

VOCES (RE)UNIDAS: POESÍA Y NARRACIÓN EN *FÜCHSE VON LLAFENKO*, DE GLORIA DÜNKLER¹

Silvia Mellado*

Resumen: En el presente artículo, indago en dos aspectos del poemario *Füchse von Llafenko* (2009), de Gloria Dünkler (Pucón, Chile, 1977): la dimensión narrativa de la obra, por un lado, y, por otro, su dimensión política. Respecto del primero, la enunciación lírica se inclina hacia una voz narrativa que cuenta lo que le han contado. A su vez, veintitrés de los cuarenta textos que su autora presenta como poemas pueden ser leídos como microrrelatos por la presencia de la narración, la brevedad, la fragmentariedad, los personajes apenas esbozados, entre otras características. Respecto del segundo aspecto, los relatos e historias de los colonos de Llafenko no se despliegan en términos de representatividad, sino de intercambio en un espacio compartido. Más que voces narradas, coexisten voces necesarias para quien habla. Tal instancia de narración e intercambio, sin la cual el poema no sería lo que es, desestabiliza la autonomía y autoridad del sujeto poético.

Palabras clave: Área Cultural Sur; Chile; Poesía; Narración; Dünkler.

Abstract: *The following paper researches two aspects of the poetry book Fuchse von Llafenko (2009) written by Gloria Dünkler (Pucón, Chile, 1977). On one hand,*

¹ Este artículo se desprende del trabajo «Las voces de la colonia: dimensiones épicas y líricas en *Füchse von Llafenko* de Gloria Dünkler» realizado en el marco del proyecto de investigación «Espacio, palabra y escritura en la literatura actual del sur de Chile y Argentina» (04/H157) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la Dra. Gabriela Espinosa. El antecedente que menciono fue leído en el Segundo Coloquio Internacional de Literatura patagónica y esencialismo estratégico: ficciones fundacionales y literatura regional en el siglo XXI de la Thematisches Netzwerk Transnationaler Wandel am Beispiel Patagoniens: Soziale Ungleichheit, interkultureller Austausch und ästhetische Ausdrucksformen [Red Temática Cambio transnacional, desigualdad social, intercambio intercultural y manifestaciones estéticas: el ejemplo de Patagonia], Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, octubre de 2016.

* Investigadora asistente CONICET. Miembro del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue (UNComa). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Correo electrónico: silviameellido7@hotmail.com

Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 52-73.

Fecha de recepción: 05-05-2019. Fecha de aceptación: 03-07-2019.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

I look into the narrative dimension of this book; on the other, I explore the political dimension on it. As regards the first dimension, the lyrical enunciation tends towards a narrative voice that retells what it has been told. Furthermore, twenty three from the forty texts that the author presents as poems can be read as microfiction, because of the presence of narration, their brevity, their fragmentary nature, the slightly sketched characters, among other characteristics. As regards the second dimension, the tales and stories of Llafenko's settlers do not unfold in terms of representativity, but in terms of exchange in a shared space. More than narrated voices, there are coexisting voices that the speaker finds necessary. Without this instance of narrative and exchange, that detabilizes the autonomy and authority of the poetic subject, the poem would not be what it is.

Keywords: South Cultural Area; Chile; Poetry; Narrative; Dünkler.

La presencia de la narración en un conjunto de poemarios del «área cultural sur» (Espinosa, 2016), publicados entre 2001 y 2014, permite reunir obras de diversos autores cuyos proyectos poéticos, en principio, son disímiles. El corpus que refiero —textos de Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Juan Pablo Riveros, Jaime Luis Huenún, Gerardo Burton, Maribel Mora Curriao, Liliana Ancalao, Rosabety Muñoz, Gloria Dünkler, entre otros— parecería decir que, sin el encuentro para narrar o contar, sin tal acontecimiento del intercambio y relación, no habría poema. Tanto en los textos como en los metatextos de los autores mencionados, la imagen de poeta implica un sujeto que trama la historia que alguien (le) cuenta. La inclinación hacia la narratividad no supone una exclusividad de esta poesía, como tampoco la impronta de la narración y el relato que atraviesa diversas artes (Garramuño, 2015, pp. 131-155). Sin embargo, resulta necesario abordar el imaginario poético de estos textos que delinear escenas de narración previas al poema que suscitan. En algunos casos, cuando el texto no explicita el momento relacional previo, los propios poetas reponen, en ensayos, en entrevistas o en comentarios, la importancia de la narración oída como condición directa de los versos.

En el presente artículo, indago, en particular, sobre el segundo poemario de Gloria Dünkler (Pucón, Chile, 1977): *Füchse von Llafenko* ['Los zorros de Llafenko'] (2009). La obra titulada en alemán y en *mapuzugun* contiene cuarenta y cuatro textos distribuidos en cinco apartados que van de veintidós palabras, el más breve, a doscientas diez, el más extenso; de los cuales, veintitrés no poseen cortes versales y pueden ser leídos como microrrelatos². La lengua alemana, y en menor medida el

² No es el propósito de este artículo contrastar la conciencia del género por parte de la autora, que

mapuzugun, se integra también en los nombres de los poemas; del total de textos, son diecisiete los titulados, uno en lengua mapuche —*NGUËÑÜN* [‘hambre’]—, y el resto, en alemán³. Llafenko —palabra del *mapuzugun* que puede traducirse como ‘agua de toronjil’— se construye, en principio, como pueblo inventado a partir de lo oído en torno a la llegada de inmigrantes a la colonia rural homónima cercana a Pucón, Región de la Araucanía, Chile (Andradi, 2008 § 5).

Hay, al menos, dos planos entrelazados que me interesa explorar en *Füchse von Llafenko*: la dimensión narrativa de la obra, por un lado, y, por otro, su dimensión política. En el primer plano, como ya se mencionó, veintitrés de los cuarenta textos que su autora presenta como poemas pueden ser leídos como microrrelatos por la presencia de la narración, la brevedad, la fragmentariedad, los personajes apenas esbozados, entre otras características propias del género. A su vez, las narraciones sobre Llafenko que ingresan en los poemas originan un «descentramiento subjetivo» (Garramuño, 2015, p. 135) que redirecciona la enunciación lírica hacia una voz narrativa que cuenta lo que le han contado. La poesía muestra su inespecificidad, como señala Garramuño (2015, pp. 131 y 155), exhibe la tensión de sus bordes enunciativos —que van de la primera a la tercera persona— y restituye, en algún sentido, dimensiones épicas: la voz de la poeta no se pierde en la voz de la colectividad, como en la épica clásica, ni habla «al lado de» o de manera simultánea como en la nueva epopeya (Todorov, 1991, p. 38). La dimensión épica en *Füchse* desbarata y desarticula las ideas de colectividad armónica para mostrar la complejidad y el conflicto sin apuntar al encuentro de voces como resolución ni a la construcción de un héroe ejemplarizante.

