chihueilaf y Lienlaf no son etnoliteratura, porque también tienen rasgos de la cultura contemporánea. El académico, a través, del análisis de estos poetas expone ejemplos de la autoconciencia, de que los escritores hacen literatura y no etnoliteratura, Chihueilaf y Lienlaf tendrían esta reflexión escritural. Este investigador también es el primero que ve en la poesía *mapuche* una suerte de resistencia cultural. Finalmente,

propone una primera definición de poesía *mapuche*, donde la marca principal, es la innovación cultural:

Postulamos [...] que debido al hecho demostrable de que la poesía mapuche tal como la conocemos ahora proviene de una cultura que fue ágrafa y en la cual se generó cuando la escritura ya era un rasgo dominante en su desarrollo, puede concebirse como parte de un fenómeno intercultural de apropiación de un aspecto de la cultura ajena que se emplea en gran medida de acuerdo a criterios de su cultura propia, y que por lo tanto puede estimarse que tiene como proyección posible la de constituirse en un tipo de cultura innovadora [...] (Hugo Carrasco 2000 19-20)

Por su parte en el año 2008, Mabel García Barrera en su estudio: “Entre-textos: La dimensión dialógica e intercultural del Discurso Poético Mapuche”, reconoce tres momentos importantes en el tránsito discursivo poético *mapuche*:

“El primer encuentro: transposiciones, equivalencias y ensamblaje” (García 2008a 33) en un primer momento el ancestro de la poesía *mapuche* es el *ül* (Canto tradicional), pero “esta forma expresiva a inicios del siglo XX transita rápidamente de la oralidad a la escritura y con ello a la adopción de los cánones de la poesía occidental” (García 2008a 33), producto de la incorporación al sistema escolar, que en este contexto, actúa como “parte de los mecanismos de imposición cultural” (García 2008a 33-34). Ejemplos de escritores de esta época, primera mitad del siglo XX son: Anselmo Quilaqueo, Guillermo Igayman, Teodoberto Neculman, Antonio Painemal y A. T. Antillanca, todos ellos desarrollaron textos en castellano “adscrito a las tendencias poéticas imperantes y centrado en temas propios y/o universales” (García 2008a 34).

Después en la década del sesenta, con la aparición de los poetas Sebastián Queupul y José Santos Lincomán, se advierte la crisis del paradigma anterior y se hacen presentes “los primeros rasgos de recuperación de códigos discursivos y elementos

culturales propios” (García 2008a 34). Sebastián Queupul en particular, si bien un gran número de sus textos están en español, en 1966 publica textos bilingües (español y mapudungun), inaugurando lo que Iván Carrasco llama “literatura etnocultural,” puesto que al tener doble registro “lleva implícito un doble destinatario, y , por lo tanto, una lectura plural” (Iván Carrasco 2003 62).

Existe un segundo momento dentro de la poesía mapuche que la profesora Mabel García define como “Los textos referenciales: es decir desde el lenguaje y el discurso tradicional. Establecido este antecedente, que marca el gradual proceso de intervención del canon poético occidental a partir de la inscripción de los cánones tradicionales propios” (García 2008a 36). En la década del ochenta, Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf producirán obras poéticas, las cuales marcarán el camino para las nuevas generaciones de poetas, la académica explica el aporte de estos poetas:

Uno de los principales méritos de estas obras es la inclusión de una conciencia étnico-cultural e histórica desde la cultura propia, el rescate de la memoria ancestral, la denuncia del atropello histórico y el consecuente desarraigo cultural. En esta situación de conflicto cultural, el escritor debate su propia coherencia en la opción por un proceso de registro –oralidad/escritura-, idiomático –mapudungun/castellano y discursivo –cánones propios/ajenos-; resolviendo esta tensión en un proceso traduccional que propone versiones adecuadas a las circunstancias de enunciación intercultural: la escritura bilingüe y/o el collage etnolingüístico, en algunos textos la inserción de la representación manuscrita e iconográfica, junto a la tipográfica, en otros, casos, la resignificación del discurso histórico oficial, destacándose otra alternativa más compleja desde el punto de vista estético, como es la construcción de un macrotexto cifrado culturalmente que a nivel superficial narrativiza y denotativamente, mientras en la lectura profunda demanda la competencia interpretativa de la cultura tradicional (García 2008a 36)

Lienlaf y Chihuailaf, entonces, sientan las primeras bases en cuanto a temática y estética poética, que luego se volverá necesaria y referencial para las nuevas generaciones de escritores *mapuches*.

Finalmente, Mabel García identifica un tercer momento que lo titula “Las propuestas actuales territorializar la diferencia” (García 2008a 45). Han transcurrido diez años entre la etapa fundamental y referencial para las nuevas camadas poéticas. Ya entrada la década de los 2000, son escritores como César Millahueique, Bernardo Colipán y David Aníñir los que toman la posta de relevo dentro de las nuevas miradas en la literatura *mapuche* actual. Se destaca Aníñir con su texto *Venganza a raíz* (2004), ya que representa el ejemplo de la heterogeneidad que viven los “hijos de los hijos de los hijos de Lautaro,” (Aníñir 76) inmersos en el asfalto de la ciudad, en palabras de la académica:

Un poemario que replantea la situación del desarraigo del mapuche en la marginalidad sociocultural urbana, inscribiendo su sentido crítico en la nueva etapa del movimiento artístico mapuche, en el cual los textos, tanto en su orientación política como en la representación que hacen de experiencias urbanas más complejas, se instalan frente al discurso de la globalización reorientando la actitud de la resistencia cultural ya no sólo hacia la hegemónica sociedad chilena, sino además hacia “/la madre más puta”: el colonialismo capitalista. (García 2008a 48)

La entrada a la ciudad radicaliza la experiencia de exclusión, en donde ya no solo se es descartado por los chilenos, sino que hay un sistema económico y de poder que sostiene este grado de segregación y que es representado por Aníñir en su poemario. De esta manera, la investigadora logra sistematizar los tres primeros momentos discursivos de la poesía *mapuche*.

Por su parte, Fernanda Moraga investiga la poesía de mujeres *mapuche* y la creación de subjetividades que van más allá de la etnia y el género. Ella indica que las poetas *mapuches* “[...] utilizan la escritura como instrumento impuesto [-pero reappropriado-] de comunicación, revitalización, reivindicación, creación literaria, para (re)construir subjetividades en y desde diferentes cruces, en y desde diferentes entremedios culturales.” (Moraga 2009 227). La académica señala que desde ese lugar se enlazan culturas en constante circulación de nuevas y variadas maneras de situar las subjetividades y los textos. De esta forma, la investigadora indica “[...] que las poetas destejan un proceso de conciencia impuesto que “deshace” sus experiencias, al mismo tiempo que ellas, las poetas, “deshacen” las normativas obligadas en términos de género y de etnicidad, es decir, sus escrituras son conscientes de una afectación de la norma occidental colonialista, primero española y luego chilena” (Moraga 2009 227).

Por otro lado, Maribel Mora Curriao hace una historización de la poesía *mapuche* en paralelo con las demandas de este pueblo dentro del Estado de Chile desde principios del siglo XX hasta el bicentenario. Además de analizar esta poética indígena como discurso de identidades marginadas en el país. La investigadora también realiza un análisis sobre la poesía *mapuche* en correlación al campo literario chileno. De esta forma:

[...] se puede señalar que la poesía Mapuche, al producirse por agentes que forman parte de una nación originaria que pierde su autonomía política a fines del siglo xix y cuyo territorio y ciudadanía los divide en dos — Mapuche chilenos y Mapuche argentinos—, surge tanto desde los márgenes de las sociedades en que se inserta en su nueva condición de dominado, como desde los márgenes del campo literario, donde negocia de diversos modos su inclusión (Mora Curriao 2012 301)

Por su parte Magda Sepúlveda, en su texto *Ciudad Quiltra: Poesía Chilena (1973-2013)*, en el tercer capítulo, habla de cómo en la década de los noventa la poesía indígena

estableció un diálogo con la defensa territorial del pueblo *mapuche* a través de estrategias retóricas. Sepúlveda visualiza tres tácticas. La primera descrita como “la elaboración de un territorio maravilloso donde la convivencia del ser humano con los elementos naturales se establece en base a un conocimiento profundo de la flora y fauna del territorio” (Sepúlveda 215), de esta manera los hablantes poéticos ven en la naturaleza “el archivo de su memoria histórica” (Sepúlveda 215). La segunda maniobra retórica explicada como “la poetización de las tensiones que le produce su estadía en las ciudades de provincia y su consecuente deseo de volver al espacio rural” (Sepúlveda 215). Finalmente, la tercera estrategia alegórica “ha sido reclamar simbólicamente la metrópoli como territorio mapuche” (Sepúlveda 215).

En una línea similar, Lucía Guerra desarrolla la relación de la poesía *mapuche* con la ciudad que, en el caso de los textos creados por escritores indígenas, el tema que predomina es la urbe ausente, los trazos escuetos de una metrópoli que se rechaza para reafirmar la cultura *mapuche* o el fragmento de una periferia urbana que degrada y contamina lo propio. La investigadora utiliza el concepto de subjetividad, desde la perspectiva de los estudios culturales, como difusa o en constante redefinición, vinculada tanto a la etnicidad como a los desplazamientos y migraciones. Estas subjetividades de origen *mapuche* en el espacio urbano están marcadas por el conflicto, la disidencia, la negociación y la pérdida. Es más, la yuxtaposición de lo propio y lo ajeno engendra un entre lugar tanto espacial como cultural y lingüístico. (Guerra 302)

Finalmente, el poeta e investigador Rodrigo Rojas en su texto *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche* (2009), habla sobre la traducción cultural que opera en los poemas de estos escritores indígenas, en

donde un texto original “sería una realidad cultural que se transfiere al texto en forma de palabras, estrofas y sintaxis que operan como signos de otra cultura transferidos a la cultura meta del lector, la cultura dominante” (Rojas 38-39)

Las grandes líneas por las que pasa la investigación de la poesía *mapuche* en este último tiempo son acerca de su condición de poesía y de la conciencia escritural que poseen sus cultores como son los estudios de Hugo Carrasco. Por su parte, Mabel García organiza en tres momentos el desarrollo de la poesía *mapuche* que van desde el ensamblaje de los primeros poetas mapuche, como Sebastián Queupul. Un segundo momento es el desarrollo de los textos referenciales de mano de escritores como Chihueilaf y Lienlaf, para ya en el final hablar de la desterritorialización de la poesía *mapuche* hacia zonas más urbanas como sería en el caso del poeta David Aniñir.

Siguiendo este tercer momento de García, Magda Sepúlveda elabora un estudio sobre la poesía *mapuche* y su relación con la ciudad, como Lucía Guerra también desarrolla el concepto de subjetividades en el espacio urbano.

Por su parte, Rodrigo Rojas se centra en la traducción cultural que hacen algunos escritores *mapuches* de sus textos como estrategia de resistencia. Para finalizar, los modos de resistencia cultural que tienen los poetas *mapuches* a través de sus textos son otro tópico importante de análisis y transversalidad en los estudios literarios.

Cuando se quiere hablar de conexiones entre la poesía *mapuche* y otros imaginarios se puede revisar el trabajo de Sergio Mansilla sobre *Puerto Trakl* (2001) de Jaime Huenún. Allí el investigador analiza los temas más universales que se encuentran

en este poemario. Y observa que el tópico del puerto es una de sus esencialidades, además, Huenún hace guiños a otros escritores de la cultura occidental:

Puerto Trakl se nos presenta como escritura desterritorializada que dialoga con las discursividades de poetas situados en la centralidad del canon de la poesía moderna internacional, europea principalmente. Hablamos de Trakl desde luego, de Rilke, Valery, Celan, Eliot, Melville; también de Jorge Teillier, Álvaro Mutis, entre otros, cuya presencia en Puerto Trakl evidenciaría la emergencia de un mundo literario autónomo y universal liberado de las localías que comportan rasgos de hibridismo o de interculturalidad [...] (Mansilla 2011 15)

Mabel García advierte casi al final de su investigación “La experiencia de la hibridez en la literatura indoamericana actual. El proyecto mapuche”, los imaginarios latinoamericanos y del tercer mundo que instala Huenún en su poemario *Fanon city meu* (2014):

Huenún continúa este viaje poético con *Fanon city meu* (2014), cuyo centro es el colonialismo en América y su consecuencia: el estado de marginalidad y pobreza que conlleva, el conflicto por el poder y la lucha de liberación o resistencia, las huellas indígenas, las latinoamericanas y la afroamericana. Allí, los versos recorren distintos acontecimientos, pasados y presentes, dialogando con la obra de Franz Fanon, particularmente con la más difundida: *Piel negra, máscaras blancas* y *Los condenados de la tierra*. Este texto repasa los movimientos revolucionarios como Sendero Luminoso, los clanes de la droga, dialoga entre los versos con César Vallejo, alude a la muerte de Atahualpa, a Moctezuma, al Che Guevara, a Leonel Rugama, a los conquistadores Pizarro y Pinzón, al atleta Abebe Bikila, y convoca el nombre de Franz Fanon a través de distintos poemas o a través de sus títulos, porque este mundo que ha evidenciado se encuentra en la “ciudad Fanon”. (García 2016b 91)

Los análisis acerca de las conexiones con otros imaginarios latinoamericanos que tienen algunas obras de ciertos poetas *mapuches* son reducidos. Los estudios apuntan a las representaciones de tensiones identitarias étnicas dentro de los textos, además de cómo se ven recreadas estas subjetividades indígenas en los espacios urbanos y su relación con esos entornos, o, la relación de los poetas *mapuche* con el campo cultural chileno. Si bien

la profesora Mabel García da con la hebra del imaginario de los países del tercer mundo, deja pasar una relación que se puede ver más directa, en el caso del poeta Huenún y su texto *Fanon city meu*, en él se observa un proyecto de interconectar este sur global a través de los imaginarios latinoamericanos y caribeños que el poeta desarrolla a lo largo de su poemario.

1.1.1. Justificación de lo caribeño en el Corpus

Con respecto a la justificación de lo caribeño en los poetas Jaime Huenún y César Cabello, se utilizarán algunas categorías de análisis para visualizar ese diálogo. La primera en ser empleada es la de intertextualidad. Se sabe que la primera teórica en acuñar este término fue Julia Kristeva en su texto “Bajtín la palabra, el diálogo y la novela”, refiriéndose a los conceptos del crítico ruso sobre el diálogo y la ambivalencia:

En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes, que él llama respectivamente diálogo y ambivalencia, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de instersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (Kristeva 3)

Kristeva otorga un nombre para los fenómenos que estaba estudiando Bajtín en la novela, entre esos el de polifonía textual, una categoría que hace referencia a que cualquier emisor de un texto tiene noción de otras citas previas que le ayudan a la construcción de su propio escrito. La teórica literaria habla de obras que son armadas con mosaicos de otros textos, estructuras móviles e intercambiables.

Desde ese momento, a mediados de los sesenta, la intertextualidad se ha problematizado ampliamente y ha generado otros conceptos subyacentes. Para fijar una

definición, entre muchas, se recurre al *Diccionario de retórica y poética* (1995) de Helena Beristáin, donde describe intertexto como:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto [...] analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente [...], ya sea renovados o metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación [...]

Un texto puede llegar a ser una especie de collage de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales [...] (Beristáin 263-264)

Eso es lo que *Fanon city meu* e *INDUSTRIAS CHILE S.A* son: una caja de resonancia de los ecos culturales que puedan venir desde el área caribeña.

Para analizar estos intertextos con la cultura caribeña de los poemarios, se recurrirá a dos categorías. En primer lugar, se tomará el concepto de “paratexto”, acuñado por el crítico literario francés Gérard Genette, que lo define como:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente al público. Más que un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o [...] de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. [...] una zona no sólo de transición sino también de transacción [...] El paratexto [...] se compone [...] de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencias de afectos [...] (Genette 7-8)

Así, el paratexto, en términos más sencillos, es todo lo que rodea al texto propiamente tal. En este caso serían las marcas integras que el libro lleva antes de adentrarnos a sus poemas en sí: la cubierta, el título, el diseño y el color de la cubierta, la información de la solapa, la información de la edición, la editorial y su nombre, prólogo si hubiera, dedicatoria si hubiera, epígrafes- luego de cerrado el poemario -, epílogo si

hubiera, la información de la contra solapa, detalles de esa edición, la contra cubierta y todo lo que ella contenga.

Para finalizar este apartado, se tomará el concepto de sujeto poético para analizar algunos de los personajes que aparecen dentro de los poemarios, quienes podrían tener este grado de intertextualidad con las culturas del Caribe.

Fanon city meu de Jaime Huenún

Jaime Huenún es un escritor mapuche *williche*¹ nacido en 1967 en Valdivia. Comienza su producción literaria con su libro *Ceremonias*, editado en 1999. Allí crea voces que representan su herencia indígena y que, al mismo tiempo, sufren las consecuencias del despojo colonial al que fueron arrastrados como comunidades después de la Pacificación de la Araucanía, tema al que regresó con su poemario *Reducciones* (2013).

Sin embargo, entre estos dos poemarios, Huenún editó en el 2001 *Puerto Trakl* que es un viaje fantasmagórico y onírico por una zona portuaria en decadencia, con un título que ya se juega su doble vertiente cultural entre la sonoridad *mapuche* de la palabra “Trakl” y la alusión al apellido de Georg Trakl, poeta austríaco que se suicidó durante la Primera Guerra Mundial. Advertimos que Jaime Huenún tiene dentro de sí las dos vertientes que habla Iván Carrasco: la corriente cultural *mapuche williche*, minoritaria a la que hace honor en *Ceremonias* y *Reducciones*, pero también posee la influencia cultural poética chilena y universal que se puede apreciar dentro de *Puerto Trakl*, donde

¹ *Mapuches williches* son los indígenas del pueblo *mapuche* que habitan desde las regiones de Los Ríos y de Los Lagos hasta la isla grande de Chiloé, es sólo una denominación geográfica y no étnica.

se identifica la melancolía de Teillier y algunos intertextos con escritores de puerto como Melville².

La producción poética de Jaime Huenún va hacia una nueva fase con el poemario que le sigue a *Reducciones*. Este libro es de 2014 *Fanon city meu*, nuevamente con el sólo título Huenún se dirige al doble afluente cultural, al igual que en *Puerto Trakl*. Esta vez el nombre del texto, en otro de sus juegos de palabras, puede tener dos traducciones; si se considera el “meu” como partícula adverbial de lugar en *mapudungun*, su transcripción debería ser “en ciudad Fanon”. Por el contrario, si se quiere interpretar ese “meu” como adjetivo posesivo del portugués, entonces, sería “mi ciudad Fanon”³.

Esta es la inestable puerta de entrada a un libro que se instala en una ciudad que tiene todos los rastros históricos del continente americano: el trauma del encuentro con el español, los casi cuatrocientos años de vida colonial y parte de las cicatrices que dejó ese tiempo, la trata de esclavos y de indígenas, las independencias junto con los movimientos insurreccionales de izquierda del siglo XX y sus fatídicos desenlaces. Se debe consignar que, en el 2016, el texto apareció nuevamente editado, ya como sección dentro de otro poemario de Huenún llamado *La calle Mandelstam y otros territorios apócrifos*.

² Herman Melville escritor estadounidense nacido en Nueva York en 1819, su obra más importante es la novela *Moby Dick* publicada en 1851, donde cuenta el viaje del barco ballenero Pequod liderado por el Capitán Ahad, además de su ayudante Ismael, Queequeg el arponero y la tripulación, todos ellos, van a la caza de un cachalote blanco por los mares australes. Entre otras novelas de viajes y marineros que Melville escribió están: *Chaqueta Blanca* (1850), *Taipei* (1846), *Omu* (1847), *Billy Budd, marinero* (1924), entre otros relatos. Andrew Delbanco dice que en algunos de sus libros Melville utilizó sus experiencias viajeras; primero a bordo de un buque mercante que lo llevó a Europa, y luego como tripulante de una fragata estadounidense en ruta por el océano Pacífico (p12).

³ En *El Diccionario Mapuche* de editorial Artemisa en la entrada “Meu”, que también incluye a la palabra “Mew” da como posible traducción dos preposiciones, una de las cuales es “en”. Por su parte el diccionario *Larousse portugués español* en la entrada de “Meu” la traducción posible que hace al español es de “mi”.

Existe una intertextualidad en *Fanon city meu* con las culturas del Caribe. A este respecto y revisando en los epígrafes que posee el texto, Gerard Genette los define como: “una cita ubicada en exergo generalmente al frente de la obra o de parte de la obra: “en exergo” significa literalmente fuera de la obra, pero quizás aquí el exergo es un borde de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera.” (Genette 123). A modo de ejemplo, se comentará uno de los epígrafes del texto.

El epígrafe es una frase del libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952), del siquiatra martiniqués Frantz Fanon. La frase es la siguiente: “...adoquines desiguales, cantos que ruedan bajo los pies...” (Huenún 7). Fanon, apellido que se repite antes en la denominación de la ciudad y título del poemario. Lo interesante sería comprender por qué el nombre de Ciudad Fanon. El apelativo es tomado de Frantz Fanon, un siquiatra comunista martiniqués, que radicaliza su posición ideológica al anticolonialismo, luego de que ve con sus propios ojos la guerra colonial que sufren los argelinos por parte del Estado francés a finales de los años cincuenta en Argelia. Este es el apellido que elige Huenún para el nombre de la ciudad. *Piel negra, máscaras blancas*, el libro de donde se extrajo esa frase, es un texto de investigación donde Fanon estudia los procesos psicológicos que viven los afrocaribeños en la capital imperial París y las consecuencias mentales que sufren al regreso a su isla natal.

La idea de enmarcar el poemario con la cita de este pensador anticolonial es un esfuerzo de hacer una vinculación entre culturas, que ya no estén mediadas por la herencia del occidente, sino que se enriquezcan entre ellas, además de visualizar que la

condición neocolonial es un estado compartido en la actualidad por todo el sur global⁴ y no solo por ciertas zonas, territorios y pueblos.

En el caso de los sujetos poéticos que pueden deambular por el texto se observan dos que están presentes en el poemario y que tienen relación con la cultura caribeña. El primero de ellos está dentro del poema “La vidente lucumí⁵”. Aquí se percibe la idea de un saqueo a los indígenas y a los afrodescendientes, herederos de la traumática historia de esclavitud como es el caso de la vidente lucumí:

La vidente lucumí
heredera de las dotes
nigromantes de su abuela
taconeando ya borracha
sobre rotos adoquines
en el viejo malecón.
Aferrada a los turistas
ya no habla de la suerte
ni de males por venir.
Ahora lleva un fiel demonio
sonriendo y bailoteando
en la faz del corazón. (Huenún 27)

Observamos al turismo como un marco de destrucción de Ciudad Fanon, a modo de alegoría a la depredación cultural que genera esta actividad económica transnacional en Latinoamérica. La “vidente lucumí”-perteneciente a las diásporas africanas presentes en el Caribe- relacionada con los turistas cambia su destino como adivina, para

⁴ Boaventura de Sousa Santos nos explica: “Esta concepción del Sur se superpone, en parte, con la del sur geográfico, el conjunto de países y regiones del mundo sometidos al colonialismo europeo y que, con excepciones –por ejemplo, Australia y Nueva Zelanda-, no alcanzo niveles de desarrollo económico semejantes a los del Norte global- Europa y América del Norte-. La superposición no es total porque, por un lado, en el interior del norte geográfico, clases y grupos sociales muy amplios –trabajadores, mujeres, indígenas, afro descendientes, musulmanes- fueron sujetos a la dominación capitalista y colonial, y, por otro, en el interior del sur geográfico siempre hubo “pequeñas Europas”, pequeñas elites locales que se beneficiaron de la dominación capitalista y colonial, y que después de las independencias la ejercieron y siguen ejerciéndola, por si mismas, contra la clases y grupos sociales subordinados” (p 10-11)

⁵ Lucumí es una palabra para designar a los esclavos de la tribu de los yorubas que eran capturados en las costas africanas occidentales y llevadas hasta el área caribeña o a parte de Sudamérica.

convertirse en una sombra de su propia vida, una fortuna maltrecha por una modernidad que solo le puede ofrecer transformarse en una postal de *souvenir* turístico y la deja exiliada de sus raíces primigenias.

Otro sujeto poético que se puede apreciar dentro del poemario es Abebe Bikila. El fragmento del poema, habla sobre sus restos. Se debe recordar que Bikila fue un corredor etíope que ganó dos veces en la década del 60' la medalla de oro en la maratón de los Juegos Olímpicos. La leyenda se genera porque la primera vez que logra esta hazaña para Etiopía, el deportista lo hace a pies descalzos. Los pies de Bikila son adorados como unas verdaderas reliquias de santo en la ciudad:

Los pies de Abebe Bikila
portaban los guardias blancos
cubiertos por la bandera,
en vitrina de cristal,
vimos los restos heroicos. (Huenún 37)

La proeza de Bikila es una metáfora del Tercer Mundo: ganar a pies descalzos, desde la total deprivación de medios. No solo representa a Etiopía, su país, sino que a todo el sur global, incluida el área caribeña. Así atestiguan los honores que se le rinden en distintas lenguas del Caribe; como el creole de Haití, el patois de Jamaica o el papiamentu del Caribe holandés: “Honores hubo en creole, / en patois y en papiamentu / mientras los niños jugaban.” (Huenún 37). Esos idiomas son las marcas de esta celebración antillana en honor al corredor africano convertido casi en deidad.

A través de estas dos categorías: los paratextos y los sujetos poéticos, se intenta desentrañar los ecos de la cultura caribeña que pueda tener *Fanon city meu*. De esta forma, el poemario, entonces, comienza con un guiño hacia el pensamiento anticolonial

caribeño engarzado en el epígrafe de Fanon, para luego exponer toda la complejidad coral de personajes que habitan en esta comarca neocolonial, donde las voces de las víctimas se cruzan con la de los victimarios, formando un tapiz que puede ser leído como la representación de Latinoamérica, en donde lo afrocaribeño y lo indígena habitan y se mezclan, generando un crisol de una nueva comunidad de excluidos.

INDUSTRIAS CHILE S.A. de César Cabello

César Cabello es un escritor *mapuche*⁶ nacido en 1976 en Santiago. Cabello ha publicado *Las edades del laberinto* (2008), *INDUSTRIAS CHILE S.A.* (2010), *El país nocturno y enemigo* (2013), *Lumpen* (2016), *Nometulafken. Al otro lado del mar* (2017) y *Cuaderno Obrero* (2019). El poemario que aquí se analiza es *INDUSTRIAS CHILE S.A.* El texto es una travesía por distintos lugares, épocas e historias, donde lo único constante es el viaje más que la llegada a algún puerto o lugar. El libro se caracteriza por una densidad de voces y un entramado de poemas e historias que configuran el proyecto escritural de Cabello.

Aquí también se pueden observar variados intertextos y representaciones que van desde la cultura *mapuche*, la cultura griega y la judeo-cristiana. Dentro de los imaginarios que abundan en el poemario además de lo portuario, está el de la piratería, esas luchas ilegales que ocurrían en el Caribe, entre la corona británica y la corona española por la

⁶ Si bien sus dos apellidos son hispanos, Cabello Salazar, dentro de su producción poética se distingue un agenciamiento a la cultura mapuche como es en el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, como también uno de sus últimos trabajos *Nometulafken*. Si bien en algunas entrevistas que ha dado muestra su filiación con este pueblo indígena: “Ser mapuche y vivir en la población es ser doblemente marginado” tiene una relación conflictuada con esa parte de su herencia: “Yo no sé qué es la poesía mapuche y voy a saber qué es la vanguardia.”. Entrevista dada en *The Clinic* el 23 de Septiembre de 2011.

riqueza de las indias occidentales. Este tópico se hace presente, de forma libresca, con menciones a personajes de los libros de Melville y Salgari⁷, entre otros.

Siguiendo con la importancia de la intertextualidad como lo señalan Stam, Burgoyne y Fitterman-Lewis que es un valioso concepto teórico en la medida en que principalmente conecta el texto individual con otros sistemas de representación, más que con un “contexto” amorfo ungido con el dudoso estatus y la autoridad de “lo real” o “la realidad”. Incluso para discutir la relación de una obra con sus circunstancias históricas, estamos obligados a situar el texto en el interior de su intertexto y después relacionar a ambos, texto e intertexto, con los otros “sistemas” y “series” que forman su contexto. (Stam et al. 233)

En el caso de los sujetos poéticos que tienen relación con la cultura caribeña. El primero está ilustrado en el poema titulado “Derek Walcott” en donde se hace alusión directa al escritor santalucense y ganador del Nobel. En los primeros versos el personaje se define como un mulato de la zona de las Antillas: “Yo soy Derek Walcott, natural de Las Antillas, / un shabine caído en la goleta Trinidad” (Cabello 49). La palabra *shabine* denota la mezcla entre razas. Además, la voz dice que no es para nada un tipo tranquilo y bueno: “No soy un ángel que posa sus mulatas manos en cubierta” (Cabello 49).

⁷ Emilio Salgari fue un escritor italiano nacido en Verona en 1862 conocido mundialmente por su personaje Sandokán, el cual aparece por primera vez en la novela *Los tigres de Mompracem* editada en 1900. Al igual que Herman Melville, Salgari escribió novelas con temática marinera, de piratería y algunas relacionadas con el área caribeña. Entre sus novelas se puede encontrar: *Los pescadores de ballenas* (1894), *Las cacerías en los mares polares* (1895), *Los misterios de la Jungla Negra* (1895), *El corsario negro* (1898), *La reina de los Caribes* (1901), *Los solitarios del océano* (1904), *La pesca del tiburón* (1905), *Yolanda o la hija del Corsario Negro* (1905), *El rey del mar* (1906), *Los piratas de las Bermudas* (1909) entre muchos otros relatos. Dentro de su trayecto vital se sabe que realizó único viaje marítimo a bordo del *Italia Una*, durante 1880 posiblemente en calidad de turista, desde Venecia hasta el mar Adriático (p10) nos comenta Piorno en su introducción a *Sandokán*.

En este texto, el personaje de Walcott se presenta como una especie de Virgilio en la *Divina Comedia*, que ayudará a otro a otro hombre en su travesía:

Estoy aquí para ofrecerte la cartografía del triunfo, Montalbán,
la alambrada justa que va desde tu respiración de indio
hasta el oscuro cementerio que has creado
en las hojas de este barco (Cabello 49).

Aparece la alegoría del barco también a manera de un libro. La voz de Walcott le da órdenes a Romano Montalbán: “Toma posesión del cuerpo que reclamas esta noche” (Cabello 49), como también le da consejos: “Cuida la ortopedia de tu pierna izquierda” (Cabello 49). La frase final del personaje tiene un intertexto con un poema de Derek Walcott: “Ya estas hecho un hombre, puedes hablar por ti mismo / El mar es la historia, el resto del viaje / tu voz o la muerte” (Cabello 49).

El poema de Walcott se titula “El mar es la historia” con este nombre parafraseado en verso, el hablante define que durante la travesía debe aparecer la voz de Romano Montalbán o la muerte le ganará esa partida y el viaje. Como se puede observar el sujeto poético de Derek Walcott, entrega la experiencia, la sabiduría y el consejo, pues le facilita los mapas necesarios que Romano Montalbán requiere para su aventura.

Al igual que en *Fanon city meu*, el sojuzgamiento se expone en varios pasajes del texto y en algunos de los sujetos poéticos que se manifiestan en *INDUSTRIAS CHILE S.A.* En el texto “La Araucana”, la voz poética es femenina y se define entre muchas cosas como: “Yo soy la que cayó en matrimonio, / la que arrastra a un Cristo como un marido inútil / o un ebrio de dos cabezas” (Cabello 86). La alegoría es sobre el pueblo *mapuche*, una vez que su conquista y luego su pacificación fueran concretadas, una de los elementos que se inocularon a la fuerza, junto con el español, fue el cristianismo católico,

religión que es vista como una fatal inutilidad, como un marido inepto o algo peor. El poema se cierra con los siguientes versos:

Aquí murió un país, aquí me arrinconaron
 como una esclava negra atemorizada por las aguas.
 Y entonces salgo de mi círculo y pregunto:
 ¿Cuál es mi verdadero nombre? (Cabello 86).

El sujeto poético que padece del sometimiento histórico es la mujer que representa al pueblo *mapuche*, acorralado luego de tantas luchas, es comparado con una esclava negra asustada de las aguas, y que junto con estar aterrada no sabe cuál es su identidad. La asociación entre el pueblo *mapuche* y una esclava negra no es una situación metafórica azarosa, ya que hay un intento de vincular la cultura *mapuche* con otras sociedades que también han sido despojadas dentro del continente.

INDUSTRIAS CHILE S.A. posee una multiplicidad de discursos plurívocos, donde dos significados activos cohabitan al mismo tiempo en algunas palabras, logrando la densidad poética y un efecto estético singular. Este es el caso, de la palabra “Trinidad”. La primera vez que se manifiesta es en una carta, la voz de la epístola menciona un lugar llamado Trinidad, nombre que se repite en el fragmento titulado “Colección”. El escritor de la misiva le menciona al pasar a su hermano sobre un lugar: “Hoy he recibido tu carta nuestra madre me ha dicho que has vuelto. Yo no he podido visitarla ni escribir una línea que la honre sin ensayar su cadáver. En un libro francés que leí durante mi paso por Trinidad, se cuenta la historia de un barco [...]” (Cabello 56). Este mismo sitio reaparece en “Colección”, donde se habla de un hombre llamado Octavio Romano Montalbán, que era regente de un barco que ocupaba como prostíbulo, atracado en la ribera de un río.

Aquí se detalla las actividades que el dueño de la embarcación realizaba diariamente, para mantener su negocio de forma rentable:

A eso de las 6.30 comenzaba la ronda de inspección: las mujeres que habían recibido la visita de los marineros, en su mayoría, descendientes de los indios, dormían indiferentes a las primeras luces del mundo. Durante la noche anterior al descanso matinal, él acompañaba a las parejas hasta el muelle alumbrándolas con un farol de parafina. Allí se despedían y se juraban amor eterno entre restos de pescados y de algas que caían en los basureros. Las gaviotas copulaban sobre el gran faro mayor de Trinidad. (Cabello 75)

Si bien en la primera cita, el nombre de Trinidad es tan sólo un dato referencial sobre la denominación en donde se puede encontrar el hablante, en cambio, en la segunda, cita al lugar Trinidad se le da bastante más ambientación; parece un pueblo cruzado con varios ríos, lo que lo vuelve bastante marítimo o anfibio, como podría ser la ciudad brasileña de Manaus, urbe portuaria porque el río Amazonas la circunda.

El nombre del lugar tiene dos interpretaciones que se anudan dentro de los textos citados. Una es la posibilidad de hablar de forma metafórica de la isla de Trinidad y Tobago, lugar emplazado en pleno mar Caribe. Por otro lado podría ser el nombre que se le da a diferentes eventos geográficos o localidades en el sur de Chile como son el Canal Trinidad, Golfo Trinidad o Isla Trinidad entre otros. Así, se ve esta doble vertiente de los significantes que remiten a algo local, pero que también pueden referirse a otros lugares dentro del continente.

A través de estas dos categorías; intertextualidad y sujeto poético, queremos descifrar los ecos de la cultura caribeña en el libro. De esta forma, en el poemario se pueden percibir intertextualidades que podrían remitir a la cultura *mapuche*, pero que también se podrían explicar en la cultura caribeña. Del mismo modo que existen los

sujetos poéticos que exponen estos intertextos entre la cultura caribeña y la cultura indígena. Esto es interesante, ya que entrega muestras de que una parte de la poesía mapuche está generando vinculaciones con otras zonas culturales del continente. Lo sugestivo es que esta multiplicidad de significados cohabita y se entrelazan en el texto, generando nuevos derroteros poéticos por donde las actuales generaciones de poetas *mapuches* y lectores pueden transitar.

1.2.Estado del Arte

Para esta investigación decidí tomar dos poetas *mapuches* que contengan dentro de sus escritos no solamente representaciones de su subjetividad indígena, sino que también incluyan dentro de los poemarios relaciones con otros imaginarios culturales que no solo se vinculan con la cultura universal occidental, sino que también incluyan intertextos con otras áreas dentro de Latinoamérica, de esta manera, considero que Jaime Huenún y César Cabello en sus respectivos libros *Fanon city meu* e *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, presentan esta condición en particular.

Desde los primeros esbozos de poesía etnocultural *mapuche* realizados por Sebastián Queupul en la década del sesenta hasta la actualidad, el corpus de poesía *mapuche* ha vivido muchísimos cambios. Y a las tres etapas que la profesora Mabel García ha diferenciado, nos parece que entrada la década post bicentenario (2010), los autores que siguieron con su producción, junto a los nuevos poetas que publicaron, aumentan el grado de diversidad y complejidad de su obra. Este es el caso de los poetas

seleccionados para este estudio. Pero antes de llegar a los textos señalados, haremos una revisión crítica de sus trabajos anteriores.

1.2.1. Jaime Huenún

Sergio Mansilla ha sido de los primeros investigadores que se han interesado por la obra de Jaime Huenún. Ya en la introducción al texto *Ceremonias*, Mansilla plantea como estrategia discursiva dentro del texto el *nütram*, la conversación mapuche (Mansilla 13). Idea que seguirá manteniendo en el caso del poemario *Puerto Trakl*, pero aquí el *nütram* está fallido (Mansilla 2011a 23), ya que no es una conversación que logre realizarse con otro interlocutor, en medio de un puerto fantasmagórico, donde campean los sin tierra y la soledad. Con respecto a *Reducciones*, Mansilla indica que:

Reducciones es [...] una propuesta poética de superación de las reducciones históricas de las que el pueblo mapuche ha sido víctima mediante la expropiación, para fines de escritura poética, de voces subalternas y dominantes que son puestas a parlamentar en un espacio textual en el que se evidencian las reducciones de los sujetos parlantes a su sola posición de poder (o a la de su carencia) al ser hablados por la unilateralidad de sus propios discursos. (Mansilla 2015b 154)

El investigador señala en el caso de *Reducciones*, que es un entramado polifónico entre los vencedores y los vencidos, ellos son los que tejen esta transposición de voces, que construyen la representación del pasado *mapuche*. Un pasado que colisiona y reverbera con su crítico devenir.

Con respecto a *Puerto Trakl*, Magda Sepúlveda señala que es un poemario que usaría la estrategia de poetizar las tensiones de los grupos *mapuches* en las ciudades de provincia (Sepúlveda 223). Las atmósferas son opresivas y muy sombrías:

[...] el autor crea una ciudad fantasmal habitada por personajes que ya han vivido y desembarcan aquí tras el desastre de sus acontecimientos. El desastre fundamental es el desarraigo y la imposibilidad de experimentar una parte del mundo urbano como propio [...] Para borrar el desarraigo, los personajes se ahogan en el alcohol. (Sepúlveda 226)

El académico Rodrigo Rojas en su investigación *La lengua escorada* (2009) ocupa una batería de conceptos para darnos a entender la poética del escritor. Uno de ellos es la *champurria* palabra de origen *williche*, término que utiliza el propio poeta, para determinar su situación mestiza. Uno de los aspectos que se puede analizar del trabajo de Rojas es la autoconcepción que tiene el poeta de sí. Jaime Huenún en su condición de escritor *mapuche williche*, que no escribe en *mapudungun*, pero que sí incorpora giros de este idioma dentro de su escritura en español, ha creado un efecto estético innovador y ampliamente celebrado por la crítica literaria chilena. El investigador en su texto esclarece cuál es la posición del poeta mapuche dentro de su cultura y con respecto a su obra:

De aquí en adelante, utilizaremos para referirnos al mestizo una palabra salida de la boca del autor en cuestión: Champurria, palabra que designa al mestizo desde una enunciación huilliche. El mestizo, pues, refiere a una mezcla, una confluencia de dos culturas enunciadas desde la lengua occidental. Champurria en cambio, lo hace desde una perspectiva mapuche y pone acento en la falta de elocuencia del mapudungun. La clave es, por esto, el lugar de enunciación: un espacio fronterizo, una zona donde las identidades se componen por múltiples experiencias de cultura que cohabitan un territorio, las que se ven tensionadas por relaciones de sumisión y dominación: por la colonización, ocupación y resistencia. (Rojas 66)

Rojas realiza una distinción que le comento el propio Huenún; la diferencia entre “mestizo” y “*champurria*”. Donde el primer término remite, desde el punto de vista occidental, aquel que no maneja bien la lengua imperial, en este caso el español, mientras que el segundo, hace referencia a la poca habilidad de la persona con el idioma

mapudungun. Ambos términos, sin embargo, aluden a un lugar intermedio de enunciación, que implica un espacio de habitación en los bordes, incluyendo la connivencia y porosidad cultural, que es lo que profundiza el académico:

La voz *champurria*, a su vez, y como veremos no es solamente el lugar desde donde se habla, sino que refleja una forma de ver el mundo en el cual se integra esa experiencia de frontera. Es una forma de vivir, de hablar, de construir en sí mismo en su visión de mundo, un espacio en el que confluyen culturas, lenguas y diferentes –y a menudo contrapuestos– relatos históricos. (Rojas 66)

La experiencia *champurria* no se trata solo de lenguaje, sino que también implica una cosmovisión de la vivencia de los bordes, distintas maneras de estar, de hablar y de construir. En una situación de flujo y reflujo cultural, donde todos “los diferentes” se encuentran en una zona intermedia de contacto que inestabiliza lenguas, mundos y relatos. Si existe el *champurria* -como persona- se podría agregar la experiencia *champurria*, que incluye vivir en los límites, entre varias confluencias culturales, Rojas añade que es posible hablar de una poética *champurria*:

El *champurria*, entonces, es en los poemas una forma de dar cuenta de la complejidad de esa tierra media que ocupa el hablante, esa *rangi mapu*, que es la perspectiva del mestizo que desafía y enfrenta toda simplificación de su historia y de sus circunstancias. Walter Mignolo [...] llama a éstos “autores bilenguajeantes”, que no necesariamente son bilingües, pero que habitan un espacio entre varias culturas y desarrollan ahí una forma de vida. Es decir, en el caso de Huenún, una poética *champurria*, la cual, en último término, le permite vencer la vergüenza y la exclusión que instaura la ley y la educación monolingüe o la lengua hegemónica. (Rojas 66)

Esto es lo que ha construido Jaime Huenún, el escritor bilenguajeante –al decir de Mignolo⁸– a lo largo de su trayectoria como escritor. Él ha desarrollado una poética

⁸ “[...] es necesario aceptar que el lenguaje, como el pensamiento, está más allá de la lengua y de lo pensado; el lenguaje es el momento en el que “una lengua viva” (como dice Anzaldúa) se escribe a sí misma como “un modo de vivir” en la intersección de dos (o más) lenguas. Ahí es donde se ponen de relieve las diferencias entre bilingüismo y bilenguaje, entre política lingüística y lenguaje: el bilingüismo no es una forma de vida sino una habilidad, que se suicidó en la tensión del bilenguaje, ni tampoco

fronteriza y *champurria*, que en un primer momento oscilaba entre la cultura chilena y *mapuche williche*, algo que se puede ver en sus primeros poemarios *Ceremonias*, *Puerto Trakl* y *Reducciones*. Después en *Fanon city meu* incorpora a esas dos experiencias, la latinoamericana, que incluye la vivencia andina y caribeña.

1.2.1.1. *Fanon city meu*, una revisión crítica

Al momento de elaborar este proyecto de tesis, debo consignar que el material académico que se puede localizar *Fanon city meu*, es un tanto escaso. Existen críticas de diarios y reseñas de revistas en internet, y que por ser el único asequible sobre la obra, lo abordaremos.

Volvemos a establecer que el poemario que nos convoca tiene dos instancias de publicación: la primera es el 2014, cuando el libro es lanzado por la Editorial Das Kapital, y luego hay otra para este poemario, en el 2016, cuando es reeditado no ya como libro, sino como una sección del nuevo texto de Huenún llamado *La calle Mandelstam y otros territorios apócrifos*. Existe, entonces, una pequeña oleada de reseñas literarias en línea de la primera edición, y luego, una en desarrollo sobre la segunda.

En la reseña escrita por Rolando Martínez titulada “En busca de la ciudad inencontrable”, se señala que el poeta no solo construye una historia, sino que logra crear un mundo que incluye a “los seres reclusos en los amplios pasajes de la historia [...], el autor configura un escenario donde transcurre la historia no contada de las revoluciones: El lado opuesto de los héroes y los mártires, y la intimidad donde sucede la derrota” (Martínez). Así, el articulista considera esta faz oscura que es iluminada por Ciudad Fanon, el rostro de las derrotas que se han sucedido en Latinoamérica desde la llegada de

entenderíamos a Gloria Anzaldúa en Estados Unidos, cuya fuerza seductora es la fuerza del bilenguaje como una vida entre lenguas y no solo un ejercicio estético bilingüe.” (Mignolo 340)

los españoles hasta los actuales Estados nación. Por otra parte, el reseñista advierte también el mundo social fragmentado de Ciudad Fanon:

Los conflictos que se suscitan en el transcurso del libro, advierten en tono, a veces de combate y otras de guerrilla, una sucesión bélica que si bien es propia de esta revolución trastocada y secreta en el universo de Ciudad Fanon, acusa en el hoy real, esa relación poco simbiótica entre las clases, los poderes y el pueblo (Martínez)

Por su parte, la reseña de Matías Ayala titulada “La historia como ruina: “Fanon city meu”, de Jaime Luis Huenún” explica que el poemario se abre hacia esa modernidad fisurada, ya que vivimos en las afueras, lejos de las grandes metrópolis europeas. Instalando este discurso poético dentro de las retóricas postcoloniales, como un vestigio trágico, además de que: “El espacio urbano de esta literaria “Ciudad Fanon” es un lugar distópico, marcado por el exceso y el delirio, la desigualdad y la violencia. En él se mezclan las temporalidades de la Colonia, los años 60 y la actualidad como una suerte de resaca de la historia” (Ayala). De este modo, Ciudad Fanon sería un lugar anti utópico y un sitio en donde se superponen las temporalidades desde la época colonial hasta la actualidad. Como consecuencia, su seña característica sería la violencia desatada. El crítico también menciona los personajes que rondan en Ciudad Fanon. Junto con esta distopía, Fanon *city* tiene una topología geográfica y social que puede ser comparada a cualquier urbe dentro de América Latina:

En *Fanon city meu* hay una plétora de ex-guerrilleros entregados al hedonismo y la decadencia en bares y hoteles; de carteles de narcotráficos y sicarios que administran la violencia bajo la sombra indolente del Estado y de los mercados; de prostitutas, zambos, indios y delincuentes fuera de la ley que sudan, beben e intentan sobrevivir. Ciudad Fanon es un lugar latinoamericano o caribeño –acaso un lugar cerca de la selva peruana– en donde las leyes están suspendidas, un espacio en Estado de excepción en donde la explotación, la violencia y los medios de comunicación coexisten de forma caótica (Ayala)

Juan Guzmán en su artículo también hace mención de estas tres ideas de Ayala; la ciudad desbordada, los personajes terribles y la violencia que campea por todo el lugar:

El poeta global [...] nos lleva por los caminos del tiempo, acompañados de una música violenta no exenta de humor, atisbando desde su aurora los cruentos cambios del capitalismo [...] Y en esa atmósfera cosmopolita y turbulenta circulan negros, zambos, mulatos e indios proletarizados; mapuches-obreros, abatidos en trabajos mal pagados y alienantes que marchitan los atávicos recuerdos [...] (Guzmán)

Por su parte Steve White en su reseña indica que una de las palabras que aparece espectralmente por todo el poemario es la de revolución: “Para parafrasear el célebre comienzo del Manifiesto Comunista: Un espectro se cierne sobre Fanon *city*: el espectro de la Revolución. No hay que creer en fantasmas para apreciar el asombrosamente contundente libro del chileno Jaime Luis Huenún” (White). Al igual que Ayala y Guzmán, White hace alusión a los personajes que aparecen en Ciudad Fanon y la considera como un lugar degradado, entre muchas otras cosas, por la violencia y el neoliberalismo en expansión:

Pero, quiérase o no, los antiguos rebeldes amerindios luchando contra el colonialismo español -como Atahualpa- y los guerrilleros de memoria más reciente aunque quizás de otra vida también -como el Che y Leonel Rugama- rondan por estas páginas, persisten y coexisten como vivos recuerdos de un futuro demasiado cercano o en que ya estamos insertos en el lugar degradado denominado Ciudad Fanon en los sueños lúcidos del poeta, donde confluyen todos los tiempos y todos los espacios, salvo el de un gobierno insurrecto potencial en exilio fuera de estos inmensos parámetros urbanos transnacionales (White)

En el 2017 *Fanon city meu* tuvo su traducción al inglés por el investigador literario Thomas Rothe y fue publicado en la editorial estadounidense Diálogos Books. Aquí la introducción fue escrita por el poeta puertorriqueño Urayoán Noel que se refiere a la idea de Ciudad Fanon como una urbe geopoética además de definirla una zona de contacto al igual que Puerto Trakl:

[...] Like the ironic neoliberal arcadia of “Port Trakl”, “Fanon City” is also a “contact zone”: both cities function as what Mary Louis Pratt famously described as “social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in the world today”. But there is no arcadia here, even of the ironic kind. If even the most sophisticated digital map could not contain the human and affective flow that shape “Fanon City”, they key here, as in Fanon’s work, is an auto-ethnographic struggle rendered precisely in all its ugly beauty, in all its lucid wit and cleaving fury (Noel xiv)

Una arcadia dislocada casi inexistente, no hay mapas -ni escritos, ni digitales- que ayudan a delinear este lugar, solo se sobrevive en una batalla auto etnográfica, heredada, señala Noel de los trabajos que desarrolló Fanon a mediados de los años cincuenta. Asimismo, el poeta puertorriqueño menciona qué es lo que Huenún produce al haber escrito este poemario, cuál es el movimiento que el escritor propaga:

[...] Huenún here opens up indigenous Mapuche poetry (historically marginalized and misunderstood in Chile) to range of a diasporic flows, in the process rewriting pious Latin America histories of settler colonialism, from the foundational logics of European/African/ indigenous mestizaje to the most recent strains of disaster capitalism, against the backdrop of ongoing state repression against the Mapuche people in Chile and Argentina (Noel xv)

Noel define que con *Fanon city meu* Huenún instala a la poesía *mapuche* dentro del caudal de escrituras diaspóricas que se han producido en todo el continente. Si bien al inicio vivió un momento de incomprensión, al menos se contabilizan treinta años de un sistemático y analítico estudio de esta poesía por parte de la academia, eso sin contar la recepción del público que ha crecido con la poesía *mapuche* en Chile. Finalmente, otro aspecto que toma Noel es la traducción del título *Fanon city meu*, juego de palabras que ya se abordó.

En relación a la segunda edición de *Fanon city meu* como un apartado dentro del poemario *La Calle Mandelstam y otro territorios apócrifos* en este último tiempo se han

realizado artículos con respecto a este nuevo trabajo de Jaime Huenún y dentro de ellos se encuentra también analizada la sección que es parte de este estudio.

En la reseña que Bernardo González Koppman hace de *La calle Mandelstam* titulada “Jaime Luis Huenún se tutea con las estrellas: Trakl, Fanon y Mandelstam”, en el análisis que desarrolla de la sección de *Fanon city meu* señala:

Siguiendo con este itinerario ahora me figuro a nuestro bardo [...] llegando a una ciudad convulsionada, inubicable pero perfectamente reconocible en los cinco continentes [...] Comprueba aquí abruptos cambios de roles y costumbres, donde los héroes de las revoluciones proletarias se aburguesan, pasando a dirigir empresas públicas y privadas que lucran con las heces y las sombras de Rugama, el Ché, Moctezuma, Abebe Bikila, Abimael Guzmán y otros. (González)

González sitúa a *Fanon city meu*, en relación con las otras dos secciones del poemario dentro de *La calle Mandelstam* y asume que una misma voz va viajando de un apartado a otro. A pesar de eso, se centra en esta ciudad donde casi todas las ideologías han desaparecido -salvo la neoliberal-, los revolucionarios de antaño hace mucho rato que dejaron de serlo, vendiéndose al mejor postor. Postula, de alguna forma, una arcadia destruida. En la conclusión, sin embargo, vuelve a nombrar esta urbe Fanon como una “ciudad caótica”.

El académico argentino Enrique Foffani escribió una reseña para el último poemario del poeta, aclarando que el apartado de *Fanon city*: “[...] es un libro casi despiadado que habla del fracaso de las revoluciones pero también de esa chispa emancipatoria que puede ser encendida en cualquier momento de la historia por “los condenados de la tierra”” (Foffani). De esta forma, Ciudad Fanon toma su nombre del “[...] revolucionario [que] sale de su isla natal para prestar su nombre a una ciudad latinoamericana que las condensa a todas” (Foffani)

En la ponencia llamada “Fanon city meu: el cruce poético de una resistencia”,⁹ se propone analizar el poemario para desentrañar cuáles son los cruces poéticos que eventualmente podrían configurar una forma de resistencia en el texto (Reyes s/p). De esta manera, se revisan los distintos hablantes que pueblan esta Ciudad Fanon, son voces de los comerciantes de esclavos, los narcos e incluso los militares represores del pueblo, todas ellas entramadas generan un bordado, así de esta forma:

El poemario va resultando una suerte de radiografía histórica del devenir de nuestro continente, donde una de las constantes ha sido la violencia. También el poemario de un texto a otro nos sitúa tiempos que por momentos se cruzan, generándonos una sensación de atemporalidad algo fantasmagórica (Reyes s/p)

En este texto también se discute que se condensan diferentes tiempos históricos dentro del libro, se superponen unos y otros, así se puede observar un poema donde:

La época de los descubrimientos de territorio, que antecedieron a la era colonial en América y el tiempo actual del tráfico de droga, además del turismo, se mezclan en el relato de este chasqui que muere al tratar de cumplir su función como soldado de la droga, ex yanacona suponemos de Francisco Pizarro (Reyes s/p)

Otro aspecto interesante que se destaca en este trabajo es saber qué función cumple el turismo dentro de Ciudad Fanon y se llega a la deducción de que es un marco de destrucción dentro de esta urbe, pero como alegoría a la depredación cultural que genera esta actividad económica transnacional en Latinoamérica (Reyes s/p).

También se hablan de algunos personajes que aparecen en Ciudad Fanon como Leonel Rugama, el joven guerrillero y poeta transformado en un botones del hotel Renacimiento, así como los pies de Abebe Bikila, el etíope corredor de la maratón, y las

⁹ Texto presentado en el Primer Congreso Internacional Los territorios discursivos en América Latina: interculturalidad, comunicación e identidad. CIESPAL, Quito Ecuador en el 2016.

manos del Che Guevara, que dentro del texto son reconfiguradas como dádivas religiosas (Reyes s/p).

En las conclusiones, se considera que la vinculación que elabora Huenún con su poesía y el pensamiento de Frantz Fanon no es una graciosa concesión estética, responde a una toma de posición y de conciencia como poeta *mapuche*. Cuando la situación de escarnio económico contra los pueblos originarios del sur de Chile lleva más de ciento cincuenta años hasta la actualidad, realizar el intertexto con uno de los padres del pensamiento anticolonial y de los defensores de la violencia como forma de resistencia contra los colonizadores, es atisbar el sojuzgamiento que padecen los pueblos nativos no sólo en Chile, sino que en toda Latinoamérica (Reyes s/p)

Finalmente, el prólogo que escribe el profesor Grínor Rojo para *La calle Mandelstam y otros territorios apócrifos*, con respecto a *Fanon city meu*, él puntualiza:

Pero he aquí que la segunda sección de *La calle Mandelstam...* da un giro en 180 grados. Entramos en esta sección en *Fanon city meu* y si el ángel tutelar de nuestra lectura previa fue Trakl [...] el de ahora va a ser un Frantz Fanon militante, el ángel tutelar de una *city* subalterna en llamas. Y, claro, el tono es otro. Si allá era el abandono, acá es la imprecación. Yo escribí en otra parte que con *Fanon city meu* el horizonte de la poesía de Huenún y el de la poesía chilena al mismo tiempo se ampliaba, que se tornaba planetario [...] (Rojo 11)

El académico augura un nuevo momento dentro de la poesía *mapuche* y chilena, es Huenún el protagonista de esta ocasión, puesto que con *Fanon city meu*, esta poesía indígena se asienta dentro de la corriente planetaria literaria o, como lo dijo Urayoán Noel, la sitúa dentro de la corriente de literaturas diaspóricas latinoamericanas, el investigador coloca al poemario en un contexto histórico

Pero es ahora la existencia contemporánea en la periferia del mundo, en sus heroísmos y miserias, custodiada por el ojo de Fanon, la que aquí se constituye en referente. Sobre ese telón de fondo se proyectan las transformaciones que la metrópoli capitalista ha impuesto sobre el mundo

precapitalista desde el siglo XVI en adelante, no pocas veces a sangre y fuego. (Rojo 12)

Los cambios económicos que dentro de la historia de Latinoamérica se han ido sucediendo, han transformado los contextos tradicionales de las poblaciones indígenas dentro del continente y, por lo tanto, se ha generado un cambio social, en la mayoría de las veces desfavorable para las capas populares de la sociedad latinoamericana. Existe, entonces, una mutación esencial de los pueblos amerindios, se convierten en otra cosa, es lo que Rojo explica:

La conversión de los negros, los zambos, los mulatos, los indios altiplánicos, los indios amazónicos, y los indios mesoamericanos en obreros; la conversión de los mapuches en obrero; la retrogradación de los obreros al estado de subproletariado andrajoso y ruin. Estamos con todo esto frente a una negación de la naturaleza y a un borramiento simultáneo de la memoria ancestral y nutricia, esta última estropeada por unos trabajos degradantes y una cultura de imágenes fabricadas en serie. (Rojo 12)

En *Fanon city meu* no hay naturaleza a la vista, no hay vida indígena tradicional, las culturas originarias han pasado por el cedazo de una sucia y dislocada modernidad que lo enferma y muta todo a su alrededor.

Se puede decir, de esta revisión crítica, que los tópicos que se resaltan en las reseñas revisadas son: el concepto de ciudad Fanon a manera de una urbe distópica o como la representación de cualquier ciudad latinoamericana actual, la superposición temporal dentro del texto y los personajes degradados que transitan por la ciudad. Además del juego de palabras que lleva el título, en homenaje a Frantz Fanon.

1.2.2. César Cabello

En la reseña “Tornería poética: Las edades del laberinto”, Felipe Ruiz señala que después de esta obra de Cabello, él puede advertir un punto de inflexión entre la poesía lárca y la poesía *mapuche*, creando una tensión en lo que se entiende por esta última. El

reseñista señala: “este libro pone en aprietos a la tradición de donde supuestamente viene, porque la tornea. O más bien: la hace girar a un acelerado ritmo para hacer desfilar un sin número de recursos a un compás nuevo” (Ruiz). El articulista indica también que Cabello precisa de la poesía lárca para bien o mal decir su propia poesía. Concluye además que:

Con todo, y pese a la rotundez que genera esta especie de orquesta atmosférica, *Las edades...* ofrece posiblemente el registro más original que circula en la poesía actualmente, aquella que ha llevado al crítico Grínor Rojo a llamarla “neo barroco Mapuche” pero que yo, matizando un poco, convendría en mejor llamar larismo sucio. Aquel, trabaja bajo la misma prerrogativa del larismo más convencional pero que no teme tratar aquello que su antecesor siempre denostó: la fuerza de una pobreza descarnada y sin nostalgia, la marginalidad lárca, el peso de la hecatombe cultural de los múltiples planos destrozados por el urbanismo más despótico (Ruiz)

En la presentación que hace la investigadora Magda Sepúlveda de *Las Edades del Laberinto* entrega una clave de lectura en referencia a la metáfora de las heridas que se pueden encontrar dentro del texto. Ella descifra tres: la llaga del hijo no deseado, la del padre ausente y la de la lengua residual (Sepúlveda). En el caso de la herida del hijo no deseado, Sepúlveda sugiere que en este punto está emparentado con la obra de Mistral, pero que en el caso de Cabello “recrea el linaje al permitir que ese hijo nazca. De hecho, la voz del hablante es solidaria con esa etnia” (Sepúlveda). En el caso de la ausencia del padre como segunda llaga ella señala:

El padre es el peso del hablante de Cabello quien carga físicamente los huesos de su progenitor. Desde la ausencia del padre, el hijo se imagina siempre como un niño [...] Su interés por sepultarlo equivale a su deseo de crecer. Pero, el hablante tiene sus complicaciones para hacer la fiesta fúnebre. La más grande es que estos huesos se encuentran diseminados por el territorio nacional y él debe recogerlos y darles una sepultura [...] Los huesos están esparcidos “en el país nocturno y enemigo” que es Chile [...] (Sepúlveda)

Para la académica, el país nocturno es la patria de la dictadura chilena, además de ser el lugar en donde los criollos, y no los españoles, fueron los que combatieron a los pueblos indígenas que pertenecían a estos territorios. La última herida hace referencia a la palabra que no accede a la letra, pero que a pesar de eso la voz poética señala que en ese espacio intermedio se encuentra un tesoro. Para la investigadora “Cabello lee la tradición poética chilena, hispanoamericana y de otros continentes, buscando puertas para ese laberinto que lo sitúa una y otra vez ante las mismas llagas” (Sepúlveda).

Elvira Rodríguez en su reseña para el mismo poemario habla de un *flâneur* “postmoderno y postmigratorio” (Rodríguez) ya que es un *flâneur* oscuro “que deambula por las calles de un país putrefacto y marginal. Asimismo, hay un uso de temporalidad distinta, en la transitoriedad de este sitio diseñado como un no lugar, aun así, el hablante está tratando de arraigarse” (Rodríguez). Desde mi punto de vista, creo que sí existe un lugar en *Las Edades del Laberinto* y es el que la profesora Sepúlveda puntualiza “el país nocturno y enemigo” como una alegoría de Chile. Esta tensión del hablante de querer pertenecer a un lugar que le es hostil muestra una voz poética que es permanentemente castigada por esa marginalidad, Rodríguez señala:

Como residentes de aquel país, nos trasladamos a lo imaginario, a un país sin nombre. Es como si las calles gobernaran a partir de lo putrefacto de la ciudad, de la decadencia, de lo humano, y de su marginalidad [...] Estas temáticas hacen del hablante un observador castigado por aquella ciudad enemiga; que lo mantiene instintivamente, percibiendo la pérdida de su identidad (Rodríguez)

La investigadora Fernanda Moraga en su introducción al último texto de Cabello titulado *Nometulafken Al otro lado del mar* entrega una clave de lectura que está relacionada con la condición sojuzgada del pueblo *mapuche*:

Por mi parte, quiero detenerme en uno de sus sentidos poéticos que, a mi juicio, es de un notable valor crítico. Me refiero a la confluencia entre un

relato fúnebre mapuche, la violencia ejercida históricamente sobre los mapuche y la posición de paria de la voz principal del libro: el wampotufe (balsero). (Moraga 2017 5)

La académica señala que *Nometulafken Al otro lado del mar*, es un texto que está dividido en tres partes. La primera es una parte introductoria que está dirigida, en particular al lector no *mapuche*, que “desconoce los pormenores de la escatología mortuoria de la sociedad mapuche, principalmente aquella que traslada las almas en un bote o en cuatro ballenas blancas por el “Río de las Lágrimas”, o por el mar, hasta la tierra de los muertos.” (Moraga 2017 6). La segunda sección inicia la travesía poética en que uno de los sentimientos que más marca a este balsero es el de ser un “apátrida de un lugar que sólo existe en su memoria” (Moraga 2017 9). Para terminar, se cierra el tercer apartado del libro con otra sección llamada “Nometulafken”. Moraga señala con este gesto del autor que:

Finalmente, el poemario se cierra con una tercera y última sección llamada de igual forma que el libro: «Nometulafken». Además de darle una circularidad al texto, del mismo modo que es concebido el universo material y espiritual en los mapuche y en otros pueblos indígenas y no indígenas, el texto toma un tono reflexivo más agudo, porque el protagonista sabe que ha llegado a un final, un final sin trascendencia, un límite marcado por la Minche mapu, por el Río de las Lágrimas o por la isla de los muertos –al otro lado del mar–. (Moraga 2017 10-11)

Por último, la reseña de Cristián Gómez para *Nometulafken Al otro lado del mar*, a diferencia de la profesora Moraga, indaga en esos imaginarios que van más allá de la propia cosmovisión *mapuche*:

Si Nometulafken carece de la plasticidad y el virtuosismo desplegado en *El País Nocturno y Enemigo* [...] Estos poemas que dibujan la figura del barquero que conduce las almas de los muertos hacia el otro lado, hacia el *nometulafken* o tierra de los muertos, proponen, tal como lo hiciera el autor en algunos de sus otros libros, la concreción de un proyecto híbrido que lejos de exotizar el universo mapuche, lo engarza, sin hacerle perder su singularidad, con otros provenientes de tradiciones como la judeo-cristiana y la mitología griega (Gómez)

Lo conecta con otras tradiciones como la griega o la latina, en donde la figura del barquero que trasporta a los muertos a la otra orilla es parte de sus mitologías. A pesar de que Gómez reconoce la propuesta de lectura de Moraga, el investigador se distancia de esta clave de interpretación, él ve el valor en otros signos del texto:

[...] creo que la potencia de este libro de Cabello pasa no sólo por el lirismo de las imágenes que nos presenta, sino por ser capaz de aunar ese lirismo con otras tradiciones en una solución de continuidad que no le quita un ápice de su localismo ni de su fuerza identitaria (Gómez)

Por otro lado, lo que el académico advierte nítidamente como uno de los nudos y conflictos que tiene el texto existe en relación con el lenguaje. “La posibilidad de un lenguaje comunicativo se ve (parcialmente) truncada por esa oscuridad tautológica que se centra en la (im)posibilidad de decir.” (Gómez). De esta manera, él ve una alegoría en el cruce de los muertos por el balsero:

Cruzar, así, las almas de los muertos, resulta en una especie de escritura, en un intento de representación de la realidad a través de imágenes. Pero, por sobre todo, un elemento que nos parece clave para definir la concepción de la escritura que maneja Cabello, es lo siguiente: esa representación de la realidad a través de imágenes, no es nunca dócil ni tampoco es transparente, no es un conducto donde enviar un mensaje sellado e impoluto [...] sino que se trata en realidad de que esa re-presentación, ese presentar otra vez, filtra –cuando no contradice– lo que la realidad/el contexto/la Historia le propone (Gómez)

1.2.2.1.INDUSTRIAS CHILE S.A. una revisión crítica

Al igual que en el caso de *Fanon City Meu*, el texto de Cabello ha conseguido reseñas que se han publicado en medios escritos o en internet, estos son los objetos que se abordarán. En la reseña de Rodrigo Aravena titulada “Industrias Chile S. A., de César Cabello: el carnaval como subversión y profecía”, se expone el lado cómico o, como dice él de “comicidad”, que el texto *INDUSTRIAS CHILE S.A.* posee:

La comicidad de Cabello, emparentada con la estética carnavalesca de Rabelais, [...], hace de la máscara constante el timón que guía la navegación en este barco que está haciendo agua por todas partes y que se llama Chile. El carnaval es el espacio en donde no existe límite entre quienes son parte de la fiesta y quienes observan. Los espectadores son también cómplices de los excesos de quienes participan en él y por tanto partícipes activos (Aravena).

Otro aspecto importante que destaca el articulista es el concepto del viaje, pero se advierte que esta travesía nunca llegara a su destino, es un transitar sin descanso: “El sentido es el viaje mismo, el estar ahí, más que la meta que apenas empieza a entreverse. Los vigías están más preocupados de la estabilidad de su negocio que de ver a dónde se dirigen porque el camino ya es trivial y la meta se conoce desde el principio” (Aravena).

Aravena señala, además, que *INDUSTRIAS CHILE S.A.* es un texto que se desborda en todos los sentidos, comenzando por la forma, ya que dentro de él hay varias textualidades que van desde; la poesía, el relato, la crónica, las cartas, el uso de imágenes y dibujos, hasta las reflexiones meta poéticas que tienen relación con la tensión identitaria que portan las voces que se entrecruzan en el libro.

Por su parte, Manuel Illanes en su reseña titulada “Para una comunidad imposible: sobre Industrias CHILE S.A. de César Cabello S.” discute la ironía que expresa el hablante al tratar el tema de la poesía *mapuche* así: “el poemario se sumerge dentro de este esfuerzo por aprehender las raíces últimas del ser latinoamericano de una manera subversiva: Cabello toma como base el discurso que idealiza el pasado indígena e introduce la ironía y el sarcasmo dentro de este contexto [...]” (Illanes). A raíz de lo anterior, Illanes indica que la voz de *INDUSTRIAS*, como poeta *mapuche*, se distancia de una identidad indígena pura y para eso, dentro del texto, emplea el relato de los *mapuches* que venden sus reliquias desenterradas del cementerio indígena que la otrora reducción-hoy comunidad poseía. El articulista explica el significado de esta alegoría:

Cabello utiliza la fábula de una aldea indígena que vive de la venta de los huesos de sus antepasados como epítome de esta identidad falsa o postal (en tanto reduce sólo a dos polos) que se vislumbra en mucho de este discurso indígena y apunta a su impostura a través de una serie de reflexiones metapoéticas [...] (Illanes)

El hablante se desliga de obedecer algún tipo de norma que su condición de poeta *mapuche* le imponga, de esta forma, la voz poética se quiere desvincular de cualquier compromiso ideológico que su posición le obligue y eso incluye por ejemplo la noción de patria:

Este desligamiento respecto al discurso indígena tiene su réplica a un nivel más amplio en la distancia que adopta el hablante de Industrias... respecto de la noción de “patria” [...] Desde un primer momento, el texto presenta la geografía fracturada de un país que está constituido por retazos en ruinas como escenario central de las historias y relatos, un lugar donde no existe autoridad o punto de referencia [...] (Illanes)

De esta manera, el reseñista expone que la fisura que posee la voz no es solamente con la noción de lo *mapuche*, sino que también tiene desencantos con la palabra nación. Se debe recordar que después de la puesta en marcha del Estado de Chile, los conflictos de la república con este pueblo indígena han pasado por oleadas de tensa calma y abiertas disputas durante más de 150 años. El otro tópico que Illanes observa dentro del texto es el descenso a los infiernos:

La propuesta sería entonces la de presentarnos la verdadera cara de este territorio, a todas luces, fantasmal, “país ahogado y fronterizo” en que habitan sólo muertos y sombras: en dicho sentido nos encontramos con un texto como *Nometulafken* (palabra mapuche que alude al lugar al que viajan las almas de los mapuches fallecidos) que da cuenta de la calidad de “descenso a los infiernos” que tiene gran parte del texto [...] (Illanes)

El crítico indica que la propuesta del poemario es, justamente, referirse a este otro territorio que sería lo contrapuesto a la patria, es decir, un lugar fragmentado y espurio, un país “ahogado y fronterizo” como cita Illanes del libro. Aparece el texto *Nometulafken*, que dentro de la cosmogonía *mapuche* es el sitio en donde siguen su vida después de

muertos los *mapuches*. Este espacio se asocia con los muchos relatos e imágenes de la muerte que existen no solo en esta cultura indígena, sino que también en la literatura universal, como el caso de los griegos o la *Divina comedia*.

Para finalizar, Illanes se refiere a la conexión de Cabello con la literatura de Derek Walcott para demostrar la dureza de la expresión capitalista alrededor del mundo. El reseñista también aporta con el concepto de “escritura del desastre”, acuñado por el pensador francés Maurice Blanchot y que dadas las circunstancias de los pueblos indígenas, en Latinoamérica, la categoría entrega sentido para comprender este tipo de literatura delineada por los duros acontecimientos históricos:

[...] la invocación a Derek Walcott no es casual en tanto revela el esfuerzo realizado en el texto por ampliar sus rangos de significación y buscar ecos de esta denuncia contra el Capital más allá de los límites de nuestra lengua; es apelando a este gesto –que en última instancia podemos denominar político-, a esta escritura del desastre, si seguimos a Maurice Blanchot, donde Industrias... alcanza una fuerza extraordinaria: en su afán de construir desde las carencias y las mutilaciones esa comunidad imposible que la modernidad sigue negándonos (Illanes)

Cristian Geisse, por su parte, en su reseña titulada “Industrias Chile S.A.: el diálogo con la desolada imagen de Antonio Romano Montalbán”, también se centra en las distintas textualidades que tiene *INDUSTRIAS*, aunque el investigador asocia esta mezcla de textos con el libro *La Nueva Novela* (1977) de Luis Martínez, que abre paso a un tipo de obra experimental que tiene intenciones de narrativa, pero que rápidamente se dirige al lenguaje poético:

[...] en algunos momentos este libro me dio la impresión de ser una suerte de novela regurgitada, con atisbos de trama, personajes, montajes y relatos enmarcados a medio triturar. A partir de *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, ha surgido una suerte de subgénero poético, que juega con la idea de deconstruir un relato, de hacer el amague –aunque sea solo por el título- de relato, y luego irse en picada hacia el lenguaje poético, más lleno de posibilidades, más cercano al delirio y a la videncia, jugando siempre con la posibilidad de expandir los límites del idioma y la cognición. Creo

que este libro de César Cabello tiene algo de esas tentativas, aunque quizás sin la influencia directa de Martínez (Geisse)

Geisse observa algo más, un sustrato profundo en la cuestión identitaria dentro de *INDUSTRIAS*, algo incluso que va más allá de lo *mapuche*: “Sin tener un panorama exacto de nuestra poesía mapuche actual, me parece que aquí hay otra cosa, distinta y franca, asumiendo el problema identitario desde el conflicto interno, desde la herida y la escisión que puede haber en la hibridez y el choque de mundos” (Geisse).

El crítico reconoce la crisis en la que subsiste el texto de Cabello además de la obscuridad y dureza que desde su profundidad el poemario proyecta y transmite al exterior, éste es uno de los elementos que más le llaman la atención dentro del texto, una obscuridad que él denomina como poesía:

Pero para mí, lo más hondo, lo que hace de este experimento poético más notable y memorable está en eso oscuro, violento y brutal que brilla en el centro de este libro, esa inquietante fractura que se nos comunica en virtud de algo que va más allá de las palabras y que algunos podrían llamar poesía, la que a veces –y a veces en sus mejores momentos- no es sino una bestial y pura sinceridad que nos llega sin que entendamos mucho lo que estamos leyendo o escuchando, con una claridad pasmosa que nos revela visiones de nuevos mundos dentro de este mundo (Geisse)

Leonardo Sanhueza en su artículo para *Las Últimas Noticias*, señala que Cabello con *INDUSTRIAS* “[...] propone una poesía mucho más narrativa, que intenta construir un paisaje, o un país, proyectado contra una historia” (Sanhueza). El crítico, en esta ocasión, para explicar la forma que tiene el poemario de Cabello, toma la idea de otro escritor chileno Antonio Gil, este concepto es la “poesía de aventuras”:

Antonio Gil acuñó el término “poesía de aventuras” para un libro suyo, pero perfectamente puede aplicarse a este de Cabello. Protagonizado por un tal Antonio Romano Montalbán, el relato que conforman estos poemas muestra una suerte de nave de los locos, un espejo metafísico de Chile o sus despojos, y una serie de conexiones culturales que dibujan el mapa de la navegación, como la cultura europea, la poesía chilena, las costumbres mapuches y las miserias de la economía (Sanhueza)

Sanhueza indica también esta idea metafórica que existe detrás del barco que navega Antonio Romano Montalbán, como una alegoría del Chile neoliberal, y las conexiones que dentro del libro se pueden apreciar con la cultura grecolatina, judeo cristiana, chilena y *mapuche*. El reseñista también nombra las relaciones culturales que tiene el poemario, que incluyen desde “una mezcla de imaginarios que va del pop a la poesía de Walcott y de la cultura griega al lumpen.”(Sanhueza)

En su crítica titulada “Industrias Chile, la voluntad del origen”, Cristián Gómez se refiere a “una poesía en estado de permanente alegoría” (Gómez), que se alimenta de variadas fuentes para su construcción, que van desde la cosmogonía mapuche hasta las raíces grecolatinas o judeocristianas, lo que produce “El uso extendido de una imagen que nos niega su referente” (Gómez), aunque el lector identifica muchos de los variados temas que aborda el poemario.

El investigador también desarrolla la idea en torno al tono agónico del texto, entendiendo agónico como una palabra que deriva del griego “agón”, que significa lucha o disputa. Según el académico, este tono es el punto de habla, el lugar desde donde se escribe el texto. Esta forma de contienda estaría en dos niveles. El primero sería esa actitud de disputa que existe en gran parte del poemario, lo que incluye a otros escritores o libros, con los cuales hay un grado de conflictividad. El otro nivel de pugna que visualiza Gómez, en las páginas de *INDUSTRIAS*, estaría asociado a la serie de formatos “-líricos, narrativos y gráficos, doble registro idiomático, referencias históricas y culturales-etc., que en su heterogeneidad indican [...] la inestabilidad de lo representado” (Gómez).

Para el profesor Gómez *INDUSTRIAS* interviene en una trama discursiva, ya que está cruzada por una serie de sistemas de representación, algunos de ellos se contraponen, pero el libro participa de la red desde su propia y negativa perspectiva que “desafía toda compensación sentimental por esa pérdida de arraigo” (Gómez).

El investigador aclara que César Cabello parece consciente de este juego en el que se inserta su escritura, sin embargo, su resolución formal está en la contradicción, de esta manera “su relación [...] con el mundo mapuche y la poesía de esa etnia, estará signada por las múltiples entradas y salidas de quien (se) reconoce (en) un linaje, pero no se obliga a formar parte del mismo” (Gómez).

El crítico explica que la defensa de las tradiciones mapuche en este contexto neoliberal, encierra una paradoja, ya que “el patrimonio no puede existir sin esa inalienabilidad, sin ese carácter interesante y digno de ser preservado que le confiere precisamente el mercado” de esta forma “los bienes culturales adquieren su carácter de inalienables en tanto existe una demanda por ellos” (Gómez).

El académico, entonces, señala que Cabello en *INDUSTRIAS*, está atacando esa imaginaria chilena, nacional y patrioterista que ha hecho del universo *mapuche* un signo sin referente, un símbolo ideológicamente tendencioso que es parte de un proyecto nacionalista al cual la nación *mapuche* se ha opuesto desde que entrara en contacto con los españoles hasta la república de Chile. Pero, para Gómez, el poeta también cuestiona cualquier intento de idealizar la noción de lo *mapuche*, como si estas quedaran fuera de cualquier tipo de tensión. Así “Cabello se esfuerza por señalar las grietas por las que el imaginario del conquistador invasor se ha enquistado en la religiosidad y el ser mapuche, obligado hoy a traducirse en el idioma extranjero” (Gómez).

El crítico considera que el carácter político de este libro pasa por su activa conciencia de ser un juego simbólico entre otros juegos metafóricos, donde su relación con lo real no es desde nada, sino que puesta bajo una nueva lupa. Para el académico el escritor de *INDUSTRIAS* entiende de que la participación política no pasa ni por reflejar la realidad ni tampoco por cambiarla a fuerza de voluntad. Lo suyo tiene que ver con una cuestión centrada en la ideología de la forma antes que en un posible tema, cualquiera que este sea (Gómez).

Para terminar este apartado, se hará mención a una ponencia académica llamada “Industrias CHILE S.A. y su imaginario portuario”,¹⁰ donde se analizan las representaciones de lo caribeño y lo portuario en el poemario de César Cabello. Para esto se ocupó la categoría teoría de reescenificación del pasado, desarrollada por Homi Bhabha la cual se define ya que: “[...] introduce en la invención de la tradición otras temporalidades inconmensurables [...]. Los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictivos; pueden confundir nuestras definiciones de la tradición y la modernidad [...]” (Bhabha 19).

De esta forma, se analizan variadas imágenes referentes al Caribe y lo portuario. La conclusión fue que Cabello plantea una reescenificación de la cultura *mapuche* mezclada con trozos de la cultura caribeña junto a representaciones del puerto. Esto podría ser entendido como una subversión de lo que se comprende a manera de “lo tradicional mapuche”; esos retazos de cultura que solo se remiten a cementerios, textiles y cacharos de barro, pero que no tienen un anclaje en la situación actual del pueblo

¹⁰ Texto presentado en el Primer Coloquio Internacional: Los Océanos de Fronteras Invisibles: Luanda-Bahía-Valparaíso: Imaginarios portuarios. Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha, Viña del Mar Chile, 2017.

mapuche. Es una conceptualización de lo indígena, que en su gran parte emana del discurso oficial estatal.

Por otro lado, la vinculación con lo caribeño también puede estar asociada, porque el Caribe en términos históricos ha sufrido sistemáticamente de la expoliación de los países metropolitanos europeos, situación que puede ser equiparable a la condición de los pueblos indígenas en Chile, siempre menoscabados por el Estado, en aras de la modernidad del país.

Se puede deducir de esta revisión crítica que los tópicos que se resaltan en las reseñas revisadas son: el concepto del viaje marítimo permanente sin final, la alegoría del barco pirata como una metáfora de Chile, una tensionada relación con lo *mapuche*, un desborde del texto que parte desde su forma variada en géneros y dibujos hasta los distintos personajes y tópicos que aborda.

1.3. Marco Teórico

1.3.1. El área caribeña

Entendiendo que este trabajo de investigación es acerca de la representación de lo caribeño en dos poetas mapuche, lo primero que hay que desentrañar es qué se comprende por “lo caribeño”, ya que no significa una sola homogeneidad cultural, muy por el contrario, se debe consignar aquí que, en un primer momento, el Caribe tiene como base cultural la herencia indígena, la que conoció Colón en el encuentro inicial con el Nuevo Mundo y que, una vez que la conquista y la colonización de América se afianzaron, las luchas y la esclavitud a la que fueron sometidos los indígenas del Caribe, los llevo a su casi total exterminio.

Esta aniquilación de los pueblos nativos del Caribe trajo la consecuencia de que los nuevos señores de las tierras comenzaran a recibir nueva mano de obra exportada desde el África, mandingas y yorubas, entre otras tribus más, fueron trasladados en calidad de “piezas” y vendidas como tal al continente americano.

El área tiene de base cultural la influencia indígena y africana, se le suma otro elemento que marca a todo el territorio caribeño, ese es la metrópoli que ejerció el dominio colonial. De esta forma y a raíz de la lengua imperial que cada parte de esta zona heredó dentro de su historia, se puede decir que existe un Caribe hispano, francófono, anglófono y holandés.