En el segundo plano, desde la lectura que hace Adriana Cavarero a partir de Hannah Arendt, considero el ámbito político como el espacio relacional en el cual cada singularidad habla/actúa (Cavarero, 2005, pp. 183 y ss.). Los relatos e historias de los colonos de Llafenko no se despliegan en el poemario de Dünkler en términos de representatividad, sino de intercambio en un espacio compartido.

presenta *Füchse von Llafenko* como poemario, y los textos que elijo leer como microrrelatos. La categoría de «microrrelato como estrategia de lectura» (Pollastri, 2006, 2007b) permite leer estas narraciones breves y sus estrategias escriturarias particulares.

³ Los apartados se titulan: «*ANKUNFT DER EMIGRANTEN* [‘LLEGADA DE LOS INMIGRANTES’]», «*FANTASMAS DE LA ESCUELA*», «*EL PASO DE LOS AÑOS*», «*MISIVAS DE KARL DESDE EL FRENTE*» y «*EL OCASO*». Los textos que no poseen cortes versales son el apertural, los dos textos que inician y cierran el apartado «*EL PASO DE LOS AÑOS*», así como los que conforman los dos últimos. Se respeta el uso de mayúsculas sostenidas en la titulación de los apartados y de los poemas.

Más que voces narradas, en *Füchse* coexisten voces necesarias para quien habla. Tal instancia de narración e intercambio, sin la cual el poema no sería lo que es, desestabiliza la autonomía y la autoridad del sujeto poético. Es necesario vincular entonces —y aquí sigo la propuesta de indagar en el imaginario poético de Jorge Monteleone (2016, pp. 9-17)—, la figura central, es decir, quién habla, con las otras inscripciones de personas en el corpus del autor; con la figura de autor como proyección ficcional y con el sujeto simbólico en tanto investidura en el plano social. La misma Gloria Dünkler subraya tales vinculaciones entre su obra y la experiencia de escucha de narraciones que la anteceden, cuando sostiene «[c]recí en el sur con mis abuelos artesanos y músicos, estuve allí hasta los 28 años. *Oí sus historias* casi transformadas en mito» (Andradi, 2008, §13; las cursivas son mías); y también cuando aclara «[m]i tía abuela *me contó* que siendo niña fue invitada a participar de una ceremonia mapuche: allí vio cómo sacrificaban corderos» (Andradi, 2008, § 9; las cursivas son mías).

LOS DESEMBARCOS

El texto apertural de *Füchse von Llafenko* encierra una semántica que se despliega en la totalidad de la obra: la llegada de los colonos, los imaginarios contrastados y, sobre todo, el ámbito de los relatos oídos sobre lo acontecido en la colonia a través de los años. Llafenko como lugar imaginado surge de lo que han contado sobre él desde el desembarco, y aquello que perdura también se inscribe en el ámbito de la voz: cuando Llafenko parece extinguirse junto con sus habitantes, permanece un «enjambre de preguntas sin respuestas» (Dünkler, 2009, p. 7). Por un lado, y por su etimología, tal imagen remite al conjunto, a reunión de personas conducidas; el vocablo *enjambre* proviene del latín *exāmen*, *-inis* y de *ex*, *agmen* y perdura en él la significación de ‘grupo’. Por otro, a partir de la acepción que vincula esta palabra con las abejas que salen de una colmena para formar otra colonia, la imagen visual —un grupo de colonos, desprendidos de su lugar de origen, llegan a Llafenko para conformar otro enclave— tiene un revés acústico: el enjambre se ve y también se escucha, en este caso, los zumbidos de las interrogaciones y aquello que se relatará de boca en boca. Cito el texto completo:

Las tierras de Llafenko jamás fueron un edén como se nos dijo. Las huellas yacían pobladas de espinas; lluvias y vientos resultaban devastadores, antojadizos y el páramo cerraba sus entrañas a la siembra. Frutos silvestres y ovejas ramoneando los prados se negaban a dejar su cautiverio; el bosque no consentía derribarse y los ríos se abrían paso con más furia. Las tierras de Llafenko fueron un laberinto de secretos, un enjambre de preguntas sin respuestas (Dünkler, 2009, p. 7).

La llegada de los colonos referida en el primer texto del volumen acentúa su importancia en la inauguración de relatos y de memorias colectivas que abonan el proyecto poético de Dünkler. Llafenko no solo implica la cara contraria del paraíso imaginado, sino la prolongación del sufrimiento humano. Al viaje de quienes «[n] o fuimos [fueron] descendientes de reyes ni licenciados» (2009, p. 8) le sigue un camino doloroso —«[n]osotros nos quedamos aquí / anclados a esta tierra, a sus escamas, / a las espinas de un amor que nos atraviesa» (2009, p. 28)— y coronado con espinas, el símbolo por antonomasia del sufrimiento humano. Atravesado por lo religioso, este relato subraya aún más la unión entre desembarco y expulsión del paraíso a partir de la intertextualidad con el Génesis bíblico. Cuando Adán y Eva son desterrados al oriente del Edén, Dios dice al hombre: «¡[M]aldita será la tierra por tu culpa! Con penosos trabajos comerás de ella todos los días de tu vida. La tierra te producirá cardos y espinas, y comerás hierbas silvestres» (Génesis 3: 17-18). Como dos caras de una moneda, Llafenko contiene la promesa y, a la vez, la expulsión del paraíso.

También, vinculada con el desembarco, la figura del Edén muestra la persistencia de uno de los núcleos simbólicos en la literatura latinoamericana: el tópico del paraíso que encontramos en la «familia textual» de los textos del «descubrimiento» y, por supuesto, en su obra inaugural *Diario de a bordo*, de Cristóbal Colón (Walter Mignolo, 1982, p. 58). Para el navegante genovés, señala Julio Ortega, aun cuando se llegue al paraíso por voluntad divina, la empresa de la conquista convertirá —a través del código dominante del comercio y del código justificatorio religioso— la abundancia del paraíso en tópico utilitario (1990, p. 12). La metáfora de una abundancia, propia de la representación discursiva de la denominada Conquista, se halla en Dünkler atravesada por signos negativos que la acercan al otro modelo discursivo, el de la carencia, también propuesto por Ortega: la hostilidad de cuantiosas lluvias, ríos, frutos silvestres resultan una tierra yerma que obtura la llegada, se cierra, no consiente, no se abre y así prolonga la «maldición de errar por los mares» (2009, p. 8).

Contemporáneo a nosotros, el texto de Dünkler no rememora la occidentalización de América, sino los relatos sobre las inmigraciones de principios del siglo xx. La visión utilitaria del paraíso se desplaza y adosa a la llegada de los inmigrantes, ubicándola ahora en el sur de América. De modo que tanto este texto inicial como el poemario en su conjunto siguen el pulso de un cúmulo de textos escritos en la Patagonia argentina, a partir de los cuales Laura Pollastri lee el modo en que «toda la discursividad de la Conquista en torno a América parece haber sido empujada

hacia la Patagonia, reducto del confín en que prácticas hegemónicas de apropiación real y simbólica despliegan su eficacia» (2010, p. 447). Otro de los desplazamientos de la semántica de la occidentalización se relaciona con la continuidad de una deriva que suplanta, en el poemario, la fundación propia del acto colonizador.