La investigadora Lucía Stecher en su trabajo doctoral *Salir del país natal para poder regresar: Desplazamientos y búsquedas identitarias en la escritura de mujeres caribeñas contemporáneas* señala que la primera dificultad que presenta un estudio sobre literatura caribeña es la definición geográfica que se debería de hacer del Caribe, en ese sólo ítem existen dos posibles enfoques:

Entre las principales opciones de delimitación de la región destacan la que considera como Caribe sólo los territorios insulares (las Antillas Mayores y Menores) y aquella que incluye bajo esa denominación a todos los territorios bañados por el mar Caribe. Esta segunda opción, que considera la Cuenca del Caribe como criterio para delimitar la región es preferida por la mayor parte de los caribeñistas contemporáneos [...] (Stecher 66)

La académica agrega que a pesar de que la cuenca del Caribe es el territorio de consenso que por ahora tienen los estudiosos para definir geográficamente el área, igualmente no se cierra del todo la discusión, ya que se produce otro debate sobre cuáles territorios continentales incluir dentro de la cuenca caribeña y cuáles no (Stecher 67).

La profesora señala que el área caribeña es un lugar de una diversidad lingüística, racial, cultural y topográfica. Las comunidades indígenas en el Caribe sufrieron un duro

cambio, que en varios casos significó casi su completo exterminio frente al efecto de las colonizaciones hispánicas en primer lugar y cien años más tarde las impulsadas por los países europeos vecinos a España (Stecher 67).

La actividad económica que las colonias desarrollaron en el Caribe fue principalmente la producción y comercialización de azúcar, café, algodón, tabaco y especias. Las distintas presencias europeas son la razón de que en el área se hablen cuatro lenguas europeas –español, inglés, francés y holandés– además de diferentes dialectos criollos formados del contacto de los esclavos africanos y su lenguaje con los idiomas metropolitanos, entre ellos: creole francés e inglés, papiamentu del Caribe neerlandés y sranam de Surinam.

Stecher para esclarecer la compleja relación de los territorios caribeños utiliza los términos propuestos por Stuart Hall: similitud/ continuidad y de diferencia/ ruptura. Ella dice que:

Estos vectores están permanentemente interactuando entre sí y en su articulación dialógica se constituyen como referentes centrales para la constitución de identidades caribeñas. El vector de la unidad dice relación con el pasado común que comparte la población antillana; el de la diferencia recuerda que lo que unifica a todos los miembros de esa población es la experiencia de profunda discontinuidad [...] (Stecher 69)

La discontinuidad en el desarrollo de las islas paradójicamente sería un elemento unificador dentro de la experiencia socio cultural de las Antillas, a eso le debemos sumar la presencia africana en el área que, igualmente, ha tenido este papel aglutinador sumado a la actividad económica que marca a todo el territorio: la plantación, la investigadora señala:

Los complejos patrones de población en el Caribe se vieron determinados en gran medida por el establecimiento de la plantación como estructura de producción en todas las islas caribeñas. Es por eso que Antonio Benítez

Rojo [...] propone considerar al Caribe como un *societal area*¹¹ cuya unidad se funda sobre los fenómenos socio-estructurales comunes. El Caribe fue modelado por Europa para la plantación y es el carácter repetitivo de este modo de producción el que da cuenta de las principales coincidencias históricas que se puede reconocer en los distintos territorios de la región (Stecher 70)

Si bien hay rasgos que pueden ser similares y que ayudan a la comprensión del área caribeña, también se debe tener en cuenta sus puntos de divergencia, el mismo concepto de la plantación puede ayudar y hacer visibles estas diferencias. La académica señala la académica, para estudiar el Caribe hay que tener en consideración el movimiento escalonado que tuvo la incorporación de las plantaciones como forma de desarrollo económico en el área, de este modo, hay que tomar en cuenta que, por ejemplo, esta manera de producción se impuso primero en Barbados en siglo XVII después en Haití (Saint Domingue) en el mismo siglo para ya incorporar a Cuba un siglo más tarde. (Stecher 73)

Lucía Stecher explica que esta situación histórica repercute en lo que Benítez Rojo llama el grado de africanización cultural que posean las islas, de este modo, mientras más rápido se instaló la plantación como forma económica, menos grado de africanización posee esa cultura. Por el contrario en los lugares donde el mono cultivo se desarrolló más tardíamente, por ejemplo el caso de Cuba, el grado de africanización cultural es más alto, puesto que hubo un gran número de africanos libertos y mulatos con

¹¹ Las cursivas son nuestras. Antonio Benítez Rojo ocupa este concepto del antropólogo Sidney W. Mintz y así lo explica: “Considerando cuidadosamente las fundamentales diferencias y semejanzas dentro del área, Mintz arriba a la conclusión de que la gran mayoría de las de las naciones caribeñas presentan estructuras socio-económicas paralelas entre sí, las cuales fueron determinadas por un fenómeno recurrente: la Plantación. Esto es, independientemente de que la economía de la plantación existió en otras zonas del continente americano, es sólo en la región del Caribe donde su dinámica conforma un modelo dado de organización económica y estructura social, el cual se hace presente con más o menos vigencia desde los tiempos coloniales hasta la actualidad. De ahí que el Caribe pueda ser definido como “*societal area*” (Rojo 221)

la posibilidad de integrarse a la sociedad a la que pertenecían, y fomentar contactos e intercambios de todo tipo. (Stecher 73)

Por lo tanto, en términos culturales no es lo mismo Jamaica que Cuba, ni Haití que Puerto Rico, a pesar de que todos pertenecen al llamado Caribe. Lo primero, entonces, será distinguir qué tipo de imaginería del Caribe se hace presente en los textos. De una forma somera, se puede decir que en el caso de Jaime Huenún y su poemario *Fanon city meu*, ya da un pie de entrada en la figura de Frantz Fanon, el siquiatra martiniqués de habla francesa, a quien el poeta recurre para darle nombre a su libro y a la ciudad en la que transcurre el texto.

Por otra parte, en el caso de César Cabello dentro de su *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, sobresale con creces la imaginería pirata, además de tener intertextos con escritores que escribieron sobre los corsarios, ese es el caso de Melville y Salgari o que pertenecen al Caribe de habla inglesa como lo fue Derek Walcott. Será pues el trabajo de esta investigación analizar porqué cada uno de los escritores decide hacer esta vinculación, pero con áreas del Caribe diferenciadas.

1.3.2. El reparto de lo sensible

En esta línea de analizar lo representado, se ocupará parte de la batería teórica de Rancière, en especial, su concepto “el reparto de lo sensible”, lo que se entiende como:

[...] ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recorte que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto [...] (Rancière, *El reparto* 9-10)

De esta forma, se examinará qué tipo de cosas son representadas, cuáles pertenecen al Caribe y qué cosas dentro de esta misma zona no quedan dentro del encuadre que se quiere representar. Es decir, ¿Qué es lo que se quiere mostrar? y ¿Por qué se muestra de alguna forma determinada? Ya que se desea comprender la actitud política de parte de estos dos escritores mapuches para vincular sus textos con el área caribeña entendiendo la política como Rancière la define: “La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” (Rancière, *El reparto* 10). Además de lo que Terry Eagleton asegura de la forma, puesto que: “Hay política de la forma como hay política del contenido. La forma no es una forma de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella” (Eagleton 17).

Para acceder a estas representaciones de lo caribeño se analizará qué hipogramas – o aquellos textos que no están presentes en los poemarios pero que completan nuestro sentido de significado, a la manera de Rifaterre (Rifaterre 12)- pudieran actuar como puentes hacia esta intertextualidad, desde el mundo indígena mapuche a las culturas del Caribe. Ya que el hipograma es un dispositivo que hace una conexión en la interpretación entre el texto y cultura.

1.3.3. Reescenificación del pasado

Otro aspecto que se investigará es si en ambos textos pudiera existir una “reescenificación del pasado”, esta es una categoría de Homi Bhabha. La reescenificación del pasado es un proceso donde:

[se] introduce en la invención de la tradición otras temporalidades incommensurables. De esta manera el proceso aliena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o a una tradición recibida. Así los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictivos (Bhabha 19)

Se quiere analizar cómo se reescenifica el pasado mapuche o indígena en el caso de Huenún y cómo esa reescenificación cohabita con las representaciones del Caribe que puedan existir en el texto, al igual que en el caso del poemario de Cabello, además de saber si estas imágenes están consensuadas con las tradiciones indígenas o tienen zonas de conflicto con “lo tradicional mapuche” dentro de los textos.

1.3.4. Lo subalterno

Gayatri Spivak manifiesta tajantemente: “El subalterno no puede hablar” (Spivak 110). Y como señala Topuzian en su “apostilla” a la teórica india que el peligro del intelectual comprometido con la resistencia anticolonial, corre el riesgo de localizarse en una posición de enunciación similar a la del discurso al que se está oponiendo (Topuzian 116). En el caso de ambos escritores se puede hablar de sujetos subalternizados, entendiendo lo subalterno como una posición dentro de la relación de poder más que una característica. Y esto es así, puesto que ambos escritores son mapuches con la marca de la diáspora en sus biografías. Habitan un *in between* como diría Homi Bhabha. Se quiere observar la manera en que estos escritores subalternizados en su calidad de indígenas representan a otros sectores en condiciones similares como es el caso de la cultura caribeña. Además de revisar si existen en estas representaciones algunas clases de estereotipos o, por el contrario, si hay una necesidad de emparentar, de hermanarse con estos imaginarios.

1.3.5. La escritura del desastre

Se finalizará este marco teórico con el concepto de “la escritura del desastre” de Maurice Blanchot, que en la explicación de Alan Pauls sobre la categoría del filósofo señala: “Toda literatura, dice Blanchot, es “escritura del desastre”: signada a la vez por la

catástrofe histórica y el vértigo del lenguaje, está condenada a interrogarse a sí misma sin descanso, a impugnar toda identidad, toda plenitud que pretenda fijarla, a abrirse siempre en una suerte de duelo inconsolable”.¹²

El tenor de ambos poemarios es una escritura que ya ha vivenciado el desastre. Aunque Blanchot señala que siempre el desastre está por venir, aquí el desastre vino, acaece y vendrá siempre dentro de la historia de la Humanidad. Se entiende que, en el caso del filósofo francés, el desastre pasó por haber vivido la misma época del exterminio judío en los campos de concentración nazi. Es posible equiparar acá un desastre de etnia, es percibir las astillas de lo que quedó de una cultura que, si bien no vivió el aniquilamiento fulminante en cuatro o cinco años, sí lo ha padecido en el transcurso de estos casi quinientos años de historia, una agonía lenta y desastrosa.

Da la impresión de que los dos poetas escriben bajo los consejos de Blanchot: “Leer, escribir tal como se vive bajo la vigilancia del desastre expuesto a la pasividad [...] No eres tú quien hablará, deja que el desastre hable en ti [...]” (Blanchot 12). A ambos poetas *mapuches* se les puede emparentar con esta escritura del desastre porque tienen un tono “post apocalíptico”, de astillas rotas. Ya que escriben desde el vaciamiento que deja el pertenecer a algo casi extinto, una lucha entre el existir trémulamente y la muerte rotunda. Viven la tranquila herida del desastre como expresa Blanchot: “La quietud, la quemadura del holocausto, el aniquilamiento del mediodía- la quietud del desastre” (Blanchot 13). El desastre que se desarrollará en medio de Ciudad Fanon y que en el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.* será en la travesía siempre inconclusa de aquel barco pirata.

¹² Pauls, Alan. “Maurice Blanchot (1907-2003)” *Pagina 12 online*, n.p. 9 de marzo de 2003, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-489-2003-03-09.html>.

1.4. Problema de investigación

En el apartado del Corpus las temáticas que se abordan en los estudios que se han revisado perfilan en un primer momento, a confirmar la condición de poesía que posee esta expresión cultural *mapuche*, trabajo que fue realizado por los estudios de Hugo Carrasco.

En el caso de la investigadora Mabel García, las indagaciones apuntan a sistematizar e historizar los distintos momentos de los poetas *mapuches* a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta mediados de los dos mil. Así, García organiza en tres etapas el desarrollo de la poesía *mapuche*, que van desde el ensamblaje de los primeros poetas. En un segundo momento el desarrollo de los textos referenciales, para ya en el final hablar de la desterritorialización de la poesía *mapuche* hacia zonas más urbanas.

Concordando con esta tercera fase de la historización de la profesora García, la académica Magda Sepúlveda realiza un estudio sobre la poesía mapuche y la relación que algunos poetas tienen con la ciudad, de la misma manera que Lucía Guerra también desarrolla esta pesquisa con el concepto de subjetividades en la ciudad.

Finalmente, Rodrigo Rojas se centra en la traducción cultural que desarrollan algunos escritores *mapuches* de sus textos como estrategia de resistencia. Este tópico el de las representaciones de la resistencia es un tema que se puede ver transversalmente dentro de los estudios revisados.

Uno de los asuntos que queda más rezagado es el relacionado con los tipos de imaginario que aparecen en los poemarios *mapuches*, dejando también un espacio para la reflexión sobre cuáles son esos, y si hay alguna forma de vinculación con otras zonas de Latinoamérica. Existe una necesidad investigativa que, dado el desarrollo de algunos

escritores *mapuches*, es pertinente indagar. Este sería el caso de los poetas Jaime Huenún y César Cabello.

1.5.Hipótesis

En los libros *Fanon City Meu* e *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, se pueden apreciar representaciones de la cultura caribeña. En el caso de *Fanon City Meu* ya desde el título se hace un guiño a la figura del pensador martiniqués Frantz Fanon. Para luego dentro del texto y a través de diferentes voces entrar por los derroteros de esta distópica Ciudad Fanon que tiene una suerte común con la historia de América Latina. Esta ciudad es el arquetipo de la urbe latinoamericana, y en ella se pueden apreciar distintos personajes que deambulan como los negreros que trabajaban principalmente en el Caribe y en el Brasil, de los siglos XVIII y XIX, traficantes de droga, indígenas cubanas entre otros.

En el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, es el imaginario de piratería inglesa lo que se toma el texto. Observamos escenas de barcos y travesías, el personaje Antonio Romano Montalbán capitán de navío, hasta una conversación con el poeta santalucense Derek Walcott, entre otras imágenes. Se produce, a través de la lectura una especie de vínculo entre las representaciones de la condición indígena con, el área caribeña. Existe un imaginario de lo caribeño en los poemarios antes citados porque hay una necesidad de instalar a la poesía *mapuche* dentro de una unidad mayor literaria que como la denomino Boaventura de Souza Santos pertenece al llamado Sur Global. De esta manera, se estaría vinculando a la poesía *mapuche* dentro de una genealogía mayor de poéticas del tercer mundo.

CAPÍTULO II

FANON CITY MEU LA DOBLE ENTRADA A LA ISLA CIUDAD**2.1.Huellas de lo caribeño**

En *Fanon city meu* hay un signo de relación con el pensamiento anticolonialista a nivel mundial. Ya que “Fanon” es un intertexto con Frantz Fanon; el siquiatra martiniqués, que radicaliza su pensamiento moviéndose desde un eje comunista al pensamiento anticolonial, como una forma de libertad y superación de los países del entonces Tercer mundo. Esta es la vinculación escogida por Jaime Huenún para asignarle título al texto.

El mismo nombre del libro, además, genera un doble encuadre *mapuche*/latinoamericano, por la ambigüedad de la palabra “meu” que puede ser considerada una partícula del idioma *mapuche* o del portugués. No olvidar la tirantez que provoca en la lectura la palabra en inglés *city*, dejando a la vista una marca del neocolonialismo. Esta es la puerta de traducción por donde se debe transitar hacia el resto del poemario.

Con esta obra, Huenún toma la decisión teórica de vincularse con el pensamiento anticolonial caribeño de Frantz Fanon, del que toma su apellido, para construir esta poética ciudad en un indeterminado lugar de Latinoamérica, pero que a través de sus páginas muestra el devenir histórico de los que pertenecen al “Nuevo Mundo”, como lo explica el profesor Grínor Rojo:

[...] es ahora la existencia contemporánea en la periferia del mundo, en sus heroísmos y miserias, custodiada por el ojo de Fanon, la que aquí se

constituye en referente, sobre ese telón de fondo se proyectan las transformaciones que la metrópoli capitalista ha impuesto sobre el mundo pre capitalista desde el siglo XVI en adelante, no pocas veces a sangre y fuego (Rojo 12)

Con respecto a la categoría de epígrafe, se tomará la segunda cita que encuadra el poemario. Esta es: “Désastre parlez-moi du désastre parlez-m’en” (Huenún 7), que en la traducción de la profesora Rosalía Cortes sería “Desastre hábleme del desastre hábleme de eso”, que pertenece a otra figura de la cultura caribeña de habla francesa, Léon-Gotran Damas, político y poeta originario de la Guyana Francesa, y que perteneció al movimiento cultural de la Negritud liderado por Aimé Césaire durante los años 30’ en París. La mención es parte del poema *Hoque*, traducido como “Hipo”, perteneciente al poemario *Pigments* editado en 1937. El poema de Gotran Damas se centra en la estresante educación hogareña de un niño del área caribeña francófona:

Mi madre queriendo un hijo de buenos modales en la mesa
 las manos sobre la mesa
 el pan no se corta
 el pan se parte
 el pan no se desperdicia el pan de Dios
 el pan del sudor de la frente de su Padre
 el pan del pan (Gotran Damas 188)

Se deben tener buenos modales en la mesa, se debe cumplir con las labores escolares, se debe rezar el padre nuestro, se debe tocar el violín. En esa capital colonial deudora del país francés se debe hablar correctamente también: “[...] no le he dicho que debe hablar francés / el francés de Francia / el francés del francés / el francés francés” (Gotran Damas 188). Se podría pensar que las órdenes son para un pequeño colono blanco o algún hijo de un servidor público del Estado de Francia, pero el cierre del poema muestra una herida colonial aún más profunda de lo que se pudiera suponer:

Me llegó el rumor de que usted no estaba
 en su clase de violín
 un banjo
 ¿dice usted un banjo?
 ¿cómo dice usted?
 un banjo ¿de verdad dice usted un banjo?
 no señor
 sepa que en nuestra casa no se acepta
 ni ban
 ni jo
 ni gui
 ni tarra
 los mulatos no hacen eso
 déjeles ya eso a los negros. (Gotran Damas 188)

Las lecciones de etiqueta y corrección social entregadas, majaderamente, por la madre a un pequeño niño mulato, que quiere -además- torcer esas enseñanzas, dejando las clases de violín por otros instrumentos. La voz materna o paterna, se entera de esa pequeña insurrección del niño, entonces, se cierra el poema con la enseñanza racial más importante que recibe el infante; él es un mulato y como tal debe tener comportamientos adecuados, las salvajadas son para otro tipo de personas: para los negros.

Mulatos rechazando negros, mulatos y negros repudiados por blancos, un desprecio de etnias que las cruza a todas por igual y donde el pináculo racial y de poder siempre estará en manos de hombres, blancos y europeos.

El pequeño epígrafe que sería “Desastre hábleme del desastre hábleme de eso” conectada con la otra cita de Frantz Fanon, parecen sugerir un desastre bastante más generalizado; de pueblo, de países, de continentes. Pero cuando se lee “Hipo”, es el retazo de una microhistoria familiar que tiene esta doble vertiente. La educación recibida por el pequeño es, finalmente, la enseñanza de la asimilación cultural a la que fueron exigidas gran parte de las colonias francesas como forma de integración, a la metrópoli en Europa. “Hipo” es un cuchillo de doble filo, además de desentrañar las memorias íntimas y

familiares, muestra los signos de un pensamiento colonizado que es heredado por generaciones.

Pero hay otro momento dentro del poemario *Fanon city meu* en donde una cita diferente de “Hipo” se halla reutilizada dentro del texto. Los versos en cuestión son: “[...] este niño será la vergüenza de nuestra familia / este niño nos tendrá con el credo en la boca [...]” (Gotran Damas 188), que en *Fanon city* aparecen traducidos de esta forma: “Este niño será nuestra blasfemia / la vergüenza será de nuestro nombre” (Huenún 42). En el texto de *Pigments*, la figura materna, sobrepasada con el rol de enseñanza, vislumbra que -a pesar de todos los esfuerzos- hay algo interno en el niño, una cierta rebeldía, que le hace pensar lo peor:

Mi madre queriendo un hijo memorando
si no se aprende su lección de historia
no irá a misa el domingo con
su ropa de domingo
este niño será la vergüenza de nuestra familia
este niño nos tendrá con el credo en la boca
cállese (Gotran Damas 188)

La cita se muestra reformulada dentro del contexto de *Fanon city*, ya no es una madre la que realiza esa predicción para el hablante poético, sino que somos otros los que pensamos lo peor de un hablante que se encuentra en permanente tránsito por viajes, aeropuertos, aduanas y migraciones:

Constelación del delirio soy,
pero tú no me ves,
pero tú no me escuchas.
Va Dios extraviándose
en mi carne y mi lenguaje.
Yo cruzo las aduanas y te oigo:
“Este niño será nuestra blasfemia
la vergüenza será de nuestro nombre”. (Huenún 42)

Es una actualización del niño de “Hipo”, una modernización en la era de las comunicaciones, los viajes, la conectividad y los flujos migratorios, pero que tiene como contracara la xenofobia, la invisibilización de las minorías de toda índole, la intolerancia por todo lo que parece diferente y que genera, a modo de reacción, una suerte de aislamiento conectado. Una soledad que se arrastra más, si se permanece en esa rebeldía del niño de “Hipo”, de tocar otros instrumentos, de no hacer caso a cualquier intento de homogeneización por parte de las estructuras de poder.

En el poemario también se reutilizan ciertas imágenes icónicas del Caribe, como las palmeras, pero que no tienen por fin completar algún tipo de felicidad de postal, el sol y esos árboles son el telón de una situación radicalmente desesperada:

Sentí nacer en mí
las hojas del cuchillo.

Había viento afuera,
palmeras que bailaban.

Entonces decidí
en un cuarto infecto,

sacar de mí el error
doliente de la vida. (Huenún 12)

Las palmeras con su viento, decorando un suicidio en Ciudad Fanon. La urbe es mostrada no como un enclave de ensueño, más bien, la zona tiene la aspereza de las metrópolis latinoamericanas:

Veo la cara de todos en Ciudad Fanon
la cara del niño, la cara del pobre,
la cara de seda de esa muchacha
que busca día a día
el dinero y el amor. (Huenún 14)

En esta ciudad todos deben buscarse la vida diariamente, más allá de su condición, es algo que los hermana. Está la dureza de esta comarca, pero también existe la promesa de la subversión y la rebelión de algunos de sus habitantes, que sueñan con ese momento de revelación y revolución que involucre al enclave:

[...]
 Yo pensaba en las calles
 circulares de Ciudad Fanon,
 en los mil fuegos danzantes
 que encendía con bastones
 en la fiesta de mis sueños. (Huenún 17)

En Fanon *city* se organizan levantamientos armados, pero cualquier intento de subversión es barrido con total violencia. Luego de las masacres, los muertos convertidos en unas especies de zombis o almas en pena, deambulan por los sectores más alejados y prohibidos de la ciudad:

[...]
 Nos barrieron en El Yuro sin piedad,
 y dejaron nuestros cuerpos
 al arbitrio de las moscas,
 al regalo de los buitres.
 Desde entonces caminamos sin destino
 por los guetos y las ferias
 de los zambos cimarrones.
 Y en las noches robamos las monedas
 a la sucia y fea fuente
 de las viejas utopías. (Huenún 18)

Las almas en pena o quizá los zombis -más corpóreos-, que quedaron de esas muertes violentas, salen a vagar por guetos a encontrarse con los cimarrones. Ellos eran negros en rebeldía que escapaban de los ingenios azucareros o tabacaleros a la libertad. Los muertos vagan por esos sectores, alejados de los centros de poder. Como cualquier

ciudad del mundo, Fanon también tiene su propia zona roja, en donde se intercambian los fluidos y las pulsiones, a precio de mercado. En ese sector de la urbe ocurre un siniestro:

Fuego en el Bar Alabama
fuego en el centro rojo
de Ciudad Fanon.
Ahí la Regenta ponía gladiolos
frente a largos y turbios espejos
traídos de Francia. (Huenún 25)

La quinta de recreo que se calcina tiene la marca de los espejos franceses, podríamos pensar que Ciudad Fanon está en un lugar emplazado del Caribe, como también puede estar enclavado al sur de los E.E.U.U., donde la influencia francesa en zonas como Luisiana es evidente con su capital Lafayette. Alabama tiene ese mismo influjo inicial de la metrópoli francesa:

[...]
Hemos cantado en el Bar Alabama,
hemos bailado sobre sus tablas
de arce y pino rojo
entre los serios granjeros del sur. (Huenún 25)

En este núcleo urbano, todos -en algún momento- han confluído al goce arrendado de los cuerpos de las mujeres de esta taberna. Tirios y troyanos han merodeado el bar Alabama, incluso los granjeros del sur. Lo que nos remite esa ciudad continental en los E.E.U.U., el estado sureño perteneciente al cordón bíblico. Una zona que tiene un historial racista y supremacista, con segregación racial y linchamientos hacia afroamericanos a principios del siglo XX.

Ciudad Fanon es áspera, se puede percibir la dificultad y dureza para sus habitantes. Está el germen de la subversión violenta incubado, en latencia, para que a la menor posibilidad estalle un foco rebelde, que rápidamente es acallado con otra violencia militar, paramilitar o contrainsurgente:

Ahora subes presuroso a la avioneta
 en el sucio aeropuerto de Frantz Fanon
 Allá lejos la ciudad es inviolable
 [...]

 Se oyen tiros en los cerros aledaños
 mientras bebes muy tranquilo antes del vuelo
 largos sorbos de tequila “Centurión”. (Huenún 41)

La voz habla de otra persona que se está marchando, rápidamente, de Fanon *city*, mientras en tierra se pueden escuchar las balaceras, muy cercanas al aeropuerto. Se representa una displicencia en aquel que deja la ciudad, en un cercano estado de sitio, entretanto bebe un tequila. Da la impresión de un lugar en situación caótica, en un estado de excepción, donde la gran mayoría está de paso, como en la Isla Granada, que vivió una invasión militar estadounidense, en contra del gobierno nacional a principios de la década del ochenta, o algún lugar en Centroamérica durante el período de las guerrillas.

Si bien, en *Fanon city meu* existe el componente afroantillano, también se hace mención a los indígenas que habitaron esas islas. Así, por ejemplo, los cuidadores de las manos del guerrillero Ernesto Che Guevara, pertenecen a esa área:

“En el barrio Lumumba, frente al Puente Cortado,
 hallarás una tribu de arahuacos sin ley.
 Ellos guardan los restos que dejó la guerrilla
 en cuevas y quebradas del Cerro de la Cruz” (Huenún 30)

La voz poética de este poema es una especie de miembro de un partido político que busca información para llegar a los restos del guerrillero. Los guiños con otras áreas del sur global se vuelven evidentes en este poema. El barrio donde se encuentran los indígenas es llamado Lumumba. El nombre hace mención del apellido de Patrice Lumumba, el primer jefe de gobierno de la República Democrática del Congo, que al tratar de desarrollar un programa anticolonial y en beneficio de las mayorías del país es brutalmente obstruido. Ya que E.E.U.U. y Bélgica deciden orquestar un golpe de Estado,

que termina con Lumumba asesinado y desaparecido, estableciendo en la República Democrática del Congo una dictadura de treinta dos años, liderada por el dictador Mobutu Sese Seko.

Ese es el nombre del barrio en donde vive esta tribu de arahuacos, uno de los pueblos indígenas que habita el Caribe y que fue brutalmente arrasado. Estos indígenas ya tienen planes para los restos del guerrillero, y no es precisamente devolver los despojos a un funcionario de un partido político:

“Las manos de Guevara no se venden-dijeron-,
son ofrendas que dimos a la Virgen del Sol”
Un guardián de sombrero mostró los secos miembros
colgados de una efigie dispuesta en un cajón. (Huenún 30)

Los indígenas han reconvertido los restos del guerrillero argentino en una ofrenda a una sincrética Virgen del Sol, puesto que es una doncella, pero que no está en relación con la tradición judeocristiana, sino que la deidad a la que está ligada es al astro rey, al *inti* en la cultura inca. En una representación perfecta de lo ocurrido con los históricos arahuacos, después de la llegada de ese emisario político, luego de la tajante negativa, los arahuacos pagan un alto precio por su obstinación: “Una tropa al alba arraso el rancharío / llevaron a la tribu desnuda al socavón” (Huenún 30).

No solo se manifiestan los arahuacos como presencia originaria del área caribeña, también se encuentran las indígenas tainas, pertenecientes a la tribu de los tainos, los primeros indígenas que divisó Colón cuando piso la isla La Española, las actuales Haití y República Dominicana.

La tribu de los tainos estaba esparcida por las Antillas menores y mayores. En el poemario, son las mujeres de la tribu las que poseen presencia, como anzuelo, para que más soldadesca mercenaria se involucre en nuevas aventuras bélicas:

“Las fogosas tainas nos esperan,
poco piden por un polvo en sus hamacas.
Hay guerrillas en la Nueva Granada
y Pizarro paga en oro los fusiles” (Huenún 32)

Las tainas ya no viven en los territorios que habitaban, dentro de sus sociedades indígenas. Luego del descubrimiento, la colonización y la conquista, a las tainas sólo les queda ejercer el oficio más antiguo del mundo, y se prostituyen a muy bajo precio, ese es uno de los atractivos, para el grupo de mercenarios.

Hay un personaje icónico dentro del poemario *Fanon city*, que condensa variadas marcas neocoloniales, esta es “La vidente lucumí”. “Lucumí” es una palabra con la que se designaban a los africanos esclavizados de las zonas yorubas¹³, que luego fueron comercializados a los españoles y portugueses, siendo vendidos en las islas del Caribe. La situación actual de la vidente lucumí es deplorable:

La vidente lucumí
heredera de las dotes
nigromantes de su abuela,
taconeando ya borracha
sobre rotos adoquines
en el viejo malecón.
Aferrada a los turistas
ya no habla de la suerte
ni de males por venir.
Ahora lleva un fiel demonio
sonriendo y bailoteando
en la faz del corazón. (Huenún 27)

¹³ Los yorubas son una tribu africana que se encuentra mayoritariamente al suroeste de Nigeria y Benín.

La vidente lucumí vive una situación degradada. Por la imagen que nos muestra el poema, es una mujer alcoholizada que circula por un malecón o rompeolas, que nos recuerda al Caribe, en particular a Cuba y su famoso “malecón” de la Habana. Ebria, entonces, la adivina que en otra época fuera parte de su comunidad, sigue su persecución a los turistas en busca, se supone, de un diario sustento. Ella misma se convierte en un *souvenir* turístico, se vende para el turismo.

En Ciudad Fanon, siempre cuando aparece la actividad turística es para degradar a sus participantes, sean estos afrocaribeños o indígenas. En este punto, debemos consignar que esta forma negativa de ver la actividad turística nos remite, justamente, al pensamiento más radical de Frantz Fanon, el que se ve reflejado en su último libro *Los condenados de la tierra*:

En su aspecto decadente, la burguesía nacional será considerablemente ayudada por las burguesías occidentales que se presentan como turistas enamorados del exotismo, de la caza, de los casinos. La burguesía nacional organiza centros de descanso y recreo, curas de placer para la burguesía occidental. Esta actividad tomará el nombre de turismo y se asimilará circunstancialmente a una industria nacional. Si se quiere una prueba de esta eventual transformación de los elementos de la burguesía ex colonial en organizadores de fiesta para la burguesía occidental, vale la pena evocar lo que ha pasado en América Latina. Los casinos de La Habana, de México, las playas de Río, las jovencitas brasileñas o mexicanas, las mestizas de trece años, Acapulco, Copacabana, son los estigmas de esta burguesía nacional. Como no tiene ideas, como está encerrada en sí misma, aislada del pueblo, mimada por su incapacidad congénita para pensar en la totalidad de los problemas en función de la totalidad nación, la burguesía nacional va a asumir el papel de gerente de las empresas occidentales y convertirá su país, en lupanar de Europa.

Una vez más hay que tener ante los ojos el espectáculo lamentable de ciertas repúblicas de América Latina. Tras un corto vuelo, los hombres de negocios de los Estados Unidos, los grandes banqueros, los tecnócratas desembarcan “en el trópico” y durante ocho o diez

días se entregan a la dulce depravación de sus “reservas” (Fanon 140-141).

Si bien Frantz Fanon, alude a la sinergia económica y de relación que se produce entre élites coloniales y las élites europeas, da la impresión de que el panorama actual es aún más desolador que el de aquella época. Puesto que en la cita se hace referencia a que, eventualmente, estas actividades que organizan las élites coloniales para los potentados occidentales, se pueden transformar en la labor económica conocida como turismo.

En la actualidad, y es más evidente en el caso del área caribeña, esta actividad económica, ya no pasa por las élites de los países, por el contrario, los centros turísticos o los llamados *resorts*, ya ni siquiera son administrados por la clase privilegiada de los lugares en donde se instalan. Los gerentes son foráneos, las ganancias no quedan en los países y lo que les queda a los lugareños, es trabajar como meseros o mucamas por sueldos mínimos, en esos mismos sitios.

Fanon también apunta a la degradación moral que implica la instalación de estos centros turísticos, que en la actualidad involucran situaciones como el comercio sexual y el tráfico de drogas, por nombrar algunas. El pensador martiniqués destaca, claramente, el latrocinio de la prostitución infantil.

Si bien hay lugares en donde hay cierto tipo de regulación penal para esta clase de delitos, siguen existiendo zonas con menos amarras legales para ese verdadero turismo sexual que se realiza en algunos sitios de África y el Sudeste asiático. Advertimos que Fanon observa esta actividad como neocolonial y agregamos que goza de muy buena salud, mientras sigue produciendo los mismos efectos devastadores, en el caso de ciertas comunidades, esto es el que queda metaforizado en el poema de “La vidente lucumí.”

En el poema final, la voz poética hace una sentida despedida a sus compañeros de ruta: “No vivo ya en mi nombre camaradas, / [...] No lloren, compañeros, / Ya llegara la hora para ustedes / y serán los padres del cañar, / del cuervo y la torcaza.” (Huenún 43). El hablante nos conmina a no decaer y augura mejores tiempos a los que quedamos.

Acaso esta voz se marcha de Ciudad Fanon y los otros (¿nosotros?) sean los que continuaran en esta urbe. Se cierra el poema con una cita en francés: “Adieu madras, adieu fourlards, / adieu, adieu”¹⁴ (Huenún 43). El intertexto es la frase de una canción escrita por el compositor y músico de la Guyana francesa Henri Salvador, que, además, está basada en una canción martiniquesa tradicional. Que canta la relación amorosa arquetípica del imaginario colonial francés, el que se constituye por la mujer negra o mestiza enamorada de un hombre francés blanco que, al darse cuenta de la imposibilidad de la relación, canta su pérdida y el dolor que le provoca el fin del romance¹⁵ (Fanon 53), generando un tono melancólico de despedida.

El poemario, entonces, comienza con un guiño hacia el pensamiento anticolonial caribeño, para luego exponer toda la complejidad coral de personajes que habitan en esta comarca neocolonial, en donde las voces de las víctimas se cruzan con la de los victimarios, formando un tapiz que puede ser leído como la representación de Latinoamérica. Donde, el devenir indígena está fuertemente atado a la suerte de las comunidades afrodescendientes del Caribe y sus alrededores. Generando una comunidad de “condenados de la tierra” el título de otro de los libros de Fanon.

¹⁴ Una traducción es “Adiós pañuelos, adiós pañuelos de madrás, adiós, adiós”

¹⁵ Explicación encontrada en una nota al pie de página del libro *Piel negra, máscaras blancas* (2009), página 53.

El texto se cierra con un sentido adiós en francés que remite a la memoria y a la nostalgia romántica en el Caribe. Una melancolía producida por la imposibilidad del amor entre dos personas-una mujer y un hombre - que tienen diferente color de piel. Se observa que de manera subrepticia, a través de la educación sentimental, en la cultura popular caribeña, el mandato siempre es estar separados ayudando a reproducir una cultura del racismo y la segregación.

2.2. Reescenificaciones en la ciudad Fanon

Se analizará la reescenificación del pasado indígena dentro del poemario y cómo cohabita con lo caribeño. En el poema que abre *Fanon city*, ya se puede percibir una representación de una puesta en escena de distintos tiempos históricos, que confluyen en el texto:

Entonces caímos en Ciudad Fanon
 como lentos blanquísimos cuervos
 sobre un quemado maizal.
 Los canticos del vudú escuchamos,
 la gorda plegaria de los zambos
 exiliados del Pernambuco
 “Oui missié, oui missié”
 decían los pequeños cargadores mulatos,
 y nosotros al unísono largamos
 “Mi buen obrero, no mientas nunca,
 y nunca robes, nunca, nunca.” (Huenún 9)

Podría ser el tiempo de la época colonial, donde el Caribe era el lugar de paso y de comercio de esclavos, así muestran algunas partes del poema: “Los canticos del vudú escuchamos / la gorda plegaria de los zambos / exiliados del Pernambuco”.

La ambientación sonora del arribo a Ciudad Fanon transporta a una isla del Caribe colonial, lugar que era una zona de contacto y paso hacia otros sitios. Se confirma esta idea de un sitio de tránsito con la palabra “Pernambuco”, que hace referencia a un estado del nordeste del Brasil, que durante la época virreinal, recalaban parte de los barcos negreros, que llegaban desde el Atlántico.

La voz poética podría ser considerada como la de un esclavista. Una persona que estaba involucrada en el comercio de esclavos al declararse “blanquísimo cuervo de un quemado maizal”. Pero también, podría ser un tiempo más cercano a la actualidad, puesto que se les da consejos a los trabajadores para que no se subleven en contra de sus patrones. Da la impresión que la llegada a ciudad Fanon podría haber sido por avión o por un barco negrero proveniente del África Subsahariana.

En el siguiente poema se muestra la vida en Fanon *city*, una urbe que es el arquetipo de la ciudad latinoamericana contemporánea:

Vivir en Ciudad Fanon no era más
que vaciarnos el sudor de la memoria.
Era ir los viernes por la noche
a los tambos cuzqueños olvidados
y mercar allí, sin dios ni ley,
los poderes infinitos de la coca.
Con los chasquis bebíamos cachaza
de favelas sitiadas por la DEA.
Escribíamos después en las murallas
“your name is puta\$, your name is OKASO”. (Huenún 10)

Entran en escena los “tambos” del Cuzco, que eran lugares contruidos por los incas cerca de un camino principal para ser utilizados como refugio o bodegas, donde se guardaban cosas de valor. Pero estos tambos cuzqueños se presentan reconfigurados a modo de espacios donde se realizan las transacciones del tráfico de cocaína. Así mismo los chasquis que están allí ya no son los mensajeros imperiales incas, ahora son parte del

negocio del narco. Se sindicán las favelas como sitios en donde ocurren las transacciones y los hechos de violencia, con la participación de policía antinarcóticos.

Los tambos del Cuzco, las favelas que remiten a las poblaciones marginadas del Brasil y los chasquis reactualizados en narcos, plantean una reescenificación bastante caótica del pasado precolombino, reinsertado en la modernidad. El poema se cierra con unos versos en una especie de *spanglish*, reforzando una sensación de un cosmopolitismo degradado.

La idea del chasqui reescenificado como un narcotraficante, vuelve presentarse en otro de los poemas del texto. La voz “chasqui narco” habla desde la ultratumba, de su paupérrima y solitaria existencia de soldado de la droga que trabaja para un tal Escobar. Apellido que puede ser asociado a Pablo Escobar, el capo máximo del Cartel de Medellín a mediados de los 80’ y principios de los 90’, que finalmente muere abatido en el techo de una casa de un barrio popular en Colombia:

Nadie más murió conmigo, mis hermanos
en la inmunda taberna Machu Picchu,
propiedad de unos gordos gamonales
que hacen tratos con la banda de Escobar. (Huenún 23)

El hablante reconoce al lector modelo como pariente de sangre o de causa: “Nadie más murió conmigo, mis hermanos”. La voz murió dentro de un bar llamado “Machu Picchu”, los regentes de esta taberna son unos gamonales, pequeños propietarios de la tierra en Perú, que, de formas violentas e ilícitas, les quitaban territorios a los indígenas para anexarlos a sus propiedades.

Pero en el caso de estos gamonales, además tienen contactos con “la banda de Escobar”, creemos es la representación del cartel narco del colombiano Pablo Escobar. En el caso de la “taberna de Machu Picchu”, la pensamos como una alegoría al territorio

peruano, saqueado por los terratenientes a los indígenas, ya que estos latifundistas son los dueños del bar.

En la segunda estrofa de este poema, podemos observar que la voz se identifica, no con su nombre, sino con las actividades que desarrollaba en vida:

Yo era chasqui, yanacona de Pizarro
un espía de reserva, un carroñero
que buscaba la droga sustraída
al Palacio de Conquista del marqués. (Huenún 23)

El hablante fue un chasqui, mensajero en la época del imperio Inca, que luego de la llegada y conquista de los españoles, pasó a ser un yanacona, es decir, un indígena que fue ayudante de los invasores. Se entiende, entonces, que es la voz de un traidor a su pueblo, un indígena que no intentó hacer algún tipo de resistencia al invasor, sino muy por el contrario, pasó a engrosar las filas de su milicia, en este caso, de las huestes de Francisco Pizarro.

Se desarrolla, a modo de un “espía”; el que se infiltra e investiga a los otros, además de un “carroñero”; ese animal que se come las sobras que los depredadores dejaron. Todas metáforas que apuntan a la bajeza de sus actividades.