La llegada a Llafenko cobra otros sentidos cuando en el mismo apartado se lee: «y comprendí entonces, mi destino era triunfar. / Era sostener las esperanzas amarradas al cinto, / remar en busca de tu orilla, / sembrar el poema y dejarlo brotar» (2009, p. 11). Quien retoma y cuenta lo que ha oído sobre Llafenko vuelve presente el pasado de la ascendencia y prolonga la gesta del colono en el terreno de la lengua y la escritura. Entre el edén prometido y el enjambre de preguntas sin respuesta o entre lo que fue y jamás fue Llafenko, se anuda el ámbito épico, de la gesta y del origen, con el ámbito de la lírica. El destino parecería ser el de la escritura del poema y no el de la toma de posesión del espacio. El entrelazamiento entre la memoria colectiva y la voz individual que reinstala y actualiza lo oído en una persistencia de la deriva puede leerse, también, en el siguiente texto:

¿Qué sabe un forastero sobre tomar un buen mate?
Nadie le dijo cómo se beba: si amargo, untado en miel,
hojitas de cedrón o cáscaras de naranja.
Que el agua no se deja hervir,
que amaina el apetito y sosiega la mente.
¿Qué pienso? Quizá me complazca
y un día me instale con mi bombilla
en la arena movediza de la yerba (Dünkler, 2009, p. 9).

La voz recupera la pregunta sobre un saber o costumbre específicos para hacérsela a sí misma. En este sentido, se distancia de sí no solo porque se postula como forastera, sino por el uso de la tercera persona para hablar de sí en los primeros versos. Intercepta, primero, la indagación de la cultura y los sentidos de un registro etnográfico que esta supone. En un segundo movimiento, y desde la estructura de pregunta y respuesta del poema, el sujeto desplaza la imagen preeminente de la infusión del mate hacia un cuestionamiento de los sentidos de «instalación» o «toma de posesión».

El forastero inquirido o cuestionado —podríamos decir «entrevistado»— «quizá» se instale, lo cual desestabiliza el acto de fundación. La toma de posesión, además, se vuelve imposible, puesto que no hay instalación realizable o asentamiento posible en lo móvil. Entonces, el poema despliega sentidos de desposesión así como imágenes de un forastero que no cesa nunca de llegar y habita la «forastería»; en un traslado de la noción de «frontería», de Abril Trigo, cuando señala sobre

esta categoría la connotación de una transitividad donde predomina la acción, la movilidad y la inestabilidad con inscripciones de senderos múltiples y cambiantes. Movimientos que se dan por sobre la prescripción del territorio nacional o cualquier delimitación que no obedezca a la práctica de los sujetos, sino a la pretensión de límites que sean territoriales, físicos o simbólicos (Trigo, 1997, p. 80).

La condición de «forastería» y «frontera», entonces, con la cual se anuda el pasado del colono y el presente de la enunciación, configura sujetos que cargan con sus propias fronteras y las exhiben sin apuntar a una resolución en un entrecruzamiento incesante de voces y de memorias. Gabriela Espinosa propone el tránsito como una de las matrices de lectura para la producción actual del «área cultural sur». Sondea textos en los cuales las huellas de los desplazamientos apuntan hacia una reterritorialización, la vuelta al hogar, por ejemplo (Espinosa, 2018, pp. 251-264). En este caso, la imposibilidad de fijar residencia no se compensa con un espacio que ofrezca reinstalación, sino que marca una deriva sin intermisión.

LOS CONTACTOS

El territorio del poemario como «liminaridad» (Trigo, 1997, p. 80) podría leerse también como «zona de contacto» en los términos que la piensa Mary Louis Pratt: en el sentido de «espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan, se enfrentan a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas» (1997, pp. 20-22). En Llafenko, lugar atravesado por la matriz colonial, conviven, se enfrentan y disputan colonos, «indios», maestras enfurecidas y cansadas de «improvisar pupitres», primas que «extraña(n) la biblioteca y el teatro» (2009, p. 23). Los sujetos preexistentes al desembarco, y que leo como ausentes en el texto apertural del poemario, ingresan, conforme avanza la obra, a través de distintas imágenes que los configuran como otro más lejano o más próximo.

En este orden, el tercer poema del libro abre múltiples sentidos en la configuración del otro. Ligado con la propiedad, el rostro del «indio» va unido a dos imágenes que leo como marcas o sellos: una sobre el cuerpo del hombre —la cicatriz de la frente— y otra en el signo de posesión del alimento —«nuestra carne»—. Estas inscripciones, una en el ámbito de la imagen visual y otra a través del adjetivo posesivo, conllevan el registro de la propiedad en el cual ingresa el hombre marcado/cicatrizado. Desconocido y no comprendido, el otro ha perdido la comunidad de los suyos y es apatronado, vendido y, por ende, comprado. Su silencio no da lugar más que al soliloquio de la voz propietaria que interroga en vano:

Tu trabajo es despejar los caminos,
inventarlos a machete y prender fuego a las campiñas.

No te conozco, indio, no te comprendo.
 Vendido, rumorean los tuyos, apatronado,
 ¿y tú solo guardas silencio?
 Mientras fabricas la batea para salar nuestra carne
 y junto al padre unes tu fuerza,
 yo te observo y me pregunto:
 ¿quién te dejó esa cicatriz en la frente? (Dünkler, 2009, p. 10)

Sin embargo, en el poema no solamente se despliega la división tajante y estanca entre «indio» y «patrón» —destacada en cierto indigenismo que resalta el sojuzgamiento del no europeo o no criollo—, sino que se la problematiza: «y junto al padre unes tu fuerza».

Las configuraciones de un «nosotros» en oposición a un «ellos» atraviesa gran parte del poemario. El cuerpo de la «india» se «estremece de sol a sombra» cuando el musculoso colono empuja la yunta, como en «WARMES BLUT»:

La india observa al colono que siembra la huerta
 y el baile de los músculos empujando la yunta
 la estremece de sol a sombra
 para calmar tanta sed
 revienta las frutillas en sus labios azulinos,
 siempre con la cabeza sumida en el tablón.
 Apretados a su cadera
 se van los pensamientos de ambos:
 ella se aleja en dirección al río batiendo su canasta,
 yo me pierdo tras una loma punzando la tierra,
 saboreando la catástrofe racial de una aventura,
 soñándola.

A Karl no le gustaban mis bromas (Dünkler, 2009, p. 24).

La mujer, referida a través de su fantasía y de dos fragmentos de su cuerpo (cadera y boca), resulta una imagen atravesada por cierto cliché no exento de exotismo. En el último verso, separado de la estrofa, la voz poética remata la invención de la escena erótica o «catástrofe racial» en términos de burla o de broma. Es todo aquello —el cuerpo de trece versos que despliega una historia de la «sangre caliente», posible traducción del título, a excepción del último— un sueño y también una chanza entre amigos. Al igual que el apatronado del poema anterior, la «india» no habla como sí lo hacen otras mujeres: la abuela inmigrante que canta, la maestra enfurecida, la prima colona que maldice el lugar. A pesar de que observa, esta mujer no levanta la cabeza del tablón, y son sus caderas quienes llaman al hombre; escena, además, traducida por el colono.