En el poema, las épocas están superpuestas, el presente se enlaza con el pasado y ambos interactúan. Es una especie de condensación del tiempo, lo que provoca una dislocación temporal y espacial, una inestabilidad en donde se puede ser yanacona de Pizarro y un *dealer* de la droga. Una alegoría de que en Latinoamérica los ciclos de violencia, de forma espiral, vuelven a un inicio, pero transformados en otra versión de esa ferocidad original.

Ya en la tercera y última estrofa del poema, el otrora chasqui nos cuenta cómo ocurrió su muerte:

De tres tiros me tumbaron los conchudos
justo cuando los turistas japoneses
se largaban borrachos en sus hammer
al dorado y polvoriento amanecer. (Huenún 23)

El yanacona anónimo, fue asesinado de tres tiros en la taberna “Machu Picchu”, entre medio de toda esa escena de violencia, cohabita la imagen de unos turistas japoneses, que se retiran del lugar en unas Hammers, un modelo de auto, todo terreno que se ocupa para recorridos y excursiones en lugares apartados. Se entiende la imagen de paseantes de los extranjeros y la camioneta como un signo del turismo, que degrada a esta comarca dislocada que es ciudad Fanon.

Pero, los turistas japoneses y su automóvil serían una alegoría de lo paradójal de la actividad turística, que se sigue desarrollando en lugares latinoamericanos muy empobrecidos, con altos niveles de peligrosidad, y que, a pesar de generar esta actividad, nunca cambia la situación económica general de los países que la desarrollan. Alimentando la sospecha fanoniana de que el turismo es, simplemente, una marca neocolonial atenuada en nuestras realidades del llamado “Sur global”.

Los indígenas que aparecen en las páginas de *Fanon city*, ya no realizan sus actividades tradicionales en sus antiguos lugares para sobrevivir, ahora deben entrar al mercado para su subsistencia, así se observa en el siguiente poema:

Allá abajo, en los pliegues
harapientos de su sol,
la ciudad esconde un parque
de longevos tamarindos.
Nuestras indias venden pieles a sus pies,
adornadas con sombreros
y pesados collares de pirita. (Huenún 11)

En medio de *Fanon city*, existe un parque, en donde, las indígenas comercian sus pieles vestidas con parte de sus atuendos tradicionales, sus sombreros y sus collares de

pirita que es un tipo de gema que se encuentra en Colombia, Bolivia, Perú y México, y uno de sus nombres populares es “el oro de los tontos”, puesto que tiene una semejanza visual con este metal, pero carece de su valor.

En la voz de un militar o un paramilitar, se nos presenta una escena en donde, nuevamente, los indígenas no son representados realizando sus actividades habituales. El cuadro tiene tintes de los periodos de insurgencia y contrainsurgencia en la América Latina de los 70’:

Temblamos de miedo te lo juro,
vigilando en los camiones
a esa chusca tropa de fanáticos.
Chacanas tutelares de bronce y de alpaca
colgaban relumbrando de sus cuellos.
Borrosos tatuajes del Chimú
marcaban sus brazos engrillados.
La orden fulminante fue soltarlos en la sierra
y darles por la espalda
sin ni un asco con los AKA
Murieron, pues así, en nombre del futuro.
Cayeron, pues así, mirando hacia el pasado. (Huenún 13)

El hablante poético demuestra mucho temor al recordar sus actividades contra insurgentes, trata a sus futuras víctimas como “chusca tropa de fanáticos”. Advertimos que los combatientes son indígenas por las chacanas, un símbolo que se parece la cruz del sur, y que, en la cosmogonía incaica, representa la unión entre planos distintos; de lo natural con lo sobrenatural. Además de la cultura chimú, que es de donde pertenecen los tatuajes que el represor vio, son las marcas del texto, que nos hablan sobre hombres que pertenecieron a la cultura inca.

Los indígenas, son reescenificados como luchadores sociales, que fueron vencidos en esa contienda, como antes ocurrió en el descubrimiento y la colonización del

continente. Una vez más, la representación del indígena es dentro de una masacre, con armas de fuego que los borran de un posible futuro dentro de la sociedad.

Así, tanto el militar que ultimó a un grupo de indígenas, tratándolos de una horda de fanáticos, hay otras voces que también perfilan un desprecio racial hacia estas comunidades:

“Si yo fuera un pardo indio
al punto me suicidaría”- dijo usted,
mirando de reojo mi rasgada vestidura de percal,
mis toscos zapatones campiranos
de yute y osnaburgo
[...]
Para dirigir salvajes-dijo al fin-
sólo hay un método
unas cuantas patadas en el culo”. (Huenún 17)

En este texto, las citas pueden ser de algún hombre con cierto grado de poder dentro de Ciudad Fanon. Le recomienda al indígena auto eliminarse, para rematar, al final del poema, que la mejor forma de dirigir a pueblos nativos es con una radical e irrestricta violencia, graficada en “las patadas en el culo”. Para cierta élite latinoamericana, los indígenas son un sedimento indeseable dentro de sus sociedades -con pretensiones de caucásicas-, son la escoria de los procesos de mestizaje, impulsados por los noveles gobiernos en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta voz representa el tipo de discurso que tienen las clases dirigentes, sobre todo con indígenas que perseveran en mantener su cultura, aunque sea en su forma de vestir. Para estos sectores los caminos son muy sencillos: se asimilan a su condición de ciudadanos de las naciones latinoamericanas en las que están ubicados o desaparecerán producto de la violencia estatal.

Las indígenas son vendedoras, ejercen la prostitución, o son simplemente objeto del deseo de los hombres, así ocurre con algunas jóvenes que están relacionadas con antiguos guerrilleros:

La alegría de los héroes
se vivía diariamente
en el hostel “liberación”
[...]
Y a pesar de la vejez
y las llagas de sus cuerpos
(el honor de la guerrilla,
[...]
nos bailaban tibios sonos,
apretando en cada giro
los ansiados, duros muslos
de las chicas amerindias. (Huenún 20)

Cuando las guerrillas se acaban y quedan los héroes desperdigados, con el mito de la lucha en sus hombros ya permanecen muy pocas cosas que verdaderamente los motiven. En este caso, lo que de alguna manera los vuelve a la vida, a pesar de lo violento del camino y la vejez que ahora los acosa, es el contacto con las jóvenes muchachas, objetivadas en “duros muslos”, que son posibles de rozar dentro de un baile.

El mito de Inkari es reescenificado, en una situación muy posterior a la colonización en Sudamérica. Da la impresión de que el poema se desarrolla a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde “la vasija de formol”, para conservar medicamente partes de cuerpos diseccionados, remite a ese momento histórico. La representación del tiempo se inestabiliza, puesto que se menciona a un tal “clan de Montesinos”, que podría remitir a algún jefe militar de las postrimerías del virreinato peruano.

Como también, en doble vertiente, se puede referir a la mano derecha de Alberto Fujimori: Vladimiro Montesinos, asesor político del ex presidente, durante su mandato en

el Perú, este asesor cometió un sinnúmero de actos de corrupción, los cuales le valieron la cárcel en ese país.

Se puede apreciar que, después del vendaval colonial, solo quedan rastros de lo que alguna vez fue una unidad política floreciente entre los indígenas. Ese es el caso de la cabeza de Atahualpa, que es recuperada y enviada a un nuevo cuidador:

En sellada vasija de formol
enviamos la cabeza de Atahualpa
a tu nuevo domicilio.
La robamos al clan de Montesinos
que mercaba en la frontera
las reliquias del imperio.
¡Pobre diablo loca y triste
sabandija del altiplano!
Un marrano de la selva vale más
que sus viles palabras
y sus pactos.
Ahora es tuya la cabeza del Inca degollado.
Ahora es tuya su mirada,
su vencida y larga cabellera
sin afeites ni cintillos
que delaten su abolengo.
No la vendas a los yanquis
o a los ávidos huaqueros colombianos.
Ese cráneo es más valioso
que la ampolla de morfina
que te inyectas por las noches.
Guárdala de los rateros y las moscas
que hacen nata en la choza donde vives.
Un gobierno carnal en el exilio
crecerá sin fin de esa cabeza. (Huenún 21)

El clan de Montesinos se representa a modo de una banda de traficantes, salteadores y cuatreros. La voz del poema nos realiza ciertas peticiones; no comerciar los restos con los estadounidenses o “los yanquis”, así como tampoco con “los huaqueros” colombianos. Donde la palabra “huaquero” está relacionada con los saqueadores de yacimientos o vestigios arqueológicos.

El hablante tiene completa seguridad que de esos restos volverá a revivir Atahualpa, haciendo una confirmación del mito del Inkarri, aquel que asegura que en algún momento, las partes cercenadas del último rey Inca se unirán para que éste vuelva a la vida y gobierne los territorios que pertenecían a su imperio.

En otro poema, sin embargo, se puede ver un cierto tipo de resistencia que perdura en algunos grupos indígenas. Es el caso de los mocovíes, un pueblo nativo que habita al norte de Argentina, al límite con el Paraguay. Los miembros de esta etnia, reconfigurados como campesinos, son los que le aconsejan a la voz poética:

“Ten cuidado con los cantos nacionales”,
me dijeron de pronto al oído
los cetrinos guerreros mocovíes.
Disfrazados de inocentes hortelanos
impasibles esperaban en la aduana
el sellado de sus visas
“Las canciones matan más que los balazos”,
susurraron en la mesa
del agente migratorio.
Se perdieron después entre el gentío
que compraba con sobornos y con ruegos
un estrecho camino a la ciudad. (Huenún 31)

Tener cuidado con los cantos nacionales, es una metonimia¹⁶ que metaforiza sobre las relaciones que han tenido los pueblos indígenas con los Estados naciones, desde su emancipación de la metrópoli española hasta la actualidad. En la mayoría de los casos, estas vínculos están marcadas por un profundo nivel de desigualdad, donde el reciente Estado es dueño de todo lo que dispone por país y los primeros habitantes de esas áreas, simplemente, ven cómo -con el paso del tiempo- sus prerrogativas y derechos son alienados en aras de las matrices de producción económica que los gobiernos determinen.

¹⁶ Metonimia definida como “Situación de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser: 1)Causal [...] 2)Espacial [...] 3)Espacio-temporal.” (Berastáin 328)

En este contexto, los guerreros mocovíes se desenvuelven a manera de espías, disfrazados de pobres agricultores. La palabra “cetrino” en su acepción con respecto a los estados de ánimo, hace mención de la seriedad. Los mocovíes le dan severamente esta recomendación al hablante poético.

El verso “Las canciones matan más que los balazos”, refuerza esta idea de que entonar los himnos nacionales, como parte del proceso de asimilación de las poblaciones indígenas a los nuevos Estados latinoamericanos, sólo les ha traído explotación y muerte. Sin embargo los guerreros disfrazados de hortelanos, se internan en Ciudad Fanon, después de pasar por la aduana con destino incierto, pero sabiéndose combatientes en una lucha paciente, silenciosa y activa.

La reescenificación del chasqui a narco junto con esta idea del narcotráfico y las drogas, como componente remodelador de la ciudad y de las masas populares, es un tópico que ronda en el texto. Esta vez es el caso del poema “El Señor de los Cielos”:

El Señor de los Cielos trajo el agua,
la comida de los niños, medicinas.
Su empleado Moctezuma diligente
repartía las cajitas con regalos
Al final nos entregó cuarenta rifles
con un sello grabado en las culatas.
“Sean justos y disparen en mi nombre
cada vez que mi gente se los pida”
Ahora somos su rebaño predilecto
una grey que no le falla ni le miente.
Ahora somos una tropa fiera y santa,
los guardianes bien templados de su honor. (Huenún 33)

“El Señor de los Cielos” alude al nombre que se le dio al mexicano Amado Carillo, un narcotraficante que se convirtió en líder del cartel de Juárez, a finales de los 80’ y principios de los 90’. Le decían “el Señor del Cielos” por su flota de aviones, que utilizaba para el traslado de la droga que llegaba desde Colombia, por tener una

asociación con el cartel de Medellín y Escobar. Luego, esta droga era internada vía área a los E.E.U.U. Amado Carrillo, finalmente, muere durante una intervención quirúrgica estética, pues planeaba cambiarse el rostro y la identidad para zafar de la búsqueda de la policía y la DEA.

Es este “Señor de los Cielos” quien posee la primacía por sobre Moctezuma, que de tener un linaje real y ser el jefe del imperio mexica, en esta nueva reescenificación de lo indígena, Moctezuma pasa a ser el subordinado del “Señor de los Cielos”. Y este Señor como un buen gobernante reparte agua, comida y medicinas, pero también requiere lealtad de parte de sus súbditos, que estén dispuestos a armarse y defender el territorio. Un *modus operandi* que se parece al de los capos de la droga, que tienen una bondad sin límites con su gente, siempre y cuando se mantengan leales.

El hablante se describe como parte de la tropa del “Señor de los Cielos”: “Ahora somos su rebaño predilecto, / una grey que no le falla ni le miente”. Las palabras “rebaño predilecto” y “grey” se acercan al pacto de fe que puede tener un mesías con sus seguidores, reconfigurándolo en una especie de dios, puesto que es señor y está en los cielos. Se completa esta idea con el verso que sigue: “Ahora somos una tropa fiera y santa, / los guardianes bien templados de su honor”. Los soldados de la droga se ven a sí mismos a manera de templarios cruzados del “Señor de los Cielos”, guerreros “fieros” y “santos”, como las ordenes templarias de la época medieval, que fueron creadas para formar sacerdotes soldados que lucharan en el rescate de Tierra Santa de los musulmanes.

El último poema aquí analizado, el hablante encarna a “la india de los sueños de Occidente”, y toda esa fabulación que implicó el descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de los europeos. Lo que se convirtió en un disparador creativo para los

colonizadores sobre lo que significaban América, sus habitantes, su geografía y sus tesoros:

Mi país es una nave en movimiento
Aquí friego de rodillas día y noche
una inmensa cocina inoxidable.
Con manuales de belleza me embellezco.
Bebo agua de los Alpes, leo en griego.
Soy la india de los sueños de Occidente,
la sirvienta que oculta con sonrisas
la invencible ley de gravedad. (Huenún 38)

En ciudad Fanon se reescenifica esta india, que nos relata que su país es “una nave en movimiento”, posiblemente, señalando los traslados de los colonizadores que iban y venían, cargados no solo con las nuevas materias primas a Europa, sino que también con todas esas experiencias, algunas más exaltadas que otras, maravillando al Viejo Mundo con los relatos sobre América. A pesar de que esta “india de los sueños de Occidente” tiene la fascinación de los europeos, sigue manteniendo un rol subalterno, ya que la voz realiza tareas domésticas: “Aquí friego de rodillas día y noche / una inmensa cocina inoxidable”. Sin embargo, el personaje de esta indígena realiza otras actividades que la acercan bastante a las costumbres europeas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: “Con manuales de belleza me embellezco / Bebo agua de los Alpes, leo en griego / Soy la india de los sueños de Occidente.”

Esta metáfora de que la india se embellezca con manuales de belleza, que beba agua alpina y lea griego clásico, hace referencia al tratamiento que Latinoamérica y sus gentes tuvieron, por parte de Europa, durante un largo tiempo, eso es identificable en algunos productos culturales del siglo XVIII y XIX, como podría ser la ópera.

Existen tres versiones operáticas de la historia del último jefe indígena Moctezuma, antes de la llegada de los españoles a México. Una fue compuesta por

Antonio Vivaldi, con libreto de Girolamo Giusti, y fue estrenada en 1733¹⁷. La otra creada por Carl Heinrich Graun, con libreto del mismísimo rey Federico el grande de Prusia¹⁸, y su estreno fue en 1755. Se conserva además la ópera de Moctezuma escrita por Jan Mysliveček¹⁹, un compositor de la actual república Checa, estrenada en 1771.

Se agrega una ópera llamada *Atahualpa*²⁰ compuesta por Carlo Enrico Pasta, con libreto de Antonio Ghislanzoni, y que fue presentada en 1875 en Italia, y dos años después en el Perú.

Si bien todas estas operas apuntan al drama histórico de la conflagración entre españoles e indígenas, siempre aparecen toques románticos de la época, como amores prohibidos y tramas de enredos pertenecientes a este género musical y artístico.

Pero la que sí debe tener mención aparte, por este grado de invención y *melange*²¹, es la ópera *Las indias galantes*²², una ópera-ballet de Jean-Phillipe Rameau, con libreto de Louiz Fuzelier. Esta obra narra distintos romances, que ocurren en lugares distantes, y con personajes exóticos que se mezclan en la misma trama; turcos, incas, persas y estadounidenses, todo eso es llamado con el nombre de “Las indias galantes”. Donde la palabra “galante” es la que conecta con Europa, pues hace referencia a las relaciones amorosas y de alcoba de los individuos.

¹⁷ “Indagan sobre primera ópera mexicana realizada en Venecia”. *El Universal* [México] 14 de enero de 2020: s.p. Web 12 de Enero de 2021. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-espectaculos/indagan-antigua-opera-sobre-moctezuma-montada-en-venecia>

¹⁸ Lauer, Robert. “La figura trágica de Moctezuma II en Motezuma (1784) de Bernardo María de Calzada y Montezuma (1755) de Federico el Grande y Carl Heinrich Graun”. *Revista Hipogrifo*, 8.1, 2020, pp. 223-236

¹⁹ Misma referencia de nota al pie de página número 31.

²⁰ “Lanzan grabación de Atahualpa, la primera ópera con temática peruana”. *Opera World. Revista de Opera Internacional* [España] 10 de julio de 2015: s.p. Web 12 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.operaworld.es/lanzan-grabacion-de-atahualpa-la-primera-opera-con-tematica-peruana/#:~:text=Atahualpa%20es%20una%20%C3%B3pera%20del,Gran%20Teatro%20Nacional%20>

²¹ Melange es una palabra francesa que en español significa mezcla.

²² “Les Indes Galantes, Jean-Philippe Rameau”. *MusicaAntigua.com. Espacio cultural sobre la música compuesta antes de 1750*. 5 de enero de 2015: s.p. Web 12 de enero de 2021. Disponible en: <http://www.musicaantigua.com/les-indes-galantes-jean-philippe-rameau/>

No obstante la ópera de Jean-Philippe Rameau, esa confusión de personajes y argumentos nos remiten también a esta “india de los sueños de Occidente”. El caos de Rameau y el libretista con respecto a qué son las indias, siempre tendrá un anclaje de auxilio en la propia imaginación europea. De esta forma, el personaje del último poema es una encarnación de este desorden, por parte de la cultura y la mentalidad del Viejo Mundo.

En este apartado se ha analizado cómo se ha reescenificado lo indígena, se puede constatar que los personajes han sido afectados por una modernidad subalternizante, por eso deben vender sus propias artesanías o se deben convertir en narcotraficantes. Se aprecian indígenas que, bajo cualquier acto de subversión o reivindicación, terminan en una fosa ametrallados por el poder, de lo contrario, acaban en espectros o zombis vagando por los extramuros de ciudad Fanon.

En esta ecuación, el tópico del turismo siempre es visto como una actividad degradante, las escenas representadas se emparentan con el propio pensamiento de Fanon al respecto. El rol de las indígenas es muy secundario o intercambian mercancía para su subsistencia, o ellas se transforman en mercadería convertidas en prostitutas o en objetos de deseo.

Se reconfigura el mito de Inkarri, un tráfico de reliquias, que deben ser cuidadas para que la leyenda ocurra. Finalmente, aparece la india de los sueños de Occidente, es decir toda la imagería europea que se producía en torno al nuevo continente y sus gentes.

2.3.El reparto de lo sensible en *Fanon city meu*

Se ocupará la categoría desarrollada por el filósofo francés Jacques Rancière, llamada “el reparto de lo sensible”. Según el intelectual el reparto de lo sensible es ese sistema de evidencias sensibles, que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes, que allí, definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad, que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación, y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (Rancière, *El reparto* 9).

De esta forma: “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto de lo común. Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común [...]” (Rancière, *El reparto* 9-10).

Se puede entender, entonces, que este concepto implica consecuencias políticas, no en la manera de la política partidista. En su libro *El malestar de la estética* (2012), Rancière ahonda más en las implicancias políticas del reparto de lo sensible:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y de las identidades de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo domino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes

aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos.
(Rancière, *El malestar* 34-35)

Este es el trabajo que Jaime Huenún hace con *Fanon city meu*. En primer lugar, en su calidad de poeta *mapuche*, es parte de la etnia indígena que durante un largo período “no tuvo la posibilidad” de plantearse como habitantes de un espacio común dentro de Chile. Luego de las luchas con el español invasor primero, y después las eternas desavenencias con el Estado, que los transformó, de pueblo indígena a empobrecido campesinado. Este es el proceso que hace el mismo Huenún en el texto, puesto que en el poemario, introduce y da voz a sujetos que, dentro de nuestra historia continental, han sido percibidos como una turba de animales ruidosos.

Sin embargo, esta representación no está exenta de cierta tirantez, ya que algunos de los sujetos representados se acercan más a la criminalidad que a algún tipo de configuración más encomiable. Así, desfilan por sus páginas: negreros, mercenarios, traficantes, militares represores, yanaconas devenidos en traficantes e insurgentes. ¿Por qué se le da voz en Ciudad Fanon a estas subjetividades?

Los hablantes en *Fanon city* se caracterizan por su completo anonimato, si bien, a veces, ellos nombran a personajes conocidos o apellidos, en sí mismas no son reconocibles. Se podría pensar que pertenecen a este tumulto bullicioso del que habla Rancière. El pensador se refiere al anónimo en una de sus entrevistas: “[...] el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte que su registro puede ser arte [en relación al cine y la fotografía]. Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes” (Rancière, *El malestar* 38).

Observamos en *Fanon city* esta representación y estetización de los personajes que fueron borroneados de los grandes momentos de la historia de América. En este punto advertimos, como la suerte del indígena es similar a la de los afrosdescendientes, que habitaron y habitan Latinoamérica, es lo que señala el siguiente poema:

Seguimos a Sendero Luminoso
convocados por los Apus
de los cerros de Ayacucho.
Nos armamos con los rifles de Guzmán
y huaracas que tejimos
con pulido cuero andino.
En la sierra se unieron a nosotros
tribus Campas, gente quechua
y unos vagos morenos amazónicos
que debían varias cuentas a la ley.
Nos barrieron en el Yuro sin piedad,
y dejaron nuestros cuerpos
al arbitrio de las moscas,
al regalo de los buitres.
Desde entonces caminamos sin destino
por los guetos y las ferias
de los zambos cimarrones.
Y en las noches robamos las monedas
a la sucia y fea fuente
de las viejas utopías. (Huenún 18)

El hablante poético menciona a los “apus” –en lengua quechua-, que son las divinidades que habitan en las altas montañas, la mayoría de Los Andes, por lo que se puede deducir que la voz es parte de la cultura incaica, luego menciona que desde los Apus siguió el “Sendero Luminoso”, nombre que está asociado, en primer lugar, con el grupo guerrillero peruano Sendero Luminoso, de corte comunista maoísta, que tuvo por padre intelectual a Abimael Guzmán.

Sin embargo, se debe considerar que la frase “Sendero Luminoso” se dice que Guzmán la tomó de José Carlos Mariátegui, un intelectual y político peruano de

inspiración marxista, fundador del partido socialista peruano, el mismo Mariátegui acuñó la frase: “El marxismo leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución”.²³

El hablante se encuentra con un tal Guzmán y se prepara para una batalla que pronto tendrá lugar: “Nos armamos con los rifles de Guzmán / y huaracas que tejimos / con pulido cuero Andino” (Huenún 18). Esta subjetividad se torna más indígena conforme pasa el poema, con la palabra “Huaraca”, que hace referencia a una especie de honda hecha en cuero que fabricaban los indígenas en el Perú y al norte de Chile, no solo está este inca junto al grupo de Guzmán, según avanzan hacia el sitio donde ocurrirá el enfrentamiento, indígenas de otras tribus se suman a la lucha: “En la sierra se unieron a nosotros / tribus Campas, gente quechua / y unos vagos morenos amazónicos / que debían varias cuentas a la ley” (Huenún 18).

Así se unen indígenas de las tribus Campas, actualmente denominados ashánincas, que pertenecen a las etnias amazónicas, como también indígenas de la cultura quechua, además, la voz poética habla de “morenos amazónicos”, no quedando claro si son otros indígenas o se trata de negros cimarrones escapados, hacia el interior de la selva amazónica.

El recorte y la representación que se muestran en la primera parte del poema son interesantes; es un pelotón de indígenas sudamericanos que se levantaron en armas por la guía de sus dioses tutelares en las montañas y que han concretado esta insurgencia dentro de la banda de Guzmán.

No obstante, la imagen de la segunda parte del poema es desoladora: “Nos barrieron en el Yuro sin piedad, / y dejaron nuestros cuerpos /al arbitrio de las moscas, / al regalo de los buitres” (Huenún 18). Toda la tropa insurgente que avanzaba a dar la

²³ Britannica.com (ed.). «Shining Path» (en inglés). Consultado el 13 de noviembre de 2020.

batalla en el Yuro fue, finalmente, masacrada. Cabe destacar que ese lugar tiene un anclaje en la historia, puesto que fue en la Quebrada del Yuro, en la provincia de Vallegrande, departamento boliviano de Santa Cruz, donde fue herido y apresado Ernesto “Che” Guevara. En ese lugar, metaforizado, los indígenas revolucionarios fueron exterminados.

En este segundo encuadre, se muestra que el grupo de indígenas combatientes termina como “carne de cañón”, cuerpos inermes que fueron abandonados, transformados en fresca carroña para los animales del lugar.

La voz devenida fantasma es la que sigue relatando qué sucedió con ellos después de la muerte: “Desde entonces caminamos sin destino / por los guetos y las ferias /de los zambos cimarrones” (Huenún 18). Los indígenas ultimados, transmutados en espectros o en zombis, se levantan y se dirigen a donde habitan los zambos cimarrones.

Los cimarrones eran los negros que escapaban del yugo esclavo de los ingenios azucareros, tabacaleros o de las plantaciones de cacao. En estos últimos tres versos, se puede observar que el destino de los indígenas muertos y los cimarrones es el mismo en Fanon *city*: terminan en los extramuros de la ciudad, en medio de los guetos, en una especie de fantasmagórica cohabitación.

En el texto, las comunidades originarias son siempre presentadas en una situación de precariedad, ronda la muerte o al menos, el temor de que algo siniestro podría pasar. Las figuraciones de los indígenas dentro del poemario son; asesinados por militares represores: “Una tropa al alba arrasó el rancherío / llevándose a la tribu desnuda al socavón” (Huenún 30).

Se observan ultimados, tratando de comenzar la insurgencia guerrillera: “Seguimos el Sendero Luminoso [...] / En la sierra se unieron a nosotros / tribus Campas,

gente quechua [...] / Nos barrieron en el Yuro sin piedad” (Huenún 18). Se muestran eliminados, participando en actividades ilegales, como el tráfico de drogas: “Yo era chasqui Yanacona de Pizarro [...] / que buscaba la droga sustraída [...] / De tres tiros me tumbaron los conchudos, [...]” (Huenún 23).

O aparecen los restos de un indígena, en este caso, la cabeza de Atahualpa: “En sellada vasija de formol / enviamos la cabeza de Atahualpa” (Huenún 21). En *Fanon city*, el componente indígena se representa muy cercano a la muerte y a la aniquilación por parte de otros. Se entiende este recorte como una alegoría de lo que en la actualidad viven los pueblos indígenas alrededor de Latinoamérica, en permanente conflicto con los Estados, en donde, continuamente, su sobrevivencia está en juego.

En el caso de los guerrilleros y los movimientos revolucionarios armados, si bien los hablantes poéticos siguen siendo anónimos, se pueden identificar a los personajes de los que hacen referencia. Dentro de *Fanon city* han recalado algunas de estas figuras con diferente suerte. Se podría afirmar que en la representación de estas personalidades, emerge como figura retórica la ironía²⁴, así se puede ver en el siguiente poema

Los ancianos montoneros argentinos
se tomaron el asilo esta mañana
Piden pan, televisión, visados varios,
la presencia de cónsules y médicos.
“No luchamos para hundirnos en el fango
de un país que nos olvida en cuchitriles.
Aunque solos y exiliados aún podemos
sostener el armamento entre las manos” (Huenún 19)

Hay un levantamiento en un asilo que es comandado por algunos viejos que fueron, en su juventud, parte del grupo político militar argentino llamado Montoneros, de

²⁴ La ironía entendida como “Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse el significado a la forma de las palabras en oraciones declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria” (Beristáin 271)

inspiración peronista en los 70'. Pero en esta ocasión, la lucha no es para cambiar estructuralmente el sistema político de Ciudad Fanon y redireccionarlo al socialismo, muy por el contrario, la lucha es para mejorar sus condiciones de vida dentro del hospicio. Piden más pan, más aparatos de televisión y la presencia de médicos que los ayuden en su quebrantada salud. Existe un personaje que actúa de vocero y mediador en este momento de crisis:

Fue Rodolfo el que hablo ante la prensa
con un rubio entre los dedos, seriamente.
"Compañeros, no perdimos nuestra fe,
aún no somos unos viejos terminales".
Pronto vino el ministro de inmigrantes
para hablar a los ilustres asilados.
"Todo bien-señalo a los reporteros-
el gobierno se hace cargo de estos héroes".
Hubo himnos, medallas, parabienes
y escolares aplaudiendo en la ocasión.
Hubo whisky, canapés, fotografías
y discursos en la ardiente tarde gris. (Huenún 19)

El personaje de Rodolfo, pensamos que por el nombre y la condición de montonero, es la representación del escritor argentino Rodolfo Walsh, asesinado y desaparecido por un comando de la Esma 1977. Las frases que esgrime Rodolfo son bastante sentidas; recordar a sus compañeros que, a pesar de estar viejos, no son enfermos terminales o postrados en sus camas. Luego, como en las clásicas operetas de homenajes públicos hechos sobre la marcha, se apersona ahí un ministro a calmar los ánimos, con las típicas frases que dicen los políticos en estas situaciones de alto estrés mediático. En seguida, todo es amenizado por la consabida ceremonia placebo, la que incluye himnos, niños de las escuelas, medallas, felicitaciones, discursos y cócteles para apaciguar a los impacientes ancianos. La representación irónica del revolucionario veterano es algo que se puede ver también, en otro poema dentro del texto:

La alegría de los héroes
 se vivía diariamente
 en el hostal “Liberación”.
 Cada tarde ellos charlaban
 con el noble pueblo nuevo
 que pedía sus consejos.
 Y a pesar de su vejez
 y las llagas de sus cuerpos
 (el honor de la guerrilla,
 la mordida inevitable
 de la historia),
 nos bailaban tibios sones
 apretando en cada giro
 los ansiados, duros muslos
 de las chicas amerindias. (Huenún 20)

Otros viejos revolucionarios aparecen en este poema, si bien tienen en común con los montoneros argentinos la decrepitud, las imágenes que muestra este texto son algo más felices, en el caso de estos veteranos son considerados héroes por la comunidad. Y sus opiniones son tomadas en cuenta: “Cada tarde ellos charlaban / con el noble pueblo nuevo / que pedía sus consejos” (Huenún 20).

A diferencia de los montoneros, que debieron tomarse el asilo, estos son escuchados y comprendidos por la colectividad. Llevan en sus cuerpos las cicatrices de la guerrilla a modo de condecoraciones: “el honor de la guerrilla”.

Los últimos versos del poema dejan entrever, sin embargo, una cierta lascivia por parte de los viejos insurgentes, que se hace evidente cuando bailan con chicas jóvenes: “Y a pesar de su vejez [...] / nos bailaban tibios sones / apretando en cada giro / los ansiados, duros muslos / de las chicas amerindias” (Huenún 20).

Se construye, en los versos finales, la idea del “viejo verde”, aquel hombre de la tercera edad que no tiene reparos en acercarse a mujeres que pueden ser sus hijas o sus nietas e intentar tener cualquier tipo de contacto, que va desde una mirada a un acercamiento más íntimo.

El recorte que se tiene para representar a los otrora, jóvenes guerrilleros está cargado de ironía. Los combatientes se muestran ancianos y lascivos o también son simbolizados como personas amnésicas, sin memoria, sin tener recuerdos de lo que fueron en otra época, completamente extraviados:

Encontramos a Rugama en plena puerta
del añoso hotel “Renacimiento”.
Muy gentil conducía a las parejas
sin mirarlas ni un segundo a los ojos.
“Compañero, -le dijimos-hay escuelas
levantadas por la patria en tu nombre”.
Nos echó un vistazo y en silencio
apagó las tres farolas del umbral. (Huenún 34)

Aquí la voz poética habla en plural, ella y un grupo se encuentran con un muchacho de apellido Rugama, que puede hacer alusión a Leonel Rugama. Un joven poeta y guerrillero nicaragüense, que en 1970, recién incorporado a la lucha armada, muere en combate junto a otros dos compañeros. Leonel es asesinado por la Guardia Nacional a la edad de 20 años. Pero aquí, en Ciudad Fanon, Rugama ya no es más revolucionario, es el botones de un hotel. El hablante trata de hacerlo reaccionar, diciéndole sobre las escuelas que llevan su nombre, sin embargo, por respuesta obtiene un pálido silencio el desmemoriado joven guerrillero apaga las luces de su trabajo entrando de nuevo en el recinto.

No obstante, hay un espacio de duda en el caso de Rugama, ¿sufrirá él de una fuerte amnesia sobre su vida anterior o, sabiendo quién fue, decide simplemente hacerse a un costado y seguir con su gris existencia? Ambas situaciones parecen representar un desencanto generalizado con la causa revolucionaria dentro de Ciudad Fanon.

Al igual que en el caso de los indígenas, con la imagen de la cabeza de Atahualpa, con respecto a la insurgencia, en el encuadre, son mostrados los despojos de algún

guerrillero. Este es el caso de los restos de Ernesto Che Guevara, que se encuentran extraviados:

Las manos de Guevara busqué de pueblo en pueblo
por orden del Partido, después de la elección.
Oculto entre pandillas, seguí algunas pistas
Que me diera un cobrizo traficante de ron. (Huenún 30)

El hablante, al parecer miembro de algún partido político, tiene por misión tratar de encontrar las manos del guerrillero muerto. Aunque la información, por lo que se observa es bastante esquiva, logra encontrar algunas pistas que lo acerquen a concretar la orden que le dio su fracción política:

“En el barrio Lumumba, frente al Puente Cortado,
hallarás una tribu de arahuacos sin ley.
Ellos guardan los restos que dejó la guerrilla
en cuevas y quebradas del Cerro de la Cruz”

Con el bolso a la espalda traspasé los cercados
y entregue mis regalos al anciano sin voz
Recocían adentro un hediondo mondongo
que sirvieron en platos de aluminio y latón (Huenún 30)

El funcionario del partido da, por fin, con el lugar donde tienen los restos del guerrillero. Es un pueblo indígena el que cuida de sus manos, en un cerro. El militante va apercado con algunos presentes para tratar de canjear con la comunidad los despojos de Ernesto Guevara.

Para el miembro del partido, todo lo que circunda a los indígenas que custodian los restos del argentino, es maloliente y asqueroso. Por eso el “hediondo mondongo”, que es el estofado hecho de trozos del estómago de vacuno, llamado en Chile “guatitas”, y los platos de “aluminio y latón”, que evocan una sensación de suciedad y poca higiene.

La empresa del funcionario se ve totalmente truncada:

“Las manos de Guevara no se venden-dijeron-,
son ofrendas que dimos a la Virgen del Sol”.

Un guardián de sombrero mostro los secos miembros
colgados de una efigie dispuesta en un cajón.

Me marché con la luna, drogado hasta los huesos
contemplando visiones y sombras de terror.
Una tropa al alba arraso el rancharío
llevándose a la tribu desnuda al socavón. (Huenún 30)

Los indígenas rápidamente se negaron a la transacción, ya fuera por trueque con los regalos que llevaba el funcionario o por dinero. Las manos del guerrillero habían sido transformadas en reliquias y ofrendas religiosas para la Virgen del Sol. El militante se retira del lugar bajo los efectos de alguna droga natural. No queda claro si él, de casualidad se salva de ser masacrado junto a los indígenas, por la posesión de los restos del guerrillero, o fue él quien dio aviso al comité central de su hallazgo. Para que después una tropa de militares arrasara a los cuidadores de los miembros de Guevara.

Los recortes y la representación del guerrillero en *Fanon city* es bastante poco encomiable: viejos desvalidos o verdes, desmemoriados o desencantados y muertos. Otra figuración de los insurgentes es la de aparecer extremadamente violentos y algo estúpidos en su razonamiento y actuar:

Liberamos a Vallejo de la cárcel
arrojando granadas que nos diera
el tozudo comandante Abimael.

Se cayeron las murallas, las torretas,
la blindada oficina del alcaide,
y el templete franciscano del fortín.

El poeta se quejaba en una silla,
muy cubierto por el polvo de las bombas,
contemplándonos perdido y sin hablar. (Huenún 28)

El hablante poético es parte de un grupo insurgente. En una operación poco pulcra, que incluyó granadas, la gente de Sendero Luminoso va en búsqueda de la liberación de César Vallejo, que figura en una prisión. Prácticamente, toda la cárcel es

destruida en este intento y el propio Vallejo es, severamente, afectado por los escombros y el polvo. La estupidez de los liberadores guerrilleros se consume una vez que pueden cruzar palabra con el cautivo:

“¡Salga ahora, compañero!”-le gritamos,
traspasando la abertura de la celda
y tirándolo de bruces al camión.

“Ya no creo en ustedes-nos repuso-,
no son más que una recua de rufianes,
vil calaña de la banda de Guzmán”.

Lo miramos y le dimos en la madre
bajo un sol que rajaba las arenas
justo frente a las huacas de Chan Chan. (Huenún 28)

Los de Sendero, cuando logran la acción de abrir la celda, toman bruscamente al poeta y lo lanzan a un camión. Es ahí cuando Vallejo los reprende por estar bajo las órdenes de Guzmán. La idiota violencia se hace presente, puesto que después de liberarlo y de escuchar la regañina del poeta por seguir los mandatos de su jefe, los guerrilleros se van en contra de su rescato y el escuadrón, entonces, deciden golpearlo brutalmente.

La representación de los indígenas puede ser una alegoría²⁵ a la compleja situación de cohabitación que viven con los Estados. Un ejemplo de aquello, puede ser el caso personal de Alberto Curamil - *lonko mapuche* y activista ambiental en la Novena Región- que recibió, recientemente, el premio Goldman, galardón que tuvo que recibir su hija, ya que Curamil se encuentra privado de libertad desde mediados del 2018 por presuntas actividades delictivas.

²⁵ La alegoría entendida como: “[...] una figura que un nivel inferior de la lengua se compone de metasemas, mientras que en un nivel superior constituye en metalogismo [...] Se trata de “un conjunto de elementos figurativos usados con valor translítico y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una ambigüedad en el enunciado porque este ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor reconoce una sola de ellas como la vigente.” (Berastáin 35)

En el caso de la representación de los guerrilleros, la carga irónica de las figuraciones, podrían leerse como una ácida crítica a los movimientos insurgentes en Latinoamérica, que movilizaron gran cantidad de gente, pero no concretaron sus proyectos ideológicos y después de luchas encarnizadas, dejaron tras de sí miles de mártires de sus causas. En la actualidad varios de aquellos, otrora jóvenes guerrilleros, olvidaron sus antiguos postulados y abrazaron completamente el neoliberalismo.

2.4.La subalternidad en *Fanon city meu*

Como se señaló en el marco teórico, la subalternidad que ocurre en *Fanon city*, se abordará desde el punto de vista expuesto por la crítica india Gayatri Spivak en su libro *¿Puede hablar el subalterno?* (2011), donde la teórica comienza a desenmascarar el discurso intelectual francés que habla sobre los problemas del Tercer Mundo.

A través del análisis de una charla entre Foucault y Deleuze, la pensadora empieza a develar el desconocimiento de los intelectuales europeos sobre los procesos sociales fuera de sus fronteras:

Aunque una de las primeras presuposiciones en la conversación entre Foucault y Deleuze es la crítica del sujeto autónomo, ella está enmarcada por dos sujetos revolucionarios monolíticos y anónimos “un maoísta” [...] y “la lucha de los trabajadores” [...]. Por el contrario, los intelectuales pueden tener nombre y estar bien diferenciados, mientras el maoísmo chino nunca tiene carácter operativo. (Spivak 7)

Gayatri Spivak muestra cómo, dentro del discurso de los intelectuales progresistas franceses, se esconde un disimulado eurocentrismo a la hora de analizar los problemas de los más oprimidos. De esta manera, los pensadores europeos son fácilmente reconocibles, mientras que el maoísmo no tiene a nadie distinguible, es como una masa de gente homogénea.

Deleuze en su discurso, trata de sentirse cercano a la lucha de los trabajadores: “Toda defensa o ataque revolucionario parciales se ensamblan así con la lucha obrera.” (Foucault 86). Para la filósofa, este tipo de afirmaciones portan un desconocimiento severo de la división mundial del trabajo:

Esta evidente trivialidad oculta en el fondo un repudio. Su afirmación revela, en rigor, la ignorancia de la división internacional del trabajo, un gesto que a menudo caracteriza a la teoría política del posestructuralismo. La invocación a la lucha obrera es funesta de puro inocente, dado que es incapaz de ocuparse del capitalismo global, que implica la producción subjetiva del obrero y del desempleado dentro de las ideologías del Estado-nación en los países centrales; en los periféricos, la creciente sustracción de la clase obrera de la realización de la plusvalía y, por ello, del entramado “humanista” en el consumo; y la presencia a gran escala de un trabajo para capitalista, así como también el estatuto estructural heterogéneo de la agricultura de la periferia. (Spivak 8)

La filósofa desenmascara el lugar y, por lo tanto, la incompreensión desde donde están hablando estos intelectuales. Deleuze se refiere a los ataques revolucionarios que pueden realizar los trabajadores, platicando de ellos de la misma forma que comenta del movimiento maoísta, suponiendo que existe una homogeneidad en el término “los trabajadores”, cuando para alguien que vive en algún país fuera de Europa o Norteamérica, la categoría de “los trabajadores”, incluyen heterogéneas actividades, que van desde los empleados estatales, los trabajadores mineros, los pescadores artesanales hasta los agricultores de subsistencia, por nombrar solo algunos.

Pero Deleuze, seguramente, se está refiriendo a un tipo de obrero ciudadano, que vive en las periferias de las ciudades, muy cercano a lo que él habría conocido de los asalariados franceses. Por otra parte, la teórica se refiere a aquellas personas que actúan y luchan versus los que actúan y hablan:

Pero ¿acaso aquellos que actúan y luchan son mudos, en oposición a los que actúan y *hablan*? Estas enormes cuestiones aparecen enterradas bajo las diferencias entre las “mismas” palabras: conciencia [*consciousness*] y conciencia moral [*conscience*] (ambas *conscience* en francés [y “conciencia” en español]) o “representación” y “re-presentación”. La crítica de la constitución ideológica del sujeto dentro de las formaciones estatales y de los sistemas de economía política puede ahora borrarse, del mismo modo que la práctica teórica activa de la “transformación de la conciencia” [*transformation of consciousness*]. La banalidad de los repertorios de subalternos autoconscientes y políticamente astutos de los intelectuales izquierdistas aparece revelada: al representarlos, los intelectuales se representan a sí mismos como transparentes (Spivak 18)

Spivak plantea la pregunta sobre los sujetos populares que viven una lucha social e intervienen dentro de sus comunidades, pero que sus palabras no son escuchadas por una audiencia fuera de los lugares donde habitan. Versus esos que luchan, pero que además tienen la posibilidad de hablar en el espacio público.

La teórica expone el paternalismo de los intelectuales de izquierda que, al arrogarse la representación de las clases populares, se muestran a ellos mismos traslucidos, como si sus propios puntos de vista no afectaran a la representación que ellos hacen de las clases trabajadoras.

La filósofa, luego explica la situación del subalterno en la India a través de la posición jurídica de la *sati*. La esposa que, por tradición, una vez que el marido fallecía y ella se convertía en viuda, se lanzaba a la pira de fuego junto al cuerpo de su esposo, para morir con él en una especie de suicidio sacrificial sagrado. Entendiendo la circunstancia colonial de la India mandatada por los ingleses y la situación cultural de las mujeres dentro de ese país, es evidente que la *sati* está doblemente subalternizada, puesto que: era subordinada del colonizador inglés, en su situación de mujer india y también era subalterna en relación al hombre indio, por su condición de mujer.

De esta manera, la discusión jurídica sobre si la continuación del ritual de la *sati* era legal o ilegal, es una conversación que se da entre los hombres de leyes ingleses e indios. No se tiene acceso a ningún testimonio que haya dejado alguna *sati* sobre su situación antes de que se produjera, solo se conserva el registro de la acción de la viuda y su silencio.

La conclusión en la página final del texto de Spivak es radical “El subalterno no puede hablar” (Spivak 110). Pero, es posible pensar en grados de subalternidad, quizá nunca se tendrá acceso a la voz subalterna por completo, no obstante sí puede haber acercamientos en donde sea posible atisbar ese lugar silenciado.

En el caso de *Fanon city meu*, es factible pensar que algunos subalternos tienen voz, pero antes de este análisis, se debe pasar, necesariamente, por la experiencia vital del autor para, desde allí, visualizar qué situación de subalternidad atraviesa y cómo esto es engarzado dentro del poemario.

En estricto rigor, según Gayatri Spivak, el subalterno no puede hablar y se infiere que si levantara su voz dejaría de serlo. Sin embargo, podríamos pensar en grados de experiencia de la subalternidad que podrían habilitar a aquellos que la vivieron, pero que, por distintas razones, ya no habitan tan radicalmente ese espacio de silencio, esa podría ser la situación vital de Jaime Huenún.

Volviendo al tema de los epígrafes donde se utilizaron dos citas de dos pensadores del área caribeña como puerta de entrada al poemario. La primera de Frantz Fanon, del libro *Piel negra, máscaras blancas*. Mientras que la segunda es de Léon-Gotran Damas de su poemario *Pigments*. Flanquear el poemario con dos citas, de dos escritores del área caribeña, parece ser un gesto político más que interesante. Ya que se reivindican estas figuras intelectuales de ese especial lugar de América Latina.

La conversación ya no está mediada por Occidente, tal como lo conocemos. La plática es entre nosotros, entre el sur del Biobío y el área caribeña. No median artistas de otros lugares y, desde ese punto de vista, se puede ver una reivindicación de la producción cultural latinoamericana en su conjunto.

Las vidas de Fanon y Damas tienen algo de la poética *champurria*, que explicaba Rojas dentro de su libro. Son escritores que vivieron los procesos de asimilación cultural forzada -por medio de la educación pública que recibieron- dentro de sus islas, que eran parte de las colonias francesas. Padecieron el ordenamiento social por razas y cuando finalmente llegaron a la capital del imperio, se dieron cuenta que nunca fueron sus hijos, sino más bien, unos indeseables adoptados por conveniencia económica.

Habitaron, sin embargo, todas las aguas; los mares que rodeaban sus islas, donde ya portaban la herencia africana y también, la citadina rivera del Sena, que los acompañó en su formación académica, pero residiendo el grado cero de la discriminación racial. Donde la frase “Mamá, mira ese negro, ¡tengo miedo!” (Fanon *Piel negra* 113), dicha por un niño blanco parisino, por temor a Frantz Fanon mientras caminaba por París, fue la provocación para desencadenar su estudio sobre los procesos psicológicos de los hombres afroantillanos de las colonias francesas, en *Piel negra mascarar blancas*.

Damas fue uno de los escritores fundadores del movimiento de “La negritud” en Francia junto a Aimé Césaire y también vivió un proceso similar al de Fanon. Es evidente que las experiencias vitales de Fanon y Damas ocurrieron en diferentes momentos y grados, sin embargo, ellas fueron situaciones de subalternización en relación con Francia, como habitantes de las colonias, y por su condición afrocaribeña.

En este sentido, se podría decir que el poemario *Fanon city meu* realiza una suerte de alianza con estos intelectuales, que vivieron esta experiencia subalterna, al igual que vivencias subordinadas que será mostradas más adelante dentro del libro.

Ya en el poemario, se puede observar, en algunos textos, que se enseña esta lógica de subalternización. Esto ocurre, por ejemplo, con el poema que abre el libro, donde es la voz de uno de los negreros, la que describe toda la llegada a ciudad Fanon:

[...]
 “Oui messié, oui messié”,
 decían los pequeños cargadores mulatos,
 y nosotros, al unísono, largamos:
 “Mi buen obrero, no mientas nunca,
 y nunca robes, nunca, nunca...” (Huenún 9)

La voz no es de un subalterno, es de un blanco parte del comercio de esclavos. Lo único que vemos, que pueden manifestar los personajes que no son negreros, es lo que hablan, los cargadores mulatos, que serviles expresan: “Oui messié, oui messié” [Sí señor, sí señor]. Mientras lo que se les transmite a los cargadores, es recomendarles una completa obediencia a sus patrones y disuadirlos de que roben en sus trabajos.

Pero, hay otros poemas en donde se puede encontrar la voz del indígena. Como en este texto, que habla de personajes, aún más subalternizados, que él dentro de Ciudad Fanon:

Allá abajo, en los pliegues
 harapientos de su sol,
 la ciudad esconde un parque
 de longevos tamarindos.
 Nuestras indias venden pieles a sus pies,
 adornadas con sombreros
 y pesados collares de pirita. (Huenún 11)

La voz poética del indígena muestra una imagen dentro de Ciudad Fanon. En esa figuración aparecen otros personajes que no tienen palabra propia, en esta ocasión serían

las mujeres pertenecientes a su etnia indígena. El hablante nos cuentan la actividad económica que desarrollan las mujeres cerca de un parque en Fanon city, que consiste en vender como *souvenirs* los vestigios de su cultura. No se tiene acceso a la voz de las indígenas, solo a la figuración que nos entrega el hablante poético. El indígena toma la palabra por las mujeres de su pueblo.

A veces, cuando los indígenas hablan, el costo de levantar su voz es altísimo, como sucede en el poema de los arahuacos, que cuidan de las manos de Ernesto Che Guevara: ““Las manos de Guevara no se veden-dijeron-, / son ofrendas que dimos a la Virgen del Sol.”” (Huenún 30). Hablar públicamente con un funcionario de un partido político y mantener su convicción de dejar los miembros del guerrillero, reconvertidos en dádivas ceremoniales para su pueblo, les cuesta -finalmente- su propia vida.: “Una tropa al alba arraso el rancharío/ llevándose a la tribu desnuda al socavón” (Huenún 30)

En otras partes, los indígenas retoman su voz, pero esta ya es de carácter fantasmático, puesto que hablan después de que han sido asesinados en violentos enfrentamientos armados dentro de la guerrilla: “Seguimos el Sendero Luminoso / convocados por los Apus [...] / Nos barrieron en El Yuro sin piedad, / dejaron nuestros cuerpos / al arbitrio de las moscas, [...] / Desde entonces caminamos sin destino / por los guetos y las ferias / de los zambos cimarrones.” (Huenún 18).

Al igual como ya se dijo más arriba, realizando actividades ilegales, por ejemplo, el tráfico de drogas: “Nadie más murió conmigo, mis hermanos / en la inmunda taberna Machu Picchu [...] / Yo era chasqui [...] / que buscaba la droga sustraída [...] / De tres tiros me tumbaron los conchudos [...]” (Huenún 23).

Hay un momento dentro del poemario, donde todos los hombres son iguales, más allá de sus diferencias raciales, eso ocurre en la zona roja de ciudad Fanon: “Hemos

cantado en el Bar Alabama / hemos bailado sobre sus tablas / de arce y pino rojo / entre los serios granjeros del sur [...]” (Huenún 25). Pero, cuando se logra esta hermandad, sigue siendo en desmedro de las mujeres del Bar Alabama, puesto que son solo nombradas y no nos llega su versión del disfrute masculino dentro del recinto.

Los indígenas vuelven a alzar la voz para recomendarle a otro hablante que es posible suponer también que él pertenezca a alguna etnia, que debe tener cuidado con los himnos nacionales. Las dos versos que le dicen son pocas, pero bastante contundentes: ““Ten cuidado con los cantos nacionales [...] / Las canciones matan más que los balazos”” (Huenún 31).

Los guerreros mocovíes, pronuncian estas palabras a modo de consejos para la voz poética, por su posible condición de indígena o mestizo. La alegoría que hay detrás de estos versos es de no confiar en los Estados nacionales, más si se pertenece a una etnia. Puesto que, en ese vínculo asimétrico, los más perjudicados siempre serán los pueblos originarios en relación con el Estado. Asimetría que va desde el despojo de sus territorios ancestrales y su libertad hasta sus propias vidas.

Es posible pensar que dentro de las páginas de *Fanon city meu* exista la voz de un afrocaribeño. A diferencia de los indígenas que hablan, para luego ser masacrados, pertenecer a voces de muertos o dando hábiles consejos de sobrevivencia, este afro caribeño describe una situación bastante más alegre:

Los pies de Abebe Bikila
Portaban los guardias blancos.

Cubiertos por su bandera,
en vitrina de cristal,
vimos los restos heroicos.

Honores hubo en creole,
en patois y en papiamento

mientras los niños jugaban

Doce comunas bailaron
al hijo de los pastores
dejando sangre en el polvo. (Huenún 37)

La voz poética presencia el homenaje que se le realiza a los restos del corredor etíope Abebe Bikila. Estos honores son realizados en alguna isla caribeña y el hablante es de esos lugares, puesto que es capaz de reconocer los idiomas en los que es festejado el deportista: “Honores hubo en creole, /en patois y en papiamento” (Huenún 37). Donde el creole es la lengua creada a partir de la mezcla del francés con vocablos africanos en Haití y en otros lugares del Caribe.

El *patois*-puede ser sinónimo de *creole*- es una mezcla de francés o inglés con vocablos africanos que se habla en Jamaica y sus alrededores. Y el *papiamento*, es el idioma que se habla en las islas de Curazao, y es una mezcla entre español y portugués, también con vocablos africanos.

El momento es festivo y ceremonial, todos celebran la llegada de los pies del corredor, que son tratados como reliquias sagradas. El ambiente es muy alegre, así “los niños jugaban”, y la gran mayoría se suma a lo celebratorio de divisar los restos del corredor africano: “Doce comunas bailaron / al hijo de los pastores” (Huenún 37).

La única mujer indígena que tiene voz dentro del poemario de *Fanon city meu* se hace llamar “La india de los sueños de Occidente” (Huenún 38) y, por supuesto, su relato de subjetividad es altamente extraviado, pues se encuentra mediado por el pensamiento occidental: “Con manuales de belleza me embellezco / Bebo agua de Los Alpes leo en griego.” (Huenún 38).

La india mejora su belleza con manuales, como podrían ser las revistas de mujeres en la actualidad, que recomiendan todo tipo de consejos para parecer más bella dentro de los cánones de hermosura blanca.

Además de tener la facultad de leer en griego, habilidad que la acerca más a un tipo de criada europea que a una posible mujer indígena latinoamericana. Y a pesar de la posibilidad de poder hablar, hay otros rasgos de subalternidad que ella sigue vivenciando: “Aquí friego de rodillas día y noche / una inmensa cocina inoxidable” (Huenún 38).

No obstante tener algunas habilidades, que podrían ser celebradas por el pensamiento europeo, la india de Occidente, sigue siendo considerada una sirvienta que debe limpiar una enorme cocina. Es decir, la india tiene un grado de exotismo para los observadores, pero no dejará de tener su rol social dentro del mundo en el que vive, donde ella, a pesar de tener voz, es parte del personal de servicio de una casa.

En esta última sección se ha revisado parte de la teoría de subalternidad desarrollada por Gayatri Spivak. Se ha puntualizado la condición de los epígrafes de los escritores caribeños, antes del poemario, y lo que podría significar esta decisión de incorporarlos en forma de citas. Se ha analizado si es que, dentro del poemario, el subalterno puede hablar y bajo qué contextos produce la entrada de su voz.

Se vuelve a constatar que la suerte de los indígenas no es muy diferente a la de los afrocaribeños. Ambos pueblos subalternizados por los colonizadores, luego por los Estados nacionales, después usados como carne de cañón en las guerrillas de los 70, para en la actualidad, finalmente, estar amenazados por la violencia criminal del narco.

CAPÍTULO III

INDUSTRIAS CHILE S.A. UNA TRAVESIA MARÍTIMA Y POR LA MEMORIA**3.1. Huellas de lo caribeño**

Para empezar una aproximación de las huellas de lo caribeño en el poemario de César Cabello, se debe comenzar por el título *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, que evoca el nombre de una empresa privada, ya que comienza con la palabra “industrias”, luego sigue el nombre del país “Chile”, para terminar con las iniciales “S.A.” que hacen referencia a las sociedades anónimas.

Esta forma de titular un poemario, con nombres que incluyen siglas del mercado, también fue utilizado en la poesía del área caribeña, en particular, dentro de la poesía del cubano Nicolás Guillén, con su libro de 1934 titulado *West Indies, Ltd.*²⁶, y que, igualmente alude a la idea de un territorio que se ha convertido totalmente en una empresa privada o, como se diría en la actualidad, en un nicho de mercado.

Guillén escribe este poemario tratando de levantar puentes con otras zonas del Caribe que, por diferencias idiomáticas y culturales, no siempre se han tenido en cuenta mutuamente. El poema que da nombre al texto de Guillén es una panorámica sobre estas otras islas del Caribe que, a pesar de tener diferencias con la isla de Cuba, padecen los mismos males endémicos como lo sugiere la siguiente estrofa de la primera parte:

¡West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente...
Éste es un oscuro pueblo sonriente,

²⁶ Que en una posible traducción sería “Antillas Occidentales, limitada”

conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive mal.
(Guillén 154)

En la primera rima se pueden ver las actividades económicas con las que subsisten las *West Indies*; cocos que se dan de forma natural en esos sectores, plantaciones de tabaco, refinerías de aguardiente o ron, ganadería e ingenios de caña de azúcar. El hablante también hace mención del talante amable de los oriundos de estos lugares, mediante la frase “oscuro pueblo sonriente”. A pesar de la exuberancia de materias primas que tienen las Antillas, esta contrasta con las posibilidades económicas de su gente. La voz poética, asimismo, menciona la composición híbrida de su población:

Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos.
Desde luego, se trata de colores baratos,
pues a través de tratos y contratos
se han corrido los tintes y no hay un tono estable.
[...]
Hay aquí de todo eso, y hay partidos políticos,
y oradores que dicen: “En estos momentos críticos...”
Hay bancos y banqueros,
legisladores y bolsistas,
abogados y periodistas,
médicos y porteros.
¿Qué nos puede faltar? (Guillén 154-155)

La voz describe la composición étnica de las Antillas Occidentales, la cual está cruzada por la llegada de los europeos, el consabido genocidio de los pueblos indígenas de estas islas, el arribo los negros en calidad de esclavos y luego, en el caso de las colonias bajo mandato británico, la venida de otro tipo de mano de obra barata; la de los indios y paquistaníes, que viajaron con contratos de servidumbre a las islas. El hablante suma a los chinos que entraron, principalmente, a Cuba con este tipo de convenios laborales.

También señala que en las islas hay todo tipo de profesiones: banqueros, legisladores, bolsistas y abogados. Son todas actividades asociadas al poder económico y político, suma a estas ocupaciones la de portero, que podría estar afiliada al trabajo turístico; conserjes de hoteles, resorts y discos o incluso, podrían ser guardias que cuidan los lugares en donde, las otras profesiones realizan sus trabajos, los cuales, benefician a una ínfima minoría de los territorios.

Más adelante, el hablante se mofa de tres hombres que son la representación social que cohabita en las islas:

Me río de ti, noble de las Antillas,
 mono que andas saltando de mata en mata,
 payaso que sudas por no meter la pata,
 y siempre la metes hasta las rodillas.
 Me río de ti, blanco de verdes venas
 -¡bien se te ven aunque ocultarlas procuras!-,
 me río de ti porque hablas de aristocracias puras,
 de ingenios florecientes y arcas llenas.
 ¡Me río de ti, negro imitamicos,
 que abres los ojos ante el auto de los ricos,
 y que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro,
 cuando tienes el puño tan duro! (Guillén 156)

En primer lugar, la voz se burla del “noble de las Antillas”, según la descripción presentada, puede tratarse de las burguesías nacionales, que, al intentar no parecer oriundas de esos lugares, se convierten en una caricatura de sí mismas. Luego, el hablante se mofa del blanco de la metrópoli colonial, volviéndolo algo monstruoso, al referirse a sus venas color verde que lo emparentan más con los zombis o los espantos, que con lo humano. El poeta también se ríe del discurso de este bicho blanco, porque insiste en una pureza racial, inexistente, y de su alocución económica extractivista permanente, cuando es evidente que los recursos son limitados en las islas.

En una última sección del fragmento, se ocupan signos de exclamación. La risa se transforma en algo más que burla, pareciera ser un llamado de atención, este se hace a los afroantillanos que se sorprenden de las riquezas de las clases dominantes, a la vez que se avergüenzan de su propia herencia africana, aunque a decir de la voz poética “tienes el puño tan duro”. La cualidad física de los afroantillanos de poseer “el puño tan duro” puede ser una metáfora de que lograrían conseguir la capacidad de un levantamiento político revolucionario poderoso si es que, efectivamente, tomaran conciencia de la fuerza que significan de forma colectiva, metaforizada en este puño duro.

El libro de Cabello abre con un texto que es un discurso. En el segundo párrafo de esta alocución, nuevamente, se traen a colación imágenes y personajes de infancia que se atan a intertextos provenientes del Caribe, esta vez del Caribe francófono junto a la evocación de Saint John Perse y uno de sus poemas más famosos titulado “Palmeras”:

[...] sentimos la ausencia de alguien que siempre estuvo junto a nosotros, la destacada bibliotecaria y maestra normalista, doña Isabel Ramos. [...] Su voz ronca y fríos modales permanecerán para siempre en nuestros corazones, como el poema de Perse titulado “Para conmemorar la infancia” (a veces mal traducido como “Palmeras”) en el que un mozuelo [...], recuerda los endiablados muslos de las sirvientas negras que trabajan en su colonial casa [...]. Dos cosas aprendimos de la lectura de ese retrucado poema señorial [...]: la primera configurar una conciencia de clase marginal y libresca (todos éramos hijos o hermanos de sirvientas o empleadas de aseo recién llegadas a la capital); y, la segunda, a ocupar el resentimiento como un combustible necesario para nuestras lecturas y escritos venideros (Cabello 7-8)

Este discurso inaugural antes del zarpe del barco, claramente, ha mutado a una especie de crónica de lectura personal, en donde Romano Montalbán realiza un sentido recuerdo a una de las primeras personas que lo pertrechó con lecturas en su niñez: una bibliotecaria pública.

En este punto, el texto se complejiza con otro acercamiento que remite al Caribe, el de Saint-John Perse, uno de los primeros poetas del Caribe francófono en recibir el premio Nobel de Literatura de 1960, y en particular el poema conocido como “Palmeras”. Estos recuerdos de infancia, metaforizados en las piernas de las sirvientas negras, de la privilegiada vida de un niño francés, en su casa en la Martinica, hacen a la voz poética tomar una posición con respecto al poema, en su calidad de pariente de sirvientas que van a trabajar a la capital, el niño Antonio Romano se siente cercano a estas jóvenes muchachas negras, que son espiadas por este fisgón señorito blanco. Teniendo muy presente que su madre o su hermana pueden estar siendo observadas por algún otro niño blanco en la capital. Esta lectura lo sitúa en su punto de vista que define como “libresco y marginal”.

Con respecto a otras marcas de lo caribeño que se pueden encontrar dentro del libro, estas se vuelven visibles en el poema titulado “Derek Walcott”, nombre que alude al escritor de la isla de Santa Lucía, que en 1992 fue galardonado con el premio Nobel, una de sus obras cumbres es su poema épico titulado *Omeros* (1994) que escribió en honor a su isla natal. El hablante del poema está en primera persona:

Mi nombre es Derek Walcott, natural de Las Antillas,
un *shabine* caído en la goleta Trinidad.

No soy un ángel que posa sus mulatas manos en cubierta,
el albatros dócil al que los marinos espantan como a un pájaro
demasiado lírico y de sueños extravagantes. (Cabello 49)

La voz de Walcott se presenta da su referencia geográfica; las Antillas y en cual barco llega; la goleta, que es un buque a vela de dos o más mástiles, una de las embarcaciones características del período de piraterías inglés. El hablante se muestra en

carácter como la oposición de los ángeles, además de indicar su marca racial mulata.

Walcott tiene un propósito dentro del texto:

Estoy aquí para ofrecerte la cartografía del triunfo Montalbán,
la alambrada justa que va desde tu respiración de indio
hasta el oscuro cementerio que has creado
en las hojas de este barco.

Estas son tus sangres. Eres impenetrable como un río
de dragones muertos, un señor feudal que te vigila
la única abadía entregada a los demonios. (Cabello 49)

Walcott, el hablante, se comporta como el escritor latino Virgilio dentro de la *Divina Comedia* de Alighieri. Allí, el escritor ayuda al protagonista a saber su ubicación dentro de la entrada del Infierno. En el caso de este poema, la persona a la que le habla es un hombre de apellido Montalbán. Transformado así Walcott en un sabio de los mapas, le entrega a este hombre, la cartografía que le servirá para un viaje en alta mar.

La descripción que el poeta realiza de Montalbán es bastante tétrica, se asocian a él: ríos impenetrables, dragones muertos y abadías llenas de demonios. Se representa a este capitán de barco como un hombre más cercano a la sombra y la oscuridad. Pero Walcott, sigue dando instrucciones para la travesía:

Toma posesión del cuerpo que reclamas esta noche,
endereza la espina dorsal hasta levantar a un carnero
por encima de las ciudades más altas.

Cuida la ortopedia de tu pierna izquierda,
para que no echen raíces los álamos o el notro infectado
de fatales insectos. (Cabello 49)

El poeta le entrega ciertas órdenes a Montalbán, se sugiere que más que hombre es un fantasma que necesita una materia, por eso Walcott lo manda a tomar posesión de un cuerpo, así como también, enderezar la columna hasta poder levantar un carnero, un macho cabrío, en oposición al cordero de Dios, a modo de una especie de ritual oscuro.

Luego le otorga más consejos, como el de cuidar una de sus extremidades. Se puede observar que algo sucede con una de las piernas de Montalbán, no queda claro si es que su pierna izquierda tiene problemas de movimiento o tiene algunos aparatos médicos que le ayudan a corregir alguna deformidad o trauma. En la estrofa final, se puede observar una doble conexión con Walcott, puesto que termina parafraseando el nombre de un poema del santalucense:

Ya estás hecho un hombre, puedes hablar por ti mismo.
*El mar es la historia*²⁷, el resto del viaje
 tu voz o la muerte. (Cabello 49)

En esta parte final del poema “Derek Walcott”, existe una doble intertextualidad con el poeta santalucense, puesto se incluye una paráfrasis que alude al título de uno de sus poemas llamado justamente “El mar es historia”. Este texto de Walcott comienza con una pregunta que se le hace a otra voz poética, el primer hablante pregunta por la historia:

Where are your monuments, your battles, martyrs?
 Where is your tribal memory? Sirs,
 in that grey vault. The sea. The sea
 has locked them up. The sea is History. (Walcott)²⁸

Da la impresión de que la pregunta, más que interrogar con un cierto grado de desconocimiento, suena a una especie de imprecación, la voz con serenidad responde que los vestigios de su cultura y su historia están en el mar. Se debe recordar que, en su trayectoria literaria, Walcott puso todo su esfuerzo por recrear la historia de las Antillas, a la manera como lo hicieron los escritores griegos con las islas helénicas. De esta forma, el poeta santalucense toma la memoria de parte del Caribe y la pone en el contexto de las

²⁷ Las cursivas son nuestras

²⁸ Derek Walcott. “The sea is History”. Disponible en La academia de poetas americanos: <https://poets.org/poem/sea-history>

literaturas del mundo. El hablante que responde la imprecación del inicio, sigue con una detalla genealogía:

First, there was the heaving oil,
heavy as chaos;
then, like a light at the end of a tunnel,

the lantern of a caravel,
and that was Genesis.
Then there were the packed cries,
the shit, the moaning:

Exodus. (Walcott)

Encontramos una trasposición de historias, la voz produce un diálogo de algunos libros del Antiguo Testamento, mezclados con parte de la memorias de la conformación de las islas en el mar Caribe, donde el Génesis comienza con “la linterna de una Carabela”²⁹ en alusión al inicio del viaje de Colón hacia las Indias. Luego aparece el Éxodo, que esta vez hace referencia al duro tiempo de travesía que debieron pasar los descubridores del nuevo continente. Es por esta razón el verso de “los gritos hacinados, la mierda, los lamentos”. La voz continúa con este recuento histórico:

Bone soldered by coral to bone,
mosaics
mantled by the benediction of the shark's shadow,

that was the Ark of the Covenant.
Then came from the plucked wires
of sunlight on the sea floor

the plangent harps of the Babylonian bondage,
as the white cowries clustered like manacles
on the drowned women,

and those were the ivory bracelets
of the Song of Solomon, [...] (Walcott)

²⁹ Las citas en español del poema son sacadas de la traducción hecha por Rafael Vargas. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/vuelta/el-mar-es-historia>

El hablante continúa con la descripción de esta historia, donde parte del inicio también está depositado en la naturaleza. Así, las Tablas de la Ley están formadas de huesos y coral. El Arca de la Alianza es el fondo marino recibiendo rayos de luz, los brazaletes del “Cantar de los Cantares” son un conjunto de cauris, un caracol de mar. El hablante continúa con su relato:

[...] but the ocean kept turning blank pages
 looking for History.
 Then came the men with eyes heavy as anchors
 who sank without tombs,

 brigands who barbecued cattle,
 leaving their charred ribs like palm leaves on the shore,
 then the foaming, rabid maw

 of the tidal wave swallowing Port Royal³⁰,
 and that was Jonah, [...] (Walcott)

La voz prosigue con la explicación de su relato, el mar es un personaje constante dentro de esta crónica, no solo el telón de fondo, puesto que es también historia, aunque a este respecto el hablante dice “el océano seguía pasando hojas en blanco / en busca de la Historia” (Walcott). Se hace alusión a la Historia con letra mayúscula en la h, lo que tiene relación con la necesidad de buscar una crónica que tenga similares estándares a las memorias de los países europeos.

A pesar de hablar de esta historia en mayúscula, hacen su aparición los colonizadores como “hombres, ojos pesados como anclas / que se hundieron sin una tumba” (Walcott) y “ladrones que devastaron el ganado / y abandonaron las calcinadas osamentas” (Walcott).

³⁰ Port Royal fue la ciudad escogida por la corona inglesa para ser capital colonial de Jamaica durante el siglo XVII.

Existe una tensión estética entre; buscar la historia con mayúscula que alude a la Historia Universal y, al mismo tiempo, que entren en escena colonizadores que son simples ladrones, y que además, mueren como NNs en su empresa de expansión colonial.

Luego la voz poética representa el terremoto de 1692 que ocurrió en Port Royal, la antigua capital colonial de Jamaica, que produjo la destrucción de la ciudad además de padecer los tsunamis que allí ocurrieron.

Este hecho histórico es metaforizado por el hablante, también de manera bíblica, con el libro de Jonás, en donde el protagonista-llamado Jonás- es tragado por una ballena y al tercer día puede escapar, después de rogarle a Dios. En este caso, Port Royal fue engullido por los movimientos telúricos y de aguas. Pero la voz que hizo la primera pregunta sigue con sus inquisiciones:

[...]but where is your Renaissance?

Sir, it is locked in them sea-sands
out there past the reef's moiling shelf,
where the men-o'-war floated down;

strop on these goggles, I'll guide you there myself. (Walcott)

La voz que pregunta, no se sabe si con inocente curiosidad o de forma presuntuosa, interpela por la época del renacimiento en la isla. El hablante, de manera muy respetuosa, puesto que lo nombra de “Señor”, le explica donde se ubica geográficamente el período del renacimiento en la isla caribeña, remontándose a la época de lucha que hubo en el mar Caribe.

Cuando las metrópolis europeas se disputaban esas zonas marítimas, los corsarios ingleses les arrebatában las riquezas a los barcos españoles que las transportaban hacia España. Es por lo que el hablante menciona el “cenagoso arrecife, / ahí donde los cuerpos

de los hombres de guerra iban flotando” (Walcott). Esta parte del poema se cierra con una servil frase “tomad este visor, yo mismo os llevaré” (Walcott).

Lo que hace recordar a una escena turística de antigua data, donde un extranjero proveniente de Europa o de E.E.U.U. visita una isla caribeña y espera que le muestren los vestigios de los periodos históricos que, él recuerda de su propio país, situación que no puede ser homologada en el caso de los antiguos territorios coloniales. Así, aparece esta especie de guía turístico y lugareño que, con servilismo y paciencia, le enseña la isla. La voz poética principal sigue con su descripción:

It's all subtle and submarine,
through colonnades of coral,

past the gothic windows of sea-fans
to where the crusty grouper, onyx-eyed,
blinks, weighted by its jewels, like a bald queen; [...] (Walcott)

Vuelve el hablante a nombrar al medio ambiente que lo rodea como parte de los vestigios de la historia. Las colonias de coral bajo el mar, a diferencia de las colonias sobre el mar y en tierra firme, son delicadas. La gorgonia, un tipo de coral llamado formalmente del género de los octocorales, tiene la apariencia de una paleta grande que con sus conexiones internas la hacen verse como una placa dibujada. Para el hablante poético las gorgonias son en su forma unos vitrales góticos y es la carpa, un pez, quien posee el atributo de tener muchas joyas, como una reina calva en alusión a Elizabeth I de Inglaterra. La voz continúa con su narración:

[...] and these groined caves with barnacles
pitted like stone
are our cathedrals,

and the furnace before the hurricanes:
Gomorrhah. Bones ground by windmills
into marl and cornmeal,

and that was Lamentations—
that was just Lamentations,
it was not History; [...] (Walcott)

La huella de la historia sigue estando en la naturaleza. Ahora es el turno de la tierra firme, en la isla, con catedrales formadas de escaramujo -que es el fruto de la rosa silvestre- y las aristas -que son la parte puntiaguda de algunos arbustos-, estos vegetales son los que forman las iglesias imponentes que ve el hablante.

Otra vez se muestran imágenes y libros provenientes del “Antiguo Testamento” de la *Biblia*. Así, el calor que azota a la isla antes de la época de los huracanes, que se dan a comienzo del verano y que incluye los meses de junio hasta noviembre, es nombrado por la voz como Gomorra, una de las ciudades que fueron destruidas por Dios, con azufre y fuego³¹, debido a su pecado e iniquidad.

La imagen de un molino que pulveriza huesos secos para convertirlos en harina y arcilla es, en palabras de la voz poética: “nuestro libro de las Lamentaciones” en comparación al libro poético del “Antiguo Testamento”, que la tradición hebrea señala al profeta Jeremías, como el autor de estos cantos fúnebres a la ciudad de Jerusalén, tomada por los enemigos de este pueblo. El hablante aclara que estas lamentaciones isleñas eran solo eso y no la Historia. La voz poética prosigue con su descripción:

[...] then came, like scum on the river's drying lip,
the brown reeds of villages
mantling and congealing into towns,

and at evening, the midges' choirs,
and above them, the spires
lancing the side of God

as His son set, and that was the New Testament. (Walcott)

³¹ Génesis 19, 24-25.

El hablante continúa su crónica, en donde ya aparece la formación de villorrios que luego derivaron en poblados para finalmente transformarse en ciudades. La representación de estos asentamientos no parece positiva por parte de la voz, puesto que los compara con “sucía espuma”. Es la edificación de las ciudades, junto con la construcción de templos religiosos, el momento que el hablante equipara con el Nuevo Testamento de la Biblia, él prosigue con la sucesión de hechos:

Then came the white sisters clapping
to the waves' progress,
and that was Emancipation—

jubilation, O jubilation—
vanishing swiftly
as the sea's lace dries in the sun,

but that was not History,
that was only faith,
and then each rock broke into its own nation; [...] (Walcott)

Luego de la construcción de las ciudades, se presentan unos personajes que la voz las representa como “blancas hermanas”, no quedando claro si hace mención a misioneras protestantes, que arribaron a las islas caribeñas en el afán de expandir su fe, o se hace referencia a la congregación católica Misioneras de Nuestra Señora del África, llamadas popularmente como “Hermanas Blancas” fundadas en 1869.

Al llegar las “blancas hermanas” luego se produce en la isla la Abolición de la Esclavitud, que históricamente comienza en Jamaica 1834. Sin embargo, el hablante expresa que la supuesta libertad que da la Abolición de la Esclavitud “se desvaneció a la misma velocidad / con que el encaje del mar se seca bajo el sol” (Walcott). La voz aclara que ese período de emancipación de las poblaciones negras dentro de las islas “no era Historia, / era solo la Fe”. (Walcott)

El verso “entonces cada roca se escindió y fue su propia nación” (Walcott), es un símbolo del largo proceso de emancipación de las metrópolis coloniales, con ejemplos tan variados como la declaración de la independencia de Haití en 1804, la de Cuba 1902 o la de Jamaica en 1960. Luego de estos primeros momentos emancipatorios, comienza la actividad democrática y, con ella, el juego de la política partidista. Así, el hablante entrega variados ejemplos, humanizando a algunos animales y vegetales de las islas, entregándoles ciertas actividades cívicas y republicanas:

[...] then came the synod of flies,
then came the secretarial heron,
then came the bullfrog bellowing for a vote,

fireflies with bright ideas
and bats like jetting ambassadors
and the mantis, like khaki police,

and the furred caterpillars of judges
examining each case closely,
and then in the dark ears of ferns

and in the salt chuckle of rocks
with their sea pools, there was the sound
like a rumour without any echo

of History, really beginning. (Walcott)

La cita anterior señala que las que se reúnen en un concilio son las moscas, se debe recordar que estos insectos se congregan alrededor de animales muertos y descompuestos o en las cercanías de basurales. La metáfora es bastante sarcástica, una cámara legislativa en el naciente país representada a manera de un concilio de moscas, alrededor se supone de algo ya descompuesto.

La garza está trasmutada en embajadora con el adjetivo de plenipotenciaria, lo que implica en jerga jurídica; tener plenos poderes para tratar o decidir un asunto del Estado al que representa. Considerando que las garzas habitan, prácticamente, en todo el orbe, se

puede pensar que es la alegoría para el embajador de la antigua metrópoli colonial mandante, en este caso podría ser Londres o París.

Se presenta un militante de partido o político transformado en sapo, peleando los votos. Las “luciérnagas con brillantes ideas” pueden ser la alegoría de los asesores de los gobiernos, siempre con deslumbrantes innovaciones en la gobernanza de la joven nación. “[...] murciélagos veloces cual embajadores en vuelo”, se observan otros animales con el calificativo de embajadores, son los murciélagos y ya están volando.

Estos embajadores deben ser los de la nueva isla nación, los murciélagos se alimentan de la sangre de otros animales, recibir el salario del Estado se considera en muchos países “chupar la sangre” de ese Estado.

Las mantis son relacionadas a las fuerzas de seguridad por su color verde oscuro, similar al de los policías, y para finalizar, los jueces definidos por la voz poética al modo de “togadas orugas”.

El hablante, nuevamente, gira los ojos hacia la naturaleza como depositaria de la historia de parte de las islas del Caribe, es por eso que ubica su comienzo entre medio de su vegetación, en medio de “rocas perladas de sal”.

El poema de Cabello, al hacer la paráfrasis con el título del poema de Walcott, refuerza la primera idea de que el mar es la historia, aunque es posible observar que, en el caso de Walcott, esta memoria no solo se traslada al mar, sino que a toda la naturaleza existente en las islas.

Por otra parte, se debe consignar que Cabello realiza una modulación escritural que imita, en parte, la realizada por el escritor santalucense. Se tiene que recordar que Walcott, dentro de los materiales que ocupa para la construcción de su obra, hay elementos que pertenecen a la tradición literaria universal como sería el caso del libro

Omeros (1994), donde reescribe un poema épico para las islas del Caribe al igual que lo hizo Homero con *La Ilíada* y *La Odisea* para las islas helénicas. O su obra de teatro que recreó la historia de *La Odisea* caribeñizándola, o con el poemario *Otra vida* (2017) donde se advierten influencias de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Del mismo modo se observa este procedimiento en Cabello, de tomar influencias basales de la historia de la literatura y reutilizarlas en otros contextos, así ocurre con el poema “Hesíodo”:

Lo sabemos, Hesíodo. A usted se le inundo la patria y exaltó
los monumentos que honraban a los hombres y a las muchas
imágenes de un mismo dios creado. Había que salvar las pocas
pertenencias que no se llevó el agua.

Usted no trabajó, pero instó a su hermano para que lo hiciera,
llamándolo *holgazán o bestia que camina arrastrando su man-
sedumbre*³². Me basta con mirarlo para saber que usted no trabajó
y solo dio consejos para combatir el hambre. (Cabello 16)

La voz habla al poeta griego Hesíodo, que vivió en alrededor del 700 a. C. Algunas de sus obras han llegado hasta nuestros días son *Teogonía* y *Trabajos y días*, esta última Hesíodo la escribió a raíz de un pleito legal que tuvo con su hermano Perses, ya que con el familiar se habían repartido en partes iguales la herencia del padre, y luego Perses, volvió a pedirle otra fracción del patrimonio ya repartido, como resultado, a raíz de la controversia, Hesíodo escribió *Trabajos y días* donde recomienda a su pariente trabajar la tierra, y le da algunos consejos sobre la conducta apropiada que debía llevar.

Pero el hablante poético cuestiona la figura de Hesíodo, la voz está de parte del hermano del escritor griego, ya que le enrostra que posiblemente nunca trabajó en su vida. No obstante, el tono de las acusaciones cambia hacia la gratitud:

Le hablo, Hesíodo, sentado sobre un gran puñado de dólares.

³² Cursivas del autor

Los he ganado explotando a personas como su hermano. Usted me enseñó la moral del trabajo y de los días eternos, yo incluí la ganancia y el cobro de los intereses monetarios.

Lo demás es deuda, Hesíodo, y se lo agradezco. (Cabello 16)

La voz poética, al parecer, es de algún exitoso empresario. La marca de “un puñado de dólares” remite a una empresa con carácter trasnacional y que sigue a la perfección las reglas del mercado. Para el hablante, Perses no es alguien que derrochó su herencia, sino que se ve acorralado por las deudas, ese es el tipo de personas que ha reclutado la voz gerencial. La moral, a la que alude el hablante empresarial, es la advertencia que realiza Hesíodo a su hermano: el trabajo es el único medio legítimo “para eludir la pobreza y el hambre” (Pérez, Martínez 116).