En otros pasajes, se alude a una convivencia armónica, como lo indican los siguientes versos cuya mirada o foco se sitúa en la niñez:

Descalza, carita sucia,
 hiedra que monta los barrancos,
 hija del gran cacique aún no entiendes de modales.
 Juguemos a saltar las espinas de las cercas
 y burlar a los adultos que salen al paso,
 con tus sueños prendidos a las riendas
 llévame contigo (Dünkler, 2009, p. 16).

Si hay un lugar de igualdad de condición para colonos y habitantes preexistentes —o un «nosotros» que los aglutine— es el que los enfrenta al cataclismo, por ejemplo, la amenaza de erupción de un volcán:

El volcán que dormitaba allá en lo alto siempre fue de respetar. Conocidas eran sus erupciones caprichosas y los viejos temían que despertara nuevamente de su letargo, mientras en los caminos polvorientos los machis discutían la necesidad de realizar alguna ceremonia para calmar su furia. Oramos a la montaña de lava; ellos quemaron sahumeros, elevaron plegarias al espíritu que herraba en los infiernos y los colonos hicimos lo propio sin desfallecer. Todos suplicamos para que la nube catastrófica perdonara nuestras cabezas en busca de lejanos pueblos que destruir. Afortunadamente, aceptó la tregua de un verano pacífico. No la hubo para los condenados de allá o de aquí en la infatigable misión de arrancar la maleza (Dünkler, 2009, p. 22).

A lo largo de la obra, el trabajo contra y a pesar de la naturaleza en busca de una supervivencia resulta un elemento de igualación para las personas. En este texto, en particular, los sujetos quienes ruegan para que el volcán no erupcione son iguales ante la posibilidad del cataclismo, y no aparecen rúbricas de propiedad entre unos y otros como en el poema analizado más arriba sobre el «indio marcado». La naturaleza animada y personificada aglutina, en una íntima relación con ella, al «nosotros los colonos» y al «ellos los indios». La montaña de lava ocupa el lugar de una deidad y, al igual que el primer texto de *Füchse*, el relato de los orígenes de Llafenko se cruza con el imaginario bíblico y el castigo divino en relación con la naturaleza. En el texto apertural, el paraíso esperado se transforma en el páramo de espinas, y la llegada al Edén contiene en sí misma la expulsión del Edén bíblico. En este texto que abre el apartado «EL PASO DE LOS AÑOS», la posibilidad de perecer remite también a los castigos de lluvia o de fuego, por ejemplo, sobre las ciudades de Sodoma y de Gomorra. Los habitantes ruegan para que la nube pase y destruya otros pueblos. Concedido el perdón, otra catástrofe acomete, pues no hubo tregua para la misión de arrancar la maleza.

La representación de la misión de «arrancar la maleza» con la cual culmina el

texto desplaza el orden religioso —desplegado en todo el relato, a excepción de la última oración— hacia un orden en el cual sujeto y naturaleza se separan: el primero puede actuar e intervenir sobre la segunda. Esto último podría pensarse como continuidad y rémora de la escisión entre naturaleza y cultura; construcción que se puede leer ya en la representación del espacio en los textos de la denominada Conquista, hasta la novela de la tierra de la literatura latinoamericana. Posicionándonos en las literaturas argentina y chilena, las referencias al sur despliegan, desde el siglo XIX a esta parte, representaciones del espacio que oponen naturaleza y cultura. La construcción de la zona de la Araucanía tiene puntos de contacto con la de la Patagonia argentina, en tanto lugares de frontera que deben anexarse a los Estados cambiando el rostro de los sujetos originarios; lo que no equivale a decir que sean pensados como ciudadanos. La densa e incesante iconografía de frontera y de desierto que conlleva tal proceso ha servido para que, en tales espacios —«frontera» y «desierto»—, se diseñen las virtudes de una cultura criolla y colonizadora de origen europeo por sobre las de los sujetos preexistentes a los estados nacionales.

Estudios como los de Álvaro Fernández Bravo (1999) dan cuenta de los puntos en común que tienen las narrativas del siglo XIX —aquellas que se entretajan entre el ensayo, el relato de viaje, la crónica— realizadas desde y sobre Araucanía chilena, por un lado, y Patagonia argentina, por otro. Según los presupuestos hegemónicos de la producción letrada del XIX, las fronteras que deben nacionalizarse constituyen un espacio que ha puesto a prueba la capacidad guerrera del español y, más tarde, la capacidad criolla para intervenir la naturaleza e introducir, mediante el trabajo de la tierra y sus recursos principalmente, tales espacios en la cultura occidental y sus rutas comerciales.

Las imágenes y representaciones de las colonizaciones del siglo XX, como las que se traman en el poemario de Dünkler, reeditan los discursos de la occidentalización y de las campañas militares del siglo XIX. El espacio al que llega el colono del siglo XX sigue representándose como una frontera, y ella ofrece resistencia a las herencias y las memorias con las cuales, sostiene Trigo, carga el sujeto. Las voces que teje o anuda el sujeto imaginario de *Füchse* traen consigo las rémoras de construcciones de sentido que podemos llamar colonizadoras —imperiales— nacionalistas y, tal como lo vengo demostrando, no se congelan, sino que parecen instalarse para enseguida desestabilizarse: la intervención en la naturaleza, el desarrollo de las habilidades del colono no supone un beneficio o bendición, sino una catástrofe que vuelve a todos los sujetos «los condenados de allá o de aquí» (2009, p. 22). Este epíteto, en el final del texto analizado, contradice o desdice la leyenda rosa del

buen colono que hace provincia y genera el progreso del lugar. «Los condenados de aquí y de allá» muestra otra cara de la moneda, la de la exclusión, agrupa y contiene tanto a quienes rezan para que el volcán no despierte como a quienes prenden sahumeros y discuten la necesidad de una ceremonia.

LAS SIEMBRAS

Las representaciones hegemónicas del espacio natural —la del lugar apto para que el colono alemán muestre su desempeño— también se ven desplazadas en el poemario a partir de las imágenes de la siembra; uno de los núcleos simbólicos relevantes respecto del espacio posible de ser intervenido por el humano. Los tópicos de la siembra y la cosecha atraviesan el imaginario sobre Llafenko, los vínculos entre los sujetos y también una idea de la poesía como, por ejemplo, en «BLUT DER EICHE»:

No cantaremos a la rosa ni la haremos florecer aquí,
 vamos a deshojarla hasta hacerla sangrar,
 hundirla en sus espinas, asesinarla, que así sea.
 No lo quiere dios ni las leyes mortales,
 lo trama la vida desde el misterio,
 lo ordenan los linajes que se unen bajo tierra
 cuando se trata de escoger,
 de enseñar un canto al hijo que viene.

Entonces diremos:
 la vida nos ligó al mismo árbol, tu brote y el mío,
 erguidas nuestras hojas, enredadas.
 En tiempo de cosecha
 unimos los pedazos de un mural secreto
 en el carozo, en el jugo, en la pulpa
 se estruja lo rubio y lo moreno.
 No fuimos cerezo ni manzano
 sino un injerto de lenguas,
 un canto de huesos y nervios (Dünkler, 2009, pp. 32-33).