Con respecto a “los días”, es la referencia a la parte final del texto *Trabajos y días*, en donde el escritor explica una calendarización adecuada -a su época y cosmogonía- para realizar todo tipo de actividades, desde domésticas hasta sociales.

Pero este seguidor de Hesíodo agregó, a la enseñanza recibida, el lucro y la recaudación del excedente de sus rentas. De esta manera Cabello, al igual que Walcott, reutiliza las literaturas antiguas para reactualizar ciertos tópicos, que no son solo atinentes a la cultura grecolatina, sino que son parte de toda la humanidad.

Dentro de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, en varios poemas y pasajes se habla de un personaje llamado Antonio Romano Montalbán. En el comienzo del libro se escucha su voz a través de un discurso de inauguración de la embarcación nombrada *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, pero conforme pasan las páginas, comenzamos a saber ciertos datos biográficos del personaje:

Octavio siempre quiso un hijo que se le pareciera, un crío a quien traspasarle sus costumbres de capitán de embarcadero. Por eso no extrañó que a los 50 años, en un alarde de filiación con el mun-

do y la vida en tierra, se decidiera comprar a Antonio a una india joven llegada hace unos meses al navío de citas que él regentaba. (Cabello 78)

Se narra que Antonio Romano Montalbán es hijo adoptado de Octavio Romano Montalbán y que, además, el padre regenta una especie de barco burdel. Es una joven indígena, llegada recientemente a la nave prostíbulo, a la que le hace el ofrecimiento de comprarle a su recién nacido, así ocurre el diálogo:

-¿Cuánto pides por el mocoso que traes en esa bolsa? Preguntó a la madre que se ocultaba tras el naciente comercio de los cuerpos.

-No mucho, es algo tonto y le falta la mitad de la pierna izquierda, contestó ella, sin apresurarse ni levantar la vista.

-¿Está bien con un par de herraduras y una mula de carga? Le dijo, enseñándole la mercancía.

-Está bien, contestó ella, antes de girar sobre sus pasos y perderse en la culpa de un dios incomprensible y aún remoto.

La infancia de Antonio fue la de los libros, hasta ellos llegaba re moviendo las arenas de su pensamiento. En este lugar la sangre pesa más que el océano, se decía. (Cabello 78)

La transacción por el niño se realiza como una venta de un pequeño novillo u oveja, y esta venta está rebajada, puesto que, la madre le explica a Octavio que el niño tiene problemas de nacimiento; algún problema cognitivo y además una malformación en una de sus extremidades. Se puede remarcar que la venta del hijo, a la joven indígena le significó salir del comercio sexual, puesto que consiguió una mula y, luego del negocio, la voz nos explica que giro sobre sus pasos y abandonó el lugar. A pesar de que la madre de Antonio lo reconocía como “algo tonto”, el niño Romano Montalbán se rodeó de libros como su primera escuela básica.

Cuando se entra en la vida de Antonio Romano Montalbán y su padre Octavio, se hace presente la idea de puerto y la imaginería hace referencia a un embarcadero bravo, duro y hostil, donde las casas de remolienda son parte de este paisaje: “Las casas de

putas, atadas a la ribera norte de uno de los afluentes, tambaleaban con el peso de los hombres y de los pelícanos que saltaban de una cubierta a otra.” (Cabello 75). El padre de Antonio regenta un barco de citas en este puerto improbable una mezcla de mar y de río, en algún lugar de Trinidad, el itinerario de “las labores” está claramente definido y Octavio lo hace cumplir al pie de la letra:

A eso de las 6.30 comenzaba la ronda de inspección: las mujeres que habían recibido visitas de los marineros, [...], dormían indiferentes a las primeras luces del mundo. Durante la noche anterior [...], él acompañaba a las parejas hasta el muelle, alumbrándolas con un farol de parafina. Allí se despedían [...] entre restos de pescados y de algas [...]. Las gaviotas copulaban sobre el gran ojo del faro mayor de Trinidad. (Cabello 75)

Es un puerto en la oscuridad de la madrugada, donde las sobras del amor prostituido y comprado se mezclan con los desechos pestilentes de los pescados y las algas. Restos de basura y de noche que lo inundan todo y que solo se contrarrestan, en parte, por la cópula de las gaviotas en un faro. Pero en el barco de Octavio todo debía estar bien organizado y distribuido, las mujeres aptas para “el trabajo” se dedicaban a él. Las embarazadas o ya mayores para desarrollar “el oficio”, se dedicaban a limpiar el barco. Una embarcación llena de féminas solas en un puerto perdido en el Atlántico, una situación difícil que Octavio Montalbán también sabía administrar.

Aquel barco funcionaba a puro grito, era imposible que las alojadas no escucharan los reclamos y las instrucciones que Octavio les profería. Aun así ellas preferían desatenderlo, seguían en sus cavilaciones por detrás de las palabras. [...] El deseo de las más ancianas por las más jóvenes de la embarcación era algo frecuente en esas soledades. Esto Octavio lo sabía y lo manejaba a su antojo. Como un ganadero experto que controla los tiempos de celo y los cambios de luna. (Cabello 76)

El navío de las prostitutas, que gran parte del tiempo, pasaba a ser el barco de las mujeres solas, es una tierra fértil para que en ausencia de hombres, las mujeres desplacen su deseo a sus compañeras más jóvenes. Y todo eso era utilizado por Octavio Montalbán,

el verdadero “cabrón” del navío (“cabrón” aquí es una masculinización de “la cabrona”, vocabulario prostibulario que hace referencia a la regenta de los prostíbulos en Chile).

Con la descripción hecha por el hablante, es posible pensar que Antonio Romano Montalbán tiene una influencia de otro capitán de barco, en este caso sería el Capitán Ahab, que comandaba el ballenero “Pequod”, en el libro *Moby-Dick*. Es factible ver ciertas semejanzas: la primera es la física, puesto que el Capitán Ahab en la novela de Melville se describe que padece una severa cojera, ya que un cachalote le comió parte de la pierna, es lo que algunos personajes atestiguan a Ismael, el joven protagonista en el barco: “También sé que desde el último viaje en que perdió la pierna a causa de esa maldita ballena ha estado muy taciturno, desesperadamente taciturno, y a veces furioso, pero eso ya pasara” (Melville 148).

Los dos capitanes poseen una tara física en una de sus extremidades, es posible confirmar este parentesco literario entre ambos personajes en el poema “El zarpe”, que es configurado como una oración dicha por Antonio Romano Montalbán, una vez que la embarcación INDUSTRIA CHILE S.A. se echó a la mar: “Bendice el astro que guía los vientos de mi nave / Llénala de ojos para que no olvide a la ballena blanca” (Cabello 31).

El orador pide bendiciones -no es posible saber a qué deidad- para las estrellas que debe observar al orientarse en la mar, y pide que el barco tenga una especie de memoria vital, que recuerde a la ballena blanca, en claro intertexto con el cachalote de Ahab y su tripulación.

3.2.Reescenificación del pasado en *INDUSTRIAS CHILE S.A.*

En el caso del trabajo de César Cabello también se encuentran fragmentos en donde se reescenifican otros tiempos pasados, pero que aparecen tensionados al estar

cruzados con la modernidad. Esto es lo que se puede ver cuando el hablante poético visita una comunidad *mapuche*:

En aquella comunidad un grupo hombres y mujeres comercializaba huesos y objetos desenterrados de su propio cementerio. La escena, a ratos grotesca, incluía el juego de unos niños con un cráneo humano. (Cabello 60-61)

La reescenificación es de una antigua reducción indígena que, con el paso de los años, ha cambiado el nombre a comunidad *mapuche*. En esta antigua reducción los indígenas, como una forma de subsistencia, profanan su propio cementerio para vender los restos que puedan ser atractivos al comercio de *souvenirs* turísticos. El hablante no está solo en este mercadeo de objetos, acompaña a un artesano y los *mapuches* de la comunidad, promocionan los vestigios del cementerio de la forma más atractiva posible:

Las mujeres y los hombres de la reducción salen de su casas portando sacos con huesos y objetos mapuches de hace unos 100 años, como ellos mismos nos relatan. Algunos de los objetos pertenecieron a sus familiares o a los antepasados de otras familias de la comunidad que vivieron en el lugar. La mayoría se ha ido, han vendido sus tierras o las tienen abandonadas. Ya no hay velorios por acá. El artesano compra joyas de plata grabada y pequeñas piedras de río pulidas, en las que se ven marcas y figuras antropomorfas que no logro reconocer, pero que-de seguro- él sabrá interpretar cuando tenga que ofrecerlas, ya limpias de su entierro, a turistas o coleccionistas que las quieran y puedan pagar por ellas. El precio de la compra de las piezas fluctúa entre los 5.000 y los 10.000 pesos que, en manos del artesano, aumentará por sobre los 400 mil. Yo intento hacerme de una trapelacucha [...] El artesano me mira con desaprobación cuando pregunto por el valor de la pieza. Hay codicia y algo de odio en sus ojos. Entiendo el mensaje: solo soy un aparecido y debo conformarme con los huesos. Entonces, compro el cráneo con el que jugaban los niños de la reducción. (Cabello 61-62)

En este fragmento de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, al igual que en algunos poemas de *Fanon city meu*, se representa el lado oscuro de la actividad turística que se desarrolla dentro de Latinoamérica, que en el caso de los indígenas o afrodescendientes, siempre implica un grado de envilecimiento de su cultura.

El sujeto artesano chileno, es la representación de lo que les hacen los Estados nación a los pueblos indígenas, ellos están obligados a vender a muy bajo precio sus productos, mientras quienes acceden a sus materias primas, sacan una ganancia descomunal.

En la cita, el artesano va a extraer un beneficio cuarenta veces mayor al precio en que le fueron vendidas las piezas. Por otra parte, las antiguas reducciones se muestran en una lenta agonía, gran parte de la comunidad ya no está presente, las tierras han sido abandonadas. Esta representación de abandono es producto del exilio económico interno que vivió gran parte del pueblo *mapuche* durante el siglo XX en Chile. La comunidad casi de ultratumba, vendiendo sus objetos turísticos sacados del cementerio, genera una atmosfera alucinante y espectral.

En ese mismo ambiente fantasmal, el hablante se conoce dentro de un hospital, con un joven trabajador *mapuche*:

-Se va morir- me dijo
 -No- le contesté- no es nada grave.
 -Tú no, huevón, el que viene en la ambulancia- me corrigió.

El personaje que me hablaba era un mapuche de unos 18 ó 20 años, moreno, flaco y algo desgarbado. Su trabajo de copero en un restaurante temuquense que cerraba a las 2 am lo obligaba a pasar parte de la noche sentado en las bancas del Hospital Regional, esperando que amaneciera y comenzaran a circular buses para volver al sector del Cajón, en las afueras de Temuco. Durante sus estancias en el Servicio de Urgencia, el personaje aseguraba haber adquirido la facultad de vaticinar la muerte o la supervivencia de cualquier paciente que entrara en el recinto. Le bastaba sólo con mirarlo y concentrarse un poco para adivinar el destino del accidentado. (Cabello 64)

Observamos una reescenificación de las creencias ancestrales *mapuches*, pero que en este caso se perciben degradadas sólo a una especie de adivinación. El joven *mapuche* es representado como una alegoría de la situación económica actual de este pueblo

indígena, que en un alto porcentaje se desarrolla en labores menores y de servicio. Con respecto a este joven, trabaja lavando vajilla en un restorán de Temuco. Con horarios laborales al borde de lo inhumano, que lo llevan a pasar parte de la noche y la madrugada esperando en un hospital, por la reanudación de la locomoción colectiva de la ciudad. El joven copero, como una especie de Machi rebajado, le asegura al hablante que al estar en ese lugar, puede adivinar entre la gente que ingresa de urgencia al hospital, quién eventualmente podría morir o quién se salvaría. La voz incrédula continúa la conversación con el joven:

-Además de esa facultad, buena esquizofrenia te agarraste en este lugar-le comenté.
 -No, si es cierto, es como si el cuerpo se les ablandara o fuera más liviano que de costumbre- me señaló.
 -Eso parece una anemia y no un cuadro terminal-contesté.
 -No, si es la muerte. Los deja vaciados y desaparece-respondió.
 (Cabello 64)

El hablante piensa que el joven *mapuche* tiene algún trastorno psiquiátrico severo, la voz tiene una posición científica de lo que ocurre, pero el joven trabajador le insiste y le asegura que es capaz de notar cuando la muerte se va a llevar a una persona. En términos poéticos, se puede ver el dialogo con *La tierra baldía* de T.S. Eliot, puesto que se utiliza también al recurso de la conversación como efecto estético. Dado que la voz debe esperar en el recinto hospitalario para la curación de una herida y, no habiendo nada mejor que hacer, el narrador también se entrega a la ruleta adivinatoria de las posibles muertes que puedan acaecer con las emergencias del hospital:

Al cabo de dos horas de espera sin atención y con mi nuevo amigo hablándome de sus estadísticas mortuorias, no tuve más remedio que entrar en su fantasía e intentar adquirir aquella facultad de vaticinar entierros. De cinco urgencias graves que llegaron durante las dos horas y media que estuvimos afuera, acerté en 2 muertes: un anciano de Labranza, afectado por un paro cardíaco, y un muchacho de la población

Lanín, que traía una herida de bala en el pecho. Esperábamos en la plataforma por la que subían las camillas, junto a la escalera de entrada, y nos acomodábamos para poder observar detalladamente a los accidentados. Yo no veía nada de lo que mi amigo entendía como evidencia de muerte, pero eso no me importaba mucho, lo mío era pronosticar siempre un final trágico.

-10 minutos más y éste se muere. Ya está frito- le decía.

Él se alteraba un poco y me miraba con algo de espanto, quizás aturdido por la frialdad e irresponsabilidad de mis juicios y, porque, de cierta forma, también le asustaba la idea de ser él quien ingresara al hospital en una de esas camillas. Sus noches junto a la puerta del Servicio de Urgencia me hacían pensar en ello. (Cabello 64-65)

La reescenificación de la relación de este joven copero *mapuche* con lo sobrenatural está representada dentro de un contexto de modernidad envilecida, que hibrida las creencias tradicionales que tienen las comunidades. El contacto con lo taumátúrgico que posee este joven como herencia, queda reducido a la convicción de augurar la muerte a los pacientes que llegan de emergencia a un hospital público. En este sentido, se muestra algo de la cosmogonía *mapuche* degradada, más aún si se considera la actitud escéptica de la voz poética, no creyendo nunca la habilidad del joven *mapuche* y sólo jugando con las probabilidades, a la hora de él intentar el vaticinio de las muertes en el hospital.

Dada la descripción narrativa, es posible suponer que toda esta capacidad adivinatoria que tiene el joven copero pueda ser producto del agotamiento físico y mental; el que implica tener una jornada laboral, para luego quedarse, de la noche a la madrugada, en un centro asistencial a esperar el reinicio del transporte público y así poder volver a su casa.

Sin embargo, frente a los comentarios frívolos del hablante, mientras trata de adivinar algún futuro difunto, el joven trabajador *mapuche* se molesta por la liviandad de

la voz poética. A pesar de ser una creencia sobrenatural mínima, la de adivinar posibles muertos, es el contacto que el copero tiene con lo taumatúrgico, y le da un carácter de respeto a esa creencia, que contrasta con la trivialidad de la voz para hablar del mismo asunto.

Más adelante, se representa a una joven llamada Fresia Antilef Salazar evidenciando como vive esta chica indígena en la actualidad chilena:

Fresia
 es una princesa
 camina todo el día
 le juega la ruleta / machetea 3 monedas
 y vuelve pa' la pieza
 Fresia se ha apostado lo poco que tenía
 la sombra de un chamal / una cría envejecida
 Fresia es Antilef un sol contra la bruma
 Y también Salazar mordida de locura
 Todos se la saltan y se apartan cuando Fresia pasa
 se la tratan de pitear / de cambiarle la crianza
 Pero ella es así de fiera
 no por india ni flotante
 ni venida de las copas
 Fresia es una princesa
 No es su culpa
 No
 es
 su
 sangre
 es la patria
 y la miseria
 (Cabello 88)

En este caligrama, que recuerda la forma de los de Vicente Huidobro, la voz poética habla sobre la joven Fresia. Se debe recordar que este nombre hace referencia a la supuesta esposa de Caupolicán, cuyo único dato que se tiene de ella es su aparición como personaje dentro *La Araucaria* de Alonso de Ercilla.

El hablante señala que esta joven vive en una condición de fuerte precariedad, a pesar de que Fresia “es una princesa”. “Camina todo el día” y solo tiene una pieza para vivir. Pide limosna para, poder jugar en los traga monedas de su barrio.

En su condición de mestiza, Fresia posee ambas herencias la indígena y la chilena, aunque para el hablante, la herencia positiva es la indígena, su apellido Antilef el hablante lo define como “un sol contra la bruma”, la traducción más habitual del apellido es de “Río del Sol”. En contraposición, el apellido Salazar, es el legado chileno que la voz la define como una “mordida de locura”.

Fresia no es aceptada por su comunidad puesto que “todos se apartan” de ella, la han intentado matar (“se la tratan de pitiar”) o intentan culturalmente de chilenizarla, pero ella hace resistencia a pesar de todo. La voz repite esta idea de que Fresia es una princesa, que tiene una nobleza indígena que la modernidad, y en este contexto el Estado nación chileno, ha tratado de aplastar y degradar.

En el poema “Kalfulkan”, la voz poética reescenifica a Caupolicán, uno de los toquis más famosos de la época de la conquista española de Chile:

Sentado como un dios-murciélago esperas en el aire a que
alguien te recoja y sacuda el polvo acumulado de estos años.
Ya te han crecido las alas, aunque perdiste el rumbo y la simetría
de los animales bellos.

¿Por qué no sales y vuelas de noche?
Afuera nadie te verá. Yo diré que ya no sangras
y que es solo un escalofrío bajándote
por el culo.

¿Estás enojado? Han adquirido prestigio
los seres de la oscuridad. (Cabello 92)

El guerrero mapuche Caupolicán es representado como una especie de animal con alas, podría ser una gárgola, un murciélago gigante o quizá mitad humano mitad animal.

El Kalfulikan alado ya no sale a volar por las noches, al parecer por culpa de una herida. Se debe recordar que la historiografía nacional dice que Caupolicán fue atrapado en el período de la resistencia del pueblo *mapuche* y que fue condenado por el corregidor español Alonso de Reynoso, a una espantosa muerte por empalamiento. El poema continúa:

Arriba convertido en conde o en una página de sangre
eres el vacío en la fiesta de las almas / el notario de la
muerte timbrando su tragedia.

Eres como el hijo que nadie ve
pero habita entre las sombras del Álbum de familia.

Te he visto arrojar muerto un perro
en las puertas de la casa, comer del suelo sus intestinos
y sus menudencias
como quien raspa un hueso enterrado en la memoria
y no sabe de los cuervos

ni de luto...

O la carne. (Cabello 92-93)

Para el hablante poético, Kalfulikan es un personaje dramático “eres el vacío en las fiestas de las almas / el notario de la muerte timbrando su tragedia” (Cabello 92). Caupolicán tiene un espacio en la historia *mapuche*, pero se enmarca dentro de la tragedia que significó la llegada de los españoles Chile. Kalfulikan, entonces, tendría el sello del héroe, pero del héroe mártir, ejecutado en la lucha de la liberación de su pueblo. Es por eso que la voz poética le entrega un tinte oscuro al toqui. De esta forma, Caupolicán es “como el hijo que nadie ve / pero habita las sombras del Álbum de familia” (Cabello 92), a manera de un hijo que vive en el extranjero o los recuerdos de un hijo fallecido trágicamente.

Kalfulikan tiene una pesada herencia en sus hombros, no es el jefe militar vencedor, sino el toqui martirizado, y su muerte significó el establecimiento, ya

definitivo, de los españoles en nuestras tierras. En este pasaje, Caupolicán tiene conductas degradadas como habitar solo, autoexcluido del resto de su comunidad, y comer de los intestinos de un perro en un portal. La voz poética le sigue hablando a un silente Kalfulikan:

¿Qué haces sobre esa silla vigilando? ¿Contemplando el mar
y todo el hueco del mar sobre estas hojas? El infinito es mucho
para un mulo como tú, que apenas se consagra a la luz de los
insectos. ¿Te cuesta entenderme? Ven, dame ya ese libro. Lo tuyo
son los sueños [las fantasmagorías] y no los ojos rotos o el instinto
de la letras. (Cabello 93)

Ya en esta parte final del texto, observamos un grado de desprecio del hablante por Kalfulikan, al imprecarlo para que el antiguo héroe *mapuche* salga de su mutismo, además de tratarlo como a un mulo, por su terquedad de no salir de su aislamiento.

En el fragmento llamado “De como aprendimos el arte de la guerra”, se representa el aprendizaje de las nuevas generaciones en la lucha, una actividad que era parte del pueblo *mapuche*, pero que en esta ocasión, el contexto en donde el abuelo quiere enseñarle esas habilidades a sus nietos, es completamente diferente al de la usanza ancestral, la voz poética indica:

Algunos de los hijos y nietos de los mapuches que emigraron 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 solo y gran cuadro marcial se mezclaban –junto a las campañas militares y a los nombres del Külampang, Kalfülkan, Kalfükura y Leftraru– las pequeñas historias familiares y las descripciones del paisaje natural y cultural que, durante la década del '30 y del '40, asomaban en Molco, una localidad cercana a Pitrufrquén, que fue el lugar donde él vino al mundo y en el que pasó los primeros años de su vida. (Cabello 94)

El hablante forma un encuadre social, en donde relata la migración interna de las comunidades *mapuches* desde la novena región a la capital. En ese contexto, los niños y

jóvenes indígenas recibían, de parte de sus padres o abuelos, las historias de las guerras de los mapuches contra los españoles y luego las eternas desavenencias con el Estado chileno.

Esas grandes historias cohabitaban con las crónicas particulares de las familias emigradas dentro de un gran relato, que es traspasado a las nuevas generaciones por los más ancianos. En el caso de la voz poética, es el abuelo apellidado Salazar Pichún, quien realiza ese trabajo. El narrador prosigue con las razones del anciano:

De su vida en Molco y su paso por la milicia, mi abuelo aprendió lo que luego reflejaría en nosotros. Al no tener hijos varones y sí una buena camada de nietos, se empeñó en que forjáramos su misma contención a los golpes y a la humillación. Quizás por que éramos los descendientes del indio del barrio, quizás porque pensó que nada más podría ofrecernos. (Cabello 95)

Salazar Pichún, el abuelo, curso el servicio militar, esto más su herencia guerrera ancestral es lo que quiere entregar a sus nietos, pero la representación contiene diferencias de lo que podría haber sido este proceso en la antigüedad precolombina. El viejo resignifica las enseñanzas guerreras de su pueblo, no ya para que luchen directamente contra el Estado de Chile, sino más bien, para que los niños puedan sobrevivir a la hostilidad de una ciudad racista, como Santiago. Salazar Pichún aplicaba una metodología para entregar esas enseñanzas:

Las historias de uniformados que mi abuelo narraba eran ilustradas 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”, pasamos, desde los siete a los doce años, adiestrándonos en el uso de la espada, el arco y los zancos, que él mismo había fabricado para gloria de su vivo y personal ejército. (Cabello 96)

La reescenificación de la enseñanza de la guerra, por parte del abuelo a sus nietos, ya no es como ocurría en tiempos precolombinos o incluso, durante la conquista. El

entrenamiento no se produce en las tierras del sur de Chile, ocurre en Santiago, posiblemente en una comuna de la periferia de la capital. Por lo tanto, no se desarrolla dentro de un predio de terreno, se realiza en el patio interior de la casa de una de las hijas del abuelo Salazar Pichún.

La enseñanza es un período muy corto para los nietos, de los siete a los doce años, y las actividades que realizan los niños para entrenarse ya están alejadas de las tareas tradicionales que producen los jóvenes *mapuches* al sur de Chile; como sería el juego del *palin* o *la chueca*, una juego que tiene mucho parecido con el hockey césped. Se entrenan practicando espada y arco, armas coloniales, junto con usar zancos, unos trabajos más cercanos a la acrobacia y a las artes circenses que a funciones bélicas.

3.3.El reparto de la sensible en *INDUSTRIAS CHILE S.A.*

Jacques Rancière, para elaborar su teoría sobre el reparto de lo sensible, investigó durante mucho tiempo las actividades intelectuales y de conciencia de los proletarios franceses del siglo XIX. En esas exploraciones, se dio cuenta que esos trabajadores también realizaban un tipo de ocio mucho más elaborado que solo descansar de la pesada carga laboral de la semana: “Ellos también eran espectadores y visitantes en el seno de su propia clase” (Rancière, *El espectador* 25) y esta capacidad de estos asalariados trastoca la división de lo sensible que “pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar ir sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros del cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas y las insignias de la individualidad” (Rancière, *El espectador* 25). Pienso que es posible extender esta dislocación de la división de lo sensible en el caso de otros grupos humanos en Latinoamérica como podrían ser los pueblos indígenas en el continente. Poblaciones a las que se les tenía asignada de forma

univoca y violenta por parte del Estado, una manera reducida de vida y prácticamente la negación del ocio. Pero que con el paso del tiempo y de las nuevas generaciones, comienza la reflexión desde las propias comunidades sobre su situación y la producción creativa que va aparejada a estas disquisiciones.

Al igual que Jaime Huenún, César Cabello es parte de la etnia indígena-*mapuche* que no “tuvo tiempo”, como dice Jacques Rancière, durante décadas de pensarse como habitantes de un espacio común en Chile. De esta manera es posible observar en el trabajo de Cabello, representaciones de sujetos indígenas como se pueden advertir en el poema “Los condenados”:

Este fue el lugar donde la tierra viró
30 grados hacia el norte
y el verdugo con sus águilas
cercenaba las orillas.

Éramos fantasmas hervidos en canoas.
Los indios transportaban sus drogas y lamentos. (Cabello 12)

La imagen de los indígenas es sufriente, se movilizan con droga, no es posible saber si se trata de alucinógenos ceremoniales que se utilizan en rituales indígenas o por el contrario, se trata de tráfico. Se agrega el estado de ánimo de los cargadores, donde sobresalen los lamentos. Los indígenas aparecen ligados a las tradiciones de su cosmogonía, como se puede ver en el poema “Imago Mundi”:

Hay muchas formas de morir camino hacia las islas. Hay
quienes atan a su cuello la herradura de una bestia de car-
ga. Hay los que prefieren la serpiente en el azafrán del mon-
te, sus mudas encontradas por los indios para crear el polvo
y la entidad del sueño. Yo elijo el mar y la parte acuática
del mundo, los cuerpos rescatados en honor a la pesca de arrastre.
(Cabellos 30)

En este fragmento, los indígenas llamados, por segunda vez, indios son mostrados realizando actividades asociadas a sus creencias, en este caso, relacionadas con las pieles

dejadas por las serpientes en los montes y que, al parecer, los indígenas ocupaban de forma ritual.

En cuanto a Antonio Romano, en el poema “Derek Walcott” se nos confirma su identidad indígena, ya que poeta le dice: “Estoy aquí para ofrecerte la cartografía del triunfo Montalbán / la alambrada justa que va desde tu respiración de indio / hasta el oscuro cementerio que has creado” (Cabello 49). Más adelante, nos enteramos que la madre de Antonio, que no tiene nombre, y que iba a trabajar como prostituta en el barco de citas que regentaba Octavio, le entrega su hijo como intercambio por una mula. Esta es una de las pocas representaciones de indígenas mujeres que aparecen en el texto, y es mostrada con este carácter prostibulario.

Los hombres indígenas también aparecen como parroquianos habituales del prostíbulo-barco, ubicado entre el cruce de dos ríos: “A eso de las 6.30 comenzaba la ronda de inspección: las mujeres que habían recibido la visita de los marineros, en su mayoría descendientes de los indios dormían indiferentes a las primeras luces del mundo” (Cabello 75).

Hay otra representación indígena femenina dentro del libro, más conectada con lo libresco, dentro del poema “La Araucana”, donde se hace una referencia directa al poema épico de Alonso de Ercilla, publicado por entregas en España entre 1569 a 1589. En el texto se puede ver una descripción sobre quién es esta Araucana:

Como una madre en fiesta o una actriz que logra
el arte de sus muertos, voy tallando un círculo,
clavando mi corona en Casas de Oración

No soy yo la que anuncian los espejos,
esa que se empina al pozo
por una cuajarada roja
o un velo de sangre en sus tinajas.

Yo soy la que cayó en matrimonio,
la que arrastra un Cristo como un marido inútil
o un ebrio de dos cabezas. (Cabello 86)

Esta es una mujer que transita, en una especie de peregrinación, por lugares donde la gente reza. Sin embargo, se distancia de otras representaciones femeninas creyentes cristianas, como podría ser la Samaritana que da de beber a Cristo de un pozo, aquí se representa de esta manera: “[...] esa que se empina al pozo / por una cuajarada roja” o la virgen María en las bodas de Canaán, donde Jesús realiza el milagro de trocar agua de unas tinajas en vino.

Aquí la escena es más espeluznante: “o un velo de sangre en sus tinajas” (Cabello 86). No obstante, la Araucana es obligada a casarse con un Cristo que, en la figuración del texto, es un inútil “un ebrio de dos cabezas”. La voz poética, conforme pasan los versos, va profundizando su compleja situación identitaria:

Perdóname, Señor,
si escondo en agujeros los peces que recojo
y faltó a mi palabra.

No lo dejaré entrar, no alimento al cuervo
ni las fauces de sus perros.

Aquí murió un país, aquí me arrinconaron
como una esclava negra atemorizada por las aguas.

Y entonces salgo de mi círculo y pregunto:
¿Cuál es mi verdadero nombre? (Cabello 86)

La Araucana le pide perdón a un Señor, (con la S mayúscula), lo que posibilita suponer que se trate del Dios de los cristianos. Esta mujer atestigua el fin de una nación: “Aquí murió un país” (Cabello 86), una alusión metafórica de la caída del pueblo *mapuche* en manos del español primero y luego del Estado de Chile. Ella es una mujer que, frente a la situación de sometimiento, borrea su identidad, ya ni siquiera sabiendo

cómo se llama, emparentando su suerte con la de una anónima esclava africana, perdida en medio del Caribe o en las costas del Brasil.

En otro poema se muestra un hablante poético que se manifiesta confundido y perdido por situaciones de carácter sobrenatural:

Estoy hablando
n e g r o
Estoy perdiendo
l o s d i e n t e s
Esto me pasa por meterme
con los sueños y las tablas

Aunque
usted no crea
p a d r e c i t o
aquí suceden estas cosas
(Cabello 90)

La voz le habla a un interlocutor que podría ser un sacerdote católico, ya que lo nombre como “padrecito”. El hablante está padeciendo una cantidad de efectos colaterales negativos, producto de su incursión adivinatoria de los sueños, y trata de que el cura le crea lo que le acontece, a pesar del escepticismo del religioso. Compungidamente, la voz no quiere hacerse parte de ese mundo sobrenatural y de ultratumba:

Yo no quiero ser
el barquero
de las sombras

Las huesas alumbradas
por feroces enemigos

Denme dos pistolas
y la pata de un conejo

Mis velas encendidas
a caballo y devoción

Así se arreglan estas cosas padrecito
Perdone que le arruine el mármol de sus fiestas. (Cabello 90)

El hablante no quiere convertirse en “el barquero de las sombras”, que, en clave *mapuche*, sería el *wampotufe*: el Caronte indígena que traslada las almas de los muertos hacia su destino final llamado, dentro de la cosmovisión *mapuche*, *nometulaŋken*.

La voz se desliga de la misión del *wampotufe*, a cambio, pide dos armas y a manera de amuleto una pata de conejo. Con estos elementos sí se siente seguro de seguir, cargada de violencia por las “dos pistolas” y de superchería por “la pata de [...] conejo”, que pudiera escandalizar al sacerdote, la voz sabe que “así se arreglan estas cosas” (Cabello 90).

Se muestra la historia del hombre apellidado Salazar Pichún, el nieto cuenta parte de la vida su abuelo, que fue *mapuche* y que habitó en el sur de Chile, a la usanza tradicional de ese pueblo indígena:

Mi abuelo, un mapuche alto y delgado, hijo de Rosario Pichún Huilquimán y de un capataz de fundo de apellidos Salazar Avilés, mostró desde siempre una fijación particular por las armas y los asuntos de guerra. El libro personal de mi abuelo afirmaba que, a partir de un hecho aún desconocido, a la edad de nueve años, su familia decidió enviarlo a cumplir tareas de campo en casa de una tía anciana a la que apenas conocía y cuyo problema mayor eran los intrusos y los espantos que la visitaban. Alejado de su lof, mi abuelo distribuía el tiempo entre las labores de defensa del terreno, que incluían la revisión y el montaje de cercos, disparos y estocadas al aire; el pastoreo de animales, la plantación de verduras y la educación mapuche que a diario recibía de la anciana. Desconozco las razones profundas por las que mis bisabuelos lo apartaron de la familia y lo entregaron a su tía a modo de “prenda”, que era la expresión que él utilizaba para explicar su condición. (Cabello 94)

El abuelo Salazar Pichún se puede saber, por su nieto, que desde niño tuvo una afición por las armas y las cosas bélicas. A los nueve años, el niño Salazar Pichún es enviado a la casa de una tía para ayudarla en los quehaceres del campo, además, socorrerla para defender su hogar de algunos hechos sobrenaturales que ocurrían en los

alrededores. El nieto habla de “los espantos que la visitaban”. Sin embargo, la entrega del joven a su parienta en forma de “prenda” es un hecho que para el hablante es de alta complejidad y declara su ignorancia al respecto: “Desconozco las razones profundas por las que mis bisabuelos lo apartaron de la familia y lo entregaron su tía” (Cabello 94) señala.

El abuelo llevaba consigo un doble destierro: el exilio que tuvo que vivir lejos de su familia de origen por decisión propia de sus padres, y más adelante, el confinamiento que tuvo que padecer en la zona periférica de Santiago, muy lejos de su sur natal. Estas experiencias de difícil asimilación generan una subjetividad que está cruzada por la nostalgia:

[...]Estas expresiones de lucha, en ocasiones alegres y lúdicas, en otras, severas, discordaban con el lado más íntimo y fronterizo del abuelo, quien- necesitado de un pequeño espacio de confianza- había construido al fondo del patio un cuarto de madera en donde refugiarse de la incomprensión y la soledad. No fueron muchas las veces que, por autorización suya, estuve en ese cuarto. (Cabello 96)

Salazar Pichún ya no vive en las tierras que conoció de niño, no obstante, trata de crearse un espacio físico que pueda ser un dique de contención de toda esa otra cultura en la que tiene que habitar en contra de su voluntad. De esta manera, edifica un refugio personal al final del patio interior de la casa en donde vive con una de sus hijas:

El lugar que-tan celosamente- mi abuelo protegía era una pieza que a simple vista podía confundirse con una leñera o un cuarto para trastos, pero que aún así, en su interior, poseía un orden, como un círculo de clavos o de luz hospitalaria. Colgando sobre el piso de tierra, se divisaban una hama y algunas cacerolas e instrumentos de cocina; en el suelo, un anafre, una mesa y una silla; un metawe roto; dos cajas con fotografías y papeles ajados; algo de ropa; y el pellejo de una vaca, enrollado y relleno con espuma. Mi abuelo pasaba, a veces, largas temporadas viviendo en el lugar, iba de nuestra casa a su “cabaña” cuando llegaban mis tías a visitar a mis primos.

-Mucha bulla Lucy- le decía a mi madre.-Mejor me voy a mi casa. (Cabello 96-97)

El refugio hecho por el abuelo, que a simple vista puede ser confundido con una habitación en donde se dejan las cosas que no se utilizan dentro de una casa, a manera de una bodega, contiene variados elementos. La descripción que detalla el hablante incluye cosas como: “un círculo de clavos”, “una hamaca”, “un anafre”, “una mesa” y “un metawe roto”, entre otros objetos. El *metawe* es una vasija de fabricación mapuche, se puede distinguir, entonces, que la cabaña que tiene el abuelo trata de emular una ruca sureña, que era donde habitaban los *mapuches* con sus familias antes de la llegada de los españoles. El viejo pasaba largos períodos de tiempo allí, así como se enclaustraba en su sitio, cada vez que el ruido ambiente era demasiado fuerte para sus oídos.

Salazar Pichún, de quien solo tenemos como datos biográficos su apellido paterno y materno, más no su primer nombre, pasa sus días apartado en su cabaña-ruca, circundado por la melancolía:

Mi abuelo habitaba su morada a oscuras como su propio carcelero o un animal de invierno. Yo lo escuchaba cocinar, hablar solo y cantar en mapuche sus letanías.

[...]

Y digo letanías porque- en ese entonces- me daba la impresión de que el abuelo orara y pidiera perdón por algo que había hecho o que no pudiera alcanzar. Había dolor en esos cantos. (Cabello 99)

El nieto de Salazar Pichún observaba a su abuelo que se refugiaba por largos periodos en su leñera-ruca y que, en ese lugar, estaba permanentemente en una murmuración, que el niño interpretaba a manera de rezos, oraciones o letanías. El joven percibía el dolor en esas quedas invocaciones en *mapudungun*.

La representación de este abuelo *mapuche* trasplantado es de una profunda nostalgia, además de mostrar una necesidad de habitar en su cultura indígena, algo que su nieto sólo puede comprender en parte, en su condición de *mapuche* nacido en la gran ciudad.

En el poema “Procesión de kalku” en la tercera estrofa del poema se puede oír la voz del *kalku* que, en la cosmovisión *mapuche*, hace referencia a los brujos que utilizan su conocimiento ancestral y poderes sobre naturales para hacer daño. El *kalku* sufre la persecución dentro de la comunidad en la que vive:

No hay contras, no hay forma de sacarme de esta nube
de lamentos viejos.

Un sacerdote quema mis ropas en la plaza pública,
dice que abriré los ojos si se entierran cruces
en las puertas de la casa. Y rezan, rezan
el salmo de Los Enjuiciados y Mateo: 26
(Cabello 130)

El brujo se opone a una colectividad que es cristiana católica, dado que es el cura quien le quita las ropas en la plaza principal del poblado. La colectividad reza el salmo de “Los enjuiciados” que podría ser el Salmo 73, ahí la voz del salmista clama por la justicia a los hijos de Dios, que ven su camino no recompensado, como en el caso de los malvados. Y el capítulo 26 de Mateo, que es donde se narra el complot para matar a Cristo, la traición de Judas, la institución de la eucaristía, la oración en el huerto, el arresto de Cristo, Cristo ante el consejo de sumo sacerdotes y las negaciones de Pedro cuando desconoce a Jesús frente a un grupo de gente.

De esta manera, el *kalku* aparece metamorfoseado en una víctima sacrificial y son “los justos” quienes están dispuestos a llevar el crimen a cabo. Así, la paradoja se instala en el fragmento:

Con piedras rompen las murallas y el silencio
que mi mujer ha construido:

No queremos nada con ese diablo intruso
y encerrado en tus alcobas, gritan a coro
los anónimos enemigos de mi convalecencia.

Ha secado el bosque y los ríos no traen agua,
Debe morir lapidado bajo las piedras de la Ley.
(Cabello 130)

El pueblo se acerca hasta la casa del *kalku*, lo culpan de haber secado los ríos y el bosque cercano, quieren lincharlo y darle muerte apedreándolo para ver si, de esa forma, los maleficios desaparecen de la comunidad. La voz poética acusada de brujo es la de un hablante incomprensido, casi aislado por sus coterráneos, al decidir ese camino oscuro, se encuentra entre los márgenes de su propia sociedad. Pero, al escuchar las amenazas de muerte de sus vecinos, el *kalku* decide levantarse y salir a la calle, a pesar de su desnudez:

Escucho esto
y salgo desnudo hasta la calle:

Acuso al cura de llenarles la cabeza de excremento,
acuso a los fanáticos de maltratarme injustamente.

Somos ignorantes, les digo con ternura.
[...]

Ellos lloran desconsolados.
No es su culpa, les repito. Ustedes no fundaron
esta patria ruin que, ahora, han destruido.
(Cabello 130-131)

El brujo trata de hacer sus descargos frente a sus coterráneos. Culpa al sacerdote de sembrar la cizaña, mezclada con la religión católica dentro del pueblo, y que sus seguidores actúan de forma irracional, puesto que no es posible saber, si el acusado de *kalku* hizo esos maleficios contra su propia colectividad. Trata de convencerlos señalando el desconocimiento de toda la comunidad, –que debe ser de extracción indígena y

mestiza-, que ellos no eran culpables de ese arrebató inquisidor violento, puesto que, en su calidad de *mapuches*, sólo padecieron el establecimiento del Estado nación en sus territorios.

Sin embargo, en su obcecada idea de sobrevivir, horadan los cimientos de ese Estado que insiste en hacerlos invisibles. El hablante, a pesar de ser sindicado como brujo dentro del pueblo, se comporta de manera mucho más comprensiva y racional que los fanáticos conversos, quienes sin miramientos, están dispuestos a sacrificarlo para su tranquilidad y conveniencia.

También se pueden observar algunas reflexiones metapoéticas, que las emite un hablante que se reconoce como *mapuche*, en particular, un poeta. La voz es capaz de hablar y de expresar sus puntos de vista. Se debe resaltar, no obstante, la perspectiva crítica que tiene el hablante con respecto al desarrollo de la poesía *mapuche*:

A veces pienso, hermano, que los poetas mapuches somos como esos pequeños difuntos de los que nadie se quiere hacer cargo: a un lado, la raíz, la memoria y el hospicio; al otro, la fuente ajena de la que bebemos para transformarnos en hombres en busca de una piedad dudosa. ¿Has visto la miseria a la que llaman algunos de nuestros versos? ¿El llanto que precede, incluso, a la poesía? (Cabello 56)

El hablante poeta *mapuche*, en una carta mandada a un hermano, explica lo incómoda que es la situación para un bardo indígena. Los caminos son de alta complejidad, por un lado, el poeta señala que se tiene “la raíz, la memoria y el hospicio”, en referencia a la raíz indígena, la memoria vital de ser *mapuche* e incluye la palabra “hospicio” que puede significar; la visión de los Estados nación para tratar de incorporar a las poblaciones indígenas mediante ciertas políticas de beneficencia y subsidiarias como: becas de estudios, acceso a viviendas básicas en las periferias de las ciudades, entre otras que, para el hablante, serían el hospicio.

Pero, por el otro lado, estaría la idea de beber de una fuente extraña -a través del español y la cultura chilena- que transforma a los creadores “en hombres en busca de una piedad dudosa”, una frase que puede hacer referencia al exotismo contra el que tienen que combatir los artistas indígenas en general, ya que es factible que exista un público y una crítica que busque los esencialismos indígenas en sus producciones culturales.

El hablante sigue exponiendo su distancia con respecto a ciertas formas de trabajo poético que tienen el resto del colectivo:

[...] Yo no creo que haya que
morir tres veces o vestir de fiesta en la desgracia; aquí
no hay inteligencia, sino una compasiva vocación de ha-
blar por otro y lamer sus heridas como si fueran las nuestras
[...] (Cabello 56)

La voz descrece que él, como poeta indígena, pudiera hablar por su propio pueblo y, de esta manera, tener algún tipo de vocería en términos culturales. El hablante cavila que es una ilusión arrogarse la palabra de su propia etnia. La voz percibe la imposibilidad de enunciar en representación de su tribu. El escritor indígena cae en una paradoja, porque él como subalterno es capaz de hablar, sólo para argumentar, que no es posible que él pueda hablar por su propio clan.

La voz sigue desplegando su visión sobre el desarrollo de la poesía *mapuche*, cuáles son sus creencias y los preconceptos que tienen los escritores indígenas:

Creemos que nuestra memoria es extraordinaria y que
somos los únicos capaces de recordar a los muertos, pero eso
es falso como es falso cualquier diálogo que no sea con nues-
tra desolada imagen. La reducción de la tierra es también
la reducción de la mente, en ella se traza la división de la his-
toria: el lugar donde escogimos transformarnos en víctimas
o en victimarios. Esto puedes observarlo en las marcas
que punzan nuestras escrituras, como opuestos o soluciones fáci-
les de dos mundos que no terminan por encontrarse [...] ¿Me
pregunto, hermano, si habrá un mundo más allá de estas dos
opciones? Escribimos usando las armas de los victimarios,

reflejándonos en ellos para negociar un cuerpo o una identidad falsa. (Cabello 57)

El hablante se acusa e imputa al resto de los poetas *mapuche* de creerse los depositarios de la memoria de su pueblo, es decir, los únicos que pueden recordar a los muertos de su etnia. La voz ve la falsedad en esta creencia. Para el escritor, la reducción de la tierra padecida por las comunidades *mapuches* en Chile, implica, cambios culturales que los retrata en su frase: “la reducción de la mente”. También es posible observar la tensión de la escritura, el poeta señala “escribimos usando las armas de los victimarios” (Cabello 57), haciendo referencia a la lengua española que se arraigó en todo el territorio y que los *mapuches* debieron incorporar a manera de herramienta de comunicación, ya fuera de sus antiguos territorios.

El otro aspecto conflictivo es cómo se negocia la relación con los victimarios, que en este contexto sería el Estado de Chile. En una suerte de espejeo, los escritores *mapuches*, utilizando la lengua extranjera, pactan una re escritura de su propia identificación, pero que al decir del poeta, es “un cuerpo y una identidad falsa”, ya que son representaciones que están más cerca de una especie de estático esencialismo autóctono: “la identidad”, tan promovida por los Estados naciones latinoamericanos y que, al mismo tiempo, se encuentra muy lejos de las recientes subjetividades indígenas, que incorporan nuevos aspectos culturales y resignifican algunas características tradicionales de su pueblo.

En otra parte del poemario, un hablante distinto que también se reconoce como poeta indígena, describe la interacción que tiene con un anciano *mapuche*, la voz asimismo se encuentra en tensión con algunos mandatos que pertenecen a sus tradiciones:

En una conversación que tuve hace años con un anciano mapuche, este me contó acerca de una comunidad que había edificado sus casas encima de lo que antes fue su cementerio. Según el anciano, el futuro de esas mujeres y hombres no era muy auspicioso, ya que por esa impertinencia era muy probable que enfermaran y murieran. Debo reconocer que su idea me pareció algo exagerada y se lo hice notar llamándolo Stephen King de la cultura mapuche. Mi comentario le molestó y me acusó de no pensar como manda nuestra tradición. (Cabello 65-66)

La voz descrea lo que le comenta el anciano sobre una comunidad que construyó sus casas en una zona ceremonial y sagrada, en este caso un cementerio. Lo que vaticinaba el viejo era la enfermedad y la muerte para gran parte de la comunidad que había cometido ese atrevimiento. Al hablante, ese destino macabro para los comuneros que hicieron sus casas sobre un antiguo cementerio, le parece desmesurado e irónicamente le crea un sobrenombre al veterano, llamándolo como el escritor estadounidense Stephen King³³, maestro del terror y el misterio. El poeta es reconvenido por el hombre, lo acusa de alejarse de la tradición *mapuche*. Pero la voz del escritor se distancia de algunas representaciones que él percibe se realizan en la cultura *mapuche*:

[...] El mal siempre fue parte de nosotros, la presencia del kalku (traducido, a veces, como brujo) todavía vive en la fascinación por la muerte y en el merodeo por los cementerios. Yo escribo con esa pulsión, no creo en la herida ni el idealismo mapuche que, hasta antes de la llegada de los colonizadores, miraba desnudas bañarse a las hermanas / con manojos de quillay en el arroyo, sin sentir deseo o impulso de la carne. O la dignidad amorosa y compasiva con la que se tapa la miseria y el despojo de los campos. Lo suyo es el adorno y la celada, la palabra india vaciada de sentido [...] (Cabello 66)

³³ Stephen King es un escritor estadounidense que ha escrito novelas de terror, ciencia ficción y literatura fantástica. Dentro de sus obras destacadas se encuentra “Eso”, “El resplandor”, “Carrie” y “Miseria”, entre otras, algunas de estas historias finalmente han sido llevadas al cine con un gran impacto de audiencias y catapultando a King hacia la fama a nivel mundial.

La voz se aleja de las representaciones más tradicionales de la poesía *mapuche*, que invocan una especie de idealización por ejemplo, muestra a los hombres y mujeres indígenas en la inocencia de la desnudez, exhibiendo un nuevo edén donde no existía la malicia o el morbo.

El hablante se posiciona, entonces, desde la sombra y la obscuridad, por eso habla de la presencia del *kalku*, los cementerios y la atracción por el tema de la muerte como parte de sus influencias al escribir. Se distancia de los tonos afectuosos y misericordiosos de algunos poemas que, enmascaran la pobreza y el saqueo en el que viven muchas comunidades *mapuches* en la actualidad. El escritor cree que este tipo de poemas es funcional a que permanezca el estado de cosas, para los pueblos indígenas, por eso los nombra “adorno y celada”. La voz sigue con sus reflexiones críticas:

[...] El Wenu Mapu, con sus “lechuzas agoreras”
de cuento de terror, es la tierra de arriba, un espacio sagrado
(y al parecer cristiano) donde habitan algunos pillanes y espíritus del bien. La idea se refuerza con la figura del Chao Gnechen, transformado en el Dios de esas alturas, y el perrimontun que, en mapuche, es una visión vinculada a lo mágico, pero que aquí es entregado como una experiencia estéril. Otro punto a favor de los colonizadores. Hay que ser obedientes y ocupar la lengua en pos de remarcar a cada rato la identidad. ¿De qué sirve ser tantas veces mapuche, si lo único que arrastramos es un saco con huesos rotos? (Cabello 66-67)

El hablante hace una crítica con respecto a ciertas tradiciones *mapuches* que con el paso del tiempo y de la influencia de la cultura cristiana hispánica han mutado, como sería su actual explicación del *Wenu Mapu*, entendida a manera de un lugar sagrado que espacialmente se encuentra arriba, lo que al parecer del poeta, lo emparenta demasiado con el cielo cristiano.

Para la voz, así también ocurre con *Chao Gnechen*, uno de los espíritus más importantes dentro de la cosmovisión *mapuche*, pero que, con el paso del tiempo, ha

cambiado y comenzado a parecerse más al dios abrahámico. El poeta critica lo que para él puede ser una trampa cultural impuesta por los colonizadores, la de recalcar a cada momento como poetas *mapuches* la identidad indígena, pero que al mismo tiempo esa identidad significa estar ligados -más que a los aspectos dinámicos, vivos y en transformación de la cultura *mapuche*- al peso de una historia estática, que está vinculada con el despojo, la ruina y la muerte.

Existe otra carta que está dentro del poemario, en donde otra voz, que firma como C.C., también se reconoce como un indígena. La misiva, que va dirigida a un hermano, comienza explicando parte de la cosmovisión *mapuche*, en particular, la que se refiere a lo que ocurre con la gente después de la muerte:

Nometulafken o “La tierra al lado del mar” (en mapuzungun) es el lugar donde viajan las almas de los mapuches fallecidos. Según relatan los abuelos o la gente más antigua, en aquel lugar el mapuche sigue con su “vida” de la misma forma que lo hacía hasta antes de encontrar la muerte. No hay cielo y no hay infierno, sólo el mismo país mapuche al que nuestras gentes acostumbraron sus espinazos. (Cabello 70)

El hablante nos explica cómo se llama el lugar en donde los *mapuches* recién fallecidos van a parar. El nombre de ese lugar es *Nometulafken* o, en la traducción, “tierra al lado del mar”. A diferencia de la cosmovisión cristiana, en la tradición *mapuche* no existe ni un cielo, ni un purgatorio, ni un infierno. Al parecer, es un lugar que replica, en parte la vida de la tierra, señala la voz, donde los mapuches acostumbraron sus espinazos. Dándonos a entender que también allí, la gente que llega deberá trabajar de sol a sol igual que lo hicieron en vida. El escritor de la carta, continúa cuestionándose en torno a su situación personal en ese trance final de la vida:

Me pregunto si yo también iré a esas sombras, si encontraré un botero que me cruce sobre el Río de las Lágrimas. ¿Me convertiré en una estatua de carbón durante el día y, en la noche, abriré

los ojos para retomar los pequeños restos de humanidad que aún me quedan? ¿Volveré a verte, ahora transformado en insecto o en el ave rapaz que te visita de madrugada o en sueños? ¿Traeré consejos o noticias que puedas compartir en el fogón de la mañana? (Cabello 70)

La voz posee dudas sobre el paradero que tendrá después de muerto. Tiene solo preguntas sobre qué hará; si cada noche volverá a la vida, o si regresará a ver a su hermano, pero transmutado en insecto o en algún animal que pueda contactarse con su pariente, al amanecer u oníricamente. ¿Será capaz C.C., siguiendo la cosmovisión *mapuche*, de seguir manteniendo comunicación con su familiar a través de los sueños, para que después el hermano comente al resto de la parentela sobre las recomendaciones o las nuevas que C.C. quiera transmitir a sus deudos?

El hablante no tiene la seguridad si, después de muerto, tendrá la misma suerte que el resto de la gente *mapuche*, tampoco tiene la certeza de que si se lograra comunicar con sus parientes éstos lo pudieran comprender:

¿Sabrán interpretar mis vocablos de fantasma? Yo habito en la ciudad y he comprado un hoyo de cementerio donde enterrarme. Llevará una lápida y una cubierta blanca de piedra o imitación de mármol; 6 planchas dura de material sintético y canadiense serán mi ataúd. Sobre la lápida, mi nombre falso que no es Pluma ni la cruz aérea de un Zorzal y el Cóndor (Pichún- Huilquimán, entrelazados al término de la primera guerra contra las armaduras y los cascos). Una extraña comunión de dos familias: a un lado weupifes y gentes de bien; al otro, la lanza y el trote marcial de un pie desnudo. (Cabello 70-71)

Ahora comprendemos cuáles son las aprensiones del escritor de la carta. C.C. tiene dudas sobre si podrá comunicarse con sus deudos y si estos lo entenderán, además de dónde estará su paradero post mortem, porque ya no puede seguir la tradición *mapuche* mortuoria. C.C. ya compró un nicho funerario en algún campo santo citadino y será enterrado a la manera occidental: dentro de un cajón y en el cementerio. El hablante

expresa la tensión de los *mapuches* que tuvieron que dejar las tierras de sus parientes, vivieron esa especie de exilio interior y se radicaron en la periferia de las ciudades. La voz también manifiesta con su carta las preguntas que tienen esos *mapuches* chilenizados, pero que saben en parte su herencia indígena, cuáles serían sus derroteros; retrotraer su historia personal a un momento cultural ya perdido o seguir habitando en esos nuevos ambientes hibridados, sabiéndose portadores también de la cultura *mapuche*.

La situación de mixtura se ve más representada cuando C.C. comenta de la lápida que le pondrán inscrita con un “nombre falso” que no contiene la herencia indígena visible en los apellidos, en este caso serían “Pichún Huilquimán”. El hablante sufre lo que padeció también, a mediados de los años 60’, la comunidad afroamericana en E.E.U.U., uno de sus representantes más connotados y controversiales “Malcom X”, fundador del movimiento insurgente Panteras Negras, eligió dejarse esa “X” después de su nombre, puesto que el apellido “Little”, es la herencia de la marca opresiva, ya que los esclavos al ser propiedad de sus señores, también heredaban los apellidos de estos³⁴.

En el caso de C.C., él tiene más datos de su situación familiar, se siente heredero de su parte indígena, borroneada por las derrotas de sus antepasados frente a los españoles y representada en los *weipufes*, que son los portadores de la historia de las comunidades. Al igual que su parte chilena, representada en “la lanza y el trote marcial de un pie desnudo”. Finalmente el hablante cierra la carta a su hermano:

No creas cuanto escuches de nosotros. Quizás no entiendas ni se conserve la estatura del habla en los mares por donde viajas. Pero al igual que aquella vez que intenté la Ceremonia del Agua, en la que arrastré un metawue o una vasija a orillas de un arroyo, para comunicarme con los muertos, te envío este pasaje de un libro que todavía escribo y que también es tuyo.

³⁴ Video “Malcom X explica porque cambio su apellido a X” extracto de una entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z18DIjpDhkQ>

(Cabello 71)

El pariente de C.C. está en alta mar, y él envía esta epístola. La voz realiza un símil entre realizar una ceremonia para hablar con los muertos y enviarle parte de su trabajo literario a su familiar embarcado, lo que produce una ambigüedad. El hermano de C.C. está presuntamente fallecido y por eso él se refiere a la tierra de los muertos en la cosmovisión *mapuche*, o es sólo un correlato entre, contactar con los difuntos a través de ceremonias, y lograr que una carta desde tierra, llegue a un lugar en tránsito, como sería un barco en altamar.

En otra parte del libro, el nieto de Salazar Pichún describe la particular relación con su abuelo mapuche y cómo llegó a la lectura desde su paupérrima condición socioeconómica, y sin posibilidades de comprar libros:

Como la escasez de libros en mi casa era evidente y la lectura me ayudaba a evadirme de las tragedias familiares, las que cada cierto tiempo se repetían, tuve que recurrir a la biblioteca comunal que funcionaba dentro de un colegio, a unas treinta cuadras de mi casa. El sistema de préstamos exigía la posesión de una cédula de identidad y una edad reglamentaria de catorce años, señalados como primordiales para calificar con la prestación. Yo no tenía ni la edad ni la cédula, así que convencí a mi abuelo para que me acompañara una vez por semana a la biblioteca y pidiera, a nombre suyo, los dos ejemplares que ofrecían por cinco días y que, mensualmente, sólo podían ser renovados una vez. En ocasiones se molestaba un poco cuando insistía exigiendo el mismo libro, como sucedió con *Las Mil* y una *Noche* y sus historias de los hijos del barbero y los viajes de Simbad; decía que ya debía haberme las aprendido y me obligaba a que se las contara como tenían que ser. Yo las conocía bien, pero las mezclaba con otras historias, les cambiaba partes, inventaba personajes y los acomodaba a mi fantasía. Recuerdo una vez que, en uno de esos ejercicios de imaginación, junté en un mismo relato a Marco Polo y a Simbad.

-Y qué tienen que ver esos dos- me preguntó.

-No sé- le contesté- Casi siempre andan perdidos y sería bueno que se encontraran.

-Ag! Pájaro de mier...

Todavía estoy huyendo de su enojo. (Cabello 97-98)

En su condición de descendiente de *mapuche* en la ciudad, el nieto de Salazar Pichún, posiblemente, tenía muy poco acceso a comprar libros con un precio adecuado. Viviendo en un hogar en la periferia de la capital y con preocupaciones menos suntuarias que la lectura, el hablante comenta que también le gustaba leer, pues le ayudaba a evadirse de los problemas familiares que, de forma cíclica, ocurrían en su entorno. Descubre muy lejos de su casa, otra vez la representación de la periferia en la periferia, una biblioteca pública alojada en un colegio. Para acceder al servicio de préstamos se necesitaba tener carné de identidad y contar con la edad necesaria, la voz no cumplía con ninguno de los requisitos, para entrar al sistema de préstamos de esa biblioteca.

El abuelo, en este contexto, adquiere un rol protagónico. Él sí tiene cédula y pasa largamente la edad mínima requerida. A raíz de esta necesidad, se despliega una relación más estrecha entre nieto y abuelo. El viejo comienza a supervisar las lecturas del chico y se puede ver que tienen aficiones distintas, pues el abuelo Salazar Pichún quiere que el niño se aprenda correctamente las tramas de los cuentos y novelas que le llevaba, mientras que el nieto echa a volar la imaginación, partiendo con los libros que leía, pero luego rehaciendo mentalmente las historias, creando y juntando personajes que pertenecían a narraciones distintas.

A raíz de este lazo entre el nieto y el abuelo y, viendo el viejo que el niño tenía la costumbre de fantasear, crear otras historias y desenlaces de los libros que leía, decide enseñarle al chico sus propias historias. El nieto al comenzar ese aprendizaje, se da cuenta que el anciano tiene una actitud diferente, mucho más solemne cuando le enseñaba esos relatos:

Esta situación- que mi abuelo interpretaba como un defecto mío-

lo forzó a contarme sus propias historias y los relatos mapuches que él conocía, los que me hacía repetir delante de la familia y en donde no había espacio para mis alteraciones. Siempre me narró esas historias con una seriedad y una cautela que no empleaba en sus otros actos. Quizás por eso nunca falté a la naturaleza irrenunciable del relato. Me convencía su manera de contarle y, en especial, eso de encajar las pocas palabras que sabía en castellano junto a otras mapuches y algunas que inventaba, para darse a entender. Había algo infantil en ese gesto, como cuando los sentidos sobran o los recién nacidos interpretan el amor. (Cabello 98)

El abuelo le estaba enseñando al nieto las memorias de su pueblo y la forma que tiene de narrar esos relatos implican: las limitaciones de no saber todas las palabras en castellano, mezclar con algunos vocablos en *mapudungun* para ya, finalmente, completar esas crónicas con palabras inventadas. El viejo realiza un traspaso de tradiciones y el niño acepta aprenderse los relatos sin incorporar nada de su imaginación, percibe intuitivamente la solemnidad del gesto del abuelo al contarle las historias y al mismo tiempo que recupera parte de su propia memoria cultural.

CAPÍTULO IV

EL DESASTRE EN *FANON CITY MEU* E *INDUSTRIAS CHILE S.A.*

Maurice Blanchot (1907-2003), fue un intelectual francés que antecede e influencia a la corriente posestructuralista francesa. De vida muy discreta, escritor y crítico literario. Para este cuarto capítulo se tomarán algunas categorías extraídas de su libro *La escritura del desastre* (2015). Se debe consignar que la idea de vincular los dos poemarios con el libro de Blanchot, surge de una reflexión que es esbozada por Manuel Illanes al final de su reseña del libro *INDUSTRIAS CHILE S.A.* de Cabello, aquí el articulista vincula el texto de Cabello con el del filósofo francés :

[...] la invocación a Derek Walcott no es casual en tanto revela el esfuerzo realizado en el texto por ampliar sus rangos de significación y buscar ecos de esta denuncia contra el Capital más allá de los límites de nuestra lengua; es apelando a este gesto –que en última instancia podemos denominar político-, a esta escritura del desastre, si seguimos a Maurice Blanchot, donde Industrias... alcanza una fuerza extraordinaria: en su afán de construir desde las carencias y las mutilaciones esa comunidad imposible que la modernidad sigue negándonos. (Illanes)

Con esta breve primera impresión del vínculo, se va a profundizar en algunas categorías que se pueden observar en ambos poemarios. La primera categoría es la de “desastre”. Para Maurice Blanchot, el desastre lo arruina todo, al tiempo que deja todo tal cual, el desastre es una amenaza para nosotros: “Estamos al borde del desastre sin que podamos situarlo en el porvenir: está más bien siempre ya pasado y, sin embargo, estamos al borde o bajo la amenaza, todas ellas formulaciones que implicarían el porvenir si el desastre no fuese aquello que no viene, aquello que ha detenido toda venida.” (Blanchot 7). La escritura de este libro tiene como telón de fondo los hechos acaecidos durante la

Segunda Guerra Mundial, en particular, el descubrimiento de los campos de exterminio nazi. Se entiende que el autor escribió su texto teniendo en mente la maquinaria de muerte del Holocausto, una devastación que ocurrió en cuatro o cinco años.

El pensador francés se refiere a este episodio histórico como: “La calma, la quemadura del holocausto, la aniquilación de mediodía la calma del desastre” (Blanchot 11). Es posible ver dentro de las páginas del texto, el horror que le produce haber sido contemporáneo de algo así. Si bien la primera edición del libro fue en 1980, porta dentro de sí ser una obra filosófica post Auschwitz. Es por eso el devenir constante de la calamidad sin poder acaecer del todo, en ese sentido, se puede sentir la tensión de la cuerda floja, bordeando el peligro del desastre, pero nunca en medio de él.

La segunda categoría que nos interesa es la de pasividad, que -para Blanchot- está asociada también al desastre: “El desastre [...] nos expone a cierta idea de la pasividad. Somos pasivos en relación con el desastre, pero el desastre es quizá la pasividad y, en ese sentido, pasado y siempre pasado” (Blanchot 8). Un ejemplo histórico que entrega el propio filósofo es la pasividad de la gente que es llevada y asesinada en los campos de concentración (Blanchot 22) puesto que según el pensador: “[...] La pasividad permite mantenerse en la familiaridad del desastre. [...] (Blanchot 16), como la familiaridad que vivieron los prisioneros de los campos de exterminio con sus verdugos.

La tercera categoría es “la escritura del desastre” para Blanchot: “Cuando escribir, no escribir, carece de importancia, entonces la escritura cambia –tenga o no lugar; es la escritura del desastre.” (Blanchot 17) Frente al horror que está por venir, sucedió y por

sucedir al mismo tiempo, la escritura pasa a ser una nimiedad, un hecho insignificante, acontezca o no, eso es la escritura que le pertenece al desastre según al autor.

Para el tema de la primera categoría, en el caso del texto *Fanon city meu* se podría decir que la calamidad tutela todo el texto. Al aparecer el epígrafe de Léon-Gotran Damas que la contiene: “Dèsastre / parlez-moi du desastre / parlez-m’en” (Desastre / hábleme del desastre / hábleme de ello). De esta manera, el desastre encuadra todo el desarrollo del libro y nos sitúa en el resto de las imágenes dramáticas del poemario.

Si bien el poema completo de Léon-Gotran Damas hacía relación a la educación racista y colonial de un niño mulato, el verso elegido como epígrafe amplifica esa pequeña miseria colonial infantil cotidiana de principios del siglo XX en las islas pertenecientes al caribe francófono, a una calamidad mucho mayor, que es representada en el poemario a través de voces e imágenes de esclavitud, mercenarios que matan indígenas, traficantes de droga entre otras.

El desastre sería el centinela tutelar del poemario tal y como lo piensa Blanchot, a manera de algo que aconteció, pero está permanentemente por venir. Se percibe en el aire y rodea a ciertos personajes, por ejemplo, se advierte la catástrofe que le espera al obrero, en el consejo que le da uno de los negreros del puerto: “Mi buen obrero, no mientas nunca, / y nunca robes, nunca, nunca...” (Huenún 9). Al igual que en otro poema, donde la voz explica su vida de narcotraficante: “Con los chasquis bebíamos cachaza/ de favelas sitiadas por la DEA” (Huenún 10). Así como la voz del narco y los chasquis estaban rodeados de las fuerzas militares antidroga estadounidense, de esta forma viven los personajes rodeados por el desastre.

Esta sensación de la catástrofe, que ya ha pasado, pero al mismo tiempo está por venir, es tan notoria y agobiante que algunas voces suponen que el suicidio sería una forma de salir de esta situación:

Sentí nacer en mí
las hojas del cuchillo.
[...]
Entonces decidí
[...]
sacar de mí el error
doliente de la vida. (Huenún 12)

Un suicida se prepara para abandonar el mundo en el entendido que, para él, la vida es una doliente equivocación. Es la pulsión del desastre que está sitiando a ciudad Fanon y la voz ya puede percibir algunos de esos signos de devastación. Da la impresión de que, al mismo tiempo, los habitantes de la ciudad también son portadores de señales de la hecatombe que está por llegar, así lo dice una voz: “[...] cada piel oculta sombras que me anuncian / el infierno por venir” (Huenún 14). El vaticinio de la devastación, la debacle que siempre está circundando.

Representaciones de desastres que ya ocurrieron, se pueden ver en el poema sobre Sendero Luminoso, en donde se metaforiza el tiempo de lucha armada guerrillera que ocurrió en el Perú de los 80’ y 90’:

Seguimos el Sendero Luminoso
[...]
Nos armamos con los rifles de Guzmán
[...]
En la sierra se unieron a nosotros
tribus Campas, gente quechua
y unos vagos morenos amazónicos
que debían varias cuentas a ley.
Nos barrieron en el Yuro sin piedad
[...] (Huenún 18)

De esta manera, describe cómo aconteció la masacre de guerrilleros, el recuerdo de un desastre que, a la par, está latente y ensombrece la vida en Fanon city. La representación de otra matanza de indígenas, que eran los cuidadores de las manos de Ernesto “Che” Guevara, también contribuye a formar el ambiente lúgubre de la ciudad:

“Las manos de Guevara no se venden-dijeron-,
son ofrendas que dimos a la virgen del sol.”
Un guardián de sombrero mostro los secos miembros
colgados de una efigie dispuesta en un cajón.

[...]
Una tropa al alba arraso el rancherío
llevándose a la tribu desnuda al socavón. (Huenún 30)

Se puede observar la calamidad pasada, como los indígenas fueron exterminados y lanzados a una fosa común: el socavón, por ser los custodios de las extremidades del guerrillero argentino. Ciudad Fanon está herida por catástrofes pretéritas y desastres venideros. De esta manera, advertimos en otro de los poemas que está empezando a ocurrir una especie de estallido, de conato bélico, entre dos facciones del mismo lugar:

Ahora subes presuroso a la avioneta
en el sucio aeropuerto de Frantz Fanon.
Allá lejos la ciudad es inviolable
luz de aceite en el fin de la galaxia.
Se oyen tiros en los cerros aledaños
mientras bebes muy tranquilo antes del vuelo
largos sorbos de tequila “Centurión”. (Huenún 41)

Se ve representado como un atisbo de caos, el comienzo, el inicio de algo dramático. Se escuchan los disparos en las zonas cercanas, pero la segunda persona que es descrita -de manera conveniente- alcanza a llegar al aeropuerto de la ciudad Fanon para abandonarla en una aeronave pequeña, justo antes de que los enfrentamientos impidan cualquier salida o acceso.

En este fragmento, otra vez, se puede percibir como la catástrofe rodea a Fanon *city*, sin tomarla del todo, pero a la manera de un círculo que se va estrechando. En esta cita, en particular, se describe cómo un tercero se escapa justo a tiempo de contemplar la calamidad, mientras frívolamente toma un tequila está huyendo de presenciar el desastre.

En el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, ya en el discurso de zarpe que da Antonio Romano Montalbán, es posible apreciar el nexos con un desastre pasado que nos identifica como hijos de él:

Es cierto que muchas veces nos aprovechamos del descuido y la desorientación de la Sra. Ramos, robando libros de los estantes de su pública biblioteca, donde ella las emprendía de guardia, prestamista y jefa de local. Es a ella quien agradecemos las páginas de viento favorable y presas gordas que saquemos de este viaje imaginado, pero también la injuriaremos las noches de calabozo y pesca estéril. Como buenos hijos de la desgracia americana, nuestra gratitud es siempre a conveniencia (Cabello 8)

Se le rinde honores a una bibliotecaria que ayudó a la formación libresca de Antonio Romano Montalbán, a quien también robó algunos de los ejemplares de la biblioteca pública. Se le tendrá un agradecimiento parcial según cómo vaya el viaje del barco Industrias Chile S.A. Ahí el hablante explica que nuestra parcialidad es resultado de ser descendientes de la desgracia americana, así se comienza a marcar dentro del texto este concepto del desastre.

La calamidad se cierne sobre el personaje de Antonio Romano Montalbán, de esta forma se puede constatar en el poema “Crónica del centauro” en la primera estrofa:

1.
Antes de que fueran símbolo del animal mestizo o Hércules
los cazara en las montañas de Tesalia, sus sangres anunciaban
las de Romano Montalbán.

De pequeño había aprendido a erguir el cuerpo,
abrirse paso entre las sombras como un bruto desbocado
de infernal destino. (Cabello 51)

El rumbo de una bestia de sino diabólico es el que le espera al capitán del barco Industrias. Se le describe como pariente consanguíneo de una criatura mitológica griega: los centauros (mitad humanos, mitad caballos). Se observa el presagio de la calamidad también en este personaje –al igual que a las voces de ciudad Fanon- lo está rondando, el desastre por ocurrir, a manera de su endiablado destino.

De las calamidades que ya son pasadas, en el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.* es la que aparece metaforizada en el poema “La Araucana”. La debacle en cuestión es, una vez que se ha producido la conquista por parte de los españoles, el encuentro del pueblo *mapuche* con el cristianismo:

Como una madre en fiesta o una actriz que logra
el arte de sus muertos, voy tallando el círculo,
clavando mi corona en Casas de Oración.

No soy yo la que anuncian los espejos,
esa que se empina al pozo
por una cuajarada roja
o un velo de sangre en sus tinajas.

Yo soy la que cayó en matrimonio,
la que arrastra a un Cristo como un marido inútil
o un ebrio de dos cabezas.

[...]
Perdóname, Señor,
si escondo en agujeros los peces que recojo
y falto a mi palabra.

[...]
Y entonces salgo de mi círculo y pregunto:
¿Cuál es mi verdadero nombre? (Cabello 86)

El cataclismo es caer en un enlace matrimonial de forma obligatoria con la imagen de un Cristo inerte metaforizando la idea de la fe impuesta. Se debe recordar que

en el primer siglo de la llegada de los españoles a Chile, la conflagración fue sangrienta, y eso incluyó intentar una aculturación violenta de los indígenas dentro del cristianismo. Luego de cien años de lucha, con la llegada de los misioneros jesuitas, fueron ellos la primera comunidad religiosa en entender que la conversión al catolicismo debía ser voluntaria y no forzada.

La mujer que habla se define como la “[...] que empina el pozo / por una cuajarada roja / o un velo de sangre en sus tinajas” (Cabello 86) estos versos están en dialogo con el Evangelio de San Juan, más específicamente el Capítulo 2 donde se relata la historia de las bodas de Cana, allí Cristo ayudado por su madre María multiplica el vino para una boda.

En el caso de la historia del Evangelio están en juego las tinajas, el vino y María que les pide a los sirvientes de la casa “hagan lo que él les diga”. Pero en el caso de este poema la hablante y las imágenes que ella relata están degradadas; las tinajas contienen agua pero que está contaminada por sangre. La asimilación violenta, no sólo religiosa sino que también cultural, implicó la destrucción de lo que existía antes, por eso la voz relata “Aquí murió un país”, lo que genera como resultado la alteración de la identidad; con un pasado destruido y con un violento presente en lucha y resistencia “¿Cuál es mi verdadero nombre?” se pregunta la Araucana.

Existen más personajes que son herederos y cargan con un desastre que ya ocurrió. Este es el caso del poema “Canciones de noche” en donde se habla de una mujer llamada Fresia. La época no se remonta a la Conquista, muy por el contrario, ya han pasado quinientos años de eso, es una representación de una *mapuche* en la contemporaneidad. La calamidad que azoló a su pueblo ya pasó y ella es la que vive el resultado de esa devastación histórica, que vivió la sociedad *mapuche*.

En el poema “Las cocinerías”, una voz poética le entrega consejos al capitán del barco Industrias Chile, sobre cómo seguir con el control de la embarcación. Así explica algunas de sus recomendaciones:

[...]
 Por eso me digo Montalbán
 no debes compartir tu comida
 engordar animales para la gloria
 de un dios enfermo.

Debes ser como un chef que arroja perdices
 a sus cavernas,
 destripar al demonio
 del que las novias y los dictadores
 rehúyen.

Solo así lograras la posesión de este barco,
 el confuso escenario donde los Señores
 pagan sus culpas al final del desastre.

Deben sufrir empalados, Montalbán,
 ofrecidos como un agrio bocadillo
 a la gran ballena blanca. (Cabello 107-108)

Un cocinero transformado en hechicero, que se enfrenta al diablo hasta poder destriparlo, así la voz le sugiere que debe ser el capitán de este barco, para lograr el control del poder dentro de la embarcación. Un espacio reducido en donde los Señores (con S mayúscula) reciben el castigo al final del desastre. Se da a entender que se vive un periodo de calamidad, como sugiere Blanchot permanente y por venir, sólo después de eso, llegaría una sanción, que para la voz debe ser de una alta crueldad; condenarlos al empalamiento o lanzarlos para que sean alimento de cetáceos en el mar.

Uno de los desastres por venir que se puede apreciar dentro del libro es la navegación sin fin del barco Industrias Chile. Esta percepción de viaje de ultratumba eterno, sumado al peligro permanente del naufragio, es lo que se configura en gran parte del libro. Así lo ilustra el poema “Las tierras imaginarias”:

1.

Entonces capitán, ¿ha visto a mi país flotando entre sus ruinas? Festejan las palabras: el amuleto de los locos. La ciudad es nuestra, reclaman los ancianos que han venido al norte a morir en sus alcobas. Un solo jabalí nos basta para alimentarlos. Pero ya es tarde, los viejos presidiarios acabaron con Todo.

Para gobernar un barco sin memoria
para irme en este libro que recorres
como un barquero iluso, estoy aquí
afirmado de mi demonio, al perro
negro que custodia al callejón
de media noche. (Cabello 116)

A la embarcación se la nombra de dos formas: a la manera de un país flotante y como un barco. El navío, una alegoría del Chile neoliberal actual, dentro de sí porta esa tragedia social que ocurrió, sigue y puede volver a golpearnos: la de girar en torno al dinero y que la medida ética sea la monetaria. Es por eso que los ancianos van a morir dentro de él. Los viejos, incapacitados para ser fuerza productiva, solo esperan morir dentro de esta embarcación. Es una nave sin memoria que sigue su recorrido interminable entre espectros y demonios. Pero la descripción de los parajes y el barco siguen:

2

La achatada superficie de las aguas que el pincel, aún más silencioso que la pluma, dibuja bajo las naves etruscas.

La bandera de este barco creciendo en las espaldas de marinos enterrados en cubierta.

El poder del diablo en las embarcaciones huilliches.
El nido nauseabundo de las águilas sobre el mástil mayor.

La imagen del anciano Tiresias cruzando los infiernos. [...]
(Cabello 116-117)

Observamos una versión casi pictórica del agua. También está presente la bandera del barco Industrias, que aparece y es portada por los marineros muertos y enterrados en el mismo navío. En el mástil mayor del barco existe un nido de águilas, el hablante lo

describe “nauseabundo”, entendemos esta representación como la lanceta de la influencia norteamericana dentro de nuestro territorio. Se hace mención igualmente a las embarcaciones de las poblaciones indígenas del extremo sur -los *williches* que pertenecen a la isla grande de Chiloé-, asumiendo sus poderes tanto sobrenaturales como diabólicos.

Otro personaje que se manifiesta y es descrito por la voz es la del vidente griego Tiresias, que es visto cruzando los infiernos. Todas estas imágenes intensifican la idea del viaje sin fin y el desastre que lo acompaña hacia esa oscura eternidad. Pero el hablante sigue relatando más cosas dentro de esta travesía:

Una actriz embarazada y muerta dando a luz
al Ángel de los Sacrificios.

La religión profana en las costas de Tempestad
y Puerto Príncipe.

La rebeldía echada al saco junto a un montón
de nieve por las fosas y orificios de los muertos

Las naciones unidas en guerra y el sexo cano
de un espantapájaros al que le sobran
las costuras.

La gran inundación:

EXEQUIAS DE UN PAÍS AHOGADO Y FRONTERIZO (Cabello 117)

Las imágenes de la expedición se siguen sucediendo como una especie de apocalipsis profano, en donde la voz poética nos hace transitar por diferentes figuraciones. Así observamos una actriz en cinta, fallecida y dando a luz -nos recuerda a Sharon Tate, una de las víctimas apuñalada por miembros de la secta de Charles Manson en 1969- a un ángel, imágenes de religiones tribales en Haití, muertos con restos de polvo blanco en sus nichos. Países unidos para guerrear, una especie de maremoto, los funerales de un país que desapareció por inmersión y en sus fronteras.

Todas estas frases apuntan a una alegoría del Chile moderno a medio camino entre el mercado, la pobreza y los constantes desastres naturales (terremotos, maremotos, incendios, inundaciones, aluviones, erupciones volcánicas y recientemente tornados). Esta imagería sustenta la debacle permanente y el viaje sin retorno ni fin del barco Industrias Chile S.A.

Con respecto a la segunda idea de Blanchot, la pasividad, que está relacionada a cómo enfrentar el desastre, en *Fanon city meu* es posible apreciarla en algunos personajes que se encuentran en el poemario, por ejemplo, observamos en algunos cargadores del puerto de *Fanon city*: ““Oui missié, oui missié”, / decían los pequeños cargadores mulatos” (Huenún 9).

La pasividad también es posible observarla en algunas mujeres indígenas que realizan algunas labores de sustento para sus familias: “[...] / Nuestras indias venden pieles a sus pies / adornadas con sombreros / y pesados collares de piritá.” (Huenún 11). Esta actitud también se puede divisar en las víctimas de una ejecución militar ilegal: “[...] La orden fulminante fue soltarlos en la cierra / y darles por la espalda / sin ni un asco con los AKA. / Murieron, pues así, en nombre del futuro / Cayeron, pues así, mirando hacia el pasado” (Huenún 13).

Se observa la impasibilidad de los trabajadores mulatos que deben hacer caso a jefes déspotas, unas mujeres indígenas que, a pesar de posibles dificultades, tienen que realizar su trabajo informal en la ciudad. Se incluye también a las víctimas de una ejecución militar, en este caso es una pasividad que está vinculada al desastre de ese grupo de hombres que morirán a manos de unos uniformados. Existe una voz que también en un momento habita la pasividad aunque sea en medio del sueño:

Duermo otra vez junto al río que me arrastra

el nocturno otoño a la isla “Hermanidad”.
 Tibia es la piedra que rompe el oleaje,
 duro el pastizal crecido en la ribera.
 Y el dulce viento de los cementerios canta
 como un ave de ajeno en mi corazón. (Huenún 24)

Se aprecia una imagen de la pasividad más vinculada a la quietud que a la inercia. Sin embargo, se debe decir que está también asociada a la melancolía. La voz poética está en la tranquilidad del sueño, duerme a la orilla de un río. El trance onírico lo lleva a una isla de nombre Hermanidad. No obstante, el poema cierra con dos imágenes nostálgicas: el viento de los cementerios y el recuerdo del licor de ajeno, ambas estampas muy cercanas a la imaginería del poeta francés Charles Baudelaire. Otra imagen de una pasividad inerte es la que se puede advertir en el poema a Rugama:

Encontramos a Rugama en plena puerta
 del añoso hotel “Renacimiento”.
 Muy gentil conducía a las parejas
 sin mirarlas ni un segundo a los ojos.
 “Compañero, -le dijimos- hay escuelas
 levantadas por la patria en tu nombre”.
 Nos echó un vistazo y en silencio
 apagó las tres farolas del umbral. (Huenún 34)

En el poema a Leonel Rugama, vemos como el otrora joven guerrillero nicaragüense, ahora reconvertido en botones de un hotel, se comporta con una pasividad apática que queda expuesta al encontrarse con un grupo de hombres que le hablan de la fama que tenía entre el pueblo, tanto como para que hubiera escuelas con su nombre. Sin embargo, frente a tal confesión, Rugama sigue con su trabajo sin escucharlos, con total indiferencia.