En primer lugar, el lazo entre las leyes de la naturaleza y las de la creación poética provienen de la mención explícita de «Arte poética», de Vicente Huidobro, y el proyecto creacionista. Por un lado, se acepta el apotegma huidobriano de no cantar a la rosa y, por el otro, también se desestima plantarla/crearla en el poema. La deixis del adverbio demostrativo «aquí» puede direccionarse hacia el sentido de tierra / Llafenko o página / poema y, por consiguiente, anuda la memoria del linaje al presente de la escritura poética; tanto en relación con la figura social, en

función de la dimensión biográfica que atraviesa la obra, como en relación con el presente de enunciación.

En segundo lugar, la metáfora de la mezcla en el carozo, en el jugo y en la pulpa surge del ámbito de la siembra y se desplaza hacia el cuerpo: los huesos y los nervios cantan / suenan y brotan injertos de lenguas y sujetos «mezclados». La metáfora vegetal, contenida también en el título del poema que puede traducirse como «Sangre de roble», da paso a la imagen de una cosecha sonora, acústica, cuya centralidad está en el cuerpo. El sujeto implicado no podría ser un pequeño dios que haga florecer la rosa en el poema, sino que él mismo es un «plantado» o, mejor, trasplantado; no con la raíz portátil de una ciudadanía perdida (Ramos, 2009, pp. 431-444). El poema, como los sujetos, brota/nace porque se han dado los encuentros —no armónicos y sí conflictivos— entre cuerpos y lenguas.

La imagen de poeta, entonces, no se corresponde con quien emula las leyes de la naturaleza en la escritura, sino con aquella que advierte correspondencias entre una naturaleza que deviene distinta por las interrelaciones y las mixturas, las interculturalidades, y la propia existencia humana imposible de reducirse a lo único o puro —ni cerezo ni manzano—. Y a esta existencia viene anudada una escena imprescindible y, por lo tanto, política: lo que somos se cuenta y se arma —como los pedazos del mural secreto— de generación en generación, no porque «lo quiere dios ni las leyes mortales», sino «la vida desde el misterio» y los linajes. Esta escena de escucha recíproca delinea un ámbito en el cual cada voz, cada relato, es parte de la trama en la que cada singularidad cuenta, en el sentido de que se la contabiliza y en el sentido de que se la relata de generación en generación, en el «canto al hijo que viene».

El quinto poema del libro, ya mencionado, también puede leerse en la dirección señalada:

Mi oficio es construir, encender motores,
soltar amarras, no volver atrás.
La miseria se despidió de mí
agitando su pañuelo al viento
y comprendí entonces, mi destino era triunfar.
Era sostener las esperanzas amarradas al cinto,
remar en busca de tu orilla,
sembrar el poema y dejarlo brotar (Dünkler, 2009, p. 11).

El sujeto rearmar el linaje desde el presente de la enunciación y luego lo vincula con la escritura. Al igual que otras zonas de *Füchse von Llafenko*, se encuentran aquí puntos de contacto con el poemario *Karra maw'n* (1984), de Clemente Rie-

demann, quien también indaga en la compleja interculturalidad del sur chileno. En especial, se pueden establecer lazos con el «El hombre de Leipzig», del cual cito un pasaje:

El padre del padre de mi padre traía todo el mar en sus mejillas. Trajo un cormorán en la mirada y una flauta dulce en los bolsillos.

No trajo papeles, ni osamentas. Le quitaron su historia en las aduanas y venía de lejos. [...].

El hombre de Leipzig, el carpintero, me trajo a tierra en el lápiz de su oreja, de donde he bajado para organizar el mundo con palabras (Riedemann, 1984, pp. 29-30).

El hablante de *Karra mau'n* es, para Yanko González Kangas, un etnógrafo disfrazado de cronista cuya estrategia retórica implica, al igual que los antropólogos, una «ficcionalización dirigida» traductora del estilo de vida de grupos mapuche-huilliches, españoles, alemanes y chilenos en contacto. Como los hermeneutas españoles de la occidentalización de América, sostiene González, el sujeto poético entrelaza la descripción histórica y, sobre todo, etnográfica al interior de la tradición poética (1998, p. 49).

Pienso la vinculación entre *Füchse von Llafenko* y *Karra ma'wn*, no tanto en el sentido de González cuando inquiere la lírica de Riedemann como una forma singular de dialogar con la tradición literaria y con las nuevas prácticas etnográficas en Chile, sino en la dirección de continuidad entre desembarco y escritura: el poema prolonga el trasbordo y lo continúa en tierra firme. Ambos imaginarios, en Riedemann y en Dünkler, toman la herencia y van desde el oficio de los ancestros al trazo de la tinta sobre la página. Y, en el caso de Dünkler, el injerto de lenguas alcanza también la fusión entre narración y poema. En cierto sentido, también en Riedemann esa memoria, que Yanko González lee desde un sustrato etnográfico y cronista, podría pensarse como plataforma del poema más que como «disfraz» del poeta, puesto que *Karra ma'wn* no sería lo que es sin el poeta «todo oído» a quien deliberadamente se le ha contado.

LOS DESARRAIGOS

Otra de las vinculaciones entre *Füchse von Llafenko* y *Karra ma'wn* se relaciona con el papel de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el nacionalsocialismo en el imaginario de la colonización germana en el sur de Chile; temas también abordados por la autora en los poemarios que siguen a *Füchse: Spandau* (2013) y, especialmente, *Yatagán* (2015). En el caso de *Füchse von Llafenko*, entre el segundo y el cuarto apartado, cobran relevancia dos figuras: la de Karl, prototipo de quien

encarna la pasión por la guerra desde la infancia hasta transformarse en soldado, y la figura del padre apartado del nacionalsocialismo.

De los seis textos que conforman la segunda sección, «FANTASMAS DE LA ESCUELA», el quinto exhibe —en un verso separado por un espacio en blanco que suspende el final del poema— algunos de los sentidos de esa unión entre colonización y nacionalsocialismo. Esta última como expresión de la germanofilia y los ámbitos de la violencia, la guerra y el destierro que conlleva:

Allí nos encendían
 el honor que significaba, para nosotros,
 formar parte del Landesgruppe Chile,
 engrosar las filas en pueblos y metrópolis,
 servir a la causa como fervientes multiplicadores
 de la germanofilia.
 Mi padre no vio dudas en la madre de Karl
 que dio un paso al frente.
 Él las tuvo y me obligaron a desertar de su amistad
 por oscuras diferencias familiares, política,
 la cuestión era estar con la patria,
 asuntos que dos niños no comprenden,
 que nada les importa.
 La valentía de ir en contra fue para mí un accidente.

Mi padre conoció el desarraigo (Dünkler, 2009, p. 19)

Este último verso, retirado de la estructura estrófica, acentúa uno de los sentidos del desarraigo que se elaboran en el poemario. Cortado de raíz del grupo de versos, el destierro no se relaciona solamente con el hecho de pertenecer a quienes debieron abandonar su lugar de origen y llegar a otro continente, sino con el alejamiento de este padre de la «germanofilia».

La batalla del padre apartado queda en una cotidianeidad configurada también como campo de luchas y alegoría de la violencia: «Mi padre se ha quitado la camisa / para enfrentarse a la pelea del siglo: / sacrificar al cerdo que chilla en el barrial / como un torturado suplicando clemencia» (2009, p. 30). La comparación del sacrificio animal con la tortura adelanta un lazo con el terrorismo de estado del siglo xx delineado en la obra, también en relación con la germanofilia. En el apartado «EL OCASO», el ámbito de la violencia de Llafenko reaparece con la rememoración de la figura de Karl:

Ancianos y decrepitos, sentados bajo la parra. Aquel verano un cadáver apareció flotando en el río; otros huyeron por las fronteras con identidades falsas. Entonces me acordé de Karl y su pasión por la guerra. Cuántas jornadas me sentí un ganador junto a él chapoteando en los barriales. Zorro bruñido, lobo de las que-

bradas, ¿qué habrá sido de él después de tantos años, lejos de esta, su colonia? Quiero pensar que llegó a ser un gran barón y estuvo al mando de sangrientas escuadrillas. Que derribó a miles, torturó a cientos, y no tuvo un gesto amable con sus rivales. Quiero suponer que mi amigo vive oculto en los archipiélagos del sur, quizá allí encuentre clemencia su alma fugitiva (Dünkler, 2009, p. 47).

Si bien no hay una mención de fechas que se ligen con un referente real, la violencia de la Segunda Guerra Mundial se extiende en clave alegórica hacia *Llafenko* —por la germanofilia, la filiación y el linaje, o el «Landesgruppe Chile»⁴— y toca, en el sentido de que se ubica, continua, otra violencia que atraviesa la colonia, la de las dictaduras latinoamericanas referida a partir de los cadáveres en el río y la mención del exilio. La tortura imaginada como patrón seguido por Karl se vuelve, en el texto, una manera de ingresar otras torturas de un ámbito más cercano —como también sucede en el poema en que se carnea un cerdo que chilla «como un torturado pidiendo clemencia» (2009, p. 30)—. La voz suspende una línea imaginaria entre la violencia del presente y la imaginada vivencia de Karl: mientras que a este último se le desea un pasado glorioso contra sus enemigos, el cadáver del río y el exilio marcan el verano de la colonia signado por el padecimiento de la violencia.

Más que un anacronismo, el tiempo del texto sigue una memoria que aglutina los hechos. El cadáver en el río dispara un recuerdo —«Entonces me acordé de Karl»—, y la imaginación hilvana la violencia del presente con la del pasado. Los archipiélagos del Sur y la colonia Llafenko son contiguos: escondite y clemencia de líderes nazistas, el primero, lugar de huida, el segundo. El río como «lecho mortuorio» (Bonato, 2014, p. 23) dispara el relato y acerca este texto a un corpus más amplio: los poemas «Cadáveres», de Néstor Perlongher, y «País», de Juan Gelman, cuyas representaciones estética y política del río se relacionan con las prácticas sistemáticas de procesos dictatoriales que arrojaron cuerpos, por ejemplo, al Río de La Plata (Bonato, 2014, pp. 70-77). En el ámbito de la literatura del sur específicamente, los poemas «Río arriba», de Gerardo Burton, y «Cada vez que abras una canilla», de Bruno Di Benedetto (Rocío González, 2018), también traman la imagen de río y cadáver, no ya para representar el exterminio sistemático en las dictaduras, aunque sí sus resonancias, sino una muerte en particular; ambos poemas surgen a partir de la desaparición de Santiago Maldonado y su hallazgo en el Río Chubut, Patagonia argentina⁵.

⁴ «Landesgruppe Chile» o grupo del país Chile es la denominación que acompaña a la sigla del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei* (NSDAP), que operaba en el país respectivo. Por lo cual, puede entenderse como la «facción chilena» del partido y, por extensión, el grupo de personas que adhieren a su programa.

⁵ La desaparición de Santiago Maldonado, entre el 01 de agosto de 2017 y el 17 de octubre del mismo

Otra imagen de desarraigo que se suma a la del padre separado por no incluirse en la germanofilia o a la de los sujetos dispersados hacia la frontera es la de una separación que acontece por los modos en los que los colonos se apropian del espacio:

No hubo aquí cerveceras ni cooperativas agrícolas, latifundios ni patrones crueles que azotaban a los indios o los colgaban de los pies; no les hicimos firmar algún papel dudoso, ni trocamos licores a cambio de tierras. Yo me quebré la espalda en una carrera, Karl no se fugó de las bombas aliadas y una noche el viento incendió las herramientas, el taller, las ganancias. Mis parientes se marcharon a las ciudades, se emplearon en tiendas, museos y clubes, obraron en villas y escuelas privadas. Mi hermano ejerció de taxista, Roberto se estragó en la bebida, mi madre enloqueció por estafada. Hasta el reverendo se fue, tentado por otra parroquia. Mi padre abrió el estuche y guardó su acordeón (Dünkler, 2009, p. 46)

La épica del origen incluye, por oposición, ese otro relato que no se alinea con los parias: la épica de los colonos que trocaron licores por tierras, se aprovecharon del iletrado y que, contrariamente a los parias de Llafenko, no quedaron aislados. En otro texto se lee «[n]uestros padres se fueron encogiendo, apagándose como pichones heridos. Nosotros seguíamos aguantando aquí, allá, husmeando con nuestros hocicos, marcando provincia, adiestrando a los cachorros en la pelea del inmigrante» (Dünkler, 2009, p. 50). El colono que marca provincia, que dibuja su ciudadanía sobre un nuevo territorio, también resulta apartado y guarda el acordeón como si la música o la voz contenidas en él ya no quisieran contar la historia. Ese nosotros que se deslinda del relato épico exitoso y se disgrega hacia el interior de su grupo supone también el silencio de las voces: las personas se van y no se sabe nada de ellas, ya no se las escucha, la madre enloquece y el hombre calla el acordeón, el pichón se vuelve no-canto y deviene hocico; una relación lanzada hacia el título del poemario que puede traducirse como ‘Los zorros de Llafenko’. En este silencio momentáneo de la voz, la poesía —la literatura— viene a reanudar o, mejor dicho, a hacer que se itere y se actualice el presente de las voces apagadas en la locura, en la incomunicación, en la migración interna hacia las ciudades.

En la genealogía familiar que se arma, resulta interesante la modulación del ape-

año, aconteció en el marco de reclamos territoriales por parte del *lof* en resistencia en Cushamen (Chubut, Patagonia argentina). En particular, en el corte de la Ruta Nacional 40 en reclamo por la librería del Lonco Facundo Jones Huala y el consecuente operativo de desalojo por parte de Gendarmería Nacional. El 17 de octubre se halló el cuerpo de Santiago Maldonado en el Río Chubut. Página oficial Justicia por Santiago Maldonado (2017). Cronología de los hechos. Recuperado 08 de abril de 2019 desde <http://www.santiagomaldonado.com/cronología>

lido de la poeta en el mismo poemario. «DÜNKLER» se titula el poema más breve y conciso de toda la obra situado en el apartado «EL PASO DE LOS AÑOS»:

DÜNKLER

Bajo la luna de los emigrantes
en las sombras brilla un secreto.