En el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, en el poema “Caballo de Troya”, en la segunda estrofa, se lee a una voz que está en una pasividad en conflicto, en una actitud de inercia que es la que antecede al desastre:

2

No quiero salir, no quiero despedirme de este cuarto
ni del crucifijo que me alumbra como una estrella
o una piedra liviana.

Aquí he formado mi sepulcro,
atrayerente para los insectos y otros alucinados
de vida nocturna.

No es fácil sentarse como un gallo
a esperar la muerte, hay que tener el plumaje
y el juicio negro de los encapuchados,

las garras que afilan
el trajecito limpio y nuevo
de mis acreedores.

Sé que soy una presa débil
en esta oscuridad remota.

Pero prefiero el canto magullado
de un Amanecer sin dioses
al brillo de cadenas que le imponen
a las bestias. (Cabello 35)

La voz se encuentra escondida, no quiere salir del sitio en donde se haya, en una espera de algo terrible, ésta es la impasibilidad que requiere el desastre para ser vivido con intimidad. Como dice Blanchot: “La pasividad que permite mantenerse en la familiaridad del desastre” (Blanchot 16). Si bien lo desconocido parece ser algo oscuro, en donde la voz habita es un lugar que se parece a un sepulcro, este es el espacio que el hablante no puede dejar. Sin embargo, la inercia de esperar la muerte no le parece un trabajo fácil, se considera un ser frágil, una presa débil dice, no obstante se mantiene en su pasividad aunque sabe que lo ronda la calamidad.

Más adelante, se puede ver a otro personaje que, en medio de la madrugada en un hospital -en la novena región del sur de Chile-, mientras espera allí, para que se reanude la locomoción colectiva que lo lleve a su hogar, dice que es capaz de adivinar quién va

morir y quién va a sobrevivir de las personas que entran de urgencia en el recinto: “Su trabajo de copero [...] lo obligaba a pasar [...] la noche sentando en las bancas del Hospital Regional, esperando que amaneciera y comenzaran a circular buses [...] en el Servicio de Urgencia el personaje aseguraba haber adquirido la facultad de vaticinar la muerte o la supervivencia de cualquier paciente que entrara en el recinto” (Cabello 64)

El joven mapuche en estado de pasividad, mientras espera en el centro de urgencias que se reanude el transporte público, logra la capacidad de vaticinar quienes de los que entran al recinto vivirán la desgracia de la muerte

Nuevamente, observamos relacionadas la pasividad con el desastre. Esta vez no vinculadas en la vida del joven mapuche, sino en la inactividad que lo convierte en un vidente capaz de augurar la calamidad del fin en la vida de las personas internadas de urgencia.

En el caso de la vida de Antonio Romano Montalbán, se puede advertir una escena en donde se conjugan la pasividad y el desastre por venir, es el momento en que su madre lo vende a su padre adoptivo:

-¿Cuánto pides por el mocoso que traes en esa bolsa? Pregunto a la madre [...].

-No mucho, es algo tonto y le falta la mitad de la pierna izquierda, contesto ella, sin apresurarse ni levantar la vista.

-¿Está bien con un par de herraduras y una mula de carga? Le dijo, [...].

-Está bien, contesto ella, antes de girar sobre sus pasos [...]. (Cabello 78)

Se puede apreciar que la venta es muy rápida. La joven indígena -una extraña en ese mundo prostibulario- vende a su retoño como si fuera un joven novillo con defectos, “es algo tonto y le falta la mitad de la pierna izquierda” (Cabello 78), puntualiza sin prisa para la transparencia de la transacción. Se llega al precio correcto de la venta y la madre de Antonio Romano Montalbán se va de ese lugar, la pasividad de esta familiar para

entregar a su vástago y desaparecer de escena será el inicio del desastre que rodeó a su hijo en el futuro, convertido en el capitán de un barco sin puerto final.

En el caso de la tercera categoría, la escritura del desastre, si bien Blanchot señala que frente al acecho de la calamidad, la escritura o no escritura carece de relevancia, se produzca o no. Para el pensador francés esa es la escritura del desastre. Pero antes de esa afirmación, él señala acerca de las palabras: “Que las palabras dejen de ser armas, medios de acción, posibilidades de salvación” (Blanchot 17). Siguiendo esta línea, en donde las palabras dejen de ser un medio, se puede advertir en *Fanon city meu* en uno de los poemas existe un reclamo en defensa de la poesía que realiza el hablante:

No le pidan más dinero a la poesía
no más viajes y subsidios, no más luces;
ya la pobre se ha quedado en bancarrota,
ni una papa encontraran en su alacena.
Déjenla que se vaya por el mundo,
toda coja, toda enclenque, toda seca,
vieja, sola y afirmada en su bastón.
Se acabó la bonanza, proxenetas,
oh, malditos desleales, azulosos
y barbudos palabreros del montón. (Huenún 35)

Si para Blanchot parece reprobable que las palabras sean medios de acción, para el hablante que la poesía sirva para ganar dinero, ayudas estatales o prestigio social le parece un acto cercano a la inmoralidad. Por el contrario, exige que dejen a la poesía en paz, encarnada en una veterana anciana solitaria, enfermiza y algo coja. Los que se sirven de ella con otros fines, que no sean puramente el arte de escribir, son catalogados como “malditos desleales” con el oficio y “palabreros del montón”, mediocres en su ejercicio poético.

En otro poema, la voz poética más que percibirse como escritor, se siente portadora de un lenguaje. Así se puede ver en estos versos: “Va Dios extraviándose / en

mi carne y mi lenguaje” (Huenún 42). Da la impresión de que apunta a una oralidad más que a palabras escritas, es lo que para él tiene relevancia. Esto se puede advertir en el último poema del libro: “No lloren, compañeros, / el universo no cree en el amor / y solo gira, destruye y resucita / en los ojos infelices del lenguaje” (Huenún 43).

Así, las búsquedas de la voz están más cercanas a la oralidad que a la escritura: “Disperso, confundido / mi canto busca a tientas / la cura de las sombras, / la ley del vaticinio.” (Huenún 43). Nuevamente aparece mencionada la oralidad, esta vez es a través del canto, por consiguiente el género de la canción, con el que trata de alejar las sombras y estar en la luz, en la claridad.

En el caso de *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, en su discurso Antonio Romano Montalbán antes de zarpar en el barco, que lleva el mismo nombre del libro, realiza un diagnóstico con respecto al Chile de la poesía, además opina sobre el poder de la escritura:

[...] El problema de Chile no es su realismo exacerbado ni su curia poética, es la mantención de un discurso unívoco que nos obliga a seguir fabricando libros como estos, más emparentados con el mundo de la metafísica que con el de la política, que es donde deberíamos estar. A falta de una tribuna más amplia sólo aspiramos al desmantelamiento de la voz de mando, dejándola incapacitada para fiscalizar y aplicar normas de civilidad en las cloacas y los extramuros de la ciudad. (Cabello 9)

La voz de Romano Montalbán nos advierte que, muy a pesar de él, solo puede crear libros cercanos a la poesía más que a la política contingente y la realidad, que es realmente en donde siente que debería actuar. Pero al ser incapaz de estar en ese frente de batalla, se anima con la desestabilización de la “curia poética”, utilizando otra voz para desarraigar el discurso único en todos los sentidos.

El desastre por venir, en el caso de *Fanon city meu*, es un aumento de la violencia dentro de la ciudad, que involucre a ciudadanos en contra de ciudadanos, una especie de

guerra civil. Con respecto a *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, esto consiste en el no retorno de la embarcación que tripula Antonio Romano Montalbán. Lo fragmentario de las voces, en el caso del poemario de Huenún y el mosaico de géneros literarios, en el caso de la obra de Cabello ayudan a la percepción estética de este desastre con carácter latinoamericano.

Pensamos que ambos poetas mapuches también escriben desde una atrocidad heredada, así lo demuestran sus páginas. Una aniquilación que no duró cinco años, sino que se ha extendido por quinientos y que, en un principio, se desató en el contexto de una guerra contra un invasor, pero que en la actualidad se realiza por parte del Estado de Chile.

Huenún y Cabello saben que esa sujeción del pueblo mapuche pasó muy cerca de su árbol genealógico, ellos no son contemporáneos del horror, son descendientes del despojo y son el vestigio de un pueblo que perdura, a pesar de todos los intentos que han hecho en su contra.

CONCLUSIONES

DIÁLOGOS INTRA AMERICANOS Y DEVENIRES ESTÉTICOS

Durante el 2020 han ocurrido diferentes hechos de violencia en la Novena Región de la Araucanía de Chile. En este último lustro sucedió otro asesinato perpetrado por Carabineros de Chile, a un comunero mapuche, Camilo Catrillanca de veinticinco años. Además este año de pandemia, dos municipalidades de la misma región -tomadas por comuneros *mapuches*- fueron violentamente atacadas y desalojadas por civiles, mientras los agentes policiales solo supervisaban los desmanes que dejaban los vecinos para sacar a los comuneros.

Estos dos ejemplos concretos muestran lo complejo de la convivencia entre Chile y el pueblo *mapuche*. Dificultad que está acrecentada con la reciente confirmación de grupos paramilitares que actúan ilegalmente en la zona.

Cuando ocurrió el asesinato de Camilo Catrillanca a manos de los agentes policiales, existieron muchas reacciones públicas repudiando lo brutal del accionar de Carabineros. Pero hubo una manifestación en particular, la del futbolista y seleccionado nacional Jean Beausejour -de ascendencia haitiana- que, en un partido amistoso ante la selección de Honduras, en la ciudad de Temuco, salió a la cancha con el apellido materno en su camiseta: Coliqueo, que lo vincula con el pueblo *mapuche*.

Creo que Beausejour es un ejemplo de la concreción vital de un dialogo que ha estado ocurriendo, entre pueblos, sobre todo en los últimos diez años de inmigración

caribeña a Chile, y que también tiene su desplazamiento hacia áreas culturales. Lo que involucra a algunos escritores *mapuches* y sus búsquedas estéticas, que los han impulsado a revisar otras zonas geográficas dentro de Latinoamérica. Es el caso de los escritores Jaime Huenún y César Cabello. Existe un tipo de diálogo entre estos dos poetas *mapuches* y la zona cultural del Caribe, hecho que se ve reflejado en su producción literaria. Los dos poemarios presentan una exploración de imaginarios que contribuyen a la expresión poética y asisten a erigir la representación de lo indígena americano, en el caso de Huenún, y de lo más específicamente *mapuche*, en el caso de Cabello. De esta manera, dentro de los libros podemos encontrar una cartografía de diálogos con otras zonas culturales latinoamericanas.

En relación a qué tipo de representaciones caribeñas se hacen patentes en el texto, podemos decir que, mayoritariamente, están relacionadas con el Caribe Francófono, Anglófono e Hispánico. Y estas presencias son diferenciadas, en el caso de *Fanon city meu* su abanico de influencias está principalmente relacionado con el área caribeña de habla francesa y sus pensadores, puesto que el texto esta flanqueado por dos epígrafes de Léon-Gotran Damas y Frantz Fanon.

Creo que Jaime Huenún decide conectar su poemario con estos dos pensadores ya que ayudan a la comprensión de la situación colonial y la herida que ella produce en las sociedades. Para Fanon y Gotran Damas la relación es con una lejana Francia, mientras que con respecto a los *mapuches* su conflictiva convivencia es con un cercano Estado chileno que les recuerda cada cierto tiempo que su incorporación al país siempre ha sido a regañadientes de las clases dirigentes.

En el caso de la influencia de Fanon la lectura es más explícita, el siquiatra martiniqués poseía un pensamiento anticolonial y en sus últimos escritos validaba la violencia como una forma de respuesta a los gobiernos invasores de corte colonial. Estas ideas se pueden pensar como los anhelos del pueblo *mapuche* que exige su autonomía territorial ad portas de escribir una nueva constitución con miembros indígenas.

Con respecto a César Cabello y su libro encontramos este guiño a Derek Walcott, convertido en una voz dentro del poemario y que ayuda a uno de los personajes principales. Considero que Cabello hace este enlace con Derek Walcott porque el poeta santalucense exhibe una forma de inserción de su cultura estableciendo no una relación asimétrica, sino muy por el contrario, valorando de forma similar su propia herencia con otras culturas esenciales dentro de la historia de la humanidad, como lo sería la tradición griega. Cabello de esta manera encuentra un poeta que le ayuda a pensar su propia tradición *mapuche*, no como un elemento devaluado sino que como un material valioso para trabajarlo estéticamente.

El intertexto más sorpresivo el relacionado con el poeta cubano Nicolás Guillen, el juego de palabras que tiene niveles de sinonimia entre *INDUSTRIAS CHILE S.A.* y *West Indies Ltd.*, refuerza la idea de que en América Latina en algunas ocasiones sus territorios geopolíticos son considerados unas zonas de permanente explotación de toda índole.

En cuanto a la reescefinicación del pasado indígena, en el caso de *Fanon city meu* las representaciones son bastante dramáticas; se les observa sufriendo represión militar,

siendo masacrados en batallas, padeciendo del racismo o teniendo que subsistir vendiendo sus artesanías como recuerdos turísticos.

Acerca de padecer aniquilaciones y subsistir dentro de una economía vinculada al turismo se puede ver a los indígenas y los afrocaribeños viviendo las mismas situaciones. Pienso que esto es así porque el poeta decide hermanar a ambas comunidades en su situación de vulneración.

Sin embargo, existen algunos momentos de cierta felicidad como cuando las islas del Caribe celebran la llegada de los pies del maratonista etíope Abebe Bikila. Algo similar pasa con los restos de Atahualpa, que una persona debe cuidar para se produzca el mito de Inkari, hay una promesa de futuro en la memoria que se mantiene y pervive.

En relación a la reescritura del pasado indígena en *INDUSTRIAS CHILE S.A.*, si bien hay personajes que se encuentran tensionados por la modernidad existe una diferencia con *Fanon city meu*, ya que muchas veces este pasado *mapuche* está vinculado a una vivencia más personal y familiar de parte de algunas voces.

Sobresale la crónica vital del abuelo Salazar Pichún, que es contada por su nieto, a través de esta narración, observamos como las comunidades *mapuches* fuera de su territorio han debido sobrevivir adaptándose a las adversas condiciones que les entregaba la capital. No obstante percibimos una y otra vez al abuelo que sobrelleva este infortunio y mantiene viva su herencia cultural coronando esta victoria cuando logra realizar el traspaso de sus tradiciones a su nieto. Notamos nuevamente que ambos libros apuntan a la memoria como una forma de supervivencia y a un espacio más esperanzador.

Si bien Gayatri Spivak dice tajantemente que el subalterno no puede hablar, yo pienso que es posible considerar distintos niveles de subalternidad según los derroteros de cada vida, esto es un elemento que se observa en el caso de Jaime Huenún y en su poética *champurria* explicada por Rodrigo Rojas. El poeta se encuentra en un intermedio entre los *mapuches* que por la asimilación cultural de sus familias ya no saben la lengua, pero tienen la experiencia de ser considerados indígenas, en ese lugar se ubica el escritor y por eso creo que se vincula con los escritores caribeños que también experimentaron ese espacio liminal.

Considero que César Cabello no se ubica en ese lugar de subalternidad, muy por el contrario, su libro esta colmado de reflexiones meta poéticas que hacían bastante difícil intentar trabajar esta categoría. Las voces que él crea escribiendo cartas o relatando hechos, dan cuenta de hablantes muy claros en su posición de poetas *mapuches*, tanto como para levantar serias sospechas o dudas en relación a sus propios roles de escritores indígenas.

La mayor suspicacia tiene relación con el concepto de “identidad”, estos hablantes desconfían de la identidad si esta va aparejada a un tipo de poesía que romantiza la época prehispánica invisibilizando la compleja realidad de las comunidades que siguen siendo asediadas y reducidas por las actividades económicas en la Novena Región. Pienso que Cabello no quiere tener una mirada complaciente con su propia escritura y subjetividad, por eso estas flexiones tan críticas en relación a la poesía *mapuche*.

Con respecto a la categoría de “la escritura del desastre” considero que ambos poemarios se hermanan en este punto. Los dos libros entregan una visión calamitosa de

la experiencia indígena, si bien hay diferencias en su enfoque, ya que en el caso de *Fanon city meu* la catástrofe siempre está rondando a la ciudad y con especial predilección a los indígenas y afrocaribeños que pueblan sus páginas. El peligro de la total aniquilación de manos de agentes del estado, policías o militares siempre los circunda y tratan de sobreponerse a ello algunas veces participando de esa violencia como guerrilleros o narcotraficantes, otras no pueden esquivar el desastre y son atravesados por él. La urbe Fanon también palpita la desgracia que está por venir, una ferocidad que se está incubando y que percibimos en los últimos poemas comienzan a desencadenarse unos conatos bélicos que se generan cerca del aeropuerto mientras una voz escapa del lugar.

En relación a *INDUSTRIAS CHILE S.A.* la ruina merodea a un barco que viaja por alta mar y el capitán Antonio Romano Montalbán intenta conducir su nave, aunque conforme pasamos las páginas notamos que la mayor calamidad del barco es el no arribo a algún puerto, reconfigurando esta idea del viaje como un elemento cercano a la maldición.

Creo que ambos poemarios comparten “la escritura del desastre” porque los poetas están marcados por la experiencia conflictiva de sobrevivir dentro del Estado chileno siendo una subjetividad indígena, vivencia que posee como genealogía el enfrentamiento de los pueblos indígenas con los españoles, luego la llegada de las repúblicas con sus procesos de “pacificación” hasta la actualidad, donde vemos el nivel de sojuzgamiento que padecen las comunidades de pueblos originarios a lo largo del territorio.

A diferencia del Holocausto que fue un proceso violento, corto y letal en su ejecución con millones de muertos, aquí se observa que a lo largo de quinientos años hay

una persistencia de las autoridades mandantes para que la incorporación de los pueblos indígenas sea mucho más cercana a los procesos de asimilación. Por contraposición apreciamos en ambos poetas la persistencia de la memoria como una forma de continuar y pervivir a pesar de lo apocalíptico que a veces se puede percibir la convivencia de estas comunidades con los estados nacionales.

En ambos libros se trata de hermanar este costado indígena con esa otra historia cultural de supervivencia del Caribe, porque se puede ver dentro de los poemarios una suerte de aprendizaje cultural, de encontrar otras fuentes dentro del continente que ayuden al desarrollo de sus propias poéticas. Pero no solamente este proceso escritural implica una lección, sino que también se observa la necesidad por parte de los autores de establecer a la poesía *mapuche* dentro de una unidad mayor literaria en Latinoamericana.

Así como Walcott en su libro *Omeros* estableció a la cultura caribeña dentro de una unidad mayor de la literatura universal, generando una épica antillana, advertimos el mismo ejercicio en el caso de los dos escritores, pero en relación con América Latina.

Esta situación de poner en relieve a la poesía *mapuche* dentro de un contexto latinoamericano, vuelve aún más interesante este ejercicio, porque a diferencia de Derek Walcott que decide situar dentro de la literatura universal su épica caribeña, en relación con la épica griega, en el caso de los poetas *mapuches* deciden dialogar dentro del propio continente. A nuestro modo de ver, la zona de influencia cultural ya no estaría pasando necesariamente por Europa, lo que la vuelve, como ya dijimos, intra americana. En ese contexto, estaríamos en presencia de un acto estético emancipador y decolonial.

Liberarse de las influencias culturales europeas, como los esclavos escapados de las plantaciones a los palenques, para privilegiar los lazos de conexión dentro del continente americano, refuerza artísticamente a esta poesía indígena y da luces de la dirección que podrían tomar los/las escritores/as en sus búsquedas literarias.

Los indígenas y los afrocaribeños están aunados a una forma de despojo común, que empezó en periodos similares, y que, en algunos casos, alcanzan nuestra actualidad. Quedando ambos grupos emparentados dentro de una numerosa clase de “condenados de la tierra” . El título del libro de Fanon, calza a la perfección por todo lo que se ve representado en los textos. Clases de oprimidos neocolonizados que sólo en las últimas décadas, a raíz de la globalización de las comunicaciones y las nuevas migraciones, han tomado conciencia de que los procesos de expoliación se extienden por todos nuestros territorios.

El gesto de estos dos poetas *mapuches* de poner su poética contactada al resto del continente, nos parece altamente valorable, porque entienden que es necesario este diálogo cultural con otras latitudes de América Latina. Ambos escritores profundizan en el conocimiento de otras escrituras y pensamientos que se han desarrollado en América, ayudándose en este aprendizaje y aumentando de esta forma las posibilidades estéticas de sus propios trabajos.

De esta manera, se pueden señalar algunas proyecciones sobre estos acercamientos estéticos entre la poesía *mapuche* y algunas expresiones artísticas del Caribe, como lo podría ser la *Dub Poetry* de Linton Kwesi Johnson y las conexiones estéticas que son observables en la poesía de David Aníñir. Que en una primera

instancia, más allá de las diferencias lingüísticas inglés/español, se puede distinguir una fuerza seminal de lucha callejera, punk y anti policial que las hermana.

En consecuencia ya elucubramos qué tipo de poesía o narrativa puede salir de nuevas generaciones de escritores que nazcan de la reciente migración haitiana, dominicana, colombiana y venezolana avecindada, que además, entrarán en contacto con la influencia de los pueblos indígenas del territorio chileno. Algunos escritores chilenos ya han experimentado estos cruces pienso en *Ciudad berraca* (2018) del escritor Rodrigo Bañados, una novela que está hablada desde un joven afrocolombiano afincado en Antofagasta y todas las peripecias que debe enfrentar dentro de una comunidad altamente racista.

Es importante que exista una reflexión que coopere a localizar en un contexto latinoamericano las producciones escriturales de Chile. Los propios escritores son los que nos dan el primer pie de analizar sus textos, no solo en relación con el pueblo indígena *mapuche*, sino que, poniéndolos en diálogo con otros escritores y lugares, lo que contribuye también a darle más visibilidad al trabajo de estos poetas, situar a estos escritores dentro de un contexto más continental. Pienso por ejemplo en *Guerras Floridas* (2019) de Daniela Catrileo, que con el sólo título ya pone en dialogo su poemario con los pueblos indígenas aztecas y mayas en Centroamérica y México.

Observamos que los poetas indígenas residentes en Chile tienen la preocupación de buscar relaciones con otros artistas del continente. Son ellos quienes promueven esta idea de diálogo con otros escritores del continente y, esperamos que con el tiempo, no solo implique a los poetas mapuche sino, que involucre a muchos más creadores,

aprovechando el momento internacional y cercano, al mismo tiempo, que producen internet y las redes sociales.

La crítica poética en este sentido debería ayudar a ampliar la mirada y a mapear un contexto más latinoamericano en términos poéticos, más que persistir en sólo profundizar en nuestra poesía-entendiendo que tenemos una maciza tradición digna de ser detenidamente estudiada- pero no situándonos en un contexto mayor Sudamericano, con el peligro de invisibilizar relaciones culturales que, a raíz de las comunicaciones globalizadas y las migraciones, ya están en curso. Creo que, como críticos, debemos desenmarañar estas relaciones estudiarlas y analizarlas, y así ayudaremos a seguir con estas indagaciones intra americanas, siempre en peligro de pasar desapercibidas y de remitirnos sólo a las influencias europeas o norteamericanas en los textos de los escritores.

Descifrando estos diálogos culturales podemos aventurar que la tradición poética *mapuche* se sigue nutriendo de otras escrituras, continua avanzando por derroteros estéticos que la ayudan a su maduración y camina raudamente hacia un proceso de mayor internacionalización en primera instancia dentro del continente y desde ahí a otros lugares del planeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Corpus

Cabello, César. *INDUSTRIAS CHILE S.A.* Santiago de Chile: Piedra de Sol Ediciones, 2011.

Huenún, Jaime. *Fanon city meu.* Santiago de Chile: Das Kapital Ediciones, 2014.

Textos críticos y teóricos

Álvarez Santullano, Pilar y Barraza, Eduardo. “Escrituras de "encanto" y parlamento en la poesía huilliche.” *Revista Alpha*. 29. 2009.

Ancán Jara, José. “Negritud y “cosmo visionismo” mapuche frente al poder (neo) colonial. Apuntes (muy) preliminares para una reflexión (auto) crítica”. Elena Oliva, Lucía Stecher y Claudia Zapata (Edit.) *Aimé Césaire desde América Latina Diálogos con el poeta de la negritud*. Santiago: CECLA, 2011: 102-125.

Aravena, Rodrigo. “Industrias Chile S. A., de César Cabello: el carnaval como subversión y profecía”. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2011. <<http://letras.mysite.com/cc250911.html>> [Revisado enero 2018]

Ayala, Matías. “La historia como ruina: “Fanon city meu””. *Letras en línea*. Web. 27 de noviembre 2014. < <http://www.letrasenlinea.cl/?p=6941>> [Revisado enero 2018]

Aniñir, David. *Mapurbe venganza a raíz*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2009.

Benítez, Antonio. “De la plantación a la Plantación: diferencias y semejanzas en el Caribe / Antonio Benítez Rojo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 451-452 (enero-febrero 1988), pp. 217-239, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-plantacion-a-la-plantacion-diferencias-y-semenjanzas-en-el-caribe/> [Revisado julio 2021]

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Editorial Porrúa, 1995.

Betancour, Sonia y Geeregat, Orietta. “Las reducciones en Reducciones de Jaime Luis Huenún” *Estudios Filológicos*. 55. 2015. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132015000100002

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Madrid: Editorial Trotta, 2015.
- Brathwaite, Kamau. *La unidad submarina. Ensayos caribeños*. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010.
- Caniuqueo Huircapan, Sergio. "Movimiento mapuche y disputa historiográfica. La obra Kuralaf, 1986-1989". *Conflictos étnicos, sociales y económicos. Araucanía 1900-2014*. Jorge Pinto (Editor). Santiago. Chile. Editorial Pehuén. 2015.
- Cárcamo-Huechante, Luis. "La memoria se ilumina". Jaime Luis Huenún (edit.) *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Málaga: ediciones de la Diputación de Málaga, 2007. 383-389.
- Carrasco, Hugo. "Poesía mapuche actual de la apropiación hacia la innovación cultural," *Revista Chilena de Literatura* 43 (1993): 75-87.
- _____. "Interculturalidad y escritura literaria. Nombres cotidianos y ancestrales en poemas de Jaime Huenún." *Pentukun* 8: 51-59. . Instituto de Estudios Indígenas. Universidad de La Frontera. Temuco. 1998.
- _____. "Introducción a la poesía mapuche," *Petunkun* 10-11: 15-24. Instituto de Estudios indígenas. Universidad de La Frontera. Temuco. 2000.
- _____. "Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual". *Revista Chilena de Literatura*, 61: 83-110, 2002.
- _____. "La construcción de la literatura mapuche". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* V. 39, 1:105-221, 2014.
- Carrasco, Iván. "Los textos de doble codificación. Fundamentos para una investigación". *Estudios Filológicos* 26: 5–16, 1991.
- _____. "Aportes de la textualidad mapuche a la literatura", *Lengua y Literatura mapuche*, nº 6: 83-90, 1994.
- _____. "Los Estudios Mapuches y la modificación del canon literario Chileno", *Lengua y Literatura Mapuche* 9 (2000 a): 27-50.
- _____. "Poetas mapuches en la literatura chilena." *Estud. filol.* [online]. (2000b), no.35 [Revisado Diciembre 2017], p.139-149. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132000003500009&lng=es&nrm=iso>.
- _____. "La poesía etnocultural en el contexto de la globalización". *Revista Crítica Literaria Latinoamericana* 58: 175-192, 2003.

- _____. "Literatura intercultural chilena: proyectos actuales". *Revista chilena de Literatura* 66: 63-84, 2005.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (edit.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Carvajal, Carolina. "Reducciones de Jaime Huenún: Topofilias de la memoria y de la tragedia frente a un espacio reducido." *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, nº18, 2016: 105-123.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Trad. Baltza, Mari y Viveros. Madrid: Akal, 2006.
- Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM Ediciones. 1999.
- Cortes, Rosalía. "Poesía del Caribe francófono Haití y Antillas francesa". *Palimpsestvs*, N°5, pp. 184-197, 2005.
- Cruz, Edwin. *Pensar la interculturalidad: una invitación desde Abya-Yala / América Latina*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2013.
- Curivil, Ramón. *Lenguaje Mapuche para la Educación intercultural. Aproximaciones al mapucezungun*. Santiago. Chile.2002.
- De la Campa, Román. "El Caribe y su apuesta teórica". *Zama* 4: 25-38, 2012.
- Delbanco, Adrew. "Introducción", Herman Melville: *Moby Dick*. Buenos Aires: Pinguin Clásicos, 2015: 9-29.
- De Oto, Alejandro. "Tramas de la subjetividad latinoamericana. Reflexiones fanonianas". *Observaciones Latinoamericanas*. Sergio Caba y Gonzalo García (comp). Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso PUCV, 2012: 189-204.
- De Souza Santos, Boaventura, María Paula Meneses (eds.). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- _____. *Los condenados de la tierra*. México D. F.: FCE, 2009.
- Fierro, Juan Manuel. "la memoria dual en la poética de Jaime Huenún. Contralectura de dominación y lectura de dignificación" *Pentukun* 10-11: 121-133. Instituto de Estudios Indígenas. Universidad de La Frontera. Temuco. 2000.

- Foerster, Rolf. “La poética mapuche-huilliche como procedimiento de re-memorización” *Lengua y Literatura Mapuche*. 8:1998. Universidad de La Frontera. <http://revistas.ufro.cl/index.php/indoamericana/article/view/446>
- Foffani, Enrique. “Por la doble vía”. *Página 12*, n.p. 12 de julio de 2017, <<https://www.pagina12.com.ar/48712-por-la-doble-via>>, [Revisado enero 2018]
- _____. “La calle de los poetas”. *Página 12*. Web. 12 de Julio de 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/48713-la-calle-de-los-poetas>>, [Revisado enero 2018]
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta, 1980.
- García, Mabel, Carrasco Muñoz, Hugo y Contreras Hauser, Verónica (Eds.) *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Temuco: Florencia, 2005.
- _____. “El discurso poético mapuche y su vinculación con los "temas de resistencia cultural” *Revista Chilena de Literatura*. 68: 2006.
- _____. “Entre textos. La dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche” *Revista Chilena de Literatura*. 72. Universidad de Chile. 2008.
- _____. “La narrativa de la nación en el discurso poético mapuche. Prolegómenos de una literatura nacional” *Revista Chilena de Literatura*. 90. 2015.
- _____. “La experiencia de la hibridez en la literatura indoamericana. El proyecto mapuche.” *Cuadernos del CORDICOM*. 2: 73-94. 2016. Consejo de Regulación y desarrollo de la Información y Comunicación. Quito. Ecuador.
- Geisse, Cristian. “Industrias Chile S.A.: el diálogo con la desolada imagen de Antonio Romano Montalbán”. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2011. <<http://letras.mysite.com/cca121211.html>>, [Revisado enero 2018]
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2001.
- González, Bernardo. “Jaime Luis Huenún se tutea con las estrellas: Trakl, Fanon y Mandelstam”. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 18 de Julio 2016. <<http://letras.mysite.com/jlhu280716.html>>, [Revisado enero 2018]
- Gómez, Cristián. “Industrias Chile, la voluntad del origen”. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2012. <<http://letras.mysite.com/cca100512.html>>, [Revisado enero 2018]
- _____. “Nometulafken”. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2018. <<http://letras.mysite.com/ccab090118.html>>, [Revisado junio 2018]
- Gotran Damas, Léon. “Hipo”. *Palimpsestvs*, N°5, pp. 184-197, 2005.

- Grebe, María Ester; Pacheco, Sergio y Segura, José. "Cosmovisión mapuche". *Cuadernos de la realidad nacional*, N° 14, pp. 46-73, 1972. http://www.artificios.uchile.cl/content/docs/Cosmovision_mapuche.pdf
- Guerra, Lucía. *La ciudad ajena: Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2014.
- Guerrero, Pedro. "Me siento como recolector literario". *Revista de los libros del Mercurio*. n.p. Domingo 26 de junio de 2016.
- Guillén, Nicolás. *Donde nacen las aguas. Antología*. México D.F.: FCE, 2002.
- _____. *Obra Poética 1920-1958: Tomo I*. La Habana: Instituto cubano del libro, 1972.
- Gutiérrez, Camila. "Soy como un delincuente ilustrado". *The Clinic online*, n.p. 23 de septiembre de 2011, <http://www.theclinic.cl/2011/09/23/soy-como-un-delincuente-ilustrado/>, [Revisado enero 2018]
- Guzmán, Juan. "Fanon city meu". *Revista Lecturas*. Web. 26 de Enero 2015. <<http://www.revistalecturas.cl/jaime-huenun-fanon-city-juanguzman/>>, [Revisado enero 2018]
- Hlousek, Rodolfo. "Hay que activar la curiosidad". *letras.s5*, Luis Martínez Solorza, 2015, <http://letras.mysite.com/jhue040615.html>, [Revisado enero 2018]
- Illanes, Manuel. "Para una comunidad imposible: sobre Industrias CHILE S.A. de Cesar Cabello". *Letras s5*. Proyecto Patrimonio. Web. 2011. <<http://letras.mysite.com/cc051111.html>>, [Revisado enero 2018]
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el dialogo y la novela." *Intertextualité Francia en el origen de un término y desarrollo de un concepto*. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas, 1997. 1-23.
- Lienhard, Martín. 2000. "Voces marginadas y poder discursivo en América latina". *Revista Iberoamericana* LXVI, 193: 785-798.
- Lauer, Robert. "La figura trágica de Moctezuma II en Motezuma (1784) de Bernardo María de Calzada y Montezuma (1755) de Federico el Grande y Carl Heinrich Graun". *Revista Hipogrifo*, 8.1, 2020, pp. 223-236
- "Malcomn X explica porque cambio su apellido a X" Youtube, subido por xfile06, 31 de agosto de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Z18DIjpDhkQ>
- Mansilla, Sergio. "Ceremonias: Para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos". Jaime Huenún: *Ceremonias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago. 1999: 11-14.

- _____. Escrituras etnoculturales: ¿Escribir con o contra el otro? (En torno a la poesía chilena etnocultural en la Xª región de Los Lagos). Santiago: Colegio de Antropólogos de Chile A. G, 2001.
- _____. “Palabras que van a dar al río de una poesía inútil. Una aproximación a la poética de Jaime Huenún a partir de Puerto Trasl.” *Revista Alpha*. 32. Universidad de Los Lagos. 2011.
<file:///C:/Users/Pc%20Mabel/Downloads/Alpha%2032.pdf>
- _____. “Los archivos de la niebla. (Entorno a *Reducciones* de Jaime Huenún Villa).” *Revista Alpha*. 40. Universidad de Los Lagos. 2015.
- Martínez, Rolando. “En busca de la ciudad inencontrable”. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. Marzo 2015. <<http://letras.mysite.com/jhue300315.html>>, [Revisado enero 2018]
- Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Buenos Aires: Pinguin Clásicos, 2015.
- _____. *Moby-Dick*. Buenos Aires: Colihue, 2016.
- “Meu”. *Diccionario Mapuche*. Buenos Aires: Grupo Artemisa, 2016.
- “Meu”. *Diccionario Larousse*. México D.F: Ediciones Larousse, 2003.
- Mignolo, Walter. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, 2013
- Mora Curriao, Maribel. “Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena”. *A Contracorriente*. Volumen 10. 2013.
- _____. “Poesía mapuche del siglo XX. Escribir desde los márgenes del campo literario”. Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. *Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2012: 305-339.
- Moraga-García, Fernanda. “A propósito de la ‘diferencia’: poesía de mujeres mapuche”. *Revista Chilena de Literatura* 74: 225-240, 2009.
- _____. “Políticas del sujeto y saberes situados en la poesía de mujeres mapuche contemporáneas”. *Ínsula*, Número especial: “La poesía de Nicanor Parra hasta hoy”791: 15-19, 2012.

- _____. “Nometulafken: «ruinas para la voz y el deseo»”. César Cabello: *Nometulafken Al otro lado del mar*. Santiago: Lom. 2017: 5-13.
- Nahuelpan, Héctor. “Las zonas grises de la historia mapuche. Colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. Volumen 17, Nº 1: 11-33 Departamento de Historia. Universidad de Santiago de Chile. 2013.
- Ñanculef, Juan. “Conformación y estructura del territorio Mapuche”. *Tayin Mapuche Kūmun*. S/p.
- _____. “Cosmovisión y filosofía Mapuche”. *Tayin Mapuche Kūmun*. S/p.
- Noel, Urayoán. “Introduction: Notes on a Geopoetic city”. Jaime Huenún: *Fanon city meu*. USA: Dialogos Books. 2017: xiv-xvi
- Oliva, María Elena. “Negritud, El indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga”. Tesis Universidad de Chile, 2010. Impreso.
- Onell, Roberto. “Dos segundos poemarios "Industrias Chile S. A." de César Cabello, y "Círculo de sal", de Juan Espinoza Ale”. Re de Industrias CHILE S.A. Cesar Cabello. Revista de Libros de El Mercurio, domingo 11 de noviembre de 2012.
- Pauls, Alan. “Maurice Blanchot (1907-2003)” *Pagina 12 online*, n.p. 9 de marzo de 2003, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-489-2003-03-09.html>, [Revisado enero 2018]
- Pérez Aurelio, Alfonso Martínez. “Trabajos y días. Introducción”, Hesíodo: *Obras y Fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos. 1978: 115-120.
- Piorno, Roberto. “Introducción”, Emilio Salgari: *Sandokán*. Madrid: Editorial EDAF, 2008: 8-16.
- Pizarro, Ana. “Introducción”. Ana Pizarro (cord.): *La Literatura Latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas universitarias, Centro Editor de América Latina, 1985: 13-65.
- Rama, Ángel: *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- _____. *El tiempo de la desigualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder Editorial, 2011.

_____. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.

_____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2019.

Reyes, Carolina. 2016. "Fanon city meu: el cruce poético de una resistencia". Documento Inédito.

_____. 2017. "INDUSTRIAS CHILE S.A y su imaginario portuario". Documento Inédito.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. USA: Indiana University Press, 1978.

Rodríguez, Elvira. "Las raíces se perpetúan en la memoria de un cuerpo silenciado. Aproximaciones sobre El País Nocturno y Enemigo". *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2013. <<http://letras.mysite.com/ccab010813.html>>, [Revisado junio 2018]

Rojas, Rodrigo. *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Santiago. Chile. Editorial Pehuén. 2009.

Rojo, Grínor. "Prólogo", Jaime Huenún: *La calle Mandelstam y otros territorios apócrifos*. Santiago: Fondo de Cultura Económica. 2016: 9-14.

Ruiz, Felipe. "Tornería poética: Las edades del laberinto de César Cabello". *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2009. <<http://letras.mysite.com/fr130109.html>>, [Revisado junio 2018]

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013.

Sánchez, Juan. Nativos migrantes. Poesía en la encrucijada. 2014. <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.cl/&httpsredir=1&article=3571&context=etd>

Salgari, Emilio. *Los tigres de Mompracem*. Madrid: Ediciones Mestas, 2004.

_____. *Sandokán*. Madrid: Editorial EDAF, 2008.

Sanhueza, Leonardo. "Industrias CHILE S.A.". Re de Industrias CHILE S.A. Cesar Cabello. Las Ultimas Noticias, Miércoles 26 de Octubre de 2011.

Scarano, Laura, Marcela Romano, Marta Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994.

"Shining path" (en inglés) Britannica.com (ed.). [Consultado el 13 de noviembre de 2020.]

- Sepúlveda, Magda. "En el país nocturno y enemigo: La poesía de César Cabello". *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 17 de mayo de 2011. <<http://letras.mysite.com/cc200511.html>>, [Revisado junio 2018]
- _____. *Ciudad Quiltra: poesía chilena (1973-2013)* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Sousa de, Boaventura, María Paula Meneses (eds.). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Stam, Roger, Roger Burgoyne, Sandy Flittermam-Lewis. *Nuevos conceptos en la teoría del cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- Stecher, Lucía. "Salir del país natal para poder regresar: Desplazamientos y búsquedas identitarias en la escritura de mujeres caribeñas contemporáneas". Tesis Universidad de Chile, 2006. Impreso.
- Topuzian, Marcelo. "Apostilla", Gayatri Spivak: *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Trivero, Alberto. Trentrenfilu. Proyecto de Documentación Ñuke Mapu. 1999. <http://www.mapuche.info/mapuint/triv1.html>
- Walcott, Derek. *Omeros*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- _____. *La Odisea*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- _____. *Otra Vida*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.
- _____. "The sea is History". Disponible en La academia de poetas americanos: <https://poets.org/poem/sea-history> [Revisado julio 2021]
- _____. "El mar es Historia". Disponible en: <https://www.letraslibres.com/vuelta/el-mar-es-historia> [Revisado julio 2021]
- Walsh Catherine. *Interculturalidad crítica y (de) colonialidad. Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2012.
- White, Steve. "Sobre Fanon city meu". *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 2014. <<http://letras.mysite.com/jlhu290914.html>>, [Revisado enero 2018]
- Zapata, Claudia, & Oliva, Elena. "Frantz Fanon en el pensamiento de Fausto Reinaga: Cultura, Revolución y Nuevo Humanismo". *Alpha* (Osorno), (42), 177-196. 2016.