Allí respiran criaturas, se aman,
lo deforme y lo bello (2009, p. 26).

Título de poema y apellido se desglosan en los cuatro versos. La luna delimita el espacio y refracta la luz, por lo cual posibilita las sombras, es decir, el lugar de las criaturas y del secreto, el lugar de DÜNKLER; uno de los sentidos de esta palabra alemana es ‘más oscuro’. Quién mira, a su vez, marca la propiedad de la luna —es de los inmigrantes— y, en ese sentido, vuelve ambigua su vinculación con el «nosotros los emigrantes». También, y en un movimiento de eclipse, quien habla acerca su mirada, sabe que, en las sombras, brilla algo, se alinea e interpone entre el astro y la tierra. En esta interposición, las imágenes visuales del brillo en la oscuridad y de lo deforme y de lo bello se entrelazan con una imagen acústica: la respiración en las sombras. El sujeto del poema y la figura autoral, que se anudan aún más en la modulación del apellido propio, eclipsan la dirección de la luz y, al mismo tiempo, oyen y continúan el relato de la estirpe.

POEMA COMO ÁGORA, A MODO DE CONCLUSIÓN

En una entrevista del año 2008, cuando el poemario no estaba aún editado y había sido premiado en un certamen literario de Santa Fe (Argentina), Gloria Dünkler es interpelada para que aclare la dimensión real o ficticia de Llafenko. Se le pregunta si el lugar aludido desde el título es, al igual que Macondo, inventado o, por el contrario, si «existe en la geografía chilena»:

Existe. Y la realidad supera cualquier relato o poema. Quise recrear la colonia de mis bisabuelos en sus primeros tiempos, el coraje de aquella gente humilde que decidió abandonar su tierra para jamás volver, la desconexión con la familia alemana que se quedó en el puerto de Hamburgo agitando sus pañuelos, el impacto de los niños y mujeres frente al salvajismo de una geografía extraña y su capacidad de adaptación. Deseaba plantear aquellos desencuentros y simpatías en el escenario de la cotidianeidad tomándole el pulso desde las faenas del campo, pues allí brotaban en forma espontánea las dudas y cuestionamientos frente a la cultura desconocida, el asco y la admiración al mismo tiempo. Son lenguas, costumbres, corazones que lucharon por sobrevivir pese a la tragedia que los unía y distanciaba, son historias personales y colectivas. Así, la construcción de este imaginario poético se dio en forma casi natural, por ello el libro funciona como un gran poema que apela a la tradición épica, a la gesta, a la paz y la agi-

tación en el bosque, el viejo juego entre el seductor y el seducido, y como telón de fondo las disputas entre adherentes y detractores del Nacional Socialismo frente a los acontecimientos sucedidos allá en Alemania (Andradi, 2008, § 7).

Como se mencionó en el inicio de este trabajo, Llafenko se construye, en principio, como pueblo inventado a partir de lo oído en torno a la colonia rural homónima Llafenco, cercana a Pucón, Región de la Araucanía, Chile; una zona en la que las voces pueblan y persisten «la dictadura del abandono» (Dünkler, 2009, p. 51) o dejan «esta vida del carajo» (Dünkler, 2009, p. 23). Sin embargo, no hay énfasis en la topografía del pueblo, sino la construcción de un lugar de enunciación. La ligazón entre territorio y sujeto no pasa por la referencia o descripción a secas, sino por la multiplicidad de voces. La poeta revela su fuente: fue necesario escuchar los relatos para que surja el poemario o, mejor dicho, porque hubo voces que contaron es que hay relato-poema, de allí la vinculación «casi natural» con la épica que señala Dünkler. La sustitución de la letra /c/, del nombre de la colonia rural, por la letra /k/ podría vincularse con un rasgo de germanización. Y, en este sentido, puede leerse allí la interposición y la mixtura: la voz mapuche del lugar queda intervenida con un rasgo de la lengua de los inmigrantes⁶. En el pasaje citado, como otros de la entrevista mencionada, Dünkler relata el punto de partida para una escritura que permite hilvanar y deshilar el origen relacionado menos con la pregunta acerca de dónde viene uno que con la experiencia compleja de articular una memoria colectiva con la poesía. Siguiendo a Cavarero, la pregunta modulada en el poemario sería ¿quién es una? o, lo que es lo mismo, ¿quién habla?

Mientras la voz del poeta épico clásico se pierde en la voz de la colectividad, y la del poeta moderno expresa una sola, en «las nueva epopeyas», señala Todorov a partir de su lectura de Döblin, se escuchan dos voces simultáneamente: la del poeta y la de los demás (1991, p. 38). Pero en *Füchse*, no hay una situación ventrílocua, sino textos —que se presentan como poemas y como pequeñas narraciones— en los cuales quien habla da cuenta de un «yo narrable» por el otro, en el sentido de la noción de Adriana Cavarero y de la cual da cuenta Paul Kottman (2000, pp. ix y ss.). No es que las voces todas juntas produzcan el texto, sino la decisión política de un sujeto que toma historias narrables exhibiendo una necesidad e impulso por escuchar y narrar tales vidas que le aclaran a ella misma quién es. Esta reciprocidad en la obra de Dünkler continúa y se complejiza en sus libros posteriores que articulan voces del nacionalsocialismo, como en *Yatagán* (2015). En *Füchse* las «historias

⁶ En caso de optar por el Grafemario Raguileo para la escritura de las palabras de la lengua mapuche, también podría escribirse la terminación -co con /k/. Sin embargo, a juzgar por otra palabra mapuche incluida en el poemario —*NGUENÜN*—, la autora parece optar por el alfabeto unificado.

de vida», las «memorias familiares», «las historias de los vecinos», en tanto plataformas para la obra, generan un vínculo estrecho entre la producción poética y los relatos del pasado que sobrepasa las ideas de documento y de testimonio.

El presente de la lírica toma los pasados de la narración dejando o posibilitando la irrupción de esta en los poemas. Tal interceptación o atravesamiento de la narración supone la respuesta estética acerca de la pregunta sobre quién es una, quién habla, y quién es también esa persona narrable, la voz escuchada. Es por ello que la ubicuidad del yo lírico no oculta el punto de vista de las historias de vida oídas. Cuando sostengo que son los colonos quienes enuncian, es porque la presencia de los «puntos de vista» dan cuenta de una voz lírica que no apela a «hablar por ellos», sino a una condición de voz iterada que desbarata la lógica más tradicional de hacer política, la representativa. Y esto va de la mano con el hecho de que los relatos de los *yoes* narrables —las memorias de los abuelos que Dünkler se ve instada a tramar en su proyecto poético— se anclan en el presente de la voz poética y dicen y cuentan nuevamente.

Resulta interesante el hecho de que, en el ámbito de las escrituras del sur, el poemario de Dünkler no sea el único que apela a las narraciones oídas como plataforma. Hay un conjunto de textos posibles de ser leídos a partir de una «biografía de la escucha» (Pollastri, 2009). En estos, contrario a lo que sucede en *Fuchse von Llafenko*, el sujeto martirizado por la escucha conjura las des-herencias (Pollastri, 2009, pp. 201 y ss.). También, un amplio sector de la poesía mapuche se ha indagado a partir de la noción de «*niüttram*»⁷ en tanto diálogo en el cual se entrega un relato (Mellado, 2018). En este corpus, se señala una escena previa de charla e intercambio de relatos que luego pasa al poema. Los puntos de contacto entre Dünkler y estos últimos radica en la referencia —ya sea en la misma obra literaria o en textos en los que la poeta cuenta cómo elabora su poesía— a una instancia de diálogo previa en la cual se han contado narraciones, historias. También el tema de la lengua atraviesa estas producciones. En el caso de la poesía mapuche, aparecen los problemas de la traducción, pues, en algunos casos, se apela a hablantes del *mapuzugun* que traducen o ayudan a traducir textos escritos inicialmente en español. En el caso de Dünkler, la «lengua del nombre» (Pollastri, 2007a) asoma en los títulos y también parece haber una generación en medio que no legó la lengua

⁷ *Niüttram* [también *guxam*, *nutram* o *ngiüttram*; según el alfabeto que se utilice] posee, al menos, tres significados: ‘conversación’, ‘diálogo en el cual se cuentan relatos’ y, en tercer lugar, los relatos propiamente dichos sobre el pasado y la historia, aquellos que son contados por abuelas y abuelos. Tales prácticas discursivas cotidianas, registradas por misioneros y estudiosos desde el siglo XVI hasta el presente, alcanzan también a la poesía actual.

alemana. En la entrevista que menciono al principio, cuenta:

...su padre le enseñó la lengua, pero el abuelo jamás se la enseñó a sus hijos (mi madre). Conocía muchas palabras en mapudungun, incluso en su infancia asistió a la escuela con niños indígenas, jugaron, y más de una vez escaparon de los pumas que asechaban en las riberas de los ríos ante los ojos aterrados de la maestra. Esa experiencia de compartir lenguajes fragmentados, de comunicarse de cualquier forma, quise integrarla en el poemario (Andradi, 2008, § 13).

Como en el corpus de poesía mapuche que se estudia alrededor de la noción de «*ntüttram*», las conversaciones y los encuentros entre poeta y compadres no apuntan a una resolución ni ponen al poeta o a la poesía en la tarea de crear un imaginario armónico. Por el contrario, las ideas sobre la poesía que se desprenden del movimiento entre las voces individuales y las colectivas indican la necesaria apertura hacia los archivos orales, familiares, hacia los huecos o vacíos en los documentos de los relatos nacionales. La poesía, entonces, contiene, cobija, estos relatos —el *nüttram* en el poema mapuche, las charlas con tías y con abuelos en *Füchse*— volviéndose ágora, polis, restituyendo el valor de la voz. La poesía, entonces, como las narraciones breves, ata lazos, tal vez los restituye, con el relato oral alrededor del fuego, aquel que, en la literatura moderna, pasó, de la mano de la prosa, a la ficción de la novela (Agamben, 2016, pp. 11-17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato* (2.^a ed.). España: Sexto Piso.
- Fernández Bravo, Á. (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XXI*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Andradi, E. (2008). El territorio de la poesía mestiza. Entrevista a Gloria Dünkler. *Diario La Capital*, Recuperado 26 de marzo, 2019, de <https://www.lacapital.com.ar/senales/el-territorio-la-poesiacutea-mestiza-n290738.html>
- Bonato, R. (2015). *Representaciones literarias y políticas del Río de La Plata en la literatura argentina y uruguaya del periodo 1981-2007* [Tesis de Doctorado inédita]. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Kottman, P. (2000). Translator's Introduction. En Cavarero, A. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. (pp. vii-xxxii). Nueva York y Londres: Routledge.
- Cavarero, A. (2005). *More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press.
- Dünkler, G. (2009). *Füchse von Llafenko*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas Limitada.
- Dünkler, G. (2013). *Spandau*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas Limitada.

- Dünkler, G. (2015). *Yatagán*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas Limitada.
- Espinosa, G. (2016). Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural «Patagonia». En Hammerschmidt, C. (org.). *Patagonia: fundaciones, invenciones y emancipaciones de una espacio geopolítico discursivo* (pp. 47-64). Potsdam: INOLAS.
- Espinosa, G. (2018). La poesía actual del sur: verbos en tránsito. En: Hammerschmidt, C. y Mansilla, S. (Eds.). *Patagonia literaria iv. Transculturalidad y transfrontería en la literatura patagónica* (pp. 251-264). Potsdam: INOLAS.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- González, R. (2018). Mundos que chocan: mapuche en tres poetas del sur argentino. [ponencia]. Neuquén, Argentina. *Coloquio virtual «Representaciones de la identidad cultural mapuche», «Thematisches Netzwerk Transnationaler Wandel am Beispiel Patagoniens: Soziale Ungleichheit, interkultureller Austausch und ästhetische-Ausdrucksformen»*, Friedrich-Schiller-Universität Jena – Universidad Nacional del Comahue.
- González Cangas, Y. (1998). *Karra Maw'n* y otros poemas: la antropología poética de Clemente Riedemann. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (2), 47-58.
- Mellado, S. (2018). La fuente nutricia de los versos: poesía mapuche actual y conversación. *Revista Comahue Nuestra Región*, Universidad del Comahue, (6), 44-49.
- Mignolo, W. (1982). Cartas, crónicas y relaciones. En Iñigo Madrigal, L. (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 57-116). Madrid: Cátedra.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre*. Argentina: Nube Negra.
- Ortega, J. (1990). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila latinoamericana, C. A.
- Pollastri, L. (2006). Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. En Brescia, P. y Romano, E. (eds.). *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (pp. 79-113). México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Autónoma Nacional de México.
- Pollastri, L. (2007a, Agosto 17). [Conferencia plenaria]. San Miguel de Tucumán, Argentina. *Primeras Jornadas Universitarias de Minificción*, Universidad Nacional de Tucumán.
- Pollastri, L. (Ed.). (2007b). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menos cuarto ediciones.

- Pollastri, L. (2009). Palabras entre el principio y el confín: el microrrelato entre la Patagonia y el Caribe anglófono. En Tomasini, G. y Colombo, S. (comps.). *La minificción en español y en inglés* (pp. 197-212). Rosario: UCEL – UNR.
- Pollastri, L. (2010). El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato. En Pollastri, L. (coord., ed. literaria y pról.). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 439-462). Buenos Aires: Katatay.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ramos, J. ([1996] 2009). Migratorias. En *Desencuentros de la modernidad en América latina* (pp. 431-444). Venezuela: Imprenta de la cultura.
- Riedemann, C. (1984). *Karra maw'n*. Valdivia: Editorial Alborada.
- Todorov, T. (1991). El retorno de lo épico (Döblin y Brecht). En *Crítica de la crítica* (pp. 35-47). Caracas: Monte Ávila.
- Trigo, A. (1997). Fronteras de la Epistemología: Epistemología de la frontera. *Revista Papeles de Montevideo* (1), 71-89.